

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

İsyankâr Neşe

Sevgi Soysal Kitabı



HAZIRLAYANLAR

SEVAL ŞAHİN / İPEK ŞAHBENDEROĞLU



İletişim Yayınları 2242 • Edebiyat Eleştirisi 49

ISBN-13: 978-975-05-1858-4

© 2015 İletişim Yayıncılık A. Ş.

1. BASKI 2015, İstanbul

EDITÖR Bahar Siber

KAPAK Suat Aysu

UYGULAMA Hüsnü Abbas

DÜZELTİ Ümran Küçükislamoglu

DİZİN Gözde Kio

BASKI ve CILT Sena Ofset SERTİFİKA NO. 12064

Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11

Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 38 46

İletişim Yayınları SERTİFİKA NO. 10721

Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

Hazırlayanlar
SEVAL ŞAHİN - İPEK ŞAHBENDEROĞLU

İsyankâr Neşe

Sevgi Soysal Kitabı



iletişim

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

İÇİNDEKİLER

Giriş

SEVAL ŞAHİN

9

Modernliğin Türkiye'deki Makus Talihi, ya da Yaşamı ve Yazınıyla Sevgi Soysal

FUNDA SOYSAL 15

Sorunları mı Sorumluluktan, Sorumluluğu mu Sorunlarından? –Kadınlık Durumu, Kadınlık Bilinci ve Sevgi Soysal–

AYŞEGÜL YARAMAN 35

Tutkulu Perçem'in Huzursuz Mikro Anlatıları

VEYSEL ÖZTÜRK 51

Teyzeniz Olur: *Tante Rosa*'yı Yeniden Okumak

MELTEM AHISKA 65

Elâ'nın Yürüyüşü

REYHAN TUTUMLU 81

Kahrolsun “Bağzı” Kavaklar: Yenişehir, Yeni Bir Ülke Umudu ve Yazarlığın Politik Halleri Üzerine

TÜLİN URAL 99

Hegemonik Erkeklik ve *Şafak*'ın Erkekleri

ÇİMEN GÜNAY-ERKOL 125

<i>Hoş Geldin Ölüm’de Atalet ve Tarih</i>	145
FATİH ALTUĞ	
Yazarın Arayışı: “Yeraltı Kentinde Herhangi Bir Gün”den Geriye Kalanlar	159
ZEYNEP UYSAL	
“Venüslü Kadınların Serüvenleri” ya da Kutsal Erkeğin Önlenemez Tahakkümü	171
DİDEM ARDALI BÜYÜKARMAN	
Sevgi Soysal’dan Bir Delikli Erkeklik Öyküsü	185
DEVİRİM DİRLİKYAPAN	
“Mal Ayrılığı ve Şampanya Kovası”nda Gündelik Yaşam “Gösteri”si	193
ŞEYDA BAŞLI	
Cellat Fuchs’un Suçu Ne?	209
SİBEL KIR	
“Nasıl Öğreteceğim Köpeğe Aport’u?” Öyküsünden Okurun Payına Düşen “Aport”: Metnin Niyetini Tahmin Et!	225
PELİN ASLAN AYAR	
“Deli Tank ve Çocuk”un Ayak Sesleri	233
HÜLYA BULUT	
T’si Düşmüş Yapıt: Yapıt Olmaya Direnen “Yapı”	241
BİRGÜL OĞUZ	
Sevgi Soysal’ın “Ay’ı Boyamak” Adlı Hikâyesinde Kimlik, Cinsiyet ve Temsili (Performatif) Dönüşümler	247
PELİN BAŞCI	
Sevgi Soysal’ın “Hanife”si	265
AYŞE SİBEL EROL	
Görüntüye Yakından Bakmak: Eskici	289
SEVAL ŞAHİN	

Barışmak İçin Önce Savaşmak

ARZUHAN BİRVAR 301

Senfonik Bir Görüş Günü

JALE ÖZATA DİRLİKYAPAN 313

“Barış Adlı Çocuk”

SENNUR SEZER 319

Görüntüler Senfonisi

ADNAN BİNYAZAR 327

Yaşama Tutunmak

ADNAN ÖZYALÇINER 345

Hizaya Girmemek: Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu

DENİZ KANDİYOTİ 351

Oysa “Kabahatin Çoğu Senin, Canım Kardeşim”: Huzur, Sandık ve Vatandaş Hatice Hanım

EBRU AYKUT 379

Dikdörtgen ve Balina

NECMİYE ALPAY 407

Radyo’nun “Sevgi”li Ruhü

HİLMİ TEZGÖR 417

Sevgi Soysal’da Cinselliğin Yazımı

TAMER KÜTÜKÇÜ 425

Sevgi Soysal’ın Eserleri Üzerine Bir İçerik Analizi Denemesi

SEVAL ŞAHİN SAİD ÇANGIR 459

BİYOGRAFİ 503

SEVGİ SOYSAL’IN KİTAPLARI 507

BİBLİYOGRAFYA 509

YAZARLAR HAKKINDA 519

DİZİN 531

Giriş

SEVAL ŞAHİN

Sevgi Soysal için 2011 yılında onun bir metninden ilhamla “Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!” başlıklı bir sempozyum düzenlemiştik. Sonrasında o sempozyumu yine aynı başlıkla kitaplaştırdık. Gerek sempozyumda gerekse kitapta görülen tek bir şey vardı: Sevgi Soysal edebiyatı üzerinde çok fazla durulmamıştı ve onun edebiyatı bunu fazlasıyla hak ediyordu. Nitekim Funda Soysal ile konuşmalarımızda da bu konu sık sık gündeme gelmişti ve Funda da bundan en az benim kadar şikâyetçiydi. Bu yüzden Sevgi Soysal edebiyatını çeşitli açılardan ele alan bir kitap hazırlığına giriştik.

Sevgili Funda, bu kitap hazırlığında tabii ki sempozyumda olduğu gibi her daim yardımcımız oldu. Arşivindekileri bizlerle ve bu kitabın yazarlarıyla büyük bir cömertlikle paylaştı. Diyebilirim ki, bu kitabı hiç kuşkusuz o var etti.

Kitap için çalışmaya başladığımda, kafamda hep Sevgi Soysal’ın her eseriyle ilgili bir yazı yazmak gerektiği vardı. Bu sebeple elinizdeki kitapta Sevgi Soysal’ın kırk yıllık hayatının tüm edebi ürünlerinin ele alındığını göreceksiniz.

Sevgi Soysal edebiyatını araştırmaya yönelik bir çaba olan bu kitapta, öncelikle onun hayatının safhaları gözler önüne seriliyor. Funda Soysal anne-babasının mektuplarından yola çık-

rak bize Sevgi Soysal dünyası için yeni kapılar aralamakla kalmıyor, onun edebiyatı hakkında da çok önemli tespitlerde bulunuyor. Ayşegül Yaraman ise, Sevgi Soysal'ın hayatını feminist tarih içinde konumlandırıyor.

Biyografik makalelerin ardından öncelikle romanları, ardından hikâyeleri ve düzyazılarını konu edinen makaleler yer alıyor.

Veysel Öztürk, Soysal'ın ilk eseri olan ve hâlâ içindeki metinlerin hikâye mi deneme mi oldukları tartışılan *Tutkulu Perçem*'in türüne odaklanan yazısında bu konuya açıklık getiriyor.

Meltem Ahıska, *Defter* dergisinde 1988 yılında *Tante Rosa* ile ilgili yazdığı yazısını bu kitap için yeniden gözden geçiriyor ve olağanüstü *Tante Rosa*'nın parçalılığı ile isyanı, kadınlığı ve Brechtyen anlatımı arasındaki ilişkileri gözler önüne seriyor.

Reyhan Tutumlu, Sevgi Soysal'ın müstehcenlik davasına da uğramış olan *Yürümek* romanını, kadın ve erkek cinselliği, bu konudaki tabuların yıkımı ve anlatım tarzıyla ele alıyor.

Tülin Ural, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanını, Türkiye'de sinemanın da çok sevdiği temalardan biri olan zengin kız-fakir oğlan ilişkisi üzerinden ele alıyor ve romanın anlatısının nasıl kamera gözü gibi çalıştığına dair oldukça kapsamlı bir yazı sunuyor.

Çimen Günay-Erkol, *Şafak* ile ilgili olarak yazdığı yazıda, Sevgi Soysal'ın sadece kadınlığı değil, erkekliği de nasıl sorun-sallaştırdığını ayrıntılı bir şekilde açıklıyor.

Fatih Altuğ ve Zeynep Uysal, bu kitap için Sevgi Soysal'ın yarım kalmış iki eserini değerlendirdi: *Hoş Geldin Ölüm* ve “Yeraltı Kentinde Herhangi Bir Gün” Fatih Altuğ, *Hoş Geldin Ölüm* ile ilgili yazısında Sevgi Soysal'ın anlatısında atalet meselesinin nasıl devrin 1970 sol kuşağıyla ilişkilendirildiğini gösterirken, Zeynep Uysal da “Yeraltı Kentinde Herhangi Bir Gün”de Sevgi Soysal'ın nasıl diyalojik bir metnin ilk ipuçlarını verdiğini gözler önüne seriyor.

Didem Ardalı Büyükarman, Funda Soysal'ın arşivinden yazarın yayımlanmamış bir eserini bizlerle paylaşıyor: “Venüslü Kadınların Serüvenleri” Türkiye’de hiç sahnelenmemiş bu oyun

metnini Büyükarman, Simone de Beauvoir'ın varoluşçu femi-
nizmi ışığında değerlendiriyor.

Bu kitapta, Sevgi Soysal'ın hikâyelerini topladığı *Barış Adlı Çocuk* kitabında yer alan tüm hikâyeler için birer makale kale-
me alındı. Bu yazıları *Barış Adlı Çocuk*'ta hikâyelerin yer aldığı sırayla dizdik.

Devrim Dirlikyapan, “Delikli Nazarlık” hikâyesinin Sevgi Soysal edebiyatında erkeklik meselesinin hallerinden birine nasıl denk düştüğünü, Soysal'ın diğer eserlerine de göndermeler yaparak irdeliyor.

Şeyda Başlı, “Mal Ayrılığı ve Şampanya Kovası” hikâyesini tüketim ve gösteri toplumu açısından değerlendirirken, toplumsal cinsiyet rolleri konusuna değiniyor.

Sibel Kır, “Cellat Fuchs, Kent Halkına Nasıl Karıştı?” hikâyesini, adalet kavramı etrafında ele alırken, hikâyenin sinema ve tiyatronun anlatım tarzından nasıl etkilendiğini gösteriyor.

Pelin Aslan Ayar, “Nasıl Öğreteceğim Köpeğe Aport'u?” hikâyesini, anlatı tekniği ve anlatıcı kahraman arasındaki ilişki açısından ele alıyor.

Hülya Bulut, “Deli Tank ve Çocuk” hikâyesini, Funda Soysal arşivindeki daktilo hali ile yayımlanmış şeklini karşılaştırarak ele aldığı yazısında, metaforik bir yükü dolu olması ve anlatıcısı açısından inceliyor.

Birgül Oğuz, “Yapı” hikâyesini bir kriz anlatısı olarak nitelendiriyor ve hikâyedeki “durallaşma” meselesini edebi yapıyla birlikte değerlendiriyor.

Pelin Başçı, “Ay'ı Boyamak” hikâyesini kimlik ve cinsiyet temsili açısından değerlendirdiği yazısında, Sevgi Soysal edebiyatının tipik özellikleri olarak nitelediği “geçişkenlik ve akışkanlık” ilişkisi üzerinde duruyor.

Ayşe Sibel Erol, “Hanife” hikâyesinin yazılma koşulları ve tarihinin peşine düştüğü yazısında, Soysal'ın bugün de ülkenin çözülmeyen sorunlarından biri olarak duran kadın cinayetlerinin nasıl gerçekçi bir şekilde ele alındığından bahsederken, hikâyenin anlatım tarzına da odaklanıyor.

Seval Şahin, “Eskici” hikâyesini yazar, anlatıcı kahraman ve

sesler arasındaki ilişkiler açısından irdelediği yazısında, Soysal'ın anlatılarındaki bütünlük meselesine vurgu yapıyor.

Arzuhan Birvar, “Savaş ve Barış” hikâyesini “hegemonya” kavramı etrafında irdelerken, “çatışma” ve “uzlaşma” ilişkisi üzerinde duruyor.

Jale Özata Dirlikyapan, “Bir Görüş Günü” hikâyesini çoksesli bir yapı olarak ele alıp hikâyenin kadın sesleriyle nasıl bir senfoniye dönüştüğünü belirtiyor.

Sennur Sezer, “Barış Adlı Çocuk” hikâyesinin, tek bir hikâye gibi görünmesine rağmen nasıl uzun bir anlatının parçası gibi olduğu meselesinin izlerini sürüyor. Maalesef bu kitabın hazırlığı sürerken, Türk edebiyatının emekçisi Sennur Sezer’i kaybettik. Bu vesileyle kendisini sevgiyle ve özlemle anıyoruz.

Adnan Binyazar, “Bir Ağaç Gibi” hikâyesini, Sevgi Soysal ile geçirdiği zaman dilimlerini gözler önüne sererek hikâyenin nasıl onun portresiyle, ataklık ve dinginlikle bir arada yer aldığını gösteriyor.

Adnan Özyalçın, “Zulmet Sevinci” hikâyesini 12 Mart sonrası bir dönem hikâyesi olarak nitelendirdiği yazısında, hikâyenin Sevgi Soysal’ın hayatıyla ilişkisine değiniyor.

Kitabın bundan sonraki bölümü Sevgi Soysal’ın düzyazılarına ayrıldı. Burada *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* ve gazete yazıları üzerine makaleler yer alıyor.

Deniz Kandiyoti, *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*’nu ele aldığı yazısında, eserin baskıcı ve totaliter zihniyeti gösterme konusundaki becerisiyle birlikte, başkaldırı ve direnişi anlatışı konusundaki tekilliği üzerinde duruyor.

Ebru Aykut, Sevgi Soysal’ın 1973 yılında *Yenigün* gazetesindeki yazılarını ve bu yazılardaki Hatice Hanım karakterini anlattığı yazısında, bu karakterin özelinde 70’li yıllardan günümüze köprüler atıyor.

Necmiye Alpay, Sevgi Soysal’ın 1976 yılında *Politika* gazetesinde yer alan yazılarının yer aldığı *Bakmak* adlı kitabına odaklanırken, Soysal’ın sol literatürdeki yerini de aşkâr kılıyor.

Hilmi Tezgör, Sevgi Soysal’ın radyo konuşmalarına ve radyo

üzerine yazılarına birlikte değindiği makalesinde, onunla Brecht arasında ilişkiler kuruyor.

Tamer Kütükçü, Sevgi Soysal'ın eserlerinde cinselliği ele aldığı yazısında, onun eserlerindeki cinselliğin beden ve başkadırı arasındaki ilişkisini gösteriyor.

Bu kitap için Seval Şahin, Said Çangır ile birlikte, Sevgi Soysal'ın edebi eserlerinde kullandığı kelime sıklıklarından yola çıkarak bir içerik analizi yaptı. Sevgi Soysal edebiyatının kapılarını aralamaya yönelik küçük bir girişim olan bu çalışmanın, onun eserleri üzerine çalışacaklar için küçük de olsa bir yol gösterici olması bizleri mutlu edecektir.

Kitabın sonuna, Sevgi Soysal'ın yıllara göre bir biyografisini, kitaplarının farklı baskılarını içeren bir listeyi ve eserleri üzerine yapılan çalışmaların dökümünden oluşan seçme bir bibliyografyayı ekledik.

Bu kitabın oluşumunda başta da belirttiğim gibi Funda Soysal'ın emeği ve yardımı büyüktür. Funda olmasaydı bu kitap da olmazdı. Hazırlanma aşaması yaklaşık üç yıla yakın süren bu kitabın yayımlanma aşamasına kadar geçen süreçte kitaptaki yazarlara sabır ve hoşgörülerini için çok teşekkür ederim. Editörümüz Bahar Siber de en az yazarlarımız kadar bizi sabırla bekledi.

Umarız bu kitap, Sevgi Soysal edebiyatının kapılarını aralamak için birçok girişime vesile olur.

Sevgi Soysal için hazırlanan bu kitaba Yıldırım Türker'in onun için yazdığı bir makaleden ilhamla "isyankâr neşe" adını verdim. Sanırım onun için yapılabilecek en güzel tanımlardan biri bu. İçimizdeki neşeyi her daim isyankâr kılacak, bize direnmenin, direncin güzelliğini hep hatırlatacak bir yazar Sevgi Soysal...

Kadıköy, 2015

Modernliğin Türkiye'deki Makus Talihi, ya da Yaşamı ve Yazınıyla Sevgi Soysal

FUNDA SOYSAL

Gösterişsiz boyutsuz bir ses olsam,
Buyrukların anlamsız "u"ları arasından
Sızsam, yanına varıp sussam,
Sonra, birlikte güne çıkana dek,
Cümlelerin arasına sığışsam-dursam.¹

Bu birkaç satırlık şiir, annemin gözaltındaki babama yolladığı bir kâğıt parçasında onun elyazısıyla yazılı; yıllardan 1971, annem otuz beş yaşında. Şiirin güzelliği bir yana, bana hüznü gelen, annemin –Sevgi Soysal gibi bir yazarın– böyle satırları yazmak durumunda kalması. Onun o çok boyutlu ve o boyutlarıyla gösterişli sesinin, buyrukların hâkim olduğu bu ülkede nasıl sustuğu. Beni böylesi düşünmeye iten, son zamanlarda okuma fırsatı bulduğum, annemle babamın hapishane mektupları oldu. Hepsi de “görölmüş” olan bu mektuplar, 1971-72 yılları arasında annemin ve babamın karşılaştıkları inanılmaz eziyeti yansıtıyorlar. İlginç olan nokta, tam da bu yıllarda, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanıyla beraber, annemin çok daha “toplumcu” diye nitelenen bir çizgide yazmaya başlaması. Bu

1 Sevgi Soysal-Mümtaz Soysal Mektupları, Funda Soysal Arşivi, tarihsiz not. Büyük ihtimalle Mayıs-Haziran 1971 arasında yazılmış.

yazıda yapmak istediğim, bu mektuplara ve annemin ailesine dair yeni bilgilere dayanarak, annemin yazarlık ve yaşam çizgisi hakkında biraz farklı bir bakış önermek...

En yakınları, dostları için, kitap yazmış olması neredeyse önemsiz bulunabilecek kadar renkli, farklı bir kişilikti annem.² Belki bu yüzden, onlar, o olmadıktan sonra kitapları olsa ne yazar, diye düşündüler ölümünden sonra. Aslında en baştan, *Değişim* dergisi çevresinde edebiyat dünyasına ilk adım attığı yıllarda bile belli ki böyleydi; dikkat çeken, göze çarpan bir kadındı Sevgi. Bu özelliği kuşkusuz büyük ölçüde, Alman annesinden kaynaklanıyordu. Sonra bir de *Tante Rosa* gibi gerçekten farklı bir kitap yayımlayınca, bu anlayış iyice pekişip, eleştirilenlerin diline bile yerleşti. Son yıllarda epey eleştirildiği üzere, o zamanki bakışla *Tante Rosa*, “çeviri kokan” bir kitaptı. Tabii o zaman dahi, Vedat Günyol gibi, onu edebiyatımıza “yeni bir kadın tipi” kazandıran bir yazar olarak görenler vardı belki, ama genel kanı, *Tante Rosa*’nın yazarının da en az onun kadar içinde yaşadığı ülkeye yabancı olduğuydu.

Alman ve yabancı kelimelerinin ötesine gidip, *Tante Rosa*’yı mümkün kılan hikâyeleri merak eden pek kimse olmadı şimdiye dek. Ben ettim ve son birkaç yıldır, kırık dökük aile bilgilerinden yola çıkarak Almanya’da bu ailenin izlerini bulmaya çalıştım. Bu bilgilerden ortaya çıkan, savaşların altüst ettiği bir aile resmiydi. Anneannemin babası veterinermiş ve Birinci Dünya Savaşı patladığında, onun görevi nedeniyle Prusya’nın ta doğu ucundaki Regnit’te (Tilsit) yaşıyorlarmış. Tilsit, savaşın hemen başında, Rus süvarilerinin işgaline uğramış, anneannemin annesi de üç kızını alarak Stuttgart’a kendi annesinin yanına sığınmış. Bu anne –Petronella– aile hafızasında en çok ilk kocasından ona kalan kitapçı dükkânıyla bilinir; ilk kocasının ölümünden sonra, güzel keman çalan yeni bir kocası olan

2 Özdemir İnce’nin Attilâ İlhan’a 01.01.1977 tarihli mektubundan: “...O, ikimizin, Ülker’le benim, yeryüzünde gerçekten sevdiğimiz ve bizi sevdiği için de onurlandığımız, dolaysız, az eksikli bir insandı. Ben Sevgi’yi hep kendisi gibi düşündüm yazı yazdığı pek az aklıma geldi. Yazı yazmak, çoğunun aksine, kendini aşmak gibi bir şey değildi onda. Doğaldı. Belki bu yüzden bir yazar olarak düşünmüyorum onu. Yazmamış olsaydı hiç eksilmezdi.”

da odur. Anneannemin babası askerî veteriner olarak Batı cephesinde geçen savaş yıllarından sonra Almanya'ya dönmemiş ve bir Fransız'la evlenerek yeni eşiyle, doğduğu yer olan ve İngiliz-Fransız mandası altında yönetilen Saar bölgesinde yeni bir hayat kurmuş. Anneannemin annesi de yeniden evlenmiş ve bir kız çocuk daha doğurmuş. İlk evliliğinden olan iki kızı, Elfriede ve anneannem Anneliese, yatılı Katolik okuluna gönderilmişler. Anneannem, Stuttgart'ta modern dans ve müzik eğitimi almış, sonra da, savaş sırasında yanan Selanik'ten Türkiye'ye, oradan da okumak için Stuttgart'a gelip, evlerinde oda kiralamış olan dedemle evlenmiş; onun eğitimini tamamlamasından sonra Türkiye'ye dönüp Ankara'ya yerleşmişler. Abblası Elfriede ise, 1934 yılında, Nazilerin kurduğu ilk toplama kampı olan Dachau'nun başlangıçta kamp kumandanlığını yapan bir SS subayıyla evlenmiş. Kocas, üst rütbeli bir SS subayı olarak sürdürdüğü kariyerinin neticesinde, 1941 yılında Polonya'da vurularak öldürölünce, Elfriede bizzat SS başkomutanı Himmler tarafından Nazi işgali altındaki Prag'da yaralı SS subaylarına bakan bir hastanede görevlendirilmiş; ama aşk bu ya, çok geçmeden Praglı bir adama âşık olmuş. Bu aşkın bedeli, adamcağızın bir toplama kampına gönderilmesi, Elfriede'nin de "Alman kadınlık onurunu tamir etmek için bir silah fabrikasında 10-12 saat çalışması" tavsiyesiyle ve SS subayı karısı olmaktan doğan haklarını kaybederek Almanya'ya geri yollanması olmuş.³ Anneannemin küçük kardeşi Rosel ise, savaş sırasında çok zor bir doğumla özörlü doğan oğlu ve savaştan hemen sonra doğduğu gün ölen kızının ardından sıradan bir aile hayatı kurmakla uğraşmayan, tuhaf ya da biraz uçuk bir kadınmış... Ankara'da bir bürokrat çocuğu olarak büyüdüğü yıllarda, Sevgi'nin bu hikâyelerden ne kadar haberdar olduğu bilinmez. Ama daha yirmili yaşlarının başında Almanya'ya gittiği ve annesiyle dostça ilişkisi düşünöldüğünde, çocukluğunda hayal gücünü besleyen kimi bilgi kırıntılarını büyüdüğüçe merak etmiş olması gayet olasıdır. *Tante Rosa'yı kendi ailesinin kadın-*

3 Bundesarchiv BA-Berlin, SS-Führerpersonalakten, 214-3. Bu arşivlere ulaşmamda bana yardımcı olan Dr. Malte Fuhrmann'a teşekkür ederim.

larının başına gelen hikâyelerden yola çıkarak yazdığını bizzat kendisi söyler.

Koca bir Birinci Dünya Savaşı deneyimini, propaganda ile millî kimlik inşası arasında gezinmekten öte pek de edebiyata dökememiş bir Türkiye’de, *Tante Rosa*’nın yabancı bulunmasına pek de şaşmamak gerek. Bence *Tante Rosa*, yabancı olmaktan çok –çünkü anneannemin ifadesiyle, bu kitabı bir Alman yazamazdı– İkinci Dünya Savaşı’na girmemiş, Birinci Dünya Savaşı’nı da hemen hemen unutmuş bir Türkiye’ye zaman ve mekân olarak uzak bir kitaptı. Diğer yandan, Almanya gibi iki savaş sonrasında da esaslı bir savaş-karşıtı edebiyat üretmiş bir ülke için bile, *Tante Rosa*, kadın tecrübesine yaptığı vurgu ile aslında son derece yeni bir kitap olarak görülmeyi hak eder. *Tante Rosa*, yabancı değil, “yeni”dir aslında. Savaş, bütün erkeklik vurgusuna karşın, bir yandan da geleneksel ataerkil yapıları sarsar; aileler bölünür, kocalar ölür ya da sakat kalır. Savaşın tek yenemediği şey, kadınlar ve onların hayat gücü olur. Kadınların aslında çok da farkında olmadıkları ama erkek-merkezli kurulu düzeni bir anda altüst edebilen bu karnavalımsı gücü, Sevgi Soysal ironisinin önemli bir çıkış noktasıdır. Sevgi, en iyi bu dersi öğrenmiştir ailesinden ve hayatı boyunca da bu gücünü hep kullanacaktır.

Annemin yaşamı ve yazınına dair diğer bir önemli anlatı, 12 Mart Muhtırası sonrasında yaşadıkları neticesinde ortaya çıktı. Buna ben kısaca, annemin “fena halde topluma mal edilmesi” diyorum. Ama bu anlatıya değinmeden önce, annemin bu süreçte neler yaşadığını anlatmak gerekiyor. Elimdeki hapishane mektupları, neredeyse bir kronik gibi bu süreci onun gözünden yansıtıyor. Çok iç burkan mektuplar bunlar ve onlardan yararlanarak, bir ibret vesikası olarak bilinmesi gereken bu süreci bir kez de ben anlatmak istiyorum.

Her şey, *Yürümek*’le başlamış gibi gözüküyor. Sen misin bu ülkede yürüyen. Aralık 1970’te yayımlanan bu güzel roman, o yıl için 1971’in ilk aylarında verilen TRT Roman Başarı Ödülü’ne layık bulununca, o zamanki adıyla Sevgi Sabuncu, 12 Mart’ın anayasa değişiklikleriyle kudret bulan ve aslında dö-

nemin özerk Ankara TRT'sini hedef alan linç kampanyası için bir günah keçisi oldu. Sıkıyönetim yasasının kabulünden bir ay sonra, Haziran 1971'de bir senatörün Meclis'teki ifadesi şöyle: "TRT'nin yönetici kadroları Türk kültürünü, milli benliğini ve harsını tahrip ederek, sapık ideolojilerin dili haline gelmiştir. Radyo kültür yarışmasında en müstehcen ve en sapık eserleri devlet hazinesinden ödülleriyle alkışlayarak Türk milletinin haysiyetiyle, namusuyla oynamışlardır."⁴ Esen bu rüzgâr uyarınca, *Yürümek* hakkında müstehcenlik suçlamasıyla dava açıldı ve kitap derhal toplatıldı. Annem böylece toplum nezdinde müstehcen bir yazar olarak meşhur oldu. Olayı bir aydır Mamak'ta nedenini bilmediği halde tutuklu bulunan babama şu cümlelerle anlatıyor:

Romanıma gelince–

Öyle övüldü, öyle övüldü ki Senato'da, tam 3 gün ve Tercüman gazetesi de bu övgülere öylesine içtenlikle katıldı ki dün basın savcılığına çağırıldım ve 10. Sulh vs.'nin toplatma kararı alarak TCK Müstehcen yayınları için yürürlükteki 426-427 maddelerinden mahkemeye sevk–

Eh biz de edebiyat tarihine böyle geçeriz.⁵

Yürümek romanı ile annemin şimşekleri üzerine çekmesi, aslında öyle kolayca, gülererek geçirilebilecek bir nokta değil: *Türk Romanı ve "Öteki"* adlı çalışmasında, Herkül Milas, Sevgi Soysal'ı Türk Edebiyatı içinde Yunan/Rum ve "öteki" konusunda üç değişik nedenden ötürü çok özel bir konumda görür. Birinci neden, *Tante Rosa* ile içinde Türklerin ya da Türkiye'nin bulunmadığı bir ortam içinde farklı bir ulustan bir insan (ve çevre) üzerine kitap yazmış olmasıdır. İkinci neden ise, Milas'a göre, *Yürümek* romanında "ilk kez bir Türk kızının bir Rum/Yunan genci ile 'masumane' bir biçimde de olsa, öpüşmüş olması"dır. Son neden olarak ise Milas, *Yürümek* kitabındaki ada sahnelerini kastederek şöyle der: "Üçüncü ve kanıtlanması en zor olan özelliği ise, Rumlar konusundaki çok özel ve en-

4 Cumhuriyet Senatosu Tutanak Dergisi, 74. Birleşim, 10.6.1971, s. 324.

5 Sevgi Soysal-Mümtaz Soysal Mektupları, 18.6.1971.

der rastlanan duyarlılığıdır” (Milas, 2000, s. 204). Milas’ın dikkat çektiği duyarlılığın yanı sıra, o ada sahneleri, bir sabah adaya çıkartma yapan askerlerden de bahsediyordu. Aslında kendi hayatı ve tercihleriyle yüzleşen Elâ’nın gözünden, özel ile siyasi ve toplumsal olan arasında kurulabilecek en ince geçişlerle yazılmış bu sayfaların, TRT özerkliğini kaldırmak için kitabı bahane edenlerin, kitabı okuyunca –mecburen, çünkü kitap senatodaki komisyon üyelerine dağıtılmıştı– keşfettikleri ve asıl rahatsızlık duydukları kısım olduğu rahatlıkla düşünülebilir. Kıbrıs nedeniyle Türk-Yunan gerginliğinin yükseldiği, askerinin de 12 Mart ile tekrar siyaset üzerindeki gücünü gösterdiği bir dönemde, Türkiye’de erkeklik halleri kadar dokunulmaz sayılan gayrimüslim vatandaşlar ve askerler gibi iki ayrı tabuya birden dokunan bir kitabın, hem de kadın yazarının başıboş bırakılması olacak şey değildi. Annem üstüne bir de diğer bir anarşi yuvası olarak mimlenen Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi’nin 12 Mart öncesinde solcu gençleri dizginleyebileceği ümidiyle dekan seçilmek gibi benzer bir rastlantı kurbanı olan “parlak Anayasa Profesörü”yle Mamak’ta iki aydır tutukluyken evlenince, herhalde zamanın iktidar sahipleri, bunu kendilerine bir meydan okuma sayarak iyice hırslandılar. Oysa mektupları, babam ile annemin herhangi bir iddiadan çok, uğradıkları haksızlıklar karşısında birbirine duydukları hayranlık ve dayanışma duygusuyla bu kararı aldıklarını gösteriyor. Bu günlerde annemin ismi belli ki basının dilinden düşmez; o ise, bütün bunlarla dalgasını geçtiği satırlar yazar babama: “Dün yetkili ağızlardan radyo ve televizyonda romanım hakkında yapılan reklamdan sonra taframdan geçilmiyor. Meğer ben neymişim! Bunca şöhreti bir de paraya dönüştürebilsem! Bedava şöhret de çekilmiyor...”⁶ Ancak evlilik de, bir bürokrasi canavarı olup çıkar karşısına. Annemin evlenmesinin üzerinden üç hafta geçmeden tutuklanmasının bir nedeni, üzerinde geçerli –soyadı değişmiş– bir kimlik bulunmamasıdır; tabii böylesi bir suçtan tutuklanma olmayacağı için “memura mukavemet” ettiği iddia edilir. 1971 yazının sıcak Ağustos günlerinde Yıldız

6 Sevgi Soysal-Mümtaz Soysal Mektupları, 3 Ağustos 1971.

rım Bölge, belki henüz daha sonraki kadar zalimleşmemiştir, ama yine de yasal olarak sürmesi gerekene göre günlerce uzayan bu tutukluluğun bedeli ağır olur, annem zaten uzaklaştırıldığı TRT'deki Program Uzmanlığı işini tamamen kaybeder. 12 Mart, birkaç ay içerisinde, hayatını altüst etmiştir; o ise, bu duruma karşı yazarak direnmeye karar verir:

Saat 9.00, içeri gireli, kapı kapanalı yarım saat oldu. Bugün Pazar. “Fırtına”yı okuyorum. TRT'deki masamdan “Kavak” hikâyemi getirttim. Onu romanlaştırmak istiyorum, biliyorsun. Şimdi hikâye üstüne notlar alıyorum. Perşembe günü adliyyede, yine bir savcıdan romanım hakkında, konu romanımla hiç ilgili değilken, bir şeyler! işittim. Sadece 91. sayfa değil, bir de “Ada” bölümü varmış, içinde başka suçlar taşıyan!

170 sayfada neler yapmışım meğer. Dün gece üşüdüm. Batanıyorum yok. Bugün isteyeceğim. Korkut'un ikmalî aklıma takıldı. Özdemir [Nutku, Korkut'un babası] ... Almanya'da. San-ki hiç dost bir şey yok. Hani Şarlo'nın filmleri vardır. Zavallı “küçük adam” bütün iyi niyetlerine rağmen bir türlü belâdan kurtaramaz kendini.

Artık suçlanmak istemiyorum. Kimseye beni suçlama izni vermeyeceğim.

Bütün iyi niyetli girişimlerimden yara alarak çıkmaktan yorduldum. İçimde onarılmaz bir kırgınlık var. Hele senden, “seni uyarmalarım nafîle” gibi suçlayıcı cümleler duymak istemiyorum.⁷

Annemin doğum günü olan 30 Eylül'de Mümtaz Soysal'ın duruşmaları başladı ve annem bu duruşmaları kararın verildi-

7 Sevgi Soysal-Mümtaz Soysal Mektupları, 8 Ağustos 1971. Bu yazıda Korkut'tan ne kadar bahsetmek gerektiğini bilemedim. Buna hakkım yokmuş gibi geliyor. Korkut 1971 yazıyla beraber, İstanbul'da babaannesi ve büyükbabasının yanında kalmaya başlar, okula da orada devam eder. Bu dönem boyunca, annemin babama yazdığı mektuplara yansıttığının çok ötesinde Korkut'u düşündüğü, kendisini yalnız o zamana dek neredeyse bütün sorumluluğunu tek başına üstlendiği çocuğuna karşı suçlu hissettiği çok açık: “Bu Çarşamba, seni gördükten sonra, gece otobüsüyle İstanbul'a gitmek istiyorum, beş gün için. Terk edilmiş oğluma biraz birikmiş sevgi ve analık sunmaya!” Sevgi Soysal-Mümtaz Soysal Mektupları, 5 Eylül 1971.

ği Aralık ayına kadar kaçırmadan izledi. Görüş günü olan çarşamba günleri ve duruşma günleri arasında peşi sıra mektuplarla haberleşiyorlardı ve bu mektupların önemli bir konusu, *Yürümek* üzerine açılan dava oldu. Babam, anneme, savunmasında kullanması için Henri Charrière'in *Kelebek* adlı romanındaki bazı satırlardan bahsetmişti. Onun cevabı ise şöyle:

Davam için bazı örnekler buldum, buldum ama 'kadın bir yazar' olarak onları nasıl kullanabilirim ki. Bu kez de; 'kadına bak utanmadan neler okuyor, gösteriyor bize' derler. Anlayacağın, bu ülkede, kadın olarak dolma pişirmenin ötesine geçmek pek hayırlı bir iş değil. Ya da bakan olmak var; ama o da benim gibi 'müstehcen muharrire'lere kalmaz elbet. Şimdiki, elde kalan 'Sıkı Yönetim Dulluğu' mesleğini de pek benimseyemedim.⁸

Annem, bu dönemde, sonradan "Eskici" hikâyesinde anlatacağı zorlu bir mücadele neticesinde, iki ayrı evi birikmiş eşyalardan ayıklayarak birleştirir. Ancak Aralık ayında mahkemenin babam için kararı 6 yıl 8 aylık bir mahkûmiyet olunca, geçimini kazanmak için, babamın itirazlarına rağmen, yeni kurulan ANKA Ajansı'nda çalışmaya başlar. 1972 yılı Mart ayının 9'unda Askeri Yargıtay, alt mahkemenin kararını derhal tahliye isteğiyle birlikte bozar; ama bu kez annem, kocasının tahliyesinin üzerinden daha beş gün geçmişken, "orduya hakaret" suçlamasıyla tutuklanır. Suçlamanın dayanağı, muhbir bir vatandaşımızın ifadesidir. İçeride kitapların yasaklanması nedeniyle babamın savunması için getirttiği iki çuval kitap, görüş için gittiği Mamak'ta ona teslim edilir, o da bu çuvaları tek başına yüklenip, şehre getirmek zorunda kalır ve ardından arkadaşlarıyla buluşmaya gittiği Piknik Lokantası'nda bu hikâyeyi anlatırken herhalde yine fazla renkli bir dil kullanmış olacak ki, komşu masadan birinin ihbarıyla hakkında bu dava açılır.⁹ Tabii bu işin bahanesi; büyük ihtimalle bu davanın arkasında da *Yürü-*

8 Sevgi Soysal-Mümtaz Soysal Mektupları, 4 Kasım 71.

9 Bu benim bu dava hakkında rivayet olarak bildiklerim. Dava dosyasını bulup okumak gerekir mutlaka.

mek'ten doğan rahatsızlık yatar. Cezası, 8 ay mahkûmiyet ve 3 ay 10 gün Nevşehir'de sürgündür, ama sonradan avukatlarının yaptığı itiraz sayesinde mahkûmiyeti iki ay indirilir, sürgün yeri de –orada Radyo olduğu için mesleğini yapabileceği gerekçesiyle– Adana olarak değiştirilir. Bu süreçte avukatlarının cezasının ertelenmesi için “teessürünü” kullanmalarına izin vermez: “Hukuk ya vardır, ya yoktur, benim ‘teessürüm’ kimseyi ilgilendirmez. Ben sadece hakkımı isterim. Hakkı tanıyıp tanımamak da, hak dağıtıcıya kalmış. Ben hakkım olan suçsuzluğumun teslimi için, nasıl duygularımdan söz etmeye tenezül etmediysem, başkalarının onlardan yararlanmasına hiç izin vermem.”¹⁰ Kızıldere baskını, Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Aslan'ın asılmaları ve Türkiye tarihinde ilk kez kadınlara uygulanan işkenceler gibi dönemin en zalim uygulamalarının yakın tanıklarından biri olması, bu dönemde olur. Üzerinden birkaç yıl geçtikten sonra bu dönemi anlatırken yakalayabildiği mizah, bütün bu zalimliklere verilebilecek belki de en akıllıca cevaptır. Ama o dönemde yazdığı mektupları okurken, aslında bütün bu yaşadıklarının içten içe onu ne kadar yaraladığını görmemek mümkün değil. Şöyle yazıyor:

Aslında “dışarı”yı düşünemiyorum pek. Çünkü ben bir anlamda bir yıla yakın bir zamandır “içerdeyim” Ve giderek iyice kopuyorum “dışarı”dan. Sadece günlük “tutukluluk çarkını” döndüren bir robot ya da dikenli tellerle çevrili bir bahçe de bitivermiş bir bitki olmaktan korkuyorum. Korkularım var, evet. Bazen geceleri çılglık attığımı söylüyor koğu arkadaşlarım. Bu hiç bilmediğim bir şey. Oysa gün boyu, beni üzen, duygularıma alabildiğine yüklenen; içimde nice şeyi kıran ve beni çaresiz bırakan düşüncelerden kaçıyorum. Bazen çaresizlik büyük bir patlayıcı güce ulaşıyor içimde, sonra, havalandırma saatinde onu bir koşu soluğuna dönüştürüyorum. Yaşamak, bunu böylesine iyi ve güzel yorumlayabilenlere niçin zorlaştırılıyor böylesine?¹¹

10 Sevgi Soysal-Mümtaz Soysal Mektupları, 17 Temmuz 1972.

11 Sevgi Soysal-Mümtaz Soysal Mektupları, 11 Mayıs 1972.

Hapis cezasını –ve bu arada Brecht’ten *Üç Kuruşluk Roman* çevirisini ve *Yenişehir’de Öğle Vakti*’nin ilk yazımını– tamamladıktan sonra, bu kez bir otel odasında kalıp, her gün karakolda imza vereceği sürgün cezasını çekmek üzere Adana’ya gider. Ama bu gidiş de olaysız değildir. Adana’ya gitmek üzere uçağa bineceği 24 Ekim gününden üç gün önce, Askeri Yargıtay’ın bozduğu mahkûmiyet kararında ısrar eden Sıkıyönetim Mahkemesi, Mümtaz Soysal’ın yeniden ve derhal tutuklanmasını ister. Sevgi Soysal’ı hafızalara kazıyan kaldırımda oturmuş gülümseyen fotoğrafı bu uçak yolculuğu günü çekilmiştir. Bu noktada bir insanın hissedebileceklerini ifade edecek kelimeleri bulamadığım için yine onun satırlarını paylaşacağım:

Cumartesi sabahı, anlamsız ve kulağımdan gitmeyen ve içimi acıtan daktilo sesini unutmak için yaptığım yürüyüşün sonunda, annemlerde, haberi aldığım an, yüreğimi yeniden, kaçınıcı kez bilmiyorum, somut bir taş gibi hissettim. Sonra, beklenemez ve taşınabilir de olsalar bütün acılardan yukarda olmaya çabalayan bir ‘ben’i sevmeyerek, ağladım. Sonra, ısrarla yeniden ve yeniden oynamak zorunda bırakıldığım trajediyi, gündelik bir profesyonellikle yeniden oynamaya başlayan bir oyuncu gibi, sürdürmeğe başladım. Bugün, eşyalarımı topladım. Senin için de, acele tarafından bir bavul daha hazırladım. Yarın daktilonla birlikte, beni havaalanına getirecek olan [avukat] Doğan Tanyer’e vereceğim. Anahtarları anama bırakacağım.¹²

* * *

12 Mart döneminin bu iki insana yaşattıkları aslında benzer bir eziyetti. Ama eziyet gören, hatta hayatını kaybeden daha pek çok insan, özellikle de sayısız genç vardı. Mümtaz Soysal’ın üniversite hocası oluşu, annemin bu nesilden asistan ya da öğrenci gençlerle tanışmasına, hatta dostluklar kurmasına vesile olmuştu. Hem yaşadığı hakiki tecrübe hem de bu yakınlıklar nedeniyle, Sevgi Soysal’ın o dönemin zulmünün esas he-

12 Sevgi Soysal-Mümtaz Soysal Mektupları, 23 Ekim 1972.

defi olan genç ve solcu nesille duygudaşlık kurabilmesi mutlaka diğer pek çok yazardan çok daha kolay ve samimi oldu. Sür-gündeyken ancak bir defa üzerinden geçip kimseye okutmadan yayıncısına yollamaktan bahsettiği romanı *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*, Ankara’ya olduğu kadar, bu nesle de sanki ayna tutar gibidir. Ve böylece devrimci gençlik, Sevgi Soysal’ı sevdi ve hapishanelerde, üniversite yurtlarında okudu, tartıştı. Bir sonraki romanı *Şafak* da bu kez çok daha doğrudan, o dönemin evlerinde, karakollarında belki benzer binlercesi yaşanmış baskın ve sorguyu becerikli bir romancının elinden anlatarak, 12 Mart deneyimini bu ülkenin hafızasına silinmez bir şekilde kazıdı. Ne yazık ki, bundan sonra çok da fazla yaşamadı ve on dört ay arayla ablamı ve beni doğurduktan sonra, 1976 yılının Kasım ayında henüz kırk yaşındayken aramızdan ayrıldı.

İşte bu noktada, onun yaşamı ve yazdıkları hakkında yeni bir anlatı ortaya çıktı. Bu anlatı, onu mutlaka çok benimseyerek okuyan sol kesimin entelektüelleri tarafından kuruldu. Bu anlatıya göre, annem bireysel sorgulama ve kişisel bunalımlarını yansıttığı *Tutkulu Perçem* gibi bohem bir kitapla başladığı yazın hayatında, zamanla gelişerek toplumcu bir yazar olmayı başarabilmiş bir yazardı. Ne yazık ki, erken ölmüş ve onun kaleminden okuyabileceğimiz daha da yetkin eserlerini verememişti. Atilla Özkırımlı’nın 1977’nin Ocak ayında yayımlanan makalesinde şöyle bir cümle okumak mümkün: “Nitekim sondan başa bakıldığında, Soysal’ın yazarlık çizgisinin hızla yükselen bir çizgi olduğu görülüyor. Kesiklikleri, duraklamaları, düzlükleri olan, ama yükselmesini sürdüren bir çizgi...”¹³ Bu toplumcu izlek ile annemin hayatını okumanın en büyük çelişkisi, annemin başına gelenlerin korkunçluğunu gölgeleyip, onları sanki yazarlığını geliştiren, onu yaşadığı toplumun insanlarına yakınlaştıran olaylarmış gibi görmeyi gerektirmesi. Oysa ben bu yazıda, bu yaşadıklarının onu ne kadar incittiğini, yıprattı-

13 Atilla Özkırımlı, “Tutkulu Perçem’den Şafak’a Sevgi Soysal’ın Yazarlık Çizgisi,” *Birikim*, sayı 23, Ocak 1977, s. 9. Aynı yazı, *Tante Rosa*’nın Bilgi Yayınevi tarafından yayımlanan baskılarının arkasına da eklenerek yayımlandığından, uzun yıllar Sevgi Soysal’ın yazarlığı üzerine yazılan en kapsamlı değerlendirme olarak yaygınlaştı.

ğını vurgulamak istedim. Belki bunu en iyi babamın şu sözleri ifade ediyor: “Hiçbir toplumun kolay kolay bulamayacağı kadar değerli, ender bir insansın sen. Dış koşulların, toplumun sana karşı çok dikkatli, titiz davranması, seni ürkütmemesi, kırmaması gerekir. Hepsine bir dudak büküverirsen ne kaybedeceklerini biliyorlar mı acaba?”¹⁴ Diğer yandan bireysellikten toplumsallığa gibi bir izlek, annemin yazınına sanki dışarıdan bazı kalıpların yapıştırılması gibi geliyor bana. Annemin tedavisi için Londra’da olduğu bir dönemde yayımlanan *Barış Adlı Çocuk* kitabı, tam da böyle solcular ve edebiyatçılar diye bir bölünmeye neden olmuş eleştirmenler arasında; kimi ilk dönem öykülerini, kimi ise hapisane tecrübelerini anlattığı hikâyeleri beğenmişler. Bu eleştiriler üzerine, annem, Attilâ İlhan’a yazdığı bir mektupta, ilk günden beri yazdıkları arasında öyle büyük uçurumlar göremediğini söyler: “Elbet kimse saymıyor yerinde, hayatta üç koca değiştirip, kanser de olabildiğime göre. Kızılay anıtı gibi, düşündüklerimi hep aynı taşla yontacak değildim ya.”¹⁵ Sevgi Soysal, değişimi, –ya da babamın *Anayasa*’ya *Giriş* kitabına dair hazırlanan bilirkişi raporunda da üzerinde çokça durulan, ortak söz dağarcıklarının en önemli kelimesi denilebilecek– “oluşum”u, hem birey hem de toplum için önemseyen ve seven bir yazardı. Onun yazımı ve yaşamına da, bence böyle, bir oluşum olarak bakmak gerekir. Oluşum, iyiye, büyümeye, gelişmeye doğru olabildiği kadar kötüye, çürümeye, ölüme doğru da olabilir.

Böylesi bir bakışla, Sevgi Soysal’ın kitaplarının gittikçe daralan coğrafyası aslında çok dikkat çekicidir. Ancak bu noktayı anlamak için de sadece yayımladığı kitaplarına bakmak yetmez; çevirilerini, dergilerde yayımlanmış yazılarını, radyo arşivlerinde kalan radyo metinlerini de ele almak gerekir. Kuşkusuz, kadınlar için *Küçük Prens* olarak okunabilecek olan *Tante Rosa*, sırf bir aile ya da hayat tecrübesinin değil, güçlü bir edebi birikimin de eseri idi. Sevgi Soysal, 60’lı yılların başında modern Alman edebiyatından yaptığı ilginç çevirilerle ede-

14 Sevgi Soysal-Mümtaz Soysal Mektupları, 9 Ağustos 1971.

15 Atilla İlhan’a Mektuplar, s. 77.

biyat dünyasında kendisine bir yer açmıştı. Bunlar arasında savaş sonrası tiyatro yazınının en dikkat çekici yazarlarından İsviçreli Max Frisch'in "Andorra" ve "Don Juan ve Geometri Aşk"ı" adlı iki oyunu öne çıkmakla beraber, liste aslında epey kapsamlıdır: Kafka'nın tek oyunu "Mezar Bekçisi", Kierkegaard, Rilke, Büchner gibi yazarlardan seçmeler ve asıl en ilginç, Nazi ordusunda savaşmayı reddettiği için çok ağır hapisane tecrübeleri geçirerek henüz yirmi yedi yaşındayken hayatını kaybetmiş bir yazar olan Wolfgang Borchert'ten hikâyeler. Sevgi Soysal'ın edebi birikiminin ve Alman edebiyatıyla kendi dili arasında kurduğu metinsel melezliğin, bugün bile hakkı verilmiş değil. Annemin 12 Mart'a kadar yazdıklarının arka planında, sahip olduğu yabancı dil ile ulaştığı Alman edebiyatının rolü kesinlikle yadsınmamalıdır. Aşağıdaki bölüm bu konuda yazdığım, yarım kalmış bir yazıdan:

Annem kendi kendine mırıldanarak şiirler yazardı babama" der bir söyleşisinde, bir başkasında da kendisinin çocukken şiirler yazdığını söyler (Binyazar, 1969, s. 12). Sevgi'nin yazdıklarının babamın ifadesiyle hep bir "şiir"i vardır. Bu açıdan en çok etkilendiği bir yazar ismi söylemek gerekirse, bence en doğru isim, Alman şair ve yazar Rilke olur. Bu iddiayı destekleyecek iki kanıt öne sürülebilir. Birincisi, doğrudan metinsel olarak edebiyatına giren, *Yürümek*'teki alıntı. Memet'in kitapçıda karşılaştığı kıza, Rilke'nin *Lou Andreas-Salomé'ye Mektupları*'ndan, orada ayaküstü okuduğu satırlar: "...Artık köylerde olmak istiyorum, öylesine sesli ve yaban kent. İç-oluşum sıralarında yabancı olan hiçbir şey çevrenize sürünmemeli. Çok yıllarda, bir kez benim için ne olduğunu anlayacaksın. Bir dağın tepesindeki kaynağın susamışa ne olduğunu anlayacaksın. İyi ve sadıkça susamış, yeni bir güneşe yollanmak için onun serin berraklığını yudumlamaz. Onun kıyısında, şarkısını dinleyebilecek kadar yakınında bir kulübe yapar, gözleri güneş yorgunu olana dek çimenli kıyıda kalır, yüreği zenginlikten, anlayıştan taşar. Ben kulübeler yapıp kalacağım. Benim berrak suyum. Nasıl sadık olmak istiyorum sana. Sende olmayan hiçbir göğü, hiçbir güneşi,

hiçbir çiçeği görmek istemiyorum. Sende görmek istiyorum hepsini. Senin göğe bakmanla her şey güzellenip büyüleniyor... Yıkanık suyum benim. Evreni senden görmek istiyorum. O zaman gördüğüm evren değil sensin çünkü yalnızca sen sen sen...

Sevgi, 1961 yılında, *Değişim* dergisi için Rilke'nin *Salomé*'ye *Mektuplar*'ından tam da bu satırların yer aldığı bir seçkiyi çevirip yayımlamıştır; ama *Yürümek*'teki alıntı, ironiktir: Memet bu satırları okurken aklından *Playboy* dergisi geçer, ayaküstü şiiri okuduğu kızın ise gözlerinden yaşlar akar; komik bir sahnedir bu. Bu ironi, sanki Sevgi'nin Rilke tarzı bir duyarlıktan beri yürüdüğü yolu yansıtır. 1970 yılının *Yürümek*'inde Rilke ile kurulan bu mesafe, 1962'nin *Tutkulu Perçem*'inde yoktur. Bu kitapta yer alan "Köstebekname" nin son satırında, "Orfe si öldü sağlam adam satıyor" diye bir satır vardır. Rilke'nin yaşamının son büyük eseri *Orfe Soneleri*, *Tutkulu Perçem*'in pek çok bilmecesinin sırlarını kısmen de olsa okuyucuya açar; öyle ki, sanki beraber okunmalıdırlar. "Yanı başımızda bir elma çiçek açmış – KOKUSU ULAŞMIYOR BİZE" diye yazdığında, Sevgi, Rilke'sel bir duyarlılıkla yazmaktadır. Dünya'yı gözlemlemeyi Rodin ve Cézanne'dan öğrenen ve gördüklerinin kendi iç dünyasındaki yansımalarını metaforlarla yüklü bir şiirle anlatan Rilke'nin bakışıyla yaşadığı şehre ve çevreye bakan Sevgi, ister istemez, kendini oldukça yabancılaşmış bulur. Ancak doğa ve bozkır ona Orfik şarkılar söyletebilir, Rilke'nin sığındığı gibi şatolar Türkiye'de maalesef yoktur ve şehir de, insanları da, onun tabiriyle, "bayağı"dırlar. *Yürümek*'teki hayvan alegorileri de Rilke'yi anımsatır.

Ancak böylesi bir şikâyetin yazarı olarak kalmayacaktır Sevgi. *Tutkulu Perçem*'in kitaplaştığı yıl, annesi Aliye Yenen ile beraber, Max Frisch'in *Don Juan* ve *Geometri Aşkı*'nı Ankara Devlet Tiyatroları'nda oynamak üzere çevirirler; bir yıl sonra da bu kez diğer bir Frisch oyunu olan *Andorra*'yı. Bu metinlerle birlikte, Rilke'de olmayan bir kelime girer Sevgi'nin diline: Seçim. *Don Juan* ve *Geometri Aşkı*, geometri kesinliğinde bir aşk arayışıyla, aslında bir seçim yapmayı –yani başka olasılıklardan, seçeneklerden vazgeçmeyi– reddeden, ya da doğrusu, se-

çim yapmayı seçmeyen Don Juan'ın, nasıl aslında öyle olmadığı halde baştan çıkarıcı bir katil kimliğiyle yaftalandığını ve ancak aradan on iki yıl geçtikten sonra, Miranda'nın sevgisi sayesinde seçen bir özne olabildiğini anlatır. Ama seçmek basit, kolay bir şey değildir. *Andorra* insanların seçimlerini etkileyen kültürel önyargıları, çoğu seçimin arkasında yatan kişisel çıkarı veya yapılan seçimlerin sonradan yapılmamışçasına temize çıkarılmasını ortaya döken bir metindir.

Rilke'den Frisch'e geçişin anahtarı, büyük ihtimalle, Kierkegaard'dır. Sevgi, 1962'de bir de Kierkegaard özel sayısı hazırlamıştır *Değişim* dergisinde. Rilke gibi kendini dünyayı duyumsamaya adanmış bir şair ile Kierkegaard gibi doğru bir varoluşun koşullarını araştıran Danimarkalı bir düşünür, belki ilk anda yan yana konulamaz. Ancak ikisi gerçekliği insanın içinde, öznelliğinde arayışlarıyla benzerler. Rilke, *Lou Andreas-Salomé*'ye yazdığı mektuplarda, Kierkegaard'a duyduğu hayranlıktan bahseder.¹⁶ Bir 19. yüzyıl düşünürü olmasına karşın Kierkegaard, Almanya'da asıl Weimar Cumhuriyeti yıllarında moda olur; 19. yüzyılın evrimci düşüncesinden Nietzsche ile birlikte "an"ın düşünürü olarak ayrışır ve modern yazarlar tarafından benimsenir.¹⁷ Rilke'nin Kierkegaard'a olan ilgisi ise yüzyıl başında İskandinavya'ya yaptığı geziye kadar eskiye dayanır, hatta Kierkegaard'ın nişanlısı Regine'ye yazdığı mektupların Almanca çevirisi üzerinde bizzat çalışmıştır. Ama Rilke sert tercihler gerektiren bir dönemin değil, sanki hiçbir şey değişmiyormuşçasına yaşanan *belle époque* yıllarının şairidir; Kierkegaard'ın öngördüğü, Frisch'in vurguladığı seçim ise bir 20. yüzyıl meselesidir.

Kierkegaard, "Hristiyan bir düşünür" olarak bilinmekle beraber, aslında zamanının orta sınıf ahlâkı ile uyumlu kuru kili-

16 Leonardo F. Lisi'nin "Rainer Maria Rilke: Unsatisfied Love and the Poetry of Living" başlığıyla *Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism, and Art: The Germanophone World* içerisinde yer alan yazısı, Rilke'nin Kierkegaard ilgisi üzerine ayrıntılı bilgiler içeriyor. Yine aynı kitapta, Sophie Wenerscheid'in "Max Frisch: Literary Transformations of Identity," başlıklı yazısı da, Frisch'in Kierkegaard ilgisini tartışıyor.

17 Rüdiger Safranski, *Romantik: Bir Alman Sorunsalı*, s. 365-66. "Onun anı, Tanrı yaşama dalıp da birey karar vermeye çağrıldığını duyumsadığında, insanca sıçramaya cüret etme anıdır."

se dindarlığından nefret ederdi. Doğru bir inancın koşullarını araştırırken, insan bilincine, insanın bireysel seçimi noktasına yaptığı vurgu çok önemliydi. Kierkegaard için seçim, akılcı bir tercih ya da soyut kimi ilkelere dayanarak değil, ancak insanın kendi içine doğru yaptığı bir *leap of faith* (inanç sıçraması) ile yapıldığında gerçekten anlamlıydı. Kierkegaard ahlâklı davranmayı dahi askıya alacak dinî seçimlerden de bahseder: İbrahim peygamberin, oğlu İzak'ı kurban etmesi gibi mesela. Sevgi'nin üzerinde durduğu Kierkegaard, kendi yaptığı bir hayat seçiminin muhasebesini en derin bir felsefi bakışla yapmaya çalışan, bu bakıştan yola çıkarak yeni bir dinî anlayış ortaya koymaya çalışan bu Kierkegaard'dır. *Değişim*'deki özel sayı-da, Sevgi Nutku çevirisiyle Kierkegaard'ın anı defterinden birkaç sayfa da yayımlanır. Nişanlanmasının on ikinci yılında, yürüyüşlerinin birinde karşısına çıkan eski nişanlısıyla ilgili bölümlerdir bunlar.¹⁸ Kierkegaard'ın düşüncesinin en ortasında özel, bireysel bir konu, yani nişanlandığı halde evlenmemeyi seçmesi bulunur; nişanlısı Regine'nin ismi, her Kierkegaard okuyucusu tarafından bilinir, kitaplarının girişinde yer alan önsözlerde bu mesele ayrıntılarıyla işlenir. Bu konu Kierkegaard'ın düşüncesiyle o kadar iç içe girmiştir ki, bazen dinsel bilinç hakkında yaptığı tartışmaların orta yerinde, acaba hâlâ neden nişanlısını bıraktığını açıklamaya mı çalışıyor diye düşünmek mümkündür.

Sevgi de bu yıllarda kesin seçimler yapmaktadır. Bu metinler ile kurduğu diyalogun hayatında çizdiği keskin çizgileri ne derece etkilemiş olduğu üzerine çok şey söylenemez belki, ama şurası kesin ki Tante Rosa'nınki bir Kierkegaard seçimidir. Seçim önemlidir Sevgi Soysal için. *Tante Rosa*'da sonra-

18 Bir rastlaşmalarındaki selam verme vermeme durumunun arkasından şöyle yazar Kierkegaard, Sevgi Nutku çevirisiyle:

*Hayatım üzerinde ilk hakkın onun olmadığını ta içten duydum yeniden. Hayır, hayır insanca konuşulursa –hayatım üstüne ilk ve tek hak sahibi olan o– nasıl severek söylerdim bunu. Onun olmalı bu. Ama Tanrı'nın bu hak. Onunla nişanlanıp ayrılmam, hep Tanrıyla olan ilişkimden değil mi? Tanrıyla tanrısal nişanliliğim.” “Søren Kierkegaard'ın Anı Defterinden”, çev. Sevgi Nutku, *Değişim*, Eylül 1962, s. 5.*

sını düşünmeden bırakmaktır bu, *Yürümek*'te paltosunu alıp gitmek. İntihar üzerine *Değişim* dergisinde yayımlanan bir yuvarlak masa toplantısında, Özdemir Nutku, Vüsat O. Bener, İlhan Berk gibi isimlerin arasından ayrılarak söylediklerinde de seçim yapmaya verdiği önem açıkça görülebilir: “İntihar,” der, “önce tek başına, şu veya bu yüzyılda, bir seçimdir... Yaşamak ne kadar anlamlı ya da anlamsız olabilirse, intihar da o kadar anlamlı, ya da o kadar anlamsız olabilir... İnsan intiharı seçmekle, ne kadar kişisel davranırsa davranсын, bir seçim yapmıştır. Bu seçim de kendisinden öteki insanlara yansır. Sonra bir insan yalnız intihar etmekle şunu kullanmış olur: Yaşamakla, yaşamamak arasındaki seçimi ile o özgürlüğünü kullanır.”¹⁹ Sevgi seçmeyi, seçmemeye, ayak uydurmaya, idare etmeye tercih eder; ve belki onu bu kadar aykırı kılmış olan, insan iradesine yaptığı bu vurgudur. Özgürlük, sahibine faiz getirisi getiren bir şey değildir çünkü, kullanılmadıkça insanın özü paslanır. Bireyler kadar, toplum için de böyledir bu.

Bu yazıda anlatmak istediğim, Sevgi Soysal'ın yazın dünyasının başlangıçtaki çok boyutluluğuydu. Kendi içine kapanmış, tarihini örtmüş bir ülkede, *Tante Rosa* ve radyo için yazdığı *Venüslü Kadınlar* gibi, sınır, ülke tanımayan, –şimdilerde *transnational* diye adlandırılabilir– ve kadın öznelliğine yaptığı vurgu açısından evrensel boyutta denilebilecek bir edebiyat çıkarmaya çalışan modern bir yazar olarak Sevgi Soysal'ın yeniden düşünülmesi gerektiğine inandığım için, yazdıklarındaki metinlerarası boyuta dikkat çekmek istedim. Bu açıdan bakınca, annemin edebiyat çizgisi bambaşka gözükmeye başladı gözüm. Gittikçe toplumculuşan bir yazar yerine, ufku hep daraltılan, ama her adımda, sıkıştırıldığı her köşede kendi bilinci-ne yeni ufuklar açarak tekrar tekrar direnen bir yazar görmeye başladım. *Venüslü Kadınlar*'da neredeyse dünya ve zaman ötesi bir boyutta yazan Sevgi Soysal, belki maruz kaldığı “sarışın turist” muameleleri karşısında, kendi Alman ailesine sahip çıkarak *Tante Rosa*'yı yazmıştı. *Tante Rosa*'nın yabancı bu-

19 “İntihar Üzerine Konuşu”, *Değişim*, Temmuz 1962, s. 11.

lunması, onu *Yürümek*'teki Elâ ile İstanbul'un belli mahalleleri ve Adalar'a sıkışmış ve onun gibi yarı-yabancı görülen yerli Levantenlerin ve Rumların dünyasını anlatmaya sürüklemişti. O meşum '71 yılından, bir Ankara ve nesil romanı olarak *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* çıkmıştı. Ama Sevgi, Türkiye'nin başkentinden de iteklenmiş, Adana'ya sürgüne gönderilmiş, oradan da 12 Mart'ın estirdiği terörü anlatan *Şafak*'ı çıkarmış, kapatıldığı koğuşu da *Yıldırım Bölge* ile yazınlaştırmış, bütün o kısıtlanmışlıktan eziyeti rezil eden bir metin çıkarabilmişti. *Barış Adlı Çocuk*'taki "Bir Ağaç Gibi" hikâyesinde ise, onu yok etmek isteyen bu karanlık güç artık bedenindedir, budanan bir ağaç gibi onun kesilip atıldığını düşünmek ister, ama neticede, nefes alıp verdiği havayla hücrelerine nüfuz eden bu karanlıktan kurtulmak o kadar da kolay değildir. Ülkesinde onu bekleyen, "zincirli bir kuyu" olur...

Kanser tedavisi için gittiği, ama bu *sayede* ülkenin o dönemki zehirli havasından uzaklaştığı Londra'da, annem beslenebileceği yeni şeylerin peşinde, ölmeyecekmişçesine bir hevesle koşar bir yandan: Sinemada Theo Angelopoulos'un "The Traveling Players" (Kumpanya) filmini, çıkar çıkmaz da "Taxi Driver"ı (Taksi Şoförü) görür. Ankara'nın boğuculuğundan sonra Londra'da sanki kısa da olsa yeniden nefes alma şansı bulur. Londra'da BBC için yazdığı Radyo Sohbetleri'nde yine Wolfgang Borchert'e gönderme yapması o yüzden şaşırtıcı değil. Kim bilir, belki kendini özdeşleştiriyordu Borchert ile. Borchert öldürmemeyi seçtiği için genç ölmüştü. Sevgi Soysal, *Tutkulu Perçem*'i, *Tante Rosa*'yı, *Yürümek*'i yazabilmiş; yazdığı için, yazdığı gibi de yaşadığı için, hayatının en verimli, en sağlıklı, en güzel olabilecek yıllarını ağır üzüntü ve zorluklarla geçirmişti. Bütün bunlara karşı ailesinden öğrendiği bir yaşam ve güzellik sevgisiyle direnebilmişti:

Dün hava alma dakikalarımız sırasında yerdeki karıncaları seyrettim uzun uzun. O hiç yorulmayan, yılmayan boylarından çok büyük yükleri taşıyan canlıları. Nice taşınmaz gibi görünse de yükleri, taşırlar; çünkü en haklı neden olan 'canlılığı

sürdürmek' adına yoruluyorlar. Sen, senin doğruluğun, haklılığın, sana olan sevgim, canlılık kadar olmasa da ona yakın önemde bir neden olan 'güzelliğin sürdürülmesi' için öylesine güçlerle donatıyor ki beni, tahliye ya da mahkeme kararları bütün o önemsenen vurucu güçlerini(!) yitiriveriyorlar.²⁰

İşte böyle, “Acımaz ki, acımaz ki” diyerek başladıkları iki yıl la yakın süren bu kâbus, o kadar absürttür ki, son olarak, bir yıl önce uzaklaştırıldığı TRT'deki memurluğu sırasında fazla ödeme yapılmış olduğu gerekçesiyle parayı iade etmesini isteyen bir dava açılır, avukatları Uğur Alacakaptan da tutuklanıp Mamak'a yollanır. Haberi aldığıında Sevgi şöyle yazar:

...o bildik, o artık alışmam gereken, ama hiç alışmak niyetinde olmadığım acı geldi oturdu yüreğime. Ama bu acıya, acılara alışmasak da, yeneceğiz onu – Gündüzün geceyi yenmesi gibi. Güzel mektubunda gecelerin kısaldığını yazıyorsun ya – öyle. Hem yaşamak içinse bütün bunlar; insan gibi yaşamak için; alışmayacağız, ama seveceğiz acımızı.

*Bu dünya soğuyacak günün birinde
Hatta bir buz yığını
Yahut ölü bir bulut gibi de değil
Boş bir ceviz gibi yuvarlanacak
Zifiri karanlıkta uçsuz bucaksız.*

*Şimdiden acısı çekilecek bunun
Duyulacak mahzunluğu şimdiden
Böylesine seviyecek bu dünya
“Yaşadım” diyebilmen için–
[Nâzım Hikmet]*

Bilmem görüşebiliyor musunuz? Neyse, avukatımızdan da olduk. Ayıp be!²¹

Elbette ki, onu yeterince yerli olmamakla eleştirenler, memleketin değerlerine ters düştüğünü söyleyenler, olacaktır. Bu

20 Sevgi Soysal-Mümtaz Soysal Mektupları, 23 Ağustos 1971.

21 Sevgi Soysal-Mümtaz Soysal Mektupları'ndan, 23 Aralık 1972.

itiraz, aslında gelenekselden kopuş anlamındaki modernliğe karşı yapılmış bir eleştiridir ve modernliğin her yerde, her zaman peşinden gelir. Ama bu eleştiriye katılmamak, Sevgi Soysal yazınının ardında yatan zengin aile tecrübesi ve edebi birikimi yok saymak da olmamalıdır. Yazdıkları, yazabileceklerinin yanında belki hiçtir, çünkü maruz bırakıldığı eziyet, değil yazmayı, yaşamayı bile güçleştirecek cinstendir. Annemin hayatının bu zor sayfalarını anlatmak gerektiğini düşündüm, çünkü hayatı, evlilikleri ve hoşlukları ile bir magazin malzemesi değil, bir ders olmalı bence Türkiye için. Onca yorgunluktan sonra bir de beni doğurmuş, kadınca bir direniştir çünkü çocuklar doğurmak ya da doğurmamak; ben yazmazsam olmaz, zaten başka kimse de yazamaz bunları. Şimdi postmodern zamanlardayız diyorlar. Sevgisiz bir zamandayız bence uzun yıllardır; ne yazık, ne acı, ne büyük kayıp...

KAYNAKÇA

- Adnan Binyazar, "Sanatçılarla Konuşmalar: Tante Rosa ile", *Varlık*, sayı 741, 1 Haziran 1969, s. 12.
- Atilla Özkırımlı, "Tutkulu Perçem'den Şafak'a Sevgi Soysal'ın Yazarlık Çizgisi", *Birikim*, sayı 23, Ocak 1977, s. 7-15.
- Herkül Milas, *Türk Romanı ve 'Öteki': Ulusal Kimlikte Yunan İmajı*, Sabancı Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2000.
- Jon Stewart (yay.) "Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism And Art", *The Germanophone World*, cilt 12, Ashgate, Londra, Şubat 2013.
- Rüdiger Safranski, *Romantik: Bir Alman Sorunsalı*, çev. Ali Nalbant, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul, 2013.
- Sevgi Nutku, "Sören Kiekgard Anı Defterinden", *Değişim*, sayı 12, 15 Eylül 1962, s. 4-5.
- Sevgi Nutku, "İntihar Üzerine Konuşu" (Ilhan Berk, Vüs'at O. Bener, Özdemir Nutku, Sevgi Nutku, Raziye Bener), *Değişim*, sayı 9, 15 Temmuz 1962, s. 10-18.

Sorunları mı Sorumluluktan, Sorumluluğu mu Sorunlarından? -Kadınlık Durumu, Kadınlık Bilinci ve Sevgi Soysal-

AYŞEGÜL YARAMAN

Anneme...

"Güç iştir çünkü bir tarihi insan gibi yaşamak,
Bir hayatı insan gibi tamamlamak güç iştir."

- Edip Cansever

Kadın tarihi gibi, egemen zihniyet ve buna bağlı resmî tarih tarafından, kendilerini yeniden üreten kısmı haricinde yok sayılan alanlarda veri toplayabilmek, alternatif kaynakların tarihe eklemlenmesi ile olanaklı olabiliyor ancak. Yaşantılar ile edebiyat böylece en önemli veri kaynakları haline geliyor. Yaşantılara ulaşmak bir yandan sözlü tarih çalışmalarıyla, bir yandan da biyografilerle sağlanabiliyor; edebiyat ise söz konusu dönemin ya da kişinin yapıtlarıyla destek veriyor bu sessizliğin yırtılmasına. Kuşkusuz hem yaşantılarda hem edebiyatta resmî tarihin, oto sansür, sansür ve toplumsal baskıyla oluşan yansımaları var; ancak bu durum onların önemini azaltmıyor, onlara daha dikkatli yaklaşılmasını gerektiriyor yalnızca. Öte yandan kadın hareketi ve bununla karşılıklı ilişki içinde bulunan kadın statüsünün dönüşümü, 20. yüzyıl içinde iki temel yükseliş dönemine tanıklık etmiştir: Birincisi, öncülleri 19. yüzyıl ortalarına dek uzanan ve genelde kadınların erkeklerle birebir eşitliğini amaçlayıp, yasalardaki kazanımlarla en geç İkinci Dünya Sa-

yaşı sonrasında sonuçlanan birinci dalga kadın hareketi; diğeri ise, 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve toplumsal cinsiyet kavramı çerçevesinde kadın ve erkeğin farklılıklara rağmen eşitliğini savunarak değerlerdeki cinsiyetçiliği sorgulayan ve 21. yüzyıl başında yerini post-feminizme bırakan ikinci dalga kadın hareketi.

Türkiye’de de kadın statüsünün dönüşümü, retrospektif bakıldığında anlamını yitiren küçük zamansal kaymalarla da olsa, dünyadakine benzer bir çizgi izler. Ancak bütünsel değerlendirildiğinde en belirgin farkın, iki kadın hareketi dalgası arasında suskunluk döneminde ortaya çıktığı görülür; daha doğru bir deyişle, Batı’da 1960’lı yıllarda başlayan kültürel tabanlı farklılıklara rağmen eşitlik mücadelesi, Türkiye’de 1980’li yılların ortalarında ivme kazanmıştır; ancak bu yaklaşık yirmi yıl içerisinde, Türkiye’de kadınların tam bir suskunluk içinde olduğu söylenemez; onlar, o yıllarda siyasal ve ekonomik düzenle ilgili mücadele içinde eritmişlerdir kendi mücadelelerini ve toplumsal kurtuluşun kendi kurtuluşları olacağına inanmışlardır. Oysa o örgütlenme ve ideolojilerin de.özündeki atavistik söylemin gelenek ve ilişkilerin rötarlı da olsa farkına varan, büyük ölçüde bu dünya görüşlerinin içinden gelen kadınlar olmuştur 1980’lerde. Türkiye’de de kadınlar 1960’ların başında, daha önce kazanılan yasal özgürlüklerin yaşama geçirilememesinin getirdiği arayış içindedirler; ancak ülkenin sosyo politik sorunlarına çözüm arayan ideolojik mücadeleler, cinsiyete dayanan sistem eleştirisi yönündeki bilinç ve mücadeleyi erteletmiştir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, Sevgi Soysal’ın biyografi ve yapıtları yasalar önünde erkekle birebir eşitliğin kazanımlarıyla başlayan, bunlarla yetişen ama yetinmeyip yeni arayışlara giren, toplumcu dünya görüşünden etkilenen ama yine de kadınlık bilincini, çabasına rağmen bastıramayan ve dolayısıyla, bir anlamda Türkiye’de 1980’lerde yükselen kadın hareketinin öncüllerini içeren diyalektik bir bütünlüğe sahiptir. Freud’un (1969) izinden gidersek, biyografi yazarları –kendi duygusal yaşamları nedeniyle– çok önceden beri özel duygular besledikleri kahramanları çalışma konusu olarak seçerler (s.

130). Sevgi Soysal ile 1970'li yıllarda kurduğum duygusal ilişkinin, sadece onun okuyucusu olmanın ötesinde beni onunla ilgili yazmaya da yönelttiği doğrudur. Ancak yine aynı makalesinde Freud'un öngördüğü "idealleştirerek çarpıtma" tehlikesini bertaraf edebilmek için, Sevgi Soysal'ı yukarıda belirttiğim çerçevede, Türkiye'de kadınlık durumunun dönüşümü sorunsalı bağlamında değerlendirmeye çalışacağım. "Tüm yazarlar, yapıtları ne denli nesnel olursa olsun, kişilerini kendi benliklerinin unsurlarından seçerler. Herkes, aslında yalnız tek bir ruhu tanır: Kendininkini. [...] Ancak erkekler, genellikle kendi benliklerinden ödünç aldıkları unsurları kadınlar kadar açıkça kullanamazlar" (Larnac, 1929, s. 253). Bu bağlamda bir kadın yazar olarak Sevgi Soysal'ın otobiyografik unsurlara, roman ya da öykülerinde çeşitli tiplere yayarak yer verdiği, gerek eleştirilenlerce gerek bizzat kendisi tarafından kabul edilmiştir (Bin-yazar, 1978, s. 95-100; Özkırımlı, 1978, s. 118).¹

Cumhuriyet kızı

Sevgi Yenen 30 Eylül 1936'da İstanbul'da, Selanik göçmeni mimar Mithat Yenen (1908-1987) ile Alman asıllı eşi Anneliese Rupp'un (ismini evlenince Aliye olarak değiştirmiştir) (1909-1993) üçüncü çocuğu olarak doğdu.² "Gecekondusuz, bulvarlarından köylü geçmeyen ve bu nedenden olacak, kendisini imtiyazsız ve sınıfsız bir şehir sanan Ankara'da büyüdü (Soysal, 1977, s. 104).³ Evin konukları arasında Nazilerden kaçan

1 Murat Belge, *Şafak* üzerinden yaptığı bu konudaki değerlendirmesinde, romanı otobiyografik diye nitelemenin kolaycılık olduğunu söylüyor ama "romana dikkatlice bakıldığında anlatılanların pek o kadar otobiyografik olmadığı, belirli öğeler gerçekten yaşanmış olsa bile, bunların nesnel bir roman yapısına uyacak biçimde değiştirilerek kullanıldığını" belirtiyor (Belge, 1976, s. 35). Benim de otobiyografik nitelikten kastettiğim, kitap anı türünde olmadığı sürece bu boyuttadır.

2 Altı kardeşirler. Ağabeyi Kaya (mimar), ablası Gönül Öney (sanat tarihi profesörü), kızkardeşi Duygu Aykal (koreograf), erkek kardeşi İzzet (iktisatçı), Mine Kazmaoğlu (mimar)

3 "Hiçbir yerli değilim ben. İstanbul'da doğdum. Ankara'da yaşıyorum. Annemle babam ise bambaşka yerlerden gelmişler..." (Soysal, 2010, s. 88).

Alman aydınlar, Abidin Dino, Mithat Fenmen, Ekrem Akurgal bulunuyordu (Yazıcı, 2001, s. 2). Dönemin milliyetçi nitelikleri ağır basan *Kızıltuğ* gibi romanlarını okudu çocukluğunda.

Bizim çocukluğumuzda savaş vardı. Biz milyonlarca insanın öldüğü bu savaş hakkında fazlaca bir şey öğrenmez, kırmızı oklarla bütün dünyayı istila eden Türk kavimlerini gösteren göçler haritasıyla avunurduk. Bizim çocukluğumuzda ekmek karneyleydi, halk şeker bulamıyor, ardı ardına askerlikten ve kıtlıktan yılıyordu. Biz memur çocukları pek ilgili değildik bu durumla, bizim ekmek, patiska ve şeker karnelerimiz vardı ve göçler haritası sayesinde maneviyatımız tamdı (s. 40).

İkinci Dünya Savaşı'nın etkisi, annesinin dilini çocukken reddetmesine yol açtı. Almancayı daha sonra öğrendi. Piyanolar çalıyor, dans dersine gidiyor, şiir yazıyordu. Ankara Kız Lisesi'nde eğitim gördü; resmî bayramların o yıllara özgü büyük coşkusunu "sınıf birincisi olmak gibi parlak bir iş" (s. 61) diye nitelediği trampetçi olarak yaşadı. Öte yandan, komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle Devlet Operası'ndan atılmış olan Ruhi Su'nun açtığı türkü kursuna katıldı hafta sonları (Abaday, 2008, s. 8). Ankara Üniversitesi Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde arkeoloji okumaya başladı.

Kadınlarla ilgili kazanımların sağladığı eğitim olanaklarından böylesine yararlandığı; aydın, Batılı ebeveynle Alman disiplini altında da olsa modern koşullarda büyüdüğü halde, Rumelili babaannesinin oğlan kardeşlerini kayırdığı ev ortamı, kadınlık bilincinin çocuk yaştaki tohumları olarak aktarılır yazarca. Bir başka deyişle, 19. yüzyılın ortalarında başlayan kadınlık durumunun modernleşmesi süreci, özellikle erken Cumhuriyet döneminde çeşitli reformlarla yasal güvenceye alınmış; yeni rejimin kurucusu bürokrat, aydın seçkinler özellikle büyük şehirlerde inşa sürecindeki modernliğe kadınlarla birlikte dahil olarak model üretmişlerdir; ancak biçimdeki bu dönüşüm zihniyet ve pratikte aksamaktadır. Yine de, aynı süreç, ulus devlet ve İkinci Dünya Savaşı konjonktüründen beslenen hegemonik bir milliyetçiliğin yanında komünizme kadar uzanan diya-

lektik ve dinamik bir sorgulama imkânını da sunmaktadır yükselen modern bireye ve bunlardan biri olan Sevgi Soysal gibi Cumhuriyet seçkini kadınlara.

Varoluşsal sorunsalın egemenliğinde kadınlık durumu

İlk evliliğini, 1956'da, evlenince daha özgür ve bağımsız olacağını düşünerek, iki tarafın ailelerinin de muhalefetine rağmen Özdemir Nutku ile yaptı. Tercihi olan spor giysiler ve kısa saçtan, evliliğe, siyah tayyör giyip şapka takarak geçti. Eğitimi yarım bırakarak, 1957-58 yıllarında, eşinin tiyatro bursu alarak gittiği Almanya'da, Göttingen Üniversitesi'nde arkeoloji ve tiyatro eğitimi gördü. Türkiye'ye dönüp 17 Mart 1958'de oğlu Korkut'u doğurdu.⁴ Yirmi beş yaşlarındayken ise, "musluğumun lastiği bozulmuştu sanırım, yazmaya başladım," diye açıkladığı yazarlık serüvenine girdi (Binyazar, 1978, s. 100). İlk öyküleri *Değişim* dergisinde yayımlandı. İlk kitabı *Tutkulu Perçem*'in ilk basımı, Nutku soyadıyla 1962 yılında gerçekleşti. Bu kitaptaki öykülere bireysel sorunların ön plana çıktığı varoluşsal sıkıntılar egemendir: "Hep oturup cigara içiyoruz yetersiz, konyak içiyoruz yetersiz, en asıl yetersiz biziz, yalnızlığımız en yetersiz" (Soysal, 1988, s. 70), "Taşlar, hendekler kayıyordu tabanlarımın altından. Koşuyordum. Yeni nisanlara, lacivert yağmurluğuyla yeni bir sıkıntıya ansızın" (s. 99).

Ancak cinsiyetsiz birey sıkıntılarının yanında kadınlık durumu ve bununla ilgili sistemli olmayan ve ideolojik bir arka plana dayanmayan, neredeyse içgüdüsel/deneyimsel isyanlar da yer almaktadır ilk öykülerinde: "Erkeklerle, erkeklerle en çok onlara, bu kendilerini, sonra yine kendilerini sevenlere kızgınlığım" (s. 65), "Kara diken sakalları babamın. Öpücüklerinde ilk tiksintiyi ayırt ettiğim sakalları, bir hayvan soluğunu ilk getiren bana, bir erkek soluğuna ilk tiksinti" (s. 81).

4 Doğumda bebek ters geldiği için bir süre oksijen alamamıştır. Sonradan otistik teşhisi konmuş, ileri yaşlarda hastalık otizmden basit şizofreniye dönüşmüştür.

Sevgi Soysal, kadın mücadelesinin Türkiye’de suskunluğa çekildiği yıllarda dünyaya gelmiştir; ancak birinci dalga kadın hareketiyle modernleşme/Batılılaşmaya bağlı kazanımlardan yararlanma olanağı bulmuştur. Ama gerek kamusal gerek özel alanın pratiğine bu dönüşümünün yansımadağının saptanmaya başladığı ve Batı’da ikinci dalga kadın hareketinin bu duruma çözüm aramak üzere ortaya çıktığı yıllara gelinmiştir artık. Nice aydın gibi Sevgi Soysal da arayış içindedir; ancak arayışın ilk aşaması varoluşsal bir memnuniyetsizlik ve bireysel tepkilerin ötesinde kendini gösteremez. Yazınsal yansımalar hayatından da okunabilir. Eşi Özdemir Nutku’nun askerlik döneminde Meydan Sahnesi’nde “Zafer Madalyası” oyununda rol alır ve genç oyuncu Başar Sabuncu’yla önce dostlukla başlayan bir ilişki kurar. Eşinin, askerden izinli geldiğinde evde aşk mektuplarını bulması üzerine boşanırlar ve 1964’te Sevgi, Başar Sabuncu ile evlenir. Alman Kültür Merkezi’nde çalışır. İş sıkıcı, fakat maaşı iyidir. Başar Sabuncu sürekli bir iş bulamadığından, günlerini evde Korkut ile geçirir. Bu arada Sevgi Soysal program sorumlusu olarak TRT’ye geçer. “Venüslü Kadınlar” adındaki bir dizi programda, yaratıcı bir metinle kadın haklarına yer verir. 1969’da arkeoloji diplomasını alır.

İkinci kitabı *Tante Rosa* 1968’de Sabuncu soyadı ile yayımlanır. Kadınlık durumu belirgin temasıdır anlatının, ancak sunulan model bireysel bir karşı duruş niteliğindedir. Ekonomik ve cinsel özgürlük belirler bu modeli. “Tante Rosa; iş aramak demektir. Tante Rosa [...] âşık ve koca aramak demektir. Âşık ve koca, âşık ve koca” (Soysal, 1978, s. 55). Kitap, özellikle annelik rolünü umursamaması ve bu rolün kadın kimliğine neredeyse özdeşliğini kaale almamasıyla dikkat çekicidir. Annelik rolüyle ilgili açık bir eleştiri ortaya konmaz ama annelik kadının önceliklerine de dahil edilmez. “Tante Rosa’nın bireyselliği içinde çözüm arandığı sürece soyut bir eleştiriden öteye geçilemeyeceği açıktı. Nitekim *Tante Rosa*’daki öykülerde karşılaştığımız ironi yüklü anlatım da böyle eleştirel bir tutumun sonucudur. Gerçekliğin toplumsal boyutunun farkına varılmış, ama kadın Sevgi Sabuncu kadınlığını aşamadığı için sorunu toplumsallaştırma-

mıştır” (Özkırımlı, 1978, s. 117-118). Ancak 1960’ların sonunda kaleme aldığı öykülerinde, kadınlık ve diyaletik olarak erkeklik durumunun toplumsal bir sorun olarak örneklendiği görülür: “Bir emdi, bir dövü, bir emdi, bir dövü. Dövü, emdikçe, dövü, büyü, erkekle, erkekle; bütün halayık, besleme, sığıntı takımının oraları, buraları ona kurban olsun!” (Soysal, 2012, s. 15), “Beslemeler sık sık kovulur. Bir gün kovulan hamile bir besleme, hamile oldu, kovulan bir besleme ya da besleme oldu için hamile kalan bir besleme, kovuldu için besleme olan bir hamile” (s. 16).

Yine aynı dönem öykülerinde değindiği feodal/kırsal kadınlık sorunları, 1980’lerden itibaren Türkiye’de çözüm aranan ve ancak 2000’lerde egemen bir söylemle muhalefet edilen konulardır: “Diyarbakır (THA) Çınar ilçesinin Geli köyünden Musa Akçakoyun ve kardeşi Ramazan Akçakoyun, Ömer Kızıldağ, Halil Parı, Davut Güven, Mustafa Parı ile dayısı Çakal isimli akrabalarıyla birlikte kötü yola düşen kızkardeşleri 15 yaşındaki Hanife Akçakoyun’u ağaca bağlayarak kurşuna dizmişlerdir” (s. 61), “adı kötüye çıkan kızın eceli sorulmaz” (s. 55).

Dönemin köy edebiyatında erkek yazarlar bu ve benzeri durumları feodal/geleneksel sistemin eleştirisi bağlamında aktarmışlardır; ancak Türkiye’de 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren edebiyat dünyasına giren kadınlar, yakın dönemdeki kısıtlı istisnalar dışında kentlidirler (Yaraman, 2011a, s. 40-54). Diğer bir deyişle, modernleşme/Batılılaşmanın ürünüdürler ve doğal olarak kendi kentli deneyimlerini eserlerine yansıtırlar. Bu nedenle de Sevgi Soysal’ın yukarıdaki satırlarını içeren öykü olan “Hanife”, kırsal niteliğiyle istisnalardan biridir (Soysal, 2012, s. 53-62).

Siyasal toplumsallaşmanın egemenliğinde kadın sorunsalı

Batılı kadınlar 1960’ların ortasından itibaren çoğalarak ikinci dalga kadın hareketinde toplanırken, Türkiye’de kadınları da içeren, yine bu dönemde görece özgürlük ortamında filizlenen

muhalif sol ideolojinin feminist mücadelenin yirmi yıl kadar ertelenmesine neden olduğu söylenebilir. Toplumsal değişimden etkilenen kadınlar, Sevgi Soysal'da da gözlemlenen varoluşsal/deneyimsel memnuniyetsizliklerine toplumsal cinsiyet merkezli bir yorum getiremeden, yükselen sol ideolojinin sözde cinsiyetler üstü çözümleriyle, kadınlık durumundan doğan sorunlarını tümel siyasal mücadele içinde eritmeyi/yürütmeyi yeğlediler. Bu akımdan fazlasıyla etkilense de, Sevgi Soysal'ın kadın kimliği varlığını korudu yapıtlarında. Ama gerek özel yaşamı gerek yapıtları, siyasal toplumsallaşmanın etkisi altına girdi. Yine de, ilk baskısı 1970 yılında yapılan *Yürümek* romanında kadınlık durumunun, kadın erkek ilişkilerinin, özellikle cinsellik ve evlilik kurumuyla ilgili ataerkil normlar çerçevesinde metalaşması işlenir ve eleştirilir: “Buraya niçin geldim? Aleko'dan, Bülent'ten esirgelediğimi Hakkı'ya vermek için mi? Bunu onlara beni Hilton'a getirmedikleri için mi vermedim? Nikâh ve Hilton'da balayıyla şartlanmış biriyim demek ki.[...] Aleko'yu, Bülent'i Hakkı'dan az mı sevmiştim? [...] Hakkı ellerini çırpı. [...] Kontrat imzalamış bir iş adamı gibi. Memnun.[...] Yeni aldıkları arabayı her gün yıkayan adamlar vardır. Arabayı yıkadıktan sonra öyle hakkı gibi ellerini çırparak seyrederek arabacıklarını. Şimdi Hakkı beni, yeni yıkanmış bir araba gibi... Yüzünde mutlu bir ifadeyle Hakkı'ya döndü-ke miği efendisinin ayağına götürecek bir köpek gibi. [...] her şeyi bilerek ve karşılığını ödeyerek. Nikâh, Hilton, yatak” (Soysal, 1974, s. 93-94).

Bu bağlamda *Yürümek*, yazarın bireysel arayışla kadınlık durumunu özdeşleştirdiği önceki yapıtlarıyla kadınlık durumunu toplumsal, siyasal anlatı içine yerleştirdiği sonraki yapıtları arasında bir köprü oluşturur. TRT Sanat Ödülleri Yarışması Başarı Ödülü'nü alan *Yürümek*, 1971'de müstehcen neşriyat olduğu gerekçesiyle toplatılır; ancak 1974 yılında Af Kanunu'na bağlı olarak yayını serbest bırakılır. Bu arada, Başar Sabuncu'nun askere gittiği dönemde, bir röportaj sırasında tanıştığı Prof. Dr. Mümtaz Soysal'a âşık olur ve Sabuncu ile boşanır.

12 Mart 1971 darbesi ertesinde, görevliye iki kimlik sunmasına karşın, kimliksiz dolaşmak ve sıkıyönetime karşı gelmek suçuyla tutuklanır. TRT'deki işinden çıkarılır.

Bu arada hakkında açılan birçok davadan birinde, “Yargıç sordu:

‘Mesleğiniz?’

Karşılık vermemi beklemeden de yazdırdı:

‘Yaz, ev kadını yaz.’

Ben hemen itiraz edecek oldum. Yargıç sözümü ağzıma tı-kadı.[...]

‘Ev kadını değilmiş. Nesin ya? TRT’den atılmışsın işte.’

İşte o zaman ben de dilimi tutamadım:

‘Siz yargıçlıktan atılırsanız ev erkeği mi sayılacaksınız?’”

(Soysal, 1977, s. 93)

Anayasaya Giriş (1968) başlıklı ders kitabında komünizm propagandası yapmaktan tutuklu bulunan Mümtaz Soysal ile üçüncü evliliğini 13 Temmuz 1971’de Mamak Cezaevi’nde gerçekleştirdi. İlk duruşmada beraat etti, ANKA Ajansı’nda çalışmaya başladı. Mümtaz Soysal Askeri Yargıtay kararıyla serbest bırakıldı; ama Sevgi Soysal, bu kez iki muhbir ajanın ifadesiyle orduya hakaretten tutuklandı. Sekiz ay, önce Yıldırım Bölge’de, sonra Ankara Merkez Cezaevi’nde kaldı. Ardından önce kısa bir süre Nevşehir’de sonra Adana’da iki buçuk ay sürgünde yaşadı. Cezaevinde bir yandan *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* romanını yazıyor, bir yandan da programlı bir yaşam sürdürüyordu: “Kendimi bir bilgisayar gibi programladım. Sabahları 5.30’da kalkıyorum. Yarım saat jimnastik. Sonra heladaki musluğa taktığım lastik boruyla soğuk duş. [...] Gün boyunca bir yığın özel kural koyuyorum kendime. Her gün sekiz sayfa yazmak gibi. *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* romanını, işte böyle, her gün sekiz sayfa kuralıyla yazdım” (Soysal, 2010, s. 191). Düzenli olarak yaptığı jimnastik⁵ koğuştaki tepkilere neden olur. Yıldırım Böl-

5 “Oldum olası kurallar içinde yaşamaya zorlandığım zaman, uymak zorunda bırakıldığım kurallardan daha katısını kendim koyarım. Bu bana dıştan gelen baskıyı kendi coğrafyam içerisinde tesirsiz bıraktığım duygusu verir. Tutukluvinde de öyle yapıyorum. Erken kalkmamız mı isteniyor? Ben daha erken kal-

ge'deki erkek tutuklular, o günün sol grupları içindeki erkek egemen yapıyı kanıtlar biçimde koğuştaki diğer kızların Sevgi Soysal'a uyup jimnastik yapmamaları mesajını iletirler. Sevgi Soysal'ın tepkisi feminist bulunur. Çünkü "Yahu erkek tayfasının buyruğuna uyup durmasanıza, sizin kendi kafanız yok mu?" (s. 192) diye eleştirir koğuştaki kızları. Benzer bir tepkiyi de daha sonra arkadaş çevresine verecektir: "Neydi haliniz, dedi, sanık olan bendim. Dava benim üzerime dönüyordu. Size ne oluyordu? Laf söylüyordunuz... Bana bir şey soran yoktu... Ben kadını tabii. Benim davamla ilgili de olsa, ne yapılacağına siz erkekler karar vereceksiniz" (Öymen, 1976, s. 1, 9).

Böylece sol hareket içindeki erkek egemenliğini 1980'lerin ikinci yarısını beklemeden, daha içindeyken saptama ve dillendirme cesaretini/öncülüğünü gösterir Sevgi Soysal; kadınlık bilincini, siyasallaşma düzeyi ne olursa olsun ikinci plana itmeden, itmeden.

Nitekim tutukluluk döneminde kaleme aldığı ve 1974 Orhan Kemal Roman Ödülü'nü kazanan *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'nde (1973), "Ali parası olmadığı için Olcay'ı bir yere davet edemez, Olcay'ın çağrılarını ise 'biz Osmanlıyız' diye kesinlikle reddederdi. Olcay Ali'nin bu tavrının temelinde kadını aşağı gören bir dogulu anlayışının yattığını söylerdi. O zaman Ali, belki haklısın, böyle ince işlerin çözümünün sırası değil henüz,' derdi. Bir gün bir inşaatın yanından geçerlerken, işçilerden birini göstermiş, 'şimdi buna kadın erkek eşitliğinden söz etmenin anlamı var mı bacı?' demişti. Ya da bunun karısına? Bir ev dar geldi miydi önce duvar yıkılır. Yeni ev yapılsın bakalım bir, bacasını sonra düşünürüz," (Soysal, 1975, s. 197) yanıtılarıyla, dönemin sol hareketinin feodal ataerkil davranış kalıplarından ve bunlar üzerine eleştiriye erteleme gerekçelerinin

kıyorum. Sayım düzeni mi var? Ben ondan daha çok disiplin isteyen bir jimnastik şartı koyuyorum kendime. [...] Jimnastik hareketlerini de sayıya bindirdim. Belim kopsa sayıyı azaltmak yok. On kez öne eğilip ellerimi yere değdiriyorum. On kez öne uzatarak çöküp kalkıyorum. On kez yerde ayaklarımı uzatıp başımı dizlerime değdiriyorum. Yirmi kez bisiklet hareketi. Sonra omuzlarım yere degecek biçimde amuda kalkıyorum. Amud hareketinde yirmie kadar sayılacak, on sekiz olmaz" (Soysal, 2010, s. 52).

den örnek verir. Tüm kadın duyarlılığına rağmen, hegemonik sol söylem, cinsiyet bağlamındaki bireysel mücadelesinin eleştirisini yapmasını gerektirir artık:

(Olca) Freud okumuş, cinsiyet konusuna gereğinden fazla önem vermişti bir süre. Cinsiyetin önemini büyütüyor, bu alandaki özgürlüğün kişilik sorunlarını çözeceğini sanıyordu. [...] çevresine ilk başkaldırısı bu alandaki tabuları yıkmak oldu bu yüzden. [...] Ali'yi tanıdıktan sonra, bir yığın konu üstünde, yeniden ve daha sağlıklı bir biçimde düşünmeye başladıktan sonra, cinsel tabulara bireysel bir savaş açmanın, *temeldeki tatsızlığı değiştirmeyeceğini* kavramıştı (s. 198, vurgular bana ait.).

Ve yazar derin gözlem yeteneğini, cinsiyetler arası ilişkilerden dinamik toplumsal yapıya kaydirmiştir. Ama üslup açısından kadınsılık egemendir yine de. “Değişik bir anlatım: sözlerini yarıda keseceklermiş gibi, konuşma hakkı belli bir süreyle sınırlandırılmış gibi soluk soluğa” (Naci, 1999, s. 559) diye tanımlıyor yazarın anlatımını Fethi Naci. Çünkü genellikle tüm kadınlar gibi Sevgi Soysal'ın da yaptığı işe ayıracak yekpâre bir zamanı yoktur ve bu durumdur aslında üslubundaki kopukluk ve aceleciliğe yansıyan: “Yemek yandıyla, çocuk altına kaçırdı arasında yazdığım yazılar” (Soysal, 1977, s. 173).

1975 yılında yayımlanan *Şafak* adlı roman, tüm eleştirmen ve araştırmacıların söz birliği ettiği gibi yazarın toplumsal, siyasal dönüşümü açısından olgunluk dönemi ürünüdür; ama dönemin özgün deneyimlerine işkencedeki, hapisteki, sürgündeki erkekten farklı kadınlık durumunu eklemlemesi açısından da ayrı bir önem taşır:

“Belinin ağrısı artıyor. Hastalanıyor mu?⁶ [...] Bu korku olabilecek tatsızlıkların hepsinden fazla ürkütüyor Oya'yı [...] Ya şimdi hastalanmışsam? Pantolonunu incelemeye çalıştı. Gö-

6 Ataerkil toplumda öncelikli kimliği annelik olan kadının gebe olmadığının göstergesi olarak yorumlanan âdet kanaması öyle bir suçluluk durumudur ki, bu Türkçeye yansımıştır. Âdet dönemindeki kadınlar, durumlarını “Hastayım,” diye açıklarlar. Oysa jinekolojik açıdan, aslında âdet görmeyen kadın “hastadır”; tabii gebe veya menopozda değilse... Bkz. Yaraman, 2010b.

remiyor hiçbir şey. Az sonra Abdullah beni buradan çıkarıp aydınlık bir yere götürdüğünde rezil olacağım. Benden orospu diye söz eden Abdullah'ın karşısında. Durumumun utancıyla kendimi savunamayacağım" (Soysal, 2011, s. 81) diye kaygılanır gözaltında sorgulanmasını beklerken. Oysa bir kadın olarak kendini "pantolonum aybaşı kiri olacak diye utan"maktan (s. 82) daha vahim tehlikeler beklediğinin bilincindedir: "El ayak parmaklarına bağlanan elektrik telleri, nasıl olup da bir türlü patlamayan yüreğin çırpınışı, özlenen ölümden haince, bilerek irak tutuluş, kusmuk ve kan gölü ortasında kadınlıktan, insanlıktan çıkış, sonsuz bir yuvarlanış, aşağıya, daha aşağıya. Erkeklik organının yüklenebileceği en çirkin görevi yüklenen cop..." (s. 90). Yine de, kadınlığıyla ilgili bir vücut salgısını erkeklerin görmesini işkenceden çok önemsemekten alamaz kendini: "Ansızın hücrenin kapısı açıldı. Kötü suratı göründü Abdullah'ın. Oya kendini, inşallah hasta olmamışımdır, diye dua ederken yakalıyor" (s. 83).

Öte yandan egemen söylem içerisinde zaman zaman bastırса bile, tam manasıyla hiç örtmediğı kadınlık bilinciyle, sol ideolojinin modernleşme projesinden devraldığı kadını sözde cinsiyetsizleştirerek erkekleştiren niteliğini ve bunun kendisini rahatsız edişini de aktarır. Kadın mücadelesi bağlamında, bu tespit erken ve öncüdür. Grup tartışmalarında çekingen biçimde dile getirilmiş olacağını varsaysak dahi, bu eleştirinin kurgusal, belgesel yahut teorik metinlere girebilmesi için, 1980 darbesinden sonra ortaya çıkan ikinci dalga kadın hareketini beklemek gerekmiştir.

Her zaman bir erkek gibi davranmaktan çekinmeyen, hatta bundan hoşlanan Oya [...] sohbetin, sofranın havasında sıkışıp kalmış yarı kadın, yarı erkek bir yaratık gibi acı çekiyor. [...] Oya ne kadın ne erkek, sadece (ev sahibi kadınların) hizmet ettikleri erkeklerin bir uzantısı onların gözünde (Soysal, 2011, s. 36).

Özellikle sol hareket ve kadınlık durumuyla ilgili bir diğer erken ve öncü tespit, daha yukarıda *Yenişehir'de Bir Öğle Vah-*

ti romanı bağlamında alıntı yaparak ortaya koymaya çalıştığım üzere, geleneksel ataerkil rollerin devrimci mücadele içinde görmezden gelinmesi ve âdeta “normal” sayılmasıdır:

Devrimci kocasıyla evlenerek üniversiteyi yarım bırakıp onun şehrine yerleşen, mücadelecı kişiliğini bırakıp fotoroman okumaya başlayan Gülten, evine saklanmak üzere gelecekle rin kimler olduğunu sorarken, “dikleşivermiş, fakülte zamanındaki o eski sert tavrını takınıvermişti. [...] Sen de [...] geri kafalısın, bu kafayla hiçbir şey başaramazsın. Evet, başaramazsın demişti” (s. 27). Bunun üzerine ise, şiddete kadar uzanan bir tepki görmüştü eşinden. Öte yandan, “Ziynet’le (Gülşah) [...] oturmadılar sofraya. [...] Mangalda pişirdiği köfteleri erkeklerin önüne doldurdu. [...] Kendisiyle Ziynet’e ayırmadı. [...] Yemeği iştahla çiğneyen erkek avurtlarını seyretmek, görevini yapmışlık duygusu verir Gülşah’a” (s. 35). Dolayısıyla Sevgi Soysal toplumcu bakışı özümsemiş, yaşamış ve yansıtmıştır; ancak ilk yapıtlarından itibaren egemen olan kadınlık durumuna çözüm arayışları için söz konusu dünya görüşünün eksiklik ya da açmazlarını da gözlemleme ve aktarma fırsatı bulmuştur.

Tüm bu zamanının ilerisindeki “erken feminist” tespitlere rağmen, Sevgi Soysal Türkiye modernleşmesinden; eğitimin den eş seçimine, kişiliğinden ideolojik tercihi ne dek yararlanan/etkilenen bir kadın olarak cinsiyetler arasındaki biçimsel eşitliği deneyimlese de, değerlerdeki erkek üstünlüğünü içselleştirdiğini “ağzından kaçırmaktadır”:⁷ “Direnci, dipdiri gidip gelecek mahkemeye. ‘Erkek Behice’ olacak çoğumuzun gözünde” (Soysal, 2010, s. 31).

“İnanmış, ‘erkek’ sıfatının tam uyduğu kızlardan.” (s. 124) [...]

“Huriye’nin basından da, o resimleri basıp, o resim altyazılarını yazarlardan da daha erkek, daha dürüst ve namuslu olduğunu düşünüyorum” (s. 113).

7 Modernleşmenin çocuğu ilk dalga kadın hareketinin kadını erkekte eşitleme biçiminde geliştirdiği zihniyet, değerlerde erkek üstünlüğünü tartışmadığı gibi, bunu bir anlamda pekiştirmiştir. “Erkek gibi kadın” deyişi bu manada kadına yönelik bir iltifat niteliğindedir ve erkek üstünlüğünü açıkça yeniden üretmektedir ve simgesel şiddet örneğidir. Bkz. Yaraman, 2002.

İlk baskısı 1976 yılında yapılan *Barış Adlı Çocuk* kitabı, Sevgi Soysal'ın 1968-1976 yılları arasında kaleme aldığı öyküleri içerir. Yazarın diğer kitaplarıyla açıklamaya çalıştığımız düşünsel evrim bu kez öykülerle örneklenir. Ancak “Bir Ağaç Gibi” adlı öykü, farklı bir kadınlık deneyimini yansıtır yazarın: Göğüs kanseri!

Ne kanseriymiş ki? Meme. Erkekler hayadan, kadınlar memeden gider (s. 131).

Doğum soyadını hiç kullanmadan üç ayrı erkekten evlilikle edindiği üç soyadı⁸ ile yapıtlarını yayımlayan Sevgi Soysal'ın gerek yaşamı gerek yapıtları, dönemine sorumlu ve döneminden sorunlu aydın kadınının, tanık ve sanık olarak toplumsal dönüşümle karşılıklı ilişkisini belgeler; yaşadığı dönem kadar onu önceleyen ve izleyen kadın mücadelesinin izlerini taşır.

KAYNAKÇA

- Adnan Binyazar, “Tante Rosa ile”, *Tante Rosa*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1978.
- Ali Abaday, “Kanatsız Bir Sevgi”, *K dergisi*, sayı 77, s. 6-11, 21 Mart 2008.
- Atilla Özkırımlı, “Tutkulu Perçem'den Şafak'a Sevgi Soysal'ın Yazarlık Çizgisi”, *Tante Rosa*, Ankara Bilgi Yayınevi, 1978, s. 107-140.
- Altan Öymen, “Soysal”, *Cumhuriyet*, 1, s. 9.
- Ayşegül Yaraman, “Toplumsal Değişme ve Kadında Erkeksilik”, *Psikanaliz Yazıları*, sayı 5, s. 47-54, 2002.
- Ayşegül Yaraman, “How to Read instead of What to Read: Female authors in Turkish Literature as Objects/Sources of Feminist Criticism”, F. Türe, & T.B. Keleşoğlu (der.), *Women's Memory: The Problem of Sources*, Cambridge Scholars Publishing, New Castle, 2010a.
- Ayşegül Yaraman, “Kadınların Psikolojik Sorunları: Sosyolojik Tespit, Psikolojik Teşhis, Sosyal Psikolojik Tedavi”, 31 Ağustos 2010b. <http://altzine.net/index.php/altyorum/311-kad-nlar-n-psikolojik-sorunlar>
- Ayşegül Yaraman, “Kadının Soyadı Mücadelesi: Eşin Soyadı ve Çift Soyadından İlk Soyadının Korunmasına”, 14 Temmuz 2011 <http://www.aysegulyaraman.com/makale/kadinin%20soyadi%20%20mucadelesi%20esin%20soyadi%20ve%20cift%20soyadından%20ilk%20soyadinin%20korunmasına.pdf>

8 Sevgi Soysal'ın hiç tartışmadan, kısa ömrüne dört soyad sığdırarak uyguladığı bu hukuki durum; 1980'lerde evli kadının ilk soyadını da eşinin soyadıyla kullanması mücadelesine ve daha sonra hakkına, 2000'lerde ise doğum soyadını evlense dahi hiç değiştirmeyebilme mücadelesine evrilir. Bkz. Yaraman, 2011b.

- Duygu Yazıcı, “Bir Sevgi Vardı”, *Cumhuriyet Dergi*, 818, 1-4, 25 Kasım 2001.
- Fethi Naci, *Yüz Yılın Romanı*, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1999.
- Murat Belge, “Şafak Üstüne”, *Birikim*, 17, s. 35-42, Temmuz 1976.
- Sevgi Soysal, *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1975.
- , *Bakmak*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1977.
- , *Tante Rosa*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1978.
- , *Hoş Geldin Ölüm-Tutkulu Perçem*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1988.
- , *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
- , *Şafak*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.
- , *Barış Adlı Çocuk*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.
- Sigmund Freud, “Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci (1910)”, *Studienausgabe. Bildende Kunst und Literatur*, sayı 10, s. 87-160, Main, Frankfurt, 1969.

***Tutkulu Perçem'in* Huzursuz Mikro Anlatıları**

VEYSEL ÖZTÜRK

Sevgi Soysal'la ilgili en çok tekrarlanan saptama, “bireysellikten toplumsallığa uzanan bir yazın yaşamı” olduğudur. Böyle bir saptamanın yapılışı ve genel kabul görüşünün nedenleri arasında, 1970 sonrası edebiyat eleştirisinin politik ajandasının rolü ile birlikte yazarlığı belli bir gelişim çizgisi etrafında okuma eğilimindeki edebiyat tarihlerinin ve izlenimci eleştirinin bir yazarın bütün yazarlık serüvenini kapsayan veya onda ki değişimleri bir solukta ortaya koyan bir saptama yaparak yazarı çevreleme isteğinin etkisi var. Elbette bir yazarın yazınında takip edilebilir ve genel hatları çizilebilir bir değişimin peşine düşmenin yanlış olduğunu iddia etmiyorum ama neredeyse her bir yazar için yapılan bu tip genel ve özcü saptamaların yazarlığı gelişmek zorunda olunan bir halmiş gibi ele alan sorunlu bir ilerlemeci yaklaşımın yansıması olduğunu da gözden kaçırmamamız gerekiyor. Sevgi Soysal'ın *Tutkulu Perçem*'den *Hoş Geldin Ölüm*'e kadar uzanan yazın hayatına bir göz attığımızda, ilk eserlerindeki bireysel tonun 1970'lerin siyasi ortamıyla toplumsal bir görünüşe büründüğünü görürüz görmesine ama, bunun nedenini toplumcu edebiyat-bireyci edebiyat gibi edebiyatın özerkliğini çağrıştıran bir bağlamda değerlendirmek yanlıştır. Gerçekte Sevgi Soysal tam da değiştiği söylenegelen o

bireyselliğinin bir gereği olarak günün siyasal şartlarını hesaba katarak hareket eder ve yazma modunda ve tema seçiminde bunu dikkate alır. Diğer bir deyişle, Soysal'ın 1960'ların başındaki yazma modunun 1970'lerle aldığı yeni hal, bir değişimden ziyade olsa olsa bir dönüşümdür ve bu dönüşüm bireyselden toplumsala gibi bir kalıpla karşılanacak gibi değildir. Eserleri hep bireyle toplumun arasındaki ilişkinin ürünü olan Sevgi Soysal, hep kendisinden hareket eden bir edebiyatın peşindedir ve yazınında değişen bir şey varsa, o da kendisine bakıştaki farklılaşmanın edebiyatına yansımasıdır.

Sevgi Soysal'ın yazın hayatındaki dönüşümlerle ilgili saptamaların temel metinsel dayanaklarından ilkinin ve en önemlisinin *Tutkulu Perçem* olduğunu görüyoruz. *Tante Rosa* ya da *Barış Adlı Bir Çocuk*'taki öykülerin bir kısmı da bu "bireysel dönem"le tarif edilegelmiştir ama *Tutkulu Perçem*'in o kendine has sarsıcı dili ve içe dönük sembolleştirmesi olmamış olsa, Soysal'ın bireyselden toplumsala geçtiği gibi bir saptama bu kadar kati biçimde yapılmazdı. *Tutkulu Perçem* Soysal'ın diğer eserleri ile karşılaştırıldığında, dikkate değer biçimde üzerine az değerlendirmenin olduğu ve Sevgi Soysal okurunun Soysal külliyyatı içerisinde bir yere sığdırmakta zorlandığı bir kitap olagelmıştır. Bunun en önemli nedeni, dil ve imgelem açısından oldukça kapalı, okuru yoran ve dirençli bir biçime sahip oluşu ile *Tutkulu Perçem*'in 12 Mart edebiyatının önemli bir yazarı olarak kabul edilen Soysal'ın bu dönem eserleri arasındaki büyük farklılıktır. Bu makalede ben ilk olarak bir tür tartışması üzerinden *Tutkulu Perçem*'i oluşturan anlatıların türsel nitelikleri üzerinde duracağım. Ardından, kitabın kendine has dilini bu tür tartışması ile ilişkilendireceğim. Son olarak da kısaca kitaptaki anlatıların 1950'lerden itibaren Avrupa'da edebiyatla güçlü bir etkileşime giren ve 1960'larla Türk edebiyatında etkisini gösteren varoluşçuluktan etkilendiği yolundaki sık rastlanan yargıların doğruluğunu soruşturacağım.

Yazarın ilk eseri olduğundan olsa gerek, Sevgi Soysal'la ilgili kapsamlı bir saptama yapılmak istendiğinde, *Tutkulu Perçem*'den en başta kısaca söz edilir ve aynı hızla bir kenara iti-

lererek Soysal'ın 12 Mart edebiyatı denilen külliyyat içerisindeki metinlerine geçilir. Oysa kitap daha fazla akademik ilgiyi hak ediyor. Kitaptaki anlatıların kelime seçimi açısından belki sade sayılabilecek stiline, imge ve sahnelerin yoğunluğu ve bir anda üst üste yığılışları, anlamı sabitleyecek ifadelerin sürekli ertelenişi gibi çok daha karmaşık anlatım teknikleri ve yazma stratejileri eşlik eder. Bu teknik ve stratejileri genç bir yazarın Batılı edebiyatçıların eserlerindeki biçime öykünmesi ile açıklamak ya da bu teknik ve stratejileri bir kenara bırakıp tematik olarak yalnız belli bir düşünsel kaynağa odaklanmak, *Tutkulu Perçem* gibi ilk ve izleri sonraki bütün eserlerde az çok görünen bir kitabı anlamayı eksik kılar. *Tutkulu Perçem* on dört kısa anlatıdan oluşur ve bu anlatıların bir kısmı, 1961'de Sevgi Soysal'ın çevirilerini de yayımlayan ve kendisiyle birlikte ilk eşi Özdemir Nutku ve Erdal Öz idaresinde çıkan *Değişim* dergisinde yayımlanır.¹ “Kısa anlatı” gibi rengi belirsiz gözüken bir ifadeyi bile rek kullanıyorum; *Tutkulu Perçem*'deki anlatılar kitap çıktıktan bir süre sonra “öykü” olarak adlandırılmaya başlanır ama tür bakımından bu anlatıların bilindik öykü türünün sınırlarını hayli zorladığını görürüz. Kaldı ki Sevgi Soysal'ın kendisi de sözünü ettiğim bu tür meselesinin farkında olsa gerek, *Değişim*'de *Tutkulu Perçem*'in yakında çıkacağı haberini veren kısa ifade de, yazılarla ilgili belirli bir tür kategorisi kullanılmaz: “Tutkulu Perçem, Sevgi Nutku'nun Düz Yazıları Yakında Çıkıyor.”² Anlaşılan o ki Soysal öykü yazarı olmanın bir edebiyat kamusunu, belli bir türün işleyişini ve konvansiyonlarını kabul etmek ve bunlara tâbi olmak olduğunun farkındadır. Yazdığı ilk kitaba belli bir tür adı vermeyen ve onları “düz yazılar” olarak adlandıran Sevgi Soysal, bir edebiyat kurumuna ya “henüz” tâbi olmadığını ya da günün Türk edebiyatındaki türler arası sınırların henüz kendi edebiyatını tarif edecek kadar geçirgen olma-

1 Sevgi Soysal'ın *Değişim* dergisinde, Sevgi Nutku ismiyle yayımladığı ve *Tutkulu Perçem*'e dahil etmediği başka mikro anlatılarına da rastlarız. Bunlar şöyledir: “Üç Nokta Bir de Noktalı Virgöl”, *Değişim*, sayı 9, 15 Temmuz 1962, s. 6-7; “Kör Şeytan İğneni Buldum Vermem Sen Benim Tanrımı Ver De”, *Değişim*, sayı 12, 15 Ekim 1962, s. 12-13.

2 *Değişim*, 15 Mayıs 1962, sayı 7, s. 9

dığını düşünür ki, herhalde bunlardan ikincisi daha muhtemel. Şu da var ki, 1980 öncesinde tür tanımlamaları bir kural olarak özcüdür. Ne zaman bir tür tanımlaması yapılacak olsa, örneğin öykünün tek bir olay veya durumu anlattığı, bir çözümünün olduğu gibi, söz konusu türün özünde sahip olması gereken niteliklerinin sıralandığını görürüz (Winther ve Trussler, 2012, s. 137). Sevgi Soysal ilk kitabındaki anlatıların hem yazım aşamasında hem dolaşıma sokulduğu ilk anda, bu özcü tanımlamaların genel kabul görüşüne istinaden öykü türünün temel nitelikleriyle uyumsuzluğunun farkındadır. Bu bakımdan onun için düzyazı gibi belli bir türe işaret etmeyen sınıflandırma *Tutkulu Perçem*'i tanımlamak için kullanılacak en doğru isim olarak gözükmektedir. Kitabın özellikle 1980'lerden sonra tür bakımından tek bir tür içerisinden alımlanışı, Türk öykücülüğünün eleştirel düzeydeki alımlanmasının değişmesine ve dönüşmesine işaret ederken, diğer yandan da özcü tanımlamaların artık Türk edebiyatında da geriye atıldığının bir göstergesidir.

Gerçekten de *Tutkulu Perçem*'deki anlatılar çağdaş metinlerle karşılaştırıldıklarında, alışılmış manada kendi başlarına ne öykü ne günce ne de anı, deneme veya mensur şiir kategorisine girebilir. Bu tür bir belirsizlik, metnin alımlandığı sırada etkisini hemen gösterir: Sıradan bir okurun kırk yedi sayfalık bu kitabı okuduğunda ilk izlenimi, kitaptaki anlatıların kendisini hazırlıksız yakaladığı olacaktır. Bir yandan kitaptaki anlatıları ne olarak okuyacağını bilememenin getirdiği belirsizlikten doğan bir hoşnutsuzluk, diğer yandan kitaptaki birinci şahıs anlatıcısının anlattığı içsel halin okuru hemen yakalaması nedeniyle, bu anlatılara karşı kayıtsız kalamama hali okurla kitap arasında gerilimli bir etkileşime yol açar. Kitaptaki anlatıları birbirine bağlayan bir içyapı kitap boyunca etkinliğini korur ve bunu sağlayan şey de, aynı anlatısal atmosferin aynı yazarsal ses tarafından anlatıldığı izlenimidir. Yani anlatılar, çoğu öykü kitabında olduğu gibi farklı anlatıcıların farklı kurgusal evrenlerde anlattıkları kurgusal anlatılar değildir. Sanki kitap boyunca tek bir anlatısal ses vardır ve bu ses aynı kurgusal evrende aynı bakış açısıyla konuşur. Öyle ki "On bir ayın birisinde gide-

lim güzel gidelim” anlatısında olduğu gibi, diğerk metinlerdeki birinci şahıs anlatıcından farklı olarak üçüncü şahıs anlatıcısının konuştuğu anlatının bile, kitaptaki aynı sese sahip olduğunu fark ederiz. Bir kadının iç sıkıntısı üçüncü şahıs tarafından anlatılırken, okur hemen anlatıcının kadına ait bir sesle konuştuğunu, sesin sahibinin, kadının kendisini üçüncü şahıs olarak anlattığını ve bu sesin kitaptaki üst anlatısal ses olduğunu düşünebilir. Bu üst anlatısal ses ise, Sevgi Soysal okuru için yazarın sesidir. Bu yüzden *Tutkulu Perçem*’le ilgili yapılan çalışmaların çoğunda kitaptaki sesin ve bu sesin dolayımıyla anlatılan sıkıntı, huzursuzluk, kendi içine kapanma ve bir çıkış arayışı gibi temaların kolaylıkla yazarın kendisiyle ilişkilendirildiğini görürüz. Yani bir bakıma, öykü olarak okunduğunda yazarla anlatıcı ve öykü kişileri arasında oluşacak zorunlu mesafeyi daraltan, ortadan kaldıran veya yok sayan *Tutkulu Perçem*’le ilgili eleştirel okumaların kendileri de, kitaptaki anlatılara öyküden çok yazara ait günce, hatırat veya deneme muamelesi yaparlar.

Tutkulu Perçem’deki anlatıları özcü tanımların ötesine geçerek öykü olarak kabul ettiğimizde bile, tür meselesinin tam olarak çözüldüğünü söyleyemeyiz. Anlatıların biçimsel bir niteliğı, tür teorileri açısından bu anlatıların aynı tür kategorisi içinde bile (öykü kategorisi) nasıl birden fazla alt türün alanına girdiklerini veya sınırlarında dolaştıklarını gösterir. Bu nitelik, kitabı eline alan okurun ilk farkına vardığı uzunluklarıdır. *Tutkulu Perçem*’in metinlerinin kısalıkları ve kısalıklarından kaynaklanan nitelikleri sayesinde pekâlâ onların bildiğimiz manada öykü değil “mikro anlatı” olduklarını söyleyebiliriz. Türk edebiyatının pek gündeminde olmayan bir alt tür olarak mikro anlatının Batı edebiyatlarında 1950’lerden itibaren tartışıldığını ve İngilizce terminolojide mikro kurgu (*microfiction*), mikro öykü (*micro-story*), ani öykü (*sudden fiction*), kartpostal öykü (*postcard fiction*) gibi adların da kullanıldığını görüyoruz (Nelles, 2012, s. 87). Mikro anlatının en belirgin niteliğı kısalığıdır; ancak kısalığın belli bir ölçütü olduğunu söyleyemeyiz. Farklı adlandırmalarının olmasının esas nedeni de budur. Kimilerine göre üç yüz kelime ve altı anlatıları mikro öykü olarak

görebilmek mümkünken, kimilerine göre iki sayfayı geçmeyecek uzunlukta olan öyküler için bu isim kullanılabilir. Hakkındaki ilgili belirleyici ilk akademik çalışmanın Norman Friedman tarafından 1958'deki makalesi “What Makes a Short Story Short?” (“Bir Kısa Hikâyeyi Kısa Yapan Nedir?”) olsa da, mikro anlatıların esas popülerliği 1990 sonrasına denk gelir. Bunda günlük hayatın koşuşturmacası içerisinde okuma için geniş bir vakit ayıramayan okur için alternatif bir alt tür oluşunun etkisi var elbette. Bu bakımdan sosyal paylaşım ağlarının ve mikroblogların günlük hayatta çok etkili olduğu bugünün edebiyatı için gittikçe ağırlığını artıracak gibi gözüküyor.

Sevgi Soysal'ın *Tutkulu Perçem*'indekiler, niceliksel bakımdan birer mikro anlatıdır. Kırk yedi sayfalık kitapta on dört anlatı vardır ve anlatıların çoğu birkaç yüz kelimeyi geçmez. Kitaba adını veren ilk anlatı “Tutkulu Perçem” üç yüz yirmi üç kelimeden oluşur. Takip eden anlatılar sırasıyla yüz seksen iki (“Kalabalıklarda”) ve yüz altmış beş (“Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz”) kelimedir. Kitaptaki en uzun anlatı “Diyerekten Bizi Bir Yarın Kıyısına Bıraktılar Baktık Biziz Aşağılarda” mikro anlatının üst sınırını zorlayan tek anlatıdır ve o bile sekiz yüz eli üç kelimeden oluşur. Ortalama uzunlukları üç yüz kelimeyi geçmeyen bu öyküleri, mikro anlatı olarak görmek için elbette kısalık gibi nicelikleri yeterli ölçüt sayılmaz. Kurgusal düzyazı anlatılar olarak öykü ve mikro anlatının olay örgüsü, hikâye, karakter ve zaman gibi temel bazı unsurları paylaşırlar, ancak aralarında hemen fark edilecek ayrılıklar da vardır. Mikro anlatılar ortalama bir öyküyle karşılaştırıldığında kelime, imge, karakter ve olay ya da durum gibi anlatı unsurları açısından çok daha keskin, yoğun ve alımlanması güç anlatılardır. Bu da okuru bir roman okuruna göre daha dikkatli olmaya, inatla metnin iç yapısını çözümlemeye zorlar (Wright, 1982, s. 120). Milli edebiyat dönemindeki tezli öykülerini bir yana bırakırsak, 1960'ların başına kadar Türk hikâyeciliğinde öyküler duyum ve içsel deneyimin, ahlâki seçimin ve psikolojik olgunlaşmanın izlenimsel dramalarıdır ve dışsal eylem içsel duygulanımdan sonra gelir, ona tâbidir. Bu yazım tekniği, öykülerde

karakterin dikkatle inşasını gerekli kılar; eğer belirsizlik kasıtlı olarak öne çıkarılmıyorsa, en azından ana karakter özenle kurulur ve bu da çok sayıda kelime demektir. Diğer taraftan mikro anlatıda o kadar az sözcük kullanılır ki, karakterlerin genelde kimliği açık edilmez, doğrudan kısa iç çözümlemeler veya vurucu betimlemeler yapılır. *Tutkulu Perçem*'dekiler bu nitelik bakımından kısa anlatılardır. Anlatıların kısalığı onları daha kolay tüketilebilir veya çözümlenebilir yapmaz. Aksine, içsel sıkıntı halinin yoğun sembollerle anlatılışına rağmen kısalıkları yüzünden bu sembollerin ve kurgusal evrenin anlaşılabilmesi için gerekli detaylardan yoksun olduğundan, okur için anlatılar fazla "yoğun"dur. *Tutkulu Perçem*'e yönelik herhangi bir yakın okuma, bu yoğunluğun Sevgi Soysal'ın yazmaya ve dile yönelik konsantrasyonunun bir sonucu olduğunu hemen gösterecektir. Belki bugün için dili edebiyatta mesele etmek daha kolaydır, ancak 1960'ların başında genç bir yazar olarak ve hatta bunu ilk kitabında yapmak, Soysal'ın *Tutkulu Perçem*'ini ve takip eden eserlerini bir başka gözle değerlendirme olanağı sunuyor olsa gerek. *Tutkulu Perçem*'in yazarı; bir insanın kendi iç derinliğine, iç sıkıntısına ve bu sıkıntıyı kırma isteğine yaptığı yolculukta yaslanılacak tek gerçekliğin dilin kendisi olduğunun farkındadır. Anlatının kendisi de bu yolculukta yol haritasıdır ve kısaltmalarla, işaretlerle (sembollerle) bezeli bu haritayı, ancak onu çıkaran anlayabilir.

Tutkulu Perçem'in bu kendi içine kapanan biçimi kendini bir parça okura açtığında, kitaptaki anlatıların en belirgin ortak niteliğinin "kadın dili" bir anlatısal ses olduğu fark edilir. Soysal'ın yazma stratejisi gündelik yaşantı ve gerçeklik ile bedenler arasında ve kadın olmanın işaretleri arasındaki ilişkiyi açık etme derdindedir. *Tutkulu Perçem*'deki anlatıcılar üstü anlatısal sesin hırçınlığını hesaba katınca görürüz ki, kendini ve dünyayı anlamak çabasındaki genç bir kadın için yazmak, "öznel bakışının içinden ayıklayarak gösterdiği nesnel gerçekliğe" (Kaygusuz, 2010, s. 13) tahammül etmenin tek yoludur. Bu bakımdan da her şey *Tutkulu Perçem*'le başlar ve gerisi gelir. Sevgi Soysal'ın yazmaya nasıl başladığıyla ilgili Duygu Aykal'ın şahit-

liği de bunu doğrular: “Çok ürkek, korkarak başladı Sevgi yazarlığa. Kendine de güvenmiyordu. Bir yandan aksayan bir evlilik ve onun ürünü olan sorunlu bir çocuk, öte yandan kendisini kanıtlayamamış olmanın verdiği eziklik ve son olarak da insanlara yürekten bağlılık; Sevgi’yi bir bunalımın ortasına itmişti o sıralar.” (İdil, 1998, s. 11).

Kızkardeşinin sözleri, *Tutkulu Perçem*’deki çetin dilin sahibinin bütünüyle içine kapanan, kendisiyle yetinen bir “ben” olmadığını gösteriyor. On dört anlatının hepsinde hissedilen trajik durum biraz da buradan kaynaklanıyor. “Ben” toplumdan yansıyan, toplumun zorla kabul ettirmeye çalıştığı ile gittikçe gerileyen kendilik arasında bir savaş alanıdır. “Hani Savaş Nerde Savaş İşte Savaş Güzel Savaş” anlatısı, “Nerde savaşınız? Hadi oraya gidelim. BİRLİKTEYİZ YA HADI SAVAŞALIM BİRBİRİMİZLE” (s. 34) cümleleriyle biter ama aslında anlatılan savaş, “ben” ve “diğeri/diğerleri” arasındaki bir savaştan çok, kazananı “ben” olmayacak olan toplumun aynasından kendisine bakan “ben” ile “kendi” arasındaki savaştır. Anlatıcı anlamak, kendini doğrulamak, kendine yabancılaşmamak için “toplumun aynasına” bakar. Bu her şeyi çarpıtan ve tekdüzeleştiren, “gülmelerin, ağlamaların dümdüz olduğu, derinliklerin yassı olduğu”, bu “büyüyen” aynada görebildiği ise, gittikçe “ufalan” ve “bir o kadar da yassı” bir yüz, kendi yüzü olur. Yani bir bakıma gerçeklik, kendini doğrulamayı imkânsız kılacak biçimde boğucudur ve gerçeklikle boğuşma kendini aşındırmaya varır:

Tanıımıyordu kendini, geride kalıyordu, kokuşuyordu çünkü yüzü toplumları yansıtan aynaya, yapışıp kalıyordu sonunda aynaya, yapışıp kalıyordu. Sonra kendi kendine yetişip bakıyor, ayırt edemiyordu kendini. Tanımıyordu ne güzel.

Bir onlara, bir kendine, bir onlar bir kendi – en çok kendine, en bilmediğine. O denli duyarsız gözlerle ve çok uzun. Gözleri görme yeteneklerini yitiriyorlardı. Öbürlerine dönüşünde bakıyordu kocaman yuvarlaklar olmuşlar. Dönen, ufalan git gide. Döne döne uzaklaşan – uzaklaşan bir noktada kaynaşıp yiten (Soysal, 2010, s. 31).

Tutkulu Perçem'deki anlatısal ses, bunaltıcı gerçekliğe direnişinde sadece kendine dönmez, diğerinin onayı da bir an için düzeltici gözükür. “Üç Portakalın Aşkı” *Tutkulu Perçem*'deki diğer pek çok anlatının aksine iyimser ve dingin bir sahneyle açılır:

Duvarın üstüne oturmuş ayaklarımı sallıyorum. Ellerim avuçların içinde. Yanibaşımızda bir elma çiçek açmış kokusu geliyor bize. Ayaklarımızın altında kent. Baharını yaşıyor. Hiç beklenmedik bir sırada güzelleşiveren çirkin kızlar gibi güzel (s. 21).

Kitaptaki bütün anlatılar içerisinde anlatısal sesin bu kadar dingin olduğu bir başka paragrafa daha rastlamayız. Ancak burada bile dinginlik, kente bakışta görünür olduğu gibi, anlatıcı için “hiç beklenmedik” bir şeydir. Güzel olan kentin kendisi değil, kenti güzelleştiren bir içsel bakışa anlatıcının yabancı oluşudur. Sanki kenti güzelleştiren içsel huzur bir anda, beklenilmediği anda erişilen bir şeydir de, üzerine düşünür düşünülmez bir anda uçup gidiverecek gibidir. Bir anda ele geçen içsel huzuru muhkem kılmak ancak onun onaylanmasıyla mümkün olabilir. Anlatıcı sorar: “Mutluyuz-mutluyuz değil mi?” (s. 41). Sorar sormaz da o beklenmedik bir anda kolayca ele geçen huzur yok olur. Kent ve ev içleri güzelliğini yitirir ve hazdan yoksun cinsel çağrışımlarla yüklü çirkeflik akan bir Roma'ya dönüşür:

Ama gök bütün ağırlığınca abanıyor üstüme. Kanım gürültüyle çekiliyor. Bir morluk yayılıyor ayak parmaklarımdan beynime doğru. Titriyor dizlerim. Dişlerim çıkmıyan bir çığlığa kenetli. Acı, kocaman bir acı sarıp sarmalıyor beni. Önce sevgen, yumuşak. Amansız, zorba sonra. [...] Çirkefinin, pisliğinin, bütün iğrençliğinin Roma'nın, içime akışı yeniden (s. 41-42).

“Diğeri” olarak erkeğin onayına ihtiyaç ama onaylayıcı cevabı bile beklemeden huzurun yitirilişi, toplumsal cinsiyet olarak kadın ve erkek ile cinsiyetler üstü olarak bir insanla öteki arasındaki aşılması imkânsız uzaklığı anlatır. Gerçekten de *Tutkulu Perçem*'i feminist bir okuma için zorlu bir metin haline getiren, anlatısal sesin toplumsal cinsiyet ile kadının kendiliği

arasındaki uyumsuzlukları açık etmenin ötesine geçişidir. Cinsiyet ötesi bir varlık olarak “diğeri” ile “ben” arasındaki uçurum boğucu gerçekliği daha da dayanılmaz hale getirir. Sonunda ise yanı başında çiçek açılrsa da bir türlü arzu edilen sağaltıcılığı sağlamaz: “Yanıbaşımızda bir elma çiçek açmış – KOKUSU ULAŞMIYOR BİZE” (s. 43). Elbette toplumsal cinsiyet ile cinsiyetler üstü varoluşu birbirinden ayırmak mümkün değil. Neticede bilhassa toplumsal kodların ve cinsiyet rollerinin bu kadar baskın ve belirleyici olduğu böylesi bir toplumda, insan olarak varoluş ancak toplumsal cinsiyetin dolayımıyla deneyimlenebilir. Burada yine Soysal’ın dili öne çıkarışı belirleyici olur. Bir yandan dilin bir insanı kamuya açmak, kendi dışındaki her bir insan veya bütün bir toplumla bir ortaklık sağlayacak –veya sağlayamayacak– bir aygıt olduğunu da görür Soysal. Diğer yandan da dilin toplumsal cinsiyet olarak kadın biçiminde etiketlendirilen bir bedenini; kişinin insan olarak, yani cinsiyet üstü varoluşu içerisindeki yerini anlamak, toplumsal cinsiyetin zorla kabul ettirmeye çalıştığı sınırlarına direnç göstermek için sağladığı imkânı kullanır.

Tutkulu Perçem’deki anlatıların Soysal’ın sonraki anlatılarında da izlenebilecek bir başka niteliği de, biçimle içerik arasındaki uyumdur. Kitaptaki anlatıların tematik bakımından ortak noktası olan yaygın sıkıntı hali, böylesi bir dili yazar için zorunlu hale getirmiş gibidir. Fakat biçim ve içerik uyumunun içerik tarafını oluşturan bu sıkıntı halinin böylesi bir dille anlatılışının pek de “orijinal” olduğunu söyleyemeyiz. Kitaptaki anlatım Batı edebiyatlarında yüzyıl başından itibaren güçlü biçimde etkisini gösteren ama daha önemlisi 1950 sonrası varoluşçu edebiyatın estetiğinin 1960’ların Türk edebiyatında yavaş yavaş kendisini gösteren bir yansıması gibi durur. Atilla Özkırımlı biraz da aşırıya kaçan bir yorumla, kitabın genç bir yazar için bu bakımdan “umut verici bir başlangıç” sayılamayacağını söyler:

Tutkulu Perçem umut verici bir başlangıç sayılmaz. Andığımız dönemin bir bileşkesidir bütün özellikleriyle. Estetik, ortak estetikdir; dil, ortak dil, Sevgi Nutku’ya özgü bir farklılık taşı-

maz. Gerçeküstü imgeler, umutsuz, karamsar bir anlatım; gerçeklikten soyutlanmış, bireyselliğin değil, “kendi” oluşunun bilincine ulaşmaya çalışma ve kendine kapanma (Özkırmılı, 1996, s. 105).

Mümtaz İdil, Özkırmılı’dan bir adım daha ileri giderek kitaptaki anlatımı “yazar olmak için yanlış bir adım” olarak görür. İdil’e göre Sevgi Soysal, *Tutkulu Perçem*’deki anlatımını sürdürmüş olsa, “belki de unutulmaya mahkûm bir yazar olabilirdi” (İdil, 1998, s. 31). Özkırmılı ve İdil gibi pek çok eleştirmen, haklı olarak, kitaptaki anlatımın öykündüğü estetiğin arkasında dönemin popüler düşünce hareketlerinden varoluşçuluğun olduğunu düşünür. Eleştirmenler bir yana Sevgi Soysal’ın kendisi de, 1973’te yayımlanan *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* romanına verilen Orhan Kemal Roman Ödülü (1974) konuşmasında, zımni olarak *Tutkulu Perçem*’i gençliğinde okuduğu “moda bunalım edebiyatı”nın bir neticesi olarak anlatırken varoluşçuluğu bu edebiyatın düşünsel arka planı olarak gösterir:

Yabancı mürebbiyelerden öğrenmiş, sokaktaki kaka çocuklarla oynamasına izin verilmeyen önce acıklı sevda romanlarıyla, üniversite yıllarındaysa Camus, Sartre varoluşçuluğuyla, moda bunalım edebiyatıyla beslenmiş çocuklardanım ben (aktaran İdil, 1998, s. 4).

1960’ların başında varoluşçuluğun Sevgi Soysal’ın yanı sıra Erdal Öz, Demir Özlü, Adnan Özyalçın, Ferit Edgü, Onat Kutlar gibi genç yazarlar için neredeyse bir ortak çatı haline geldiğini görüyoruz. Bu tarihlerde varoluşçuluğun öykünülen bir düşünce ve gerçeklik algısı olarak edebiyatta karşılık bulması, daha sonra sıkça söylene de, salt özenti olarak görülemez. 1950’lerle başlayan çok partili rejime geçişin ardından kuvvetle hissedilen liberal ekonomik politikalar, yükselen Amerikancılık, kentleşme gibi sosyo-kültürel, ekonomik ve politik değişimlerin az çok modernist edebiyata imkân tanıdığını ve modernist edebiyatın bir görüngüsü olarak varoluşçu düşünceyle dirsek temasında bir edebiyatın ortaya çıktığını göz-

den kaçırmamak gerekir. Bu durumda, Sevgi Soysal'ın *Tutkulu Perçem*'e yönelik bir özeleştiri gibi gözükken –öyle de olan– sözlerini nereye yerleştirebiliriz? Bir yazarı değerlendirirken, yazarın kendi yazım serüveni ile ilgili düşüncelerini yok saymak yazara bir bakıma ihanettir. Diğer taraftan, Sevgi Soysal'ın bu sözleri sarf ettiği tarihsel-sosyal şartları ve bu şartların etkisiyle ortaya çıkan yeni bir edebiyat estetiğini de hesaba katmak gerekiyor. 12 Mart edebiyatının önde gelen bir yazarı olarak Soysal, *Tutkulu Perçem*'den on yıl sonra artık çok farklı bir edebi atmosferin içindedir. 12 Mart Muhtırası'nın altüst ettiği ülkede asılsız suçlamalarla cezaevinde kalan, 1970'lerin toplumcu gözükmeyen her türlü edebiyatı reddeden edebiyat ortamından geriye bakan Soysal'a, *Tutkulu Perçem* hakkında ne düşündüğünü sorduğumuzda alacağımız cevabı, *Tutkulu Perçem*'le ilgili kesin ve bağlayıcı bir açıklama gibi görmemek gerekiyor. Dolayısıyla Soysal'ın bir bakıma yanlış bilinçlenmenin bir parçası gibi gösterdiği varoluşçulukla ilgili imalarını daha çok dönemin şartları açısından okumak gerekir. Elbette şu da var: Varoluşçuluk edebiyatı diye kendine has bir edebi kategoriden söz etmek 1960'larda da, 1970'lerde de pek mümkün değildir ve bu durum bugün için değişmiş de değildir. Edebiyatta varoluşçuluk kendine has edebi eleştirel bir yaklaşım içerisinden değerlendirilmez, çünkü gerçekliğin algılanışında öne çıkan bir düşünce olarak varoluşçuluğun ortaya çıkışı ve dönüşümünde edebiyatın büyük etkisine karşın varoluşçuluğun edebi metinlere etkisi neredeyse her defasında tematik bir öykülenme içerisine mahkûm olmuştur. Bu yüzden gerek felsefi eleştiride gerekse edebiyat eleştirisinde, varoluşçulukla edebiyat arasındaki ilişki genel olarak tematik açıdan ele alınagelmıştır. Başta romanlar olmak üzere edebi metinler “insan oluşun karanlık ve belirsiz bir betimlemesini ne kadar çok yaparsa o kadar çok varoluşçu” olarak görünür (Ong, 2009, s. 181).

Sevgi Soysal'ın erken dönem eserlerinde varoluşçuluğun izlerini ancak tematik olarak sürebiliriz, çünkü Soysal'ın özellikle *Değişim* dergisi etrafında bir yazar ve okur çevresi bulan varoluşçu düşünce ile etkileşimini bu eserlere en fazla tematik ola-

rak taşıdığını söylemek mümkündür. Neticede sözünü ettiğimiz zaman, Batı edebiyatlarındaki varoluşçu külliyatın Sartre ve Camus gibi önde gelen yazarlarının en az bir-iki eserini üstünkörü de olsa okumamanın az çok edebiyatla ilgisi olan herhangi birisi için büyük kabahat olarak görüldüğü zamandır. Bu yüzden yukarıda sözünü ettiğim toplumsal değişim ve dönüşümlerin yanında kendi hayatındaki birtakım sorunların da etkisiyle, dönemin pek çok genç yazarı gibi Sevgi Soysal'ın da varoluşçu edebiyat karşısında tematik bir öykünme içerisinde olduğunu görüyoruz. Diğer taraftan bu öykünme *Tutkulu Perçem*'deki anlatıları birer “demir leblebi” de yapmaz: *Tutkulu Perçem*'de varoluşsal bir izolasyonu açıkça görmek mümkün ama bu asla kendi kimliğinden ve hayattan soyutlanmaya varmaz. Yine varoluşçu edebiyatın sıkça kullandığı temalardan olan bir boşluk hissi ve uzak, asla elde edilemeyecek bir kendilik fikri ile özdeşleşildiğini görüyoruz ama bu özdeşleşme kendi sorunlarına çare olma konusunda bir isteksizliğe asla varmaz.

Tutkulu Perçem'in varoluşçulukla yakınlığının yanında ona mesafesi, anlatılardaki kadın duyarlılığı hesaba katıldığında anlamlı sayılabilir. Varoluşçulukla ilgili en temel eleştirilerden biri fena halde erkek merkezli olduğu, kadını ötekileştirdiğidir. Önde gelen varoluşçu düşünürler arasında bunun belki tek önemli istisnası, kadının erkek üzerinden tanımlandığını ve erkeğe göre hep “öteki” olarak etiketlendiğini söyleyen Simone de Beauvoir'dır. Bu bakımdan kitaptaki genel karanlık atmosferin dışında *Tutkulu Perçem*'de varoluşçu bir bakış açısı ararsak, bu, Simone de Beauvoir'ın “İnsan kadın doğmaz, zamanla kadın olur (kadına dönüştürülür)” (Beauvoir, 1989, s. 267) sözü ile “sevgi açlığı ve cinsel tutkuları bireyin kendi başına iyileştirmeye çabaladığı yaralarını gösteren, ancak suçluluk duyguları yüzünden bu yaraların hiç kapanmayacağını duyuran” (Işık, 2013, s. 201-202) bir kitap olarak *Tutkulu Perçem*'deki kadın olma durumunun örtüşürlüğüdür. İster tek tek sıralanabilecek varoluşçu temalarla olsun ister kadın olmak gibi öznenin kendi varoluşu ile doğrudan ilgili bir durumun anlatımı ile olsun, *Tutkulu Perçem* uzun zaman yalnız 12 Mart edebiya-

tı içerisinde ele alınagelen Sevgi Soysal'a daha kapsamlı bir bakış imkânı sunuyor. Bu aynı zamanda yazarın daha çok bilinen ve önemsenen metinlerini yalnız belli bir edebi dönemde ele almanın yanlışlığını da gösterip yazınsal açıdan devamlılığın önemine işaret ediyor. *Şafak*'ta iç derinliği, çatışmaları, korkuları, tutarsızlıkları, iç hesaplaşmalarıyla okura açık edilen Oya'nın küçük burjuva kimliği ile devrimci kimliği arasındaki bocalayışı, eğer romana önemli bir derinlik katıyor ve tezli romanların sıkıcılığından uzaklaştırıyorsa, bu Sevgi Soysal'ın *Tutkulu Perçem*'deki yazar beninin güçlü biçimde varlığını *Şafak*'ta da devam ettirmesindendir.

KAYNAKÇA

- Atilla Özkırımlı, "*Tutkulu Perçem*'den *Şafak*'a, Sevgi Soysal'ın Yazarlık Çizgisi", *Tante Rosa*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1996.
- Austin Wright, *The Formal Principle in the Novel*, Cornell University Press, Ithaca, 1982.
- Erdal Doğan, *Sevgi Soysal Yaşasaydı Âşık Olurdum*, Everest Yayınları, İstanbul, 2003.
- Mümtaz İdil, *Bir Sevgi'nin Öyküsü*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998.
- Per Winther, Michael Trussler, "Introduction", *Narrative*, cilt 20, sayı 2, Mayıs 2012, s. 135-170.
- Sema Kaygusuz, "Vuruş", *Tutkulu Perçem*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 7-14.
- Sibel Işık, "Sevgi Soysal'ın Eserlerinde Suçluluk Duygusu", "*Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz*": *Sevgi Soysal İçin Yazılar*, ed. Seval Şahin, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
- Simone de Beauvoir, *Second Sex*, çev. H.M. Parshley, Vintage, New York, 1989.
- Sevgi Soysal, *Tutkulu Perçem*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
- , *Şafak*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.
- Tutkulu Perçem*, *Sevgi Nutku'nun Düz Yazıları Yakında Çıkıyor* [reklam sütunu], *Değişim*, sayı 7, yıl 2, 15 Mayıs 1962.
- William Nelles, "Microfiction: What Makes a Very Short Story Very Short?", *Narrative*, cilt 20, sayı 1, Ocak 2012, s. 87-104.
- Yi-Ping-Ong, "A View of Life: Nietzsche, Kierkegaard, and the Novel", *Philosophy and Literature*, cilt 33, sayı 1, Nisan 2009, s. 167-183.

Teyzeniz Olur: Tante Rosa'yı Yeniden Okumak

MELTEM AHISKA

1988 yılında Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa* kitabı ile ilgili bir deneme yazmıştım, aynı yıl *Defter* dergisinin beşinci sayısında “Teyzeniz Olur” başlığıyla yayımlandı. Edebiyat dünyasında kolayca bir yere oturtulamamış ama o sırada başka birçok kadın okuyucu gibi beni de çok etkileyen bir metni yeniden okuma ve anlamlandırma denemesiydi. Yirmi beş yıl sonra bu yazıya ve bir yazar olarak Sevgi Soysal'a, özel olarak da *Tante Rosa*'ya yeniden bakmak, yaşanan toplumsal süreçlerden hiç de bağımsız olmayan kendi deneyimlerimle iç içe geçen bir hatırlama/unutma sürecine de eğilmek anlamına geliyor. Bu hafıza sürecinde iki mesele öne çıkıyor: Kadınlık ve zamansallık.

Sevgi Soysal'ın ilk basımı 1975'te yapılan *Şafak* adlı romanının başkişisi Oya'nın Adana'da sürgüne gönderilmeden önce kaldığı hapishanede yaşadıklarını hatırladığı bölümlerden birinde, kadınlık ve zamansallık arasındaki ilişkiye dair ilginç bir tartışma var:

Gülay'ın hapishanedeki hamam seferlerinden birinde ortalıktaki kargaşayı fırsat bilip elini kollunu sallaya sallaya ana kapıdan çıkarak kaçma denemesi aynı sırada kapıdan girmekte olan albayın onu tanıması üzerine başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Koğuştaki kadınların çoğu Gülay'ı delilikle suçlarken, ken-

dini sorgulamaktan hiç geri durmayan Oya için Gülay'ın bu fütursuz davranışı, “serüvene ve serüvenine inanmak” anlamına gelmektedir, Gülay deli olabilir “ama kaçıyordu az daha.” Feza bunun üzerine Oya'ya tarihin yasalarını ve belirlenmişliğini hatırlatır: “Kaçamaz. Kaçmak gerekince, kaçmak mümkün olunca kaçılır, böyle rastgele değil” (Soysal, 2012, s. 205). Oya bu akıl yürütmeye itiraz etmeye devam edince Feza ekler: “Sen ondan farklı değilsin... Hayalcisiniz. Birinin elinde dinamit, ötekinin kalem, sonuç aynı. Saatler ayarlı ve kurallı makinalardır. Sen aslında yanlış çalışan saate inanmak istesen de batan günle doğan günün sırasını tersine çeviremezsin” (s. 205-206). Genelde sol hareketin ve onun saflarında mücadele eden kadınların zaafına yönelik bir eleştiridir bu: Hayalcilik. Oya, hata yapıldığını kabul eder ve saatlerin bozuk olduğunu kabullenir: “*Demek aşağı yukarı hepimizin saati bozuk*” (s. 206, vurgu bana ait). Böylece romanın adı da başka bir anlam kazanır. Şafak vakti gelmiştir ama kurtuluş gerçekleşmemiştir.

Bu metinde ve başka birçok romanında Sevgi Soysal kadın olmayı, belirli bir konuma ve zamana sıkışmışlık, hareket edememe, özgürce davranamama ile ilişkili olarak irdeler. Sosyalist mücadele içinde yer almış üst sınıf kadınlar için bunun halktan kopukluk, belirli sınıfsal alışkanlıkları, değerleri ve estetik kabulleri aşamama gibi nedenleri vardır. Ancak, sınıfsal aidiyet kadar toplumla ilişki içinde kadınlığı yaşama şekilleri de bu sıkışmışlığı getirmektedir. Kadınlar kendilerini sürekli erkeklerin gözünden görmek zorunda kalırlar. Arzuları kellenmiştir ya da farklı şekillerde cezalandırılır. Bu zeminde yapılan kadınlığa dair iç hesaplaşma, suçluluk duygusu, korku, öfke, yılgınlık gibi birçok duygu üretecektir. Ama bu duyguların hemen yanı başında iç hesaplaşmanın ağır havasını dağıtan, kaçmayı düşleyen, başka zamanlara açılan hayaller, özlem ve mizah vardır.

Sevgi Soysal, sabit bir öz ya da kimlik olarak ele almadığı kadınlığın, nasıl belirli bir zamanda, belirli bir zaman anlayışıyla kurgulandığını gösterir. Kadınları sıkıştıran, bir tür kadınlığa hapseden de, başka türlü olmaya kışkırtan da bu değil midir?

Kaçabilecekken kaçamama, kaçmamayı hâkim zamanın yasalarına uyarak gerekçeleme; ama yanlış zamanda kaçma ihtimalinden vazgeçememe... Bu anlamda “hepimizin saati bozuk” çok önemli bir iç keşiftir. Peki doğru zaman hangisi? Zamana ilişkin bu soru, kadınlığı sorgulamaya, onu hem dünde hem de gelecekte düşünmeye, yani hatırlamaya ve hayal etmeye de cesur bir kapı açmaktadır.

“Dişil yazı,” der Marguerite Duras, “dili, kendiliği ve baskıcı kronolojiyi parçalamaktır. Düşünceyi, etiği ve yargıyı erkekler sahiplenmişse, zamanın kurallarını erkekler koyuyorsa, kadınlar ancak ‘bilinmeyen’ yazabilirler. Ve ancak baskıcı zamansallık dizgesini parçalayarak yazabilirler.” Susan Husserl-Kapit’in Marguerite Duras ile, tam da Sevgi Soysal’ın yazarlığının en etkin olduğu yıllarda, 1975’te yaptığı söyleşiye daha yakından bakalım:

MD: Dişil edebiyatın organik, çeviri bir yazı olduğunu düşünüyorum... karadan, karanlıktan yapılan bir çeviri. Kadınlar yüzyıllar boyu karanlıkta kaldılar. Kendilerini tanımıyorlar. Ya da çok az tanıyorlar. Ve kadınlar yazdıklarında bu karanlılığı tercüme ediyorlar.

SHK: Erkeklerden daha fazla mı yapıyorlar bunu?

MD: Erkekler tercüme etmezler. Onlar zaten var olan, zaten ayrıntılandırılmış bir kuramsal zeminden hareket ederler. Kadınların yazısı ise gerçekten bilinmeyenlerden tercüme edilir, var olan bir dili tutmak değil de, yeni bir iletişim kurma şekli gibi (Susan Husserl-Kapit, 1975.)

Sevgi Soysal’ın metinleri arasında Duras’nın tanımladığı anlamda zamanı parçalayan, “dişil yazı”nın diline en çok yaklaşan metin *Tante Rosa* diye düşünüyorum, şimdi tekrar bakınca. Kadınlıkla ilgili bilinmeyenler bu metinde hem mizahi bir serüven olarak hem de trajik bir çıkışsızlık olarak tercüme edilir. Sondakini en baştan söylersek, “Tante Rosa bütün kadınca bilmeişlerin tek adıdır.”

Tante Rosa at cambazı olamadı

Edebiyattaki teyzelerin belki de en mahzunu, en kıymeti bilinmemişi Tante Rosa'dır. 1968'de Sevgi Sabuncu imzasıyla yayımlanan *Tante Rosa*, o sıralar epey bir şaşkınlık yaratmış anlaşılan. Nasıl yaratmasın ki? Olay Almanya'da geçiyor, Rosa çocukluğunda at cambazı olmaya kalkışıyor, her pazar sabahı yenen kaz kızartmasını ve elma pastasını ve kocasını terk ettiği için aforoz ediliyor, herhangi bir yaşlı kadından "kesin bir papağan çizgisiyle" ayrılmaya çalışıyor, vs. Hikâye mi, roman mı belli değil, o dönemin edebiyat çizgisinin hayli dışında, üstelik üslubu savruk ve dağınık bulunuyor. Öte yandan daha önce hikâyeleriyle ortaya çıkmış (1962'de *Tutkulu Perçem*) bir kadın yazar tutup da böyle bir kitap yazıyorsa, bunu görmezlikten gelmek de mümkün değil.

Adnan Binyazar Sevgi Soysal'la *Tante Rosa* üstüne konuşurken, ciddiye almakla tuhaf bulmak arasında bir yerde şu soruyu soruveriyor: "Son yıllarda edebiyatımızda daha yerli tipler, yerli karakterler tanıtılmak isteniyor. Bu sıralar geçerli olanı da bu. Erdal Öz, *Tante Rosa*'yı bir 'çeviri hikâye' gibi görmüş. Katıldım yargısına. Bu konuda da bir şeyler söylemek ister miydiniz?" Sevgi Soysal'ın cevabı: "Bu yargıyı bekliyordum. Ama ne yapayım ki *Tante Rosa* çeviri değil. Bildiğim bir şey varsa, onu bir ben yazabilirdim; çünkü onu bir ben biliyor, tanıyordum." (Binyazar, 1969, s. 12) Metin neden çeviri olarak görülmüştü? Öte yandan, Sevgi Soysal'ın tercüme etmeye çalıştığı, anlatmaya çalıştığı neydi? Neden böyle bir isim, biçim ve dil seçmişti kendine?

Bunun üstünde pek durulmadı galiba. *Tante Rosa* Sevgi Soysal'ın yazarlık hayatında önce bir tuhaflık olarak görüldü, ardından da ona daha bildik, daha tanıdık bir tür bulundu. *Tante Rosa*'nın kendine özgü bütünlüğüyle uğraşmak, kitabın arkasında yatan örtük bilgiyi, daha doğrusu "bilinmeyenin" bilgisini merak etmek yerine onu "hikâyeler" diye adlandırmak daha kolay ve yerinde gözükmüş olmalı. Oysa Muzaffer Uyguner kitabın hemen ardından, "*Tante Rosa* ilk bakışta bir hikâyeler ki-

tabı görünüşündedir. Fakat parçaların birbirine gayet ustalıkla bağlandığı ve böylece tam bir bütüne varıldığı görülmektedir,” demişti. Ancak, tarih sonradan yazılır. 1981’de Sevgi Soysal’ın *Bakmak* adlı kitabında yer alan “Sevgi Soysal’ın Kitapları” listesinde *Tante Rosa* “Hikâyeler” başlığı altında sıralandı. Böylece Sevgi Soysal’ın “tuhafılığı”, serüvene, bilinmeyene açılan “dişil yazı” denemesi de, tanıdık biçimlerin içinde kapatılmış oldu. Bir tür olarak hikâyeye karşı olduğumdan değil, ama ben *Tante Rosa*’yı heves ettikleriyle, olmaya çalıştıklarıyla hatırlamak istiyorum. Tante Rosa at cambazı olmak istemişti!

Tante Rosa rahibeler okulunda

“Ben içimi öldüremem,” dedi Rosa “çünkü içim prensesdir. Prensес prensindir ve prensin olan bir şeyi öldürmeye sizin bile yetkiniz yoktur” (Soysal, 2003, s. 24). Rahibeler okulundaki küçük kızlar yerleri süpüren uzun siyah giysileriyle birbirlerine o kadar benzerler ki! Birbirlerinin tıpkısı olmayı ve aslında hiç kimse olmayı becerdiklerinde de iyi bir rahibe sayılırlar. Ama bir küçük kız, içinin prenses olduğuna inanıyorsa, düşlerinin peşinden gidecek, kendini diğerlerinden ayırmak isteyecektir. Çoğumuz çocukken bir gün gelip de hayatımızda çok farklı, çok önemli, kesinlikle sıra dışı bir şey olacağına inanırız. Ama ne büyük çelişkidir ki, eğer prenses prensinse, düşler de çok uzaklara gidemeyecek demektir. Küçük kızlar prenses olduklarına inanırlar sonra da hayal kırıklığı ve burukluk içinde prensleriyle birlikte yaşlanırlar. Prensесini baştan öldürmeye cesaret edeni azdır. “İçimizi” öldürmek kolay mı?

Öte yandan, prenseslerin birbirine çarpa çarpa yürüdüğü, prenslerin kuyruğa girdiği bu toplumda, kendini başkalarından ayırmak hiç kolay değil. İçinde yaşadığımız toplumun sıradanlaştıran, aynılaştıran, kimilerini yoklukta, kimilerini varlıkta birbirine denk kılan yapısı, ayrılma isteğini sorunlu hale getirir. Hele de kadınlar için. Erkekler kendilerini dev aynasında görmeye devam ettikçe bu sorunu inkâr edebilirler, peki ama kadınların aynası kim olacak? Birbirleriyle bir kader birliği

içinde olduklarını anladıklarında, kader birliği görünür olunca insanlar kendilerini ötekinin cehennemine atmaya karşı şiddetli bir merak duyarlar ama çoğu insan, bu cehennem ateşi ortasında yanık kokusu etrafa yayıldığında, kendi saf ve biricik köşesine çekilmek isteyecektir. Zamanlamayı iyi yapabildiyse kendini dışarı atacak ve ardından, yanan düşman kardeşleri için üzülecek, suçluluk duyacaktır. Aslında o ilk ateşe atlama merakında gene kişinin kendisiyle ilgili bir derdi vardır. Kendi varlığını hissetme isteği. Artaud, “Bilinçaltımda duyduğum her zaman öteki insanlardır,” der. Kalabalığın sesi... Bu ses kulak tırmalayıcıdır, kuşatır, boğar ama yol gösterir. “Öteki” bir aynadır. Bakılmayan güzellik, çelme yemeyen özgürlük, tekrarlanmayan başarı ne işe yarar ki!

Sevgi Soysal’ın *Tante Rosa* ve kimi diğer kitaplarında, bu sorunsalın öne çıktığını görürüz: Sürekli birbirine dönüşen özgürlük ve tutsaklık döngüsü içinde üç önemli an vardır: Kendini ayırma, terk etme, suçluluk duygusu. Gerçek özgürlük umudu ise, bu anlara değen ama onların ötesinde ayakta tutulan bir dirence, bir çabaya bağlanır. Gerçekliği tek yanlı, tek parçalı görmenin ötesine geçme çabasıdır bu. Yani kendine bir de ötekilerin gözünden bakmak, herkesin birbirine nasıl baktığını kestirebilmek, bu öznel bakışların birbirini götürmesi sonucu nesnel bir duyarlığa ulaşabilmek. Bir yandan nesnellığe duyarlıktan varma inatçılığı, bir yandan da duyarlığa nesnel bir anlam kazandırma ihtiyacı. Sevgi Soysal’ın yazdıklarıyla biyografisinin çoğunlukla iç içe geçtiği düşünülürse, bu çabanın yazarın kendisi için de ne kadar önemli olduğunu ve içtenlik taşıdığını söylemek gerek.

Tante Rosa “Sizlerle Başbaşa”

Tante Rosa kendiyle uğraşarak kendi dışına açılma serüveninin, gerek yazma biçimi gerek de içerik olarak, üzerinde durulması gereken önemli bir örneği. *Tante Rosa* ne kelime anlamıyla “çeviri” olmanın kültürel uzaklığını, ne de “hikâyeler” olmanın yerli yerindeliğini taşıyor. *Tante Rosa* metni kendi içinde

hareket ediyor, kıpırdanıyor, heyecanlanıyor, zaman zaman işi dalgaya vuruyor, bazen de acı çekiyor. *Tante Rosa* öteki insanlarla, seyirciyle bir karşılaşma: “Teatral”, performatif bir metin. Üstelik biraz daha yakından bakınca, Brecht’in epik tiyatrosuna ne kadar da benziyor. Bu benzetmenin amacı, *Tante Rosa*’ya yeni bir tür bulmak değil, sadece bu biçimin taşıdığı gerilimleri ve imkânları belirli benzerlik noktaları üzerinden yeniden düşünmek.

Tante Rosa’nın metin kurgusu, birçok açıdan epik tiyatro oyunlarının episodik yapısını andırır: Kitabı oluşturan değişik bölümler birbirlerine oldukça gevşek bir biçimde tutturulmuş. Bölümlerin her biri kendi içinde başlayıp bitiyor ve kendi başına anlamlı. Bölümler ana hikâyeden birer kesit verirken, her birinde farklı bir durum anlatılıyor. Bölümler arasında bir zaman sıralaması olmasına rağmen, sürekliliğe dayalı organik bir zamansallık yok. Örneğin kimi bölümler metnin içinde bir doruk noktasını var etmek için kendilerini feda etmiyor, kendi zamanlarından vazgeçmiyorlar. Bölümlerin dizilişi, bir organizmayı yaşatmaktan çok cesedin otopsi masasına yatırılarak parçalarına ayrılmasına benzetilebilir. Sonuçta oluşan bütünlük ise, parçaların yeniden montajı olarak görülebilir. Brecht’in oyunlarında dramatik akışı kesintiye uğratmak için episod aralarında şarkılar, episod başlarında tabelalar kullanılır. *Tante Rosa*’da da her bölümün başında o bölümdeki durumu haber veren, yorumlayan başlıklar var. Doğal akış sürekli kesintiye uğruyor, doğallığını kaybediyor, farklı zaman parçacıklarına ayrılıyor.

Tante Rosa’nın dili de akışsız bir dil. Bazı eleştirmenlerce savruk ve dağınık bulunmuş. Edebi dille ilgili böylesine hazır bir yargıdan yola çıkıp metni baştan mahkûm etmek yerine, Martin Esslin’in Brecht’in dilini tanımlamak için kullandığı “sentetik” terimini daha uygun buluyorum. Esslin’in söylediği şu: Brecht’in oyunlarında kullandığı dil gerçek konuşma hissi verir ama gerçek değildir. Geleneksel anlatım biçimlerinin, peri masallarının, bürokratik jargonun ve serseri günlük dilin bir karışımıdır. Farklı yaşam alanları olan dillerin özgün bir bi-

çimde bir araya getirilmesiyle oluşmuştur ama tuhaftır ki gerçek konuşma illüzyonu yaratır. Cümlelerin çoğu saçma ve anlamsız görünür, kelimelerin seçimi banaldır ama bütünde sıradan insanın dil tavrını yakalar. Sıradan insanın da bir kurgu olduğu düşünülürse, bu dilin gerçek olmamakla birlikte gerçekçi bir kurgu olduğu söylenebilir. Acımasız, parçalayıcı bir bakış açısının dilidir bu. Belirli bir kişiye ait olmayan, kimseye ait olmayan bir bakış açısı. Orta sınıf duygusallığına saldırır, efendileri hizmetçilerin gözünden görür, hizmetçileri birbirinin gözünden gösterir, saygınlıkla zaafları birbirine vurur. Dil hiçbir şeyi gizlemez, hiç yalan söylemez, taraf tutmaz, bütün çelişkileri önümüze serer. Bayağılıkları dışa vurur. Bedenin tutkularını, zaaflarını, iştahını açık eder.

Tante Rosa'da da değişik söylemlerden kurgulanmış bir dil var. *Masal*: "Tante Rosa bir sabah, 'Sizlerle Başbaşa' dergisinde rahibe okulunun bulunduğu kentin bombalandığını, okulun yerle bir olduğunu okudu ve prensin öcünü aldığını anladı." *Psikoloji*: "Tante Rosa, bir sabah uyandı, kendi hayvanının da uyandığını anladı ve kendi hayvanını sevdi" (Soysal, 2003, s. 29). *Resim*: "Tante Rosa memesiyle camdaki deliği doldurdu, ayaz memesini ısırdı, kiliseden dönen kadınlar şapkalarını çıkarıp yüzlerine tuttular ve yan gözle Tante Rosa'nın kocasına baktılar" (s. 34). *Film*: "Yağmur. Bir kahveye girdi. Strudel. Yağmur yağdı mı strudel yemek bir kahvede, vallahi hayat güzel, diyen biri çıkabilir. Tek başına kahveye girdi mi bir kadın, kocasını iş yolculuğuna gönderir gibi savmış bir kadın, ansızın yağmurla, ne olur?" (s. 45-46) *Geleneksel bilgi*: "Hayat bir denizdir, yüzme bilmeyen boğulur" (s. 68). *İdeoloji*: "Her çarşıdan dönüşte derdi ki anneanesi; her şey çok pahalı. Niçin pahalı anneanne? Çünkü her şeyi pis yahudiler ucuz alıp pahalı satıyorlar" (s. 54). *Dünya görüşü*: "Rosa'nın babası onsekiz yıllık garantiyi dolduramadan ölünce anacığı firma değiştirerek Rosa'nın mutluluğunu yeniden garantiye aldı" (s. 18).

Mizahla hüznün, kabalıkla şiirsellik, imgesellikle ses, bilgiyle yalan arasında dolaşan, bunları harmanlayarak her birini birbirinin karşısında göreceleştiren bu sentetik dil, tıpkı Brecht'in

oyunlarında olduğu gibi, bir orta sınıf ahlâkını parçalama girişimi olarak okunabilir. Yerleşik olana, süregidene, görünürdeki uyuma ve yüceltmeye karşı bir saldırdır. Çirkinliğin, acımasızlığın, bencil kayıtsızlığın ifade bulmasıyla görünürdeki uyumun nasıl ve ne pahasına ayakta tutulduğunu ortaya konur. Aynı zamanda, daha önce sözünü ettiğim gibi bir “dişil yazı” denemesi olarak da düşünülebilir. Henüz bilinmeyi ni dile tercüme etmeye çalışan, giriş-gelişme-sonuç yapısını altüst ederek tekrarlarla, sentetik öğeleriyle bilinenin akışını sık sık kesintiye uğratan bir yazma denemesi. Bu dil sayesinde, bilinen haliyle kendilik ve kadınlık da parçalanmaktadır.

Tante Rosa’da aileden eğitime, ticaret hayatından orospuluğa, çocukluktan yaşlılığa bir kadınlık durumunun kesitlerini görürüz. Her kesitte, popüler kültürün beslediği bir düş paramparça olur, acımasız çıkar ilişkileri, savaş, aldatma, hayal kırıklıkları görünür hale gelir. Popüler kültürün sözcüsü metin içinde baştan sona birleştirici bir rol oynayan “Sizlerle Başbaşı” dergisidir. Bu dergi, Rosa’yı harekete geçiren illüzyonların kaynağıdır. Ancak derginin illüzyonu besleyen her önermesi, yaşanan her tecrübeyle yalanlanır. Yine de, metnin taraf tutmayan, bir konuma yerleşmekten kaçınan dili, bir yandan “Sizlerle Başbaşı”yı yerin dibine batırırken bir yandan da ona duyulan ihtiyacı ortaya koyar. *Tante Rosa*’nın dili, deneyin illüzyonu yıkan gücünü olduğu kadar illüzyonun yapıcılığını da sezdirir bize. Kadınlık bir kurgudur, neyin gerçek neyin illüzyon olduğunu bilmediğimiz bir kurgu. Evet, “Sizlerle Başbaşı” dergisi aldatır ama yol da gösterir. Sıradan bir kadının hayata katlanmasında bir yardımcıdır, ona umut ve direnç verir. Kendini ait hissedebileceği bir düş dünyası açar. Illüzyonu aynı anda kuran ve yıkan bu metinde, “Sizlerle Başbaşı” bir yalandır ama kutsanan bir yalan.

Tante Rosa aforoz ediliyor

Brecht için tiyatro tiyatrodur ve dünyanın kendisi değildir. Tiyatro, bir sirk meydanına benzer. Seyirci numaraları seyrederek, numaralardan etkilenir ama olanlarla özdeşleşmez. Sah-

nede gerçek illüzyonu yaratan dramatik tiyatroya karşı epik tiyatroyu öne sürerken Brecht için önemli olan, seyircinin sahne üstünde olanlardan biraz ötede durması ve kendini kaptırmadan bunlar üstüne düşünebilmesidir. Şöyle der: “Ruhlarımız ne zaman, o platformdaki düş kişilerinin içine sızabilmek, onların kendinden geçişlerini paylaşabilmek için karanlığın örtüsü altında ‘kaba’ gövdelerimizi terk etmek zorunda kalmayacak?” Brecht’in tiyatrosunda seyirci, geçmişte belirli bir zaman ve mekânda olmuş olayların bir yorumunu izler. Oyuncular işin içine kendi yorumlarını da katarak canlandırdıkları kişinin o sırada nasıl davrandığını gösterirler. Sahneyle gerçek, gerçekle seyirci arasında hep bir mesafe vardır. Bunun amacı seyirciyi eleştirel bakmaya yöneltmek olduğu kadar, tanıdık tavırları ve durumları da yeni, yabancı ve şaşırtıcı gösterebilmektir. Brecht, Newton ve Galile’yi örnek vererek buna, “kâşifin yabancılaşmış gözü” der. Doğal görünenin doğal olmadığını kavradığımızda, yeni bir şey keşfederiz. Epik tiyatronun seyircisi de “hiç böyle düşünmemiştim,” demelidir.

Brecht’in yabancılığı ve eleştirelliği sağlayabilmek için kullandığı tekniklerden biri de, seyircinin yakından tanıdığı olayları yabancı bir mekâna yerleştirmektir (*Verfremdungseffekt*). Hitler’in yükselişini Alman seyircisine Amerikalı gangsterlerin hikâyesi olarak anlatmak gibi. Çelişkili gibi görünse de bir şeyi uzaklaştırmak, tuhaflaştırmak, yabancılaştırmak onu başkaları için anlaşılır kılmak için iyi bir zemindir. Yabancılık, tarafları kendi bedenlerinden taviz vermeye zorlamadan paylaşma imkânı yaratır.

Tante Rosa da at cambazlığından başlayıp kılıktan kılığa giren, art arda numaralar yapan bir metin sunar bize: Seyirlik bir metin. Her bölümde gözümüzün önünde canlanan olayları biraz geriden izleriz. Brecht’in sirk benzetmesi boşuna değil; sirk bize uzak, olamayacağımız her şeydir. Ama gene de en olmadık şeyler mümkün görünür. Sirk, daha önce düşünülmemiş ihtimallerin alanıdır. Mümkün olanla olmayan arasındaki denge, tıpkı bir cambazın her an bozulabilecek dengesi gibi, bizi metinle gerilimli, gelgitli bir ilişkiye sokar. Doğallığı yadırgatarak,

“neyi bildiğim, neyi bilmediğim, ne olduğum, ne olmadığım” konusunda bir dizi şaşırtıcı soru üretir.

Bu bağlamda, Tante Rosa’nın karşımıza “yabancı” bir tip olarak çıkması tesadüf değil. Ancak, yabancılığın getirdiği yaratıcı mesafe sadece kitapla okur arasında değil, sanki yazar ile metin arasında da var. Söyleşilerinden yola çıkarak, Sevgi Soysal *Tante Rosa*’yı ancak böyle yazabilirdi, demek mümkün. Bir yanıyla kendisinin olan bir tarihe uzaktan bakıyor, ancak uzaktan bakabiliyor. Bilinenleri bilinmeyene, bilinmeyi de bir dile tercüme etmenin bir yolu yabancılık. Adnan Binyazar’la söyleşisinde, “Tante Rosa kim?” sorusuna Sevgi Soysal şöyle yanıt verir: “Anamın büyük anasının adı Rosa’dır. Bir Bavyera köyünde gerçekten aforoz edilmiş, çocuklarını, kocasını bırakıp büyük kente gitmiştir. At cambazı olmak isteyen, rahibeler okulundan kovulan teyzem ‘Tante Rosa’ kitaptaki bu ve başka olayların kahramanıdır” (Binyazar, 1969). *Tante Rosa* bir yanıyla gerçek bir yaşantının dökümü, bir belgedir. Oysa kitaptaki Tante Rosa hiç de gerçek bir kişilik değil. Çeşitli malzemelerden, anılardan derlenmiş, kurgulanmış bir tip. Sevgi Soysal söyleşinin devamında şöyle diyor: “...aslında Tante Rosa ne büyükannemin, ne de teyzemin yaşantılarını anlatır. O, büyükannemden başlayıp bende biten bir çizgidir” (Binyazar, 1969). Öyleyse kitabın yabancılığı ve yabancılaştırması basitçe bir belgeleşliğe, ucu “yabancı” akrabalara varan bir hayat öyküsüne indirgenemez; ne de tümüyle, sıfırdan tasarlanmış bir kurgusallığa. Çünkü mesele sadece “ilginç” bir hikâye kurgulamak ol- saydı, aynı öykü o sırada edebiyat dünyasında daha fazla kabul görecektir. “yerli” bir dekor içinde, “yerli” tiplerle de anlatılabilirdi.

Tante Rosa’daki yabancılığı, büyükanneden başlayıp yazarın hayatına uzanan çizginin, bir başka deyişle kadınlık çizgisinin sorgulanması için yaratılmış dilin yabancılığı olarak düşünüyorum, Sevgi Soysal’ın şu sözlerinden de esinlenerek: “[...] Tante Rosa küçükten bildiğim bir benzeme korkusudur; okuduğum bir mektup; bir iki soluk fotoğraf; anımsadığım bir şarkı; birkaç damla gözyaşı; kendi deneylerimde yeniden yakaladığım gü-

lünçlüklerdir; saçmalardır. Çocukluğumda, kabahat işledikçe onun bunun yaptığı benzetmelere duyduğum unutulmuş öfkedir” (Binyazar, 1969). Şöyle diyebilir miyiz? Sevgi Soysal geçmiş zamanı, bir tarihi hatırlamak için olduğu kadar onu unutmak için de yazmış *Tante Rosa*’yı. Kendini bu tarihten ayırmak, onun dışında başka türlü durabilmek, ona bir de uzaktan bakabilmek için. Korku uyandıran bu tarihi başkalarıyla paylaşabilmek, nesnelleştirmek isteğiyle. Nesnelleştiği ölçüde de kendi olmaktan, anıların yükünden kurtularak bu tarihte kadınlığa dair yeni bir anlam bulma umuduyla. Yazarken yorumlama hakkını kaybetmemek için hikâyeyi kendine uzak tutarak. Anılarının gizine ihanet etmemek için yabancılığını koruyarak. Bu gerilimli mesafe, ortaya “seyircileri” de ilgilendiren, düşünmeye iten epik bir metin çıkarıyor. Tante Rosa’nın aforoz edilmekten kurtulması için ötekilere, seyircilere ihtiyacı var.

Tanta Rosa bütün rüzgârlara açık

“Şimdi beklenen bir intihardır, bir uçurumdur, bir düşüştür. Şimdi beklenen bir kocakarının günah dolu bir hayatın sonunda sefilce can vermesidir. Yoksa şimdi beklenen günah çıkarmadan geberen bir günahkârın şen hayatı mıdır? Şimdi beklenen bir başarı, bir mutluluk mudur?” (s. 37) Bu cümleler Tante Rosa’nın geride bir koca, üç çocuk, kaz kızartması, elma pastası ve ayinle geçen Pazar günlerini bırakarak çekip gitmesinin hemen ardından geliyor. Sevgi Soysal için bırakmak, terk etmek önemli bir tema gibi görünüyor. Kendi ifadesiyle: “Beni duygulandıran, duyduğumu yaygınlaştıracak kadar duygulandıran bırakmaktır. Hiçbir şeyi hazırlamadan, belki de en gereksiz ve yanlış anda bırakmak” (Binyazar, 1969). *Şafak* romanındaki Oya’nın dediği gibi, doğru zaman olmamasına rağmen Gülay “kaçıyordu az daha” (Soysal, 2012, s. 205).

Bırakmak, özgürlüğe giden bir adım mı yoksa hayata hâkim olamayışın, bilmeyişin bir tezahürü mü? *Tante Rosa*’da bu ikilemle sıkça karşılaşıyoruz. Tante Rosa, “çirkinlikleri tekrarlamaktansa, enayi başlangıçlara koşturmayı” seçiyor (Soysal,

2003, s. 48). Bu seçimi yönlendiren akıldan çok duygular: Merak duygusu, deney tutkusu, hakikilik arzusu, bedeninin doymak bilmez istekleri... Tante Rosa bu duyguların peşinde, kendisi için taa çocukluğunda saptanan rotanın dışındaki ihtimalleri ciddiye alıyor. Ancak, özgürlüğe en yakın olduğu anda “Sizlerle Başbaşa” dergisinin tutsağı oluyor. Çünkü bu ihtimalleri düşündüren “Sizlerle Başbaşa” dergisi. Rosa, at cambazı olmayı, mezarlıkta üretici olmayı, bir ilandan gerçek bir evlilik çıkartmayı, eskiciden toplanmış Amerikan ordusunun şişme botlarıyla pansiyon kurmayı hep “Sizlerle Başbaşa” dergisinden aldığı cesaretle düşünüyor. Sonunda da hep yeniliyor. Tante Rosa bu başarısızlığın simgesi olduğu kadar yılmadan bir yeniye başlamanın, yaşamakta direnmenin de simgesi. Onu ayakta tutan da, yanılta da hayat üstüne söylenmiş doğrular: “Tante Rosa, bütün gerçekleri yaşamak ama yine de ısrarla ‘Sizlerle Başbaşa’ dergisine kanmak demekti. Kendi seçimine kalmış en sürekli yalan. Bile bile katlandığı tek yalan” (s. 68).

Tante Rosa, Brecht’in dediği gibi pantolon üstünde, sildikçe yeniden beliren bir leke gibi değişmez bir karakter değil. En başta bir kadın olarak davranışları belirli bir toplum yapısı tarafından sınırlanıyor, belirli bir zaman içinde belirleniyor. Evlilik, annelik, din, ideoloji, savaş, ticaret hepsi Rosa’yı etkileyen, onu kaçırmaya kışkırtırken, bir yandan da sıkıştıran etkenler. Yine de bu metnin oluşturduğu belirsiz zeminde, onun nerede, nasıl davranacağını, hangi davranışının nasıl sonuçlanacağını kestirmemiz güç. Kitabı okurken her yeni girişim için belki bu kez tutar diye düşünmüyor muyuz?

Bütün maddiyatçılığına rağmen, Brecht de insanların davranışlarını rasyonel olarak açıklamaktan yana değildi. Brecht’in oyunlarında akılcı seçimlerin yanı sıra, belki de daha çok, zaafıların meşrulaştığını görüyoruz. Örneğin, “Galile”de, bilime ihanet eden korkuya sempati duyabiliyoruz. Özellikle kadınlar için düş ile deneyin birbirine bu kadar uzak düştüğü bir toplumda, özgürlük tutkusu içinde hep enayiliği barındıracak. Hiçbir şeyi hazırlamadan bırakmak da, özgürlük umudunu.

Tante Rosa “I love you”

Brecht'i ilgilendiren çoğunlukla kahramanlar değil, olumsuz figürlerdi. Sarhoşlar, oburlar, hırsızlar. Brecht, olumsuzu bütün yönleriyle, bütün çelişkileriyle ortaya koyarak olumluyu düşündürmek istemişti. Martin Esslin'e göre Brecht bunu tam anlamıyla başaramadı ve onun başarısı da bu başarısızlıkta yatıyor. Brecht olumsuz figürlerle fazla içli dışlı oldu, onları gereğinden çok sevdi. Bu yüzden de onları şemalaştırmaya, kurulaştırmaya gönlü razı olmadı. Sahneye çıkardığı olumsuz figürlerle arasındaki gönül bağının, akıldışına duyduğu eğilimin ne kadar üstünü örtmeye çalışsa da, özellikle ilk döneminden, bize bir yandan insanın çaresizliğini, sürüklenmesini gösteren, bir yandan da buna yakınlık duyan oyunlar bıraktı. Daha sonraları akıldışına duyduğu eğilimi politik bağlanmasıyla disiplini altına aldıysa da, genelde Brecht'in oyunlarına parodi denilebilir. Parodi çelişkili bir yapıdır, hem taklit eder hem alay eder. Alay edilenin hüznünü de kendi içinde taşır. Güldürür ama arkasında hakiki bir duygusallık vardır.

Sevgi Soysal'ın da anlattığı öyküyle arasındaki mesafe bir noktada inceliveriyor. “Tante Rosa'nın Düşü” bölümünde konuşan Rosa mı, Sevgi Soysal mı, kestirmek güç. “Ben unutmam ama, Tante Rosa'nın öldüğünü bir ben unutmam. Onu o dehlizden ben soktum çünkü. O Rosa ki her dehlize sokulabilir... O Rosa ki düşünde kendi cenazesine gelenleri görüp kendi ölümüne ağlar. Onlar ki hep kendi ölümlerine ağlarlar, kendi yalnızlıklarına, kendi kadersizliklerine ağlarlar. İşte bütün onları, o Rosa ile birlikte öldürdüm” (s. 68). Kendini suçlama ile kendini affetme arasında gidip gelen, bir kadın olarak var olmayı yakından ilgilendiren bir iç hesaplaşma. Sevgi Soysal'ın bu metin dolayımıyla geçmiş zamanla uğraşmasında hem bir bilme, ders çıkartma, yanlışlardan arınma gerekliliği hissediliyor, hem de her şeyi olduğu gibi kabullenerek sevme isteği. Bu ikilik, Tante Rosa ölüme doğru yolculuğa çıkarken beliren yeni Rosa ile eskisi arasındaki diyalogda açıkça ortaya çıkıyor: *Yeni Rosa*: “Öncesiz ve sonrasız, bağlantısız ve belgesiz tükenivermek bir

ağacın, bir evin, bir pabucun hakkıdır. Bir insanın, bir insanın ama, bir Rosa'nın niçin eskidiğini bilmem gerek, yeni Rosa'yı bunun üzerine kurmam gerek" (s. 99). *Eski Rosa*: "Sen bir otomobil misin, bir çamaşır makinesi misin, bir elektrik süpürgesi misin ki senden bir önceki modelin bozukluklarından sıyrılmış olarak piyasaya sürülmek istiyorsun?" (s. 99).

Yazarın kendi kurguladığı tipe, Tante Rosa'ya duyduğu yakınlık ve zaaf tam da Rosa'nın iyiden iyiye gerçeklikle bağının koptuğu, dış dünyadaki olayları kontrol edemez hale geldiği bir sırada kendini açık ediyor. André Gide'in "nedensiz eylem" (*acte gratuit*) dediği şekilde davranıyordur artık Rosa. Yaşlılık günlerinde beş parasız bir Gran Düşes olduğuna inanarak bir papağan alma hevesine düşer. Genelevin cazibesine kapılıp orospu olmayı bile dener. Ama sonunda, "herkesin bir işi, bir bildiği olduğunu, savunulması gereken bir işi olduğunu" anlar. "Bu bir örgüttür, her örgütün kendince kuralları vardır" (s. 72). Örgütün içinde olmak gerektiğini anladığında Rosa tam anlamıyla örgütün dışındadır. O kadar dışındadır ki, cenazesinin kaldırılması bile sorun olur. Serüven ve arayış dolu bir hayat, sonunda ölümle taçlanıp anlam kazanmaz, tersine belirsizliğe, bilinmeye doğru kayıp gider. Yazarı Tante Rosa'dan uzaklaştıran, saçmalıkları tekrar etme, benzeme korkusu, kendini ayırma isteği ise, yakınlaştıran da, bu bilinmeyene açılmaktan, bırakmaktan, terk etmekten gelen suçluluk duygusudur. Ancak suçluluk duygusu sevgiye dönüşmeden, Sevgi Soysal, Tante Rosa'yı ve kendi yabancılığını bu kayboluş anında sevmeden, bu metin bu şekilde yazılamazdı kanımca.

Tante Rosa "the end"

"Biz unutmak için soyunanlardandık, kaçmak için. Oysa hatırlamak için soyunulur, hatırlamak için, yüzyıllardan beri unutilanları hatırlamak için, yeniden başlamaya gücü olmak için, seçim yapabilecek açıklığa kavuşabilmek için. Hayır demek için, evet demek için, başkaldırmak için, yakıp yıkmak için, barış için soyunulur, soyunulur. Tante Rosa daha bir kez olsun

bunlar için soyunmadı, bunlar için soyunulabildiğini düşünmedi, görmedi, bilmedi. Tante Rosa bütün kadınca bilmeyişlerin tek adıdır” (s. 90).

Ne hayran olunacak bir cesaret, ne ölümsüz bir aşk, ne mutlu bir son. *Tante Rosa*, açmazları, çelişkileri yığar önümüze. Geçmiş zamanın peşine düşmek büyük bir anlayış ve tatmin getirmemiştir. “Zaman ve uzayda dağılıp gitmiş bir varlık artık bir kadın değil, açıklayamadığımız bir dizi olaydır, çözümsüz bir dizi sorundur, bir denizdir, Xerxes gibi, elimizde sopalar saçma bir istekle hazinemizi yuttuğu için onu cezalandırmak isteriz.”

Son, hikâyeye nokta koyar ama sonuç parçalanır, çoğalır. Dağılarak okuyucuya ve gelecek zamanlara nüfuz eder. Sevgi Soysal’ın kendi tarihiyle barışıp barışmadığı daha kişisel bir soru olarak kalırken, kendisine doğru bir kadınlık çizgisi çektiği Tante Rosa, tüm kadınca bilmeyişlerin adı olan Tante Rosa, serüvenine başka zamanlardan ve yerlerden kadınları ortak etmeye devam ediyor. Unutmayın ki, Tante Rosa sizin de teyzeniz olur.

KAYNAKÇA

Adnan Binyazar, “Sevgi Soysal ile Tante Rosa üzerine Konuşma”, *Varlık*, sayı 741, Haziran 1969.

Martin Esslin, *Brecht: The Man and His Work*, Doubleday and Company, New York, 1960.

Meltem Ahıska, “Teyzeniz Olur”, *Defter*, sayı 5, s. 86-94, Haziran-Eylül 1988.

Ronald Hayman, *Theatre and Anti-Theatre*, Oxford University Press, New York, 1979.

Sevgi Soysal, *Tante Rosa*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.

—, *Şafak*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.

Susan Husserl-Kapit, “An Interview with Marguerite Duras”, *Signs*, 1975.

Elâ'nın Yürüyüşü¹

REYHAN TUTUMLU

Sevgi Soysal'ın 1970 yılında yayımlanan *Yürümek* romanı, bir kadın yazar tarafından kadın ve erkek cinselliğinin cesurca anlatılıyor olması açısından önemlidir. O dönemde cinselliğin bu kadar cesur anlatımıyla ilk kez karşılaşılıyor olmasını Gülten Akın şöyle ifade eder: “Konusu cinsellikti. O güne dek ucundan kıyısından pek çok romanda izleri vardı cinselliğin. Bir edim ya da üstüne konuşma olarak. Türk romanında sanırım ilk kez bu denli gözü peklikle işlendi bu konu. Gözü peklik bilimsel bir tavırla besleniyordu. İçtenlikli ve dürüsttü yazar. Çeşitli çevrelerin, kişilerin cinsel anlayışını, tavırlarını sergiliyordu” (Aktaran Yüce, 2008, s. 487). Konusu cinsellik olan bir roman için hemen ahlâki kurallar, kısıtlamalar devreye girer ve şikâyetler üzerine kitap hakkında soruşturma açılır. Roman, müstehcen bulunarak toplatılır; ancak 1974 yılında beraat eder. Romanın İletişim Yayınları tarafından yapılan sonraki baskılarında, mahkeme kararları ve yargı süreciyle ilgili bilgilere de yer verilir. *Yürümek*'te ele alınan toplumsal baskılar, cinsel yaşamın ataerkil sistem tarafından baskı altına alınmasının sonuçlarından biri, bu romanın yayımlanma sürecinde de görülebilir.

1 Bu yazıyı okuyup önerilerde bulunan Rüken Alp ve Ali Serdar'a teşekkür ederim.

Yürümek'te, Elâ ile Memet'in ilkökul yıllarından başlayarak büyümeleri ve olgunlaşmaları paralel bir kurguyla anlatılır. Bir kadın ve bir erkeğin bütün bu süreçte karşılaştığı dayatmalar, toplumsal baskılar, özellikle cinsel tabular çerçevesinde ele alınır. Bir yandan ataerkil bir toplumda kadınlığın ve erkekliğin inşasının birbirinden farkları göz önüne serilirken, bir yandan da toplum içindeki sınıfsal ayrımlara dikkat çekilerek Elâ ve Memet'in "küçük burjuva" yaşamlarına eleştirel bir bakış ortaya koyulur. Romanın sonlarına doğru (Soysal, 2013, s. 120) Elâ ile Memet bir postanede tanışır ve sevgili olup birlikte yaşamaya başlarlar. Ataerkil kalıplarla yetişmiş olan Elâ; yaşamını, kendisine sunulan yaşam biçimini, toplumun dayatmalarını sorgulamaya başlar ve bunları aşmak için çabalar. Romanın sonunda da kendi tercihini yaparak, "yürüyüp" gider.

Sevgi Soysal'ın yapıtları incelenirken en çok ele alınan noktalardan biri, Soysal'ın feminist olup olmadığı, kadın sorununa nasıl yaklaştığıdır. Birçok eleştirmen, akademisyen yazarın farklı yapıtlarını inceleyerek Soysal'ın feminist bir yazar olduğu noktasında birleşirler.² *Yürümek* romanıyla ilgili birçok makale karşımıza çıkar, ancak feminizm bağlamında en kapsamlı incelemeyi Gamze Somuncuoğlu, *Sevgi Soysal'ın Yapıtlarında Kadın Kimliği* (2002) başlıklı yüksek lisans tezinde yapar: "Soysal'ın adı geçen yapıtlarında [*Tutkulu Perçem*, *Tante Rosa* ve *Yürümek*] kadın hakları savunuculuğunun yapıldığı bir gerçektir. Ancak bu savunma tam anlamıyla bir 'feminizm' olarak algılanamaz. Kadın sorununun irdelenmesi, daha çok romanda ya da öyküde yer alan kadının sorunları bağlamında, erkek egemenliğinin onu rahatsız eden yanlarına ilişkin olarak kendini gösterir" (s. 17). Somuncuoğlu, Soysal'ın *Tutkulu Perçem*, *Tante Rosa* ve *Yürümek* kitaplarında kadın meselesinin temel sorunlardan biri olduğunu belirtir, ancak bu romanların feminist metinler olarak değerlendirilemeyeceğini vurgulayarak bu yorum-

2 Seval Şahin'in derlediği *Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz* adlı kitapta yer alan şu makalelere bakılabilir: Çimen Günay-Erkol'un "Post-Feminizm ve Sevgi Soysal: Kadın Gözünden Erkeklikler", Ayşe Gül Altınay'ın "Bir Antimilitarist Feminist Manifesto Olarak *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*", Senem Timuroğlu-Bozkurt'un "Dişil Kahkahanın Devrimci Gücü: *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*"

larıyla diğerk eleştirmenlerden ayrılır. *Yürümek*, toplumsal cinsiyetin nasıl oluşturulduğunu, kadınlık ve erkeklik hallerini, kadın ve erkek cinselliğinin önündeki tabuları, kısıtlamaları anlatır. Ancak bunları aktarırken de, erkeklikten daha fazla kadınlık hallerini ön plana çıkarır. Peki bu romanda kadınlar nasıl ele alınır? Kadınlık ve erkeklik hallerinin aktarımında farklılık var mıdır? Bu romanı feminizm bağlamında nasıl değerlendirebiliriz?

Berna Moran (1998), Sevgi Soysal'ın *Şafak* yapıtını incelediğı makalesinde romanın anlatıcısı ile ilgili şu saptamada bulunur: "Anlatıcı elinde kamera kentin içinde dolaşıyor ve kah şurasını kah burasını gelişigüzel odaklıyor gibi. Ama dikkat edince anlıyoruz ki bu odaklanma gelişigüzel ve tarafsız değıl, ideolojiktir" (s. 29). Ömer Türkeş (2013), Moran'ın bu saptamasının *Yürümek* için de geçerli olduğunu belirtir: "Sevgi Soysal'ın romanlarındaki anlatıcı ses tarafsız değıldir; anlatıcı, belki de roman kişilerinden daha fazla yaşar naklettiğı sorunların yükünü" (s. 81). Hem Moran'ın hem de Türkeş'in bu saptamasına katılmamak olanaksız. Bir önceki paragrafta sorulan soruların yanıtını bulabilmek için öncelikle anlatıcının ideolojisinin çözümlenmesi gerekecek, böylelikle romanın söylemi ve kadın sorunundaki tavrı daha net ortaya koyulabilecektir. O halde ilk önce şu sorular yanıt beklemektedir: *Yürümek*'teki anlatıcının ortamı betimlerken, olayları aktarırken seçip ayıkladıkları nelerdir? Bu anlatıcı nereye, nasıl bakmaktadır? Romandaki karakterlere yaklaşımı nasıldır? Nasıl bir ideolojisi vardır?

Ötekileştirilenden yana

Yürümek, Elâ ve Memet'in küçük burjuva yaşamlarını anlatırken, yaşadıkları mekânları betimlerken, yalnızca onların dünyalarına ait olan kenti, yaşam kesisitini aktarmaz. Üçüncü kişili tanrısal bir anlatımın bulunduğı roman, yaklaşık üç sayfalık bir Ankara betimlemesiyle başlar ve burada Ankara'nın kentleşme süreci aktarılır. Bu satırlarda gözlemci konumunda bir anlatım var gibidir, ancak Türkeş'in de vurguladığı gibi anla-

tıcının bakışı seçtikleriyle biçimlenir (s. 81-82). Ankaralıların “Bağlarını, o kutsal çocukluk anlarına boş vererek parselleyip parselleyip sat[malarının]” (s. 22) ardından, kentin genişleyerek “Akşamüstleri, ‘ölkücü’ bir devlette görevli olmanın o zamanlardaki özel tavrıyla evlerine dönen memurların mahallesi[nin]” (s. 22) oluşumunun öyküsü anlatılır. Bu mahalledeki çocuklar anlatılırken de sınıfsal farklılıkların çocuklar arasında daha az fark edildiği, ancak yine de yavaş yavaş çocukların oyunlarına nasıl sızmaya başladığı sergilenir: “Birbirlerinden çok daha zengin, çok daha yoksul çocukların nasıl birlikte oynadıklarını, hatta oynayıp oynamadıklarını bilmezlerdi” (s. 23). Anlatıcı kentte göremediklerini de anlatarak ideolojisini daha net ortaya koyar: “Köylüler, Çingene çocukları görülmezdi pek. Ankara’ya göç başlamamıştı. Hükümet vardı Ankara’da. Ankara’da köylülerin bulvardan geçmeleri yasaktı” (s. 23). Ötekileştirilenlerin, dışlananların da sesi olur ve görünmeyenlerin de aslında kentin parçası olduğunu vurgulamak ister. Daha sonraki betimlemelerde de kentin biçim değiştirmesi, kaloriferli apartmanların çoğalması, bu apartmanlarda çalışan köyden göç etmiş kapıcıların türemesi, gecekonduların kurulması anlatılır (s. 28). Bütün bu gelişmelerle birlikte sınıfsal ayrımların çocuklar arasında derinleştiği görülür: “Arkadaşlık edilmemesi gereken, kötü söz öğreten, oyun bilmeyen çocuklar ayıklandı” (s. 28). Doğal olarak, ayıklanan bu çocukların aileleri alt sınıfa mensuptur. Kentin bu betimlemesinden sonra Elâ’nın mahallede yaşadığı olayın anlatılmasıyla sınıfsal ayrımın çocukların arasına nasıl girdiği gösterilmeye çalışılır. Kapıcının oğlu sıksa, cılız Alişan’ın o mahallede oturan diğer çocuklar tarafından nasıl dışlandığı, dövölmeye çalışıldığı anlatılır. Ancak ana karakter Elâ, bu haksızlığa dayanamaz ve Alişan’ın babasına haber vererek onun dövölmesine engel olur. Dolayısıyla anlatıcının betimlemelerinde seçip ayıkladıklarıyla bu olayı karşılaştırdığımızda, anlatıcının Elâ’yla ortak bir tavır sergilediğini söyleyebiliriz.

Romanda genellikle Elâ’nın bakışaçası hâkimdir ve Elâ’nın zihnine odaklanılarak iç monologlarla düşünceleri aktarılır.

Memet'in anlatıldığı bölümlerde zaman zaman Memet'in düşüncelerine odaklanıldığı da görülür, ancak Elâ'yla kıyaslandığında Memet'in düşüncelerine daha az odaklanıldığı vurgulanmalıdır. Hatta romanın 120. sayfasından itibaren ikisinin öyküsü anlatılırken, sadece Elâ'nın bakış açısı verilir.

Anlatıcı, kamerasını Cebeci pazarına çevirdiğinde, kan ter içinde çalışan, emeğinin karşılığını alamayan hamallar, sucular görülür (s. 100). Bu betimlemenin hemen ardından, Elâ'nın kocası Hakkı'yla oturduğu evden taşındığı sahne aktarılır. Buradaki Elâ'nın iç monoloğuyla anlatıcının pazarda çalışanlara bakışında da paralellik vardır: "Büfenin otuz taksidini ödemek için, büfeyi yedi yıl cilası bozulmadan kullanmak için harcanan bütün çabalar gülünçtür. On lira, yirmi lira için büfeyi dar merdivenlerden yukarı çıkarmaya uğraşan iki hamalın çabalarının anlamı var yalnız" (s. 100). Elâ, emeğiyle geçinmeye uğraşanlara duyduğu saygıyı vurgulamanın yanı sıra, küçük burjuva yaşamlarının bir eleştirisini de yaparak sınıflar arasındaki farkı daha net ifade eder. Elâ'nın da anlatıcının da yaşama bakışları, sınıfsal farklılıkların yarattığı ayrımlara, haksızlıklara karşı gösterdikleri tavırlarda açığa çıkar.

Anlatıcının Rumların ötekileştirilmesi konusundaki tavrı da Elâ'yla örtüşür. Elâ, Türk toplumunun ataerkil ve milliyetçi kalıplarını yansıtan Sabiha Hanım'ın "Kendini bilen bir kız Rum oğlanlarıyla çama çıkmaz" (s. 52) sözlerini dikkate almadan sevgilisi Aleko'yla görüşmeye devam eder. Türk romanında ana kadın karakterin Rum bir sevgilisinin olması da anlamlıdır. Elâ ile Memet'in ilişkilerindeki dönüm noktalarından biri de, Rumlara yaklaşım konusundadır. Elâ ile Memet'in tatil için gittikleri İmroz Adası'ndaki ada halkına, yani Rumlara yaklaşımlarındaki farklılık nedeniyle Elâ, Memet'le ilişkisini sorgulamaya başlar. Adaya giden motordaki Laz motorcunun bir somyayı "bilinçli bir dikkatsizlikle" (s. 132) yaşlı bir Rum'un kafasına çarpmasıyla ihtiyarın kucağındaki keçisi suya düşer ve boğulur. Elâ, yaşlı Rum'un "bir bebek gibi tutuğu keçisi[nin]" (s. 133) acısını, gözyaşlarını görmeyen, umursamayan Memet'e şaşırır ve Memet'e bunu söylediğinde şu karşılığı alır: "Ne diyorsun?

Soyutlayıp durma her şeyi. Sabah oluyor. Uyku var, seni seviyorum. Bırak özentiği, yok Rumdu, yaşlıydı, keçiydi, som-yaydı, acıydı, şimdi bunların sırası değil. Bakalım kalacak bir yer bulabilecek miyiz?” (s. 134). Memet’in tepkisizliği, umur-samazlığı, olanları olağan karşılaması Elâ’yı ilişkisi konusunda kaygılandırır ve adaya çıkarma gemisinin gelmesiyle duyguları, düşünceleri daha da netleşir:

Ben bu adayı on gün önce sevmişsem; bu denizi, kumu, güne-şi, bu bizi bize bırakan, bırakmayı bilmiş halkı, onların şarap-larını, horalarını, ikonalarını sevmişsem, bugünün sabahını, çıkarma gemisinin gelişini, bu gemiyle bütün bunlara açılan savaşı nasıl sevebilirim. Hangi doğru bu sevgiyi haksız çıkara-bilir? [...] Seni [Memet’i] tek başına, bunları görmeden, duy-madan, düşünmeden nasıl sevebilir, sevgimi bunlardan nasıl sıyrabilirim? (s. 144)

Elâ, çıkarma gemisinin gelmesinden sonra adanın değişimini ve Memet’in burada olup bitenleri görmemesini veya görme-meyi tercih etmesini eleştirir. Herkül Millas’ın (2000) *Türk Ro-manı* ve “Öteki” adlı yapıtında da belirttiği gibi “Soysal’ın bu ro-manındaki kadın kahramanı, Türk romanında ilk kez, Rum ya-nını tutarak, ‘ulusal’ bir konuda kocasına [sevgilisine] karşı çı-kar” (s. 207). Romanın bu bölümlerinde çok yoğun bir şekilde Elâ’nın iç monologları aktarılır ve anlatıcının sözleriyle Elâ’nın-kiler iç içe geçer, zaman zaman kimin konuştuğunu anlamak güçleşir. Bütün bunlar anlatılırken Memet’in ne düşündüğü aktarılmaz, Elâ da düşüncelerini Memet’le paylaşmaz: “Bütün bunları konuşmadılar. Konuşsalar mı belki daha iyi tanışacak-lardı” (s. 145). Elâ, Memet’le konuşmamayı tercih ederken, an-latıcı da bize Memet’in düşüncelerini iletmemeyi seçer.

Yürümek’teki bu örnekleri çoğaltmamız mümkün. Elâ da an-latıcı da seçimleriyle, anlatımlarıyla yoksuldan, ezilenden, sö-mürülenden, ötekileştirilenden yana tavır koyarlar ve anlatıcıyla Elâ’nın ortak bir söylemi olduğu, Elâ’nın anlatıcı tarafından onaylandığı söylenebilir.

Sınırlandırılmış kadınlar

Yürümek'teki kadınlara nasıl yaklaşıldığı, romanın söylemini ve romandaki feminist yaklaşımı kavramamız açısından önemlidir. Öncelikle kısaca, yukarıda da gösterildiği gibi, söylemi anlatıcınıninkiyle örtüşen ana karakter Elâ ele alınacaktır, zira yazının bütününde de Elâ'nın yaşamı, bakış açısı, değerleri ortaya koyulacaktır. Elâ, her ne kadar "küçük burjuva" kültürüyle yetişmiş olsa da, olaylara yaklaşımına ve iç monologlarındaki ifadelerine baktığımızda yaşama sınıfsal açıdan bakabilen, kendi kültürünü sorgulayabilen bir kadındır. Fakat içinde yetiştiği ataerkil sistemin etkisinden kurtulması bu kadar kolay olmayacaktır. Hatta bu sistemin yarattığı baskılarla bir türlü baş edemediği, farkında olduğu şeyleri dönüştüremediği, dönüştüremedikçe de o söylemi yeniden ürettiği görülecektir.

Gamze Somuncuoğlu'nun (2002) yüksek lisans tezinde de belirttiği gibi "Elâ, her ne kadar çocukluğundan başlayarak karşı koymak istese de ataerkil düzenin erkek egemen yapısını ister istemez içselleştirmiş bir karakterdir" (s. 63). Çocukken annesinin koyduğu yasaklarla yaşamasını, evleninceye kadar hiçbir erkekle birlikte olmamasını, balayında kocasıyla sevişmek zorunda olmasını, çocuğunun doğmasıyla yaşamında göreve dönüşecekleri sorgular. *Yürümek*'te Elâ karakteriyle ataerkil sistemin kadına dayattıkları, özellikle kadın üzerinde kurulan cinsel baskılar eleştirilir. Bu açıdan bakıldığında kadın sorununa yaklaşımıyla, yazıldığı dönem de düşünülürse, bu yapının Türk edebiyatındaki "öncü" romanlardan biri olduğu söylenebilir.

Elâ'nın çocukluk ve genç kızlık dönemlerinde onun yaşamını etkileyen, ataerkil sistemi savunan, geleneksel ahlâkçı zihniyetin temsilcisi olarak iki kadın karşımıza çıkar: Elâ'nın annesi ve Sabiha Hanım (Yenge). Elâ'nın annesi hakkında hiçbir bilgimiz yoktur, ancak romanda çok yer verilmesine de –roman boyunca adı geçmez, hiçbir diyalogu aktarılmaz– koyduğu kurallarla, söyledikleriyle, Elâ'ya yaşattığı suçluluk duygusuyla, yarattığı tereddütlerle genelde Elâ'nın yanındadır. (Elâ'nın annesiy-

le ilişkisi, Şenel karakterinin ele alındığı bölümde daha ayrıntılı olarak incelenecektir.) Romanda, Elâ'nın, babası Hulusi Şevket Bey'le bir hesaplaşmasına tanık olmayız, daha çok otorite figürü olarak anne vardır karşımızda. Yalnız Elâ'nın ilk sevgilisi Aleko'yla öpüştükten sonra eve geldiğinde babasının ölmesi suçluluk duygusunu artıracaktır: "Aleko'yla öpüşürken mi ölmüştü babası? Aleko'yla tepeye çıkmasını yasakladığı için mi Aya Yorgi intikam almıştı babasından?" (s. 53). Babası Aleko'yla tepeye çıkmasını yasaklamıştı, ama Elâ'nın bir sevgilisi olması evde bir sorun olarak anlatılmaz. Bu yasağın söylenmesi dışında, roman boyunca bir baskı unsuru olarak bir baba figürünün varlığından söz edilmediği vurgulanmalıdır.

Sabiha Hanım, Elâ'nın amcasının karısıdır ve her yaz oğlu ve geliniyle beraber Elâların adadaki yalılarına gelirler. Sabiha Hanım dedikoducu, geliniyle rekabet içinde olan, yoksulları ve Rumları ötekileştiren, geleneksel ahlâki kalıpları savunan bir kadındır. Elâların yan yalı komşuları ile ilgili Sabiha Hanım'ın yorumlarına dikkat ettiğimizde, bu karakterin ataerkil söylemi sürdürdüğü, hatta "erkek" dilini kullandığı görülecektir: "Madam Marika Sabiha Hanım'ı dinleseydi, erkek kardeşi o Rita orospusuyla hiç evlenmemeliydi aslında. Bir kez Rita babasız büyümüş. 'Baba ocağı görmemiş kızıdan hanım çıkmaz' der Sabiha Hanım" (s. 50). Yukarıda da belirtildiği gibi, Elâ'nın Aleko ile ilişkisine karşı çıkan Sabiha Hanım'a, Elâ ve anlatıcı tarafından olumlu yaklaşılmaz. Ancak Elâ'nın yaşamında otorite olarak ataerkil sistemi ve zihniyeti temsilen sadece kadınları görüyor olmamız düşündürücüdür.

Elâ, yavaş yavaş baskılara, yasaklara karşı çıkmaya başlar, ancak bu karşı çıkışları düşünce düzleminden "anlamalı" bir eyleme dönüştürmede pek başarılı olamaz. Kocasını Hakkı'yı Bülent'le aldattığında, Elâ şunları düşünür:

Daha önce kolaylıkla verilmiş bir şeyin birden bire, üstelik Bülent için verilemez bir şey olması gülünç gelmişti Elâ'ya. Sakınacağı, gizleyeceği ne vardı? Niçin aldatmıştı Hakkı'yı? [...] İstemedi, nasıl yaşadıysa Hakkı'yla yıllarca, öyle yatmıştı Bülent

lent'le de. İkisi de aynı önemde ya da önemsizlikte. Bunun adı niçin aldatma olsun? İki kişi arasındaki alışverişin, cinsel de olsa üçüncüyle ilişkisi ne?

Bu olsa olsa yıpranma, kendini cezalandırma, harcama olarak nitelendirilebilir. Kötü bir rahatlık getiren. Böyle zırva düşünceler arasında yatmıştı Bülent'le. Kalkmaya, uyanmaya ilk başlangıç belki de. (s. 104)

Elâ, Bülent'e âşık olduğu veya onu istediği için sevişmez, alıntıda da vurgulandığı gibi bu sevişme cezalandırma olarak nitelendirilebilir. Elâ, onu mutsuz eden bu sisteme karşı çıkmak ve bir yerden başlamak ister ama cinselliği önemsememeye çabalayarak da zırvaladığını düşünür. Kendi isteğiyle başlattığı Memet'le olan ilişkisinde de mutluluğu yakalayamaz. Dolayısıyla roman bize çocukluktan itibaren bu cinsel tabular ve baskılarla yetişmiş bir kadının bunların ne kadar farkında olursa olsun erkeklerle olan ilişkilerinde, cinsel yaşamında mutluluğu yakalayamayacağını sergiler.

Elâ, Memet'le ilişkisinde en sonunda harekete geçer, kararını verir ve gitmeyi tercih eder. Ancak Memet'le ilişkisinde onu harekete geçiren, kararlı bir adım atmasını sağlayan nokta, ne cinsel yaşamı ne de Memet'in ataerkil davranışlarıdır. Elâ'nın Memet'ten ayrılıp kendi yolunda ilerleme kararını almasında, Memet'le politik tavırlarındaki keskin ayrım ve sınıfsal bakışlarındaki farklılık etkili olmuştur. Tabii ki ilişkiyi bitiren iradenin kadın karakter tarafından ortaya konması dikkate değerdir.

İncelememizde bu noktaya kadar görüyoruz ki, Elâ'nın, anlatıcının, dolayısıyla romanın söyleminde ataerkil sistemin kadının yaşamına müdahalesi eleştirilmektedir. Ancak *Yürümek*'te bazı ortak özellikleri ön plana çıkarılan, Elâ ve anlatıcı tarafından "kötü" olarak yansıtılan bir kadın tipi de bulunur. Bu karakterlerin daha "kadınsı" göründüklerini, erkeklerin ilgisini çektiklerini veya erkekleri "ayarttıklarını" söyleyebiliriz. Şükran, Şenel, Ece ve Serpil Hanım'ın anlatıldığı bölümlerde yer yer eleştirilen ataerkil söylemin yeniden üretildiği gözlemlenir.

Şükran, Elâ'nın mahalledeki çocukluk arkadaşlarındandır.

Mahalledeki diğer kızlardan daha erken ergenliğe girdiği anlaşılan Şükran'ın daha alımlı ve daha "kadınsı" görünmek için çabaladığı anlatılır: "Dudaklarını yalıyor durmadan, parmaklarını tükürükleyip kirpiklerine sürüyor" (s. 29). Elâ için (anlatıcı için de öyle olsa gerek) "dudakları yalama" kadınsı görünme çabasının bir parçasıdır ve Elâ'nın bu hareketten ve bu hareketi yapan kadınlardan hoşlanmadığını, hatta tiksindiğini bile söyleyebiliriz. Şükran'ın dört kez yaptığı bu hareketi burada ele alacağımız diğer kadınlar da yapacaktır ve romanda özellikle buna dikkat çekilecektir. Erkeklerin de "dudaklarını yalayan" Şükran'ın peşinden koştuğu, herkesin onun sözünden dışarı çıkmadığı Elâ'nın düşüncelerine odaklanılarak aktarılır: "Şükran oynamaz. Sokağın en son, en amansız kanunu. Şükran oynamadı mı bütün oğlanlar da oynamaz. Sokağın oyun düzeyi Şükran'ın iki dudağı arasında" (s. 29).

Yürümek'te Elâ'nın iç monologlarına yer verilmesinin ötesinde, bir anlatı tekniği olan serbest dolaylı söylem de sıklıkla kullanılır. Serdar Odacı (2007), *Bilinç Akışı Tekniği Bakımından James Joyce, Oğuz Atay, Adalet Ağaoğlu ve Emine Işınsu'nun Romanları* başlıklı doktora tezinde, Bortolussi'nin *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response* (Psiko-anlatıbilim: Edebi Etkinin Ampirik Çalışmasının Temelleri) adlı kitabından yaptığı alıntılarla serbest dolaylı söylemin şu özelliklerine dikkat çeker:

Serbest dolaylı anlatımda anlatıcının sesi, tırnak işareti, eklen-ti (*tag clause*) cümlecikleri olmaksızın karakterin, konuşmasının cümle yapısını ve gündelik sözlerini vermek üzere kullanılır (Bortolussi, 2003, s. 205). Serbest dolaylı anlatım, taklide dayalı doğruluğun çeşitli dereceleriyle karakterin söylemini taşımak üzere kullanılabilir. Serbest dolaylı anlatım, sıklıkla anlatıcının söylemi bağlamında ortaya çıkmakta ve sadece özel söz varlığının kullanımı, ifadedeki değişimleri göstermektedir (Bortolussi, 2003, s. 206). Serbest dolaylı anlatım, dönüşümlü olarak karakterle anlatıcı için ortak bir bakış açısı gerektirebilir (s. 207); (Aktaran Odacı, 2007, s. 59-60).

Dorrit Cohn (2008) da *Şeffaf Zihinler* adlı kitabında serbest dolaylı söylemi “anlatımlı monolog” olarak adlandırır ve bu tekniğin en belirgin özelliğinin “Karakterin düşünce dilinin üçüncü şahısta yazılmış kurmaca eserlerin anlatı diline dönüştürülmesi” olduğunu vurgular (s. 114). Kısaca aktarmak gerekirse, serbest dolaylı söylemin kullanıldığı yerlerde romanın diline karakterin söylemi hâkim kılınmakta, karakterin ve anlatıcının söylemi birbiriyle örtüşmektedir. *Yürümek*’te Şükran’ın anlatıldığı bölümlerde kullanılan şu serbest dolaylı söylem, açıkça bu karakterden nasıl nefret edildiğini ortaya koyar: “Elâ sevmez Şükran’ı. Ölse Şükran, birikenler çağılsa, çağılsa” (s. 29). Elâ’nın düşüncelerini serbest dolaylı söylemle aktaran anlatıcı, Şükran’ın ölmesini kimin istediğini doğrudan söylemeyerek karakterin dilini anlatıma hâkim kılar. Daha önceki bölümde de belirtildiği gibi mahallenin çocukları tarafından dövülmek istenen Selanik 68’in kapıcısının güçsüz, sıska oğlu Alişan’ı Elâ kurtarır. Alişan’ın dövülmesini isteyenlerden biri de Şükran’dır, yani okurların Şükran’ı sevmemesi için bir nedeni daha vardır; güçsüzü ezen, savunmasız bir çocuğu çevresindeki erkeklere dövdürtmeye çalışan biridir Şükran.

Yürümek’te dikkati en çok çeken kadın karakterlerden biri de Selanik 68’in bodrum katında “babası olmayan”, annesiyle birlikte yaşayan Şenel’dir. Cinsellikle ilgili birçok şeyi Şenel’den öğrenen Elâ, Şenel’in tacizlerine maruz kalır. Şenel, Elâ’yı öper; Elâ’nın üstüne yatarak sürtünür; orgazm oluyormuşçasına nefes alışları değişir: “Sen yatağa sırt üstü yat. Ben de üstüne uzanayım. Bacaklarını aç! [...] Solukları hızlanıyor, sürtünüyor Elâ’ya” (s. 38). Elâ, bir yandan merakla Şenel’in etkisinde kalırken bir yandan da ondan tiksindir: “Elâ hiç kimseye kızmadığı kadar kızıyor Şenel’e. Ondaki hayatında duyabileceği bütün tiksintilerden öte tiksiniyordu. Yine de oynamak istiyordu. Duyamak, görmek, bilmek, tanımak istiyordu” (s. 40). Anlatıcı defalarca Elâ’nın bilincine odaklanarak Şenel’den tiksindiğini aktarır okurlara. Şenel’in de bir çocuk olduğunu unutarak bilgisiz, saf Elâ’nın onun tacizlerine, bir kadının tacizlerine maruz kalması dolayısıyla okurlar da Şenel’den “tiksinir” Roman boyunca

ca Elâ'ya veya birine tacizde bulunan tek kişinin kadın olması da dikkat çekicidir. Anlatıcı, bunları aktarırken sadece Elâ'nın bilincine odaklandığından, tek taraflı bir anlatım sergilerken anlattıklarıyla arasına mesafe koymaz. Anlatıcının bu tavrının yalnızca Elâ'ya özgü olduğu belirtilmelidir. Memet'in anlatıldığı bölümlerde zaman zaman anlatıcının parantez içlerinde anlatıma müdahale ettiği, edebildiği görülür (s. 26-27). Anlatıcı, şu satırlarda Elâ'nın söylemine ortak olur: "Şenel, Elâ'nın üstünlüğüne karşı yapacak bir şey aradı: O doğuştan, o güçlü adillikle" (s. 38). Burada da yine Şenel'de doğuştan gelen bir adilik olduğu aktarılırken, serbest dolaylı anlatım kullanılarak anlatıcıyla Elâ'nın söylemi ortaklaşır.

Bu bölümde Elâ, Şenel'in annesinin Şenel'e karışmadığını, kızmadığını gördükçe kendi annesiyle onun annesini sürekli karşılaştırır. Aslında tam olarak söylenmese de, alttan alta hissettirilerek ataerkil sistemin ürettiği "yasakçı" zihniyeti, annesi özelinde eleştirir:

Elâ da bütün anaların, aynı şeylere kızdıklarını, aynı şeyleri söylediklerini sanıyordu; çünkü doğruydular onlar, gerçektir, ke-sindi. Bütün çocuklar gibi, anasınca konan yasakların, dünyanın yasakları olduğunu sanıyordu, Tanrı yasakları olduğunu. Aynaya, göğüslerinin nice büyüdüğünü anlamak için bakarken yakalanmak, doktorculuk oynarken yakalanmak, bütün çocuklar için aynı önemde suçlar sanıyordu. Bütün çocukların aynı suçlardan korktuklarını, bütün çocukların aynı büyüklerden korktuklarını (s. 36-37).

Elâ, annesinin saldırdığı suç işleme korkusuyla hareket edemesini, bütün hayatına bu korkunun kök salmasını eleştirir. Ama fazla yemek yemediği veya dergiyi yırtmadığı takdirde kızına karışmayan, kızmayan anne, Şenel'in annesi, eleştirilmenin ötesinde daha çok yalancı ve hırsız olarak yansıtılır: "Elâ sustu. Demek, doktorculuk oyununa, açık saçık sözlerle karı kocalık oynamaya, aşk romanı okumaya karışmamak demek, kızının hırsızlığını bile bile örtbas etmek demek, aybaşı olmak demekmiş; göğüslerin erken büyümesi demekmiş!" (s. 42). Şe-

nel, Elâ'nın topunu çalar ve Şenel'in annesi de o topun Şenel'e ait olduğunu söyleyerek suça ortak olur.

Romanda bir yandan Elâ'nın annesi özelinde toplumsal tabular, toplumsal yapılar eleştiriliyor. Ancak ataerkil sistemin söylemini savunan Elâ'nın annesinin karşına koyulan kişiler daha fazla eleştirilip yalancı ve hırsız olarak gösterildiğinden, Elâ'nın annesi –“yasakçı” zihniyet– daha iyiymiş gibi karşımıza çıkıyor. En sonunda Şenel'in başına gelenler bütün bu algıyı da destekler niteliktedir: “Şenel ölmüştü. Bir Amerikalı vurmuştu onu. Anası yasak ederdi Şenel'le oynamayı. ‘Sonu kötü gelecek o kızın.’ Şimdi öldü Şenel” (s. 115). Soysal, alttan alta Şenel'in ölümünü sorgulatmaya çalışıyor olabilir, ama yine de toplumsal kalıpları yeniden üretircesine, Elâ'nın annesini haklı çıkarıyor. Ömer Türkeş'in “Sevgi Soysal 68'liydi” (2013) başlıklı yazısında Elâ için yaptığı şu yorumu Şenel karakteri için de düşünebiliriz: “Türk romanındaki kadın-erkek ilişkilerini yönlendiren teamüller gereği, toplumun örf ve adetlerine uygun düşmeyen ‘ıffeti’ nedeniyle sonda ilahi bir cezaya da çarptırılabilir di Elâ...” (s. 79) Türkeş bu konuda çok haklıdır, evet Elâ toplumun ona dayattıklarına yavaş yavaş karşı çıkarak kendi ayakları üzerinde durmayı başarabiliyor ve en sonunda kendi kararlarını vererek yürüyor. Ancak Şenel, tam da Ömer Türkeş'in söylediği teamüller gereği cezalandırılıyor.

Romanın bir diğer bölümünde, Elâ'nın gittiği üniversitenin kantininden bir kadın portresi çizilir. Bu sefer anlatım Elâ'nın bakış açısından aktarılmaz, ama yine de burada ele alınan diğer kadınlarla aynı fiziksel özelliklere dikkat çekilir: “Ece, kara kalemle uçlarını uzatarak dayanılmazlaştırdığını sandığı gözlerle baktı; çevresini süzdü, süzüm süzüm süzüldü gözleri. [...] Dudaklarını yaladı; ne zamandır, tükürüklenmiş dudakların daha çekici, öpülesi olduğunu sanıyordu” (s. 69). Bu ayrıntılar sürekli dudaklarını yalayan Şükran'ı ve Elâ'ya “zorla” dudaklarını yalatan Şenel'i (s. 37) akla getirir. Ece'nin “gelişmiş butlarına” dikkat çeken anlatıcı, kantindeki bazı erkekler tarafından Ece'nin “eve atılacak” kızlardan biri olarak görüldüğünü aktarır (s. 71). Burada anlatılan Mahmut ve Semih karakterleri de

ataerkil söylem içinden tam anlamıyla “erkek” muhabbeti yaparlar. Bu bölümde erkeklerin kadınlara bakışı sergilenirken anlatıcı bir yorum yapmaz, “erkek” diliyle, onların söylemini aktarır; alttan alta bir eleştiri sezilir. Ancak Ece karakterinin de kendisini anlatmasına izin verilmez. Ece, o erkeklerin bakışıyla sınırlıdır, yani onların anlattıkları kadar vardır.

Bu sınıflandırmada son olarak ele alacağımız karakter Memetlerin aşağı katında kocasıyla beraber oturan Serpil Hanım’dır. Kendinden küçük oğlanları ayartan, kocasını aldatan, azgın komşu kadın olarak yansıtılan Serpil Hanım da sürekli dudaklarını yalamaktadır (s. 68). İlk cinsel deneyimini Serpil Hanım’la yaşayan Memet, onunla birlikte olma konusunda tereddüt içindedir: “Buraya niçin geldim? Neyi alacağını ve neyi vereceğini bilmek. Bilmezlikten gelmek. Bu plastik çiçekleri seyretmek, işli örtüleri lekelemek, sinir bozucu terlik şırıltılarını izlemek zorunda değilim. Zorunda mıyım? Zorundasın! Seçimini yapmak zorundasın” (s. 81). Memet’in iç monoloğu, kendiyle hesaplaşması uzun uzun verilir. Romanda Memet karakteriyle de ataerkil toplumdaki erkeklik halleri aktarılır. Memet’in anlatıldığı bölümlerde son derece klişelerle örülü, erkek dilinin hâkim olduğu bir anlatım görülür. Memet daha ilkokuldayken arkadaşlarına geneleve gittim yalanını söylemek, erkek olduğunu ispatlamak zorunda hisseder kendini. Geneleve gitme öyküsüyle paralel olarak arkadaşı Nuri tarafından çalınan silahının öyküsü anlatılır. Çalınan “silahı”nı geri almaya çabalaması; simgesel bir anlatımla erkek olması, erkekliğini ispat etmesi olarak ifade edilir. Memet’in lisedeyken geneleve ilk gidişinde başarısız olması, bir çocuğun hayal kırıklığını anlatırcasına duygu yüklü ifade edilir: “O gün ev yıkılıyordu, bir Memet kalırdı altında, herkes kaçsa, herkes kurtarıcılarını çağırırsa, o çağıramazdı; ta yakınına uzanan ele uzanamazdı” (s. 57). Bu başarısızlığın ardından komşusunun karısı Serpil Hanım’la birlikte olması, yaşadığı tereddütün anlatılması anlamlıdır. En sonunda Memet, Serpil Hanım’la birlikte olduğunda Nuri’den silahını da geri alacaktır. Bütün bunlar aktarılırken Serpil Hanım’ın kocasını niye aldattığı, Memet gibi kendinde çok küçük biriy-

le neden birlikte olduğu anlatılmaz. Bu birliktelik Serpil Hanım için çok doğalmış gibi yansıtılır.

Yürümek'te (ana karakter Elâ dışında) tam olarak “olumlu” yaklaşılan ne kadın ne de erkek karakter vardır. Hatta kadın karakterlere daha acımasız davranıldığı söylenebilir. Erdal Doğan, *Sevgi Soysal: Yaşasaydı Âşık Olurdum* (2003) adlı kitabında *Yürümek*'teki kadınlara yaklaşım konusunda şu değerlendirme de bulunur:

Yürümek'te kadın sorunu, aslında daha çok Elâ'nın kadınlarla sorunu şeklinde yer alır. Üstelik bu sorun, daha çocukluğunda, Selanik Caddesi 68 no'lu binanın bodrum katında, kendinden bir-iki yaş büyük kız arkadaşı Şenel'in tacizi karşısında duyduğu tiksintiyle başlar. [...] *Yürümek*'te kadın duyarlılığı denilen şeyin, aslında var olan toplumsal değerlerin çok ötesine çıkmadığını, dolayısıyla kadın erkek ilişkilerine bakışta alışlagelen yaklaşımın, entelektüel çevrede bile hâlâ yaygın olduğunu gösterir (s. 112-113).

Yürümek romanında ataerkil sistemi eleştirme, bu kalıpları yıkmak için çabalama sadece Elâ için vardır. Diğer kadınlar ise ya bu sistemin temsilcileridir ya da kendilerini anlatmalarına izin verilmeden ataerkil sistem içinden eleştirilen kadınlardır.

Sonuç

Yazının en başında sorduğumuz “Bu romanı feminizm bağlamında nasıl değerlendirebiliriz?” sorusuna geri dönelim. Feminizm kavramının tarihsel süreç içinde dönüşüm geçirdiği ve çeşitli ideolojiler veya teorilerle bir arada ele alınarak liberal feminizm, sosyalist feminizm, radikal feminizm, postmodern feminizm, linguistik feminizm, ekolojik feminizm... gibi kendi içinde farklı yaklaşımların sergilendiği görülür. Türkiye'deki feminist harekete tarihsel olarak baktığımızda ise, “1980'lere gelinceye dek Türkiye'de politik, hukuki ve sosyal haklar bakımından kadın-erkek eşitliğinin savunulduğu görülür. Bu yaklaşım Avrupa'da ‘birinci dalga feminist hareket’ olarak tanımla-

nan süreçle benzerlik gösterir” (Kurtuluş, 2012, s. 347). Özellikle Avrupa’da 1960 sonrasında ortaya çıkan “ikinci dalga” feminist hareket, Türkiye’de etkisini daha çok 1980 sonrasında göstermeye başlar. İkinci dalga feminist hareket daha çok toplumsal cinsiyet rollerine, dildeki cinsiyet farklılıklarına odaklanır. Amacım burada kuramsal bir feminizm tartışması yapmak değil. Sadece feminizmin içinde de tarihsel ve teorik olarak bir takım tartışmaların ve farklılıkların olduğuna dikkat çekmek.

Yürümek, 1970’ler Türkiye’si’nin feminizm algısı düşünüldüğünde ve sadece Elâ karakterine odaklanıldığında, feminist bir yapıt olarak değerlendirilebilir. Ancak romandaki diğer kadın karakterlere yaklaşım ele alındığında, okurlarda soru işaretleri oluşacaktır.

Bu çalışmada *Yürümek*’te anlatıcının Elâ’yla ortak bir tavır içinde olduğu, ikisinin söyleminin örtüştüğü örneklerle ortaya koyulmuştur. Ezilen, sömürülen, haksızlığa uğrayan ve ötekileştirilenden yana net bir tavır sergilendiği söylenebilir. Ancak romanın ideolojisindeki sınıfsal yaklaşım konusundaki netlik, açıklık kadının ele alınışında görülmez. Anlatıcı, kadın sorununda pek konuşmaz, olayların aktarımında daha çok Elâ’nın bakışı hâkimdir. Burada anlatıcı açısından anlatılmak için seçilen olayların, kurgulanan karakterlerin niteliği ve bunlara karşı takınılan tavır devreye girer. Örneğin, ataerkil söylemi temsil eden otorite figürü olarak baba veya koca yerine kadınların karşımıza çıkması veya romanda bir kadını taciz eden tek kişinin kadın olması veya erkekleri “ayartan”, onlarla birlikte olan, onlara başkasını dövdürten kadınların varlığı düşündürücüdür. Elâ dışındaki diğer kadınların neden ataerkil söylemin taşıyıcısı oldukları anlatılmaz, bu kadınların sesleri, düşünceleri bize aktarılmaz. Dolayısıyla her ne kadar tabu olarak kabul edilen konuları dönemine göre hayli cüretkâr bir şekilde ele alıyor ve kadın konusunda bazı eleştiriler getiriyorsa da, feminist açıdan bakıldığında *Yürümek*’in yer yer ataerkil söylemi yeniden üretmekten kaçınamamış olduğu görünüyor.

KAYNAKÇA

- Berna Moran, "Şafak", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s. 19-32.
- Dorrit Cohn, *Şeffaf Zihinler*, Metis Yayınları, İstanbul, 2008.
- Erdal Doğan, *Sevgi Soysal, Yaşasaydı Aşık Olurdum*, Everest Yayınları, İstanbul, 2003.
- Gamze Somuncuoğlu, *Sevgi Soysal'ın Yapıtlarında Kadın Kimliği*, yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, 2002.
- Herkül Millas, *Türk Romanı ve "Öteki"*, Sabancı Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2000.
- Meriç Kurtuluş, "Nazlı Eray'ın Öykülerinde Fantastik Anlatının 'Dişil Yazı'ya Dönüşümü", *Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu Bildirileri (20-22 Ekim 2011)*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana, 2012, s. 345-357.
- Ömer Türkeş, "Sevgi Soysal 68'liydi", *Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 75-88.
- Sefa Yüce, "Yürümek Romanı Üzerine", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, cilt 1, sayı 3, Bahar 2008, s. 485-493.
- Serdar Odacı, "Bilinç Akışı Tekniği Bakımından James Joyce, Oğuz Atay, Adalet Ağaoğlu ve Emine İşinsu'nun Romanları", doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 2007.
- Seval Şahin, *Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.
- Sevgi Soysal, *Yürümek*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

Kahrolsun “Bağzı” Kavaklar: Yenişehir, Yeni Bir Ülke Umudu ve Yazarlığın Politik Halleri Üzerine

TÜLİN URAL

70’li yıllarda Türkiye, dünyadaki genel bir eğilimi takip ederek, ama aynı zamanda kendine özgü yapılar, tipler ve ilişkiler de doğurarak hızla dönüşüyor ve modernleşiyordu. Göç ile iç içe geçen, bu baş döndürücü derecede dinamik süreç sınıfsal yapıyı köklü bir şekilde değiştiriyor; bu ise kent mekânında daha önce rastlanmadık yeni toplumsal tipolojilerin ortaya çıkmasını, kentin eski sakinleri ile yeni sakinlerinin sık sık karşılaşmasını beraberinde getiriyordu.¹ İşte yazıldığı dönemi konu alan 1973 basımı *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* (Soysal, 2003), her şeyden önce bu büyük dönüşümün, bu dönüşüm içindeki insanların, bu yeni karşılaşmaların ve bu “yeni şehrin” romanıdır.

1 Kesinlikle sosyoloji bilen bir yazardır Soysal (Bu yıllarda sosyoloji ve tarihten yararlanmanın edebiyat üzerinde etkili olduğunu bir kez daha hatırlatan benzeri bir başka yazarımız da döneminin tarih tartışmalarını romana taşıyan Kemal Tahir’dir elbette). Kaldı ki sosyolojik tartışmalar ve Türkiye üzerine ampirik araştırmalarla öne çıkan literatür, dönemin canlı entelektüel ortamı içinde başat bir yere sahiptir (Dönemin tarih tartışmalarının bir dökümü için bkz. Berktaş, 1983, s. 2471-2473 ve başat sosyoloji tartışmaları için, Arlı ve Bulut, 2008, s. 26-28 ve Kayalı, 2008, s. 36-38). Ancak onu eşsiz bir yazar kılan bundan çok, okurunun canını acıtacak kadar keskin gözlem gücü ve sivri dilli açık sözlülüğüdür.

Şehrin hikâyesi

Roman, 70'li yılların hemen başındaki Ankara'da karşımıza çıkabilecek bu farklı tipolojilerin bir resmigeçidi ile başlar. Bu karakterlerin hiçbirine ev içlerinde rastlamayız; onları, hepi topu bir öğle vakti kadar bir süre zarfında, Ankara merkezinde, Kızılay'dan Piknik'e kadar uzanan coğrafyada dolanırkenki halleri içinde yakalayırız.

Tıpkı bir film objektifi gibi...

Soysal da Orhan Duru ile söyleşisinde (1973), romanını ve karakterlerini, Kızılay'dan Piknik'e kadar uzanan coğrafyada objektifine takılanlar olarak tasvir eder.² Okurun hemen fark edeceği üzere, 70'lerde çok sevilen belgesel fotoğrafçının ya da gerçekçi yönetmenin kamerasıdır bu. Soysal romanda bir politikacının yer almayışını da bu sebeple açıklar, “Politikacıyı alması için Bulvar Palas'tan başlayarak aşağı inmesi gerekecekti objektifin” (s. 3).

Demek ki bu romanı kuran coğrafyadır asıl.³ Ve dikkat edin, “ben çekimi başlatacaktım” demez; “objektif inecekti” terimini tercih eder; kendi öznel bakışını değil, kameranın “nesnel”liğini vurgulayan bir dil hâkimdir bu sözlerde.

Gelip geçenlerin hikâyesi bu yüzden üçüncü tekil şahıs tarafından, birbirinden bağımsız şekilde anlatılır. Bu anlatıda tüm

2 Soysal bu röportajında ayrıca, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'ni doğuran olayı da anlatır; cidden de 12 Mart günlerinde, Piknik civarında devrilen bir kavağa it-faiyenin müdahalesine tesadüfen şahit olmuştur Soysal ve roman aklına ilk kez bu müdahale sırasında düşer.

3 İşte bu yüzden, bu analizin kurgulanmasında romanın iç kronolojisini de kuran coğrafi bölümlleme esas alınacaktır: Şehir ve Ülke ve Apartman... Bu çerçevede sadece edebiyat içi tartışmalarla sınırlı kalınmayacak; tarih (yazımı) ve politikaya uzanan sorular da sorulacaktır; üstelik bugüne de uzanarak sorulacaktır bu sorular. Dolayısıyla biraz da başkalarının anlattığını yeniden anlatmak gibi tuhaf bir yan içeren, bu yönüyle tercüme faaliyetini andıran eleştiri, 70'lerde ne oldu da böyle metinler yazıldı? sorusuyla örülecek ve bu soruyu biraz da bugünü anlamlandırmak için gündeme getirdiğinden, ‘Bugün ne farklı?’ sorusuyla bitecek. Dolayısıyla dürüstlük ve bilimsel namus adına, okurun baştan bilmeye hakkı olduğunu düşünerek hemen söylemem gerekir: Roman kahramanları ve yazarlar kadar, onlar üzerine yazanlar da kapılmaya açıktır ve bu satırların yazarı da, halen 2013 Haziranı'nın etkisinde, politik kapılmaya açık, ama yine de bir mesafe alabilmek için onu dizginlemeye çalışan bir yerden yazmaktadır.

bu hikâyeler, modern gündelik hayatın parçalanmışlığını yansıtacak şekilde parça parçadır; onları birbirine bağlayan hiçbir ana hikâye yoktur şimdilik. Bu çerçevede gelip geçiveren karakterlerin etraflarında gelişen ya da başlarından geçen ufak tefek olaylar da anlatıya girer; ama aslolan bu olaylar değildir. Aslolan anlara bölünmüş kısacık bir zaman diliminde, günlük hayatın hayhuyu ve tam da günlük hayatın sıradanlığını vaat eden –yani yalnızca olağana yazgılı– bir öğle vakti içinde, bu ufak tefek hikâyeler karşısında karakterlerin kafalarından ve gönüllerinden geçenin; bu sırada çıkardıkları iniltilerin, fısıltıların, mızıldanmaların, Facit marka makinelerin kolunu çevirirken çıkana benzer hesapçı tıkırtıların, çaresizlik içinde atılan yardım çağlıklarının, kaybolmuş şeylerin ardından duyulan hüznülmırıldatıların, haset dolu ve öfkeli homurtuların anlatıcı tarafından seslendirilmesidir.

Evet, onları bir arada tutacak hiçbir temel hikâye yoktur bu bölümlerde. Ancak mekân ve zaman, yani şehir ve anlar yine de onları birleştirir ve tüm o bölük pörçük sesler, sokaklardaki karşılaşmalar vasıtasıyla birbirine eklemlenir.

Öyle ise anlatılan şehrin hikâyesidir.⁴

Burası, içi tanıdık bildiklerle dolu olmayan yeni bir şehirdir. Burası artık yeni insanlarla, kafalarında taşıdıkları, izlenim, önyargı ve fikir kırıntıları ancak karşılaşmalarla –demek ki karşılaşturmalarla– açığa çıkan yeni insanlarla doludur.

Şimdi artık bu tipolojilere bir göz atabiliriz. Bakalım Sevgi Soysal'ın yazar gözünden bakıldığında, 70'li yılların başında Ankara sokaklarında kimler dolaşıyormuş? (Soysal, 2003a, s. 13-90).

Toplumsal değişimin yarattığı yeni tiplerle başlayalım. Giyimine kuşamına düşkün tezgahâtâr Ahmet, gecekondu mahallelerinden çıkan, yükselmek isteyen, ama imkânları buna yetişemeyen lümpendir. Modern yaşamla ilgisi sathidir ve esas ola-

4 Fakat mevcudiyeti kesinlikle ve ancak sokaklarını dolduran insanlarla mümkün olabilen, bu insanlardan bağımsız bir varlığı olduğu romanın hiçbir yerinde ima edilmeyen bir şehirdir bu. Oysa günümüz anlatısında şehir, pekâlâ ilişkilerden ve insanlardan bağımsız, *sui generis*, hatta kerameti kendinden menkul bir mevcudiyet kazanabilmektedir.

rak moda ile, yani içerik değil, görüntü ile sınırlıdır. Temelde bir görünme meselesi olarak kavradığı modern hayat, onun için “daha çok fırsat” demektir. Daha iyi giyinmek; bir araba almak, gecekondlu mahallesindeki pejmürde ve sefil derecede sınırlanmış yaşamından kurtulmak; sevgilisi Şükran’ı bir mağaza bodrumunda sıkıştırmak, ama “almamak” fırsatı. Ve bu fırsatlara erişmek için yırtık, olabildiğince omurgasız olmalıdır. Dolayısıyla romanlarımızda hep kadınsılıkla ve/veya kadınsı züppelikle birleştirilmiş dış görünüşüne düşkünlükle birlikte erkeksi görülen bir fırsatlara atılma halini birleştiren bir karakter olarak, züppe ile saldırgan erkeğin karışımı olarak çizilir lümpen. Bu saldırgan erkeklik, “Ben de isterem” diyen taşralı bir yırtıklıkla açığa çıkar (Somay, 2001).

İşte Güngör, onun başarıya ulaşmış; yeterince yırtık olabilmiş; böylece bir arabaya, yerli karısını bırakıp en az onun kadar ezdiği daha süslü (modern) bir nişanlıya ve paraya kavuşmuş halidir: Uyanıklığından, yırtıcılığından ve kural tanımazlığından başka bir temeli olmayan özgüveni, ülke piyasaya açıldıkça iş bitiricilik sayılmaktadır (servetini Amerikalılara boyalı paskalya yumurtası satmaya borçludur).

Objektifi biraz da eski seçkinlere çevirdiğimizde, önce Necip Bey ile karşılaşırız. Necip Bey geçmişten gelen züppedir: Rantiye, Batılılaşmış ama yine taklitçi, yüzeysel ve artık sıfırı tüketmiş bir seçkin eskisi⁵ (Moran, 2004; Somay 2001). Tanzimat romanından bu yana işlenen bu ebedi tipin 70’li yıllar Ankara’sına bakiyesidir aslında. Ve o da seçkinliği eskiyen diğer kahra-

5 Mevlana’ya, tasavvufa da meraklıdır Necip Bey. Bu hamle ile, fazla da riske girmeden Doğu kültürüne de yelken açmış, dolayısıyla bir aşırı Batıcı olmaktan kurtulmuş olur. Çünkü ne de olsa şu ya da bu kültür içinde derinleşmek mutlaka bir risk, hiç olmazsa benimsemediğin kültürden vazgeçme riski içerir. Oysa ki modern insanın en büyük çıkmazlarından biri, kendini her şeye ulaşabileceği sanısına samimiyetle kaptırıp, bir türlü aralarından birini seçememesi değil midir? (Tüm bir modernleşme serüveni, bu sanrının nasıl olup da yaratıldığının hikâyesi olarak yeni baştan okunmayı hak eder). Tam da bu aşamada Mevlana, ehlileştirilmiş bir mutasavvıf olarak yeniden kurulur; derinleşmeden, derinleşmenin riskini üstlenmeden derinleşmek isteyen burjuvanın sade suya tirit tiradları için piyasaya arz edilir. Hemen anlaşılacağı üzere, bugün de tüm siyasi yelpaze içinde, müellifleri de müşterileri de kolayca tespit edilebilecek bir imalatır bu.

manlar gibi toplumsal değişimin doğurduğu yeni tiplere ancak şaşkınlık, anlamazlık, öfke ve küçümseme ile bakmakta, elinden gelse hepsini adam etmek istemekte; sokakta sürekli için için söylenerek dolaşmaktadır. Bazen de kendini tutamayıp yeni görgüsüzleri açıkça azarlamakta; hiç değilse davranışlarıyla onlara örnek olmaya çalışmakta; sanki yapabilirmiş gibi, kendinde bu hakkı görerek, aslında kendisini de kurgulayan modernleşmenin, ama o sürecin yeni bir evresinin yarattığı yeni tiplere hadlerini bildirmeye yeltenmektedir.

Bu hakkı kendinde gören bir diğer grup ise Kemalistlerdir. Hatice Hanım ilk sayfalarda bu zümrenin temsilcisi olarak çıkar karşımıza.⁶ Hazlara ve zevke Necip Bey kadar düşkün olmayan, hatta bunlara neredeyse günah gözüyle bakan; görevlerine ve kurallara takıntı derecesinde düşkün ve inanmış; sor-san kendine “idealist” diyecek bir kitledir Kemalist seçkinler. Ama Necip Bey kadar, belki ondan da fazla öfkeli dirler yeni sınıflara. Bir kere yaşamı denetim altına alabilecekleri sanrısı, piyasanın kurallarıyla giderek kestirilemez olan ve ancak kaosu çağrıştıran bu toplumsal değişim karşısında yerle bir olmaktadır. Kendileri doğru yaşamının kurallarını bildikleri, doğru yaşamak için tüm arzularından vazgeçtikleri halde, saygı duymak ve sözlerini dinlemek bir yana, giderek kimse takmamaktadır onları.

Ama yazarın objektifi ile birlikte biraz daha yakından baktığında, ideallerinin boş, ahlâklarının kof ve ikiyüzlü, kurdukları yaşamın da hayatın renkleri ve çağrısı karşısında göz alabildiğine sıkıcı olduğunu görür okur. Bu yönleriyle Necip Bey gibi birer boş görüntüden ibarettirler aslında. Övündükleri modern yaşamlarını biraz kazıyınca, altından kızlarına namus kumkumalığı yapıp, elalemin ne diyeceğini dert eden kasaba ahlâkı çıkar. Dolayısıyla, modern olmanın sınırı, nereye kadar modern olunabileceğı, bir kez daha kadın ve namusu etrafında çizilmiş olur (Kandiyoti, 1998; Sirman, 2002). Idealizmleri de aslında düzenin kendilerine sunduğı ayrıcalıkların kamuflajıdır.

6 İlerleyen sayfalarda Olcay'ın anne babası bu tipolojinin daha derinleştirilmiş örneklerini sunacaktır.

Bu yüzden idealleri için hayatın karşısına çıkabilecek cesareten de yoksundurlar.

Şimdi ayrıcalıklarının değilse bile, ayrıcalıklarının sürekli olacağı garantisini yitirmektedirler. Zaten onca haz erteleme-si ruhlarda kısa devre yaptırmaktadır. Sonunda Hatice Hanım, tüm bu zümrenin hincını, marketten aşırıldığı bir avuç çay kaşığı ile alıverir. Cesareti, idealizmi ve ahlâkı bu kadarına yeter.

Ülkenin hikâyesi

Ancak 91. sayfadan başlayarak, baba Salih Bey'in iç sesi ile beraber, anne Mevhibe Hanım, kızları Olcay, oğulları Doğan ve önce Doğan'ın sonra Olcay'ın arkadaşı olan Ali etrafında belli bir bütünsel hikâye belirmeye başlar. Buradan itibaren ev içlerine de girmektedir artık Sevgi Soysal. Böylece anlatıyı derleyip toplarken, hikâyeyi ülkenin hikâyesine doğru da genişletir. Bu genişleme, karakterler aracılığıyla hem dikey (Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına uzanan bir tarihsellik içinde, yani zaman boyutunda) hem de yatay (1973 Ankarası'ndan keskin bir sınıfsal karşılaşma anlatarak, yani mekân boyutunda) gerçekleşir.

Prof. Salih Bey, kariyerini tüm kurallara uyma, büyüklerini sayma, derslerini iyi ezberleme ve hesapçı olma yeteneklerine borçlu Cumhuriyet akademisyenidir. Ceza hukukçusudur: Arkada yoksul geçmişini bırakmanın huzursuzluğunu bir gün bile duymayan, ama aslında o geçmişin yükünü de farkında olmaksızın her gün taşıyan başarılı bir ceza hukukçusu. Bilgi ile kurduğu ilişki de diğer ilişkileri gibi hesapçıdır. Örneğin sosyal ortamlarda dikkat çekebilmek için kendine bir hobi seçmesi gerektiğini anladığında Osmanlı tarihini seçer; ama bu alanla kurduğu bağ, çok çalışmayla edinilen bir yığın ilginç bilgi kırıntısından ibarettir. Bu kırıntıları bir arada tutacak bir omurgaya ihtiyaç da duymaz, merak da etmez.⁷

7 Salih Bey'in tarih ile kurduğu ilişkinin bilhassa öne çıkarılması, aynı zamanda Soysal'ın kendisinin tarihle ilişkisini anlamak açısından önemlidir. Salih Bey'in temelde ilginç anekdotlarla örülen tarih kavrayışının tamamen dışında bir yerde durmaktadır Soysal: Tarihi, kişilerin hayatları ve kişilikleri üzerindeki izleriyle kavrar (dolayısıyla yarattığı karakterlerin hayatlarında ve kişilikle-

Eşi Mevhibe Hanım ise, çok titiz, tüm evini çok ince kural-
lara göre düzenleyen mükemmel bir ev kadınıdır. Kemalizmin,
eksiksiz, mükemmel, bir fabrika kadar rasyonel düzenlenmiş
ev ideali ile idare etmektedir evini (Navaro-Yaşın, 2001).⁸ Öyle
kesin doğruları vardır ki, bunlara uymayan herkesi dışlar; kim-
selere güvenmez ve yapılan her işte bir kusur bulması zor ol-
maz. Kendi altında gördüklerini, kapıcısını, hizmetçisini, kızını
böylece canından bezdirir.

Mevhibe Hanım'ın babası, Cumhuriyet'in ilk yıllarında millet-
vekili olmuş; medeni kanuna aldırmadan köydeki karısının üs-
tüne ikinci kez, modern görünümlü bir kadınla evlenmiştir. Kızına, karılarına, hemşerilerine karşı bir mutlak efendi gibi dav-
ranmaktadır, Mevhibe Hanım'ın oğluna da ismini verdiği Doğan
Bey. Böylece onun kişiliğinde Cumhuriyet'in yaratabildiği deği-
şimin sınırı gösterilir; görünüşte birçok şey değişmiştir, ama öz-
deki otoriterlik, güçlünün güçsüzü ezmesi, devlette cisimleşen
mantık sorgulanmamış ve aynı kalmıştır. İşte bu baskıcı baba-
nın gölgesinde, babanın otoriterliğinin hıncını üvey çocukların-
dan çıkaran intikamcı bir analığın hükmü altında silik ve çirkin
bir kız çocuğu olarak büyümüştür Mevhibe Hanım. Politik ufku
da bu ortamda şekillenir ebedi Halk Partili Mevhibe Hanım'ın:
“Aslında politikacı değişmez güçte bir hükümetin, sağlam temel-
li bir devletin kulu olmalı. Öteki vatandaşlar da kendileri için en
iyiyi düşünen bu üstün insanlara dil uzatmaya kalkmamalı ve
anlamadıkları, gecelerini gündüzlerini katmadıkları işlere bu-
runlarını sokmamalıdır” (Soysal, 2003a, s. 132).

Böyle sevgisiz, hoşgörüsüz, her şeyin kılı kırk yaran kural-
larla ve kesin doğrulara yaslanan keskin yargılarla sınırlandığı,
tekdüze ve sıkıcı bir evde büyümüştür Olcay. Annesinin sevdi-

rinin şekillenmesinde, yaşadıkları tarihsel dönemlerin ve toplumsal dönüş-
mün etkilerine duyarlıdır); ancak aynı zamanda bu etkilerin arka planında, Sa-
lih Bey'in anekdotlarını aşır, sınıflar, görüşler ve sistemler arasındaki ilişkile-
rin peşine düşmüş, büyük ve dinamik tarihsel ve toplumsal analizlerin sesi her
zaman duyulur. İlk dipnotta da değindiğimiz gibi, Soysal döneminin güçlü ve
dinamik sosyal bilim tartışmalarının farkında olan, bu tartışmaları takip eden
ve romanlarına taşıyan bir yazardır.

8 Hatice Hanım da şaşmaz düzeniyle, kuralcılığı ve öfkesi ile Mevhibe Hanım'ın
benzeridir (Soysal, 2003a, s. 37-47).

ği her şeyden mahrum bıraktığı ya da her şeyi elinden aldığı bir çocukluk: Arkadaşlarını, kapıcı Rüstem'i, gazozu, balonu, kendisine büyümlü masallar anlatan ve Olcay'ın kendi kendine namaz kılmaya çalıştığı fark edilince evden uzaklaştırılan babaanneyi, her şeyi geride bırakmak zorunda kalmıştır Olcay (Soy-sal, 2003a, s. 111-114). Gençliğe adım attıkça, hayatın çağrısını duydukça, bu hayatı sorgulamaya, annesine isyan etmeye başlamıştır artık ve bu sorgulama ve isyan, abisi Doğan'ın arkadaşı Ali ile tanışmasıyla başka bir boyuta doğru evrilir.

Anne, Olcay'ı ezerken, oğlunu şımartır. İşte bu şımarık çocuk, Fransa'nın bohem ortamlarında bir süre oyalandıktan sonra Türkiye'ye dönmüş; mahallelilerin ve çocukların kendisiyle dalga geçmeleriyle sonuçlanan "gerçekçi" gecekondulu belgeselini çekememiş; çekemediği filmin çekebildiği kadarını, iddialı bir broşürle tanıtarak, beceriksizliklerle dolu bir seansta kendisi gibi "entelektüel" dertleri olan gençlere göstermeyi başarmıştır. Ali ile işte bu gece tanışır. Tam filmini "fiyakalı" laflarla savunacakken, Ali olup biteni yutmadığını açık eden, sade ve sağlam bir konuşma yapar. Yaptığının ciddiyetle ele alınmasından etkilenir Doğan ve arkadaşlıkları böylece başlar.

Ali sağlam karakterli, güvenilir, sakın, ağırbaşlı, akıllı, gerçekçi, efendi bir devrimcidir. Ama tüm bu sükûnet içinde, onu devrimci yapan, başkasının derdiyle dertlenmesine yol açan coşkun bir duygusallık da gizlidir. Mülksüz ve sahipsiz olmanın bilgisi ile donanmış, tüm bu koşullarda gururunu korumayı oğullarına öğretebilmiş bir ailenin çocuğudur. Görkemli sadeliği, sağlam mantığı ve yoksul görünüşü ile fazla heyecanlı, entelektüel fantezileri içinde boğulmaya yatkın ve burjuva kökenli Doğan'dan ayrılır. Aslında Ali'nin sağlam karakteri ve politik harekete bağlılığı kadar, yoksul ama sevecen evi ve annesi de kurallarla çevrilmiş varlıklı evlerinden ve otoriter annelerinden sonra, hem Doğan hem Olcay için yeni bir dünyanın kapısını açar.

Aslında Olcay'ı entelektüel sıkıntılarından kurtararak politik uyanışa çeken Ali değil, Doğan olur. Aralarındaki kıskançlığı aşarak yapabildikleri ilk sıcak sohbette, kitaplarla kurduğu ilişkiyi tartışırken aydınlanır Olcay:

(Doğan Olcay’a) “Hâlâ okuyor musun?”

“Bir süredir okumuyorum.”

“Niçin?”

“*Duvar*’ı okudum. Kötü etkiledi o kitap beni, işte, ne bileyim, okumanın bana bir zararı oluyormuş gibi geldi.” [...]

“Çok basit. *Duvar* ürküttüyse seni, daha doğrusu aklını karıştırdıysa, bunun sonucu kitap okumayı bırakman anlamsız. Tek çare duvardan kaçmak değil çünkü. *Duvar* aşılabilir bir şeydir.” [...]

“Bu dünya o kadar karışık değil. İşte senin belki de “*duvar*” diye nitelendirdiğin karışıklık, ürkütücü falan değil. Basbayağı anlaşılabilir bir şey. Ve anlamaya yardımcı olan kitaplar var. Okuyabilirsin onları” (Soysal, 2003a, s. 117-118).

Demek ki Olcay da bir Bovarizm kurbanıdır. Modernliğe kapılma, bir kez daha kitaplara kapılma ile başlar. Elbette Olcay, Madam Bovary’nin okuduğu romantik romanlara değil, varoluşçu romanlara kapılmaktadır (Ne de olsa devir artık 19. yüzyıl değildir). Madam Bovary arzu ve tutkunun girdabında boğulurken, Olcay bir varoluş bunalımına düşer (“İşte bunlar hep seks” derken kastedilenle akraba kapılmalar; hep genç kızların hep şımarık boş dertleri; gözyaşları, iç sıkıntıları şeklinde açığa çıkan duygular; Olcay’ın da etkilendiği Freud’un kafa patlattığı histeri halleri). Dolayısıyla akraba kapılmalarıdır bunlar ve Olcay da, Bovary gibi kurgu ile gerçeği ayırt edememektedir. Olcay, Bovary’den daha şanslıdır; ‘bilinçlenmeye başlayan’ bir erkek onu çekip çıkarır bu boşluktan.

Aslında sadece Olcay değil, Doğan da mustariptir bu kitaplara kapılma hastalığından. Ama bu onda varoluş bunalımı olarak değil, kelimelere kapılma olarak açığa çıkar. Ne de olsa ailede hep ikincil kalmış kızkardeşi gibi içedönük değil, ailenin şımarılarak büyümüş oğlu olarak dışadönük biridir; sınırlanmış kızkardeşi gibi modern hayatı düşlemek değil de (mesela Fransa’ya gittiğinde takıldığı bohem çevrelerde) yaşamak imkânı daha fazla olmuştur. Ali’yle tanıştıktan sonra okuduğu teorik kitaplarda da, teorinin araç olduğunu unutacaktır. Demek ki kitap-

lara kapılmanın sonuçları da kadın ve erkekte farklı tezahür etmektedir. Dolayısıyla bir kadın yazarın kaleminde, bir erkek de etkilenmeye açık resmedilir. Bu erkek, Osmanlı ve erken Cumhuriyet yazarlarının, kitaplardan etkilenen erkek karakterleri gibi züppeliğe yatkındır; fakat etkilenmesinin yolları onlardan bir hayli farklılaşmıştır. Onun etkilenmesi, “Donkişot’ça” olmamış, özgün bir karakter arz etmiştir⁹ (Gürbilek, 2005, s. 300).

Doğan’ı ise, züppeleşmeye yatkınlığını hatırlatırcasına, sanki bir “kadınmış gibi”, daha üstün (modernin arzuları kamçılayan yönüne daha az kapılan) bir başka erkek, Ali uyarır bu konuda: “Yani benim itirazım kitaba değil, “gibi”ye. Kitap cümleleri soyutlanmamalı. Onlar soyut başlangıçların sonucu olarak yazılmadılar; olaylar, durumlar, gerçeklerle oluştu.” (Soysal, 2003a, s. 140).

Ali de okumakta, hem de çok okumaktadır. Merakı o derecedir ki kendisi yabancı dil bilmediği için, Doğan’dan okuduğu yabancı kitapları kendisine özetlemesini ister. Teoriyi de reddetmez. Ama Doğan’dan farklı olarak kitabın da sözün de teorinin de amaç değil, araç olduğunu düşünür. Kadın ve züppe erkek kahramanlar gibi hayallerin ve sözlerin değil, tam bir erkek gibi gerçeklerin dünyasına yatkındır.

Yine de bu konuşmanın ardından ansızın susar, çünkü kendisinin de kelimelere kapıldığını anlar. Ali’nin hiç de mükemmel bir karakter olmadığını, pekâlâ onun da (entelektüelleştikçe ve burjuva arkadaşlar edindikçe; yani onu Ali kılan koşullardan ve çevreden çıkmaya dair imkânlarla karşılaştıkça) kapılabildiğini anladığımız ilk anıdır bu kitabın. İşte bu an, Soysal’ın bakışını, erkek kahramanlarını ancak kadınsılaştırarak kapılamaya açan, böylece kendilerinin de kitaplardan etkilenen erkekler olduklarını maskeleyen ve etkilenme endişesini romanın malzemesi yapmaktan kaçan Tanzimat ve erken Cumhuri-

9 Elbette Osmanlı’nın son yıllarında da erken Cumhuriyet döneminde de, kitaplara kapılan erkek karakterlere de rastlanır; ancak onlar, Gürbilek’in de değindiği gibi kadınsı züppelerdir. *Kıralık Konak*’ın Hakkı Celis’inde de örüldüğü üzere, ancak bu kapılmadan kurtulunca erkekleşir; hastalıklı ve içe dönük bir şairden, milliyetçi (politik) savaşkan erkeklere dönüşebilirler (Gürbilek, 2005, s. 298 ve 301-303).

yet dönemi yazarlarından ayırır ve modern hayatın endişelerini farklı karakterlere bölmek yerine, tek bir karakterin tereddütleri şeklinde sergilemekten çekinmeyen iyi yazarların kumaşını taşıdığını gösterir (Gürbilek, 2005, s. 304-305).

Sonuçta, Doğan'ın Olcay'ı kapıldığı bunalımdan çekip çıkarması ile birlikte, siyaset ihtimalini fark etme, Türkçe romanda bir kez daha derin kişilik buhranlarının panzehiri olur.¹⁰ Elbette Soysal'ın bu kalıbı kullanımı birçok romandaki kadar şematik sonuçlara gitmez: Zira bu kez, siyasal olanı fark ediş anından sonra da yalpalamalar devam eder. Yine de siyaset bir kez daha, modern hayatın yarattığı girdaba direnmenin bir yolu olarak önerilir (Gürbilek, 2005, s. 292).

Olcay'ın siyaseti fark edişini takip eden yalpalamaları, Ali ve annesi ile ilişkisi arasında parçalanarak şekillenir. Ali (sevgili) ve anne birbirinin aynası olan iki karakter olarak belirir. İkisi de züppe değildir. Onları züppe olmaktan kurtaransa, modern hayatın arzuları uyandıran yüzüne ve çağrısına direnebilmeleridir (Züppe karışıklığı ve yanlış Batılılaşmaya –yanlış modernliğe– direnerek –milli– kişiliğini koruyabilme Kemalist modernleşme ve milliyetçilik projesinin de çok temel iki iddiasıdır; (Ural, 2008, s. 225-262). Kapılmaya direnebildiklerine göre ikisi de güçlü karakterlerdir demek. Modern hayatın arzuları uyandıran çağrısına kapılmalarını engelleyen ise, yine de halen modern hayatın doğurduğu bir ideallerinin olması; arzunun yerine ideali koyabilmeleri ve güçlü görev duygularıdır. Ve ikisi de çocukluktan kalma bir yarayı, anne otoriter babanın ve Ali yoksulluğun yarasını, gururla örtmektedir. Ama annenin ideali sahte, Ali'ninki hakikidir. Kemalist annenin gözünde halk kollanacak, ama asla güvenilmeyecek

10 Siyasetin düşülen bir varoluş bunalımından kurtuluşun anahtarı olarak temsili sosyalist roman kadar, milliyetçi ya da İslamcı romanda da sık sık karşımıza çıkar (Milliyetçi bir örnek için; Karaosmanoglu, 1998, ilk basımı 1922. İslamcı romanda da sayısız “hidayet” romanını sayabiliriz). Bu romanların tamamında ortak olan nokta, varoluş bunalımına giren ve siyasal angajman sayesinde yeni ve daha doğru bir hayata kavuşan kahramanların her zaman varlıklı olmalarıdır. Dolayısıyla para, her zaman insanı hakikatten koparan ve kapılmasına ya da yolunu kaybetmesine yol açan bir unsur olarak resmedilir.

ve disiplin altında tutulacak bir çocuk gibidir. Dolayısıyla anne kendini yetişkinin yerine koyar; halkı pek de tanımaz, tanımayı dert de etmez (Soysal, 2003a, s. 124). Aslında Ali de anne gibi, romantik olmayan bir yerden bakar halka: “Suçluluk duygusu ve gözyaşları onlar için pek önemli, daha doğrusu yararlı değil. Onlar kendilerini ne suçlu hissederler ne de yufka yürekleri vardır. Kuşkulu ve gerektiğinde haindirler. İyi yürekli ya da kötü yürekli olmakla ilgisi yok onların; var olup olmamakla var. Buna da bilek ister” (s. 124). Dolayısıyla halkın “hainliği”ni anne gibi teslim eder, ama çok başka bir sebeple açıklar: İçsel içgüdüleri değil, koşulların yarattığı ölüm kalım savaşıdır Ali’ye göre bunun nedeni. Bunu tam da halkın içinden geldiği için bu biçimde görebilir ve yine tam da içinden geldiği için, halka acımayla bakan ve Olcay’da emareleri görülen burjuva romantizmini kökten reddeder. Onun derdi halka güvenmekle ilgili değil, halkın kendine güvenmesiyle ilgilidir. Sert ve gerçekçi bir adamdır vesselam.

Ama bir yandan da annenin sertliği hakiki, Ali’ninkiyse sahtedir. Güçlünün yanındaki annenin sertliği otoriterlik, güçsüzün yanındaki Ali’ninki kararlılık şeklinde açığa çıkar – bu yüzden annenin kişilikli olma hali sathi, Ali’ninki ise hakikidir. Annenin yarası, kalbini kaskatı yapmıştır; Ali’nin yarası ise soğukkanlı ve sakin. Ve aynı yaranın, yoksulluğun, dışlanmanın, horlanmanın, gurur kırıklığının onda aslında bir vicdanı da içten içe beslediği, bazen konuşurken, nedensiz yere ve kontrolsüzce akıveren gözyaşından bellidir. Ali’nin dışlanmasını anlatan çocukluk hikâyesi, parktan (şölenden, oyundan) dışlanması, buna direnmiş olsa da, okurun kalbine bir bıçak gibi saplanan; okur ve yazar, hikâye ve hakikat hissi arasındaki mesafeyi en çok kapatan, yani en “romantik” bölümüdür kitabın (s. 136-139).¹¹ Ali de kusursuz değildir dolayısıyla; devrimci öznenin

11 Gurur yarası üzerine Marx’tan başlayarak günümüze dek uzanan devasa sosyal bilim literatürü elbette anılmalı. Ama Gürbilek’in, Dostoyevski üzerinden bu yaranın edebiyattaki yansımalarını tartışırken hakikatteki yansımalarına da uzanan eşsiz yazısı, bu meselenin can yakıcı derinliğine uzanır (edebiyatta her zaman ve sosyal bilimde bazen olduğu gibi, eleştiride de mesafeleri en çok kapatan temadır gurur yarası) (Gürbilek, 2008, s. 19-47).

en büyük çelişkisini taşır: Duygulandıran vicdan ve akla dayanan gerçekçi bakış arasındaki çelişkiyi.

Ali ve Olcay, kitabın, Ali'nin park hikâyesi kadar romantik olabileceksen en didaktik olan bölümünde birlikte olurlar (s. 179-185). Bu bölüm, dönemin, kadın-erkek ilişkilerine bakışının özeti gibidir. Ali, kadın-erkek eşitliğini, şimdilik ertelenmesi gereken bir detay olarak niteler; enerjinin asıl mücadeleye, sosyalizme ayrılması daha akıllıca olacaktır. Olcay'ın Freud okuyarak cinsellik üzerine vardığı sonuçların "cinselliği fazla önemsemek" olduğunu yine aynı bölümde okuruz. Ama asıl final, bölüm sonunda Ali'nin, Olcay'ı, o olmadan da güçlü olması konusunda aydınlatması ile yapılır.¹²

Böylelikle anlam dünyamızın, sinema ve edebiyatımızın tanınmış simalarından zengin kız-fakir oğlan çiftiyle bir kez daha karşılaşmış oluruz.¹³ Olcay ve Ali etrafında, Kemalist milliyetçiliğin başarılammamış; üzerine çok konuşulmuş, çokça fantezi

12 İlk kez yirmi beş yaşında, Marksizmin kadına bakışını romanlar üzerinden anlamaya çalıştığım bir ödev için okumuştum *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'ni ve döneminin politik klişelerini yansıttığını düşünmüştüm. Buradaki alaycı bölümün de gösterdiği üzere bu yazıda da o ödevde savunduğum tez, kadının solcu erkek özne tarafından kurtarılışı, hâlâ zihnimde taze. Ancak yine de, muhtemelen zaten tekrar tekrar okunan kitaplardan biri olan *Yenişehir*'i, bir de 2013 Mayıs başlarında, bu yazıyı yazmak için yeniden okuduğumda, aslında çok da şaşılmayacak şekilde kitaba yaklaşımımın da değişmiş olduğunu fark ettim. On beş yıl sonra, romanın çok başka renkler de içerdiğini gördüm. Bu ise o zamanlar zaten eleştirmek için okuduğum bir yazardan, zevkle ve saygı duyarak okuduğum bir yazara dönüştürüyor Sevgi Soysal'ı. Tabii arada *Tante Rosa*'yı da okumuş olduğumu eklemeliyim.

13 Bu ikili melodram kadar, "Sevmek Zamanı" gibi filmlerde de karşımıza çıkar. Elbet onun ters ikizi olarak zengin erkek-fakir kız ikilisi. Ama "imkânsız aşk" ve aşkı imkânsızlaştıranın, başka bir şey değil de sınıf farkı oluşu, her ikisini birleştirir. Bu ikilinin modernleşme tarihimiz boyunca geçirdiği serüven kadar, zengin kız-fakir erkek ile fakir kız-zengin erkeğin nasıl temsil edildikleri arasındaki farklar, sınıf-toplumsal cinsiyet ve züppelik (yani Batılılaşma ve bu tipin panzehiri olarak bize özgü bir Batılılaşma önerildiğine göre milliyetçilik) meselelerinin tartışılması açısından kuşkusuz son derece kafa açıcı sonuçlara götürecektir bizi (Mesela 1980 sonrasında bu çiftlere ne olmuştur acaba?). Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi*'nde de peşine düştüğü bu sorular üzerine bir araştırma, Türkiye'de yaşarken hemen hiç üstüne konuşmadan anlayıverdiğimiz o "derin" anlamların dünyasına götürecektir bizi bana kalırsa. Bu anlamların ne derece derin olduğunu kanıtlamaya şu soru bile yeter: *Tante Rosa*'nın yazarı bile, nasıl olmuş da hâlâ bu klişeyi kullanmıştır?

üretilmiş, ama “başarılması için aman aman da uğraşılmamış”¹⁴ büyük düşü gerçekleşir bir bakıma: Üst sınıflarla alt sınıflar organik şekilde birleşirler. Fakat bu birleşme, elbette Kemalizmin orijinal rüyasından, Kemalist modernizmin önerdiğinden bambaşka bir biçimde gerçekleşir: Fakir oğlan, devrimci halk çocuğu; zengin ve modern burjuva kızı kurtarmaktadır bu kez. Böylece “Garbiyatçı fantezi”nin iki hakikat alanını, bizden olan ve dışarıya gösterilebilecek olanı birleştirme; bilirken bilmezlikten ginenleri bilince çıkarma¹⁵ umudu doğar bir bakıma (Ahıska, 2005, s. 46-49, s. 72-99 ve s. 305-308). Bu yolla Kemalist modernleşme modelinin sathiliği aşılabacaktır. İdealler ve arzular arasında ilkinin seçerek ve milliyetçiliği de işin içine katarak Osmanlı modernleşmesinden ayrılmış, Osmanlı modernleşmesinden başka şeyler vaat etmiş Kemalist proje, 1970'lere geldiğimizde, bizzat Kemalistlerin çocukları tarafından, artık bir görüntüden ibaret kalmış ve vaatlerini gerçekleştirememiş bir başarısızlık sayılmaktadır. Modernizmin bu yeni evresinde, çoğunu Kemalistlerin çocuklarının oluşturduğu gençler, aslında Kemalistlerle aynı düşü baştan görmekte ve bu düşü baştan görürken, orijinal düşün eksikliklerini tamamlamayı, parçalanmışlığını bütünlemeyi, vaatlerini gerçekleştirmeyi hayal etmektedirler. Züppelikten ve iç sıkıntılarından, yani kendi olmama ve parçalanma ihtimallerinden, modernliğin bu iki tehdidinden kurtulmak; ama yine de modern kalmak böyle mümkün olacaktır.¹⁶

14 Erken Cumhuriyet döneminde halkı ilerletme üzerine sayısız metin, nutuk, slogan üretilmiş; ayrıca onca imkânsızlık içinde birçok somut adım da atılmıştır. Ama istatistikten antropolojiye dek uzanan, ancak her koşulda halkla yüz yüze ilişkiye dayalı, halkı tanımaya yönelik bilgi alanları ya hiç gelişmemiş ya da ancak istenen bilgiyi üreten çalışmalar, araştırmadan çok varsayımları sergileyen bir form altında ortaya çıkmıştır. Bu anlamda erken Cumhuriyet dönemi rejimi, tüm tersi yöndeki iddialarına rağmen, halka yönelik gerçekçi bir tavırdan, hakiki bir meraktan, yaratıcı bir bilgidен ve somut politika üretmek değilse bile, somut veriye dayanan somut politika üretme kapasitesinden yoksun bir tablo çizmektedir.

15 Ali'nin halk üzerine söylevini hatırlayabiliriz.

16 Kemalist anne babayla ya da geçmişle hesaplaşma, 12 Mart romanının en temel temalarındandır: 1974 basımı 47'liler ve 1973 basımı *Ölmeye Yatmak*'ta da aynı temaya rastlarız.

Peki, bu aşk da imkânsız mıdır acaba? Mümkün müdür bu birleşme?

Final: Ve kavak devriliyor ya da düzenin hikâyesi...

Birleşme mümkün değil gibi görünür önce; aşk gene imkânsızdır. Olcay ve Ali, iki ayrı dünyanın insanı olduklarını anlarlar yavaş yavaş. Annesi ile sevgilisi, burjuva hayatı ile politik yaşamı arasında bir bocalamanın içine düşer Olcay (gene bunalıma girer). Aslında Ali'yi arzular, doğru olanın politik yaşam olduğunu düşünür; ama anneyi ve evi geride bırakma cesaretini bulamaz. Böylece ayrılırlar. Sadece Olcay ile değil, kızkardeşini kıskanan ve burjuva yaşamının ezikliğini taşıyan Doğan ile de arası bozulur Ali'nin.

Bu kırılmanın ardından, romanın sonlarına doğru, 209. sayfada Doğan ve Ali'nin devrilen kavağın önünde buluşması ile birlikte, aile etrafında dönen anlatı, şehrin ve apartmanın hikâyesi ile bütünlenir. Buradan itibaren, geride ailenin oturduğu apartmanın bahçesindeki kavak ağacının devrilişini, o devrilirken sokaktaki ve evdeki/apartmandaki karakterlerin hikâyelerinin iç içe geçişini okuruz.

Aslında romanın sonuna geldiğimizde ve tüm tipler ortaya çıktığında, Türkiye'nin 70'li yıllarda yaşadığı baş döndürücü değişimin ülkenin başkentinde bıraktığı manidar izin peşinde, tüm bir sınıf şeması beliriverir: Tamamı Türkiye'nin modernleşme serüveninin farklı aşamalarını temsil eden eski ve yeni seçkinler; yeni toplumsal sınıflar; birbirinin ters ikizi olarak beliren roman tipleri. Bir tarafta modernleşme sürecinin ilk evrelerinden kalma bir züppe eskisi (Necip Bey), bir tarafta bu züppenin temsil ettiği Batılılaşmaya karşı yeni bir model olarak ortaya çıkmışken, bu kez kendileri değişim karşısında öfkelenen Kemalistler (Hatice Hanım, Mevhibe Hanım, Prof. Salih Bey) yer alır. Onların hınçla baktığı değişim rüzgârı, magazin düşkünü yeni alt sınıf lümpenlik (Ahmet ve sevgilisi Şükran) ve kural tanımaz, kendine güvenli ve küstah yeni zengin-

ler (Güngör ve nişanlısı Melahat) tarafından simgelenir. Alt sınıftan gelen bu yeni tiplerin tamamı, modern hayatın gelip geçici heveslerine kapılmış yeni züppeleri temsil ederler. Öyle ise 70’lerde ortaya çıkan, eski başları da kızdıran yeniliklerden biri, artık ayakların da baş olma ihtimalidir.

Bu değişimin yarattığı tüm altüst oluşa direnebilme potansiyeli taşıyan başka yeni tipler de vardır yalnız: Üst sınıftan gelip, kendi kendisiyle mücadele ederse burjuva fazlalıklarını bir yana bırakabilecek olan gençler, yani Kemalistlerin eğitimli çocukları (Olca ve kardeşi Doğan) ve elbette alt sınıfın, modernin gündelik ve sathi çağrısına direnebildiği, onun yerine bir ideal koyabildiği için Ahmet ve Güngör gibi birer züppe olmaktan kurtulabilen, cesur, sorgulayıcı, bilinçli temsilcisi (Ali). İşte bu yeni tipler bu değişime yön verme umudunun, sosyalizmin kadrolarını oluşturacaktır. Ama tüm bu umuda rağmen, düzenin en altında kalanlar da oradadır: Herkesin ahlâksız dediği ahlâklılar, ebedi muvaffakiyetsizler, hayata yine de –onun akıl almaz gücünü gösterircesine– dört elle sarılanlar (Süslü ve yaşam dolu Çingene Necmi, babası ile ablasının piçi Aysel); hayatı hep bir yük gibi sırtında taşıyacak, ama sesi hiç çıkmayacak olan çilekeşler (veznedar Mehtap). Ve elbette düzen düşkünü ev kadınlarının azarını iştirip, acısını karısından çıkaran, çaresiz, ama bir o kadar haysiyetsiz olabilen göç bakiyeleri (kapıcı Mevlüt).

Sonuçta kavak, Mevlüt’ün başına devrilir. Bu devriliş âdeta, düzenin şerrinden korunmak için, kapıkulu olmanın da bir işe yaramayacağını gösterir.

O sırada herkes, tüm tipler oradadır; –belki bir şey yapabilecek Ali dahil tamamı– hiçbir şey yapmadan olup biteni izlerler.¹⁷

Buradaki olay kökleri kurumuş bir kavağın devrilmesiydi. Buradaki devriliş yeterince önemli ve çok boyutlu, objektifin içine giren coğrafyayı bütünüyle altüst edebilecek bir değişiklik değildi. Kökü dar bir alana yayıldığı ve kurumağa yüz tutmuş

17 Hatırlayalım, Ali de tamamlanmış bir karakter değildir aslında. Kaldı ki sonlara doğru beliren aşk imkânı dışında, kimse hiçbir yere varamaz romanda.

daha nice kavaklarla bağlantılarını kuramamış olduğu için kolay devrilen ve devrilmesine yön verilebilen bir kavaktı. Devrilmesi çok az şeyi değiştirse de, devriliyordu yine de: Çünkü köküne özsuyu veren bazı kaynaklar kurumaktaydı, özellikle büyüdüğü yerde (Duru, 1973, s. 3).

Öyle ise, kavak düzenin içindeki “bağzı şeyler”i temsil etmektedir. Şimdilik “bağzı şeyler” devrilmekte; bu devriliş düzeni koruyanlar tarafından yönlendirilmektedir. Aliler tamamlandığında, Olcaylar cesaret bulup Alilerle birleştğinde, bu devrilişe onlar yön verebilecekler; kavağın kuruyan ve yozlaşan diğer kavaklarla bütünleşmesini sağlayacaklar ve büyük devriliş gerçekleşecektir.

Soysal burada “Mümkün mü bu?” diye sorar: Tüm o kavakların (tüm ebedi muvaffakiyetsizlerin ve Ali ile Olcay’ın) birleşmesi gerçekten mümkün mü? (Duru, 1973, s. 3). Tam olarak 1973 Eylül’ünde.

2013 yılından yazan bizler, Soysal’ın “mümkün mü?” sorusunun hakikatteki karşılığını biliyoruz. Ali, bir “gerçek kişi” olduğuna göre –unutmayalım Soysal sokağa kamera tutan bir yazardır– bu sözlerden tam olarak yedi yıl sonra vahşice yok edildi. Gelecekte anlamlı sorular sormasını mümkün kılan keskin öngörüsü içinde, “acaba gerçek bir kişi miydi?” sorusunu çağırır¹⁸ Soysal yaşasaydı, bu hikâyeyi de anlatırdı kuşkusuz; ama o da bu sorudan üç yıl iki ay sonra aramızdan ayrıldı.

* * *

Romanda ise, bu birleşme imkânı tüm kurgu boyunca tartışılır. Başlangıçta Ankara sokaklarındaki herkes, tesadüfen karşılaşarak, hikâyeleri yoluyla birbirine bağlanarak, modern kentte bu birleşmenin hep mümkün olduğunu hatırlatır. Ama şimdilik sadece birbirlerine söylenen, dış bileyen birer rakiptirler. Kentin hikâyesinden evin/ülkenin hikâyesine döndüğümüzde ise Ali, Olcay ve Doğan arkadaşlığı etrafında bir an bir bütünlük umudu doğar ve sonra yerle bir olur. Fakat romanın

18 Her güçlü romancı çağırır aslında bu soruyu.

sonunda (elbette Ali'nin çabasıyla), bütünleşme bir kere daha mümkün görünür; en azından bir imkâna açılır: Kavak devrilmeden önce Ali ve Doğan, devrildikten sonra da Ali ve Olcay tekrar buluşurlar. Ali Olcay'ı, artan yağmurun altından çekip Piknik'e sürükler. Biz okurlar da bunu, Ali'nin nezarethanede tanıştığı, toplumun altının da altındaki, bir sınıfı dahi olmayan, kimliğine dahi daha yeni kavuşmuş, babası ile ablasının piçi fahişe Aysel'in gözlerinden görürüz. Tam o sırada Ali'ye dair hayaller kurmaktadır Aysel, tanıdığı hiçbir delikanlıya benzemeyen bu adamın kendisini –aynı filmlerdeki gibi– bataktaneden çekip çıkaracağını hayal etmektedir.

İmkânsız aşk, böylece bir imkâna kavuşur: Bir an bir umut doğar. Ama Olcay ile Ali'nin devrimci aşkı için geçerlidir bu umut. Aysel'in aşkı hâlâ imkânsızdır.

Anlam dünyamızın (kadın ve kadınsı erkek züppeler, zengin ve fakir kızlar/oğlanların yanı sıra) bir diğer temel yapıtaşı olan “imkânsız aşk”ı imkânsız kılan, aşkın aynı anda hem arzu-yu hem erdemi taşıma olasılığından duyduğumuz tedirginliktir (Arslan, 2005, s. 43-44).¹⁹ Çünkü modern yaşamı hem arzulayıp hem de ondan tedirgin olduğumuzu, hatta korktuğumuzu bilinç düzeyine çıkarmak istemeyiz. Romanlarda ve filmlerde, bugün artık TV dizilerinde, bir türlü arzulanan ve sevilen karakteri bir araya getirmeyişimiz; yıllardır bir esmer (Doğulu) bir sarışın (Batılı) kadın/erkek film yıldızı çıkarışımız; sokak köşelerindeki muhabbetlerde delikanlılarımızın yıllardır, “eğlenilecek kadınlarla evlenilecek kadınlar”ı ayırması bundandır. Züppeleşmeden modern olmak meselesine kafayı takmamız da bu sebeptir.

Tam da Batılılaşma serüvenimizi, bu serüvenin açtığı yarayı anlatmaktadır bu kodlar: Haklı olarak arzularken, yine haklı olarak korkan, benliğini kaybetmekten korkan insanlar olduğumuzu unutmamızı sağlarlar.²⁰ Bu yüzden, kaybetme en-

19 Arslan, “Vesikalı Yarım” filmi üzerinden başlayarak (dönemin melodramlarına da uzanarak) imkânsız aşk meselesinin ima ettiklerini eşsiz bir lezzetle tartışır.

20 İçinde yaşadığımız neoliberal koşullarda olduğu gibi, dünyanın hali bunu unutmayı iyice imkânsızlaştırırsa, muhafazakârlığın vaat ettiği bütünlüğe sığınırız. Ama ya o bütünlük de sahteyse, hele bu dünyada, hele bu dünyanın pespayeliğine bu kadar batmışken.

dişesi taşıdığımız için, benliğimizin dinamik ve değişken (daha doğrusu, söylemeye dilim varmıyor ama bu sürekli değişen modern dünyada, şu yalan dünyada, aslında bomboş) olduğunu biliriz; ama bilmezden geliriz.

Bunu bileceğimize, tüm popüler anlatılarımızı, filmlerimizi, romanlarımızı ve bunlardaki karakterleri mutlak iyiler ve kötüler arasında ikiye bölmeyi tercih eder; bunu yapmayanları ya unuttur ya da çok ses çıkarıyorlarsa (örneğin bizi görsün diye can attığımız dünyada, tam da foyamızı, daha doğrusu yaramızı açık ettiği için görülüp Nobel alırsa) “vatan hain”i diye damgalamayı tercih ederiz. Bu topraklarda en büyük ihanettir hakikati fısıldamak; bu yüzden modernlik karşısındaki arzu ve endişemizi aynı karakterde birleştiren iyi yazarlarımızı sevmeyiz.

Soysal galiba en çok, tam da bu imkânsızlığı bir arzu ekonomisinin kurduğunu bilerek, düzenin nerdeyse kustuğu şu son tipleri, Necmileri (sınırsız bir arzuyla yüklü süslü çingeneleri) ve toplumdan, hem de bilerek dahi değil, varlığının değersizliğini vurgularcasına tesadüfen atılan bir neşter marifetiyle koparılıp, bu kanlı manzaraya ancak dizginsiz bir sürekli cinnet haliyle direnebilen Ayselleri, ancak bu ebedi muvaffakiyetsizleri de hesaba katan bir nihai devrilişten yanadır.²¹ Ancak onların aşkları da mümkün olduğunda değişecektir dünya.²²

* * *

Buradan devamla şunu görmemiz gerekiyor herhalde: Esasen 12 Mart adı verilen roman geleneğini yaratan bu gözü pek kadınlar, modern yaşantıdan (Benjamin’in tarih meleşinde anlattığı yığıntıdan) yayılan ağır hafriyat kokusunu yazmaktadırlar (Benjamin, 2001, s. 43-44).

21 Ali’nin tamamlanmamışlığı en çok Aysel ile diyalogunda görünür: Olcay’a kısa bir didaktik söylev çekip noktayı koyan Ali’nin Aysel ile olan uzun konuşması, çok iyi yanıtlar vermiş olsa da tamamlanmadan kalır (Soysal, 2003a, s. 248-255).

22 Roman yazılmadan beş sene önce, 1968’de çekilmiş “Vesikalı Yarım”de olduğu gibi... Ali ve Halil nasıl iki ayrı kişi ise, Sabiha ve Aysel de iki bambaşka fahişedir. Ama fahişenin aşkı hep imkânsız kalır.

Kalpleri açıkça soldan atan bu yazarların modernlikleri, modern yaşamın göz kamaştırıcı ve ürkütücü parçalanmalarına dalabilecek kadar gözü kara olmalarından ibaret değildir. Denemekten bıkmayan, kendini de eleştiren yazarlık tavırlarıyla, bu modern tutumu güçlendirirler. Ama bu yazarların asıl eleştiri okları düzenedir: “O zaman kavakla birlikte gerçek bir yıkım gerçekleşecek ve böylesi bir yıkımla sonradan gelecek bir yeniden yapım olayı” yaşanacaktı (Duru, 1973, s. 3). Tam da David Harvey’in tarif ettiği, yapmak için yıkmaya hevesli modern insan konuşur bu satırlarda (Harvey, 2003, s. 31).

Peki, o zaman gerçekten de o kadar objektif diyebilir miyiz, Soysal’ın kamerası için?

Elbette değildir. Kendisi bir kameranın objektifinden bakmaktan bahseder ve bu sözler bir objektiflik iddiası içerir kuşkusuz. Üstelik bu iddia, dönemin tüm sanat üretiminin de merkezindedir: Yeniden hatırlayalım, belgesel fotoğrafın Türkiye’deki altın çağından bahsediyoruz. Fakat aslında tüm bu siyah beyaz gerçeklik de, birçok olası görüntü arasından bilerek ya da bilmeyerek seçilmiş bir dizi görüntünün estetize edilmiş halidir aslında.

O yılların Ankarası’nda, Kızılay’da belki başka tipler de dolmaktadır; ancak muhtemelen Soysal’ın kamerası bunların sadece bazılarını görür; dolayısıyla objektifine takılanlar, Soysal’ın anlattığı gibi sadece coğrafya tarafından değil, kendi bakış açısı tarafından da belirlenmiştir. Fakat yine de kesinlikle bir hakikat arayışı kaygısı içeren bir bakıştır bu.

Çoğu kadın yazarlarca temsil edilen ve politik bir nitelik taşıyan bu bakış, sonrasında birçok eleştirmen tarafından,²³ sanat ve eleştiri tartışmalarımızın göbeğinde duran, kafa açıcı, ama aynı zamanda bir çeşitliliği fazlasıyla şematize eden ve bir türlü tüketilemeyen, neredeyse ebedi bir sorunsalda, “sanat sanat için midir, toplum için midir?” tartışmasında belli bir kategoriye, toplum için sanat yapanlar safına dahil edilir. Edebiyat tarihçiliği tarafından temelde bu sorunsal etrafında kuru-

23 Berna Moran, Memet Fuat, Fethi Naci gibi eleştirmenlerin isimleri zikredilebilir.

lan tarihsel sıralama da genel yargıyı pekiştirir biçimde gelişir: 12 Eylül öncesi sanat politik iken, darbe sonrasında şahsileşmiştir. 80 sonrası entelektüel iklimde, angaje edebiyatın “kısırlıkları”nı keşfetme furyası içinde, soldan sağa tüm çeşitlileriyle, liberal bir konumdan yazan eleştirmenlerimiz, politik olmanın kendisini başlı başına bir edebi engel, gerçek edebiyata ulaşmak önündeki bir temel özür olarak tanımlarlar.

Aslında her biri aynı özcü yaklaşımdan beslenen bu eleştirilerin bizzat kendileri, şematizmle suçladıkları edebiyatı kat be kat aşan bir şematizm içinden konuşurlar.²⁴

Bu noktayı kritik yapan ise, böyle bir bakış açısının hem dar hem optik bakımdan kusurlu olmasıdır. Zira mesele bu terimlerle ortaya konduğunda, tam da şematizmi nedeniyle, bizi talihsiz ayrımlara götürmekte; buradan devamla edebi uzamın sunduğu hakiki manzaranın –ve bu manzaranın içerdiği imkânların– hem tamamının görülmesini engellemekte hem de gördüğü kadarını yamuk görmektedir.

Türkiye’deki eleştiri, politikayla giriştiği bu cenk içinde aynı zamanda, edebiyatı, Türkiye’nin sosyoekonomik tarihi etrafında geliştirilen genel dönemlemeye kilitleyen –örneğin “12 Mart romanı” teriminde olduğu gibi, bir edebi akımı bir darbeye nazaran adlandıran– bir tutum sergilemektedir. Sonuç olarak bu tutum içinde, edebiyatın kendi iç dinamiklerini görememekte ya da bu dinamikleri –“darbe veya baskı döneminde edebiyat politikleşir” tarzı yargılarda olduğu gibi– ancak bu sosyoekonomik dönemin genel algısı ile birleştirerek anlamlandırabilmektedir.

Bu bakış açısının etrafından dolanıp hakikaten metinlere baktığımızda ise, bu yazarlara politik derken ima edilen şematizmin ötesinde bir zenginlikle karşılaşırız. Yazarlar da metinleri de

24 Jameson ve Ahmad arasındaki meşhur tartışma da, eleştirdiğim yaklaşımın şematizm bağlamında bir yansıması olarak kafa açıcıdır. Jameson üçüncü dünya edebiyatını kanona dahil etme yönündeki önerisini ortaya koyarken, bu edebiyatın Batı’ya özgü kamusal/mahrem ayrımını aştığını, başka bir deyişle politik bağlamı es geçmediğini vurgulamış; Ahmad ise “ulusal alegori” tezinin, Batı dışı edebiyatı tek tipleştirdiğini vurgulayarak ona itiraz etmişti; Jameson, 1995, s. 16-38 ve Ahmad, 1995, s. 39-63.

belli bir skala içinde “o ya da bu” olmayı aşan bir çeşitlilik sergiliyorlar. Bu bağlamda, aslında tüm bir 12 Mart kuşağı yalnızca politik olarak adlandırılmaz: Başta elbette Soysal olmak üzere her biri farklı tonlarda ürünler vermiş,²⁵ Füzüzan gibi en politik olanları dahi şahsi meselelere uzanmış ve aralarından Tezer Özlü gibi son derece şahsi yazan isimler de çıkarmışlardır.

Tam da bu çeşitliliklerinin gösterdiği üzere, bu yazarlar aslında politik olmaktan çok, modern yazarlardır. Daha doğrusu politiklikleri modern yaşamdan beslenmektedir. Modern hayat karşısında, onun parçalanmışlığı ve barındırdığı kestirilemez olasılıklar karşısında, hem derin bir endişe hem büyük bir heves duyarlar. Modern hayat karşısındaki endişelerin farkında olsalar da kesinlikle ondan korkmazlar; daha iyi bir yarın “mümkün mü?” diye sormaya devam ederler.

Karakterlerinin çelişki ve sorularını açığa çıkarmak konusundaki ısrarları da bundandır. Erken Cumhuriyet dönemi ya da Tanzimat’ın erkek yazarlarının aksine, belki kadın oldukları için, etkilenme de kadına has bir haslet sayıldığı için, kendi Batı’dan etkilenme olasılıkları üzerine de düşünmeye ve bunun yarattığı bölünmüşlüğü romana yansıtmaya çok daha yatkın yazarlardır (Gürbilek, 2005, s. 289-290).

Ve bunun için, modern hayat içinde yeniden bir bütünsellik kurma ümidi ile parça parça anlardan yola çıksalar da mutlaka geçmişe uzanır; dinamik ve endişeli karakterlerini, geçmişleri ve tüm ilişkileri içinde kurarlar. 12 Mart sonrası kadın romancılar kuşağının baskın zamanı andır: “Dar zamanlar”, kısacık bir şimdi ve etrafındaki yıllar... Bu yeni zamanı, Türkçe romana teğelleyenler bu cesur kadınlar olur. Cesurdular çünkü bir sürü insanın edebiyata “cümleler kısa mı bakalım?” gibi öl-

25 Soysal neredeyse her kitabında yeni bir şey dener; *Yürümek, Yenişehir’de Bir Öğle Vakti, Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* ve *Tante Rosa’nın* aynı yazarın elinden çıktığına dahi inanmak zordur. Orhan Duru ile röportajında, yaptığı işten kesin sonuçlar beklemediğini dile getirir (Orhan Duru, 1973, s. 15). Ama tüm denemelerine rağmen bence tüm bu kitaplardaki açık sözlülük ve keskin gözlem gücü bir üslup birliği yaratır. Sadece deneyleri değil, aslında sözünü sakınmazlığı ile de cesurdur Soysal. Yeri geldiğinde solun dokunulmazlarına dahi dokunur. Bu yüzden zamanında da hem çok okunmuş hem çok eleştirilmiştir.

çütlerle (onu salt bir düzyazıya indirgeyerek) baktığı bir edebiyat ortamında, romanda olması gerektiği varsayılan bütünlüğü parçalamayı göze alırlar. Ama asıl büyük cesaretleri, “padişah gibi cesaretleri”, modern hayatın gerçekliğinin pejmürde parça parçalılığına dalmalarındandır. Bunu gündelik hayat içinden, kaçılmayacak olandan, içinde yaşanmakta olandan başlayarak yapabilmeleridir. Modern hayatı böyle anlık, parçalı ve gündelik görme; ama asıl, tüm bu şimdiler ile gerideki geniş zamanın, tüm bu parçaparçalık ile gerideki derin gerçekliğin bağıni kura bilme konusundaki becerileridir.²⁶

Demek ki yazdıkları; her şeyin havada uçtuğu, hikâyelerin halen ağır olduğu, buna rağmen sivri dilli bir ironi ile iç içe bir eğlenme hissinin de arka planda işlemeye devam ettiği veya her şeyi varoluşsal bir hüznün ve kendiliğindenlik hissinin kapladığı, zaten kendine hayrı olmayan hikâye kahramanlarının ne yapsalar ne etseler iradi ve düşünülmüş bir iyilik yapamadığı, çoğu erkek yazarlarca kaleme alınan ve yine bölük pörçük parçacıklardan müteşekkil (fakat çoğu kez, Soysal’ın yaptığıının aksine, hikâyeyi bir türlü toparlamayan) günümüz anlatılarından farklıdır. Günümüzde yazılan tüm bu yeni hikâyeler, yani bugün kurulan yeni anlatı dili de gerçekçi, hatta aşırı gerçekçidir: Şimdiki zamanın keskin gerçekliği hâkimdir bu anlatılarda. Karakterlerin geçmişinden (yani tarihten) hiç mi hiç bahsetmeyip sonsuz bir şimdiki zaman içinde kurulan hikâyelerdir bugün yazılanlar.

Demek ki şimdinin can yakıcı imkânsızlıkları ile “hep böyle olacak” duygusunu taşıyan sonsuz bir zamanı harmanlayan, içlerinde bir imkân dahi barındırmayan kötümser anlatılar doğurdu içinde yaşadığımız zaman. Ama tüm bu anlatılara sinen oyun ve ironi, hikâyelerin tüm can yakıcı gerçekçiliğine rağmen, okuyanda hep bir (“mümkün mü?” değil) “gerçek mi?” kuşkusu uyandırdı; böylece anlatılana hep fantastik bir boyut katılmış oldu. İşte imkân tam da buradan, bu histen, gerçekle fantezinin bu tuhaf bileşiminden doğdu.

26 Bu beceri genellikle kadın yazarların mahir olabildiği bir roman dili yarattı. Elbette Virginia Woolf da bu yazarların öncüsüydü.

Ve Soysal'ın "mümkün mü?" sorusunun üzerinden 40 (yazı ile kırk) yıl geçtikten sonra, yepyeni, Ali'den çok farklı, ama muhtemelen Ali gibi bir vicdana sahip, çoğu mizah dergisi okuyan ve bugünün yazarlarını takip eden, bugünün koşullarının ve dilinin farkında, sahte bütünlüklere kanmaktansa modern hayatın hakiki tehdit ve imkânlarını kucaklamaya razı, kendini şu bizim "unutulmuş" değerlerimizle kandırmak için Ayseller yokmuş gibi davranmak yerine (Ayseller bir daha olmasın diye elbette) bugünün koşullarında onlara her gün (N.Ç. gibi) bir yenisinin eklendiğini itiraf etmekten çekinmeyen başka gençler, başka Aliler, bu ülkenin bir başka şehrinin sokaklarına "kahrolsun bağızı şeyler" yazdılar.²⁷

Pekâlâ "kahrolsun bağızı kavaklar" da yazabilirlerdi.

KAYNAKÇA

- Adalet Ağaoglu, *Ölmeye Yatmak*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980.
- Aijaz Ahmad, "A. Jameson'un 'Öteki' Retorisi ve Ulusal Alegori", *Kültür ve Toplum*, sayı 1, s. 39-63.
- Berna Moran, "Alafranga Züppeden Alafranga Haine", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
- Bülent Somay, "Bir Garp Mukallidi Züppenin İtirafı", *Defter*, sayı 43, 2001, s. 39-54.
- David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, Metis, İstanbul, 2003.
- Deniz Kandiyoti, "Modernin Cinsiyeti: Türk modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, der. Nurettin Elhüseyni, çev. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1998, s. 99-117.
- Fredric Jameson, "Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı", *Kültür ve Toplum*, sayı 1, 1995, s. 16-38.
- Füruzan, *Kırk Yedi'liler*, YKY, İstanbul, 2012.
- Halil Berktaş, "Tarih Çalışmaları", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983.
- Kurtuluş Kayalı, "Bir Asırlık Sosyoloji Birikimi", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, sayı 11, 2008, s. 33-40.
- Meltem Ahıska, *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, Metis, İstanbul, 2005.

27 Şimdi (iyi ki) bir dipnota düşmüşlerse de, elbette bu gençlerden de önce, Ali ile bu gençlerin arasında, yine hakikatin peşinde başka kuşaklar da oldu bu ülkenin.

- Nurdan Gürbilek, "Erkek Yazar, Kadın Okur", *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*, ed. Sibel Irzık ve Jale Parla İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s. 275-305.
- Nurdan Gürbilek, "Horlanmanın Acısı: Edebiyat ve Gurur Yarası", *Mağdurun Dili*, Metis, İstanbul, 2008, s. 19-47.
- Nükhet Sirman, "Kadınların Milliyeti", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik*, İletişim Yayınları, 2002.
- Orhan Duru, "Sevgi Soysal ile Röportaj", *Milliyet Sanat*, sayı 46, s. 3-15, Eylül 1973.
- Sevgi Soysal, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*, İletişim Yayınları, 2003a.
- , *Yürümek*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
- , *Tante Rosa*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
- , *Bakmak*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
- , *Yıldırım Bölge Kadınlar Koguşu*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.
- Umut Tümay Arslan, "Trajik Bir Melodram", *Çok tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine*, Abisel, der. Arslan, Behçetoğulları vd., Metis, İstanbul, 2005.
- Tülin Ural, "1930-1939 arasında Türkiye'de Adab-ı Muaşeret Toplumsal Değişme ve Gündelik Hayatın Dönüşümü", yayınlanmamış doktora tezi, tez danışmanı Meral Özbek, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2001.
- Walter Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine", *Son Bakışta Aşk*, der. Nurdan Gürbilek, Metis, İstanbul, 2001.
- Yael Navaro-Yaşın, "Evde Taylorizm: Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk Yıllarında Evişinin Rasyonelleşmesi (1928-1940)", çev. Şenay Özden, *Toplum ve Bilim*, sayı 84, 2000, s. 51-74.
- Yakup Kadri Karaosmanoglu, *Kiralık Konak*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998.
- Yücel Bulut ve Ali Arlı, "Türkiye'de Sosyolojiyle 100 Yıl: Mirası ve Bugünü", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, sayı 11, 2008, s. 13-32.

Hegemonik Erkeklik ve *Şafak*'ın Erkekleri

ÇİMEN GÜNAY-ERKOL

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde düzenlenen “Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz” başlıklı Sevgi Soysal Sempozyumu'nda sunduğum bildiri, “*Şafak*'ın Oya'sı kadar Mustafa'sının da dikkate alındığı, erkek kimliğinin dönemleri etkileyen genel ideolojilerden ne ölçüde bağımsızlaşabildiğinin sorgulandığı, erkek söylemine ilişkin önkabullerin gözden geçirildiği feminist bir post-feminist okuma talep et(tiğini)” söyleyerek bitirmiştım.¹ Bu yazı, sözünü ettiğim okumayı erkeklik kuramları çerçevesinde gerçekleştirmeyi ve romanda başkarakter Oya'nın gerisinde kalmalarına karşın, anlatının itici gücünü oluşturan erkekleri detaylı bir şekilde ele almayı amaçlıyor.

Bildirimde post-feminizmi, “feminizmi eleştiren feminizm” olarak tanımlamış ve erkeklerin toplumsal cinsiyet çelişkilerine de uzanan bir “feminizm”in gerekliliğinden söz etmişim. Post-feminizmin feminizme yönelttiği eleştirinin en temel un-

1 “Post-Feminizm ve Sevgi Soysal: Kadın Gözünden Erkeklikler” başlıklı söz konusu bildiri, konferans metninin derlendiği *Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz* (İletişim Yayınları, İstanbul, 2003) adlı kitapta yer almaktadır. Oya'nın Mustafa ile birlikte ele alınmasının ardındaki motivasyonu, Bilkent Üniversitesi'ndeki derslerinde Oya ve Mustafa arasındaki “ikizlik” meselesini *Şafak*'ta toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tartışmayı çetrefilleştiren bir unsur olarak ele alan hocam Sûha Oğuzertem'e borçluyum.

suru, kutuplaştırılmış kadın-erkek söylemini terk edemeyişi ve bu yüzden toplumsal cinsiyetin aslında çok fazla alternatif barındıran bir skala olduğunu ve kimliklerin sürekli yeniden inşa edildiğini gözden kaçırmıştır. Toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin etraflıca tartışılabilmesi için, öncelikle bu skalanın tanınması, sadece kadınların değil, erkeklerin de toplumsal bir konsensüs ile inşa edilen babalık, abilik, kocalık gibi ailesel roller veya asker, polis gibi kimliklerde ifadesini bulan “koruyucu” roller içerisinde yaşadıklarının da aydınlatılması ve tartışılması gerekir. Erkekleri de içine alacak şekilde gerçekleştirilecek toplumsal cinsiyet araştırmalarının, yapıtlarda şimdiye dek fark etmediğimiz bazı unsurları aydınlatacağına ve edebiyat eleştirisinde de yeni kapılar açacağına inanıyorum.

Sevgi Soysal’ın *Şafak*’ı; ezme, ezilme dinamiklerine özel ilgi gösteren bir roman. Soysal, bu ilişkiyi, sadece 12 Mart atmosferinde kutuplaşan asker-sivil ikiliği çerçevesinde veya Adana’nın patriyarkal kültüründe gerginleşen kadın-erkek ilişkisinde değil, erkekler arasında kendiliğinden kurulan, gündelik güç hiyerarşisinde de gözlemler. Bu yönüyle *Şafak* hegemonik erkekliği çok yönlü bir şekilde tartışma olanağı verir. Adana’ya politik bir dava sonucu sürgün olarak gönderilen entelektüel bir kadın olan Oya’yı merkeze aldığı romanda Soysal, sadece ezileni değil, ezeni de anlamaya, en azından ezme mantığının arkasındaki dinamikleri görmeye ve göstermeye çalışır. Bu çaba nedeniyle de *Şafak*, 12 Mart dönemini anlatan ancak işkencecileri, devlet görevlilerini derinlikli kişiler olarak çizmeyen, hepsini olumsuz bir kitle olarak değerlendiren veya yüzeysel karakterler olarak geçiştiren diğer romanlardan ayrılır. Soysal’ın çelişkilerden yılmayan anlama çabası nedeniyle, ilk kez bu romanda işkenceci bir polis müdürünün yaşamına uzanır, kız babası olduğunu öğrendiğimiz bu komiserin “erkeklik performansı”nın eleştirel seyircileri oluruz.

Hegemonik erkeklik ile ilgili olarak giriş niteliğinde kuramsal bir çerçeve çizdikten sonra, yazının ilk bölümünde, romandaki erkek imgesinin asker/polis karşısında konumlandırılışını inceleyeceğim. İkinci bölümde asker/polis karakterlerin yerini

kadınlar alacak: Kadınlar karşısındaki erkeklerin “erkeklik”leri ile ilgili olarak yaşadıkları kıvanç ve utanç anlarını belirginleştireceğim ve bu anlar üzerinden toplumsal cinsiyet performansının anlatıya kattıklarını değerlendireceğim. *Şafak*’ın erkeklerin erkeklik ile nasıl ezildiğine gösterdiği ilgiyi, anlatının temel bir bileşeni olarak ayırt etmek gerekiyor. Bunu ayırt etmek, anlatının 12 Mart askerî darbesinin damga vurduğu bir dönemi, “maço” kültürün tüm canlılığıyla devam ettiği Adana gibi bir şehirde canlandırırken, asker-sivil veya kadın-erkek şeklindeki kutuplaşmalara bel bağlamadığını, bu kutuplaşmayı yaratan şartları göz önüne sermekle birlikte, toplumsal cinsiyet rollerinin değişkenliğini tespit ettiğini ve militarizmi oluşturan temel kodların sivil hayatta da insanların benliklerine sızdığını göstererek esas eleştirisini bu içiçelik üzerinden kurduğunu görmemizi kolaylaştırır.

Hegemonik erkeklik nedir?

Hegemonik erkekliği *Şafak*’ın 12 Mart atmosferini yansıtan dinamiklerinde ayırt etmek için, öncelikle militarizmi tartışmaya açmak gerek. *Şafak*, militarizmin hegemonik erkekliğin arka planındaki önemli destekçilerinden biri olduğunu gösteren ve militarizmin Türkiye’de kurumsal bir uygulama olarak değil, toplumsal bir mutabakat olarak yaşandığı anlara eğilmek gerektiğine işaret eden önemli bir roman. Sevgi Soysal, âdeta içgüdüsel bir şekilde, Avrupa ve Amerika’da militarizm üzerine yapılan teorik çalışmalarda altı çizilen temel tartışma alanlarını, bu çalışmaların hemen hemen hiç oluşmadığı 1970’ler Türkiye’sinde, kurmaca düzleminde görünür kılar.²

Nedir bu alanlar? Militarizm üzerine çalışmalar, toplumun yüceltme mekanizmalarına, kutsama pratiğine ve kahramanlık kültüne vurgu yapar. Bütün bu araçlar, toplumu bir arada tutan

2 Benzer akademik/kuramsal tartışmalardan yoksun 1970’lerin Türkiye’sinde militarizme ilişkin çelişkilerin sorgulayıcısı konumunda olan metinlerin romanlar olması, edebiyatın işlevi üzerine ayrı bir tartışma konusu açılmasına neden olabilir.

bağların oluşmasına katkıda bulunan unsurlar olarak değerlendirilir. Dolayısıyla militarizmi, onu yücelten kültürden ayırarak ele almak olanaklı değildir. *Erkek Millet, Asker Millet* adlı derlemeye yazdığı önsözde Nurseli Yeşim Sünbuloğlu, militarizmin içselleştirilmesi üzerine yürütülen tartışmalara dikkat çekerek, Cynthia Enloe, Laura Sjoberg ve Sandra Via gibi isimlerden örnekler verir: Cynthia Enloe, militarizmin, savaş zamanında keskinleşen sınır durumlardan ziyade, toplumsal inşa sürecinde değerlendirilmesi gerektiğini söylemekte; Laura Sjoberg ve Sandra Via ise, *Toplumsal Cinsiyet, Savaş ve Militarizm* adlı derlemelerine yazdıkları önsözde, militarizmi asker ve sivil arasındaki ayrımın bulanıklaşması olarak tanımlamaktadırlar (Sünbuloğlu, 2013, s. 11). Soysal, *Şafak*'ta, bizzat bu inşa sürecinin toplumsal cinsiyet rejiminin kuruluşu ile iç içe geçmiş olduğunu gösterir ve bu nedenle de doğallaşan ve kimlik siyasetinin kendiliğinden bir parçası olan bir militarizm tarifi yapar.

Militarizm, toplumsal cinsiyet rejiminin temeline yerleştiğinde, doğrudan militarist diyemeyeceğimiz bazı değerlerin cinsiyetçi paradigmalara ile bütünleşmesi gerçekleşir: Beden, kimliğin yapı taşı olarak öne çıkar. Ancak biyolojik olarak cinsiyetlendirilmiş bir bedene sahip olmak, kadın veya erkek kimliklerinin kuruluşu için yeterli değildir. Beden, tek başına erkek veya kadın olmaya yetmez. Buna ek olarak bireylerden, toplum tarafından kültürel çerçevede dayatılan bazı davranış ve düşünüş kalıplarını benimsemeleri ve uygulamaları beklenir. “Hegemonik” erkeklik, burada devreye girer.

“Hegemonik” erkeklik, erkekliğin bazı egemen davranış kalıplarını benimseyerek gelenekselleşen biçimdir ve erkeklik pratiklerinin bir iktidar biçimine dönüşmesini açıklar. Hegemonik, bir toplumsal süreçte diğer kimlikler üzerinde egemenlik kurmuş, gelenekselleşmiş rolleri tanımlar: Bu nedenle hegemonik erkeklik, geleneksel olarak kadınsı olarak tanımlanan davranışların reddine dayalı bir kimliği işaret eder. Militarizmi içselleştirmiş kültür, geleneksel erkek kimliğini inşa eder ve toplum, geleneksel erkekliğe alternatif olarak ortaya çıkan diğer kimlikleri “öteki”leştirir. Hegemonik erkek, heteroseksüel-

dir, rekabetçidir, şiddete başvurmaktan çekinmez, fiziksel gücü över, aile kurumunda yönetici rolünü üstlenir, erkek iktidarının yol açtığı cinsiyetler arası eşitsizliği verili bir unsur olarak değerlendirir ve besler. Bu egemen kodları benimseyen erkekler, sadece bu kodlar nedeniyle ikinci sınıf insan konumuna itilen kadınlarla değil, bunları benimsemeyen alternatif erkeklerle de çatışırlar.

Bu çatışma, erkeğin ötekisini hep bir kadın olarak gören klasik feminist anlayışın güncellenmesi gereğini doğurdu. Post-feminizm, kadınların aynı özellikleri taşıyan bir grup olarak görülmesi ve olumlu bir tavırla ötekileştirilmesinin de bir tür cinsiyetçilik olduğu iddiasıyla, klasik feminizmin “kızkardeşlik” nosyonunu sorgulamaya açtı. Böylesi bir ortaklaşmanın ataerkilliğin yeniden üretimi olacağının altını çizen post-feministler, feminizmi, ezme-ezilme dinamiklerine ilgi gösteren farklı araştırma alanları ile iç içe geçirmeye gayret ettiler. Bunlar, militarizm ve sömürgecilik sonrası araştırmalar gibi alanlar oldu.

Bazı erkeklerin de “öteki” olduğu olgusunu, militarizm araştırmalarına yönelen post-feminizme ve sömürgecilik sonrası araştırmalarla birlikte ortaya çıkan “madun” (*subaltern*) çalışmalarına borçluyuz. Feminizmin kazanımları üzerinde yükselen post-feministler, erkeklikle yüzleşme ve erkekliğin içeriden sorgulanması adına ilk adımları attılar. “Hegemonik masküinite” terimi, ilk olarak erkeklik araştırmaları alanındaki öncü araştırmaları yürüten sosyolog R.W. Connell tarafından kullanıldı.³ Toplumsal cinsiyet rejimine bakarken, Antonio Gramsci’nin gücünün çıkarlarını “doğal”laştıran ve “yasa”laştıran “hegemoni” kavramına yaslanan Connell, Tim Carrigan ve John Lee ile birlikte yayımladıkları “Erkekliğin Yeni Bir Sosyolojisine Doğru” başlıklı öncü makalelerinde, erkekliğin dina-

3 Çalışmalarının çoğunu adını sadece baş harfleriyle yazarak ve toplumsal cinsiyet imaları içermeyen şekilde yayımlamış olan Connell, dönüşümünü ileriki yaşlarında tamamlamış transseksüel bir kadındır. Ünlü *Masculinities* (Erkeklikler) kitabını Robert Connell olarak imzalamış olan yazar, güncel çalışmalarını Raewyn Connell olarak imzalamakta ve neoliberalizm, globalleşme, fakirlik, eğitim ve toplumsal cinsiyet eşitliği gibi konularda çalışmaktadır. http://www.raewynconnell.net/p/about-raewyn_20.html

mik bir süreç olduğunu söyler ve sınıf veya ırk gibi toplumsal güç ilişkilerinin ışığında irdelenmesi gerektiğine değinir (Connell, Carrigan ve Lee, 1985, s. 112). Diğer bir deyişle “erkeklik,” erkeklerin etrafına toplandığı, ortaklaşmalarını kolaylaştıran statik bir çekirdek değildir; Connell’in sözleriyle “her an, erkekliğin bir türü diğer bir türüne karşı kültürel olarak üste çıkartılmaktadır” (Connell, 1995, s. 77). “Hegemonik erkeklik” kavramı, bu kültürel yüceltme stratejilerine ışık tutmayı önerir.

Bir diğer önemli öneri, sömürgecilik sonrası araştırmalardan gelir. Bu araştırmalar, sömürülen ülkenin erkekliğinin sömürgeci karşısında “dişileştirilmiş” bir konuma itilmesine dikkati çekerek “hegemonik erkeklik” kavramının yanına “hiper erkeklik” kavramını ekler. Bu kavramı kullanıma sokan klinik psikolog ve sosyolog Ashis Nandy, *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self Under Colonialism* (İçteki Düşman: Sömürgecilik Altında Benliğin Kaybı ve İyileşmesi) başlıklı yapıtında, Hindistan örneğinden yola çıkarak, entelektüellerin sömürgeci güçler karşısında izledikleri politikaların çeşitliliğinin altını çizer ve imparatorlukların yıkılmasından sonra da süren bir sömürgeci zihniyetle karşı karşıya olduğumuzu vurgulayarak, kültürün en içine sinen sömürgeciliği tartışmaya açar (Nandy, 1988, s. 9). Nandy’ye göre, Hindistan’da Gandhi’nin İngiliz sömürgeciliğine karşı geliştirdiği direnme stratejilerinde, toplumsal cinsiyet rollerinin kültürel ve mitolojik kökenlerinden ilham vardır: Gandhi, erkeklik ve kadınlığın eşdeğerde olduğunu ve bütünleşmelerinin azizlik veya tanrısallık mertebesinde değerlendirilebilecek daha yüksek bir varoluş olduğunu ifade ederek, yarı erkek yarı kadın bir Tanrı fikriyle “mücadele” kavramını saldırganlıktan uzaklaştırmayı seçer (Nandy, 1988, s. 54-55).

Kutuplaştırılmış kimliklerin aslında birbirlerinin içinde yaşamaya devam ettiği fikri, ister erkeğin içindeki kadınlık/kadının içindeki erkeklik tartışmasından hareketle, isterse sömürgecinin sömürüleni değiştirdiği kadar sömürülenin de sömürgecisini değiştirdiği ve belirlediği fikrinden hareketle orta-

ya konsun, “çatışma” kavramının yeniden ele alınmasını sağlamış ve kimlik siyasetini post-yapısalcı bir dönüşüme uğratmıştır. Bu nedenle, tamamlanmamış ve asla tamamlanmayacak, hep bir oluş halinde kalacak kimlikler üzerinden yapılan politik tartışma da önemli bir değişim geçirmiştir. Bugün artık, toplumsal cinsiyet çatışmasının sadece kutuplaşmış, biyolojik değerlerden ibaret kadın ve erkek kimlikleri ile ele alınamayacağını, benzer gerilimlerin “hegemonik erkekler/kadınlar” ve diğerleri arasında da yaşandığını tespit ediyor ve tartışıyoruz.

Cinsiyetin ontolojik olmadığı, dolayısıyla da biyoloji ile sınırlandırılmaması gerektiği fikri de, post-feminizmin gelişiminde önemli bir aşamadır. Bu aşamayı Judith Butler’a borçluyuz. Butler’ın performans kuramı (*performativity theory*), beden toplumsal cinsiyetlendirmenin temeli olduğu için, kültürden bağımsız olarak anlam taşımayan doğal bir cinsiyetin ön kabulünü radikal bir şekilde sorunsallaştırır (Butler 1990). Yazar, toplumsal cinsiyetin sürekli “oluşum” halinde olmasını Friedrich Nietzsche’den bir alıntıyla açıklar. *Ahlakın Soykütüğü Üzerine* adlı yapıtında şöyle der Nietzsche: “Eylemlerin, etkiyenin, oluşumun ardında ‘varlık’ yoktur: ‘Eyleyen’ eyleme eklenmiş uyduruk bir şeydir” (Nietzsche, 2004, s. 53). Doğal görünen ancak kültürel kurallarla belirlenen ve tekrarlar sonucu içselleştirilen maske oluşumlar olarak tanımlanabilecek bu “performans” kavramı, toplumsal cinsiyet rollerine bürünen insanları, senaryoyu ezberlemiş ve bunu gerçeklikleri kılan oyuncular olarak belirginleştirir. Performans bir süreçtir ve Butler’a göre sürekli yapım halindedir. Böylece cinsiyet, performansı inceleyemez, onun sonucu olarak oluşur.

Kimileri tarafından nihilizme savrulmakla suçlansa da, Butler, toplumsal cinsiyete ilişkin “norm”ların beden tarafından icrasını ve bu performansın kurduğu iktidar ağını bir tartışma alanı olarak belirginleştirmiş, kadın ve erkek kategorilerinin “heteronormativite” ile bir arada inşa edildiğini göstermiş ve toplumsal cinsiyet rejiminin sadece kadınları değil, “normal” heteroseksüel ilişkiler ağıının dışında kalan tüm bireyleri bir iktidar ağıının parçası kıldığını ortaya koymuştur. Bu du-

rumda hakiki bir feminizm, tüm “norm”ları sorgulamalı, toplumsal cinsiyet dinamiklerinin bir cinsiyetin, ırkın, sınıfın diğerini ötekileştirmesini sağlayan tüm koşullarla ilgili olduğunu görmelidir.

Performans sadece davranış kalıpları ile sınırlı kalmaz: Daha doğum anında söylenen “kız/erkek oldu” cümlesiyle kurulum süreci başlar. Dilbilimci Debrah Tannen’in cins (sex) ve toplumsal cinsiyet (gender) ayrımının içselleştirilmiş dil kurallarına kadar uzandığını iddia ettiği cinsiyet lehçesi (genderlecht) kuramını göz önüne alarak, kadın ve erkek arasındaki kimlik farklılıklarının sadece rekabet, çatışma, hiyerarşi vs. gibi konularda belli davranışları sergilemekten ibaret kalmadığını, kültürel kalıpların dil ve düşünce sistemlerine de etki ederek bireylerin algı ve anlam evrenlerini belirlediğini de hatırlamalıyız (Tannen, 1996). Bu çerçevede, biyolojinin geçersizleştirilebileceğini ve gerçekliğin sadece söylemsel düzlemde kurulan ve sürekli yeniden yapılandırılan bir unsur olarak kabul edilebileceğini söyleyenler kadar, biyolojinin kaçınılmaz bir şekilde kimlik siyasetinin bir parçası olmaya devam edeceğini öngörenler de var. Dolayısıyla, toplumsal cinsiyet rollerinin biyolojiden tamamen arındırılarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği pek çok açıdan hâlâ tartışmalı bir konu.

Şafak’ta bu tartışmanın askerî darbe atmosferinde şekillendirildiğini ve aldığı sürgün cezasını çekmek için Adana’ya gönderilen eğitilmiş ve şehre yabancılığı saçlarının renginde somutlaşan sarışın bir kadın olan Oya üzerinden yürütüldüğünü görüyoruz. Sevgi Soysal, yapıtlarında, toplumsal cinsiyet konusunda, performans teorisi doğrultusunda tartışabileceğimiz eklettik bir tavır sergilese de, *Şafak*’ın ironisi, biyolojiden kaçılamayacağı fikrini de yaşatır. Erkeklerin gücü ellerinde bulunduran “hegemonik” erkekler karşısındaki tavırları, performans kuramını doğrulayacak bir “gösteri” ortamı yaratsa da, kadınlar için biyoloji, kimi noktalarda kaçılamayacak bir unsur olarak belirir ve toplumsal cinsiyet rollerinin değişkenliği iddiasını çürütür.

Asker/polis/jandarma karşısında erkek

Şafak bir baskın sahnesiyle açılır. Basılan ev, kendi halinde bir işçi olan Maraşlı Ali'nin evidir; romanın baş kişisi Oya Ertem, Ali'nin yeğenleri olan, hapisten yeni çıkmış devrimci matematik öğretmeni Mustafa ve avukat Hüseyin tarafından bu evde akşam yemeğine davet edilmiş, insanların başına bela açacağını düşünüp bir süre tereddüt ettiyse de, sonunda yemeğe katılmaya karar vermiştir. İstiklal Mahallesi'nde, duvarlarında Yılmaz Güney'in fotoğrafının asılı olduğu fakir bir evde düzenlenen, Oya, Mustafa ve Hüseyin'e ek olarak Ali, Ali'nin karısı Gülşah, Gülşah'ın kızkardeşi Ziyet, Ziyet'in kocası "bozkurt rozetli" Zekeriya ve alım-satım işleri yapan "Alamancı" Ekrem'in katıldığı bu alelade akşam yemeği, tekmelenerek kırılan kapıyla kesintiye uğrar.

Yılmaz Güney'in duvardaki fotoğrafı, devrimcilik ve erkeklik konusunda bir semboldür. Dönemin bu "şiddet" unsuru ile iç içe geçmiş erkek figürü, hegemonik erkeklik ile devrimciliğe ilişkin güç, cesaret gibi bazı unsurları yan yana koymayı gerektirir. Sosyal, sivil polislerin baskını karşısında evdekilerin yaşadığı şaşkınlığı komik sahnelerle resmeder: Bu sahneler, daha en baştan, erkeklik olgusu ile onu kırılğanlaştıran korku duygusunu yan yana getirir. Yazar, evin kadınlarının baskın karşısındaki hallerini anlatırken de, onları kadınlık adı altında yükledikleri görevlerle birlikte anar. Dolayısıyla hem erkekler hem de kadınlar, hissettikleri korku nedeniyle oynadıkları rollerde bocalarlar: Kapı tekmeyle açılınca, Hüseyin "şaşkınlıkla" bardağındaki rakıyı şişeye geri boşaltmaya çalışır, Mustafa Hüseyin'in ayağına basıverir, rakı şişesi masaya devrilir. Ziyet'in mangalda pişirdiği köfteleri erkeklerin önüne getiren Gülşah da, sanki hizmette kusur etmiş gibi, "sanki köfteler iyi pişmemiş, sanki sofrayı erkeklerin önüne zamanında sürmemiş, sanki eline bakan mideleri aç komuşçasına" kapıya bakakalır (Soy-sal, 1985, s. 25).

Erkeklerin korkuyla büründükleri tutumların, onları erkekliklerinden "eksiltten" bir halle karşı karşıya bıraktığını bütün

açıklığıyla gösteren, kadınları da “kadınlık” görevlerini iyi yapmadıkları için suçlanmaya, kabahat yüklenmeye alışmış bir halde betimleyen bu sahneler, akşam yemeği ile çerçevelenen basit ve alelade anların cinsiyetlendirilmiş arka planını gözler önüne serer. Baskını gerçekleştirenlerin egemen rolleriyle ilgili yorumlarla, güç savaşımı pekiştirilir: Adana Emniyeti Birinci Şube Memurlarından Abdullah, Mustafa, Oya ve Hüseyin’i bir işaretiyle yerlerinden kaldırır ve gözaltına alır. Bir işaretle teslim oluşu, Mustafa’nın küllenmiş iç hesaplaşmalarını ortaya döker: Darbe zamanında kapısına dayanan binbaşıya gebe karısını gösterip af dilediği, ihbarın asılsız olduğunu iddia ederek tutuklanmayı savuşturmaya çalıştığı anları hatırlayan Mustafa, hegemonik erkeklik olgusuyla bağdaşık olmayan dirençsiz ve itaatkâr bir erkekliği “öz” eleştirisini yapmaya koyulur.

Özeleştirici acımasızdır. O kadar acımasızdır ki, Mustafa askerî cezaevinde yaşadığı işkencede çözülüşünü bile dirençsizliğinden kaynaklanan suçluluk duygusuna bağlar. Abdullah “sen” der demez kalkıp gitmeye hazır oluşunu ve akrabalarının evinde yemek yediği için içine düştüğü potansiyel “suçlu” konumunu sorgulayan Mustafa, direnme, karşı koyma olanaklarını gözden geçirirken, Maraşlı olduğunu düşündüğü Abdullah’ı gözü bir yerlerden ısırın ev sahibi Ali, polislere karşı koyar; ancak diğerlerinin kendilerinde bulamadığı direnme cesareti, onunla birlikte evdeki tüm erkeklerin de gözaltına alınmasına neden olmaktan öte bir işe yaramaz. Abdullah: “Ben polisim. İstedigimi istediğim yere götürürüm,” diyerek baskını çerçeveyen durumu özetler (Soysal, 1985, s. 61).

Polis memuru Abdullah ve devrimci öğretmen Mustafa’nın bu koşullarda karşı karşıya gelmesi, polis devletinin mutlak itaat bekleyen halinin dramatik bir portresini çizer. Bu karşılaşma, sadece söz konusu portreyi çizmekle kalmaz, sosyal Darwinizmin temel saikin, yani kendini koruyamayan ve zayıf olanın devre dışı kalacağı iddiasının da gözden geçirilmesine neden olur. Mustafa’nın özeleştirisinin karanlık, acılı, direnmenin olanaksız olduğu bir tarih anlatısı sunarak devrimci solun “kaybedilmiş” savaşını göstermesi ve güçsüz bir bi-

rey olan Mustafa'nın kişisel tarihini gözler önüne sermesi, zayıf olanın devre dışı kalacağı argümanının geçerliliğini gösterir gibidir. Ancak Soysal'ın incelikli yöntemleri sayesinde, "zayıf" ve "güçlü"nün, özcü ve statik kimlikler olmadığı vurgulanır ve böylece *Şafak*, bu kimliklerin sürdürülen roller olarak düşünülmesi gerektiğini vurgulayarak "kaybedilmiş" savaşın rollerin değişimiyle yeniden kazanılabileceğini hatırlatmış olur.

Bir an güçlü olanın daha sonra zayıfa dönüştüğünü, bütün ev halkını tek işareti ile akşam yemeğinden eden Abdullah gösterir. Baskın sırasında sert bir tavır sergileyen polis memuru Abdullah'ı, karakola gidildiğinde, amiri Zekai Bey karşısında "ezik" buluruz (Soysal, 1985, s. 70). Anlatının o ana kadarki en "güçlü" erkeğini, bir diğer erkek karşısında beceriksiz, yaptıklarını açıklamaktan aciz ve korkak bir halde bulmak, hem rollerin değişkenliğine yapılan vurgu ile uyum içindedir hem de romanın arka planındaki polis devleti ile simgelenen militarize kültürün basamaklı yapısını gösterir. Daha sonra Zekai Bey'i de telefonda tekmil verdiği komutan karşısında benzer şekilde "madun" buluruz. Sadece asker değil, şehrin ileri gelen zenginleri de polis müdürünü emir eri gibi görmektedir: Sermaye ve asker ortaklığının memuru ve bu ortaklığın sürmesinin güvencesi konumunda olan bir piyondur polis. Ast-üst ilişkisi hegemonik olanı belirler. Güçler hiyerarşisinin en alt basamağında-kiler, sadece psikolojik değil fiziksel şiddet de görür: Gözaltına alınanların sorgusuna eşlik eden dayak, militarizmin hegemonik kodlarını hatırlatırken Abdullah'ın elindeki cop, bir iktidar simgesi olarak belirginleşir.

Anlatının gerilimi Oya'nın başına gelebilecekler üzerinde yükseldiği için ve Oya korkuyla işkence/tecavüz sahneleleriyle dolu hatıralara saplanıp kaldığından, polis merkezindeki gergin dakikalarda nesneleşen kadın bedeni öne çıkar. Ancak "fallus"un tek hedefi kadınlar değildir. Oya'ya gözdağı veren cop, önce ev sahibi Ali'nin suratında patlamış, bir gözünü morartıp kapatmıştır. Roman, Ali'nin Abdullah ile karşı karşıya kaldığı anları detaylı bir şekilde ele almasa da, sorguya götürülürken Ali'nin tabanları şişmiş ve bir gözü kapanmış halde yer-

de inleyişini gören Oya'nın tanıklığı, şiddetin ilk adresi olarak gözaltındaki erkekleri işaret eder.

Ali'den sonra Oya ve ardından Mustafa sorguya alınır. Ali'yi sorguya Abdullah alır, Oya ve Mustafa gibi “eğitimli” olanların sorgusunu ise Abdullah'ın müdürü Zekai üstlenir. Ali'nin aksine Mustafa'yı, polis merkezinde karşı karşıya kaldığı “şiddet”i sorgularken buluruz. Oya'dan sonra polis müdürü Zekai tarafından sorgulanan Mustafa, daha odaya girdiği ilk anda okkalı bir tokat yer ve çok geçmeden, o da Oya gibi işkence ve kötü muamele dolu hapishane hatıralarının içine yuvarlanır. Mustafa'nın hapishanedekeyken gördüğü işkenceye ilişkin anıları, “ölememek”ten korkması vb. yaşadığı kırılmayı gözler önüne serer.

Roman, Mustafa ve Zekai arasında, entelektüel ve fiziksel güç ikiliği üzerinden kurulan karşıtlıkla, şiddetin yapısal nedenlerinin düşünülmesine yardımcı olacak bir alan açar. 12 Mart romanlarının diğer bazı örneklerinde de görülen bu çatışmalı alan, erkek kimliğinin, gücün yıkıcı bir fiziksellekle bağdaştırılarak oluşturulmasındaki ikircikli rolünü görünür kılar.⁴ Paradoksal bir şekilde, şiddet uygulayan da, şiddete gıkını çıkartmadan direnen de “erkeklik” hiyerarşisinde yüksek bir kademeyi hak etmektedir. Sosyal, acılarına mağlup olmayan erkeği, bir diğer kişiye acı çektiren, boyun eğdiren erkekle aynı nişana sahip kılan bu karmaşık denklemi, Zekai'nin cahilce sözleri ile gülünçleştirir. Basmadan önce evi gözetleyenlerden biri “burjuva” diye bir laf edildiğini duymuş, bunu rapor etmiştir (Soysal, 1985, s. 124). Zekai'nin anlamını bilmediği bu kelimeye gizli örgütün şifresi muamelesi yapması ile Mustafa'nın “burjuva sınıfsal bir kavramdır” diyerek takındığı öğretmen rolü, şiddet uygulayan erkeğin egemenliğini yüceltecek bilgiye sahip olmadığını, bilginin iktidarını kurabilecek olan erkeğin de hegemonisini sağlamlaştıracak fiziksel güce sahip olmadığını gösterir.

4 Erdal Öz'ün *Yaralı*sın romanının işkenceli gözaltı sürecinden sonra hapishaneye gönderilen başkışısı Nuri, siyasi bir mahkûm olarak adi suçlularla dolu bir koğuşta, kendisini nasıl daha az “erkek” bulduğuna değinir. Pınar Kür'ün *Yarın Yarın*'ında devrimci şiddetin ölçüsünün ne olacağı tartışılır. “Delikanlı” erkeklik ile adalet sağlayan şiddet tartışması, diğer bazı romanlarda da belirgindir.

Soysal, efendi-köle'nin birbirlerini aralarındaki çatışmalı karışıklıkla var etmesinde olduğu gibi, iki erkeğin bu şiddet dolu denklemde karşı karşıya gelişini, namus kavramı çerçevesinde bir ortaklığa dönüştürür. Zekai sorgu boyunca sözü Oya'ya getirir ve ondan “âlemdeki kadın” (Soysal, 1985, s. 123) diye söz eder. Mustafa'nın Oya'nın küçük düşürülmesine, ima edilen namussuzluğa duyduğu tepki, incelikli bir eleştiri konusu olur. Soysal, namus olgusundan kurtulamayan Mustafa'nın “namus-suz” suçlamasıyla kendisini güçlü kılan Zekai'ye benzemekten kurtulamayacağını altını çizer. Eğer, kadını savunmak “erkeklik” onurunu kurtarıyorsa, der Soysal, bunun bir adım ötesi ona “sahip” olmanın zaferine gidecektir ve bu, farklı ideolojik duruşlara sahip olan erkeklerin yolunu ortaklaştırır.

Gözüaltına alınan diğer erkeklerden Ekrem, çok geçmeden serbest bırakılır. Abdullah onu hücreden çıkartmaya geldiğinde, genç-kuvvetli-bozkurt rozetli Zekeriya'yı yalvar yakar bir pozisyonda, suçsuzluğunu kanıtlamaya çalışırken buluruz. Zekeriya, daha yeni İskenderun'dan geldiğini, hiçbir şeyden haberi olmadığını, evdekilerin kendisinin değil karısının akrabaları olduğunu, “anarşik” olduklarını bildiğinden zaten gece boyunca hiç ağzını açmadığını ama eve gitmesine izin verilirse, bu herifi eve aldığı için karısının ağzını burnunu dağıtacağını söyleyerek Abdullah'ı bırakılması için ikna etmeye çalışır (Soysal, 1985, s. 134). İzlediğimiz sahne, aylar önce gebe karısını onu tutuklamaya gelen binbaşının çaldığı kapıyı açmaya gönderen Mustafa'nın rolünün bir nevi tekrarı gibidir: Soysal, karısına şiddet uygulayarak devletin güvenliğine katkı sunacağını söyleyen “delikanlı” Zekeriya'yı yalvar yakar bir pozisyonda gülünçleştirir ve ideolojik duruşunun sağladığı üstünlük nede-niyle hegemonik erkekliğin bir örneği olarak görmeyi beklediğimiz birini, güç odaklarının nesnesi olduğunda beklediğimizden farklı bulabileceğimizi hatırlatır. Erkekliği deterministik bir evrenden çıkartarak çeşitli bağlamlarda ifadesini bulan bir süreç olarak sunan Soysal, böylece insana ait doğal bir öz olarak cinsiyet kavramını sorunsallaştırmış olur.

Kadınlar karşısında erkek

Şafak, erkekliğin değişen rollerden ibaret bir süreç olduğunu gösterirken, bu rollerin can alıcı noktalarına kadınları yerleştirir ve erkeklik rolünü cesaret, güç, namus gibi kavramlarla keskin bir viraja iter. Romanda, Mustafa'nın, Zekai'nin ve Zekeriya'nın yaşamlarındaki kadınlara karşı takındıkları roller de onların erkekliklerinin kurucu unsurları olarak ele alınır. Roman, devrimci bir öğretmeni, bir polis müdürünü ve bir "bozkurt"u, kadınlar karşısındaki tavırlarıyla da değerlendirme şansı sunar. Anlatı, ilk olarak Mustafa'nın özel yaşamına kapı aralar ve Mustafa'nın karısı Güler ile olan ilişkisini detaylandırır. Mustafa, içine düştüğü sorgulamada kendi devrimci duruşuyla birlikte, karısı Güler'in devrimci hareketin içinden çıkan "bilinçli bir kız"dan (Soysal, 1985, s. 16) evliliklerinin ilerleyen yıllarında örgü ören ve fotoroman okuyan, sessiz ev kadınına dönüşümünü de gözden geçirir.⁵ Bu dönüşüm, Mustafa'nın evlilikte kendisine düşen rolü de sorgulamasını gerektirir.

Mustafa'nın karısı ve kızından bir süredir haber almamış oluşu ve Güler'in onu dışarıda bırakan yeni bir hayat kuracağına ilişkin telaşı, akrabalarının ondan beklediği erkeklik rolü ile, üniversitedeki devrimci hareketten arkadaşı olarak yaşamına giren eşinin kendisinden beklediği erkeklik rolünün farklılığına ilişkin bir hikâyeyi görünür kılar. Mustafa'nın Maraşlı akrabalarla karısı arasında bir orta yol bulma arayışı, erkekliğin farklı roller arasında seçim yapılarak oluşturulan "inşa" halini gözler önüne serer. Gözaltı sahnesi de toplumsal cinsiyet kimliklerine özcü değerler atfedilemeyeceğini bir kez daha vurgular: Kapıyı açan gebe Güler, binbaşıya tek kelime etmezken, Mustafa bahanelerle gözaltına alınmasını engellemeye çalışır. Soysal, dirençli "erkek" duruşunu sergilemesi için hamile bir kadını seçerek gülümseten bir ironiyi dillendirmiş olur.

5 Fotoroman, gözaltına alınan kocası Zekeriya'nın yolunu gözleyen Ziyne'tin te-dirginlikle beklerken vakit geçirmeye çalıştığı bölümlerde yeniden belirir. Aklı uyuşturan, düşünmeye fırsat bırakmayan bu okuma pratiği, bu küçültücü yönüyle devrimci bir kadının evlilikte içine düştüğü pasifleşme, sessizleşme pratiğinin altını çizer.

Baskın öncesi yapılan yemek hazırlıkları ise, ev sahibi Ali'nin karısı Gülşah'ı ve onun kızkardeşi Ziyne'ti Adana'nın feodal atmosferinde ev işçileri olarak belirginleştirir ve Oya'nın şehirli "yabancı"lığının altını çizerek unsurları gözler önüne serer. Gülşah ve Ziyne arasındaki diyaloglar, kadınların akşam yemeği için yaptıkları hazırlıkları ve bu hazırlıkları görevleri addeden hallerini görünür kılar. Vücudundaki ağırlar nedeniyle inleye inleye temizlik yapan Gülşah ile ona yarım yamalak yardımcı olan Ziyne, ev işleri, erkekler ve akrabalık gibi konularda atışırlar. Bu atışma, hegemonik erkekliğin destekçisi olan kadınlık konusunda örnek gösterilebilecek trajikomik sahneler ortaya çıkartır. Ablasının içgüveysi kocası Zekeriya hakkındaki sözlerine alınan Ziyne'in "Gülşah gibi kocamış karı ne bilsin vurgunluğu, ne bilsin er dayağının tadını?" (Soysal, 1985, s. 46) diyerek ortaya koyduğu tepki, erkeğe köle olmayı erdem sayan, mazoşist bir kadın portresi çizerek "kadınlıklar" arasında da "erkeklikler" arasında olana benzer bir hiyerarşi kurulduğunu hatırlatır ve erkeğin hegemonik duruşunu kabullenerek inşa edilen kadınlığın, bu hegemoninin sürmesine katkıda bulunan önemli unsurlardan biri olduğunu gösterir.

Soysal, toplumsal cinsiyet meselesini kutuplaştırıcı feminist bakışın genellikle yaptığı gibi bir "kızkardeşlik" basitliğine indirgemez. Oya'nın kendisini, baskın gerçekleşmeden önce yemek sofrasında Gülşah ve Ziyne'ten farklı hissetmesi, kadınların onu aralarına almadıklarını ve onu erkeklerden biri gibi gördüklerini düşünmesi, kızkardeşlik nosyonunu zora sokan etnik, kültürel ve sınıfsal farklılıkların önemine işaret eder. Sınıf ve diğer unsurların aynılaştığı anlarda bile kadınlar arasında çatışma yaşanabilmekte, Gülşah ve Ziyne örneğinin de gösterdiği gibi, toplum tarafından kabul gören kadınlık rollerine ilişkin farklı beklentiler olabilmektedir.

Ali ve Gülşah arasında yaşanamayan karı-koca hayatı, Ziyne'e göre kendisiyle kocası arasında özel bir bağ kurar. Ziyne'in kocasıyla arasındaki cinsel arzuyu anlamlandırmaya çalışmasına ayrılan bölümlerde, Zekeriya'nın karısını cinsel bir "nesne" olarak algılaması konu edilir. Bu portre, polis müdürü

Zekai ve devrimci öğretmen Mustafa'ya eklemlenerek, Zekeriya'yı da kadını savunulacak, korunacak, sahip olunacak bir meta olarak görmenin ortaklığına katar. Zekeriya ile Ziyne'tin "ilk gece"lerinin hikâyesi, hem bu özne-nesne ilişkisini açığa çıkartan dramatik bir anlatım barındırır hem de Ziyne'tin yaşadığı şeyi paylaşılan bir cinsellik sanmasındaki saflığı komik bir dille aktarır.

Zekeriya, Ziyne karşısında cinsel bir tedirginlik hissetmez. Ancak Mustafa, Oya'ya duyduğu ilgi ile yüzleştiği anlarda, yeteri kadar erkek olamamakla ilgili bir korkuyu dile getirir. Soysal, eğitim görmüş, "devrimci" olmuş bir öğretmenin, onun gibi aydın bir kadın karşısında hissettiği bu tedirginliği cinsel bileşenlerle ele alır: Mustafa kendisini Oya ile Güler'i fiziksel olarak karşılaştırırken, karısı ile yaşadığı cinselliğin Oya ile nasıl farklı olabileceğini düşünürken yakalar. Gözaltı hücrelerinde, hem kapıldığı "uygunsuz" fikirlerden dolayı utanç duyar hem de Oya'nın ulaşılmaz olduğunu, düşlediği deneyimlerin imkânsızlığını düşünür. Mustafa, bir yandan hissettiklerini duygusal bileşenlerle çerçevelemeye, bir tutulma olarak adlandırmaya çalışırken, diğer yandan kendisine karşı şiddetli bir özeleştiriyi yapacak kadar dürüsttür: "Tutulmadım ki ben. İstedim. Öyle" (Soysal, 1985, s. 193).

Mustafa'nın Oya karşısındaki yetersizlik korkusu, gebe karısı kadar dirençli olamayan, akrabalarına karşı görevlerini yerine getiremeyen, polis müdüründen hakaret işitip dayak yiyen, haksızlığa direnme olanaklarını tümünden yitirmiş devrimci erkek kimliğinin direnç, cesaret ve nihayetinde erkeklik tartışmalarına yeni bir boyut katar. Mustafa, Oya'ya duyduğu arzu nedeniyle, onu erkek âleminde bir kadın olarak aşağılayan, satılık bir arzu nesnesi olarak gören polis müdürü Zekai ile ortak bir alana adım attığını düşünüp tedirginlik duyar. Cinsel arzuyu ketleyen, hem bu ortaklık fikrinin tiksindiriciliği hem de gözaltı hücrelerinin fiziksel şartları olur: Mustafa, eyleme geçecek konumda olmadığını düşünerek hayal kurmayı boş sayar.

Polis müdürü Zekai'nin toprak zengini bir kadın olan karısıyla yaptığı zoraki evliliğin ve bu evliliğin ancak onuncu yılın-

da kavuştuğu kızı Ayça'ya düşkünlüğünün anlatıldığı bölümler aracılığıyla, anlatının kötü adamlarının da iç yüzü açığa çıkarılır. Soysal, işkenceci bir polis müdürünün kızına söz verdiği bir kutu renkli kalemi o uyanmadan götürme telaşını anlatıya olağan bir unsur gibi yerleştirir. Zekai'yi tanımak onu affetmek anlamına gelmez: Soysal'ınki ceberrut bir polis müdürünü aynı anda müşfik baba yapan yaşamı anlama çabası olduğu kadar, Zekai'nin kimliğinde, orta sınıf burjuva ahlâkının çürümüş evlilik anlayışını yermektir. Zekai, parası için evlendiği bir kadınla on yılı aşkın süredir birlikte, haftada bir görev duygusuyla karısıyla birlikte olmaktadır, kadının “ablak yüzüne, mora kaçan esmer tenine, durmadan bel ve bilmem ne ağrılarından sızlanan bed sesine” katlanmak zorundadır (Soysal, 1985, s. 113).

Oya, evliliğinde arzu duymayan her iki erkek için de o zamana kadar karşılaşmadıkları farklı bir kadındır ve bir arzu nesnesidir. Anlatı Mustafa'nın gözlerinin takıldığı sarı buklelere, ensedeki saç kıvrımlarına farklı anlarda birkaç kez vurgu yaparak, Oya'nın sarışınlığının Adana'nın esmer iklimindeki çekiciliğinin altını çizer. Soysal, bu cinsel çekimden doğan gerilimi başarıyla kullanarak gözaltının her an Oya'ya yönelik bir cinsel şiddet eylemiyle sonuçlanabileceğini hissettirir. Bu olasılık gerçekleşmez ve Oya sabah olunca serbest bırakılır. Mustafa, sabah Oya'yı gördüğünde gece aklından geçenleri hafif bir utançla gözden geçirse de, kendisiyle mücadele etmemeye karar vermiştir: “Özlüyormuşum demek ki böyle bir şeyi. Neyi? Sevi, hafiflik, aşk, saçmalık. Ne bileyim işte, gündelik şeyleri, böyle bu” (Soysal, 1985, s. 188).

Gözaltının sona ermesiyle Oya, Adana'nın kalabalığına karışır ve daha özgürlüğünün ilk anlarında sokakta cinsel tacizle karşılaşır. Sokaktaki erkekler için halihazırda cinsel bir zevk nesnesinden ibaret olduğunu bir kez daha kavradığında, geleceğe ilişkin umutlarında da önemli bir kırılma gerçekleşir. Romanın son sahnesinde Oya, yolda yürürken zabıadan kaçan bir işportacıya çarpar ve yere bir anahtarlık düşer. Değişik yönlerden bakınca göz kırpyormuş gibi görünen bu nazarlık, kadının sürekli izlendiği, yaşamın bizzat kendisinin bir nevi ha-

pis hayatı olduğu bir gelecek tasarısının ürkütücü bir metaforu olarak Oya'yı özgürlüğünün ilk anlarında bile aslında hiç de özgür kalmadığı gerçeğiyle yüzleşmek zorunda bırakır ve anlatıyı sonlandırır.

Kimlik siyasetinin kalıplaşmış yargılarına karşı müstehzi bir yaklaşım benimseyen Soysal, romanı bu şekilde sonlandırarak, “inşa” olgusunun bildiğimiz tüm kavramları ele alırken sürdürülmesi gerektiğini hissettirir: Sadece kadınlık, aydın olmak veya askerî bürokrasinin çarklarında nesneleşmek değil, basit görünen özgürlük gibi bir kavram bile görecelidir, her an inşa halindedir, kesinleşmiş yargılarla kurulamaz. Bu nedenle, romanın sonuna egemen olan, “kadın”ın kadın olduğu için gözetlenmeye, horlanmaya ve ezilmeye devam edeceğine ilişkin korku, kimlikleri biyolojiye indirgeme ve çıkışsızlığı gösterme amacıyla yapılmış bir seçimden çok, Türkiye’de biyolojinin kimlik siyasetinden dışlanacağı zamanlara erişilemediğine ilişkin bir öngörünün ürünüdür: Bu yüzden henüz “şafak” vakti değildir.

Oya'yı cinsel fantezilerinin oyuncağı yapıveren sokaktaki anonim erkek, seyyar satıcının tezgâhından düşen göz anahtarlığı gibi, Oya'yı her adımında gözetleyen, ona hükmeden, onun özgürlüğü üzerinde, neyi yapıp neyi yapamayacağı üzerinde söz sahibi olan ve toplumun tüm katmanlarına yayılmış bir sistemin sadece bir piyonudur. Oya, bir piyonu alt etse bile diğerleriyle savaşacak gücü olmadığını düşünür.

Şafak’taki erkeklerin ortaklığı, kadınları arzu nesnesi kılan bir ekonomiden geçer. Bu yönüyle roman, patriyarkal düzeni “heteroseksüel bir kardeşlik” olarak işaretler. Erkeklerin, toplumsal sınıfları ve sanayici, bürokrat, polis, asker, öğretmen veya avukat gibi kimliklerinden bağımsız olarak kendilerini kadınlar karşısında üstün kılan, kadınları cinsel olarak kullandıkları bir ekonominin bağımsız aktörleri oldukları vurgulanır. Ancak Soysal, erkeklerin bu “gücü”nü temel ve vazgeçilmez bir gerçeklik haline getirerek, kadınlara yaşamlarında sadece pasif mağdurlar olma şansı tanıyan senaryolardan farklı bir senaryoyu da gündeme taşır. Hem Mustafa, hem polis müdürü Zekai,

hem de sokaktaki alelade bir Adanalı tarafından arzulanan sarışın Oya, ilk bakışta “erkek”, bir ekonomide değiş tokuş edilen cinsel bir mal olarak görülebilir. Oya, onu bu güçler hiyerarşisinde madun rolüne yerleştiren tüm unsurlara karşın (kadınlığı, devrimciliği, Adana’ya yabancılığı) hegemonik olan erkeklik rollerini aşındıran, kaygıya sürükleyen bir kadınlığın da taşıyıcısıdır.

Romanın öne çıkan iki karakteri Oya ve Mustafa, biri kadınlığı diğeri erkekliği ile kavga eden “yarı erkek yarı kadın” iki aydın birey olarak, kadınlık ve erkekliğe ilişkin özsel nitelikler bulunduğu iddiasına ilişkin tartışmaları somutlaştırırlar. Oya’nın kadınlığı gibi Mustafa’nın erkekliği de, inşa halinde ve değişkendir; her iki karakter de aynı anda hem madun hem güçlü, hem kurban hem savaşı olabilen kimlikler olarak çizilirler. Her ikisini de belirleyen, cinsel kimliklerine hükmeden bir toplumsal cinsiyet ekonomisi bulunmaktadır; ancak Sosyal bu ekonomiyi aşındırmanın mümkün olduğunu söylemek ister gibidir. Romanın henüz şafak vakti olmadığını haber veren son sahnesinin, Oya’nın hapishane anılarına uzanması ve hem bu anılardaki tutuklularla hem de sokakta karşılaştığı on-on bir yaşlarındaki pamuk işçisi çocukla birlikte özgürleşmediği sürece tutuklu olduğunu söylemesiyle bitmesi, toplumsal cinsiyet ekonomisinin darbe alması için önce süregiden ekonomik sistemin değişmesi gerektiği mesajını verir. Bu şekilde sona ermekle birlikte *Şafak*, devrimci erkeklerin, devrimci kadınların doğallıkla ortaklaşabilecekleri partnerler olmadıklarını, öğretmen Mustafa karakterinin çelişkileriyle gösterildiği gibi, erkeklerin, erkeklik imtiyazlarından vazgeçmedikleri sürece devrilmesi hedeflenen yapılarla bir ortaklık içinde olacaklarını da gösterir. Sosyal’ın post-feminizmini hakiki kılan, militarizmin erkekler ve kadınlar arasına yerleştirdiği ve olağanlaştırdığı hiyerarşileri görmezden gelmemesi, kimlikleri inşa halindeki performanslar olarak değerlendirebilmesi ve kadınlarla erkekleri anlamak için kutuplaştırılmış bir feminist bakışla çelişmeyi göze almasıdır.

KAYNAKÇA

- Ashis Nandy, *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self Under Colonialism*, Oxford University Press, Oxford, 1988.
- Çimen Erkol, "Güney, Post-Feminizm ve Sevgi Soysal: Kadın Gözünden Erkeklikler," *Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz: Sevgi Soysal İçin Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 97-114.
- Deborah Tannen, *You Just Don't Understand: Women and Men in Conversation*, Virago, Londra, 1996.
- Friedrich Nietzsche, *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*, çev. Ahmet Inam, Say Yayınları, İstanbul, 2004.
- Judith Butler, *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, Metis, İstanbul, 1990.
- Nurseli Yeşim Sünbuloğlu, *Erkek Millet Asker Millet: Türkiye'de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek(lik)ler*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.
- Raewyn Connell, *Masculinities*, Polity Press, Cambridge, 1995.
- Raewyn Connell, Tim Carrigan ve John Lee, "Toward a New Sociology of Masculinity", *The Masculinity Studies Reader*, der. Rachel Adams ve David Savran, Blackwell, Oxford, 2002, s. 99-118.
- Sevgi Soysal, *Şafak*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1985.

Hoş Geldin Ölüm'de Atalet ve Tarih

FATİH ALTUĞ

Sevgi Soysal'ın yarım kalmış romanı *Hoş Geldin Ölüm* üzerine bütünlüklü bir eleştiri yazmak zor. Henüz oluşum aşamasındayken, temel yapısı oluşmamışken kesintiye uğrayan bir metni hakkıyla değerlendirmek mümkün olamasa da, birbirine tam anlamıyla eklemelenmemiş işaretlerden yola çıkarak *Hoş Geldin Ölüm*'ü okumayı deneyeceğim. Romanın mevcut olay örgüsünün üç odağı bulunuyor: Tüm odakları birbirine bağlayan bir figür olarak Sema, Sema'nın içinde bulunduğu örgüt ve Sema'nın eski kocası Hasan. Bu üç odağı da belirleyen temel dinamik ise, vaktiyle daha faal olan bu figürlerin bir şekilde ataletle yönelmeleri ya da ataletle ilişkili olmaları. Sema'nın örgütlülüğüyle de bağlantılı varoluş krizi esnasında eylemsizliğe doğru yönelme arzusu; belli bir ideal etrafında toplanmış ve o idealle yönelmeyi arzulayan örgütün, idealeine aykırı kaskatı bir kuruma dönüşmesi ve Hasan'ın babasının cesedini Darende'ye götürürken yaşadığı, cesetle kendi bedenine dair imgelerin iç içe geçtiği çürüme ve kokma endişesi, romandaki ataletin cisimleşmiş örnekleri olarak karşımıza çıkıyor.

İlk olarak Sema'nın durumuna odaklanırsak, Sema'yı “yeniden başlamalı!”¹ (Soysal, 2005, s. 41) dediği kötü bir günü de-

1 Yeniden başlama izleğinin Sevgi Soysal metinlerindeki merkeziliği için bkz. (Altuğ, 2013).

neyimlerken buluruz. Bir eşiktedir Sema. Roman tamamlanmamış olduğu için Sema'nın bu eşige gelişini tam anlamıyla kavramamız mümkün olmaz ancak yine de Sema'nın içinde bulunduğu durumdan vazgeçip başka türlü bir şeye doğru yönelmesine dair önemli ipuçlarına sahibiz. Romanın açılışı, Sema'nın vaktiyle seçtiği yaşam tarzına ve tavrına artık ait olamayışına dair işaretlerle doludur. Aynı örgüte mensup olduğu kocası Ömer ve arkadaşı Cem ile dergi satmakta olan Sema, uzun zamandır sözlüğünden sildiği “sıkılmak” ve “bunalmak” kelimelerini yeniden hatırlamaktadır, “bir çocukluk hastalığını hatırlarcasına bunalıverme[ktedir]” (s. 41-42). Anlaşılan *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'nin Olcay'ına benzer bir şekilde, Sema'nın da sosyalist olmadan önce bunaltılı bir dönemi olmuştur ve şimdi o hal yeni bir şekilde canlanmıştır. Bu halin ardında, bir yandan örgütlü özneliğinden duyduğu huzursuzluk, diğer yandan da bu genel huzursuzluğu şiddetlendiren ve açıkça ifade edilmeyen, Ömer'le ilişkisiyle bağlantılı özel bir mesele vardır.

Örgütlü özneliğinin temel sıkıntısı, yaptığı örgütlü eylemin insanlara, halka etkisine dair şüpheleridir. Bu noktada Sema, “dehşet” kelimesine özel bir anlam verir. Dehşet bir yönüyle saçılan bir şeydir, sokakta dergi satarken Sema ve diğerleri sürekli polisi gözetirler, komandoların saçacakları dehşeti kollarlar. Ancak artık bu dehşet Sema'da hiçbir heyecan uyandırmaz. Zira devletin kolluk güçleriyle yaşadıkları bu gerilimli deneyim, her şeyin tahmin edilebilir olduğu bir oyun gibi gelmektedir. Diğer dehşet ise, örgütün halk üzerinde uyandırmak istediği dehşettir: Bu dehşet, yerleşik düzeni bir anlığına askıya alan, halkın alışkanlıklarını kıran, halkta hayret uyandıran bir eylemdir. Dehşet, “anamlı ve mutlaka birilerine yararı dokunan” (s. 42) bir şeydir ve Sema bu ikinci dehşetin de kaybolduğunu düşünür. Uğruna devrim yapmaya çalıştıkları halk, gündelik hayatın içine gömülmüş, rutinlerinin içinde kısılmış, sıradanlığa teslim olmuş bir durumdadır: “Şimdi, bu sonbahar öğlesinde, işten çıkmış memurların evlerine, dolmuş kuyruklarına koşturdukları, ev kadınlarının, sokakta ya da ne tür olursa olsun, hayatın da içinde olmak zorunda olan kadınların, yanla-

rından geçiğeçiverdikleri, geçmek zorunda oldukları bu saatte, ne gibi bir dehşet yaratılabilir ve niçin?” (s. 42).

Hem kendileri üzerine saçılan devlet dehşetine hem de halkta uyandırmaya çalıştıkları olumlu dehşete inancını kaybetmiş olan Sema, gecekondulara yönelik eğitim ve kitle çalışmalarını da artık memuriyet olarak görür. Ancak yukarıda belirttiğim gibi bu yılgınlığın özel ve somut bir nedeni de vardır. Ömer’e söylemek istediği ama söyleyemediği bir durumdur bu: “Söylemesi gerekeni, söyleyip söyleyemeyeceğine henüz karar veremediği gerçeği, gerekli dehşet kadar tartışılmaz, önlemleri alınması gereken gerçeği ona anlatıp anlatmamakta kararsız”dır (s. 42). Şu anda söyleyemediği bu gerçeğe ek olarak Sema’nın Ömer’le geçmişten kaynaklanan sorunları da vardır. Sema, iki yıl önce Ömer’in işkencede konuşması nedeniyle yakalanmıştır ancak işkencede kolaylıkla söylenebilecek bir evde bulunmaya devam etmesi nedeniyle o suçlu bulunmuştur. “Tartışılmamış, tartışılması ertelenmiş, geçmiş bu olayın” (s. 43) Sema ve Ömer ilişkisinde izleri hâlâ sürmektedir aslında.

Sema’nın mevcut haline bütüncül olarak baktığımızda, kısıtılmışlığı açıklıkla görebiliriz. Bir yandan geçmiş olayların izi henüz geçmemiştir, diğer yandan vaktiyle yapılmış önemli seçimlerin sonucunda girdiği eylem ve hareket alanına dair inancı azalmaktadır. Geçmiş şimdikiyi sıkıştırırken, gelecek de şimdikiyi açamaz. Roman boyunca öğrenemeyeceğimiz adlandırılmayan o olay da tüm bu baskının şiddetini artırır. Bu sıkışmışlığın içerisinde Sema’nın deneyimlediği temel duygu da atalettir. Dergi satarken Sema’nın tek isteği, eski eşi Hasan’ın annesi Hayriye’nin evine gidip kendini dinlenmeye, eylemsizliğe bırakmaktır. Bu arzuda adlandırılmayan olayın etkisi büyüktür. Son kez direnmeye çalışır Sema: “Bırakma kendini Sema, bunca şeyden sonra, belki çok önemli, ya da, hatta, yaşanmış ve olmuşların yanında çok önemsiz, çok daha kolay taşınabilir bir gerçek, hem de çok yaygın, sıradan bir gerçek yüzünden bırakma kendini” (s. 45).² Ancak bu son çağrı etkili olmaz. Sema, dünyaya bir şey

2 Sema’nın bir türlü adlandıramadığı olayı, “önlemleri alınması gereken gerçeği”, “çok yaygın, sıradan bir gerçeği” tam anlamıyla bilemesek de, hamileliğin

vermekten (vurgu bana ait), herhangi bir eylemi fiile dökmekten çok dünyadan kendine güç *almak* (vurgu bana ait), dünya karşısında daha edilgen bir konum *almak* (vurgu bana ait) arzusundadır. Bu noktada Sema, Hayriye'nin evine giden yolda maruz kaldığı trafikle özdeşleşir. Sema'nın sıkışmışlığı, araçların sıkışmışlığı ile bir bütünlük oluşturur. "Uzun bir süre hiç konuşmamak, gözlerini kapamak, uyumak, ya da uyumamak" isteyen Sema, "gevşeterek bedenini trafiğin akışına yaslan[ır]": "Yaslanacak bir şey, bu berbat bir trafik bile olsa, yaslanacak bir şey bulmanın, beklenmedik sevinciyle" (s. 46).

İçeride kimsenin olmadığı eve vardığında Sema, ilk iş olarak Hayriye'nin sedirine uzanır. Kendini taşıyamamaktadır: "Şu anda, suçumu, suçsuzluğumu, her şeyi taşımaya hazırım, kendim dışında..." (s. 47). Dışarıdan gelen bir güçle ele geçirilmişçesine mekân duygusunu da yitirir: "Sanki kendi dışında, kendisine yabancı, ama tam göğsünün ortasına oturan, soluk almasını engelleyen bir yorgunlukla unuttu bulunduğu yeri" (s. 48). Tüm hareketlerin yavaşladığı bu anda, Sema'nın zihnine bu evle ilgili anıları, suçluluk duyguları gelir ama bunlarda bile durgunluk hâkimdir. Hayriye'nin bakımına bıraktığı, annelik görevini ihmal ettiği Ali'yi "durum" olma noktasına bile gelememiş bir hareketsizlikle, "değişmeyen bir durgunlukla" (s. 49) niteleyerek hatırlar. Uzaklaşarak oğlunda onarılması zor izler bırakmıştır ama uzaklaşırken düşündüğü ve hissettiği her şeyi onarmaya yetecek gücü, artık kendinde bulamamaktadır. Ömer için Hasan'ı terk etmiştir, annelik görevini yerine getirememektedir ama buna karşı ne Hayriye'de ne de Hasan'da en ufak bir tepki vardır. Kendisine yönelik olumsuz da

en kuvvetli ihtimallerden biri olduğunu söyleyebiliriz. Yazının ilerleyen kısımlarında göstereceğim gibi Sema ve Ömer'in içinde bulunduğu örgüt, büyük ihtimalle Aydınlik Hareketi'dir. O dönemde hareketin önde gelen kişilerinden Gün Zileli'nin (2007) ifade ettiğine göre, 70'lerin ortasında örgüte "çocuk yapma" yasağı vardır. Bir şekilde hamile kalanlar kürtaja yönlendirilmektedir (s. 184-186). Sema'nın endişesinin bir yanı da hamilelik ve bunun örgüt tarafından nasıl karşılanabileceği ile bağlantılı olabilir. Bunu tam anlamıyla kanıtlamak mümkün görünmese de, Hasan'dan olan oğlu Ali'yi niçin doğurduğuna dair şu sözler muhtemel kürtaaj endişesini destekler: "Çocuğu da yalnızca hiç bir cana kıyamayacağımı bildiği için doğurdu" (s. 58).

olsa bir hareket gelmedikçe, kendi ataletine daha fazla gömülür, hareket imkân ve alanlarını da kaybeder: “Gelip kızgınlıklarını kussalar, belki yorgunluğum azalacak, belki kendi kuyumdan, kızgın çengellerle de olsa, kurtarılp açık kavaya kavuşacağım...” (s. 50).

Görüldüğü gibi deneyimlediği kısıtılmışlık nedeniyle Sema'nın varoluşu sönümlenir, eylemsizliğe, kendini çekmeye, kendini azaltmaya doğru sürüklenir. Hasan'ın hikâyesinde ise, atıl bırakılan ya da kalan varlığın zilletle iç içe direnci söz konusudur. Hasan, babasının cenazesine Darende'ye götürürken romanın odağına geçer. Bu yolculuk esnasında aynı zamanda Sema ile tanışmasına, evlenmesine, ayrılmasına ve hapishane deneyimine dair zihinsel yolculuklar da gerçekleşir. Romanın bu çok katmanlı kısmında, cesedin çürümesi, bedenin kötü kokular yayarak terlemesi gibi zelil hallerle psikolojik süreçler ve yaşam boyunca alınmış yaralar çakışır. Hasan, babasının cesedi ile kendi vücudunu yan yana düşünür. Cesedin şişmesinden parmağının şişmesine, cesedin kokacağı endişesinden “bütün vücudunu kaplayan terin kokusuna” (s. 52) geçer. Bilinci- ne yerleşmiş köklü bir “kokuşma korkusu” (s. 51) vardır: “Hasan, Darende'ye varamadan tabutun içindeki ölünün kokuşmasından ölesiye korkuyor; ölümün çirkin yüzünü bastırıyor korkusu” (s. 52).

Hasan, bir yandan Sema'nın kendisini Ömer için terk etmesinden dolayı yaralanmıştır, diğer yandan Sema'nın kararını anlayışla karşılamaktadır. Bir yandan bu konuda içi durulmuştur, diğer yandan annesi ile hapishanede konuşurken konuyu açmamaya çalışır. Haysiyeti, gururu, yaralanmışlığı ve anlayışlılığı arasında sıkışıp kalmıştır Hasan. Olayın her boyutunun kendince haklılık payının olması Hasan'ı kıştırmıştır. Sema'nın kısıtılmışlığı vücudunun canlılıktan yavaş yavaş çekilmesine varırken, Hasan'ın kısıtılmışlığı ataletle sürüklenen, hareketi engellenen vücudun zelil direnciyle sonuçlanmaktadır:

Hasan, konuşma duyulmasın diye öksürmeye çabaladı, ter bastı bütün vücudunu. Sema'nın nereye, niçin gittiğini biliyor,

biliyor. Ter. Bütün bir anlayışsızlık, kavrayışsızlık bir sıvıya dönüşse, işte öyle bir sıvı nasıl kötü kokabilirse aynı öyle, berbat bir koku yayıldı bedenine (s. 52-53).

[...]

Hasan, Sema karşısında, dürüst gözlerle kendisine bakarken, aslında şimdi Sema'nın Ömer'e gittiğini bile bile, kendisini Ömer'den çok daha aşağılık, Sema'yı çok daha haksızca kullanılmış buluyor. Terinin buram buram yayılan kokusu kadar kötü biçimde (s. 58).

Hasan'ın deneyimi, Julia Kristeva'nın zelilleştirme ile özne oluşumu arasındaki bağlantılara dair kuramını hatırlatır. Öznelğin bedeninin bazı öğelerinin iğrençleştirilmesi, atıklaştırılması ve zelilleştirilmesi olmadan kurulamayacağını ifade eden Kristeva, zillet deneyimi bakımından cesedin işlevini özellikle vurgular. Cesetle karşılaşma, başka karşılaşmaları ve asli endişeleri de tetikler. Bu noktada Hasan'ın babasının cesedini Darende'ye götürürken tecrübe ettiklerini değerlendirebilmek için Kristeva'nın şu sözleri oldukça açıklayıcıdır:

Engellenemeyen çürüme, iğrenç ve ölü şey olarak ceset (*cadere*, ölmek, düşmek), onunla kırılğan ve yanıltıcı bir rastlantıyla karşı karşıyaymışçasına yüz yüze gelen kişinin kimliğini daha şiddetli bir şekilde altüst eder. Kanlı ve irinli bir yaranın, terin veya çürümenin yavan ve keskin kokusu, ölüm *anlamına* gelmez. [...] Makyajsız ve maskesiz bir gerçek tiyatro misali atık ve ceset, bana yaşayabilmem için durmaksızın uzaklaştığım şeyi *gösterir*. Bu sıvılar, bu kir, bu dışkı, yaşamın zor katlandığı, ölüm sıkıntısıyla katlandığı şeylerdir. Ölümle karşı karşıya kaldığımda, yaşayan varlık olma halimin sınırlarında yer alırım. Bedenim canlılığını bu sınırlardan alır. Bu atıklar yaşayabilmem için atılır, bu atılma atıla atıla bana geriye hiçbir şeyin kalmadığı ve bedenimin tamamen sınır ötesine geçtiği, *ölüye*, cesede dönüştüğü ana kadar devam eder (2004, s. 16).

Sema ile ilişkisi; başlayışı, devam edişi ve bitişi ile Hasan'ı yaralamıştır; ancak hapishane ve sonrasındaki hayat şartları ve

başka psikolojik süreçlerin içerisinde hayatına bir şekilde devam eden, şartlar tarafından biçimlendirilmiş bir hareketin içerisinde kısıtlanmış bir şekilde eyleyen Hasan'ın hafızası, babasının cesediyle karşılaşmasının tetiklediği süreçte kendi hareket alanını daraltan, onu ataletle yönlendiren olayların saldırısına da maruz kalmıştır. Mutlak ataletle varan cesedin kokmasına dair endişe de kendisini kısıtlayan, daraltan, sıkıştıran hallerde Hasan'ın varlık belirtisi olan kötü kokulu ter anılarını harekete geçirir. Sema, ölümü hatırlatan bir ataletle düşerken, Hasan ölüm kokusunu hatırlatan ter kokusunu ve onu doğuran psikolojik süreçleri hatırlar. Devam edebilmek için duyarsızlaştırılan bedeni, atalate zelil kokuları yayarak direnmek durumunda kalır.³

Sema ve Hasan ataletle bu şekilde ilişkilendirilirken, atalet yalnızca kişilere sirayet etmez, örgütü de ele geçirir. Sema üzerindeki büyüsünü yitirmiş olduğunu yukarıda gördüğümüz örgütlülük hali, Ömer'i odağa alarak nispeten ayrıntılı olarak ortaya serilir. Burada anlatıcının konumu ile Sema'nın konumu birbirine yakındır. Anlatıcı için de idealden ve büyüleyicilikten uzak bir örgütlülük söz konusudur. Örgüt mensuplarının ideali ile örgütte işleyen pratik arasındaki mesafe oldukça belirgindir. Romanın ikinci bölümünde, bu ortamı çok daha yakından tanırız. Ömer'e odaklanarak anlatılanlar temel bir örgüt özneliğini sunar. Ömer ve benzerleri, daha önce yaşadıkları siyasal tecrübelerin ışığında her durumda parti adabına sadık kalmayı öğrenmişlerdir. Anlatıcıya göre bu tavır, her bir durumun biricikliğini silmiştir. Ömer ve diğerleri, duruma özel tavrı teoriyle pratik arasında mekik dokuyarak bulmak yerine, hazır şablonları her ana ve duruma giydirmeyi tercih ederler: “Şimdi işe

3 Yarım kalan romanın son üç sayfasında tekrar Sema'ya odaklanıldığında, Sema'nın da Hasan'a benzer hatırlama süreçlerine girdiği görülür. Burada da Hasan'ınki kadar kesif olmasa da, simgesel zilletten söz edebiliriz. Sema, bir yandan büyükbabasının ticaret geçmişi, genelev sahibi oluşu, büyükannesinin yarı deliliği gibi olayları hatırlayarak kendi sınıfsal varlığının zelil kaynaklarını; diğer yandan da üvey babasının onu aileden dışlayarak zilletleştirmişliğini hatırlar (s. 67-69). Hayriye'nin evindeki sedirde Sema'yı oluşturan deneyimler hafızada açığa çıkmaktadır ancak roman burada kesildiği için Sema'nın zilletle karşılaşması olgunlaşmadan kalmıştır.

yarasın ya da yaramasın, gerekli yanı hayatın özüyle, varılabilecek mümkün sonuçlarla ilgili olsun olmasın, klasikle mi  parti adabını her an uygulamak zorunda sanıyorlar kendilerini. Partilerin de, yerle mi  yerle memi  bütün önlemlerinin de aslında durumlara bağlı olduğunu sık sık unutarak” (s. 61). Bu yaklaşımda bilgi “hayattan kopuk, yararsız, hatta bir anlamda hız kesici yükler” (s. 61) olarak telakki edilir.

Bu  zellikler, romandaki örgütün Sartre’ın kavramları ile düşünürsek bir örgüt değil, kurum olduğunu gösterir. Sartre, toplulukların dinamiklerini kavramaya çalışırken eylemle atalet, praksisle praktiko-inert arasındaki diyalektikten yararlanır. Bireysel ya da kolektif özneler praksis yoluyla dünyayı keşfetmeye, kavramaya, dönüştürmeye çalışırlar, ancak dünya praksisle kar ıla ınca d n   en plastik bir nesne değildir. Bir eylem bedene, maddeye b r nd k e, d nyala tı  a önceden kestirilemeyen bir somutluğa ya da katılığa da kavu ur. Praksisin akışının tortula tığı bu alan, praktiko-inert’in alanıdır. Her praksis, praktiko-inert bir iz bırakır; aynı zamanda her praksis daha önceki praksislerin dünyada tortula masından oluşan praktiko-inert’ten yola çıkar (Perkins, 2011, s. 1-2). Bu bakımdan her eylemin içinde atalet potansiyeli bulunur, eylemin d nyevile mesi beraberinde ataletin açığa çıkmasını da getirir. Sartre’ın bu genel yaklaşımı, örgütle kurum farkını da belirler. Örgütler belli bir ideal etrafında bir araya gelen bireylerden oluşur. Idealin etrafında kolektif bir davranış söz konusudur ve idealin ve kolektifin sınırları içerisinde bireyselliğe de yer verilir. Ancak  rg tler dünyanın k tl k koşullarıyla, maddi gerçeklikle kar ıla tı  a atalete meyledip kurumsalla ırlar. Her durumun tekilliğinden yola çıkarak durumu idealle bağlantılandırarak kolektif bir praksis, yerini yalnızca kuralların işlediği bir atalete bırakır. Örgütün sorumluluğu, özgürlüğün de taşıyıcısı olan bireylerin üzerinde iken kurum bireyi ara salla tırır, genel ilkelerin üzerinde işletildiği edilgen bir nesneye dönüştürür (Savran, 2009).

Sema’nın  rg t  ve faaliyetlerini bir memuriyet gibi deneymlediğini, dergiciliği, polisle kovalamacaları bir oyun gi-

bi gördüğünü hatırlayarak Ömer'in durumdan yola çıkan bir praksisten çok, parti adabına bağlılığı öne çıkarışına da dikkat ettiğimizde, *Hoş Geldin Ölüm*'de örgütten çok atıl bir kurumun temsil edildiğini görürüz. Bu ataletin içerisinde soru sormak da netameli ve tekinsiz bir eylemdir. Örneğin Cem'e göre: "Sorular sanki korkutucu birer düşman; sorular sanki bütün bu amansız dünyayı, amansız kılmak ve bu amansızlık çemberinde kendi rahatlarını sürdürmek isteyenlerin başvurdukları sapıtıcı bir kaçamak..." (Soysal, 2005, s. 63). Cem, soruları kaçınılması gereken uyuşturucu bir madde gibi algılar, en mümkün soruları ve kuşkuları bile sürekli erteler. Ömer ise soruları manipüle eder. Bir hakikati keşfetmek için değil, karşısındaki tuzağa düşürmek için soru sorar. "Asıl hedefi şaşırmaya yatkın" (s. 63) olan akli yormak, şaşırtmak için sorulara başvurur.

Sema ve Hasan gibi örgüt çevresindekiler de, bir aralıkta ikaamet ederler. Örgüt bir kurumun ataleti ile malul iken, örgüt mensupları da iki sınıf arasında sıkışıp kalmanın ataletini deneyimlerler. Önemli bir kısmı burjuva ailelerden gelen örgütlü özneler, kökenlerinden kesin bir kopuş gerçekleştirmeye çalışırken, ideallerindeki sınıfa da dahil olamazlar. Dolayısıyla iki sınıf arasında, ikisine de ait olmayan bir aralıkta ya da boşlukta kalakalmışlardır. Yeni idealler çerçevesinde kendilerini yeniden yaratabilmek için öncelikle kopuşu gerçekleştirmek isterler: "Burjuva ailelerinden kesin bir kopma: Önce kendilerinde bir yeniden yaratmayı gerçekleştirmek için, kitleyle, başka bir sınıfla bütün bağlantılarını, alışkanlıklarını kopararak, daha sağlıklı bir ilişki kuracaklarına inandıkları için" (s. 64). Ancak bu keskin kopuş arzusuna rağmen yeni sınıfın içerisinde örgütlü özneler "Noel Baba" gibi görünürler: "Ama göze batıyorlardı işte, oralara gelen herhangi bir yabancidan çok daha fazla. Çocuklar, Noel Baba kostümünü kimin ve niçin giydiğini nasıl merak edip akıl takarlarsa öyle" (s. 64). Bu noktada Hasan'ın deneyiminden tanıdığımız zilletle tekrar karşılaşırız. Nur'un annesi Gülsüm Hanım'ın yaptığı mantı, burjuva kökenlerinin örgütlü öznelere musallat oluşunun bir mecazına dönüşür. Mantının eve bıraktığı koku ile kökenlerin zilleti tekrar açığa

çıkıştır. Bu durumun Hasan'ı hatırlatarak verilışı anlamlıdır: “Evde, kesif bir sarmısak kokusu kaldı. Hasan'ı korkutan, ür-küten kokular gücünde, en az onlar kadar ürkütücü” (s. 66).

Örgüt aynı zamanda sendikalarla da kavgalıdır, mitinglerde olumsuz olaylarla karşılaşır ve kendilerini sol kamuda gösterme zorunluluğu duyarlar. Örgüte dair söylediklerimizi bir arada düşündüğümüzde, hem kurumsal kimliği hem de mensuplarının bireyselliği açısından ataletle meyleden bir yapıyla karşı karşıya olduğumuz açıktır. Sevgi Soysal'ın yarım kalmış romanı *Hoş Geldin Ölüm*'de belli bir ideale ulaşmak için yola çıkmış bir örgütün kurumsallaşma, bürokratikleşme, formülleşme, eleştiriden sakınma, halktan kopma gibi nedenlerle nasıl idealinden uzaklaştığını izlemekleştirdiğini söyleyebiliriz. Bu bakımdan 1980 sonrasında daha çok örneğini göreceğimiz sol ideallerle sol örgüt pratiği arasındaki mesafeyi ele alan metinlerin erken bir örneği olarak bu romanı inceleyebiliriz. Bu yaklaşım doğru olsa bile, metnin tarihselliğinin ve maddiliğinin tam anlamıyla hakkını veren bir yaklaşım değildir. Romandaki işaretlere biraz daha yakından baktığımızda, Sevgi Soysal'ın soyutlaştırılarak evrenselleştirilmiş tipik bir sol örgüt halini değil, belirli bir örgütü anlattığına tanık oluruz.

İşaretlerden anlaşıldığı kadarıyla Sema, Ömer ve Cem'in içinde bulunduğu çevre Aydınlik Hareketi'dir. Yenişehir'de dergi satarlarken Sema ve diğerleri “İki süper güce karşı halkın bağımsızlığı!” (Soysal, 2005, s. 41) diye bağırır. Aynı zamanda derginin başlığı olan bu slogan, derginin Maoçu fikriyatı benimsemiş olduğunun ilk işaretidir. Bu dönemde Aydınlik Hareketi içerisinde bulunan Gün Zileli'den kişisel yazışmam (30 Nisan 2013) sonucunda öğrendiğime göre, bu dönemde Maoçu gruplar arasında “iki süper devlet” sloganını atan tek grup Aydınlikçilerdir.⁴

4 Bu paralellige Gün Zileli'nin *Havariler* kitabında da rastlarız: “Parti, yeni tespit ettiği ‘iki süper devlete’ karşı mücadele siyasetinin sonucu olarak ‘start’ı vermiş ve yeni bir kampanya başlatmıştı. Türkiye'nin her yerinde, ‘iki süper devlete, özellikle Sovyet sosyal emperyalizmine’ karşı yürüyüş ve gösteriler düzenleniyordu. Kampanyanın ana sloganı, ‘Ne Amerika, Ne Rusya, Bağımsız Türkiye’ydi” (2007, s. 164-165).

İkinci olarak romanda örgütün sendikayla arasının iyi olmadığı da ifade edilir. Grup, Ömer'in liderliğinde üniversitedeki seçimleri kazanmak için yola çıkmak üzeredir. Gençliğin elde tutulması sendikalara karşı örgütü güçlendirecektir: "Bugünkü seçimleri kazanmasak bile, gücümüzü mutlak ortaya koymalıyız. Gençlik kesimi yitirilirse, öteki kitle çalışmalarında yardımcı bulmak zorlaşır, biliyorsunuz. Mitinglerde başımıza gelenleri unutmayalım. Sendikalar, çığ gibi büyüyen bir gençlik kitlesini tamamiyle karşılarına alamazlar" (Soysal, 2005, s. 66). Bu dönemde Maoculara TKP'ye yakın DİSK arasında çatışma olduğu, Aydınlık Hareketi'nden Maocu Bozkurtlar diye bahsedildiği, Sovyet çizgisini izleyenlerin sosyal faşist ve revizyonist olarak adlandırıldığını dikkate alırsak, örgütün Maocu niteliği iyice kuvvetlenir (Koç ve Koç, 2008, s. 658).

Üçüncü olarak, derginin satışının az olduğuna dair Ömer ve Cem arasında geçen konuşmadan örgüt mensubu olup tiyatro turnesine çıkan arkadaşların da olduğundan haberdar oluruz: "[Ömer:] 'Buradaki satışın önemi yok. Bu sadece bir anlamda gösteri değeri olan bir çeşit reklam; varlık belirtisi yani. Tiyatro turnesinden gelen arkadaşları dinlemedin mi? Doğuda, bazı köylerde yalnız bizim dergi okunuyormuş.' [Cem:] 'Özellikle kadınlarla kızlar'" (Soysal, 2005, s. 63). Erkan Yücel'in⁵ öncülüğüyle kurulan Devrimci Ankara Sanat Tiyatrosu'nun (DAST) Aydınlık Hareketi ile yakın ilişkide olduğu, Erkan Yücel'in Aydınlıkçı olduğu bilinmektedir. DAST'ın Türkiye tiyatrosuna en önemli katkılarının biri de köy köy, kasaba kasaba dolaşarak halk tiyatrosu yapma gayretidir (And, 1983, s. 250). Dolayısıyla yukarıda sözü edilen tiyatronun DAST olma ihtimali oldukça yüksektir.

-
- 5 Erkan Yücel'in şu sözleri Sevgi Soysal'ın çizdiği örgütün kurumsallaşması tablosuna benzer bir durumu örnekler: "...Formüllere bağlı kalmamız bizi dışımızdaki sanatçılardan uzaklaştırdı. Kendi kabuğumuza çekildik ve dışımızda gelişen canlı fikir hayatından, sanat hayatından uzaklaştık. Revizyonizmle aramıza sınır çekelim derken bilgi ile aramıza sınır çektik. Başkalarının fikirlerinden yararlanmadık. Dışımızdan gelen her eleştiride kötü niyet aradık, revizyonizmin bir oyunu olarak gördük. Onlarla tartışmaya da girmedik. İdeolojik geriliğimizi bildiğimiz için buna cesaret edemedik. Ne onlardan öğrenebildik ne de hatalı fikirlerle mücadele edebildik. Sanat ve fikir hayatının dışında kaldık..." (Zileli ve Ayaz, 2012, s. 150).

DAST'ın fiilen 15 Temmuz 1975'te kurulduğunu dikkate aldığımızda, Semaların sattığı dergi, Aydınlik Hareketi'nin o dönemki yayın organı olan 15 Nisan 1975 - 7 Mart 1978 tarihleri arasında 151 sayı çıkan *Halkın Sesi* (Aydınlık, 2013) olmalıdır.

Yukarıda değindiğim üç işareti dikkate aldığımızda, Sevgi Soysal'ın *Hoş Geldin Ölüm*'de anlattığı örgütün Aydınlik Hareketi olma ihtimali oldukça yüksektir. Bu tespit, 70'lerin günümüzde alımlanma biçimleri üzerinde düşünmemiz açısından anlamlıdır. Sol örgütlülüğe dair metinler, genellikle idealize edilmiş, tipikleştirilmiş bir çerçevenin içinden okunmaktadır. Tarihsel dönemin ince ayrımları, iç çatışmaları, heterojenliği bu okumanın içerisinde eriyebilmektedir. Yazarın belirli ve somut bir duruma yönelik temsili, dönemin ruhunun bir örneğine kolaylıkla dönüştürülebilmektedir. Bu türden bir edebi okuma zorunlu olarak yanlış olmasa da, Sevgi Soysal'ın yarım kalmış romanında ortaya çıkan işaretler, Soysal'ın bize yalnızca örgütlü öznenliğin sıkıntılarına dair genel bir resim sunmakla yetinmediğini, bu genel durumu romanın içerisinde somutlaştırmaya, maddileştirmeye ve tarihselleştirmeye de çalıştığını göstermektedir. Bu roman, özellikle Aydınlik Hareketi'ni eleştirmeyi merkezine almamıştır ama daha önemlisi tarihsiz bir ortamda genel bir sol örgüt eleştirisi de yapmamaktadır. Roman tamamlanabilseydi, bu işaretlerin anlamı daha net bir şekilde açığa çıkabilirdi. Soysal, Aydınlik Hareketi'ne yönelik bu işaretleri daha az ya da çok belirginleştirebilirdi.

Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu'nda ve *Barış Adli Çocuk*'taki hapishane hikâyelerinde Soysal'ın Şafakçılar diye adlandırılan Aydınlikçılarla tecrübelerine tanıklık ederiz. Yarım kalmış romanında Soysal, bu tecrübelerinden de yola çıkarak hareketi odağa oturtmak istemiş olabilir. Bu yarım kalmış romanı kavramaya çalışırken, yıllar geçtikçe Sevgi Soysal'da tarihsellik vurgusunun yükseldiğini de dikkate almak gerekir. En güzel ifadesini *Şafak*'ta bulan bu eğilimde “artık bireysel başlangıç, toplumsal ve tarihsel yeniden başlangıçtan ayrılamamaktadır” (Altuğ, 2013, s. 196). Tarihsel koşullarla bireyin eylemleri çakışmadıkça, hakiki bir başlangıç yapılamamaktadır. Bu bakımdan, tas-

lak halinde de olsa *Hoş Geldin Ölüm*'de bireysel ve kolektif atalet hallerinin tarihselliği silinmeden karşımıza çıkması önemlidir. Bireysel ve kolektif ataletin, biri diğerine indirgenmeden verilmesi de anlamlıdır. Romandaki tüm atalet hallerinde zamana yayılan bir sürecin etkisi söz konusudur ama aynı zamanda ataletle sürükleyen daha dar bir zaman ve özel bir olay da söz konusudur. Sema'nın bir türlü adlandıramadığı o olay, Hasan'ın babasının cesedini Darende'ye taşıması, sendikayla mücadele açısından önemli olan üniversite seçimleri, zamanı daraltarak özneleri sıkıştırır ve atalet deneyimini kuvvetlendirir. Bu daralmaya benzer bir şekilde örgütün Aydınlık Hareketi ile paralelliği de, üretilen edebi deneyimi somutlaştırmakta, maddileştirmekte ve katılaştırmaktadır. Dünyanın öznelerin praksisine tam anlamıyla boyun eğen plastik bir nesne olmaması gibi romandaki örgütün Aydınlık Hareketi ile paralelliği de, 70'lerin ortasında yaşanan deneyimin Sevgi Soysal'ın edebi praksisine bıraktığı bir izdir, maddi gerçekliğin kurmaca dünyadaki tortusudur.

KAYNAKÇA

- Aydınlık (1 Haziran 2013). 93 Yıldır Sönmeyen Aydınlık. Erişim tarihi: 15 Haziran 2013, <http://www.aydinlikgazete.com/mansetler/22082-93-yildir-sonmeyen-aydinlik.html>.
- Canan Koç, ve Yıldırım Koç, *Disk Tarihi: Efsane mi Gerçek mi? (1967-1980)*, Epos, Ankara, 2008.
- Fatih Altuğ, "Sevgi Soysal'da Karar anları, Eşikler, Yeni Başlangıçlar", der. Seval Şahin "Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz": *Sevgi Soysal İçin Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 159-196.
- Gülnur Savran, "Sartre ve Dolayimler Kuramı", 2009 [1982] 2. Erişim tarihi: 1 Haziran 2013, <http://dusundurensozler.blogspot.com/2009/10/sartre-ve-dolayimler-kurami-2.html>.
- Gün Zileli, *Havariler (1972-1983)*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.
- Gün Zileli ve Şule Ayaz (der.), *Dünyanın Her Yeri Sahne: Erkan Yücel Anısı (1972-1994 Belgeler, Mektuplar, Yazılar, Fotoğraflar)*, Kibele, İstanbul, 2012.
- Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*, çev. N. Tural, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.
- Lucas Perkins, "Praxis As Struggle with and within Horizons: Sartre and The Practico-Inert", 2011, Erişim tarihi: 1 Haziran 2013, http://www.academia.edu/1086936/Praxis_as_struggle_with_and_within_horizons_Sartre_and_the_practico-inert.

Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu (1923-1983)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1983.

Sevgi Soysal, *Radjo Konuşmaları-Hoş Geldin Ölüm*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s. 37-69.

Yazarın Arayışı: “Yeraltı Kentinde Herhangi Bir Gün”den Geriye Kalanlar

ZEYNEP UYSAL

Sevgi Soysal'ın bitmemiş eseri “Yeraltı Kentinde Herhangi Bir Gün”, ya uzun bir hikâyenin ya da bir romanın ilk on beş sayfasından ve Soysal'ın daktilo metninin sonuna aldığı notlardan oluşur.¹ Bu kısa ama vaatkâr metin, özellikle yazarın metnin sonunda yer alan bir nevi “bundan sonra (ne) olacak”ların planı kabul edilebilecek bu notlarla birlikte değerlendirildiğinde anlam kazanmaktadır. “Bölmenin yumuşak, sarı toprak duvarlarının rengi daha açık şimdi. Yeraltı sabahı başladı,” cümleleriyle başlayan metin, bu cümleler kadar “Yeraltı Kentinde Herhangi Bir Gün” başlığıyla da ilk bakışta fantastik, bilimkurgu ya da ütöpik/distöpik türlere ait bir anlatıymış izlenimi verir. Bilinmeyen bir geçmişte yerüstündeki hayattan koparak beş katlı bir yeraltı şehrinde yaşamaya başlayan insanların halihazırdaki hayata alternatif hayatlarını okumaya başladığımızı düşünürüz. Ama biraz ilerleyince ortada alternatif bir hayat olmakla birlikte, bu yeraltı deneyiminin fantastik ya da ütöpik/distöpik bir yanı olmadığını anlarız. Belirsiz bir zamanda, içlerinden ikisi dinamit patlattığı için altı aylığına yeraltına sığın-

1 Sevgi Soysal, “Yeraltı Kentinde Herhangi Bir Gün”, *Yeni yazı*, sayı 9, Mart 2011. Bundan sonra eserin bu ilk yayımından yapılacak alıntılar parantez içinde sayfa numarası verilerek gösterilecektir.

maya karar vermiş olan üç devrimci arkadaşın bir gününü okuruz. Anlatının başlığındaki “yeraltı kenti” fantastik, gerçeküstü veya bilimkurgusal bir mekân yaratımı değil, uzak geçmişte Romalılardan kaçan Hristiyanların saklanmak için inşa etmiş olduğu “gerçek” bir yeraltı kentidir. Karakterlerden biri “tutucu, düzen değiştirmek istemeyen, bağınaz Romalılar”dan kaçan “o eski ilerici Hristiyanlar”la kendileri arasında bir eşdeşlik kurar: “Bir şeyleri zorlayanın, yeninin sonunda yeraltına girmesi, saklanması, inancın verdiği o güzel gücü kullanamaması, o yıkmak istediği düzen dışarıda sürdürürken kendini, gömülmesi zor gelmiştir onlara da; ama kalabalıktı onlar, oysa üç kişiyiz biz” (s. 18). Bu alıntıdan anlaşıldığı gibi, düzeni değiştirmek isteyen, devrimci karakterlerdir anlatının üç karakteri. Bir gece neden ve nasıl patlattıklarını anlamadığımız dinamit, düzeni yıkma çabalarının metaforudur bir bakıma.² Oysa düzen kolayca değişmez ve onlar da yeraltına sığınıp “unutulma”yı beklerler. Hatta denilebilir ki, Soysal, yeraltının sınırlı dünyasında kurdukları bu alternatif hayatla düzen değiştirmek isteyen devrimci karakterlerin, bir anlamda var kalmak için, düzeni nasıl yeniden ürettiklerini gözler önüne sermek ister.

Gerek metinde kullanılan anlatım stratejileri, gerek art arda yayımlanan Soysal’ın diğer romanları dikkate alındığında, metnin 70’lerin sonunda; daha da kesinleştirmek gerekirse, 1975’te yayımlanan *Şafak* ile ölümünden önce yazıldığını bildiğimiz yarım kalmış diğer romanı *Hoş Geldin Ölüm* (1976) arasında yazılmış olduğu tahmin edilebilir.³ Hatta “Yeraltı Kentinde Herhangi Bir Gün” ile *Hoş Geldin Ölüm* paralel olarak yazılmış bile, olabilir. Bunu düşündürten, iki eserin olay örgüleri değilse bile karakter kuruluşları arasındaki yakınlıktır denebilir. *Hoş Geldin Ölüm*’ün Sema karakterinin merkezde olduğu, Sema’nın iki erkek karakterle, Ömer ve Hasan’la ilişkilerinin adım adım sergilendiği hikâyesine karşılık, “Yeraltı Kentin-

2 Soysal’ın *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*’nde kavak metaforuyla, *Şafak*’ta kapı metaforuyla altını çizdiği düzenin yıkılması vurgusu, burada dinamit metaforuyla iyice belirginlik kazanır.

3 Funda Soysal bu metne yazdığı giriş yazısında, yazılma zamanını 70’ler olarak işaret eder. (*Yeniyaşı*, s. 16.)

de Herhangi Bir Gün”ün karakterleri Sema, Çetin ve Hakkı’nın ilişkileri herhangi birini öne çıkarmadan daha eşit bir düzlemde sergilenir gibi görünür. Ama eldeki metnin sonuna doğru, yine Sema’nın öne çıkma ihtimalinin güçlendiğini anlarız. Bu nedenle Sevgi Soysal’ın bu iki metni aşağı yukarı aynı sıralarda ya da birbirinin ardılı olarak düşündüğünü tahmin etmek çok yanlış olmayacaktır. “Yeraltı Kentinde Herhangi Bir Gün”ün yazılma zamanına dair bir fikir verdikten sonra, bu yazının esas konusu, metnin, anlatım stratejileriyle öne çıkan, yazarın diğer romanlarına kıyasla, daha deneysel yapısını ele almaktır. Bu kısa metinde, Soysal’ın gerek önceki eserlerinden gerek *Hoş Geldin Ölüm*’den ayrı durmasına neden olan neredeyse diyalojik denebilecek bir anlatıcı otoritesini sarsan, yoğun iç konuşma ve diyaloglara dayalı bir anlatım stratejisiyle karşılarız. Yukarıda söz ettiğim gibi, devrimci karakterlerin düzeni değiştirmek isterken bir anlamda yeniden ürettiklerini, iç çelişkilerini, birbirleriyle süregiden çatışmalı ilişkilerini Bakhtinyen anlamda monolojik olmaktan çok diyalojik bir süreç içinde okuruz.

Bunun için yazar, bir anlamda 12 Mart’ın hapishanelere düşmüş devrimcilerinin hikâyesinin alternatifi olarak oluşturduğu metnini, hapishane yerine başka bir kapalı, klostrofobik mekânda kurgular. Her ne kadar Roma döneminden kalma beş katlı bir yeraltı kenti de olsa, dehlizlerinden iki büküm geçilen, güneşin, aydınlığın görünmediği, hayatta kalmak için her gün aynı şeylerin yapıldığı bir hapishanedir söz konusu olan. Üç devrimci karakterin hapishane yerine kendilerini gönüllü sürgüne yolladıkları bu mekân, hatta hapishaneden bile daha yalıtılmış, sadece üç kişilik bir dünyaya odaklanmamıza neden olur. Bu anlamda kapalı ve tek mekânda geçen bir tiyatro oyunundaki gibi bir yandan üç kişinin birbiriyle ilişkisini, diyaloglarını okurken, diğer yandan ritmik bir şekilde birinden ötekine geçerek karakterlerin iç konuşmalarına, çatışmalarına tanık oluruz.

Böylesine kapalı, izole bir mekânda öne çıkarılan karakterlerin bu ilişkisi, Bakhtin’in diyalojik bir dünya kavrayışından yola çıkan edebi yaklaşımını hatırlatır. Bakhtin’e göre varoluş di-

yalog içinde olmak demektir, diyalogun sonu yoktur. İnsan hayatı açık uçlu bir diyalogtur. İnsanlar başkalarının bakış açılarının, ortaya koydukları söylemlerin bir kısmıyla etkileşerek, karışarak bir anlamda diyaloglar yoluyla dönüşürler. Bu anlamda diyalojik metinler; bakış açılarının ve seslerin çoğullaştığı, her karakterin kendi cümlelerini kurduğu, bir yandan da diğerleriyle etkileştiği metinlerdir. Anlatıcının çözümlediği, sergilediği bir söylem yerine karakterlerin bakış açılarıyla, yapıp ettikleriyle ilişkilerinin belirlediği daha karmaşık bir dünya ve karakterleri destekleyen metinsel bir yapı söz konusudur. Yazar, anlatıcının yönlendirmelerine ve metne hükmetmesine izin vermez, daha ziyade karakterler kendi bağımsız davranışları ve bakış açılarıyla metinde yer alırlar. Yazarın belirlediği tekil bir dünya/dünya görüşü yerine, her biri kendi dünyasını açık eden birçok bilinç hali vardır. Okuyucu böylece yazar tarafından sunulan tekil bir gerçeklikten ziyade, gerçekliğin her bir karaktere nasıl görüldüğünü algılar.⁴

Bu anlamda “Yeraltı Kentinde Herhangi Bir Gün”ün zengin bir diyalojik malzeme içerdiğini söyleyecek kadar ileri gitmesek de, birbirleriyle aynı dünya görüşüne sahip karakterlerin düşünceleri ve ilişkileriyle giderek birbirlerinden uzaklaştıkları, anlatıcı sesinin değil, karakterlerin zihinlerinin ve seslerinin diyaloga girdiği bir metinle karşı karşıya kalırız. Olay örgüsünün adım adım yeraltı deneyiminin, bir tür sürgün hikâyesinin ipuçlarını verdiği metinde, üçüncü tekil şahıs anlatıcı sabah yeraltı şehrinde uyanan Çetin’in gözünden anlatmaya başlar. Çetin’i odaklayan anlatıcı, yer yer onun iç konuşmaları ve sonra diyaloglarıyla, diğer karakterler Hakkı ve Sema’yı tanımamızı sağlar. Biraz sonra odaklayan göz Hakkı’ya geçer. Ardından Sema’ya, tekrar Çetin’e, tekrar Sema’ya, tekrar Çetin’e ve tekrar Sema’ya. Böylece on beş sayfada üçüncü tekil şahıs anlatıcı, yedi kere odak değiştirerek, bize her bir karakterin iç dünyasını, düşüncelerini, duygularını, iç hesaplaşmalarını, her birinin gözünden diğerlerini ayrı ayrı göstermiş olur. On beş sayfada Çetin, Sema ve Hakkı’nın kişilikleri, hayata bakış-

4 Bkz. Andrew Robinson; Sue Vice, 1997, s. 45-112.

ları ve birbirleriyle olan ilişkileri hakkında epeyce şey öğreniriz. Bir yandan suç, devrim, değişim, yeni gibi kavramların karakterlerce ayrı ayrı sorgulandığı metin, bu hesaplaşmalara paralel olarak, iki erkek bir kadından oluşan üçlünün arasındaki gerilimli ilişkiye, Çetin ve Hakkı arasındaki çatışma/rekabete, Sema'nın iki erkek arasındaki kararsızlığına yer verir. Anlatıcının sesi doğrudan duyulmazken, karakterlerin herhangi birinin bakış açısına, fikirlerine üstünlük atfedilmez. Üçünün lideri konumundaki Hakkı gündelik hayatlarını düzenleyip, herkese görevler verirken, bir yandan da devrimci bir hayatın sade, minimal düzenini kurma arzusunu arkadaşlarıyla paylaşır. Her ne kadar Hakkı'nın diğerlerinin de rıza gösterdikleri liderlik konumu ve düşünceleri öne çıkar gibi görünse de, metin karakterlerin çatışmalarının, farklı bakış açılarının giderek yüze ye çıkmasıyla biçimlenir.

Karakterlerin farklılıkları, birbirleriyle giderek artacak çatışmaları, olay örgüsünün iki hattan ilerlemesiyle görünür olur. Devrimci oluşla, yaratmak istedikleri “yeni” düzenle ilgili ipuçlarına paralel olarak, bir kadın ve iki erkek arasındaki gerilimli duygusal ilişkinin düğümlerinin de bitmemiş metnin sonunda, muhtemelen hedeflenen metnin başında/ortasında, atılmaya başladığını okuruz. Sema, bir yandan üç kişilik topluluklarının “kaptan”lığını yapan, yeraltındaki hayatlarının her bir anını düzenleyen, yemekten yürüyüşe, uyku saatlerine kadar belli kurallarla yaşamalarını ve iş bölümü yapmalarını sağlayan/dayatan Hakkı'ya hayrandır. Diğer yandan, dinamit atma eylemi sırasında yanında olan Çetin'le daha yeraltına inmeden önce aralarında bir yakınlaşma olmuş, ama Hakkı'nın varlığı, ona olan hayranlığı Sema'nın bu yakınlaşmayı ilerletmesine izin vermemiştir. Bir yandan devrim, düzen tartışması, diğer yandan Sema'nın iki erkek arasındaki kararsızlığı gerilimi artıran bir etken olur:

- Biz sadece üç kişiyiz.
- Üç kişi bile olsak, kalabalıkların nasıl düşünmesini istiyorsak, yani kalabalıklımsız gibi düşünmeliyiz.

– Hiçbir şey varsayamaz, yani biz kalabalık değil, üç kişiyiz, gerçek sadece budur.

– Ne demek bu?

– Yani var olmamış bir kalabalığın niteliğini bilemeyiz. Önce onu tanımalı, bilmeliyiz ki adına konuşabilelim.

– [...]

– Bununla benim sözlerimin ne ilgisi var? Ben özelden genelle gidilebileceğini anlatmaya çalışıyorum sana.

– Ama beceremiyorsun!

– [...]

Hakkı bunları söylerken gözlüğünü düzeltti. Sinirlendi, diye düşündü Sema; sinirlenince hem çok soğuk hem çekici oluyor.

– Aaa, bak sen de gündelik örnekler vermeye başladın, dedi Sema, sadece söze karışmak için (s. 29).

Sema'nın izleyen gözünden aktarılan bu karşılıklı konuşma, Sema'nın düşünceleri ve ardından söze karışması, olay örgüsünü ilerleten konuşma ve iç konuşma yapısını gösterirken, gerilimin yavaş yavaş nasıl tırmandığını da örnekler.

Sema'nın iki erkek arasındaki kararsızlığı ile başlayan anlatı, bitmemiş metnin sonunda Çetin'le öpüşmesiyle düğümlenir. Anlatının görünürdeki düğüm noktası Sema ile Çetin'in öpüşmesidir. Karakterlerin diyalogları ve iç konuşmaları Sema ile Çetin'in giderek Hakkı'dan ve onun düzeninden uzaklaşarak kendi zihinlerinde bu öpüşme anını hazırladıklarını gösterir. Bir yerde Hakkı'nın düzenine başkaldırmanın, gizlice karşı çıkmanın göstergesi olur bu öpüşme. Ancak bundan sonra neler olacağını tam olarak bilemeyiz. Yani anlatı ne yana evrilecek, ilişkiler yeraltındaki hayatın ayrıntıları içinde mi devam edecek, Sema Çetin'le mi birlikte olacak, yoksa Hakkı ile mi yakınlaşacaktır?

Bundan sonra Sevgi Soysal'ın, metnin sonuna eklediği kısım, metnin gidişatına, Sema, Çetin ve Hakkı arasındaki gerilimin nereye evrileceğine dair ipuçları verir. İlk on beş sayfa boyunca iç konuşmalar, diyaloglar ve üçüncü tekil şahıs anlatıcının karakterlerin gözünden yaptığı çözümlemeler yoluyla ilerleyen

metnin devamında, karakterler arasında giderek artan gerilimin şiddetleneceği, ilişkilerinin “düşmanlık”a dönüşeceği anlaşılır Soysal’ın notlarından:

Su borusunda kayma – gürültüden – dinamitin patladığı anın anlatımı – patlatan açısından – birinci tekil şahıs.

Yeraltı şehrinde erzak tanzimi – kızın çocukluk anıları – Amerikan pazarları tüketim yoluyla bilinçlenme – çocukluk – Yeraltı şehrinde tartışma arasında bilim adamı iç dünyası, kişisel açmazlar, anası, ev, önde olmak arzuları – okul – kaçış gecesi – katılma nedeni, Yeraltı şehrinde kişisel sorunlar – bütün kişilerin özelliklerinin belirişi – Yeraltında zamanın geçişi – dış dünyadan kopma – hep kendini uyanık tutma çabaları – oysa dış dünyada her şey değişiyordur – bunlar hep aynı yerde kalmakla hiçbir şey değiştiremezler – hiçbir şey değiştiremeyeceklerini anlayınca – değiştirme amacıyla girdikleri dural durum onları tedirgin eder.

Tek çıkışı düşünürler – birbirlerinden kopma – düşmanlık – yeraltı şehri çöker, yeni bir dinamit patlamıştır; durumlarını değiştirmek zorunda kalırlar, bundan tedirgindirler – onlar düzenlerini değiştirmek istemediklerinin değişmiş şeylerden korktuklarını anlarlar – dışarı çıktıklarında birinci tekil şahıs olarak karşılaştıkları çevrenin (s. 33).

Tek tek karakterlerin iç dünyalarına daha da girileceğini haber veren bu satırlardan anlaşılan, dinamiti patlatan Sema ya da Çetin’in patlatma anını anlattığı birinci tekil şahıs iç konuşmasının ardından, Sema’nın çocukluk anılarını, büyük olasılıkla Hakkı’nın (bilim adamı iç dünyası) açmazlarının takip edeceğidir. Bu satırlarda Soysal, Sema ve diğer iki erkek arasında ilk on beş sayfa boyunca tanık olduğumuz cinsel gerilimin, duygusal ilişkinin yönüne dair ipucu vermez. Yani metnin sonunda okuyucuya olay örgüsünü düğümlediğini düşündüren öpüşme sahnesinin yarattığı belirsizlikten uzaklaşırız. Vurgu daha ziyade karakterlerin hem dış dünyadan hem de birbirlerinden giderek kopuşları üzerinedir. Tıpkı ilk on beş sayfada olduğu gibi gerek gündelik hayatlarıyla, gerek iç hesaplaşmalarıyla karak-

terlerin maksatlarını, devrimci düşüncelerini canlı tutmaya çalışacaklarını anlarız. Soysal'ın bu tasarıda altını çizdiği ve metnin genelini açıklamakta yararlanabileceğimiz nokta ise, değişen dış dünyaya karşılık içerideki, yeraltındaki hayatın duraganlığı, değişmezliğidir. Soysal böylece devrim ve değişim kavramının üç kişilik bir mikro düzende nasıl parçalandığını/parçalanmaya mahkûm olduğunu göstermek istemiş olmalıdır. Yazarın tasarısındaki son paragrafta yer alan, “yeraltı şehri çöker, yeni bir dinamit patlamıştır” vurgusu, tasarlanan somut bir olayın yanı sıra metaforik bir göndermedir de. Dış dünyadaki düzenin bir benzerini kurdukları bu yeraltı şehriden çıkmak, buradaki korunaklı, “dural” yaşamı değiştirmek istemeyen karakterler, dinamitin patlayıp yeraltı şehrinin çökmesiyle sarsılacak ve bu sarsıntı dış dünyaya çıktıklarında yüz yüze geldikleri “çevre”nin, hayatın her birine nasıl yansdığına birinci tekil şahıs iç konuşmaları aracılığıyla aktarılmasıyla sergilenecektir.

Soysal'ın hem yazdığı ilk on beş sayfa hem de metnin devamına dair tasarıları, nasıl bir metinle karşı karşıya olduğumuz hakkında tahminlerde bulunmamıza olanak sağlar. Hatta biraz cüretkâr davranarak yazarın niyetini okumaya kalkışmak bile mümkün olabilir. Daha doğrusu elimizdeki metin, bir roman ya da daha ziyade uzun bir hikâye başlangıcı olabilecek bu on beş sayfa ve yazarın notları bize ne söylemektedir? Soysal'ın karakterlerin gözünden, karakterleri odaklayarak üçüncü tekil şahıs anlatıcı yoluyla ya da doğrudan iç konuşmalarla, karakterlerin diyaloglarını iç içe geçirerek ilerlettiği anlatısında olay örgüsü, önceki Soysal romanlarından daha fazla karakterlere yoğunlaşmak ister gibidir. Özellikle kapalı ve sınırlı bir bir mekânın seçilmesi buna daha çok imkân verir. Bu dış dünyadan yalıtılmış mekânda sadece karakterlerin yapıp ettiklerine, düşündüklerine ve söylediklerine odaklanırsınız. Anlatıcının odaklayan (*focalizer*) pozisyonundan karakterlerin ne yapıp ne düşündüklerine, diğer karakterler hakkındaki izlenimlerine, aktarımlarına okuyucuyu tanık etmesi, dolayısıyla karakterin gözünün, zihninin tamamen metni oluşturmasının yanı sıra

ra, bir anda birinci tekil şahıs olarak iç konuşmalarının devreye girmesi anlatıcının otoritesini geriye çekmiş ve böylece karakterlerin algıları, ilişkileri, çelişkili düşünceleri, kararsızlıkları daha da görünür olmuştur. Örneğin Çetin'in gözünden anlatıcının aktardığı aşağıdaki satırlar, hem metnin zemininde tartıştığı devrimcilik, yeni düzen meselesine dair ipuçları verirken hem de Hakkı'nın kişiliğine ve üç karakter arasındaki ilişki biçimine dair veriler içerir:

Her anını örgütlemişti. Katı disiplinin insanları rahatlatıldığını, yaşamayı kolaylaştırdığını biliyordu. Yeraltı şehrine yerleştiklerinden beri günlük yaşamalarını bir askeri kamp disiplinine uydurmuştu. Her an yapılması gereken bir şey vardı bu kampa, yerine getirilmesi gereken bir görev, yeniden kazılması gereken bir tünel, onarılması gereken bir araç. [...] kimin ne gün suyu taşıyacağını, kimin yemek yapacağını, dışarıda yığınlarca değişkenlik içinde yaşayan insanlar için akıl almaz bir tekdüzeliğin –her gün çoğaltılan ayrıntılar ve bu ayrıntılara uygulanan kanunlarla– nasıl hareketlendirilebileceğini hep o planlardı. [...] Sema ve Çetin bütün alaylarına, başkaldırma ve saldırılarına karşı uyuyorlardı onun düzenine. Çünkü bu düzenin tek kurtuluşları olduğunu biliyorlardı. [...] “Bu uyum, o her şeyi terk etmeyi gerektiren bezginlikten koruyacak bizi” diyordu Hakkı. “Devrimcilik budur, uymadır; kurmak ve uygulamak, sonra yeniden incelemek, yeniden şartları hesaplamak, hep yeniden ve yeniden planlamak ve hep yeniden ve yeniden düzen kurmak, bu düzene tartışmadan uymak, tartışmayı uygulamanın arkasına bırakmak. [...] Hep doğru şeyler söylüyordu. [...] Sema bir gün Çetin’e Hakkı’nın aslında bu yeraltı yaşamından hiç sıkılmadığını sandığını söylemişti dehşetle. Biraz hayranlık karışmış bir nefretle (s. 20, vurgular bana ait).

Alıntıdan anlaşılabilceği gibi, üç karakterin gündelik hayatını düzenleyen ve kendi devrimcilik anlayışına göre bir düzen oluşturan kişi Hakkı'dır. Alıntıda vurguladığım satırlar Çetin'in zihninin, bakışının izlerini yakalamamıza yardım eder. Yeraltındaki yaşamın “akıl almaz tekdüzeliği”ni ayrıntılarla

ve kanunlarla kırmaya çalışan Hakkı'nın sözleri –muhtemelen Çetin'in zihninden kopup gelen– aktarılır anlatıcı tarafından. Hem Çetin'in hem de Çetin'in bakışından Sema'nın Hakkı için ne hissettiklerini yine bu satırlardan anlarız. Aralarındaki hiyerarşik ilişki, öyle ya da böyle Sema ve Çetin'in rızasıyla sürdürülür. Öte yandan yukarıdaki satırlarda Hakkı'nın devrimciliğe dair sözleri hem yeraltında kurdukları düzenin işleyişini açıklar hem de metnin gidişatını, yapısıyla da destekleyerek tartıştığı/tartışmak istediği sorunsallarına dair ipuçları verir. Hakkı düzenden, kurallardan, uyumdan söz eder. Keskin sınırlarla belirlenmiş bir düzendir onun devrimci düşünceden anladığı. Yeraltında uygulamaya çalıştığı da budur. Tartışma bile düzenin gerektirdikleri yapıldıktan sonra saatle yapılan bir iştir. Hakkı için devrimcilik de yaşam da belli kanunlara kurallara bağlanabilen, karmaşıklıktan arındırılabilen bir şeydir. Hatta Soysal'ın notlarında daha sonra eklenmesi planlanan bilim adamının iç dünyası vurgusundan anlaşılabileceği gibi, Hakkı pozitivist bir bilim adamı olmalıdır. Oysa metin, Hakkı'nın bütün bu düzenlemelerle daha anlaşılır, net hale getirilmiş yaşam düzenini ileri süren devrimciliğin imkânsızlığını ortaya koymak ister gibidir. Nasıl bütün metin boyunca karakterden karaktere ansızın değişen iç konuşmalarla, değişen odaklarla kimin ne istediğini, her birinin değişen ruh hallerini okuyorsak, hayat da benzer bir karmaşayı sunar. Hakkı'nın temsil ettiği devrimcilik biçimi ise, bu karmaşayı çözümlemek yerine, yeni bir tekdüzeligi, dural durumu, karakterler arasında zamanla gelişecek bir nevi düşmanlığı getirecek ve sonunda yeraltı şehri çökecektir. Her ne kadar metnin sonundaki notlar yazarın niyetine dair kimi noktaları açık ediyorsa da, Sevgi Soysal bu kısa metni kurgularken açık bir niyet ortaya koymaktan kaçınır. Karakterlerin her birinin ayrı ayrı bakış açılarını gördüğümüz, neredeyse diyalojik bir metin kurgular. En azından elimizdeki metin, sınırları keskince çizilmiş kurallarla, katı bir düzenle üstesinden gelinemeyecek daha karmaşık bir dünyayı yansılayan bir metin olmayı vaat eder. Bu anlamda Soysal, kurguladığı karakterler yoluyla devrimci düşüncenin içine düştüğü kuralcılığı, katı-

lığı açıkça ve otoriter bir tonla eleştirmek yerine, devrimciliğin açmazlarını insanların bireysel açmazlarıyla birlikte ele almış ve bu karmaşayı metne de yansıtmak istemiş olmalıdır. Böylece “Yeraltı Kentinde Herhangi Bir Gün”, yazarın metnin sonundaki bir paragraflık notuyla birlikte okunduğunda, farklı bir yöne doğru ilerleyeceğini, duygusal gerilimle düşünsel çatışmanın iç içe geçtiği on beş sayfadan sonra karakterler arasında kopuşun, kurulan düzenin yeniden çöküşünün yine karakterlerin birbirleriyle ve bu sefer dış dünya ile etkileşimleri üzerinden sergileneceğini açık eder. Ancak Soysal kapalı, basık bir mekânda sadece konuşmalar ve iç konuşmalarla biçimlenen bu metni şu ya da bu sebeple bitirmemiş, soru işaretleriyle geride bırakmıştır. Yine de “Yeraltı Kentinde Bir Gün”den geriye kalanlar yazarın durmadan arayış içinde olduğunu göstermeye yetecek ipuçlarıyla doludur.

KAYNAKÇA

Andrew Robinson, <http://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-bakhtin-1/>, s. 1-2.

Sevgi Soysal, “Yeraltı Kentinde Herhangi Bir Gün”, *Yeniyazı*, sayı 9, Mart 2011, s. 16-33.

Sue Vice, *Introducing Bakhtin*, Manchester University Press, Manchester New York, 1997, s. 45-112.

“Venüslü Kadınların Serüvenleri” ya da Kutsal Erkeğin Önlenebilir Tahakkümü

DİDEM ARDALI BÜYÜKARMAN

“Kadın doğulmaz kadın olunur.”

Simone de Beauvoir

Edebiyat tarihimizde yazarların ölümlerinden sonra gün yüzüne çıkan bazı evrak, günlük, basılmamış ya da yarım kalmış metinlerinin yeniden basılmaları ile birlikte “etik midir, değil midir?” tartışmaları gündeme gelir. Genel olarak söylenen, yazarın basılmamış evrakının/eserlerinin yazar tarafından bilinçli olarak gün yüzüne çıkarılmadığıdır. Bunun sebebi, eserin ya yazarın beğeni ölçütlerine ulaşamadığı ya da bitirmeye ömrünün yetmediğidir. Ancak bazı terekelerde kalmış öyle eserler vardır ki, onların bulunup basılmaları edebiyat tarihimiz için birçok bilginin yeniden düzenlenmesini sağlar.

Peki bir yazarın sağlığında bastırmadığı eserleri ölümünden sonra basılmalı mıdır? Öncelikle bu konuda aksi yönde herhangi bir vasiyeti ya da isteği yoksa, yazarın yeni ortaya çıkan eserleri elbette basılmalıdır. Böylelikle ürettiği tüm eserler bir bütün halinde görülebilir ve sanatçı hakkında çok daha derinlikli saptamalar yapılması mümkün olabilir. Diğer taraftan şöyle de düşünülebilir elbette: Ölümünden sonra yayımlanacak eser için, yazarın yapmayı düşündüğü değişiklik var idiyse, bu

fırsat ortadan kalkmıştır ve yazarın eserini düzeltme şansı yoktur. Ancak şu da unutulmamalıdır: Her eser basıldıktan sonra yazarı da biraz ölmez mi zaten?

Bu yazının konusu Funda Soysal arşivinde bulunan “Venüslü Kadınların Serüvenleri”¹ adlı, sağlığında yayımlanmadığı² ve Türkiye’de hiç sahnelenmeyen³ tiyatro oyununun Simone de Beauvoir’ın varoluşçu feminizm kuramı kapsamında incelenmesidir. Eser, kadının ötekileştirilmesi açısından ele alınacaktır.

“Venüslü Kadınların Serüvenleri” daktilo metni halinde 56 sayfadır. Üzerinde “S. Sabuncu” imzası bulunmakla birlikte tarih yoktur. Yazarın hayat hikâyesi üzerinden düşündüğümüzde, eser için TRT Ankara Radyosu’nda program uzmanı olarak çalıştığı dönemin ürünüdür diyebiliriz. 1971 yılına dek TRT’de çalışan Sevgi Soysal, 1964-1966 yılları arasında “Günümüz Sorunlarımız” programında “Mutsuz Kadınlar” ve “Venüslü Kadınlar” adlı süreli iki telif program hazırlamış ve ardından bu oyunu kaleme almıştır. Metnin bugün için önemi, biçiminden çok içeriği ile ilgilidir. Eserde hangi coğrafyada yahut hangi zamanda olursa olsun, kadının, erkek egemen toplumlarda hep ikinci sınıf bir varlık olarak algılanmasının ironik bir dille eleştirisi yer alır.

Simone de Beauvoir 1949 yılında Fransa’da basılan ve varoluşçu feminizm kuramını tartıştığı üç ciltlik *İkinci Cins* adlı eserinde –ki bu eser Türkçeye ancak 1960’lı yılların sonunda çevrilmiştir– erkeğin egemen ya da efendi oluşu tahayyülüne karşı

-
- 1 Tiyatro metnini bana ulaştıran Funda Soysal’a içtenlikle teşekkür ederim.
 - 2 *Sanat Olayı* dergisi, 46 sayılı ve 1984 tarihli nüshasında “Venüslü Kadınların Serüvenleri”nden parçalar yayımlamıştır. Ayrıca dergide Pınar Kür, İnci Aral ve Ayla Kutlu’nun metinle ilgili kısa yazıları vardır. Üç yazar da metnin tamamlanmamış, eksik ve kurgusal olarak zayıf oluşundan bahseder ve genel olarak yazarların öldükten sonra eserlerinin basılıp basılmaması konusu üzerinde dururlar. Öte yandan Sevgi Soysal’ın keskin mizah anlayışı ile kadın konusuna nasıl yaklaştığını da irdelerler.
 - 3 Priska Furrer, *Sevgi Soysal Bireysellikten Toplumsallığa* isimli çalışmasında, Mümtaz Soysal ve Aliye Yenen’in ifadelerine dayanarak “Venüslü Kadınların Serüvenleri”nin bir kez Münih’te tiyatro oyunu olarak sahneye konulduğunu belirtir.

çıkar ve kadının çağlar boyunca nasıl ötekileştirildiğini, değersizleştirildiğini, olumsuzlaştırıldığını, kısacası ikinci cins olarak kurgulanışını tartışır. Simone de Beauvoir’a göre toplumun kadına yüklediği ötekilik, aslında ne toplumsal ne de ekonomik tir. Ötekiliği içselleştirmiş olan kadın da bu durumu sorgulamaz. Zaten ortada sorgulanacak ya da karşı çıkılacak bir durum olduğunun da farkında ve bilincinde değildir. Kadınlara verilen eğitim, gelenek/görenek ve toplumsal baskılar; kadının bilinçlenmesini, farkındalık kazanmasını engellemiştir. Hiyerarşik bir yapılanma sonucu erkek, toplumun en üst katındadır. Erk onun elindedir ve muktedir olan odur. Önemli olan biyolojik olarak erkeğin ya da kadının “fıtrattan” getirdiği farklılıkları değildir; asıl mesele, erkeğin egemenliğinde kurgulanmış bu hiyerarşik “üst/alt” çatışması ve “buyuran/boyun eğen” meselesidir.

ABD’li tarihçi, akademisyen ve oyun yazarı Howard Zinn⁴ “Hareket halindeki bir trende tarafsız kalamazsınız,” der. Sevgi Soysal da Simone de Beauvoir ile birlikte aynı trendedir. Her ikisi de “buyuran/boyun eğen” meselesine kendi toplumlarından bakarak, farklı biçimsel kurgularla da olsa aynı konunun tarafı olurlar.

Sevgi Soysal 1960’lı yılların ortamında kadınlık durumunu, Türkiye’de kadın olma halini, gelenekçi ve baskıcı burjuva dünyasının kadın erkek ilişkilerini ve evlilikleri nasıl örselediğini “Venüslü Kadınların Serüvenleri” ile dile getirir. Türkiye’nin o dönemki gündelik hayat alışkanlıklarından hareket eder. Amaçladığı şey, seyirciyi sarsarak süregelen göreneklere karşı çıkmak ve kadınlar için daha yaşanılabilir bir dünya umudunu hayata geçirmektir. Düşüncelerini en sarsıcı bir şekilde aktarmak için bulduğu yol bu kez tiyatrodur. Oyunu, dönemin yeni ve sarsıcı bir tiyatro türü olarak ortaya çıkan Alman tiyatro kuramcısı ve yönetmen Bertolt Brecht’in epik tiyatro anlayışıyla kaleme alır.⁵ Göstermecî üslubun öne çıktığı bu anlayış-

4 İlginçtir, onun da 1985 yılında basılan “Daughter of Venus” (Venüs’ün Kızı) adlı bir oyunu vardır.

5 Bertolt Brecht’in Türk tiyatrosunda tanınmaya başlaması, 1960’lı yıllara rastlar. Sevgi Soysal da 1957 yılında Göttingen-Georg-August Üniversitesi’nde Tiyatro Bilimi öğrenimi yapar ve Brecht ekolünü yakından tanıma fırsatı yakalar.

ta seyircinin özdeşlik kuracağı karakter yapıları yer almaz. Seyircinin oyunla özdeşleşmesi değil, tam tersine oyuna sürekli dışarıdan bakarak kendini ve sahnedeki durumu sorgulaması beklenir.

Kadınlar gerçekten Venüs'ten midir?

Yunan mitolojisinin güzellik tanrıçası Afrodit, Roma topraklarında Venüs adını alır. Peki kadınlar, kadınlığın simgesi olan Venüs gezegeninde dünyadan daha farklı bir hayat mı yaşarlar? Yoksa erkeğin tahakkümü hiç değişmeden tüm evrene yayılmış mıdır?

“Venüslü Kadınların Serüvenleri” 2 perde ve 7 epizottan oluşur. İlk perdede 3 epizot varken, ikinci perde 4 epizottan oluşur. Oyun, dünyadaki hayatın ve medeniyetin sona ermesinden 300 yıl sonra Venüs gezegeninde geçer. Her sahnede Venüs gezegenindeki hayata, orada yaşayan kadın ve erkeklerin dünyasına dair bir şeyler öğreniriz. Oyunun başkişileri Kadın, Erkek ve “Yaşlı Bilge” denen yaşlı bir erkektir. Diğer kişiler yine isim verilmeden 1., 2., 3. Kadın ve Erkek şeklinde adlandırılır.

Oyun “Venüs'te Sayım” tablosu ile açılır. Bu sayımda sadece erkekler sayılır, kadınlar görmezden gelinir. Oyunun ana kahramanı olan Kadın bu duruma karşı çıkar. Ancak Yaşlı Bilge, Kadın'a delil olarak yüzyıllar önce ataların diktiği (ki onların da hepsi erkektir) taş anıtı gösterir. Anıt şöyle buyurmaktadır: “Kadınlar sayılmaz çünkü onlar kutsal dağın kutsal taşını, kutsal bayramlarda taşımamışlardır. Çünkü ne Mars'la ne de Satürn'le yüzyıllar boyu süren savaşlara katılmamışlardır. İyiyi ve kötüyü ayırt edemezler, başbuğ seçmeyi ve haykırmayı ve sevişmeyi, öldürmeyi, yaşatmayı, ev yapmayı ve yıkmayı ve doğurdukları çocuklara ad koymayı erkeklere bırakmışlardır”⁶

Türkiye'ye döndükten sonra Alman Kütüphanesi için tanıtım kitapları çevirir. Bunlar arasında Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera'sı* da vardır. Ayrıca 1965'te çevirdiği *Arturo Ui'nin Yükselişi* Ankara Sanat Tiyatrosu'nda oynanır.

- 6 S. Sabuncu, “Venüslü Kadınların Serüvenleri”, daktilo metin, s. 4. Bundan sonra eserden yapılacak alıntılar; “VKS” kısaltması ve sayfa numarası ile gösterilecektir.

(“VKS”, s. 4). Sevgi Soysal, tarih yazımında erkeklerin “yapıp etmelerinin” hâkim olduğunu ve kadına kendi pratikleri doğrultusunda söz hakkı verilmediğini söyler. Tarihi erkekler yapmış ve yazmıştır. Yani bu bir “his-(s)tory”dir⁷ ve burada kadının öyküsüne yer yoktur. Tarihe katkıda bulunamayan kadının –tabiidir ki– hiçbir hakkı da olmayacaktır. Oysa oyundaki Kadın, kadınların yapmadıklarını değil, yaptıklarını sıralamaya girer. Erkeklerin getirdiği av etlerini kadınların pişirdiğini, onların ad koydukları çocukları dokuz ay karınlarında taşıdıklarını, en amansız sancılarla doğumu gerçekleştirdiklerini, doğan çocukları sütleriyle beslediklerini, büyüttüklerini, erkekler erkeklerle savaşırken hayatı ve düzeni sürdürdüklerini söyler. Tüm bunların anıtta niçin yer almadığını sorar.

Simone de Beauvoir da *İkinci Cins*’te şu çarpıcı saptamayı yapar: “Tarih bize gösterdi ki erkekler, öteden beri bütün somut güçleri ellerinde bulundurmuşlardır. Ataerkilliğin başlangıcından bu yana kadını bağımlı yaşatmanın yararlı olacağına inanmışlar; yasalarını kadınların zararına çıkartmışlardır; böylece kadın, somut olarak öteki varlık, erkeğe benzemeyen varlık haline gelmiştir. Bu durum erkeklerin iktisadi çıkarlarına uygundu; ama aynı zamanda varlıkbilimsel ve ahlâksal özençlerine de uygundu” (Beauvoir, 1993a, s. 153).

Simone de Beauvoir dünyanın neden hep erkeklerin egemenliği altında kaldığı sorusunu sorarken, mevcut durumun, ne biyolojik ne ruhbilimsel ne de tarihsel materyalizm ile açıklanabilecek gibi olduğunu belirtir. Beauvoir’a göre kadınların faaliyetleri, erkekler nezdinde önemsiz ve anlamsız görülür. Kadının doğurganlığı ona hiçbir güç getirmez, bilakis doğurganlık ve buna bağımlı faaliyetler, tarih boyunca kadını ev içine bağımlı olmaya itmiştir. Ev işleri, yaratıcı etkinlik ve zihinsel tasarımı beraberinde getirmediği için, kadın sürekli bir kırsıldöngüde evin içine hapsolmuştur.

7 Tarih kelimesinin İngilizcesi üzerinden yapılan bir kelime oyunu. Tarihin, erkeğin (his) hikâyesi (story) olduğuna dair bir gönderme. “Herstory” (kadının tarihi) terimini ise, ilk defa Robin Morgan 1970 tarihli *Sisterhood is Powerful* (Kardeşlik Güçlüdür) kitabında kullanır.

“Venüs’te Sosyal Yardımlaşma” adını taşıyan ikinci epizotta, Kadın diğer kadınları örgütleyerek onlarla beraber ailesi ve evi olmayan çocuklar yararına bir dernek kurmaya çalışır. Ancak sayılma hakkını elde ettikten sonra erkeklerden bağımsız olarak örgütlenmeye kalkışmak ve sorumluluk üstlenmek kadınlara ağır bir yük olarak görünür. Sayılmadıkları günlerin huzurunu ararlar. Kimsesiz çocuklar için çalışmaktansa, Yaşlı Bilge’nin dinî telkinleriyle kocalarının sözünden çıkan “kötü” kadınların hikâyelerine inanmak işlerine gelir. Kadın, diğer tüm kadınları aydınlatmak ve bilinçlendirmek için çırpınırken, kadınlar tarafından terk edilir.

Oyunda dikkat çeken önemli bir özellik de, oyunun başkışisi Kadın’ın karşısına çatışma unsuru olarak erkeklerle beraber kadınların da çıkmasıdır. Kadının ötekileştirilmesi ve ezilmesinde sadece erkeklerin değil, yeterli bilinç düzeyine erişememiş kadınların da doğrudan rolü olduğu gerçeğinin altı çizilir. Oyunun başlarında erkek egemen dünyanın karşısına dikilen ve kısa sürede bilinçlenmiş gibi gözüken kadınlar, bir süre sonra eski, rahat alışkanlıklarına geri dönüp kendilerine çizilen kadere razı olmayı tercih edeceklerdir.

Sevgi Soysal, neden yöneticilerin veya yaşlı bilgelerin her zaman erkek olduğu sorusunu sorar ve oyunun başından beri kadınlık durumuna itiraz getiren Kadın’ı bilge kadın olarak seçtirir? Ancak Soysal’ın eleştirisi, sadece erkek egemen kültüre yönelik değildir. Kadınların bilinçlenmesi noktasında kadının geri kalmışlığını, geleneksel toplum düzeni içinde yine kendi eliyle üretmesini de eleştirir. Kadınların başkaldırması ve düzene dur demesi gerekmektedir. Çünkü istedikleri haklara kavuşmak ancak mücadele ile olacaktır. Bu mücadelenin ilk adımı, kadınların kendilerine kadın oldukları için dayatılan işleri yapmamalarıdır. Madem kadınların yaptıkları işler anıtlara geçecek kadar önemli değildir, o zaman yeni bir anıt dikmenin ve yeni bir bilgenin seçilmesinin zamanı gelmiştir. Bu başkaldırı erkekleri korkutur ve kadınlar isteklerine kavuşmuş gibi görünür ama artık bilge kişi seçilmiş olan Kadın kahramanın şüpheleri vardır:

“Bilge Kadın: Demeyin şimdi: Kadının fendi erkeği yendi. Sanmayın ki Venüslü kadınlar bilinçlendi. Venüs’te bir gün diğerlerine uymaz. Aslında Venüs’te eski hamam eski tas” (“VKS”, s. 9-10).

“Venüs’te Ölüm” adını taşıyan üçüncü ve ilk perdenin son epizodunda kadınlar ölen kocalarına, en çok da kendi çaresizliklerine ağlarlar. Bir türlü kendi ayaklarının üzerinde duramayan kadınlar için, kocasız kalmak bir özgürlük alanı yaratmaz, tam tersine çaresizliğin ve yalnızlığın karabasanına dönüşür.

Bilge Kadın’ın yapmak istediği eylemlerin karşısına, erkeklerden ziyade yine kadınlar çıkar. Sevgi Soysal kadının ötekileştirilmesinde sadece erkeklerin değil, kadınların da doğrudan rolü olduğu gerçeğini oyun boyunca sürekli dile getirir. Venüs’te sayılmaya başlayan kadınların bazı sosyal sorumluluklarının da olduğu gerçeği kadınların hoşuna gitmez. Böylece eski günlerini, erkeklerin egemen olduğu ve kendilerinin sözde rahat ettikleri zamanları özlerler.

Simone de Beauvoir *İkinci Cins*’in son cildi olan *Bağımsızlığa Doğru*’da kadınların mevcut konumlarından kaynaklanan kişisel özelliklerini sıralar: Yaşamı olduğu gibi kabullenme, sabır, edilgenlik, dünyayı nesnel gerçekliği içinde görmek yerine mistik bir tarzda algılama ve doğaüstü güçlere inanma, geleneklere aşırı bağlılık ve muhafazakârlık, yer yer sinir nöbetleri şeklinde açığa çıkan pasif saldırganlık gibi eğilimler, kadınların bağımlı konumlarından kaynaklanan genel özellikleridir. Kadınlar kendi tutsaklıklarını muhafazakâr görüşleriyle yine kendileri üretirler. (Kırtıl ve Kırtıl, 2014, s. 191)

Erkeklerin sözünden çıkan Venüslü kadınları, Yaşlı Bilge taassup ile korkutur:

Yaşlı Bilge: Kutsal peygamberimizden sonra kocalarınız gelir. Bundan beş yüzyıl önce kadınlar kocalarının sözünden dışarı çıkmaya kalktılar. Sonra kıtlık oldu. Sonra bir salgın oldu. [...] Anladılar ki suç kadınların. Kocalarını tanımayanların, kadın olduklarını unutup erkek işine burun sokanların. Mahkeme kuruldu orta yere, koca sözü dinlemeyenlere yüce yargıçlar

dur, dediler. Her birine hüküm giydirdiler. Orta yerde odunlar yığıldı. Üstüne direkler çakıldı. Kadınlar direklere bağlandı. Bir kocaman ateş yakıldı (“VSK”, s. 16).

Yaşlı Bilge’nin bu sözleri karşısında kadınların tepkisi son derece çarpıcıdır: Kadınlar: “İyi ki o kadınları yakmışlar”, “Aman ne kötü kadınlarmış onlar”, “Yoksa şimdi o kadınlar yaşasaydı yine yangınlar, seller, tufanlar, kıtlıklar olurdu” (“VSK”, s. 16).

Yaşlı Bilge, Bilge Kadın’a da şu çarpıcı ve değişmeyecek öğütünü vermekten geri durmaz: Kadınların dünyasını yıkmak, onlara yeni ve farklı değerler göstermeye çalışmak, kadınları sadece boşluğa düşürür.

Sevgi Soysal’ın vurgulamak istediği tam olarak budur. Kadınlar boşluğa düşmekten korkmamalıdır. Çünkü sahip oldukları değerler, onları sadece yaşamdan uzaklaştıran ve aslında sandıkları kadar da önemli olmayan değerlerdir. Bunların yerine kadınlar kendi değerlerini yaratmalıdır. Ancak bunu ararken gidecekleri yol öyle kolay bir yol değildir ve zaman zaman kendi hemcinslerinden de eleştiri almayı göğüslemelidirler.

Simone de Beauvoir ise şu tespiti yapar: “[...] Erkek, ayrıcalıklı erkeklere dış bileyebilir ama sınıfına sadıktır. Genel olarak aynı olanaklarla yola çıkanlar hemen hemen aynı yerlere varmaktadır. Kadınlarsa erkeğin araya girişiyle çok değişik yaşama düzeylerine ulaşmaktadırlar. Evlenen ya da el bebek gül bebek bakılan bir arkadaş, kendi başına başarıya ulaşmaya çalışan kadının için çok kötü bir örnektir. Bile bile dikenli yolu seçtiği kanısındadır. Her engel karşısında kendi kendine, başka bir yol tutsam daha mı iyi olurdu acaba diye sormaktadır” (Beauvoir, 1993c, s. 134-135).

Oyunun ikinci perdesi “Venüs’te Doğum” adını taşıyan dördüncü epizotla açılır. Bu bölümde gerek dinsel, gerekse toplumsal olarak erkek çocuklarla, kız çocuklar karşılaştırılır. Erkeklerin yanı sıra kadınlar da bir erkek çocuk sahibi olmak isterler. Kadın, bu fikre çaresizce itiraz etse de kimse tarafından dinlenmez.

Beauvoir, kadınların genellikle erkek doğurmak istedikleri-

ni, *İkinci Cins*'in ikinci cildi olan *Evlilik Çağı*'nda ele alır. Şu ortadadır ki, erkek çocuklar somut olarak üstündür ve bunu kadınlar pekiştirir. Bütün kadınlar “kahraman” doğurmayı düşlerler ve kahramanlarsa hiç kuşkusuz erkeklerden çıkar: “Kadının oğlu insanları yöneten bir şef, bir asker, bir yaratıcı olacaktır; yeryüzüne kendi istencinin damgasını vuracak, anası da onunla birlikte ölümsüzlüğe erecektir, kurmadığı evleri, gidip gezmediği ülkeleri, okumadığı kitapları anasına o verecektir. Kadın, onun aracılığıyla sahip olacaktır dünyaya.” (Beauvoir, 1993b, s. 153-154).

Beşinci epizotta Venüs'te eğlence hayatının işlendiği “Kadınlar Matinesi” adlı bölümle karşılaşırız. Erkeklerle kadınların ayrı ayrı eğlendikleri bu bölümde, erkekler eşlerinin diğer erkeklerle beraber aynı eğlence mekânlarında bulunmasına rıza göstermezler. Kadınlar kendi aralarında eğlenecekleri yeni bir eğlence biçimi üretmişlerdir ancak bu mekânlarda kadın kadına eğlenebilmek için yine eşlerden izin almak gereklidir. Erkekler tekeli bir sahip olma istemi ile kadınların dışarı çıkmalarına izin vermezler. Bir erkeğin karısını erkeklerin eğlendiği yere götürmesi, karısına kem gözle baktırmasıdır. Erkekler için karısına kem gözle bakılması, kadın haklarından da kadın özgürlüğünden de beter ve aşağılayıcıdır.

Sevgi Soysal kadınların özgürleşme, bilinçlenme ve hak talep etme hareketleri doğrultusunda erkeklerin namus kavramı ile karşılarına çıktıklarını gösteriyor. Erkeklerin kendi iktidar alanlarını namus dayatması ile nasıl genişlettikleri ve kadınların en temel haklarından biri olan eğlenme hakkında bile onlara nasıl karışabilecekleri resmediliyor. Kadınları kadın kalmaya razı eden kandırmacalar, onları söz hakkı, çalışma hakkı, seçim hakkı ve eşitlik gibi davalardan uzaklaştırır. Kadınlar, Bilge Kadın'ın onlar adına kendi haklarını koruması ister. Oysa Bilge Kadın, ısrarla kendi işinin hakları korumak değil, korumayı kadınlara öğretmek olduğunu belirtir. Peki namus nedir? Sözde namussuzluğu yaratan yine erkeklerin kendileri değil midir?

Bilge Kadın: Kimsenin kimsenin karsına kem gözle baktığı yok. Zaten bakacak yine sizler, yani erkekler olduğuna göre, bakmayın olsun bitsin. Bu zavallı kadınlar da kocalarıyla geze-bilsin (“VSK”, s. 39).

Altıncı epizot “Venüs’te Bayram” adını taşır. Dinî törenin bitmesiyle bayramın başlamasını bekleyen Venüslü kadınlar için en önemli şey, eşlerinin alacağı bayramlık yeni giysileriyle ortada endam etmektir. Bunun için erkeklerine yalvarıp ağlaşırlar. Erkekler için eşlerine yeni giysiler almak onur meselesi olduğu kadar, aynı zamanda dinî bir gerekliliktir. Kadın bu gerekliliğin aslında gereksiz bir görenek olduğunu söylemeye kalkıştığında ise gerek kadınlar, gerek erkekler, gerekse de Yaşlı Bilge tarafından lanetlenir. Erkekler, Kadın’ın üstüne yürüdükleri sırada, kutsal anıtı devirirler. Ancak anıtın devrilmesinin baş suçlusu olarak yine Kadın ilan edilir.

Sevgi Soysal kadınların en basit ihtiyaçlarını karşılayabilmek için bile erkeklere muhtaç olduğunu gösterir. Bilge Kadın, her şeyi kocalarından bekleyen kadınların sadece ağlaşıp hiçbir sonuç elde edemeyeceğini, çözümün ise çalışıp kadının kendi ekonomik özgürlüğünü kazanmasında yattığını söyler. Diğer taraftan erkekler kadınların çalışmasına da karşıdır. Çünkü bir kez erkek işine karışan, para kazanan kadın kadınlıktan çıkar ve en önemlisi erkeğin şerefine leke sürer.

Simone de Beauvoir da, kadını erkeğe bağımlılığından kurtaracak olan şey çalışma yoluyla gelen özgürlüktür saptamasını yapar. “Kadın, erkekle arasındaki açığı çalışma yoluyla epey kapatmıştır ve yalnız çalışma hayatı somut bir özgürlük kazandırabilir ona” (Direk, 2009, s. 31). Diğer taraftan şu da unutulmamalıdır ki, kadın çalışsa da erkeklerle hemen eşit ve erkekler kadar özgür olamaz. Çünkü bu dünya hâlâ erkeklerin malıdır.

Yedinci ve son epizotta ise, Venüs’te yine seçim vardır. Eski kutsal anıtın yerine yeni bir anıt dikilmiş, anıtın devrilmesine sebep olan menfur eller lanetlenmiştir. Kadınlar sayılmadıkları zamanların özlemini dile getirirler. Venüs’teki karışıklıkların ana nedeni Kadın olarak gösterilir. Kadınlar yeni aç-

lan anıtlarını kutsarlar ve ona bağılıklarını bildirirler. Ama yeni anıtta yazılı olanları okuduklarında, elde ettikleri tüm hakların eskisinden de beter bir şekilde ellerinden alındığını görürler. Artık tüm istekleri eşlerinin iki dudağının arasındadır. Erkekler, eşlerinin isteklerinin belki ufak bir bölümünü –lütfen– yerine getirebileceklerini ama öncelikle Bilge Kadın’dan kurtulmalarının şart olduğunu söylerler. Venüslü tüm kadınlar Kadın’ı terk ederken oyun sona erer. Kadının sonunu yine kadınlar getirmiştir. Çünkü baştan beri “yok çalışın”, “yok hakkınızı arayın”, “yok savaştan sorumlusunuz”, “yok seçimden sorumlusunuz” diyerek kadınların dertsiz başına dert açmıştır. Oysa kadınların elbise almak ve kadınlar matinesine gitmek gibi günlük sıradan istekleri dışında hiçbir dertleri yoktur.

“Venüslü Kadınların Serüvenleri”nde her epizot kendi içinde bir bütünlük taşıırken, bildik anlamda serim-düğüm-çözüm bölümleri tam olarak yer almaz. Oyunda tüm epizotlar Venüs’teki sosyal hayatı, kadın-erkek ilişkilerini ve kadının ikinci sınıf durumunu tekrar tekrar hatırlatır. Erkek egemen anlayışın dinsel, siyasal ve ekonomik yapıyı kendi çıkarları doğrultusunda nasıl düzenlediği ve biçimlendirdiğinin üzerinde durulur.

Peki, şimdi neredeyiz?

Sevgi Soysal’ın metni kadın özgürlüğüne varoluşçu noktadan bakarken, kadın ve erkeğin biyolojik farklılıkları dışında, “kadınlık” ve “erkeklik” olgusunun toplumsal birer öğreti ve dayatma olduğunu, Türkiye’de henüz toplumsal cinsiyet konusu tartışılmaya başlanmadan önce dile getirir. Pınar Kür, o günlerin ortamında *Sanat Olayı* dergisinde “Venüslü Kadınların Serüvenleri”ni değerlendirirken, “Günümüzde sloganlaşmış birtakım feminist düşünceler ile artık slogan olma niteliğini bile yitirmiş olan sosyalist düşünceler, seyirciyle herhangi bir kişisel yakınlık kurma çabası olmaksızın [oyunda] sıralanıyor” ifadesini kullanır (Kür, 1986, s. 22). 1986 yılına ait bu yorumlar, o günün Türkiye’si için geçerli olabilir belki. Çünkü 1980’li yıllar Türkiye’de kadın hareketinin ivme kazandı-

ğı, feminist/feminizm gibi sözcüklerin gündelik dilde sıklıkla kullanılmaya başlandığı yıllardır. Birinci ve ikinci dalga feminist hareket; medeni kanun talepleri, oy hakkı gibi siyasal hakların kazanılması ve kadının toplum içerisindeki adaletsiz konumunu değiştirme çabası, geleneksel cinsiyetçi rollerin sorgulanması konularına odaklanmıştır. Edebiyatta, sanatta, bilimde, politikada, eğitimde, kısacası hayatın her alanında cinsiyet ayrımcılığı sorgulanır. 70'ler ve 80'ler, Türkiye'de kadınların cinsellik ile doğurganlığın birbirinden ayrıştırılması mücadelesini verdiği ve bir dizi kazanımların elde edildiği yıllardır. Pınar Kür'ün o günlerdeki düşüncesine göre "Venüslü Kadınların Serüvenleri"nde anlatılanlar, o dönem için artık geride bırakılmış dertler olabilir. Peki 90'lardan günümüze kadın konusunda geline nokta, tüm bunların aşılmış olduğunu söyleyebilir miyiz? Bugün gündemimizden hiç düşmeyen kadın cinayetleri, kadına yöneltilen kontrolsüz şiddet, ege-men yönetici gücün kadın bedeni üzerinden ürettiği politikalar, nasıl ve ne giyileceğine karışılması dışında, ne zaman evlenileceğine, kaç çocuk yapılacağına dair yapılan telkinler, kadının kendi bedeni üzerinde kazandığı kürtaj hakkının geri alınmak istenmesi, tecavüz mağdurlarının suçlu gösterilmeye çalışılması, tahrik indirimleri ve eğitimde karma eğitimden vazgeçileceğine dair söylemler, Türkiye'de kadın hareketini yeniden yolun en başına döndürmektedir. Oysa "Venüslü Kadınların Serüvenleri"nde kadınlar sayılmak ister. Belki basit, hatta naiftir istekleri ama en temel meseledir sayılmak. Hem sayı olarak sayılmak hem saygınlık kazanmak.. Oysa bugün kadınlar var olma mücadelesi veriyorlar. Üstelik bu mücadele öyle politik ya da edebi alanda var olma mücadelesinin bile gerisindedir. Bugün Türkiye'de kadınlar canlarını koruma, hayatta kalabilme mücadelesi veriyorlar. Evet, bir anlamda kadınlar günümüzde sayılıyorlar ama bu, ne yazık ki her gün kaç kadının öldürüldüğüne dair istatistiki bir bilginin ötesine geçemiyor.

Gelelim ilk başta tartıştığımız konuya, bir yazarın ölümünden sonra basılmamış eserlerinin akıbeti meselesine! "Venüslü Kadınların Serüvenleri" eksik/tamamlanmamış/modası geçmiş

diye gün yüzüne çıkmadıkça, Sevgi Soysal'ın kadın kimliği üzerine düşüncelerini nasıl şekillendirdiğini ve nasıl yazı temrinleri ile denemeler yaptığını takip etmemiz mümkün olmaz. Varoluşçu feminizm noktasından kadınlık durumuna yaklaşımı ve erkek egemen dünyanın o sorgulanamaz dayatmalarını deşifre etmesi, çok erken bir zamanda toplumsal cinsiyet konusu üzerine düşündüğünü bize gösteriyor.

“Venüslü Kadınların Serüvenleri” Sevgi Soysal külliyatı içinde göz ardı edilmemesi gereken çok önemli bir metin ve çok önemli bir sanat eseridir.

KAYNAKÇA

- Gonca Kırtıl, G. ve Ogün Kırtıl, “İkinci Cins Üzerine”, *Simone de Beauvoir Yaşamı-Felsefesi-Eserleri*, ed. Gönül Bakay, Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul, 2014, s. 151-200.
- Pınar Kür, Venüslü Kadınların Serüvenleri, *Sanat Olayı*, sayı 46, 1986, s. 22.
- Priska Furrer, *Sevgi Soysal Bireysellikten Toplumsallığa*, Papirüs, İstanbul, 2004.
- S. Sabuncu [Sevgi Soysal], “Venüslü Kadınların Serüvenleri”, daktilo metin, tarihsiz.
- Simone de Beauvoir, *Kadın İkinci Cins I: Genç Kızlık Çağı*, çev. Bertan Onaran, Payel, İstanbul, 1993a.
- Simone de Beauvoir, *Kadın İkinci Cins II: Evlilik Çağı*, çev. Bertan Onaran, Payel, İstanbul, 1993b.
- Simone de Beauvoir, *Kadın İkinci Cins III: Bağımsızlığa Doğru*, çev. Bertan Onaran, Payel, İstanbul, 1993c.
- Zeynep Direk, “Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği”, *Cogito*, sayı 58, 2009, s. 11-38.

Sevgi Soysal'dan Bir Delikli Erkeklik Öyküsü

DEVİRİM DİRLİKYAPAN

Sevgi Soysal'ın yapıtlarında toplumsal cinsiyetin bireyler üzerindeki ezici etkisini nasıl yansıttığını anlayabilmek için, yalnızca kadın karakterlere değil, erkekliklere de bakmak gerekir. Çimen Günay-Erkol'un, 12 Mart romanları bağlamında söylediği gibi, çok az anlatıda "erkek kimlikleri Sevgi Soysal'ın yapıtlarındaki kadar çeşitlendirilmiştir" (2013, s. 105). Soysal, bu yazıda ele alınacak olan "Delikli Nazarlık" başlıklı öyküde, bu erkeklik hallerinden birinin oluşumuna, ileride "paşaların, efendilerin dünyasına" katılacak olan bir bebeğin, oğlan çocuğundan erkeğe dönüşme sürecine götürür okuru.

Pınar Selek, *Sürüne Sürüne Erkek Olmak* adlı önemli araştırmasında "Türkiye'de geleneksel olarak kabul gören erkeklik kademesine varmak için dört temel aşamayı" geçmenin zorunlu olduğunu ifade eder. Bunlar sünnet, askerlik, iş bulma ve evliliktir (2013, s. 19). Selek'in belirlediği kademelere beşinci ve "son durak" olarak "çocuk yapma"yı, hatta "oğlan çocuk yapma"yı eklememiz gerekir. Çünkü yine Selek'in belirttiği gibi babalık, erkekliği kanıtlanmış erkeklerin konumudur. "Erkek, iktidarını öncelikle cinsel alanda "ispatlamalı", örneğin sünnet bıçağından geçmiş cinsel organ mutlaka ereksiyon "yeteneğine" sahip olmalıdır. Bu da yetmez. Baba demek, kısır

olmayan koca” demektir (s. 22). Koca olmak, zorunlu şekilde baba olmayı gerektirir. Geleneksel toplumlarda çiftlerin çocuk yapmama gibi bir tercihi söz konusu olamaz. Çocuk sahibi olmamak, bilinçli bir seçim olarak değil, bir kusur ya da hastalık belirtisi olarak algılanır.

Çocuksuz olmanın aşağılanmasına *Dede Korkut*’ta da rastlanır. *Dede Korkut*’un “Dirse Han Oğlu Boğaç Han” başlıklı anlatısında Bayındır Han, yılda bir kez Oğuz beylerini ağırlamak için düzenlediği davet için “Oğlu olan ak otağa, kızı olan kızıl otağa kondurun; oğlu, kızı olmayanı Allah Teâlâ hor görmüştür, biz de hor görürüz, belli bilsin” emrini verir. “Kimin ki oğlu, kızı yok, kara otağa kondurun, kara keçeyi altına döşeyin, kara koyun yahnisinden önüne getirin, yerse yesin, yemezse kalsın, gitsin,” der (Gökyay, 2006, s. 32). Çocuğu olmayan Dirse Han, kara çadıra alınarak aşağılandığını öğrenir ve “bu kara ayıp bana ya bendendir ya hatundandır,” diyerek daveti bırakıp evine döner. Karısına “senden midir, benden midir, Tanrı Teâlâ bize bir erdemli oğul vermez, nedendir,” diye sorar (s. 34). Karısı, Dirse Han’a yoksullara yardım etmesini, böylelikle iyi dua almasını önerir. Dirse Han, açları doyurarak, çıplakları giydirecek, borçluları borcundan kurtararak “bir ağzı dualının alkışı”nı alır ve nihayet bir oğlan çocuğuna kavuşur (s. 35).

Dede Korkut anlatılarında kadının aşağılandığı, ataerkil akrabalık bağlarının yüceltildiği örnekler bulunduğu gibi, kadının da güç ve iktidar sahibi olduğu anaerkil topluma ilişkin hikâyelerle de karşılaşırız. Dolayısıyla Dirse Han’ın “bu kara ayıp bana ya bendendir ya hatundandır” şeklindeki sözü, ataerkil düzene pek uymayan, eşitlikçi sayılabilecek bir tepkidir. Erkek egemen düzen, bu “ayıbı” giderek tamamen kadına yükleyecektir. Bilimsel gerçekler ne söylerse söylesin, oğlan çocuğunun olması kadının “suçu”, olması ise erkeğin başarısıdır. Oğlan çocuk, ataerkil soyun devamı anlamına geldiği için abartılı bir şekilde önemsenir. Kız çocuk gidici, oğlan çocuk iktidarın sürdürücüsüdür. Bu yüzden kızın yatıştırılması, oğlanın kışkırtılması gerekir. Örneğin kız çocuk, bacaklarını açmadan “düzgün” oturması yönünde terbiye edilirken, oğlan çocuğun pipi-

sini amcalara teyzelere göstermesi istenir. Kuku gizlenmesi ve korunması, pipi sergilenmesi ve onur duyulması gereken bir organdır. Ayrım buradan başlayınca, erkekliğin her anlamda ve her şeyi “becermek” olması, olağan hale gelir.

Sevgi Soysal’ın “Delikli Nazarlık” öyküsü, aşırı önemsenen, aşırı önemsendiği için de çevresine zarar verici davranışlarının bile “aman nazar değmesin” tepkisiyle karşılandığı bir oğlan çocuğunun “becermeye” dayalı erkeklik inşasının ironik bir anlatısıdır. Necip adı verilen bu çocuk, Selanik eşrafından çiftlik sahibi İzzet Efendi’nin oğludur. Doğumundan itibaren çiftlikteki her şey, Necip’in hizmetine sunulur. “İnekler, tavuklar, yumurtalar, civcivler, piliçler, buharı tüten sütler, kaymaklar, ballar, hayın Bulgarların en halis yoğurtları, kaz ciğerleri, kuzu ciğerleri, tavuk göğüsleri ve Pişona Çiftliğinin bütün kadınlarının memeleri ve bu memelerin bol akası sütleri” Necip’indir artık (Soysal, 1983, s. 7). Hem de bir kez değil, bin kez Necip’indir. Necip’in bakımını yalnızca annesi, ninesi, sütninesi, haminnesi üstlenmez. Çiftlikte her işe koşulan “halayıklar, beslemeler, urum dadılar” da vardır. Gelişiminin her aşamasında şımartılan ve “aman aman” tarzıyla yetiştirilen Necip küçük bir efendi, “besleme takımı” ise onun köleleridir:

Necip işedi, aman aman işedi, Necip kaka yaptı, aman aman kaka yaptı, bezler, bezler, bezler, halayıklar, beslemeler, urum dadılar, elleri dilleri kopasıcılar, gözleri körolasıcılar, yıkadılar, yıkadılar, yıkadılar. Ha halayıklara ha, ha beslemelere ha, vurun Necip’i sırtınıza, indirin Necip’i merdivenlerden, çıkarın Necip’i merdivenlerden, indirin Necip’i merdivenlerden, çıkarın Necip’i merdivenlerden, deh halayıklar deh, deh beslemeler deh, deh aman deh, kafalarına çat küt, kıçlarına çat küt, Necip’in eli yetene kadar, anası, nenesi, dedesi, haminnesi, sütninesi, halayıklara, beslemelere çat küt. Necip’in eli yetince çat küte de pat küte de kendi yetişir oldu, kendi vurur oldu elceğizleriyle (s. 7-8).

İzzet Efendi, bütün imkânlarını, özellikle de beslemelerini Necip’in hizmetine seferber ederken, ona en halis altından bir

nazarlık almayı da ihmal etmez. Böylece kem gözlerin Necip'i incitme olasılığı da ortadan kaldırılmış olur. Ancak nazarlık bile Necip'in elinde silaha dönüşür: "Nazarlığı kafalarına attı, nazarlığın iğnesini kışlarına batırdı çıkardı, batırdı çıkardı da, ah nazarlığın omuzunda olmadığı anlar Allah korudu da kem gözler hep başkalarının çocuklarına çarptı" (s. 8).

Elini kullanmayı beslemeleri dövme yoluyla öğrenen Necip, dilini de onlara küfrederek keşfeder. Necip'e verilen belki de tek terbiye, anne babasına değil beslemelere sövmesine ilişkindir: "Eşşek dedi, aman ağzını sevisiversinler, eşşoğlu eşşek dedi, aman dilini sevsinler, gonca gül ağzını, lokum dilini, bok dedi, aman yesinler ağzını, anana, babana, dedene, haminnene, nenene deme olur mu! Beslemeye de, halayıklara de, rum dadıya de, de olur mu oğulcağızım de, oh de" (s. 8).

Bebekken beslemelerin sırtından inmeyen ve on yaşına kadar meme emen Necip, ne kadar büyürse büyüsün "sırta binme"yi de "emme"yi de sürdürecektir. Önce köpeklerle, sonra eşeklerle, ardından da atlara biner. Annesinin memesini bırakıp genç halayıkların, aileye sığınan dulların körpe memelerini emmeye başlar. Emerek, binerek, döverek ve söverek erkekleşir: "Bir emdi, bir dövdü, bir emdi, bir sövdü. Sövdükçe, emdikçe, dövdükçe büyüdü, erkekleşti, erkekleşti, erkekleşti, erkekleşti, bütün halayık, besleme, sığıntı takımının oraları, buraları ona kurban olsun! [...] bütün bikirler onun için izale olsun" (s. 9).

Necip'in erkekleşmesine bunlar da yetmez. Tam anlamıyla "adam" olması için elinin, dilinin ve penisinin yanında, gerçek bir silaha da ihtiyacı vardır: "Daha nasıl adam olsun? Daha bir eksiği kaldı mı ki? Kaldı, kaldı, babası ona Bulgar komitacılarından bir tüfenk aldı, aldı da ne iyi etti. Necip tam adam oldu, aslanlar aslanı oldu. [...] canı nereye isterse nişan aldı vurdu, nişan aldı vurdu" (s. 9). Necip, herkesi korkutan bir "adam" olmuştur artık. Anlatıcı, "elbet korkun," der, "aslanın maşallahı var." Ancak dünyanın merkeziymiş gibi yetiştirilen Necip, sonunda o "maşallah"ın da canına okur. Bir gün omzundaki altın nazarlığı çıkarıp tüfeğine nişangâh yapar, delik deşik eder. Nâsılsa Necip'e o yaşa kadar nazar değmemiştir, bundan sonra da

değmez. Böylece erkek olduğu için kutsanan Necip, bu “kutsallığı” sonuna kadar kullandığı gibi, kutsal sayılan başka bir simgenin, nazarlığın da üstüne basarak yükselmiş olur: “erkek delikanlı kevgire dönmüş nazarlığa bastı da, aman aman bastı da paşaların, efendilerin dünyasına yürüdü gitti” (s. 10).

Öykünün bu kısmında, Sevgi Soysal’ın yapıtlarında sıkça karşılaştığımız karşıtlıklar devreye girer. Beslemelerden biri çiftlikten kovulmuş, uzak akrabalarından birinin yanına sığıntı olmuştur. Pişona Çiftliği’nden ona kalan yalnızca iki şey vardır yanında: bohçasında bahçede bulduğu kevgire dönmüş nazarlık, karnında bebek. İkisi de Necip’in “beceri”sinin sonucudur. Öyküdeki temel karşıtlık, Necip ile onun gayrimeşru çocuğu arasındadır. Necip, “necip”in sözlük anlamına uygun olarak soyludur, Necip’in çocuğu ise ironik bir şekilde piç. Adının zikredilmesine bile gerek yoktur. “Taş yerine, köpek yerine doğan”, “geberesice”, “canı çıkasica”, “it dölü”, “kahpe dölü”, “gözü kör olasica”, “canı çıkasica”, “ayakları kopasica” bir oğlandır sadece. Necip doğduğunda dünyanın bütün nimetleri onu beklemektedir; beslemenin çocuğunu bekleyen ise aşağılanmalar, hor görülmeler, dövülmelerdir: “Ağladı, yedi tokadı, anasının sütü kesildi; yedi tokadı, kustu; yedi tokadı, bağırsakları bozuldu; yedi tokadı, karnı ağrıdı; yedi tokadı, nasıl yemesin? Bütün bu tokatlar onu beklemiyor muydu?” (s. 11).

Yazar, bebekliğe özgü doğal davranışlar ve ihtiyaçlar karşısında birbirinin zıddı iki tutumu ustaca yan yana getirerek, bey çocuğu olmakla besleme çocuğu olmak arasındaki farklılığın altını çizer. Necip’in işemesi, kaka yapması, küfretmesi “maşallah”lık bir eylemken, beslemenin çocuğunun ağlaması, kusması, karnının ağrması “Allah canını alasica” denecek bir durum olur. Bir bebeğin en temel ihtiyacı olan “emmek” “Bir emdi, bir dövdü; bir emdi, bir sövdü. Sövdükçe, emdikçe, dövdükçe büyüdü, erkekleşti, erkekleşti, erkekleşti” (s. 9) sözlerinde de görüldüğü gibi, Necip’in dünyasında çevresini sömürmeye, tahakküm kurmaya ilişkin bir anlama bürünür. Annesinin sütü kesildiğinde bile dayak yiyen beslemenin çocuğu için ise “emmek”, sömürülmenin ifadesi olur. Sonuçta, Ne-

cip'in efendilerin dünyasına yürüyüp gitmesine karşın, "ayaklar altında dolanan" beslemenin çocuğu, büyümeye bile imkân bulamaz. Bir gün devrilen bir çamaşır teknesinin altında kalır, haşlanarak can verir.

Necip'in omzunda olmadığı anlarda bile onu koruyan nazarlık, beslemenin çocuğunda işe yaramaz. Çünkü deliklidir. Çocuğun ölümü, öykünün sonunda nazarlığının delikli olmasına bağlanır: "Sonra hep anlatmışlar, ırak akrabalar, hep konular komşular anlatmışlar, anlatmışlar. Oğlan göze gelmiş. Kem gözler, kem kem gözler, nazarlığın deliklerinden kevgirden süzülür gibisine süzölmüşler de, uğlancağıza değivermişler, yaa, değivermişler" (s. 11). Bütün imkânlarla fazlasıyla sahip olan bir bebeğin nazarlık ihtiyacı ne kadar ironikse, her türlü yoksunluğun içinde yaşayan bir bebeğin başına gelen olumsuzlukların nazara yorulması da o kadar ironiktir. Aralarındaki fark, elbette sınıfsaldır. Her iki çocuğun da "kaderi" onlar doğmadan önce, ait oldukları sınıflarca belirlenmiştir. Beslemenin çocuğuna efendilerce layık görölen, "kutsal"ın da deliklisidir.

Öyküde iki çocuğun biyolojik cinsiyetinin de erkek olması, ilk bakışta meselenin erkeklik inşasıyla ilgili olmadığını düşündürür. Gerçekten de Necip ile onun gayrimesru çocuğu arasındaki karşıtlıklar, kadın erkek ayırımından kaynaklanmaz. Ancak, eril tahakkümün yalnızca kadınları değil, erkekleri de şekillendirdiği, erkekler üzerinde de baskı aracı olabildiği unutulmamalıdır. Necip'in erkekliği onu koruyan, onun el üstünde tutulmasını sağlayan bir nazarlık gibidir. Beslemenin çocuğunun erkek olması ise, onu korumaya yetmez. Çünkü onun erkeklik inşası, piç olması nedeniyle baştan sorunludur; adı bile anılmayan bu çocuk doğuştan ötekileştirilmiştir. Başka bir deyişle onunki, Necip ve Necip'in temsil ettiği eril değerler tarafından kevgire döndürölmüş "delikli" bir erkekliktir.

Öyküye eleştirel ve ironik özelliğini kazandıran, karşıtlıklardan yararlanılmasının yanı sıra, erkeklik inşasının dışıl bir dille anlatılmasıdır. Öykünün dili çocuğuna masal anlatan ya da her şeyi masalsılaştırarak anlatan Trakyalı bir annenin dili gibidir. Tekrarlar ve ünlemler aracılığıyla sevecenleştirilmiş, çocuksu-

laştırılmış olan bu dil, zaman zaman, özellikle ikinci bölümde mahalle kadınlarının dedikodu diline dönüşür.

Sevgi Soysal'ın 1968 yılında yazdığı "Delikli Nazarlık", çiftlik yaşamına ilişkin atmosferiyle sanayileşme öncesi toplumun özelliklerini yansıtır. O günden bugüne kapitalizmin gelişimine koşturarak erkeklikler de değişmiş, karmaşıklaşmıştır. Yine de öykü, Soysal'ın benmerkezci, duyarsız, empati kuramayan, kendine âşık, ama kendini anlamaktan da aciz durumdaki "modern erkeklik"lerine bir giriş olarak okunabilir.

KAYNAKÇA

- Çimen Günay-Erkol, "Post-Feminizm ve Sevgi Soysal: Kadın Gözünden Erkeklikler", *Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz: Sevgi Soysal İçin Yazılar*, der. Seval Şahin, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 97-113.
- Orhan Şaik Gökyay (haz.), *Dede Korkut Hikâyeleri*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2006.
- Pınar Selek, *Sürüne Sürüne Erkek Olmak*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.
- Serpil Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*, Metis Yayınları, İstanbul, 2011.
- Sevgi Soysal, *Barış Adlı Çocuk*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1983.

“Mal Ayrılığı ve Şampanya Kovası”nda Gündelik Yaşam “Gösteri”si

ŞEYDA BAŞLI

“Her yerde aynı ürkütücü soru,
iki yüzyıldan beri dünyanın
yakasını bırakmayan şu soru sorulacaktır:
Yanılsamanın hayal kırıklığı yarattığı
ve gücün çözüldüğü yerde
fakirler nasıl çalıştırılır?”

Debord, 1996, s. 11

Sevgi Soysal’ın ilk kez 1976 yılında yayımlanmış olan “Mal Ayrılığı ve Şampanya Kovası” adlı öyküsü, toplumsal cinsiyet rollerinin belirlediği erkeklik ve kadınlık halleri, bu hallerin içinde biçimlenen evlilik ve ilişki tarzları, kimlik ve kimlik siyaseti tartışmaları ve hepsinin ötesinde, modern toplumun temel sorunlarından birine dönüşen şeyleşme/yabancılaşma sorununa işaret eden cazip kuramsal yaklaşımlardan biri olan “gösteri toplumu” gibi geniş kuramsal tartışmaları gündeme getirecek kadar yoğun bir anlatıdır. Bununla birlikte, öykünün yer aldığı *Barış Adlı Çocuk*, yazıldığı döneme egemen olan, klasik Marksizmin temel sorunsalını, sınıf mücadelesini, farklı kültürel arka planlar içinde gündeme getirir. Bu çalışmada, “Mal Ayrılığı ve Şampanya Kovası” ele aldığı geniş kuramsal tartışma-

lar açısından, kitaptaki diğer öykülerin sunduğu genel bağlam içinde incelenecektir. “Gösteri” kavramı, birbiriyle bağlantısız görünen çeşitli fenomenler arasında ilişkiler kurar ve bu fenomenleri açıklar. Bu fenomenlerin görünüşteki çeşitlilikleri ve karşıtlıkları, görünümünün toplumsal düzenlenmesinden kaynaklanır ki, bu düzenlemenin asli mizacı da tanınmalıdır. Kendi koşulları içinde değerlendirildiğinde gösteri, görünümünün *olumlanmasıdır* ve tüm beşeri toplumsal hayatın, bu görünümle özdeşleştirilmesidir. Ancak gösterinin asli karakterini kavrayan bir eleştiri, gösterinin, hayatın gözle görülebilir bir *yadsınması* –hayatın *somut bir biçime kavuşmuş bir yadsınması*– olduğunu ortaya çıkaracaktır” (Debord, 2002, s. 7).¹ Hem imajlar hem de meta fetişizmi, “gösteri”nin kendini yeniden üretmesi açısından can alıcı bir rol oynar: “Meta fetişizmi –[yani] toplumun, gerek gayrimaddi gerekse maddi şeylerin” tahakkümü altında girmesi– nihai doygunluğuna gösteride ulaşır; burada gerçek dünyanın yerini, onun üzerine yansıtılan bir imgeler seçkisi alır ki bu imgeler aynı zamanda kendilerini gerçeğin ta kendisi gibi göstermeyi başarırlar” (Debord, 2002, s. 11).

Bu biçimde tanımlanan “gösteri”nin, *Barış Adlı Çocuk*’un söylemi içinde, okurun bakış açısından kimi zaman uyumlu, kimi zaman ise birbirine zıt veya çelişik görünen bir tür yamalı bohça olarak sunulduğu düşünülebilir. Kitaptaki öyküler, toplumsallığı oluşturan geniş ilişkiler ağı içinde her biri “gösteri”nin farklı bir boyutunu açık eden pek çok öykü kişinin içinde bulunduğu gündelik gerçekliğin “gösteri”nin görünümüne nasıl dönüştüğünü, bir başka deyişle, görünüm parçalarının dizilmesinden oluşan “gösteri”nin nasıl duymusal gerçekliğin yerini aldığına ışık tutar. Nitekim “Cellat Fuchs, Kent Halkının Arasına Nasıl Karıştı”, “Nasıl Öğreteceğim Köpeğe Aport’u”, “Deli Tank ve Çocuk”, “Yapı” gibi öyküler, bu saptamayı destekleyen örnekler arasında sayılabilir.

“Deli Tank ve Çocuk”ta öykülenen “eşyadan tat almayı isteyen” (Soysal, 2003, s. 37) ancak herhangi bir eşyayı sahip-

1 Bu ve bundan sonraki alıntı, kitabın İngilizce baskısı kullanılarak makalenin yazarı tarafından gözden geçirilmiş ve Türkçeleştirilmiştir.

lenmek, mülk edinmek için gereken bütün iktisadi, sosyal ve kültürel sermayeden yoksun olan çocuk, soğuk vitrin camından yayılan oyuncak cümbüşünün yaydığı uyuşturucu etkiden uyanmadan hemen önce, “gösteri”nin tersyüz edildiğini düşler:

Ama bozkırı alevler sarınca, oradaki ölü tank dizisi alışageldikleri belalardan bambaşka bir belayla yüz yüze gelince, böyle ansızın üstlerine gidilince delirdiler. Bir tank delirebilirse, bir tank dizisi nasıl delirir, hem de nasıl. Deliren tank dizisi, kentten arta kalan kızılıktan koptular, başka kentlere vardılar. Binlerce yoksul çocuk eli ilk oyuncaklarına uzanana kadar, ezdiler, yaktilar (s. 40).

Oysa “gösteri” klasik Marksizmin ileri sürdüğü sınıfsal çelişkilerin ötesine geçerek, “biriken eşyalar”ın temsil ettiği mülk edinme gücünün kendisini yaşamın yadsınmasının temel aracına dönüştürmüştür. “Eskici”de, öykü kişinin “asla baş edemeyeceği, üstesinden gelemeyeceği kadar tozlanabilen bu eşyalara karşı gitgide çoğalan nefret”i (s. 65), meta fetişizminin tahakkümünün kitaptaki örneklerinden biridir. “Mal Ayrılığı ve Şampanya Kovası”nda malların kadın ile adam arasında paylaşımını aktaran diyalogun tamamı, bu durumla ilgili bir başka örnek sayılabilir (s. 21-22). “Deli Tank ve Çocuk”ta mülksüzlüğe mahkûm edilmenin yarattığı öfke ile eşyanın insani durum ve varoluşlar üzerinde kurduğu tahakkümün yarattığı öfke, meta dünyasının “yaşanmış her şey üzerinde” (Debord, 1996, s. 25) kurduğu tahakkümün, bir başka deyişle “gösteri”nin farklı bağlamlardaki “görünüm”leri olarak okunabilir.

“Mal Ayrılığı ve Şampanya Kovası” ise, daha çok, toplumsal cinsiyet kavramından hareketle, kadınlık ve erkeklik rollerinin tarihsel/toplumsal yapı içinde biçimlendiğini, eşyaların, duvarların ve tuğlaların imlediği gibi bir kapana dönüştürülen “gösteri” içinde, hem kadınlığın hem de erkekliğin sıkışmışlığını vurgular. Öykünün anlatıcısının bakışa açısından bu sıkışmışlık, Debord’un sözünü ettiği, eşyanın, dolayısıyla emeğin yabancılaşıp “gösteri”ye dönüştürülen modern gündelik yaşamın temel kuru-

cusuna dönüştürmesinden kaynaklanır. Kadın ile adamın ayrılığını malların paylaşımına, bu paylaşımı ise ironik bir oyuna dönüştüren de, “gösteri”nin gerçek doğasını fark ederek bunun dışına çıkmak isteyen kadın ile başka evlerde, belki başka kadınlarla gösterinin sürmesinden, yeni şampanyalar patlatmaktan başka bir şey istemeyen adam arasındaki karşıtlıktır:

– Evimizin eşyalarını da yeni tamamlamıştık, dedi adam.

Kadın ilk kez merakla baktı. Erkeğin gözleri çocuk gözleri gibi apaçık. Eşyalarda geziniyor. Bilyalara bakıyor. Bilyalarını sayıyor. Benim bilyalarım. Benim sarı, benim kırmızı, benim yuvarlak bilyalarım. Buna gülünür mü? Buna şefkat mi duyulur? Peki, ya ne zaman gülünür? Ne zaman katılınır? Elinin tersiyle apartmana vurdu kadın. Apartman gümbürtüyle yıkıldı. Gümbürtü gömdü kahkahasını (Soysal, 2003, s. 20).

İktidarın toplumsal ilişki ağına içkinliği, ne kadar kaygan, değişken bir doğaya sahip olduğu gibi Foucault’nun ileri sürdüğü temel argümanların somut, elle tutulur ilişkiler çerçevesinde ortaya konması, “Mal Ayrılığı ve Şampanya Kovası”nın, “gösteri”nin doğasını açık etmeye yönelik dikkat çekici özelliklerinden biridir. *Barış Adlı Çocuk*’taki, özellikle hapisane deneyimlerini anlatan öyküler dikkate alındığında, iktidarın kurumsal boyutu ile güç ilişkilerinin sabit ikili karşıtlıklar (“hükümet”in çaydanlığına parmak sokmuş” olan “talebeler” (s. 91) ile bütün kurumları, temsilcileri ve sembolleri ile görünür kılınan “devlet” arasındaki karşıtlıkta olduğu gibi) olarak ortaya çıkması, dönemin toplumsal bağlamıyla uyum içindedir.

Ancak *Barış Adlı Çocuk*’un yanı sıra “Mal Ayrılığı ve Şampanya Kovası”nda da, iktidar konumlarının gündelik yaşamın mikro-politik düzleminde kaygan, değişken bir yapıya sahip olduğu görülür. Bu öykünün önemli özelliklerinden biri, modern toplumun sunduğu toplumsal cinsiyet rolleri içinde kadın-erkek arasındaki iktidar mücadelesine dair eleştirel bir anlatı sunmasıdır. Bir yandan özel alan/kamusal alan ayrımının yapaylığına, bir yandan da “hapisane” ile “ev içi” arasının birbirinden çok uzak iki toplumsal mekân gibi algılanmasının, gün-

delik “gösteri”nin yarattığı yanılsamalardan biri olduğuna işaret eder. Kitaptaki diğer öykülerle ilişkilendirilecek olursa, ev içinin de bir hapishane koğuşuna dönüşebildiği “gösteri”nin dışına çıkmak isteyen kadın karakterin bir sonraki durağı, bir hapishanenin, bir hastanenin ya da tımarhanenin koğuşu olabilir. “Mal Ayrılığı ve Şampanya Kovası” ile “Eskici” öykülerindeki kadın karakterlerin, hatta bir erkeği ele almasına rağmen “Nasıl Öğreteceğim Köpeğe Aport’u” öyküsündeki erkek karakterin yer yer ortaklaşan bir söylem içinden konuşmaları, bu durumu destekler. Bu ortaklaşma göz önünde tutulduğunda, hapishane hücresi, ev içi, sokak gibi toplumsal mekânlara ilişkin ayrımların yapaylığı görünür hale gelir. Bu haliyle bu mekânların, tam da Debord’un dikkat çektiği biçimde, “gösteri”nin her gün yeniden kurulduğu uzamlara dönüştükleri söylenebilir: “Metanın özgür uzamı kendisiyle daha fazla özdeşleşmek, durağan monotonluğa mümkün olduğu kadar yakın olabilmek için bundan böyle her an değişmekte ve yeniden yapılanmaktadır” (Debord, 1996, s. 92). *Barış Adlı Çocuk*’taki öyküleri güçlü kılan niteliklerden biri, hangi adla anılırsa anılsın, modern gündelik gerçekliğin üzerine oturduğu, onu hem çok güçlü hem de aynı ölçüde kırılan kılan bu çelişkiyi açık etmeye yönelmesidir.

W.J.T. Mitchell’in, *Picture Theory*’de (Resim Kuramı) yürüttüğü tartışma, Guy Debord’un söz ettiği “gösteri toplumu”nun görsellik ile ilişkisine ışık tutabilir.² Bu ilişki, Sevgi Soysal’ın, modern gündelik yaşamın dönüştüğü gösteriyi ifşa etmek üzere kullandığı anlatım teknikleri açısından önemlidir. *Barış Adlı Çocuk*’taki hemen bütün öyküler, özel olarak da “Mal Ayrılığı ve Şampanya Kovası”, görsel imgelemi harekete geçirerek, metin dışı gündelik gerçekliğin doğası ile hesaplaşır. Yazarın kullandığı eğretilmelere dayalı dil, bu dil aracılığıyla oluşturulan teatral hava, anlatıcının öyküde olup bitenler karşısında izleyici olarak konumlandırılması (burada “izleyici”liğin tarafsızlık ile eşanlamlı olmadığını belirtmek yerinde olacaktır), metnin alımlan-

2 Bu makalede İngilizce kaynaklardan yapılan alıntıların çevirisi makalenin yazarına aittir.

ması açısından görselliği merkezî konuma getirmektedir. Mitchell'in gündelik gerçeklik ile görsellik arasında kurduğu ilişkiye dönülecek olursa, "resmin, görsellik, aygıtlar, kurumlar, söylem, bedenler ve biçimsellik (*figurality*) arasında kurulan, sözellik-sonrası, göstergebilim sonrası bir karşılıklı etkileşim olarak yeniden keşfedilmesi"nin (Mitchell, 1995, s. 16), anlatı teknikleri ile içerik açısından bir bütün olarak "Mal Ayrılığı ve Şampanya Kovası"nın temel amacı olduğu düşünülebilir.

Öyküde anlatıcı, dolayısıyla okur, tam da Mitchell'in sözünü ettiği etkileşim içinde canlandırılmakta olan bir ayrılık oyunu izler. Durumun oyunsallaşmasının nedenlerinden biri, şüphesiz Soysal'ın güçlü ironisidir. Başka bir neden ise anlatıcının, öyküye dahil olan hemen her öğeyi, kadını, adamı, duvarları, tuğlayı, şampanya kovasını belli bir mesafeden izlemesi, aralarındaki etkileşimi uzaktan izleyerek açık eden tutumudur. Öyküde, kadının da erkeğin de kendi davranışlarının arka planında zihinlerinde canlanan (veya kaçırılan) görüntülerin önemli bir yer tutması, anlatıcının, öyküyü her ikisinin de zihinlerindeki bu imgeleri izleyerek kurması, bu açıdan oldukça önemlidir:

Tuğladan önceki aptallıkla geviş getirecekti; görüntüyü, o bütün aptal kadınlara gözyaşı döktüren görüntüyü kaçırdı. Katı, kaskatı kaldı. Hiç şampanya içmemiş kadar katı. Bu kötü romanı, bu kötü filmi göremedi, gözleri yaşaramadı. Şimdi bir tuğlanın zamanıdır. Şimdi yeniden ölmenin. Adam kadında şampanyanın, kilisede evlenen sevgili görüntüsünün getirebileceği gevşekliği arandı (Soysal, 2003, s. 19).

Böylesi bir izleyicilik, aynı zamanda, Mitchell'in söz ettiği türden bir baskıya da tanıklık etmek demektir: "Bu, izleyiciliğin (görünüş, bakış, göz atmak, gözlem pratikleri, gözetim ve görsel zevk), çeşitli okuma biçimleri (şifre çözme, düzgü çözme, yorum vs.) kadar derin bir sorun olabileceğinin ve 'görsel deneyim' ya da 'görsel okur yazarlığın' tam olarak açıklayamayacağı bir metinsellik modelinin fark edilmesidir. En önemlisi, bu, resimsel anlatımın sorunu bizi hiç terk etmemiş olsa da, şimdi en rafine felsefi spekülasyonlardan kitle iletişiminin en

bayağı üretimlerine kadar bütün kültürel düzeylerde yaptığı benzersiz ve kimsenin kaçamayacağı baskının fark edilmesidir” (Mitchell, 1995, s. 16). “Mal Ayrılığı ve Şampanya Kovası”nın son paragrafı, eşyanın egemenliği ile perçinlenerek süregiden baskının kuşatıcılığına ait farkındalığı şöyle dile getirir: “Eşyalar, binalar, buldozerler, karşıda; daha güçlü, bir kadından, iki kadından, bir erkekten her zaman daha güçlü; eşyalar. Kadın çöktü yere, çevresine bakındı. O hiç bitmeyen aptallıkların şampanya kovalarını buldu yalnız. Kovayı başına geçirdi” (Soy-sal, 2003, s. 23).

Modern gündelik yaşamda görselliğin oynadığı rolün bir başka niteliğini gündeme getiren Mirzoeff’e göre ise, “modern hayat ekranlarda cereyan” ederken, “insan deneyimi şimdi daha görseldir, daha önce hiç olmadığı kadar görselleşmiştir” üstelik, “Görmek Gündelik yaşamın bir parçası değildir yalnızca, gündelik yaşamın kendisidir” (Mirzoeff, 1999, s. 1). Yeni “görsel kültür, resimlerin” kendilerine bağımlı olmayan, ancak varoluşu resmetme veya görselleştirme eğiliminden” beslenir; “En çarpıcı özelliklerinden birisi, doğalarında görsellik olmayan şeylerin görselleştirilmesi yönündeki giderek artan eğilimdir” (s. 5). Heidegger’in de sözünü ettiği, dünyayı “bir resim olarak kavrar” iken, gözü canlı bir organ olmaktan çıkartıp bir araca dönüştüren süreçtir bu (Heidegger, 1977, s. 130). “Göz”ün, vitrine, kitaptaki öykülerde pek söz edilmese de, biraz abartılarak belki beyaz cama dönüştüğü söylenebilir. Bu, “göz”ü “güzel” kılan, “kişisel” kılan özelliklerin kaybedilmesine, “meta”lar içinde bir metaya, “eşya”lar içinde bir eşyaya dönüşmesine ilişkin bir süreçtir. “Eskici” öyküsünde anlatıcı bu süreci şöyle dile getirir:

Kadınların vaktiyle güzel olan gözlerini camekânların bayağı zenginliklerini yansıtan cam yüzeylere dönüştüren bu eski, zorba kanunlar nasıl kaldırılmalıydı? Kartopuna sevinmiş avuçların titrek parmaklarla para saymaya başlamasına şaşmayan bu kent silkinemeyecek miydi havasız odadaki uykudan? Bütün bunları, mefruşat mağazalarının, taksitle eşya satan

elektrikli merdivenli mağazaların eşyalarını, eviçlerinde birikmiş ve eskimiş eşyaları yüklenebilecek kadar büyük arabalı, bütün bunları satın alabilecek kadar gözüpek bir eskici gerekiyordu (Soysal, 2003, s. 73-74).

Soysal'ın anlatımını görselleştiren özelliklerden biri betimleme tarzıdır. Bir başka özellik ise, öykülerin durağan anlardan çok, süreçlere odaklanmasından; bir kamera gibi, anlatılan süreci başından sonuna takip etmesinden kaynaklanır. Soysal'ın süreçleri nasıl görselleştirdiği konusunda "Yapı" öyküsünden örnek verilebilir. "Yapı" bir evin inşa edilmesi süreci ile evin bittiği "an" arasındaki karşıtlığı anlatarak başlar: "Bitmişti ev. Çok uzun zamanda gelişen bir şeyin bir anda bitiverişi; sonuçlanması; bir anda; ansızın bitmişti işte evi. Çocukları, karısı, komşular, sonra gelip gidecek olan herkes; sucular, seyyar satıcılar, çöpçü, sütçü; olağan karşılıyorlar bitmesini evin. Yapılan bir evin bitmesini. Bir büyük, Hasan Özçakar için çok büyük bir oluşumun kesilişini bu ansızın geliveren durallığı" (s. 41). An ile süreç arasındaki ilişkinin karşıtlık sayılmasının temel nedenlerinden biri, bir "oluş"a, "hareket"e işaret eden süreç karşılık, anın "dural"lığı, bu durallığın akışı kesintiye uğratan, durduran, bozan etkisidir. "Ay'ı Boyamak" öyküsünde de benzer bir etkiden söz edilebilir. Bu öyküde de, "an"lar, durallık ile, faydasızlık ve hareketsizlikle özdeşleştirilir: "Hasan Özçakar, işsiz günlerinden birinde, boyu yararsız ve dural anların yüküyle daha ufalmış, almayı-vermeyi, yürümeyi, yani bir şeyi değiştirmeyi unutmuş kollar ve bacaklarla oturuyordu. Öyle bir şeyi bir şeye bağlamayan bir zaman aralığında. Sonra elleri, bir durumdan başka bir duruma geçmeye yarayan özelliklerini hatırladılar" (s. 47). "Yapı" öyküsünün de kahramanı olan Hasan Özçakar'ın da okura gösterdiği gibi, insan yaşamının "dural an"lar ile özdeşleştirilen atıllığı karşısında, insan bedenine içkin bir özellik olarak tanımlanan "hareket etme", "bir durumdan diğerine geçme" hali her zaman birincil konumdadır. Fotoğraf karelerine benzetilebilecek olan donmuş "an"lara karşılık, bir işe yarama, faydalı olma gibi sosyal işlevlerinin yanı sıra

ra karmaşayı, çoğulluğu, yinelemeleri, hareket etmeyi içeren “süreç”ler, *Barış Adlı Çocuk*’taki öykülerin odağını oluşturur.

“Mal Ayrılığı ve Şampanya Kovası”nda kullanılan anlatım teknikleri, Sevgi Soysal’ın modern gündelik yaşamın görsel niteliğinin farkında olduğunu düşündürür. Soysal’ın bir öykü yazarı olarak edebiyatın gündelik yaşam ile kurduğu ilişkide temel işlevinin gündelik yaşamın görselleşen doğasını ifşa etmek, dolayısıyla bu “gösteri”yi bozarak gündelik yaşamı yeniden canlandırmak amacıyla olduğunu gösteren “Mal Ayrılığı ve Şampanya Kovası”, *Barış Adlı Çocuk*’taki diğer öyküler gibi eğretilmeli dil ve imgelerin birbirleriyle ilişkilendirilmesinden oluşan görselliğe dayalı bir anlatıma sahiptir. Bu, okurun öyküyü bir film izler gibi okuyabilmesini sağlar. Aynı zamanda, metin dışı gündelik gerçekliğin artık görselliği merkeze koyan doğasını ortaya çıkarma amacına uygun bir anlatım tarzıdır. *Barış Adlı Çocuk*’ta benimsenen bu yaklaşımın, metin dışı gerçekliği ifşa ederken yöneldiği bir başka veçhe ise, kadınlık deneyimlerinin ele alınma tarzıdır. Kaçınılmaz olarak gösterinin baskısı tarafından biçimlendirilirken bizatihi gösterinin birincil taşıyıcısı olan, aynı zamanda da toplumsal konumunu bulanıklaştıran meta tahakkümü nedeniyle toplumsal gerçeklik içinde kendi konumuna uygun bir varoluş tarzı geliştirmekten uzak, bir yanılsama içinde tanımlanagelen kadın deneyimleri, kitabın odak noktalarından biridir. Bu açıdan ele alındığında, Soysal’ın kadın deneyimlerini görünür kılarken nasıl bir feminist yaklaşım benimsediği sorusunu tartışmak yerinde olacaktır.

Barış Adlı Çocuk’taki, “Delikli Nazarlık”, “Mal Ayrılığı ve Şampanya Kovası”, “Hanife”, “Eskici”, “Savaş ve Barış”, “Bir Görüş Günü”, “Barış Adlı Çocuk” kadın deneyimlerinin odağa alındığı öyküler arasındadır. Benimsenen feminist tutumun niteliği açısından incelendiğinde, ikinci dalga feminizmin temel yöntem ve varsayımlarının belirginleştiği anlatılardır kitaptaki öyküler. Özellikle de sosyalist feminist yaklaşımın, sınıf mücadelesi ile ataerkilliğe karşı verilen mücadeleyi birleştiren varsayımlarının etkisi belirgindir. Ancak 1990’lardan sonra tartışılmaya başlanan kavramları/durumları vurgulayan bir anlatı-

nın, ikinci dalga feminizminin temel anlatısıyla iç içe geçmesi, dolayısıyla öykülerin yazıldığı tarihte gündemde olmayan tartışmaların da odak noktasına dönüştürülmesi, öykülerdeki feminist yaklaşımın en önemli özelliklerinden biridir. Bu haliyle, *Barış Adlı Çocuk*'un kadın deneyimlerine yönelik öyküleri, hem ikinci dalga feminizmin hem de feminist kuram içinde 1990'lardan sonra ortaya atılacak olan temel sorunsalların pek çok farklı odak noktasını tartışmaya açar. Soysal'ın öykülerinde mercek altına alınan sınıf ile toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkinin yanı sıra etnik köken, yaş, toplumsal statü, annelik gibi kavramların "gösteri"nin toplumsal cinsiyet açısından eleştirilmesinde kullanılması, ayrıca kadınlar arasındaki iktidar ilişkilerinin ve bunları ortaya çıkartan mikro-iktidar politikalarının tartışılması gibi sorunsallar bu durumun örnekleri arasındadır.

Amerika'da 1960'ların sonlarında ortaya çıktıktan sonra etkisi dünyaya yayılan ikinci dalga feminizmin temel argümanlarından biri, toplumsal bir kategori olarak kadınların, toplumsal ilişki ağını tarihsel olarak biçimleyen ataerki karşısında, kadın oldukları için ezildikleridir. Aslında ikinci dalga feminizm, ataerki toplumsal yapı içinde kadın deneyimlerinin ortaklaşmasına ve bir toplumsal kategori olarak kadınlık deneyimine odaklansa da, bu deneyimlerin sınıf, etnisite, ırk, bölgesellik gibi nedenlerle farklılaşabileceği 1960'ların sonundan itibaren ve 1970'lerde ele alınan ve biçimleyici bir etkisi olan konular-
dı (Lawson, 2002, s. 410). Ancak ataerkilliğin bütün toplumsal katmanlarda aynı biçimde tezahür etmediği, ortak bir kadınlık deneyiminden söz etmenin zorluğu ve kadınlar arasında pek çok farklılığın, çelişkinin yaşandığı gibi argümanların artması, 1980'lerin sonuna ve 1990'lara tekabül eder: "1980'lerin sonunda, kadınlar arasındaki farklılıkların ilgi odağı olmasıyla, Amerikalı kadınların tarihinde büyük bir dönüşüm ortaya çıktı. Sınıf, ırk, etnisite, bölge üzerine araştırmalar yayınevlerini doldurdu ve dersliklerde, konferanslarda patlama yaparak görünür hale geldi" (Hewitt, 2002, s. xii-xiii).

Feminist kuramın tarihi açısından bakıldığında, *Barış Adlı Çocuk*'ta kadın deneyimine odaklanan öykülerin, özellikle

Türkçe edebiyat bağlamında düşünüldüğünde, feminizm tartışmalarının çeşitlendirilmesine, derinleştirilmesine öncülük ettikleri söylenebilir. Özellikle kadınlar arası ilişkilerin barındırdığı sınıfsal çelişkilerin yanı sıra etnik kimliğin neden olduğu çatışmalar, “kadınlık” veya “kadın deneyimi” gibi kuşatıcı, homojen bir kategori kurgulamanın olanaksızlığını açığa çıkaran öyküler (“Savaş ve Barış”, “Bir Görüş Günü”, “Barış Adlı Çocuk”, ikinci dalga feminizmi zayıflatan temel özelliğe dikkat çeker. Bu öykülerin dikkat çekici bir başka özelliği ise, kadın deneyimlerinin yeni bir açıdan tartışılması ya da kadınlar arasında özgürleştirici, yeni ilişki biçimleri geliştirilmesinin verili koşullarda neredeyse olanaksız olduğunun gösterilmesidir. Özellikle hapisane yaşantısının öne çıktığı öykülerde, kadınların hapisane içinde zorla bir araya getirilmiş olmaları, aralarındaki çelişkilerin gösterilmesi için elverişli bir ortam sağlar. Ancak, kadınların özgürleşmesi açısından en temel değerlerden biri olan kadın deneyimlerinin kadın gözünden yeniden anlamlandırılmasının eksikliği, öykülerdeki kadınlar arası çatışmaların çözümsüz kalmasıyla sonuçlanır. Bu ise, verili toplumsal ilişkiler ağıının yeniden üretilmesinin, “gösteri”nin sürekliliğinin temel koşullarından biri sayılabilir. Bu açıdan, Soy-sal, kadın deneyiminin ve kadınlar arası ilişkilerin değiştirilebilmesinin “kendiliğinden” gerçekleşmeyeceğini, bu öykülerdeki somut örneklerle görünür kılar. *Barış Adlı Çocuk*’un kadınlara odaklanan öyküleri, salt kadın olmanın, hatta kadın olduğu için zorla da olsa bir araya toplanmış olmanın kadınların özgürleşmesiyle değil, aralarındaki çelişkilerin, çatışmaların güçlenmesiyle sonuçlanacağı düşüncesine yaslanır. Bu düşüncenin 1960-70’ler Türkiye’sinde tartışmaya açılmış olması son derece önemlidir. Bu durum, ikinci dalga feministlerin temel kavramlarından biri olan “bilinç yükseltme”nin kadınların özgürleşmesinde oynadığı merkezî rolü bir kez daha açığa çıkarmaktadır.

İkinci dalga feminizm, kadınların ataerkil ilişki ağlarından özgürleşmesine ve bunun gerçekleşebilmesi için bilinç yükseltmeye özel bir vurgu yapar; “bilinç yükseltme”, kendi kişisel de-

neyimlerini toplumsal cinsiyetin daha geniş yapısı ile ilişkilendirmelerini sağlayan bir tür yapılandırılmış tartışma biçimi olarak tanımlanabilir (Blaxandall ve Gordon, 2002, s. 417). Bilinç yükseltme açısından bakıldığında, *Barış Adli Çocuk*, gerek kadınlık deneyimlerinin algılanması veya yeniden tanımlanması ile ilgili bilinç dönüşümünün yaşandığı “an”ları, gerekse toplumsallığın, farklı kadınlık deneyimlerini nasıl bir araya getirdiği, gündelik yaşamın içinde birbirinden çok bağımsız gibi görünen deneyimlerin nasıl birbiriyle ilişki içinde olduğu gibi sorulara odaklanan süreçleri görünür kılar. Bu görünürlük sonucunda, okur hem “an”lara hem de “süreç”lere tanıklık eder, böylece ataerkillik bağlamında “gösteri”nin kadınlar açısından nasıl deneyimlendiği tartışmaya açılır.

“Mal Ayrılığı ve Şampanya Kovası”, “şampanya” ve “mal”ların paylaşımı üzerinden imlenen orta/üst sınıfa ait bir “ayrılık”tan söz etmekle birlikte, “şampanya adını duymuş bütün kızlar”a (Soysal, 2003, s. 23) hitap eden öykünün, soyut kategoriler olarak kurgulanan “adam”ın ve “kadın”ın “ayrılığı”nı, herhangi bir ayrılığa dönüştüren yaklaşımı, daha genel bir anlatının varlığından söz etmeyi mümkün hale getirir. Dolayısıyla “Mal Ayrılığı ve Şampanya Kovası” bilinç dönüşümünün somutlaştığı anlardan birine eğretilmeli bir dil aracılığıyla tanıklık eder. “Şampanya”, “tuğla”, “duvar” gibi mecazlar, bir yandan “gösteri”nin somutlaşmasını sağlarken, bir yandan da, ikinci dalga feminizmin bir başka önemli tartışma alanına işaret eden “kişisel alan/politik alan” karşıtlığını ve ev içinin ataerkil düzenini sorgular. Bu açıdan, “duvar” hem kişisel olanı kamusal olandan, dolayısıyla da politik olandan ayırıştırırken, bir yandan da ev içini “gösteri”nin kurallarına göre yeniden düzenleyen, bu düzen içinde kadın varoluşunu ve emeğini baskı altına alan verili toplumsal yapıya işaret eder. “Mal Ayrılığı ve Şampanya Kovası”, “tuğla”lardan örülmüş, “duvar”larla sınırlandırılmış, özellikle “kadın”ı, ama aynı zamanda da “adam”ı güçsüzleştiren, gündelik yaşamın çıplak gerçekliğinin, başka bir deyişle “gösteri”nin doğasının “kadın” tarafından fark edilmesine dair bir anlatı sunar. “Duvar” bir yandan “gösteri”nin sü-

rekliliğinin, “kişisel” olanın içeride, kapalı tutulmasına bağlı olduğunu gösterir okura. Öte yandan da, bu kapalılığın, aslında “özel” olanı, “kişisel” olanı eriterek bireysel deneyimlerin farklılıklarını silen, “kişisel”i “gösteri”nin temel taşıyıcısı haline getiren koşulları temsil eder. Aynı ucuz perde kumaşının, aynı şampanya kovanın, hatta aynı “pembe şampanya”nın düşünüyünce “kadın”lar açısından düşünüldüğünde, farklı bireylerin “kişisel” yaşamlarından ziyade, aynı “gösteri”nin metanın farklı düzenlenişleri yanılması etrafında düzenlenen çeşitlemelerinden söz edilebilir. Oysa bu durum belki de meta tahakkümü içinde kişiselliği perde kumaşının deseni ile özdeşleştiren, dolayısıyla, insanın varoluşunu bir “görünüm”e indirgeyen “gösteri”nin insan deneyimleri karşısındaki kuşatıcılığının en somut göstergelerinden biridir. Günümüzde televizyon reklamları izleyiciyi farklı perde kumaşlarının, “deneyim”in “kişiselliği”nin kanıtı olduğuna inandırmaya çalışması, Sevgi Soysal’ın öyküsünde okura sunulan “gösteri”den pek de farklı olmaması, Soysal’ın içinde yaşamakta olduğu toplumsal durumu kavrayışının yıllar içinde doğrulandığını gösterir.

Anlatıcının, yıkılan binanın içinde, “eşyaların ortasında, dimdik” duran, “hiçbir buldozerin yıkamayacağı” “adam” a karşılık, “buldozerle binanın üstüne” yürüyen “kadın”dan yana tutum alması, “gösteri”nin kuşatıcılığının aşılmasında kadınların özgürleştirici eylemselliğinin altını çizer (Soysal, 2003, s. 22). Eşyalarla, yıkılıp giden binayla, giderek “gösteri”nin kendisiyle özdeşleştirilen “adam” için ise, böylesi bir farkındalıktan, dolayısıyla herhangi bir eylemsellikten söz etmek olası görünmez. Oysa “gösteri” verili koşullarda, “bir sevgili erkeğin kendilerine şampanya ısmarlamasını düşlemiş” (s. 18) bütün “kadın”lara yönelir, “[o] hiç bitmeyen aptallıkların şampanya kovası” (s. 23), “analarıyla yuvalarına dükkân dükkân perdelik kumaş arayan kızlar[ın], [...] ucuz yüzgörümlüğü düşürmeye çalışan kaynanalar[ın]” (s. 23) düşlerine girer, en temel taşıyıcılarından biri ataerkillik olan “gösteri”yi en çok kadınlar için çekici kılar. Öykünün anlatıcısı bu çekiciliği şu sözlerle ifade eder: “Hangi kadın erkek gözyaşlarıyla gevşememiştir? Han-

gi çılgın kadın? Şaşarım. Bendimi çiğner şaşarım. Hangi çılgın gevşemelere zincir vuracakmış şaşarım” (s. 19).

Bu bağlamda, “Mal Ayrılığı ve Şampanya Kovası”, kadın deneyimlerinin, bütün sınıfsal, etnik, kültürel farklılıklar bir tarafa bırakılarak, tekil, tümel bir “gösteri”nin parçası, hatta temel taşıyıcısı oldukları düşüncesine odaklanır. Anlatıcı, bu düşünceyi şu sözlerle dile getirir: “Erkek bu sahneleri çok oynamış. Erkekler, aptal kadın seyircilerin bolluğu yüzünden pek gelişmezler. Erkek rahat; apartmanın yıkıldığını göremedi. Bir yağmur yağdı sanıyor, ateşte süt taşıtı; bir bardakçık, ucuz bir bardakçık kırıldı, o kadar. Kadın ellerini çekmedi falan” (s. 19). Oysa “kadın” açısından bakıldığında, bir bardağın kırılmasından çok daha fazlası söz konusudur; bütün bardakların, apartmanın tümünden yıkılması, “kadın”ın, artık “gösteri”nin dışına çıkmak üzere ataerkilliğin taşıyıcılığını yapmaktan vazgeçmiş olduğunu gösterir: “Şimdi konuyu el tutmaya, tutmamaya getirmek, bir cümle fazla konuşmak, taşların biraz daha öldürücü olması, yaralardan biraz daha çok kan akması, mezarların açılıp ölülerin bir kez daha yıkanması olacak. Apartmanın altında kalmak olacak. Dikine baktı adamın gözlerine” (s. 19).

Bütün bunlar göz önüne alındığında, “Mal Ayrılığı ve Şampanya Kovası”nın, hem içerik hem de anlatı teknikleri açısından kendini görsel bir nesne olarak düzenleyen *Araba Sevdası* romanının kahramanı Bihruz Bey ile içinde bulunduğu çağın gerçekliği karşısında benimsenen yaklaşım ve edebiyata biçilen rol açısından aynı damardan beslendikleri söylenebilir. Bu aynı zamanda, Leyla Erbil’in *Tuhaf Bir Kadın*’ından Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam*’ına, yer yer Oğuz Atay’ın abartılı, tiyatroya dayanan öykülemeciliğine, Murat Uyurkulak’ın *Tol*’una uzanan edebi tavrın bir parçası kılar *Barış Adlı Çocuk*’u. Okuma eylemini görsel bir tanıklığa dönüştürerek okuru çağının tanığı olmaya, bunun sonucunda da dönüşmeye çağıran bir tavidir bu. Elbette dönüşüm, öncelikle kişinin kendiliğine, giderek toplumsallığa dair imgelerin değiştirilmesiyle ilgili olacaktır.

KAYNAKÇA

- Guy Debord, *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*, çev. Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent, Ayrıntı, İstanbul, 1996.
- , *Society of the Spectacle*, Treason Press, Canberra, 2002.
- Martin Heidegger, "The Age of World Picture", *The Question Concerning Technology and Other Essays*, Garland, New York, 1977, s. 115-154. Erişim tarihi 20 Haziran 2013, http://ssbothwell.com/documents/ebooksclub.org__The_Question_Concerning_Technology_and_Other_Essays.pdf
- Nancy A. Hewitt, "Introduction", *A Companion to American Women's History*, der. N.A. Hewitt, Blackwell Publishing, Malden, 2002, s. xii-xix. Erişim tarihi 20 Haziran 2013, http://books.google.co.uk/books?id=GC8RWfVutfMC&printsec=frontcover&source=gbg_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, New York, 2003. Erişim tarihi 20 Haziran 2013, http://books.google.co.uk/books?id=4y-mxt8qJs0C&printsec=frontcover&source=gbg_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Rosalyn Blaxandall ve Linda Gordon, *Second Wave Feminism, A Companion to American Women's History*, der. N.A. Hewitt, Blackwell Publishing, Malden, 2002, s. 414-432. Erişim tarihi 20 Haziran 2013, http://books.google.co.uk/books?id=t4MC&printsec=frontcover&source=gbg_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Sevgi Soysal, *Barış Adlı Çocuk*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
- Steven F. Lawson, "Civil Rights and Black Liberation", *A Companion to American Women's History*, der. N.A. Hewitt, Blackwell Publishing, Malden, s. 397-413. Erişim tarihi: 20 Haziran 2013, http://books.google.co.uk/books?id=GC8RWfVutfMC&printsec=frontcover&source=gbg_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- William John Thomas Mitchell, *Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago, 1995. Erişim tarihi 20 Haziran 2013, http://books.google.co.uk/books?id=nFjcsK1E-OUC&printsec=frontcover&source=gbg_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Cellat Fuchs'un Suçu Ne?

SİBEL KIR

“Cellat Fuchs, Kent Halkına Nasıl Karıştı?” adlı öykü, derin katmanlarında adalet kavramını tartışan bir metindir. Sevgi Soysal, bu çok eski meseleyi öyküleştiren, sinema¹ ve tiyatronun imkânlarından yararlanır. Altı paragraftan oluşan öykü, altı sahnelik bir film gibidir. Yazar, öykü kişisi Joseph Fuchs'u tragedyalardaki trajik çatışma yaşayan kahramanlara benzer biçimde kurgular. Ayrıca trajik olanın zamansızlığı, hangi zamanda yaşanırsa yaşansın trajik sonun kaçınılmaz olması da öykünün, tragedyanın özelliğini tekrarlayan yönüdür. “Cellat Fuchs, Kent Halkına Nasıl Karıştı?” öyküsü, Sevgi Soysal'ın trajik bir sona sahip tek metnidir. Diğer metinlerinde dramatik bir unsur olarak ölüme rastlansa da, Joseph Fuchs'un ölümü, intihardan başka bir varoluş seçeneği bulunmayan bir kişinin ölümü olduğu için trajiktir. Varoluşçuluk akımının etkileriyle be-

1 Ömer Türkeş, *Yürümek* için yazdığı “Yürümek Üzerine” başlıklı önsözde, sinemanın Sevgi Soysal'ın roman anlayışı üzerindeki etkisine dikkati çeker: Sevgi Soysal “gerçeği bütün yüzleriyle ortaya çıkarmak için ‘yeni gerçekçilik’ adını verdiği bir yöntemin ardına düşecek, aradığı dinamikleri sinemada bulacaktı” (Soysal, 2011, s. 14). Türkeş'e göre “Sevgi'nin ‘Yeni Roman’ıyla ‘Yeni Sinema’, içerikleri kadar kurgu teknikleriyle de benzeşirler” (Soysal, 2011, s. 15). Bu benzerliği “Cellat Fuchs, Kent Halkına Nasıl Karıştı?” öyküsüyle başlatmak mümkün.

zeli Sevgi Soysal metinlerinde Joseph Fuchs, yaşayan bir kişi olmaktan var olan bir kişiye dönüşmek için mücadeleye giren kişi olması bakımından çok özel bir yere sahiptir. Joseph Fuchs, belki de yazılabilecek en öteki öykü kişisidir.²

Sevgi Soysal, suç, suçlu, suçluluk duygusu ve masumiyet³ üzerinden adalet kavramı hakkında düşündürdüğü öyküsünde,⁴ toplumun bu meselelere dair algısını yansıtabilmek için bir ortaçağ kenti tasarlar. Bu kenti ve hikâyeyi kameranın gösterdiği sahnelerle göre altı paragrafta kurgular. Giriş paragrafında, kuşbakışı olarak görülen surun içindeki kentten görüş açısı daraltılarak kent halkı ve onların beş yüzyıldır değişmeyen hayatları, kent halkının Cellat sülalesini nasıl gördüğü aktarılır. İkinci paragrafta baş ağrısıyla uyanan Cellat Fuchs'un gözünden kendi sülalesinin geçmişi ile bir anlığına umutla baktığı geleceği gösterilir. Üçüncü paragrafta kamera Joseph Fuchs'a odaklanıp onu ve hareketlerini takip eder. Evinden çıkıp kente karışmak için Belediye'ye giden Joseph Fuchs'un kent halkından insanlarla coşkuyla karşı karşıya –ama göz göze değil– gelmesi, bir yandan da görmezden ve duymazdan gelinmesi aktarılır. Dördüncü paragrafta birahane umutlarının ölümü için yas tutan Fuchs gösterilir. Beşinci paragrafta kent halkının kendisine ne gözle baktığını idrak eden Fuchs'un durumu “koz-mik reddediş”le okura gösterilir. Tüm trajik duygunun toplandığı bu paragrafta, Joseph Fuchs'un çatışmaları, en sonunda da ölüm anındaki kendi imgesi ve fantezisi gösterilir. Son paragrafta önce ırmaktan gökyüzüne, sonra da aydan ırmağa yöne-

2 8 Mart 2014'te Funda Soysal'la yaptığım konuşmada, Sevgi Soysal'ın anne tarafının geçmişinde bir cellat olduğuna dair aile hikâyesinden haberdar oldum. Bu öykünün yaratılmasındaki motivasyon, belki de bu aile sırrıdır.

3 “Cellat Fuchs, Kent Halkına Nasıl Karıştı?” öyküsü bu kavramlar üzerine düşündürdüğü için “Sevgi Soysal'ın Eserlerinde Suçluluk Duygusu” başlıklı yazımın çıkış noktasını oluşturmuş ve öykü, daha kısa biçimde adı geçen yazıda değerlendirilmişti (Işık, 2013, s. 197-198).

4 Freud *Uygarlığın Huzursuzluğu* adlı çalışmasında, uygarlığın temelinde suçluluk duygusunun yattığını söyler (Freud, 2004, s. 78-98). Sevgi Soysal'ın eserleri de suçluluk duygusuyla baş etme yöntemi olarak doğmuş olamaz mı? Eğer öyleyse, bunun hem en etraflı hem de en öz biçimde işlendiği metin “Cellat Fuchs, Kent Halkına Nasıl Karıştı?” öyküsüdür.

len bakışla, bu hiç değişmeyen dünyada Fuchs'un yarattığı değişim aktarılır.

Kentin beş yüzyıldır değişmeyen planına göre cellatların evi kentten kesin sınırlarla ayrılmıştır. Kent, “masum” insanların yaşadığı yerdir. Aralarından biri suç işlerse bu, şeytanın ve onunla bağı kızıl saçlarından belli olan celladın tezgâhladığı adi bir oyundur. Sonra da suç işlemeye mecbur kalan “kader kurbanı”nın idamını seyrederekler “masum masum” Kent insanına göre ortaçağdan bu yana, beş yüzyıldır değişmeden devam eden hayat, bu kural üzerine kurulmuştur. Kent insanı masumdur, asıl suçlu ise, suça sebep olduğu gerekçesiyle cellattır.

“Cellat Fuchs, Kent Halkına Nasıl Karıştı?” öyküsünün çok uzun giriş paragrafı boyunca anlatılan ve gösterilenler, ortaçağdan bu yana değişmeyen bir kent, kent halkı, kanunlar, yaşam şekli vs.dir. Diğer metinlerinde hiç değişmeyi değil, tam aksine sürekli değişimi işler Sevgi Soysal. Doğadaki sürekli değişimi anlatabilmek için önce “Deli Tank ve Çocuk” adlı öyküsünde sonra da özellikle *Yürümek*'te bozkırın “hayat-ölüm-hayat döngüsünü”,⁵ değişik teknikleri deneyerek yazınının hayat-ölüm-hayat döngüsüne yediren Soysal, bu öyküde bir türlü değişmeyen şeylere bilerek odaklanır. Beş yüzyıldır bu kentte hep aynı cellat, hep aynı suçluların kafasını uçuran bir idam temsili sahneler. Hep aynı halk, aynı tepkilerle bu temsili seyreder. Herkesin çocuğu aynı idam seyri ve etkisindeki idamcılık oyunlarıyla büyür, yetişir. İnsan hep aynı insandır. Bu öyküde yazarın neden bambaşka bir tercihle değişmeyi gösterdiğine bir çırpıda cevap vermek kolay değilse de, değişimi ar-

-
- 5 Clarissa P. Estés *Kurtlarla Koşan Kadınlar* adlı çalışmasında, doğadaki hayat-ölüm-hayat döngüsünün insan hayatında, özellikle sevgi ilişkilerinde asıl kural olduğunu iddia eder. Ölmesi gerekenin ölmesine izin vermemek, yaratıcılığın önündeki önemli bir engeldir. Her kadın, içindeki bilge ve vahşi kadına kulak verirse, bu döngüleri doğru yaşamayı başarır. Sevgi Soysal, metnindeki kişilerin duygularındaki değişimleri imgeleştirmek için doğayı edebi malzeme olarak kullandığına göre, Estés'in tarif ettiği vahşi kadının sesine kulak vererek yazmış gibidir. Eserlerindeki doğa betimlemelerini metnin bütününden ayrı bölümler saymak yerine, metindeki hikâyenin arketipsel okumasına hizmet edecek asıl bölümler olarak değerlendirmek, Sevgi Soysal yazınının kalbine giden daha elverişli bir yol olabilir.

zuladığını iddia eden insanın, huzurunu kaçırabilecek değişimler karşısındaki muhafazakâr tutumuna ve sahteliğine işaret ettiği söylenebilir.

Öykü ırmakla açılır ve kapanır. Herakleitos'un diyalektiğin başlangıç halindeki açık tanımını gösteren "aynı ırmakta iki kez yıkanılmaz" sözünden beri değişimin sembolü olarak okunagelen ırmak, bu öyküde değişmeden devam eden yaşamla bağlantılıdır. Okurun karşılaştığı anda ırmak, kentin ortasından kıvrıla kıvrıla akmakta ve kentin dışındaki sulara varmaktadır. Denize ulaşip ulaşmadığı belli olmayan ırmağın sanki yüzyıllardır manzarayı güzelleştiren bir unsur olmaktan fazla bir görevi olmamıştır.⁶

- 6 Sevgi Soysal'ın metinlerinde ırmak, ilgi çekici bir imgedir. Özellikle *Yürümek*'te Elâ'nın gördüğü iki rüya, ondaki ırmak imgesini çözümlemek için önemli ipuçları barındırır. İlk rüya, Memet'le ilişkisinin sevgiyi çoğaltma gücü olmadığını anladığında gördüğü bir kâbustur. "Uzun, sonsuz bir ırmağın kıyısında, yaşlı bir Çinli balık tutuyordu. Saatler, günler, aylar, yıllar geçmiş gibiydi. Elâ, Çinli'nin yanına varıp burada, bu bitimsiz ırmağın kıyısında ne zamandır balık tuttuğunu sormuştu. Çinli dağları, ovaları, ırmakları, denizi, doğada olabilecek her şeyi yüklenmiş, yorgun bir sesle 'Binlerce Çinli'nin hayatı için gerekli süreler kadar, binlerce Çinli'nin sevinci, acısı, çabası, zenginliği, yoksulluğu için gerekli zamanlar boyunca buradayım' demişti. Niçin balık tutmayı bırakıp dinlenmediği sorusuna, bunun elinde olmadığı, buna mahkûm edildiği, burada sürekli, miskin miskin balık tutmaya mahkûm edildiği cevabını vermişti. Sonra, başka bir soru sormadı Elâ. Niçin mahkûm edildiğini sormadı Çinli'ye. Miskinliğe mahkûm edilmişti Çinli, belliydi bu, sürekli miskinliğe. Balık tutmak, ırmak kıyısına oturup balık tutmak, görünüşte çok miskin bir işti. Ama aslında, bu Çinli'ninki gibi sürdürülürse, nasıl yorucudur. Öldürmeyen pis hastalıklar gibi" (Soysal, 1970, s. 122). Benliğinin bir parçasının Çinli kılıfına girdiği bu rüyada, ırmak, sonsuz ve durağandır. Irmak denize ulaşmadı mı ya da bunun belirtilerini göstermedi mi, işlevini yerine getirmesanki Sevgi Soysal için. Denize varması da hedefe ulaşmak değildir. Varlığına anlam verebilmek için bir parçası yatağına, asıl kaynağına dönmelidir bu sefer de. Bu fikrin açığa çıktığı yer de başka bir rüyadır. Gökçeda'da çok yoruldukları günün akşamında Memet ve Elâ çok derin bir uykuya dalarlar. Bu ikinci rüyada Elâ'nın benliğinin som balığına benzeyen taraflarını idrak ederiz. "Som balığı ırmakla ilerledi, ilerledi, denize çok hızlı ya da çok yavaş denebilecek bir ilerlemeyle, dönüşü olmayan bir ilerlemeyle, denize aktı. Mevsimler geçti, bir ırmak akışı gibi, bütün oluşların ardından vardı denize; taşlar, kum taneleri, bir ırmak yatağından aktarılan bütün katkılarla, belki başka balıklar, balık yumurtalarıyla denize vardığı an döndü geriye. İleriye akan ırmak döner mi geriye? Denize karışmış su geri dönebilir mi? Yalnızca som balığı, bütün bu dönüşü olmayan güçlerden sıyrılarak, bu güçlerden koparak, karşı çıkarak biraz da, döndü geriye. O akışı, yalnız ve yorucu bir yüzmeye ters yönde izleyerek, alçak-

Çocukların resimlerinde çizdikleri mutlu yaşamın olmazsa olmazı, kıvrıla kıvrıla akan ırmaklardır. Bu tarz akış, neşeli bir çağrışım uyandırır. Zaten neşeli bir kent ve kent halkıyla karşılaşırız daha sonra: İdamları seyrederken neşelenen bir kent. Ancak bu neşeli ırmak, “celladın evinin orda ikiye ayrılır. Kentle ve ırmakla kesin bir sınırı vardır celladın evinin.” (Soy-sal, 2012, s. 24). Demek ki; oraya ırmağın bir kolu gider sadece. Söylenmez; ama anlaşıldığı kadarıyla neşeli olmayan bir koldur. Yaşamalarına yetecek; ama yaşama sevinci veremeyecek sınırlı bir kol.

Kentin olabilecek en irak noktasındaki bu evin bahçesine ırmağın üzerindeki özel bir köprüden girilir. Ancak Fuchs sülalesi dışında bu köprüden geçebilen kimse olmamıştır. Kızıl saçlı oldukları için cellat olmaları dışında kendilerine yaşama şansı tanınmamış bu insanlar, yaşam ve ölüm arasındaki çizgide olduklarından, köprü, onlar için iki yakayı birbirine bağlayan ya-

lardan yükseklerle tırmanarak ırmak yatağına, o büyük akışın başladığı yere, kendi doğduğu ana, çevreye vardı. Bu gereksiz, bu yanlış, başarısız çabayla gelen dayanılmaz yorgunluğun ardından varlığının bir anlamı olabilmesi için bıraktı dölünü ırmağın kaynağına. Kaynaktan yeni som balıkları ırmakla birlikte coştular, ırmakla birlikte o şaşırtıcı bileşime, denize vardılar” (Soy-sal, 1970, s. 146).

İrmak imgesinin görüldüğü son Sevgi Soysal metni *Şafak*’tır. Romanın sonuna doğru Oya’nın salıverilmesinin ardından, bir hafta sonra da sürgünü bittiğinde nasıl yeni bir başlangıç yapacağını düşündüğü anda, akıp gitmekte olan mevcut hayatının imgesi olur. İrmak ancak denize varırsa özgürlük mümkündür: “Şu ırmak boyunca denize varmak, bir yol, bir başlangıç. Denizi yeniden özlüyor şimdi. Küçük sıkıntıları, dar düşünceleri anlamsızlaştıran büyük maviyi. Doğada tanımlanmış özgürlüğü” (Soysal, 1975, s. 168). *Şafak* romanına kaynaklık eden Adana sürgününde yazdığı “İnanın, Turist Değilim...” başlıklı ilk yazısında Seyhan Nehri’ne varmanın kendisini nasıl uygulandırdığını dile getirir: “Akan bir nehre varmak çok heyecanlandırıyor beni. Nehrin denize aktığına eminim. Suların akışı, hızı; bu kentte duyduğum ilk sevinç” (Soy-sal, 2014, s. 28).

Sevgi Soysal’ın metinlerinde sadece iki kişi ırmakta sürüklenir: Joseph Fuchs ve Tante Rosa. Tante Rosa ırmağa düşer ve son anda kurtarılır. Açık artırmadan kelepire düşürdüğünü sandığı “USA Army Produktion”, “Delinmez-Hakiki kauçuk” şişme sandalı, delik olduğu için Neckar Irmağı’nda batınca, pikniğe götürdüğü kiracıları onu bırakıp kendilerini kurtarırlar. Rosa’nın çılgınlığını duyan çevredekiler de Rosa’yı. İrmak, Rosa’da bir dönüşüme sebep olmazken, Fuchs’un ırmakla bütünleşmesi kendisinin ve başkalarının birey olması-na hizmet eder.

pı anlamını kazanamaz bir türlü. Diğer taraftan kent halkı, köprü'nün dibine nevaleyi bırakan arabacı ve kentin gözüpek çocukları için o köprü'nün, sırat köprüsünden farkı yoktur.⁷ Köp-

7 Sevgi Soysal'ın "Eskici" adlı öyküsündeki tünel, "Dağın öbür yamacındaki bitimsiz ovaya varmak için geçilmesi gereken tünel" (Soysal, 2012, s. 66) ile *Şafak*'taki İnönü Caddesi'ni Öte-Geçe'ye bağlayan köprü de sırat köprüsü imgesiyle bazı benzerlikler taşır. "Eskici" öyküsündeki tünel, önüne yığılmış kayalar temizlenip geçildiğinde insanı kurtuluşa ulaştırır (Şahin, 2012, s. 26-27).

Şafak'taki köprü, sınıf ayrımını görünür kılan bir işleve sahiptir. "Öte-Geçeliler, işçiler, ırgatlar, Arap uşakları, çingeneler, göçebeler, Atatürk Bulvarı sakinlerinin "üst", kendilerininse "ast" olduklarını bir an akıllarından çıkarmamalılar (Soysal, 2009, s. 133-134).

Sevgi Soysal'daki tünel ve köprüler, iki yakayı birleştiren bir araç olmaksızın bu ayrımları daha da görünür kılan tekinsiz birer imgedir. Sadece Galata Köprüsü, çok tanındık ve güven veren haliyle tekinsizliğinden sıyrılmış, hiç değişmeyen ama yeni bir şeymiş gibi duran hem seyirlik bir mekân hem de seyir yeri olarak karşımıza çıkar. Köprülerin geçilmesi ise, daha önce yapılamayan şeylerin artık yapılabildiğini gösteren bir işarettir. Örneğin *Yürümek*'te Memet için bir çeşit yasağın ihlal edildiği kamusal alanda porno dergiye bakma eylemi, köprüyü geçtikten sonra gerçekleşir. Köprüden geçen diğer roman kişisi *Şafak*'ın Oya'sıdır. Oya salıverildikten sonra "ast" ve "üst"leri ayıran köprüden geçer. Tam köprü'nün üstünden suya, köprü'nün altına ve özellikle ast'ı oluşturan taraftakilerin en ucunda, köprü'nün altında yaşayanlarına bakar. Orayı "bayram yeri" olarak adlandırır anlatıcı. Köprü'nün altında yaşayan Siverekli pamuk işçisi on on bir yaşlarındaki Cevdet, ona turist diye seslenir ve köprü'nün üstünden geçilse, altında yaşayanların yanına gidilse bile, o köprü'nün bağlama gücü olmadığını gösterir.

Yürümek'te Gökçeada'da yolcuları iskeleye ulaştırmak için gemiye yanaşan motor, açık açık sırat köprüsüne benzetilir. Sevgi Soysal "gemiyle sıcak kilise mumları arasında bir sırat köprüsü" (Soysal, 1970, s. 131) olarak tarif eder motoru: "Varlığa verilen o en son, en kaçınılmaz, o en kesin anlamdan, ateşe düşüp düşmemekten, geri dönüşü olmayan karardan önceki yakarışları, duaları duydu. [...] Elâ adamın gözlerine baktı. Bu gözler motoru her an gemiden uzaklaştırabilir, her an yolcuları tam motora atlarken gemiyle ada arasındaki karanlık sulara salabilir." O ürkütücü köprüden geçerken korkulan olur ve yaşlı bir Rum'un "bir bebek gibi kollarında tuttuğu keçi" denize düşer.

Sırat köprüsü kadar evrensel olmamakla birlikte akla gelen başka bir imgesel köprü de, Deli Dumrul'un sahiplik iddia ettiği köprüdür. *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'nde Hatice Hanım, evini en çok kendisine ait bir bir mekân olarak görür ve bu algıyı sağlamlaştırmak için evde en çok bulunan kişi olmaya gayret eder. "Kim şatosunun çevresini silahlı adamlarla çevirir, kim geceleri şatosunun köprüsünü kaldırırsa onundur şato" (Soysal, 1973, s. 45). Köprüye sahip olduğunda, indirilip kaldırıldığında ne olduğu, neye hizmet ettiği tam olarak anlaşılabilen köprü tekensizliğinden sıyrılır. Bu durumda tekensiz olması yeğ değil midir?

Sevgi Soysal'ın metinlerinde köprüleri inşa edenler de yerlerini alır. *Yürümek*'te Memet'in babası mühendis Necip Bey, Tirebolu Köprüsü'nün müteah-

rünün öte yanından, uzaktan cellat çocuklarını seyrederek. Sessiz sinema seyretmek gibidir bu. Cellat çocuklarının konuşmasını gerektirecek bir durum olamaz çünkü. Köprüye yaklaşıncaya ise oradan “celladın bıçağı boyunlarına değmişçesine kente kadar soluk almadan koşarlar” (s. 24) kentin gözüpek çocukları. Kent insanlarının gotik hikâyelerinin/inanışlarının mekânına giriş kapısıdır bu köprü. Ancak geçilmediği için ekrandan korku filmi izleyen insanların hazzını edinirler bu yaklaşımdan.

Çocukların korku ve dehşet oyunlarına mekân olan köprü, büyüklerin dünyasında da imgesel olarak değişmeden kalmıştır. Haftada bir köprü dibine nevale bırakan arabacı, kente döner dönmez birahaneye girip kendisinin de inandığı hikâyeler uydurur korkunç ev halkı üzerine. Erkeğin uydurduğu bu hikâyelerin şiddet içerikli olduğunu sezeriz. Kadınlara ise bu “vahşi” varlıkların cinsel hayatlarına dair hikâyeler anlatmak düşer. Bunları anlatırken yüzleri kızarır haftalık çaylarında. Bu durum da bizi tüm toplumlar için esas tabu olan ensest yasağına götürür. Ötekileştirmenin en bilindik yöntemi değil midir ensest yakıştırmaları zaten?

“Bu kent, Ortaçağ’dan bu yana idam seyretmeye bayılır” (s. 25). Kentin köklü eğlencesidir bu idamlar. Günümüzde ekran karşısında yemek masasından ya da koltuklarımızdan dünyadaki vahşeti seyretmemizdeki duyarsızlığın farklı bir biçimi-

hitidir. *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*’ndeki Mehtap’ın isimsiz babası, yıllarca dağ başındaki bir köprü inşaatında çalışmış Karayolları’nda memur kadrosundaki bir kaynak ustasıdır. Bu kişilerin hayatları sanki köprüler yüzünden olması gerekenden kötü hale gelir.

Köprü kelimesi “Cellat Fuchs, Kent Halkına Nasıl Karıştı?” dışında sadece bir öyküde geçer: “Bir Görüş Günü”nde. Madun sayılabilecek mahkûmlara göre muhalif öğrenci Güler de başbakan yardımcısının oğluyla esrar partisinde basılınca suçu üstlenmiş kolej öğrencisi Sevda da, sistemle öğrencilik yoluyla da olsa bağ kurabildikleri için devlete yakın kişilerdir. Bugün dargın ama yarın barışırsa, düşüncesiyle bütün mahkûmlar Güler’den suçlarını gizlerler ve “iftiradan yattıklarını” anlatırlar. Güler’in bu duruma iç sesiyle isyanı şöyledir: “Hiç uzlaşmadığım, uzlaşmak istemediğim bir toplumun temsilcisiymişim gibi, bana ‘savunma’ yapıyorlar. Sanki tam anlamıyla dışına düştükleri toplumla aralarında, onların çıkarlarını gözetken bir köprü kurabilmişim gibi, ya da başlarına yeni bir bela sarabilmişim gibi” (Soysal, 2012, s. 97). Köprü, iki tarafı birleştiremeyeceği gibi burada kurulamayacak bağları gösteren bir imge olarak karşımıza çıkar.

midir idam seyri. Kent halkı önce “suçlu”ya lanetler yağdırıp “masumiyet”i sahiplenir. Böylece üstünlük hissiyle donanır. Ardından kesik başa duydukları “özel sevgi” ile bütün öfkesini cellada yöneltir. Yargıyı veren asıl cezalandıranlar, suçtan payını almaz.⁸ Aristo’nun tarif ettiği katharsis yaşanmış, temsil amacına ulaşmıştır. Adaletin hüküm sürdüğü bir dünya algısıyla herkesin huzuru sağlanmıştır.⁹ Çünkü her şeyin sorumlusu zaten cellattır. Nasıl mı? “Yağmurlardan sonra, kent surunun ordan celladın evinin önünden kente varan ırmak kızıl akardı. Kent halkı o zaman bilirdi ki cellat yeni bir idama karar verdi. İdamlar belli mahkemelerden sonra olurdu görünüşte, ama önce cellat şeytandan işaret alır almaz, idam edilecek zavallıya suç işletirdi. Doğaüstü güçleriyle. Kızılsaçlarıyla” (s. 25). Celladın “öldürme arzusu” böyle gerçekleşir. Buna inanan kent halkından kişiler, ileride suç işleme ve idam cezasına çarptırılma ihtimalleri olduğunu bilseler de, onlar sadece tuzağa düşürülmüş zavallı canlılar olacaktırlar. Bu durumda varlıklarının, daha doğrusu varoluşlarının, dolayısıyla da suçlarının sorumluluklarından ayrı bedenler olarak gerçekten yaşamadan ömür süreceklerdir. Nasıl olsa “Cellat bütün bu haksız ölümlerin tek suçlusudur”dur (s. 25). Kent halkı basit doğa yasalarını bilmezden gelip ırmağın kızıl akmasını celladın suçluluğunun kanıtı sayar. Böylesi fizik ötesi bir bağ kurmak, huzur içinde yaşamayı sürdürmelerinin koşuludur.

Cellat kimlerin kafasını uçurmuştur? “Kentlin cadılarının, kiliseye, tanrıya karşı gelenlerin, kralın savaşlarından kaçanların,

8 Michel Foucault, *Hapishane’nin Doğuşu*’nda Avrupa’da yüzyıllarca devam eden ceza sisteminde celladın, kralın gücünü ve acımasızlığını temsil ettiğini, idam törenlerindeki görkemin kralın gücünü perçinlediğini anlatmış, kralın adaletsizliğine dair muhtemel algıların da cellada yüklendiğini göstermiştir. Sevgi Soysal, bu öyküyü Foucault’nun çalışmasından önce yazmıştır.

9 Burada kastedilen adalet, Yunan mitolojisinde insanın koyduğu yasayı simgeleyen intikam tanrıçası Nemesis’le temsil edilen adalettir. Nemesis’in yasası gelip geçici, değişkendir. Elinde terazi tutan, gözleri bağlı adalet tanrıçası Themis’in temsil ettiği adalet ise, Tanrılar dünyasında da insanlar dünyasında da değişmez, evrensel ve ölümsüz doğa yasasıdır. Themis, adaletsizlik karşısında cezalandırıcı olmaz, sessiz kalır. Fuchs sülalesinin maruz kaldığı adaletsizlik karşısında da kimsenin sesi çıkmamıştır.

prense vergi ödemeyenlerin, ırz düşmanı papazların başını, bazen prenslerine ayaklanan halkın başını, bazen halkın dileğiyle prenslerinin başını hep bu aile kesti. O hem hüküm sürenlerin, hem başkaldıranların celladıydı. Hüküm sürenlerin ve başkaldıranların somut haksızlığıydı” (s. 25). Sevgi Soysal, bu öyküde idam gibi bir cezanın verilebilmesini sorgulamayarak adaletin diğer cezalarla sağlanabileceği fikrine katılır görünmekten sakınmıştır. Sahi, adalet diye bir şey var mıdır? Hem hüküm sürenler hem de başkaldıranlar cellada iş gördürdüğü sürece, adaletin sağlanması mümkün olabilir mi? Yönetimlerin isyanlar ya da devrimlerle el değiştirmesi intikamları, ödeşmeleri beraberinde getirmektedir. Adaleti değil ödeşmeyi.¹⁰

Kente karışması yasaklanmış Cellat sülalesi, bu dışlanmış, yalıtılmış hayatlarını nasıl sürdürmüşlerdir? Sanat ve zanaatle. Bu “çok uzun zamanlarını” geçirme çabaları şöyle anlatılmıştır:

Şarap yaparlardı. Kilim dokurlardı. Örgü örerlerdi. Gitar çarlardı. Şiir yazar, şarkı söylerlerdi, dört sesli. Tavuk yetiştirirlerdi. Her güz evlerini onarırlardı. Her güz pancurları boyarlardı, damı aktarırlar, evlerine yeni ek duvarlar örerler, kapılar yontarlardı, marangozluk yaparlardı, yaptıkları eşyaları cilalarlardı. Aralarında duvarlara resim yapanlar da çıkmıştı. Gözlerini göğe kaldırmış, kukuletalı başlıklar giymiş, kızıl saçlı adamların resimleri. Meyve resimleri. İsa’lar, Meryem analar, haçlar, kuzular, çayırılar, çobanlar, çiçek açmış, şeftali ağaçları (s. 26).

Eğitim almaları yasaklanmış olsa da, bir yolunu bulup tüm bunları yapabilmiş olmaları şaşırtıcıdır. Nesiller boyu kent insanları gibi olabilmek için kendilerini hazırlamışlardır. Dinleri kent halkınıninkinden ayrı değildir. Sanki çizdikleri figürlerle ortaçağdan bu yana hepsi bu hayattan kurtulmak için dua etmiş gibidir. İnsanlarla iletişime geçemedikleri, kente görevleri dışında giremedikleri için bu sülale fertlerinin suç, hatta kaba-

10 “İdamlar belli mahkemelerden sonra olur görünüşte” ya, bu mahkeme görünü-
tüsünün neyi gizlediği “Bir Görüş Günü” öyküsünde çingenelerin içselleştirdi-
ği haliyle dile getirilir: “Mahkemeye ancak düşülür. Mahkeme adaletin dağıtıl-
dığı değil, zaten düşmüş insanların damgalandığı, iftiraya uğradığı bir beladır.
Ve hakkını Hasan değil parayı basan alır” (Soysal, 2012, s. 92).

hat işleme ihtimalleri de yoktur. Geneleve bile gidemeyen insanlardır söz konusu olan. Buna karşın kent halkı her çeşit suç işleyebilecek potansiyeli barındırır. Burada idam cezası verilen suçlar sayılırken, bunların haksız cezalar olduğunu sezdirir Sevgi Soysal. Ona göre “çoluk çoluk güle eğlene fındık fısıtık yiyerek idam seyret”mek, idam edilene “hakaretler savurup başı kesilirken alkışlamak” Cellat sülalesi hakkında dedikodu yapmak, onları dışlamak, ötekileştirmek masumca etkinlikler değildir hiç de.

Öykünün çok uzun giriş paragrafından sonra ikinci paragrafında Fuchs sülalesinin bir ferdi, Joseph Fuchs, odak noktası haline getirilmiştir. Bu sefer kamera kentin üstünden uzaklaşmış, dünyayı cellat sülalesinin bir ferdi nasıl görüyorsa o noktada konumlanmıştır. Huzursuz bir sabaktır o sabah Joseph Fuchs için. Kanunun değişmesi üzerine belediyeye başka bir göreve atanması için verdiği dilekçenin¹¹ cevabını öğreneceği gündür. Akşam bunun gerginliğiyle önce atalarından miras kalan bıçağı mahzene kaldırmıştır. Bu eylem, hem atalarıyla kader bağını koparma girişimi hem de sülalesinin onurunu kurtarma çabasıdır. Yani hem birey olmasının hem de atalarına yeni bir tarih yazmasının neredeyse imkânsızlığını barındırır. Daha çok kendini kurtarma çabası olduğundan, bıçağı kaldırdıca “Ortaçağ’dan bu güne uzanan bir damar kopmuş, damardan oluk oluk kan akmış”tır (s. 26). Sonra da bütün o ölüleri unutmak için yine atalarından kalan şarapları yarılamıştır. Gemileri yaktığı anda ona eşlik eden ise bir resimdir: Cellat sülalesini etkileyen tek idamın, ataları tarafından çizilen devrimcinin resmi. “İnce boyunlu, kıvrırcık uzun saçlı bir oğlan çocuk yüzü. Mavi gözler. Kuru, inatçı, öleceğini bilen, sonu bilen göz-

-
- 11 Sevgi Soysal’ın kurmaca metinlerindeki kişilerden sadece ikisi resmi kurumlara dilekçe yazar. Biri Joseph Fuchs, diğeri de Tante Rosa. İkisi de dilekçeleriyle istedikleri şeyi elde edemezler. Tante Rosa’da kapısının altından atılıp biriken pek çok kâğıdın içinde “geri çevrilmiş dilekçeler” (Soysal, 2011, s. 95) de vardır. *Şafak*’ta ve *Hoş Geldin Ölüm*’de ise dilekçeler avukata yazdırılır. *Şafak*’ta Hüseyin’in Maraşlı hemşehrileri için yaptığı ve ona angarya gelen işlerden biri de dilekçe yazmaktır (Soysal, 2009, s. 20). *Hoş Geldin Ölüm*’de Sema’nın hapisteki kocası Hasan’dan boşanmak için avukata verdiği dilekçe vardır (Soysal, 2005, s. 53). *Barış Adlı Çocuk*’ta dilekçe sadece bu öyküde bir kez geçer.

ler. Joseph Fuchs bütün gece kadehini o resme” kaldırır (s. 26). Bu sahnede, Joseph Fuchs’un bir devrime kalkıştığının farkında olduğu anlaşılır. Öleceğini bilen, sonu bilen gözler, ona kendisinin de sonunu fısıldayan bir ayna olmuştur.

Baş ağrılı, huzursuz sabaha rağmen üçüncü paragrafta Fuchs, köprüden geçip Belediye’ye dilekçesinin¹² cevabını almaya umutla dolu bir halde gider. Öykünün en coşkulu paragrafında alttan alta kanunlar insanları özgürleştirebilir mi, özgürlük bu kadar bedelsiz ve kolayca elde edilebilir mi, soruları varlığını sezdirir. Evet, değişen yasalar insanları özgürlük sarhoşu edebilir, onlara olmadık düşler kurdurabilir. Tıpkı Joseph Fuchs’a kurdurduğu gibi. Peki nedir Joseph’in “büyük” düşleri? “Başka bir göreve atanmak, kalabalık bir iş yerinde çalışmak, kent içinde, hatta meydanında bir evde oturmak, oğullarının öbür çocuklarla futbol oynaması, haftada iki kez pazara gitmek, parklarda oturmak, sinemalara gitmek,¹³ bir gün bir geneleve gitmek” (s. 27). Joseph Fuchs, kanunların değişmesine aldanmıştır: “Artık özgürdü. Artık uzanan boyunları kesmek zorunda olmamak. Artık öldürmemek hakkına sahip olmak. Bu artık kızıl saçlı olmamak gibi bir şeydi” (s. 26). Artık kızıl saçlı olmamak nasıl mümkün değilse, Joseph Fuchs’un veya herhangi birinin bu kadar kolay özgür olması da mümkün değildir. Bu aldanişın verdiği inanca hevesle sarılışını da, umutsuz sonunu da özetler bu paragraf:

Joseph Fuchs köprüyü geçti. Surun dibinden yürüyerek kente vardı. Önüne gelene günaydın diyordu. Bir şarkı söyler gibi, tutkusunu haykırır, aşkını açığa vurur gibi. Günaydın bay

12 Jale Parla, “Mektuplar ve Dilekçeler” adlı yazısında, Oğuz Atay’ın metinlerini “itiraf ve itiraz” arasında salınışları ve parodiye sığınışları bakımından inceler. Parla’ya göre “dilekçeler bireysel itirazların bireysel direnişe dönmeden söndüğü, eridiği, bireyin otoriteye sığındığının göstergesi olan metinlerdir.” (Parla, 2008, s. 218) Sevgi Soysal’ın, eserleriyle hiç dilekçe yazmayan bir yazar olduğu rahatlıkla söylenebilir.

13 Vaka zamanı 1900’lere tarihlenen metinde sosyal hayatın bu derece dışındaki Joseph Fuchs’un sinemaya gitme arzusu gerçekçi görünmemektedir. Yine de bu arzunun varlığını, metnin sinema tekniklerine ne derece yaslandığını sezdirmek amacıyla açıklamak mümkündür.

postacı. Günaydın bay gazeteci. Günaydın bay polis. Günaydın bay çöpçü. Kimse selamını almıyordu. Alışırılar. Bir adamın artık öldürmemesine alışmak, öldürmesine alışmaktan belki daha zor. Belediyenin merdivenlerinden çıktı. Günaydın bay kapıcı. Günaydın bay boyacı. Bütün günaydınları merdivenlerin, hollerin gri boyası üstüne yapıştı kaldı. Kirle karışık. Odacı duvarların kirini siliyordu bezle. Fuchs'un günaydınlarını da sildi. Kirli bezi kovaya sıktı. Günaydınlar boğuldu kovada (s. 26).

İnancını baltalayan eylem, daha ilk cümlede kendini gösterir. Köprü onu kente bağlamaz, geçtikten sonra surun dibinden yürümesi bu bağın eğretiliğinin kanıtıdır. Ama sözleri –ki hepsi de “günaydın” içerir– inancına tutunma çabasının ürünüdür. Soysal daha önce “öleceğini bilen, sonu bilen gözler”e baka baka şarap içen Fuchs'un sonunun da böyle olacağını bize sezdirmiş, ancak o zaman biçimini belirtmemiştir. Joseph Fuchs'un bir parçası olan “günaydın”larını suda boğarak Fuchs'un ölüm biçimini de göstermiş olur. Öykünün en coşkulu bölümünden, Joseph Fuchs'un umudunun zirvede olduğu halden dibe vuruş anına böyle geçirir yazar bizi. Sonra Fuchs'un dilekçenin cevabını öğrenmesinin ertesini seyrederek. Önceki akşam dua eder, ibadet edercesine içilen şarabın yerini öfkesini dindirmek için içtiği bira almıştır.

Birahane Joseph Fuchs, belediyede maruz kaldığı yasa dışı ama yasaya uydurulmuş dışlanmışlıkla, birahanedekilerin düşmanca dışlamaları arasında sıkıştıkça sıkışır. Kanunları uygulaması gereken kurumların alışlagelmiş durumları sürdürmek konusundaki tutumları, Fuchs'un zihninde çınlayan belediye memurunun bozuk cümleleriyle aktarılır: “[...] yazılı dilekçe komisyonda görüşüldü. Biliyorsunuz halkın hizmetindedir belediye. Bir celladın –bağışlayın– hizmetinden halkın hoşlanmayacağını anlatmak güç de olsa anlayacağınızı umarız. Bu bakımdan size emekli maaşı bağlanmasına, surun yanındaki evde oturmakta devam etmenize...” (s. 27).

Kurum görevlisi edilgen bir cümle kurarak sorumluluğu in-

sanların üstünden atmış olur. Cümlelerinden anlaşılan gerçek ise, Joseph Fuchs'un kesinlikle halktan biri olmadığı ve olmayacağıdır. Asırlardır hizmet ettikleri belediye, onlara yasal haklarını vermemeyi halk adına savunmaktadır. Öteki olduklarının devlet tarafından yüzlerine karşı ilan edilmesidir bu. Ancak bu çelişkili durum, anlatım hatası içermeyen, duru ve açık bir cümleyle ifade edilmiştir. Dilekçenin cevabı, kanuna aykırı uygulamaların resmî kurumlarca nasıl kılıfına uydurulduğunun ilanidir.

Cellat Fuchs hemen pes etmez. Kamu kuruluşu onu reddetmiştir; ancak her çeşit özel alanda iş bulmak için tüm yolları dener. Cevap bile verilmez bu sefer. İletişim kurabildiği iki kişi vardır öykü boyunca. İlki belediye memuru, ikincisi hancının karısı. Memur "hiç bakmamıştı"r Joseph Fuchs'a. "Hep pencereden bakmıştı[r] bir eliyle boynunu tutarak" (s. 27). Kadın- sa sert sert bakmış ve siparişlerine kulak asmamıştır. Handaki müşteriler dahil hepsine göre Fuchs, idamı gerçekleştirmesiyle tanımlı bir figürdür. Bira içmesini ve çekip gitmesini, idamın bitmesini beklercesine beklerler; ama bu sefer güle eğlene değil, huzursuzlukla. O sürede Fuchs, kent halkı tarafından her şeyin tek suçlusu olarak görüldüğünü ve kent halkının bunun böyle sürmesini olağan bulduğunu anlar. Bu kavrayıştan sonra, kente yürüyüşü sabah köprüyü geçtikten sonra surun dibinden çekingen çekingen ama umutlu yürüyüşünden bambaşka olacaktır. Kozmik bir reddedilme duygusu içindedir artık:

Dışarı çıktı. Irmak boyunca yürüdü. Irmak boyunca müşterileriyle sevişen orospular paralarını bile almadan kaçtılar. Müşteriler sövdüler. Gece kapılarını örttü. Ay saklandı. Bulutlar arkalarını döndü. Karanlık, kaçışan orospuları, söven müşterileri sakladı. Onu almadı. Karanlık kapılarını kapadı Fuchs varmadan. Koşmaya başladı (s. 27-28).

Onu kusan bu kentten kaçır, tanıdık tek unsur, ırmak kapılarını açar ona. Irmak için deniz neyse sanki Joseph Fuchs için de kent odur. Kente karışmanın yolu biraz da o yüzden ırmağa karışmaktan geçer.

İntihar, Joseph Fuchs için tek varoluş biçimidir. Zaten sülalesinin diğer fertleri, kent halkının geri kalanı gibi varoluşlarını gerçekleştiremedikleri için öyküde sadece Joseph'in adı vardır. Joseph'in intiharından sonra onun cesediyle karşılaşan kent halkı artık işlenen suçlar yüzünden celladı suçlayamayacak, insanlar eylemlerinin sorumluluklarını üstlenmek zorunda kalacaklardır.

Suç ya da kabahat işleyemediği hayatını, intihar ederek bitiren ve bu sayede varoluşunu gerçekleştiren Joseph Fuchs masum mudur? Walter Benjamin, insanın bütün yaşamının ancak ölüm anında aktarılabilir bir biçim kazandığını belirtir. Hayatı sona ermekte olan insanın içinde bir dizi imge harekete geçer “ki bunlar onun kendi kişiliğinin görüntüleridir, o bunlar arasında farkında olmadan kendisiyle karşılaşır” (Benjamin, 2001, s. 87). Joseph de ölmeden önce “o çok hızlı geçen son anda” asıl benliğiyle karşılaşmış, saldırganlık dolu fantezisinde bir katliam yaratmıştır: “O son anda, elinde atalarından kalma kılıç, kentin bütün memurlarının, komisyon üyelerinin, karılarının, metreslerinin, çocuklarının kafasını kesti durdu, kesti durdu” (s. 28). Sevgi Soysal, Fuchs’un kent halkından farklı olarak masum bir insan biçiminde düşünülmesini böylece engellemiştir. Öykünün başından beri neredeyse onun masumiyetini savunan anlatıcı, “Fuchs’un suçu”ndan bahsetmiştir. Zaten hangi iyi yazar, masum bir insandan söz edebilir ki?

Yaşamak için cellat olmaya razı olmak, Fuchsların suçu olsa gerek. Kızıl saçlı olduğu için cadı ilan edilip yakılmak ya da cellatlığı kabul edip yasanın gereğini yerine getirmek. Kendi hayat hakkını korumak için başkasının hayat hakkını elinden almak. Öldürmemeyi emreden ilahi yasalara karşı, Tanrı’nın yeryüzündeki temsilciliğine soyunan kralın yasalarını uygulamak. Fuchslar seçimlerinin değil mecburiyetlerinin bedelini yüzyıllarca, ırmakla ve kentle kesin sınırı olan evde kalarak, yaşamla ölüm arasındaki çizgide ikamet ederek ödemiş, ödemiş, ama bitirememişlerdir. Yasanın değişmesiyle artık cellatlık yapma zorunluluğunun ortadan kalkması, Joseph Fuchs’a bir seçim yapabilme hakkı vermiştir: İnsanların içinde öteki olarak yaşama

yükünü üstlenme ya da intihar ederek insanlara karışma. Bu iki mutsuzluk arasında seçim yapma hakkı olması, Joseph Fuchs'un trajik çatışma yaşayan bir kahraman haline getirir. Fuchs'un sonu, tragedyalardaki yaygın sondaki gibi ölüm olur.

Öykünün sonuç paragrafında, önce ırmaktan ayın görünüşü sonra da ayın ırmağa bakışı yer alır. Irmak, kendi gözüyle mi bakmıştır aya, yoksa içine aldığı Joseph Fuchs'un gözüyle mi belli değildir. Ancak Fuchs'un intiharından önce saklanmış olan ay, artık görünmektedir. Ayın görünmesi bir yanıyla eski düzenin devam etme ihtimalini yansıtır. Kamera tekrar uzaklaşır, uzaklaşır. Gökyüzünden ayın gözüyle görürüz bu sefer kenti. "Ay baktı ırmağa. Fuchs'un suçunun kentin kanıyla kardeşçe aktığını, Fuchs'un suçunun kentin kanına karıştığını gördü" (s. 28). Ay, bu son cümleyle, Sevgi Soysal metinlerinde değişim�enin simgesi olan ırmaktaki değişimi gören bir kozmik gözdür.

Öyküye göre değişmeyenİ simgeleyen ırmak, en azından beş yüzyıldır geçtiğı toprakları adaletten nasibini almayışla sula-mıştır. Bu durumu geriye doğru tüm insanlık tarihine götür-mek mümkündür. Hatta adil bir dünyada yaşamının neredey-se imkânsız oluşu, buna rağmen adaleti aramaya, bulmaya, sağ-lamaya mahkûm edilmişlik insan varoluşunun bir trajedisi de-ğil midir? Oysa Joseph Fuchs'un adalet uğruna kendi kendinin cellatlığını yaparak kendini kurban edişİ, ırmakta sadece ayın fark edeceği kadar da olsa bir değişim yaratmıştır. Sevgi Soysal, trajik unsurlardan yararlanmakla beraber, insandan ve adalet-ten umudun tamamen kesildiğı bir sona razı gelmemiştir.

KAYNAKÇA

- Clarissa Pinkola Estés, *Kurtlarla Koşan Kadınlar*, çev. Hakan Atalay, Ayrıntı, İstanbul, 2013.
- Michel Foucault, *Hapishane'nin Doğuşu*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge, Ankara, 2013.
- Jale Parla, "Mektuplar, Dilekçeler", *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*, haz. Handan İnci, Elif Türker, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.
- Seval Şahin, "Sevgi Soysal'ın 'Eskici' Hikâyesi Üzerine: Kim Bir İnsanın Ansızın Eş-yalarından Bedava Kurtulacak Kadar Akıllanacağına İnanabilir?", *Mesele*, sayı 63, Mart, 2012, s. 26-27.

Sevgi Soysal, *Radyo Konuşmaları-Hoş Geldin Ölüm*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.

—, *Şafak*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.

—, *Tante Rosa*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.

—, *Yürümek*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.

—, *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*, İletişim Yayınları, 2011.

—, *Barış Adlı Çocuk*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.

—, *Türkiye’nin Kalbi, Kabul Günleri*, der. İpek Şahbenderoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

Sibel Işık, “Sevgi Soysal’ın Eserlerinde Suçluluk Duygusu”, “*Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!*”: *Sevgi Soysal İçin Yazılar*, der. Seval Şahin, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, Metis, İstanbul, 2001.

“Nasıl Öğreteceğim Köpeğe Aport’u?” Öyküsünden Okurun Payına Düşen “Aport”: Metnin Niyetini Tahmin Et!

PELİN ASLAN AYAR

“Nasıl Öğreteceğim Köpeğe Aport’u?” Sevgi Soysal’ın *Barış Adlı Çocuk* isimli kitabında yer alan on dört öyküden biri ve Ahmet Mümtaz İdil’e (1990) göre, diğer öykülerden çok farklı bir niteliktedir. İdil, bu farkı öykünün iç monoloğa dayanan tekniğinde görür (s. 56). Sefa Yüce ise (2008) “Nasıl Öğreteceğim Köpeğe Aport’u?” öyküsünde, Sevgi Soysal’ın babası Mithat Bey’i tipleştirdiğini belirtir (s. 510). Gerçekten de öykünün tekniğinin kitapta yer alan diğer öykülerden farklı olduğu kolaylıkla fark edilebilir, ancak öyküde yer alan bir tipten ziyade, okura hakkında bir türlü “tutarlı” bir yorum imkânı sunmayan, çelişik bir biçimde kurgulanmış bireydir. Bu yazı, hikâyenin anlatıcısı ve aynı zamanda başkarakteri olan, insanlarla iletişimini yitirmiş öykü kişisini ayrıntılı bir analize tâbi tutmayı ve böylelikle metnin sunduğu yorum olanaklarını değerlendirmeye sunmayı amaçlıyor. Umberto Eco, yorumlama sürecinde bir metinde yorumcunun niyetinin yanı sıra bir üçüncü olasılığın varlığından, “metnin niyeti”nden bahseder (1996, s. 35). Ancak metnin niyetinden ne kastedildiğini açıklamanın kolay olmadığını, metnin niyetinin metnin yüzeyince sergilenmediğini, insanın onu “görmeye” karar vermesi gerektiğini savunur. Bu yüzden de, metnin niyetinden ancak okurun tahmini-

nin bir sonucu olarak söz edilebilir (s. 74). Bu bağlamda, ben de “Nasıl Öğreteceğim Köpeğe Aport’u?”nun bir okuru olarak, metnin kendini kolaylıkla açık etmeyen, olası niyetlerine dair anlatıyı adım adım takip ederek analizlerde bulunacağım.

Öykü, baştan sona anlatıcı erkek karakterin iç konuşmasından ibarettir. Bir 20. yüzyıl yazarı olan Sevgi Soysal’ın ülkesinde ve dünyada dahil olduğu, izlediği manzara artık eskisinden oldukça farklıdır. Dolayısıyla edebiyat da farklılaşmak durumundadır. 12 Mart döneminin edebiyata nasıl ve ne şekilde yansıdığı değil mevzu bahis olan, o mesele bir başka yazının konusu. Zaten, 12 Mart’ın hemen öncesinde 1969’da yazılmış olan “Nasıl Öğreteceğim Köpeğe Aport’u?”, siyasal ve sosyal koşulları konu edinmek yerine bir bireyin iç dünyasına odaklanmıştır. Sevgi Soysal’ın bu öyküyü yazdığı yıllardaki değişen manzaradan kastım makineleşmenin, kalabalık şehirlerin artması, emperyalizmin kendini tüm ağırlığıyla hissettirmesi, modernizmin tınısını yitirerek yeni baskı modelleri üretmesi, siyasi ve ideolojik gelişmelerin ve beliren yeni felsefi düşüncelerin sonucunda edebiyattaki ifade biçimlerinin değişmesi, gerçeğin artık parçalı bir hale gelmesi, dilin dünyayı yansıtmaya yarayan bir araçtan ziyade gerçeği kurana dönüşmesidir. Böyle bir dünyada toplumun tüm bireyleri gibi yabancılaşan ve yalnızlaşan yazar da, kurmaca dünyasına bu yabancılaşmayı taşır. Sığındığı anlatı dünyası hızın dünyasına direnen ve ayrıcalığını en çok biçim üzerinden fark ettirmeye çalışan bir yapı sergiler. İşte, “Nasıl Öğreteceğim Köpeğe Aport’u?”, bu anlamda modernist bir öykü olarak değerlendirilebilir. Yabancılaşma ve bu yabancılaşmayı yansıtan biçimi, iç monolog tekniği öyküyü modernist kılar.

Öykünün hemen başında, anlatıcının henüz bebek olan İspanyol seteri bir köpeği olduğunu öğreniriz. Karısı evde bir köpek olmasından, köpeğin alaturkayı pislemesinden dolayı anlatıcıya kızgındır. Oysa anlatıcı köpeğin vaat ettiği avın, önüne yığılacak bıldırcınların, kekliklerin hayalini kurar ama bunları karısına anlatmaz; çünkü “konuşmayı sevmeyen” biridir o. Konuşmak iletişim kurmanın “medeni” yollarından biridir ama

anlatıcı konuşmayı sevmez. Zaten olan biteni karısına değil, potansiyel okura anlatır ya da kendi kendine konuşur. Böylece öykünün hemen başında anlatıcının en yakınındakilerle bile iletişim kuramayan, yalnız biri olduğunu anlarız. İleride söyleyecektir zaten; dostlarını da sevmez. Sözcükleri sevmeyen anlatıcı “mermileri” sever. Bu andan itibaren de öykünün kendini sürekli değilleyen, okura tutarlı bir yorum imkânı bırakmayan çelişkili yapısı kendini gösterir. Bir yandan makineleri, hareketi, patlayan tüfekleri, mermileri tutku derecesinde seven; diğer yandan öncesinde ve sonrasında sessizlik bıraktığını düşündüğü, soyut, boş ve sıkıcı bulduğu sözcükleri sevmeyen anlatıcı fotoğraf çekmeyi sever. “Çektiğim fotoğraflar çok güzel” (Soy-sal, 2009, s. 29). Anlatıcı makine kullanabildiği, bir tık sesiyle resim çekebildiği için, hızından dolayı fotoğraf çekmeyi sever ama sonuçta fotoğraf yaşamı başka bir açıdan görmenin/göstermenin yollarından biridir. Anlatıcının nelerin fotoğrafını çektiğini öğrenemeyiz ama sonuçta hemen önce ilan ettiği avlayıcı –ileride göreceğimiz üzere av merakı şiddete olan eğiliminden kaynaklanmaktadır– karakteriyle çok da örtüşmeyen bir uğraştır fotoğrafçılık. Anlatıcı makineleri sever (modern zamanlar) ama ilkel yaşama (avlanma) dair hayalleri vardır. Anlatıcıya göre, tüfek de fotoğraf makinesi de bir tıkla, bir çıtla bir şeyleri değiştirir ve “elle tutulur bir sonuç” verir (s. 30). Bu açıdan bakınca denebilir ki, anlatıcı, insanı maddeye bağımlı hale getirerek onu giderek dünyaya yabancılaştıran, hız ve sonuç odaklı modernite söylemini içselleştirmiş görünür. Hem yaşam hem de anlatı hızının bir sonucu olarak anlatıcının bir anda şarkılar söylemeye başlamasıyla, kendisine ve çevresine yabancılaşması zirveye çıkar. Bir “deli”yle mi karşı karşıyayız? Sanmam. Dar dünyasında iktidarını kaybeden birinin çaresizliği, kafa karışıklığı yansır anlatıya. Hikâyesine tanık olduğumuz anlatıcı başkarakter, müdahale edemediği, hızına yetişemediği gelişmelerin ortasında maddeye giderek daha çok bağımlı hale gelen “pasif” bir öykü kişisidir.

Anlatıcıyı yitirdiğini düşündüğünü sezdiğimiz iktidarını elde edecek kadar mücadelecı ve aktif görmeyiz. Onun iktidar-

dan anladığı, gücünü göstermektir, evet ama anlatıcı arzuladığı şeyleri yapmayı *kurar* sadece, gerçek anlamda harekete geçemez. Mesela, ev sahibinin karısından hiç hoşlanmaz. Kanunlar olmazsa ilk ona nişan almayı düşler. Kanunlar hayatı düzenler, özgürlükleri kısıtlar, vatandaşları devletin istediği, sınırladığı biçime sokar; hayatı modernize eder. Bu bağlamda, anlatıcı modern hayatla bir kez daha uyuşamaz. Ama öykünün hemen ilerleyen kısmında yine maddeyi ne denli önemsediyini görürüz. “Gazoz kapağı ahmak bir insandan daha tutarlıdır. Madendir, elle tutulur, yararı bellidir ve ezilebilir” (Soysal, 2009, s. 30). İnsana inanmayan anlatıcı, ezmeyi ister; gücünü göstermeyi, hükmedebilmeyi, kendi üstünlüğünü ortaya koymayı ister. Vakti zamanında bilek güreşinde nasıl herkesi yendiğini gururla anlatır. Sözü küçümser, bedeni yüceltir; önem verilmesi gereken sözle ifade edilen değil, vücudun sergileyebildiği fiziksel güçtür. Vücudunu iyi kullanmayan bir kadının, yani anlatıcıya göre çocuk doğurmamış bir kadının uzuvları bozuk çalışır. On dört çocuk isterken, karısı istemediğinden altı çocukta kalmışlardır. Halbuki yerli yersiz konuşmak yerine çocuk doğurmalıydı karısı, anlatıcının isteği budur. Bu satırlardan hep başkaları hakkında konuşan anlatıcının aslında derdinin kendi erkekliğine dair olduğu da çıkarılabilir. Erkeklik, sürekli başka konumların ‘ne olduğu’ hakkında konuşma hakkını kendi elinde tutan ve bu sayede kendi bulunduğu konum sorgulama dışında kalan bir ‘iktidar konumu’dur” (Sancar, 2009, s. 16). Ancak anlatıcının bu konumu yitirdiğini anlarız, ne şikâyetçi olduğu ev sahibinin karısına bir laf edebilmiştir ne de karısını on dört çocuk sahibi olmaya ikna edebilmiştir. İktidarını ise ancak gücü yetebilene gösterir; çocuklarına. Altısını da karşısına dizer, onlarla oynadığı oyunu anlatırken seçtiği kelimeler manidardır: “Sırayla elime vuruyorlar. Oyun bu. Elime vururken hangisini yakalarsam o *tutsağım* oluyor. Bir süre çığlık çığlık vurup kaçıyorlar. Korkuyla, heyecanla. Sonra başından gözüme kestirdiğimi yakalayiveriyorum. *Tutsağımı*. [...] *Her çocuk babasının oyuncağı olduğunu bilmeli.*” (Soysal, 2009, s. 31, vurgular bana ait). Anlatıcının kendi olabildiği, içinden

geçirdiği gibi davranabildiği tek alan çocuklarıyla paylaştığı alandır; çünkü çocuklar onun karşısında güçsüzdürler, onların üzerinde kolaylıkla iktidar kurabilir.

Anlatıcı metin boyunca sık sık köpeğin aportu öğrenmesini ister. Sadece köpeğin değil, herkesin aportu öğrenmesini arzular. “Her canlı bir işin üstesinden gelmeyi becermeli.” (s. 31). “Hepsine öğreteceğim Aport’u.” (s. 32). Fransızcadan Türkçeye giren aport kelimesi şöyle tanımlanır: “Vurulan bir avı veya gösterilen bir şeyi yakalayıp getirmeleri için cins köpeklere verilen ‘getir’ emri” (Ayverdi ve Topaloğlu, 2007, s. 56). Anlatıcı emir vermek ister, herkesin onun buyruklarını yerine getirerek işe yaramasını diler; böylelikle onları tahakkümü altında tutarak iktidar elde edecektir. Anlatıcı, güçlü olmayı, başarmayı, sorunları emir yoluyla çözmeyi, duygularla değil akılla davranmayı, rekabete ve hiyerarşiye dayalı ilişkileri ön plana çıkarmayı, bağımsız davranmayı önemsemeyi, başkalarını yönetmeyi bilmeyi vb. davranış özelliklerini, yani Sancar’a (2009) göre, “erkek” olmayı “doğal” bir potansiyel olarak (s. 28) kabul etmiş ve içselleştirmiş görünür ve şimdi de tüm bu özelliklere sahip olamadığından ötürü kendini çaresiz hisseder. Bir pazar günü karısının resmini yapmak ister ama karısı iki saat kıpırdamadan durmayı istemez. “Ama duracak” (Soysal, 2009, s. 31). Durmuş mudur, bilemeyiz; ama işte anlatıcı arzularını bir türlü gerçekleştirememenin sıkıntısını çeker.

“[...] ne denli soyut sözcükler, kitaplar, Goethe’den mısralar. Ne değişti? Onu sevebilirim. Aport’u öğrense” (s. 31). Burada anlatıcının eskiden daha farklı biri olduğunu öğreniyoruz. Kitaplarla, sözcüklerle, şiirle ilgili biriyken bir şeyler değişmiştir. Aile hayatı, karısıyla kurduğu ya da kuramadığı ilişki belki de onu bunaltmıştır. Artık karısını sevmesinin tek yolu, karısının onun emirlerine itaat etmesidir. Bunaldıkça çareyi başkalarını yönlendirmede aramıştır ama tüm bunlar sadece düşünce dünyasındaki arzularıdır.

Anlatıcı, tıpkı fotoğraf çekmeyi sevdiği gibi resim yapmayı da sever. Ona göre resim, “soyut bir görüntüyü somutlaştırmanın” yoludur. Belki de anlatıcı, kimsenin onu dikkate almadı-

ğı, sözünü dinlemediği, silikleştiği bu dünyada, resim ve fotoğraf aracılığıyla kendi varlığını göstermeyi, kendini kalıcı kılmayı, dünyaya tamamen kendi kontrolü altında bulunan, kendinden bir iz bırakmayı ister.

“Tüfeklerim, köpeğim, fotoğraf makinem, av çizmem, çekiçlerim, çivilerim. Tornavidalarım, İngiliz anahtarlarım, kerpetenlerim, boyalarım, testerelerim, havai fişeklerim, copum, kıskanmasa bunları” (s. 31-32). Anlatıcının karısının kıskandığını düşündüğü ve iyelik ekini her defasında kullanarak “sahip olma” durumunu vurguladığı bu nesnelerin çoğu, güç, şiddet, çatışma, risk alma, macera peşinde koşma, kahramanlık ve teknolojik bilgiyi çağrıştıran, “erkeklik belirtisi” olarak kabul edilegelmiş (Sancar, 2009, s. 28-29) şeylerdir. Anlatıcı tutkun olduğu bu nesnelerin karşısında karısından pasiflik, anlayış ve şefkat umar, yani ondan “kadınlık belirtileri” (s. 28-29) göstermesini bekler. “Varlığın eşyaya biçimlenebilen bir anlamı olmalı” (Soysal, 2009, s. 31) diyen anlatıcı her şeyi kendinin kılmak ister, mülkiyet onun kendi varlığını anlamlı kılan unsurların en başında yer alır. Belki de anlatıcı “erkekliğinin” kısıtlandığını, mülk sahibi olduğunun yeterince anlaşılmadığını sandığı için bu denli kimsesiz hissediyor, bu denli çevresine ve kendine yabancılaşıyordu. “Ya ben ya köpek” diyen karısına şu cevabı verir içinden: “Elbette köpek. İnsan kendisini kıyaslatmaya başladı mı; eşitliğe boyun eğdi mi köpek daha önemli olabilir” (s. 32). “Eşitlik” anlatıcının kabul edemeyeceği bir durumdur, onun isteği tahakküm kurmaktır. Müziği “eğdirici, püreleştirici, sümükleştirici” bulduğundan karısını piyanosunu kilitler (s. 32). Resim ve fotoğraf merakına karşın bu kez sanatın karşısında yer alır. Artık düşünmekten yorgun düşmüştür anlatıcı. Elini ağzına götürüp borazan sesi çıkarmayı, çocuklara ölümünü, nasıl çürüyeceğini, solucanları, kurtları anlatmak, en çok üzülene bahşiş vermek, küçük oğlanın pespembe topuklarını reçele banıp yalamak ister.

Simmel, bir aileye ait olmanın psikolojik açıdan bireyselleşmeyi teşvik eden bir durum olduğunu iddia eder. Simmel’e göre, birey tek başına kendisini bütünlüğe karşı koruyamaz fa-

kat mutlak beninin bir kısmını az sayıdaki aile üyelerine teslim ederek, onlara katılarak hem bireysellik hissini korumuş olur hem de aşırı bir “tecritten”, “burukluktan” ve “meczuplaşmaktan” kaçınabilir (2009, s. 241). Oysa “Nasıl Öğreteceğim Köpeğe Aport’u?” öyküsünün başkarakteri olan anlatıcı, aile üyelerine katılmak, kendini onlara teslim etmek yerine tek taraflı bir ilişki kurmayı yeğlemiştir. Bu da onun, az önce sıraladığım sayıklamalarından anlaşıldığı üzere, meczuplaşmasına neden olmuş, onu kimseyle ilişki kuramayan birine dönüştürerek toplumdan tecrit etmiştir.

Bir yandan da modern toplumun en önemli yapıtaşlarından biri olarak empoze edilen aile kurumu neticede bir kurumdur ve her kurum gibi üyelerinden kurum içi rol ve kurallara uyulmasını talep eder. Bu kural ve rollerle barışmamıştır anlatıcı; karısının “sofra terbiyesi”nden bahsettiği anda osurur, geçirir. “İlkel”e, “medenileşme” öncesine özlemi bir kez daha kendini gösterir. Bitmeyen ev işlerinden, kurallardan, hayatın tekdüze hale gelmesinden sıkılmıştır, oyunla tüm bunları aşmayı ister. Karısı yatak odasının kapısını kilitleyince, kapıyı çerçevesiyle birlikte söküp pencereden aşağı attığını söyler. Karısının komşulardan çekinmesi, anlatıcıya göre kendisini “üstün kılar.” Karısı toplumun diğer üyelerinin görüşlerini, nasıl algılandığını önemser, anlatıcı ise buna aldırmaz. Örneğin, bir keresinde bakanın sandalyesini tam oturacağı sırada çekmeyi planlamıştır. “Saygın bir bakana” sulu bir şaka. Cenazeleri de gülünç bulur, arkadaşının cenazesinde gülmek ister. Böylece bu noktada, metnin başından beri bunalmış, özgürlüğünü yitirmiş gibi görünen anlatıcının aslında diğerlerini önemsemeyen, istediğini istediği anda yapmaktan çekinmeyen “özgür” biri olduğunu düşünürüz. Metin bir kez daha kendini deşillemiştir.

Metnin sonuna yaklaşırken, anlatıcının iç konuşmaları daha faşizan bir içerik ve edayla ilerler. Yönetilmeyi sevmediğini hatta bu yüzden evine gazete sokmadığını anlatan anlatıcı, komitacıları ve zorbaları sevdiğini söyler. “Yönetilmeyi” sevmez ama “zorbaları” sever. Anlatıcının kafası yine karışmaya başlamıştır. Yatak odası, ahır olur düşünde. Tüfeği ve atıyla “her an öldür-

meye ve kovalamaya hazır”dır. “İnsanlardan kaçmaya hazır.” (Soysal, 2009, s. 34). Bir kez daha ilkele özlem duyar anlatıcı. Özlem şiddetlendikçe modern dünyaya öfkesi artar, şiddete eğilim gösterir. Ev sahibinin karısı ölsün diye zile elektrik vermeyi, terlikleri sürümesinden hoşlanmadığı karısı ileri gitmek isterken terlikleri yere çivilemeyi arzular. Kendisini yumuşattığı için içkiyi sevmediğini söyler. Ağlayan karısını çocuklarla birlikte mutfağa kilitleme planından bahseder. Tüm bunlar düşünülüğünde anlatıcının yetersizlik duygusuyla başa çıkabilmek için sertliği ve şiddeti bir kılıf olarak kullandığı ileri sürülebilir. Ölen bir insanı “baştan bozuk bir yapının yıkılışı olarak” değerlendiren, “eşyacık”larına tutkun olan anlatıcı, insana olan inancını yitirmiş, “medeni hayat” a uyumsuz biri haline gelmiş ve giderek bilincini kaybetmiştir.

“Nasıl Öğreteceğim Köpeğe Aport’u?” toplumun baskı mekanizmaları karşısında bunalmış bireyin dış dünyadaki pasifliğine karşı iç dünyasında aktif olma mücadelesinin hikâyesi olarak okunabilir. Öykü kişinin sadece düşlemekle yetindiği aktiflik kısıcılıkla, şiddetle, “erkeklik”le, maddeye olan bağımlılıkla eşitlenmiş; insancıl olandan uzaklaşmış ama bir yandan da barındırdığı çelişkilerle tam da modern insanın trajedisini yansıtmıştır. Metnin olası niyetlerinden biridir belki de okuru bu trajediyle yüzleştirmek; kendi hayatının bile kahramanı olamayan insanın, insani olandan uzaklaşırken aslında “gerçek” insana yaklaştığını göstermek.

KAYNAKÇA

- Ahmet Mümtaz Idil, *Bir Sevgi’nin Öyküsü*, Kavram Yayınları, İstanbul, 1990.
- Ilhan Ayverdi ve Ahmet Topaloglu, *Türkçe Sözlük*, Kubbealtı, İstanbul, 2007.
- Georg Simmel, *Bireysellik ve Kültür*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2009.
- Sefa Yüce, “Sevgi Soysal’ın Hikâyeciliği”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, cilt 1, sayı 2, Kış 2008, s. 501-511.
- Serpil Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar*, Metis Yayınları, İstanbul, 2009.
- Sevgi Soysal, *Barış Adlı Çocuk*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.

“Deli Tank ve Çocuk”un Ayak Sesleri

HÜLYA BULUT

“Deli Tank ve Çocuk” Sevgi Soysal edebiyatının oldukça metaforik, güncelliğini hiç yitirmeyen, tek başına devleşen bir öyküsüdür. *Yürümek*’te¹ de sıklıkla karşılaşılan doğa tasvirleri ile başlar öykü: “Gün batımının ordan, o kızıl çizgiden bozkırın içlerine, en mor içlerine uzanıyordu tank dizisi. Baharın çiçek tozları, kurak yazların tozu, dönem mevsim yağmurları, sonra soğuklar, don, kar, bütün bu alışılmışlar, bu hareketsiz diziye doğanın değişkenliklerini sunuyor, bütün güçleriyle onun ölgün, madensel varoluşunu sindirmeye, eritmeye çabalıyordu.” (Soysal: 2003a, s. 36) Öykünün,² ikinci paragrafında da ilk paragrafta olduğu gibi doğa tasvirleri yer alır: “Bazen papatyalar, bazen gelincikler, ballıbabalar,³ çiğdemler zincir teker-

- 1 Elâ ve Mehmet’in “[...]doğanın çevrimi içerisinde ama doğalarına yabancılaşarak büyüyen, toplumla çatışan, kimliklerini arayan ve hayatı sorgulayan bir kadın ve bir erkeğin hikâyesi” (Türkeş, 2003b, s. 8) olan *Yürümek* 1970 yılında yayımlanır ve müstehcenlik içerdiği gerekçesiyle toplatılır. Roman 1974 yılında beraat eder.
- 2 Sevgi Sabuncu imzasıyla kaleme aldığı öyküye ait daktilo metin ile yayımlanan metin arasında makale boyunca karşılaştırma yaparak öykünün ilk haliyle, yayımlanan metin arasındaki cümle değişiklikleri, paragraf ekleme ve çıkartmaları dipnotlarda göstereceğim. Fakat öncelikle daktilo metni benimle paylaşan Sevgili Funda Soysal’a içtenlikle teşekkür ederim.
- 3 Daktilo metinde, “çiğdemler”den sonra “ballı bademler” sözcüğü bulunmaktadır; daha sonra bu sözcüğün üzerini karalanarak öyküden çıkartıldığı görülür.

leklerinin gizli boşluklarında boy atıyorlar, bilinçsiz bir ısrarla bu madensel diziyi bir bitki örtüsüyle kapatmaya çalışıyorlardı” (s. 36).⁴ Doğa; çeşitli renkleri, bitkileri, türlü hayvanları ve doğa olaylarıyla demir yığının, “tank dizisi”ni kapatmaya, yok etmeye çalışacaktır. Ansızın bastıran sıcaklardan sonra da tabiat, “doğum sancılarıyla kızıştırdıkları top namlularından bir gürelemeyle kopacak rahatlığı” (s. 37) özleyecek, öykünün ilerleyen paragraflarında ise bu güreleme gerçekleşecek ve tabiat “rahatlayacak”tır; çünkü tankın “herhangi bir maden rahatlığı olmaktan” çıkmasıyla birlikte, “rüzgâr daha çılgın, toprak örtüsü daha bereketli, güneş daha doğurgan, canlılar daha yiyici, tüketici” olacaklardır (s. 38).

Anlatıcı, doğa tasvirlerinin ardından anlatı odağını şehre yerleştirir ve “bir yılbaşı günü”nü yakın anlatım tekniğiyle aktarmaya başlar.⁵ “Yıldızlı paket kâğıtları. Renkli kurdellalarla bağlanmış paketler. Süslü camekânlar. Bağırان piyangocular. Sallonda at yarışları ve kılıbıklık diplomaları. Çamlar, pamuklar, yaldızlar. Renkli ampuller. Sıraya dizilmiş, üst üste ve yan yana; armağanlar. Ovulan gümüşler, satılan gümüşler. Paralar ve paketler. Para uzatan eller, paketlerle dolu kollar.” “Paketlerle dolu kollar”⁶ şehir yaşamının kalabalığı içinde kaybolan, kapitalist sistemin ısrarla “normalleştirmeye”, kendi gündelik alışveriş rutinine uydurmaya çalıştığı metropol hayatı içinde akıp

4 Bu cümlede geçen, “bitki örtüsüyle kapatmaya çalışıyorlardı” ifadesi, yazarın elinden çıkan daktilo metninde “bitki örtüsüyle örtmeye çalışıyorlardı” şeklindedir.

5 Yazarın “Bir yılbaşı günü”nü tasvir etmeye başladığı ve üç paragraf süren bölüm, Sevgi Soysal’ın daktilo metninde bir paragraf halinde anlatılır; yazar cümleye “O gün yılbaşydı” diyerek başlar ve şöyle devam eder: “On yaşlarında eşya tadı bilmeyen bir çocuk mağazalarda, sokaklardan gelen geçenlerin kollarında durmadan çoğalan hediye paketlerini seyrediyor, bu armağan gününde bir eşyaya sevinmek istiyordu, Hem ileri, hem geri gidebilen, küçük namlulardan alevler fışkırtan oyuncak tankı o sırada gördü. Üç çocuk, bahçe kapısının önüne çömelmişler, onunla oynuyorlardı.” Öykünün yayımlanan son halinde bu paragraf çıkartılır ve yılbaşı günü insanların yaptığı alışveriş, renkli camlarda satılan ürünler, akşam yenilen yiyecekler vs. yukarıdaki alıntıda da vurgulandığı gibi daha ayrıntılı bir şekilde kaleme alınır.

6 Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam*’ında da bahsettiği, “eli paketliler”; çoğunlukla aile babaları, günlük rutinin bir parçası olarak evin alışverişini yapan, evin “yük”ünü taşıyan kimliklerdir.

gider. Paketli kolların daha çok para harcayabilmesi için daha renkli kâğıtlar, daha göz alıcı metalar şehrin her alanına yerleştirilmiş durumdadır: “Eşyalara uzanan parmaklar, işaret parmakları. Yayılan ağızlar, para sayarken büzülen dudaklar.”⁷ (s. 37) Georg Simmel’in “Metropol ve Zihinsel Yaşam” adlı makalesinde de belirttiği gibi her şeyin “Kaça?” sorusuna indirgendiği bu “dünya düzeni” ve algısında, parayla satın alınıp tüketilmeyi bekleyen tüm metalar şehri sarmıştır.⁸ Anlatıcı, bu alışveriş ritüeli içinde, birden odağını değiştirerek aynı paragrafta küçük bir çocuğa vurgu yapar: “On yaşlarında bir çocuk. Yoksul, eşya tadı bilmeyen (vurgu bana ait) bir çocuk; dükkânlarda, sokaklardan gelen geçenlerin kollarında durmadan çoğalan paketlerden ayrı bir çocuk.” (s. 37) Böylelikle öyküde, şehir hayatı içinde iki farklı sınıf aynı paragrafta temsil edilir: “Paketli eller” ve “yoksul çocuk” Bu noktada David Harvey’in çalışmalarında daima altını çizdiği; mekânın, var olan toplumsal ilişkilerin yansıması olduğu savını anımsamak önemlidir. Bu bağlamda çocuk, “eşyanın tadını bilmiyor” oluşuyla, paketli ellerin “dışında” kalacak ve “başka bir toplumsal sınıfı” temsil edecektir. Bu sınıf, rutin yaşamın içinde elinde paket taşıyabilme şansı ve lüksüne sahip olanların ötekisidir; para kazanabilenlerin ezdiği ya da görmezden geldiği kimlik “yoksul çocuğun” varlığıyla temsil edilir.

Simmel, modernitenin biçimlendirdiği günümüz kentlerinin, bu yeni dünyanın eskiyi tasfiye etmeyi de beraberinde getirdiğinden bahseder. “Yaratıcı yıkım” olarak adlandırılan, eskinin

7 Öykünün, yazarın daktilosundan çıkan ilk halinde bu cümlemin yer aldığı paragraf yoktur.

8 1960’lı yılların alışveriş çılgınlığı Sevgi Soysal’ın *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* adlı romanının da temel temaları arasında yer alır. Zengin olma hayaliyle yaşayan “Tezgâhtar Ahmet”le açılan romanda, sık sık tüketim kültürüne gönderme yapılır. Ahmet’in çalıştığı Tezkan Mağazası’ndan alışveriş yapabilmek için türlü zahmetlere katlanan tüketicilerden romanın önemli anlatı tiplerinden Hatice Hanım’a kadar birçok kahraman ile olayın ortak paydalarından birisi alışveriş çılgınlığıdır. *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*, her ne kadar özellikle sonundaki kavak metaforuyla pek çok eleştirmen tarafından 12 Mart’ın habercisi olarak değerlendirilse de romanı, toplumun bu sürece nasıl geldiğinin sinyallerinin tüketim alışkanlıkları üzerinden aktarıldığı bir çalışma olarak okumak da mümkündür.

yıkılışıyla gerçekleştirilen geniş cadde ve sokaklarda bireyin dolaşmaya ve seyretmeye dayalı ortamı; bu seyretme eylemi, özellikle sanayileşmiş, her şeyin bir makine üretimi haline getirildiği nesnelerin seyri çerçevesinde anlam kazanır. Ticari dünyanın katılığı, paketli ellerin bu metaları ekonomik güçleri sayesinde satın alabilecekleri gerçeğini yansıtırken, yoksul çocuk *sadece* seyretme eylemiyle yetinmek zorunda kalacaktır. Bununla birlikte çocuk, burjuvazinin oluşturduğu bu dünyanın dışında bırakıldığının da bilincini taşıyarak “içeriye” (hayali de olsa) dahil olmayı isteyecektir ki; tıpkı paketli ellerin sahiplerinin çocukları gibi “eşyadan tat almak ister ve kendi kendisine vereceği armağanını düşüncesinde seçer ve elini uzatır” (s. 37).⁹ Paketli ellerin çekirdek ailelerinin “kalabalıklığının” aksine çocuk yalnızdır ve armağanını kendi kendisine vermek zorundadır. Bu sırada hayaliyle arasına şehir yaşamının birçok düzenleyicisi girer: “Oyuncak tankıyla arasına önce kovalayan çocuklar girdi, sonra analar babalar, sonra kovalayan trafik memurları, kovalayan memurlar, evler, apartmanlar, polisler, yargıçlar ve kovalayan bankalar girdi.” (s. 38) Şehrin rutininin içindeki her “şey” çocukla oyuncak tank arasındaki engeli oluşturur. Kapitalist sistemin en büyük destekçisi bankalardan, trafiği dolayısıyla da şehir hayatını düzenleyen trafik memuruna herkes ve her şey, hayaliyle arasına girer çocuğun; o da çareyi bu yapay, kurulu dünyadan uzaklaşmakta, doğaya kaçmakta bulur: “Çocuk koşuyor, kaçıyordu.¹⁰ Koşarak vardı kentin sınırına. Eşyaya yabancı bozkıra, tank dizisinin oraya” (s. 38). Çocuk “düzenden” ve “düzenleyicilerden” kaçır; doğayla-doğal olanla birleşir; bu birleşmeyi sağlayan da onun sağlığı, bozulmamış dünyasıdır. Anlatıcı-

9 Soysal, “Çocuk eşyadan tat almayı istedi” sözünü daktilo metninde ilk olarak “Çocuk eşyadan tat almayı öğrendi” biçiminde kaleme alır. Ve şöyle devam eder: “Armağanını seçti düşüncesinde. Eli tanka uzandı. Eşyaya dokunmak istedi. Eşyasını, oynayan çocuklardan önce düşüncesinde ayırdı. Sonra uzattı elini.” Öykünün yayımlanan son halinde ise cümleler “Armağanını seçti düşüncesinde. Eli tanka uzandı. Eşyaya dokunmak istedi. Eşyasını, önce ona sahip gözüken çocuklardan ayırdı düşüncesinde” şeklindedir (s. 37).

10 Yazar bu cümleden sonra bir cümle daha kaleme almıştır: “Armağandan, eşyadan tad almaktan kaçıyordu. Eşyasını bilen, bir çocuğa bile kaptırmayan kentten kaçıyordu.” Bu cümle öykünün yayımlanan son halinde yer almamaktadır.

nın ilk iki paragrafta vurguladığı; bozulmamışlığın simgesi olan, yapayı paslandırıp çürütmeye, kapatmaya çalışan doğa, çocuğa kucak açan bir mekân olarak öykünün tekrar odak noktası olacaktır. Doğa, “pastoral özelliklerle donanmış, masumiyetin, doğal iyiliğin ve sevginin dünyası olarak görünür. Düzenli topluma geçiş bu doğal yetkinlikten bir düşüş anlamına gelmektedir” (Moran, 2002, s. 32). Bozulmamışlığın içine, “Karınca- lar, köstebekler, sıçanlar, sinekler, canlılar dizisine çocuğun el- leri eklendi. Çocuk önce zincir tekerlekleri elledi... Birden can- landı tank” (Soysal, 2003a, s. 38). Tankın yıllardır hareketsiz ve amaçsız durmaktan dolayı paslanan gövdesi, “Barışsever bir di- zinin içinde, herhangi bir maden rahatlığı olmaktan çıktı” (s. 38). Öyküde, “canlanıp” bir kurtarıcı metaforu haline gelen ve yoksul çocuğa yardım etmek isteyen tank, miskinliğinden sıy- rıldıktan sonra “delirmeye” başlar. Tankın delirmesi önemlidir; çünkü karşısına çıkacak engellerle savaşması için sistemin ve normalin-normalleştirilmenin dışında olması, “delirmesi” gere- kir. “Rüzgâr, soğuk, sıcak, bahar ve bereket üstü bir delirmey- le bozkırdan boşaldı. Günbatımının kızılığını ölü tank dizisinin orada bırakıp kente vardı” (s. 38). Böylece Rousseau’nun felse- fesinin temel ilkesi olan, Tanrı elinden çıkan her şeyin iyi oldu- ğu, kötüyü de kendi içinde erittiği doğayı bırakıp, insan eliyle yozlaşmış olan şehre varacaktır tank ve oradaki bozulmuşlukla- rı, yapaylığı yok etmeye başlayacaktır.

Yoksul çocuğun hayal dünyasında bile araya giren sistem temsilcilerine, yozlaşmış dünyaya karşı “deli tank”ın savaşı başlar. “Dörtüyl ağızlarındaki trafik polislerini ezdi önce. Te- levizyon antenlerine, telgraf ve telefon direklerine boşalttı ate- şini. Sonra resmî yapının önündeki askerlere, devlet dairele- rine... Sonra apartmanların üstüne yürüdü tank. Apartmanlar ufaldılar, ufaldılar” (s. 38).¹¹ “Sonra bankalar, sayılmakta ve ödenmekte olan paralar, sonra nişanlar, yıldızlar, sonra bütün mühürler, damgalar pullar. Sonra resmî yazılar... Terfiler, sicil-

11 Yazarın daktilo metninde, bu cümleden sonra “Birer gecekondu ufaklığında ezilmekten kaçabileceklerini sandılar” cümlesi yer almaktadır, öykünün ya- yımlanan son halinde bu cümle çıkartılmıştır.

ler...” (s. 39) Ardından, kürkler, yüzükler, hepsini bütün eşyaları, statü simgelerini de ezer tank: “Sonra bütün bu sevindirici eşyacıklar. Sonra Sitâre Hanım’ın kürkü, Betül Hanım’ın yüzüğü.¹² Sonra bütün kıskançlıklar, bütün cimrilikler, bütün armağanlar, birikmiş paralar, bütün sigortalar, güvenli yarınlar.” (s. 39) Kapitalist sistemi, onun kural koyucularını, sistemin devamını sağlayan metaları, insanlar arasındaki statü savaşını “Hepsini, hepsini, hepsini bıkmadan ve atlamadan ezdi geçti, ezdi geçti. Bir tank delirebilirse, deliren bir tank neler ezebilir-se hepsini ezdi geçti...” (s. 39)

Öykünün sonlarına doğru, yoksul çocuğun ilk oyuncağına uzanmasıyla tankın “delirmesi” durur. Bu duruşun temel sebebi çocuğun, tank tarafından ezilen her şeye “kirli, tırnaklı ve yoksul olan ellerinin zaten bulaşmamış oluşu” (s. 39) ve bu masum ellerin ilk oyuncağına uzanmak için yaptığı hamledir. “Tank ve çocuk deliliğin bittiği yerden, günbatımının ordaki kızılığa dek yanan kente baktılar.” (s. 39) “Yalnız tank” tek başına girdiği bu mücadeleyi sonlandırmış, bütün kötülükleri yerle bir etmiş ve durmuştur; fakat “bozkırı alevler sarınca, oradaki ölü tank dizisi alışageldikleri belalardan bambaşka bir belayla yüz yüze gelince, böyle ansızın üstlerine gelince delirdiler... Deliren tank dizisi, kentten arta kalan kızılıktan koptular; başka kentlere vardılar. Binlerce yoksul çocuk eli ilk oyuncaklarına uzanana kadar, ezdiler, yaktılar...” (s. 40) Onlarca tank, “bambaşka bir belayla karşılaşınca” binlerce yoksul çocuğun mağdur olmaması için savaşıacak, yakacak; “deli tank”ın görevini devralacaktır.

Sevgi Soysal’ın ilk baskısı 1962 yılında yapılan *Tutkulu Perçem*’inde yer alan “Düşmanlığı olan bu sevinçte” adlı öyküde de “Deli Tank ve Çocuk” takine benzer bir temayla karşılaşılır. Bu öyküde de bir savaş aygıtı (uçak) küçük bir kız çocuğu tarafından bir kurtarıcı olarak görülür. Öyküdeki küçük karakter “Deli Tank ve Çocuk”un yoksul çocuğuyla aynı sosyal sınıfı paylaşmaz. “Eli paketliler” grubuna dahil olabilecek bir aile-

12 Yazarın daktilo metninde bu bölüm şöyle aktarılır: “Sonra onun yeni giysisi, sonra Ahmet’in radyosu, Mehmet’in dolmakalemi sonra bütün bu sevindirici eşyacıklar. Sonra Sitâre Hanım’ın kürkü, Betül Hanım’ın yüzüğü.”

si vardır; fakat anne-baba ve çocuktan oluşan bu çekirdek ailenin rutin ve boğucu havası karşısında küçük kız kendisini hapsedilmiş hisseder ve bu durumdan kurtulmanın yollarını arar: “Takırtılar, çakırtılar, sessizlik, büyüyen sessizlikte bir kız çocuğu, çatal bıçak takırtısı, babasının ağırlığı üstünde, sofrada baba, takırtılar çakırtılarla büyüyen sessizlik” (Soysal, 2004, s. 27). Sofra başında ağırlığı hissedilen yemeğin, anne-baba ilişkilerinin, çevrenin vs. yükü altında ezilen küçük kız, bu rutin sessizliğin radyodaki ses tarafından bölünmüş olması sonucu şöyle der: “Hitler, uçaklar, savaş, savaş diyen radyonun sesi. Kulak kesilmeleri unutup beni, boğazımdaki düğümü, üstümdeki ağırlığı ansızın kesen sesi radyonun” (s. 28). Bu ses; sofranın çemberinden, kapalı ve boğucu bir mekândan bahçeye yani açık ve özgür olana kaçıışı simgeleyecektir. Tıpkı “Deli Tank ve Çocuk”ta olduğu gibi “yıkma” yoluyla özgürlüğü getirecek olanı, bu öyküde savaş uçağını, sadece o büyük bir istekle bekleyecektir: “Bir ben bekliyorum. Bir ben sevineceğim demek. Bir savaş, bir kocaman Hitler, büyük çok büyük patlamalar bir benim olacak, yeni güzel biçimleri bir bana verecekler.” (s. 29) Herkesin korktuğu, adını bile anmaktan çekindiği savaş, küçük kız için bir kaçış noktası olacaktır. Top oynarken, ip atlarken hep savaş uçaklarını, modern sanayinin, savaşın en belirgin metalarından olan uçakları bekleyecek, öykünün sonunda savaşın bittiğini ve uçakların gelmeyeceğini öğrendiğinde hayal kırıklığına uğrayacaktır. “Gökten” özgürlükten gelecek ve onu boğucu dünyasından kurtaracak olan uçakların gelmeyişiyle, “bekleyişinin paramparça” edilmesiyle, kendisini aldatılmış hisseder küçük kız. “Deli Tank ve Çocuk”ta doğayla ve doğal olanla bütünleşip özgürlüğü tank yoluyla hayal eden küçük kahramana benzer biçimde bu öyküde de özgürleşme alanı “gökyüzü” ve oradan gelecek olan “madenî” kurtarıcıdır. Her iki öyküde de çocukların masum dünyalarının tanrıları, modern dünyanın ve sanayinin şekillendirdiği makinelerdir. Bu makineler, kendi yaratıcılarına savaş açarlar. Onların yaratıcıları aynı zamanda saf ve güzel olanı sonlandıran modern insandır; aynı saflığa ulaşabilmekse bu makinelerin ken-

di tanrılarına savaş açmaları sayesinde gerçekleşecektir; savaş başlatabilmek için ilham kaynakları da (özellikle “Deli Tank ve Çocuk”ta) masum çocuklardır. Onların istekleri, her tür yapaylığı yok edecek kadar baskın; hayal dünyaları da bu zorluluğun altından kalkabilecek kadar güçlüdür.

“Deli Tank ve Çocuk”, çocuğun alnında duyduğu sızı sonrası kendine gelişiyle son bulur. Yaşamın katı gerçekliği içinde, soğuk camekâna alnını dayayıp yan yana dizili tankları izlerken, eski yıl bitip yeni yıl başlamıştır. Çocuk hayaliyle, paketlerle dolu kolların sahipleri ise evlerinde kendi çocuklarına verdikleri hediyelerin mutluluğuyla başka bir yıla gireceklerdir. Kapitalist sistem ihtiyacın olmadığı yerde de ihtiyaç yaratarak varlığını güçlendirecek, paketli kollar daha çok alışveriş yapacak, yoksul çocuk[lar] da vitrin camekânından gördüğü oyuncakların hayalini kurmaya devam edecektir. Bu hayaller özellikle “bir yılbaşı günü” gibi alışverişin bir ritüele dönüştüğü, tüketimin pompalandığı; tüketebilme “özgürlüğü”ne sahip olanların geçici mutluluklarının tatmin edildiği günlerde daha belirginleşecektir. Hayal kuran bu çocukları mutlu etmek için de “kurtarıcılar” güçlerini doğadan alıp kendilerini yaratan sisteme-yapaya-bozulmuşluğa karşı mücadeleye devam edeceklerdir. Çünkü çocuklar kirlenmemiştir, masumdur; onların temiz yürekleri, uygarlığın yarattığı makineleri bile yine aynı uygarlığın yıkımı için kullanabilecek kadar güçlüdür

KAYNAKÇA

- A. Ömer Türkeş, “Yürümek Üzerine”, *Yürümek*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003b.
- Berna Moran, “Soylu Vahşi Olarak Kuyucaklı Yusuf”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s. 24-30.
- Georg Simmel, Metropol ve Zihinsel Yaşam, *Defter*, sayı 16, 1991, s. 83-94.
- Sevgi Soysal, *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2001.
- , *Barış Adlı Çocuk*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003a.
- , *Yürümek*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003b.
- , *Tutkulu Perçem*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
- , *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.
- , “Deli Tank ve Çocuk”, daktilo metni: Funda Soysal Arşivi.

T'si Düşmüş Yapıt: Yapıt Olmaya Direnen “Yapı”

BİRGÜL OĞUZ

“Bitmişti ev.”

“Yapı” bu bitişle başlıyor. Ve Soysal’ın yazısına biraz aşınay-sak, bitmek yani tamamlanmak yani durallaşmakla başlayan bir Soysal öyküsünün bir tatmin değil, kriz anlatısı olacağını da baştan biliyoruz demektir. Zaten elimizdeki t’si düşmüş bir yapıt, yapıt olmaya direnen bir “Yapı” Ve odağında yapım sürecinin dinamizmi ve sürecin bitimiyle gelen kaçınılmaz durallığın çakışması duruyor.

Yapılan bir şey biter ya da bir şey yapılıyorsa bitsin diyerdir. Doğumlu ve dolayısıyla ölümlü olduğu bilinciyle dünyaya kakılmış insanın eylemliliğini mümkün kılan ama aynı anda onu saçmasapanlaştıran da bu sonluluk bilinci: Kalıcıyı ve kalımı amaçlıyoruz çünkü ölüm var, anlamdan yoksun bir yaşamda anlamı olanaklı kılmaya çalışıyoruz çünkü ölüm var, ölümü önlemek istiyoruz çünkü ölüm var. Ölüm denen biyolojik gerçek, yalnızca var olduğu için anlamlı olan bu gerçek, onu aşmak ve yadsımak için gerçekleştirilen her eylemi geçersizleştiriyor.

Sevgi Soysal’ın “Yapı”da dile getirdiği açmaz da bu. Bura-da yapı, hayatın ve sanatın mecazı haline geliyor. Hasan Özçakar’ın yıllar süren çabası bir sonucu değil, sürecin kendisi-

ni amaçlamıştır aslında. Bu sebeple yapıya eklediği her tuğla “o çok uzaktaki bitiş noktasından çok daha önemli”dir onun için (s. 42). Hiç bitmeyecekmiş gibi görünen çaba ve emek büyülemiştir Hasan’ı. Yapım aşaması bittikten sonra yapının ne anlama geleceği, ne işe yarayacağı üzerine düşünmemiştir bile. Yapıyı “boşluğu saran bir kabuk”, “boşlukta büyüyen bir kalıp” (s. 43) gibi düşünmüş, onun nasıl bir işlevi olacağını, tamamlandığı anda gündelik hayatın nasıl da basit bir parçası haline geleceğini ve başkalarının tüketimine sunulacağını hesaplamamıştır. Hasan, Hasan olma koşulları öyle gerektirdiği için “yap”mıştır. Sonunu tahayyül edemediği bir metne her gün bir sözcük, bir bağlaç, bir virgül ekler gibi eklemiştir. Zira tek bildiği eklemek, ilerlemek ve yapmaktır. Yapının bir yapıcuya ihtiyacı kalmadığında da yapının dışına fırlatılıp atılır:

Şimdi bu ansızın bitiveren, gerçekten bitiveren eve şaşmamak, bir düşman gibi görmemek onu, hiç tanımamak, bu yeni yabancının, sahip olunan yabancının neyi bitirdiğini, yok ettiğini, amansız bir kesinlikte tükettiğini bilip onu benimsemek mümkün mü? Evi bitmişti oysa. Böyle bu. Atılacak, bu yolda atılacak bir adım, yapıya eklenecek bir şey yok. Taşınabilecek tek bir tuğla, çakılabilecek tek bir çivi, ne bir avuçluk kireç, ne çimento, hepsi gereksiz, dönüşü olmayan bir geçmişte. Son, bütünlüğü, soluk kesiciliğiyle karşısında. Eve giremiyor bir türlü (s. 43).

Hasan Özçakar’ın “bu yeni yabancı”dan içeri bir türlü giremeyişi, “kendince yalın, bildik olan yapıyı dışarıda bırakıp içeri girmek” (s. 43) istemeyişi bir şaşkınlık olarak nitelemek doğru ama eksik olur. Yapının bitmesi olağandır, elbette. Ama bu korkunçtur da. Tıpkı başlamış bir hayatın bitmesindeki olağanlık gibi, bunca olağan olduğu için korkunçtur zaten. Büyüleyici süreç bir olağanlığın parçası olmuştur. Başka bir benzetmeyle: Yazar metnin okurlarından biri haline gelmiştir. Ne var ki onu yazmış birinin ona okurluk etmesi mümkün müdür? Edecekse de Hasan Özçakar olma koşullarını bir kenara bırakıp başka biri olması gerekmektedir. Mümkün müdür?

Hava karardığında, “söyleyecek, yapacak hiçbir şeyi kalmamış biri gibi” (s. 43-44) girer eve Hasan, yatağına yatar, “ölmek şimdi, bir noktadır, bağlantıdır belki” (s. 44) diye düşünür. Yapının bitmesiyle gerçekleşen mecazi ölüm, açıktan açığa dillendirilmektedir artık. Ancak Sevgi Soysal’da mutlak durallığın ifadesi olarak ölüm, dinamizme ve eyleme gebe olduğu sürece oradadır. O ana dek sayısız gündelik ayrıntıyla, tuğla kireç çoluk çocuk vapur sütçü ve hamalla kuşatılmış anlatı, “bir bağlantı olarak ölüm” fikrinin metne girmesiyle yine yön değiştirir:

Yıllarca sadece yavaş, çok yavaş bir ilerlemeyi yaşayanlar, bilenler, ağır da olsa, gizli de olsa en küçük gelişmeyi hemen tanırırlar. Eğrilen döşeme tahtalarının altında, onları zorlayan, biçimlerini bozan bir gelişim vardı, çok yavaş büyüyen oluşan bir şey. Bir ağaç büyüyordu döşeme tahtalarının altında. Eski bir kök canlanmıştı, büyüyordu, şimdi tahtaları zorluyordu, yarın yapıyı zorlayacaktı. Büyüyecek, büyüyecek, zorlayacak, zorlayacak, fışkıracaktı eviçinde; tahtaları, duvarları, bütün çivileri, pencereleri, kapıları, kiremitleri yıkacak, yıkılan bir yapının yerinde büyüyecekti (s. 44).

Sevgi Soysal, öykü boyunca bir kez olsun “saçma” sözcüğünü kullanmaz, ancak saçmanın peşini de asla bırakmaz. Zira Hasan Özçakar hep saçmanın, saçmayı saçmayla gidermenin alanındadır. Yapıda başlayan bu “oluşum” sayesinde yeniden hayata döner, “bittiği sanılan yapıyı ters yönde zorlayan bu yeni ilerlemeye savaş açar” (s. 44). Böylece mecazi ölüm, kökü kurutmak için yapılması gereken işlerin arasında bir süreliğine unutulur gider. Ne de olsa yapının tamamlanmışlığını ve durallığını tehdit eden bir süreç başlamıştır. Artık her gün vapurda bitki öldüren ilaçlar taşır Hasan: filitler, çakmak benzinleri, fare zehirleri, gazyacı. Ne var ki bu mücadeleyi verirken bir yandan da mecazi ölümünü bas bas geri çağırdığını da bilir: “Ama belirsiz bir korku sarmıştı beynini, korkuyordu [...] Kök kurursa, o zaman yapı, o amansız durallığıyla, bitmişliği, son bulmuşluğuyla bütün eski ve yeni çabaları, kurma, yapma serüvenlerini anlamsız kılacaktı. Yok kurumamalıydı kök [...] (s. 45).

Kısa öykü gibi kristal bir “oluşum”da, bu türlü bir tekrarın işlevi büyüktür. Yapının bitimiyle bütün varolma nedenini yitiren ve sessizleşen, yapının çözülmeye başlamasıyla hemen kolları sıvayıp onu eski durallığına geri kavuşturmaya çalışan Hasan Özçakar, böylece, bir kişi olmaktan çıkıp bir doğa halini alır: Geldiği yere döner, yıkılanı yapar, yaptığı yıkar, yıktığını yapar. Hasan Özçakar ya da Sisifos, her ikisi de eylemin özünü öyle ya da böyle “çakmıştır.” Ve kurumaması gereken kök kuruyuverir: “Bir gün geldi yeni son” (s. 45).

Evin döşemelerinden bastırılmış arzu gibi hortlayan ağaç, Soysal öyküsünün gündelik dekorunun içinde son derece olağan, hatta hemen her evde patlayabilecek bir su borusu gibi sıradan görünür önce. Ağaç ancak kökü kuruduktan sonra evi ele geçirecektir. Yine: İlerleme durduğu anda dönüşüm başlar. Ağacın ölümü bir bağlantıdır yalnızca. Durallıktan süregelen dinamizme geçişi mümkün kılacak bir bağlantı: Kökün, Hasan Özçakar tarafından en sonunda kurutulduğu günün gecesinde, kök yeniden canlanır. Ancak bu sefer kök, mekân olarak evi değil, Hasan Özçakar’ın zihnini seçmiştir dirilmek için. Özünde son derece tekinsiz olan bu imgeyi öykü dünyasından ehlileştirerek geçirmeyi tercih eder Soysal. Ve şiirsel ehliyetini müthiş bir ustalıkla kullanır:

O gece, bir gecelik, bir gecenin en kısa süresine sığan, o hep unutulması kısıllıktaki düşlerden birini gördü Hasan Özçakar: Düşünde kök canlandı yeniden, filizler yeşerdi, yeşerdi, döşeme tahtaları mısır gibi patladılar, patladılar, ağaç büyüdü, gitgide kalınlaşan gövdesi genişledi, genişledi, duvarlara dayandı, duvarlar esnedi, dallar pencerelerden dışarı uzandı, genç, en genç dallar dama vardı; bastırdıkça coşan, güçlenen büyüme, evi, yapıyı sarstı, sarstı, yapı çatırdadı, yıllara sığmış kurgu çözüldü bir anda, bir anda geldi yıkım, kısa, gürültülü bir anda yıkıldı hepsi; her şey bir anda, bütün taşınmış tuğlalar, örülmüş duvarlar, çakılmış çiviler. Ağaç, bu yeni, sürekli oluşum, yapının yerindeydi artık.

Sabah, o hep gelen, yenilenen gün, Hasan Özçakar için ol-

muşsa da, bitmiş de olsa düş, Hasan Özçakar uyanmış da olsa, o yapının yerindeydi ağaç, yapının yerinde büyüyordu, doğal, kendiliğinden, en küçük çabalarla çoğalan, durallık tanımayan bir gelişimle (s. 45).

Bir anda çözülür “kurgu,” yapımı ne kadar uzun sürdüyse bozumu da o kadar kısadır. Aslında Soysal virgüllerle birbirinden ayrılmış uzunlu kısıklı, kimi zaman tek sözcüklü ara cümleleriyle ilmek ilmek dokuduğu anlatıyı (tuğla tuğla kurduğu yapıyı) bir anda çözüp dağıtmıştır. Ama dağılmanın dili dokumanın dilini olduğu gibi yansılar. Rüya zamanına göre hayli kısa sürede gerçekleşen çözülme, yapım aşamasının biktırıcı yavaşlığını yıkımın hışımıyla geçersizleştirir, ancak atılmış her düğümü yine de tek tek çözer: Bütün tuğlalar, bütün duvarlar, bütün çiviler, yapıyı bir arada tutan her şey yapıdan kopar ve yerini doğal bir oluşuma bırakır: Kökleri ve en genç dallarıyla iki zıt yöne doğru sürekli büyüyecek olan, hem kalıcı hem süregelen, hem dinamik hem sabit olan ağaca. Bu rüya varlığı, rüya bittikten sonra da, yerle bir ettiği yapının yerinde kalır, hiç değilse Hasan Özçakar’ın (yapıcının) zihninde. Zaten ağacın rüya âleminde kopup gerçekliğe gerçekten kök salıp salmadığının bir önemi yoktur. Önemli olan ağacın temsil ettiği sanat yapıtıdır: Sanatın hep varmak istediği, ama ancak kendi olma koşullarından vazgeçerse varabileceği statik dinamizm: Sanatın imkânsızlığı: Dilin erişmek istediği sessizlik, yapıntının erişmek istediği doğallık, durallığın erişmek istediği süregelenlik.

KAYNAKÇA

Sevgi Soysal, *Barış Adlı Çocuk*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.

Sevgi Soysal'ın “Ay'ı Boyamak” Adlı Hikâyesinde Kimlik, Cinsiyet ve Temsili (Performatif) Dönüşümler

PELİN BAŞCI

Anadolu'nun alfabeye cennet diye yazmakla cennet olmayacağı, olmadığı anlaşılmaya başlanalı, meselelerin temeline inilmesi işlerine gelmeyenler, yine Bamsibeyrektipinden medet ummaya başladılar.

Çukurların üstünü bayrakla örterek tuzağa düşülmesini kolaylaştıranlar, bir yeni Bamsibeyrek'i, yeni cihadlara sürmek istiyorlar.

Soysal'dan alıntılanan Uyguner, 2002, s. 181



Eski Kızılay binası, “Ankaramız” internet sayfası.
<http://www.ankaramiz.com/tag/kizilay-alisveris-merkezi>

Sevgi Soysal'ın edebiyatında toplumsal gerçekçilik, yerel renkler, diyalog yoluyla canlandırma, çokseslilik gibi konular okur ve eleştirmenlerin ilgisini çekmiştir. Kişisel deneyimi dışındaki insanlarla empati kurmadaki başarısı, orta sınıf muhafazakârlığına yönelttiği eleştiriler, burjuva beklentilerine kafa tutabilmesi, kadın kimliğine verdiği önem, adil bir toplum mücadelesi, yazar olarak hayal gücünün genişliği, üretkenliği haklı olarak gündeme gelmiştir. Bu yazı Sevgi Soysal'ın bir hikâyesini mercek altına alarak, yazarın yapıtlarında bireysel olanın aynı zamanda toplumsal oluşuyla ilgilidir.

Almanya'daki Türkiyeli yazarlar ve genel olarak göçmen edebiyatı üzerine yaptığı çalışmada Azade Seyhan (2001), çalışma konusunu oluşturan yazarların kullandığı dilin sürgünlüğün bir nişanı olduğundan söz eder (s. 13). Elbette Sevgi Soysal'ın edebiyat ürünleri, sürgün edebiyatının bir parçası değildir. Ancak, eğer *Tante Rosa*'daki (1968) isme ve Rosa etrafında gelişen öykülere veya *Barış Adlı Çocuk*'taki (1976) kişilere ve bunların kullandıkları dile yakından bakacak olursak, Sevgi Soysal'da anlatım dili ve diyaloglar, “buralı” ve “oralılığın” iç içe geçtiği, hem sürgün hem de yurdunda, yuvasında olmanın, hem kendisi hem de öteki olmanın dili, yani “hibrid” bir dünyanın dilidir. Zaten bu nedenle de kitabın ilk yayımlandığı yıllarda *Tante Rosa* 'nın yazarı¹ sivri eleştirilere hedef olmuştur: Alman olanı Türk olanla karıştırmak nereden çıkmıştır? Bunlar ayrı şeylerdir. Roman yabancılaştırma etkisi yapmaktadır.² Bu bakış açısına göre “bizim olan,” “ben” olan belirli, sabit ve istikrarlıdır, tıpkı “öteki” gibi. Sterildir. İçeriği yani içerdikleri (ve dolaşısıyla dışladıkları) pek değişmezdir.

Oysa Sevgi Soysal için ne milli, ne cinsel, hatta ne de sınıfsal kimlik tam olarak sabit ve apaçık bir şeydir. Bütün kimlikler yaşanırken tarif edilirler. Soysal'ın edebiyatının en temel özel-

1 Karin Karakaşlı'nın (2010) da belirttiği gibi, “romanının yadırganışında tüm iddialar, baş kadın kahramanın yabancılığı ekseninde odaklanır” (s. 28).

2 Bu eleştirilerden bazıları Mümtaz İdil'in (1990) *Bir Sevgi'nin Öyküsü* adlı kitabında sıralanmıştır. Hatta Soysal (1980) da *Tante Rosa*'nın aldığı eleştirilere verdiği cevaplarda, “Ayşe Teyze” ile “Tante Rosa”nın öykü malzemelerinin ne kadar farklı olduğunu kabul eder görünmüştür (s. 10).

liklerinden birisi, bu geçişkenlik ve akışkanlıktır. Kimlikler de tıpkı toplumlar gibi reçetelere sığmaz, reçetelerle sınırlanamazlar ve dönüşümlere açıktırlar. Dönüşümün toplumsal, bireysel, cinsel kimliklerle ilgili çeşitli boyutları vardır. Bu yazı feminist teori ve erkeklik araştırmalarından esinlenerek, *Barış Adlı Çocuk*'taki "Ay'ı Boyamak" (1971) adlı öykü bağlamında Sevgi Soysal'da genel olarak kimliklerin çoğul, hibrid ve gerilimli kaynakları, özel olarak da cinsel kimliğin felsefeci yazar Judith Butler'ın terimiyle, *performative* bir süreç olarak tanımlanmasını tartışır. Soysal'ın edebiyatında, cinsel ve milli kimliğin temsili (performatif) eylemlerle kurulduğunu ileri sürer.

Reçeteler, özcü kimlikler ve tutsaklıklar

Kendisini feminist olarak tanımlasa da tanımlamasa da, Sevgi Soysal'ın hikâye ve romanları feminist bir bakış açısıyla kaleme alınmıştır. Bu nedenle, örneğin Vedat Günyol (1977), Soysal'ın toplumun erkek egemen değerlerini eleştirdiğini (s. 156), "erkek egemenliği üzerine kurulmuş, bu egemenlik doğrultusunda sürüp giden bir dünya görüşüne" (s. 167) kafa tuttuğunu, kadın-erkek eşitliğine verdiği önemi (s. 162) belirtir. Ömer Türkeş (2006), Soysal'ın bazı yapıtlarında "kadın sorunlarının" öne çıkmasının öneminden söz eder (s. 12). Yazar, kimi zaman bu nedenle bireysel bir bakış açısı kullanmak, hatta bireyci olmakla suçlanmıştır ki bu da Soysal'ın yapıtlarının okuyucuya kavuştuğu yıllarda pek makbul olmayan bir özelliktir.

Egemen görüş, sanatın sanat için değil toplum için olduğu yönündeydi ve hele 1960'lardan sonra, G. Lukács'dan yapılan çevirilerin de etkisiyle klasik gerçekçilik yetersiz görülme-ye başladı ve toplumcu gerçekçilik gözde yöntem oldu (Moran, 1994, s. 51). Sevgi Soysal, hikâyelerini kaleme aldığı dönemde bireysel sorun ve tercihlerden söz etmek hoş karşılanmaz, kadın ve cinsel kimlik konuları kolay kolay tartışılmaz, bu konular ancak antikapitalizm, ideolojik tercihler, toplumsal ve sınıfsal mücadele koşulları, sosyalizm ve sömürge karşıtlığı gibi bağlamlarda seslendirilirdi. "Kişisel olanın aynı zamanda top-

lumsal olduğu”³ türünde önermeler, toplumsal cinsiyet ve feminist teori konusunda yapılan çalışmalarla, hem Türkiye’de hem de dünyada ancak 1980’lerde görece kabul gördü. Bu nedenlerle Soysal’ın *Tutkulu Perçem* gibi eserlerde “kadınca bir dünya görüşü” kullanması bir zaafiyet olarak saptanmış, yazınında bu eğilimin belirgin olduğu durumlarda, “feminizm(in) tutarlı bir dünya görüşü, bir felsefe” olmadığı, eleştirmenler tarafından ölümünden sonra bile, 1990’lara kadar hatırlatılmıştır (İdil, 1990, s. 37).

Soysal’ın eserlerinde, kadın kimliği son derece önemlidir. Yazarın kadın haklarına önem verdiği hem edebi profili hem de genel olarak toplumsal eşitsizliklere olan ilgisinden bellidir. Bu bakış açısı, ikinci dalga feminist hareketin de Türkiye’de kadın konusuna kazandırdığı ivme ile Soysal’ın eserlerini inceleyen Çimen Günay (2001) gibi eleştirmenler tarafından 2000’lerden bu yana giderek daha açıkça ve olumlu bir şekilde (s. 14-17) öne sürülmektedir. Üstelik Soysal’ın hikâye ve romanlarında cinsel kimlik konusu toplumsal kimlik konusundan yalıtılmamıştır. Fakat Soysal’ın edebiyatında cinsel kimlik sadece verili bir kadın kimliği ve bu kimlik için özgürlük ve eşitlik arayışı ile sınırlı değildir. Kuşkusuz kadınların bireysel ve toplumsal özgürlük ve eşitlik arayışları çok önemlidir. Edebiyat, kadınların eşitlik mücadelesini duraksatan ve gerileyen koşullar, örneğin sosyal politikalar, yetiştiriliş tarzı, toplumsal koşullandırmalar, sosyalleşme biçimleri, “ötekileştirilme” “öteki” olma koşullarını görünür kılarak, bu deneyim ve uygulamalara direnmenin bir yoludur. Ama Soysal’ın edebi dünyasında daha da temel olan sorunlardan birisi, kadın veya erkek, toplumsal veya bireysel kimliklerin oluşumu ve dönüşümü konusudur.

Yapıtlarında çok farklı kimliklerin konuşuş, düşünüş ve yaşayışlarını, birbirleriyle ilişkilerini sergileyen yazar, kimliklerin nasıl kurulduğu, örneğin bir küçük burjuvanın nasıl küçük burjuva olduğu, mirasyedinin mirasyediliği, kadının kadın,

3 Kadın hareketinin yaygınlaştırdığı bu slogan, Sara M. Evans’ın (1979), ABD’deki feminist hareketin, 1960’lardaki diğer hak ve eşitlik hareketlerinden bağımsızlaşmasını anlattığı kitabının da temel konusudur.

Türk'ün Türk, erkeğin nasıl erkek olduğu ve başka bir şey olup olamayacakları sorularıyla da yakından ilgilidir. Son yıllarda cinsel kimlik üzerine yapılan akademik çalışmalardan *queer* te-
orinin⁴ de bize hatırlattığı gibi, cinsel kimlik aslında hem bir iktidar çekişmesi hem de çeşitli kaynaklardan beslenen temsili (performatif) eylemler alanıdır. Ne kadınlık ne de erkeklik verili ve doğal olgulardır. Kadın, kadınlık davranışlarını deneye-
rek, oynayarak ve oynarken tanımlar. Erkek de, tıpkı kadın gi-
bi, erkek olmayı yaşayarak öğrenir, oynadıkça erkek olur. Bu kategorilerin hiçbirisi mutlak, istikrarlı ve değişmez değildir. Roller ve replikler belli olsa bile, yorum ve oynayış önemlidir. Verili roller ile kişisel yorum arasındaki gerilim, kimliklerde-
ki dönüşüm potansiyelini açığa çıkarabilir. Özgür iradenin bu dar ama radikal alanı hayat sahnesinde ortaya çıkar. Kimlikleri-
mizin içeriklerini, tıpkı “Ay’ı Boyamak” hikâyesinin yenik kar-
şı kahramanı Hasan Özçakar gibi bizler “boyamaya,” “bir şeyi, başka bir şeye dönüştürmeye” çalışırız.

Bu açıdan bakıldığında Atilla Özkırımlı'nın saptaması çok yerindedir. “*Tutkulu Perçem*’den *Şafak*’a, Sevgi Soysal’ın Yazar-
lık Çizgisi”ni değerlendiren Özkırımlı, Soysal’ın hikâye ve ro-
manlarında dış gerçekler kadar, kendi kendisiyle de çatışan in-
san konusunun öneminden söz eder (1978, s. 134). Adı geçen çatışma sadece örnek bir devrimci olmak, ezilenlerle dayanış-
ma göstermek veya eşit ve adil bir düzen kurmak için verilmez. Sevgi Soysal’ın kişileri kendilerini gerçekleştirebilmek için hem toplumla hem de kendi kendileriyle mücadele ederler. Soy-
sal’ın edebiyatındaki bu gerilim noktaları, yazarlık kariyerine başladığı yıllarda gözde olan akımlardan varoluşçu felsefenin, varoluşun belirli bir özden önce geldiği ve bireysel tercihler, bi-
reyin kendisini gerçekleştirmekteki sorumluluğu⁵ konusunda-

4 *Queer Studies* veya *Queer Theory* kavramları Türkçeye “Yadırgatan Teori”, “Terso Teori”, “Eşcinsel, Trans ve Biseksüel Araştırmaları” gibi çeşitli şekillerde çevrilmiştir. Burada Sevgi Soysal’ın “Ay’ı Boyamak” adlı öyküsünü anlamlandırmada bir araç olarak kullanılan bu çözümleme yöntemi, İngilizce adıyla anılmaktadır.

5 Mümtez İdil (1990) *Bir Sevgi’nin Öyküsü* adlı incelemesinde Soysal’ın Orhan Kemal ödülünü alırken söylediği şu sözleri alıntılar: “...önce acıklı sevda ro-

ki temel önermeleriyle de örtüşür (Sartre, 2010).

Amerikalı yazar Judith Butler (1988), Simone de Beauvoir'ın, insanın kadın olarak doğmadığı, ancak sonradan kadın haline geldiği şeklindeki yorumundan hareketle, cinsel kimliğin, hatta fizyolojinin bir parçası (yani doğal) kabul edilen cinsiyetin, içinde istenç barındıran belirli ve durağan birer kavram olmadığını ileri sürer. Butler'a göre kadınlık veya erkeklik, doğal birer olgu değil, tarihsel durumlardır (s. 520). Verili, önceden belirlenmiş bir öze sahip değildirler. Çerçevesi toplumsal onay ve yasaklarla belirlenmiş bir sahneleme, canlandırma süreciyle (*performative accomplishment*) kotarılır (s. 520), önceden belirlenmiş rollerin özel bir tarzda ve defalarca oynanmasıyla kurulurlar (s. 526). Böylece tıpkı ritüel tiyatrodaki olduğu gibi, rolü canlandıranlar hem oyunun kurallarına göre davranır, hem de bu kuralları topluma aktararak pekiştirirler (s. 526).

Butler, cinsel kimliğin dönüştürücü özelliğini de tam burada görür. Cinsel bir kimlik takınarak toplumsallaşan beden, yorumlara açıktır. Ne düpedüz edilgen bir nesne ne de tamamen özerk bir özne olan kişi, rolünü belirli bir çerçeve içinde kalmak koşuluyla yorumlayabilir. Bu açıdan Sevgi Soysal'ın kişileri radikal olasılıklar taşırlar. Roman ve hikâyeleri, rollerin farklı yorumlarının çoksesli bir şekilde düşünüldüğü bir süreçtir. Örneğin, Soysal'ın yapıtlarında kadınlarla erkekler ve kadınlarla ataerkil sistem arasındaki çatışma kadar, sisteme direnen kadınlarla sistem tarafından tutsak edilmiş veya sistemi savunan diğer kadınlar arasındaki çatışma da önemlidir. Üstelik Soysal'ın hikâyelerindeki erkekler de, tıpkı kadınlar gibi, toplumsal senaryodaki rolleriyle çatışabilir, bu rollerle kendi yorumları arasındaki gerilimi yaşarlar. Edebiyat, bu gerilimden doğan bir yaratıcılık sürecidir.

1970'li yıllarda Marksist düşüncenin iktidar konusunda yaptığı eleştirileri 2000'li yıllarda feminist teori cinsiyet ve iktidar ekseninde yaparken, erkekliğin de iktidar ilişkilerini içeren bir sistem olduğunu ileri sürer (Kegan, 2002 s. xi). Kadın-

manlarıyla, üniversite yıllarındaysa Camus, Sartre varoluşçuluğuyla, moda bunalım edebiyatıyla beslenmiş çocuklardanım ben" (s. 15).

larla erkekler arasında eşitlik konusundaki, son tahlilde iktidarın paylaşımını öngören mücadele, erkekler ile diğer erkekler arasında da verilmektedir. Sistem tarafından tutsak edilmiş, sistemi savunan veya onun kurucusu olan erkekler ile sistemle yıldızı barışmayan veya onun tarafından dışlanmışlar arasındaki iktidar mücadelesi, Soysal edebiyatının önemli konularındandır.

Zaten genişçe bir çerçeveden bakıldığında, *Barış Adlı Çocuk* kitabı, çeşitli tutsaklık durumlarında verilen aralıksız varoluş mücadelelerini anlatır. Kitapta hapisane, hastane, evlilik gibi kurumların bireyleri tutsak edişleri ve insanların yaşadıkları tutsaklıklarla türlü şekillerde baş edişleri veya bunlara boyun eğişlerine yer verilir. Hasta, kolunu oynatıp yataktan kalkabilmeye (“Bir Ağaç Gibi”); siyasi tutsak, hapisaneden dışarı çıkabilmeye (“Zulmet Sevinci”); ideolojik tutsak, insani olanı fark edebilmeye (“Barış Adlı Çocuk”); evlilik tutsakları, boşanabilmeye (“Mal Ayrılığı ve Şampanya Kovası”); burjuva değerlerine tutsak olanlar, eşyalarından kurtulabilmeye (“Eskici”) çabalarlar. Bu mücadelelerin ortak paydası, özgürlük arayışı ve kendini gerçekleştirebilme arzusudur.

Bütün “kahramanlar” başarılı değildir, hatta çoğu yeniktir. Ama başarıdan da önemlisi kendisini gerçekleştirebilme mücadelesine devam ederler. A. Mümtaz İdil’in haklı bir gözlemiyle, “kahramanlığın moda olduğu, devrimciliğin mutlak kahramanlar yaratması gerektiği düşüncesinin egemen olduğu bir dönemde kahraman yaratmadan” yazmak cesaret ister (s. 82). Soysal’ın kahraman olmayan, olamayan kişileri, kadın, erkek, çocuk –hepsi– bu yaratıcı cesaretin ürünüdürler. Soysal’ın edebiyatı sadece kahraman kavramına mesafeli durmaz, kahramanlık ideali üzerine kurulmuş verili kimlikleri, bunların insanları tutsak alışlarını da eleştirir. *Barış Adlı Çocuk* kitabındaki “Ay’ı Boyamak” (1971) öyküsü de, toplum içinde önem verilen bir kişi, bir “adam” olmaya çabalama ve adam olma idealinin anlamını ve açmazlarını ele alır.

Hasan Özçakar'ın erkekliğinin ve Kızılay'ın ayının birbirine bağlı kaderleri

Çalışıp para kazanmak, bir işi başarmak ve kendisini bu şekilde kabul et(tir)mek isteyen Hasan Özçakar, Ankara, Yenisehir'deki Kızılay binasının simgesi olan ayın boyanması için yapılan ihaleye katılır. Ayı boyamak (hele de 1970li yıllarda) bir "erkek işi"dir. Başarmak, benlik duygusunu artıracaktır. Daha açıkça ifade etmek gerekirse, Hasan Özçakar'ın tekrar tekrar kullandığı "bir şeyi bir şeye dönüştürebilme" ifadesi sadece sözden ibaret değildir, kendisini gerçekleştirmesinin de reçetesidir. Boyayarak, boyacı adam, yani adam olacaktır. Bu açıdan tıpkı bir tiyatro repliği gibi tekrarlanan sözler ve bunları ifade eden davranışlar yaptırım etkisi taşırlar. Stuart Hall'un (2000) da Butler'ı okurken ifade ettiği gibi, tekrar edilen söylem, sınırlayıp belirlediği olguları üretir (s. 28). Özçakar'ın sözleri, adam olmak için yapılması gerekeni aktarır.

Böylece Özçakar, ihalede kazanmak için önünü ardını düşünmeden en ucuz teklifi, üstelik on yıl garanti vererek sunar. Oysa ihaleyi kazandığında, aslında ayı nasıl boyayacağını bilmez. Yukarıda da belirtildiği gibi zaten ayı boyamak da başlı başına bir iş olmaktan çok, kendine güven, gelecek için umut ve zenginlik aramanın bir yoludur. Madalyonun öbür yüzünde ise, ihaleyi veren idari personel vardır. Bu memurlar da, en ucuz teklifi seçerek milli kimliklerini pekiştirir, devletin malı ve parasını koruduklarını düşünerek gururlanırlar. Hikâye ilerledikçe ortaya çıkan ironik tabloda aynı ataerkil sistemin parçaları olan Özçakar ve Kızılay'ın ayı, etrafa güven ve umut kaynağı olmaktan, elde etmek istedikleri saygınlık ve erke ulaşmaktan çok uzaktırlar: "[...] sürekli olarak boyanan ay Kızılay binasının 'ciddiliğine yakışmıyordu'" (s. 49).

"Ciddi" bir bina, bitmiş tamamlanmış bir binadır; bir binanın, sadece ay da olsa yapımı bitmemiş, bitecek gibi görünmeyen bir parçası varsa, o bina güven verici bir bina değildir" (s. 52). Özçakar, boya, fırça, merdiven gibi araçları borç harç satın alıp işe koyulur. Ancak boyacı olmadığı için hatalar yap-

makta ve ayı boyaması bir türlü bitmemektedir. Ay, “usta işi” boyanamamaktadır. Zaten Hasan Özçakar’ın da kapitalist ekonomiyle uyuşan ve parayla ifade edilebilen bir zaman kavramı yoktur. Ayı boyamak üzere içinde bulunduğu zamansızlıktan, sonrasızlıktan çıkmıştır ama başka bir zaman aralığında kaybolmuştur. Bu nedenle günler geçer ama boyama işlemi bir türlü bitemez, uzayıp gider.

Genel Müdürlük görüntüyü kurtarmak, kurumun imajını korumak için parasını verip Özçakar’ı yolladığında, zavallı ace mi boyacı bir sevgiliden ayrılmış gibi olur. Bir süre ne yapacağını bilemez. Fakat daha sonra aynı Genel Müdürlük elindeki garanti belgesi marifetiyle Özçakar’ı boyaları dökülen ayı yenilemek için geri çağırdığında, durum çok farklıdır. Bu kez geri dönülen şey, özlenen bir sevgili, arzusunun nesnesi değil, istenmeyen bir kadın gibidir (s. 54). Soysal’ın anlatımıyla kişileşen ay, böylece Özçakar’ın cinselliği ile de açıkça ilintilendirilir. Zaten Soysal’ın 1970’lerde üstünü örtmeden, yürekli bir şekilde tartıştığı cinsellik konusu (Akın’dan aktaran Yüce, 2008, s. 487), bu kısa hikâyede de erkek kimliğinin temel göstergelerinden biri olarak belirir.

Hasan Özçakar’da vücut bulan erkek olma ve ay ile sembolleşen milli kimlik kavramları karmaşık birer belirleniş, yani tutsaklık alanlarıdır. On yıl boyunca sürekli ayı yeniden boyamak için geri çağrılan Hasan Özçakar kendisini tanımlamak için girdiği bu ilişkiye tutsaktır çünkü, bu süre boyunca bulduğu bütün işleri ayı boyamaya mecbur kaldığı için kaybetmiştir. Ayı kurduğu bu tuhaf ilişki yüzünden başka hiçbir şeye kendini verememiş, yeni iş ve deneyimlere katılamamıştır. Üstelik borca gömülmüştür. Para ve iktidar kazanmak yerine borç ve acz içinde kalmıştır.

Soysal kısacık bir öyküde aynı anda pek çok karmaşık soru sorar: İşsizler ordusunun zavallı bir neferi olan Hasan Özçakar nihayet bir işe yarayacak mıdır? Ait olmak istediği “ayın boyacısı” (s. 55) kimliği, Özçakar’a beklediklerini getirir mi? Sonunda ayın boyacısı olmayı zorla “başaran” Özçakar, bu ayın temsil ettiği kimlik ve Kızılay bağlamında işaret ettiği şefkat-

ten nasibini alabilecek, topluma arzu ettiği şekilde dahil olabilecek midir? Bu sorular, içine Marksist yabancılaşmanın tarifi, kapitalist ekonomi ve uzmanlaşmanın eleştirisi gibi kavramları da alarak uzatılabilir.

Burada incelenen cinsel ve milli kimlik kavramlarına geri dönecek olursak, Özçakar ve ay belirli kimlik şablonlarına tutsak, aynı talihsiz kurgunun parçalarıdır. Özçakar aya saygınlık katamadığı ve ona tutsak kaldığı süre boyunca, ay da Özçakar'a saygınlık katamamış ve ona tutsak kalmıştır. Kızılay Haftası'nda yakasına kâğıttan ay takan çocuklara, bağış için son kuruşunu veren Hasan Özçakar, arzu ettiği mutlu sondan çok uzaktadır. Üstelik beklentileri ile elde ettikleri arasındaki uçurumun, yani durumunun ironisinin de farkında değil gibidir. Hikâyenin sonunda anlatıcının titizlikle hatırlattığı gibi, “ilerlediğini sanarak” yürür gider, gözden kaybolur (s. 56).

Hasan Özçakar'ın bedeni ve zihni, sınıfsal ve kişisel koşullarının izlerini taşır. Henüz ayı boyama işine girişmeden önce zaman içinde kaybolmuş gibidir; bir işe yarayamayışı, kenara atılmışlığı neredeyse fiziksel olarak ufalmasına, ellerini ayaklarını kullanmak, mesela yürümek gibi motor yetilerini kaybetmesine neden olur (s. 49). “Bir şeyi bir şeye dönüştürerek” varolmak ve bir fark yaratmak isteyen Özçakar bunu başarmak için seçtiği senaryonun kapalı ve belirleyici özelliklerinin, açmazlarının farkında değildir. Ayı boyamanın, kendisini görünür ve işlevsel kılmanın bir yolu olduğunu zanneder. Oysa ayı boyayarak ulaşmak istediği “kendine güven” gibi soyut kavramlar, hikâyenin, Sevgi Soysal'ın sesini taşıyan üçüncü şahıs anlatıcısının da okuyuculara hatırlattığı gibi, somut temellere, örneğin işe, eve, maddi imkânlara dayanır. Bunlar Özçakar'da yoktur. Bunları ona ay da veremeyecektir. Çünkü ay da aynı altyapı eksikliği ve yanılısamanın kurbanıdır.

Ay, hikâyenin kişileştirilmiş nesnesi; Özçakar ise, nesneleşmiş kişisidir. Ay ve Özçakar'ın kaderleri birbirine bağlıdır. Özçakar ayı boyayarak var olacaksa, ay da ancak Özçakar tarafından boyanarak saygınlık kazanacaktır. Hiç değilse garanti süresinin devam ettiği on yıl boyunca birisinin başarısızlığı, ister is-

temez ötekinin de saygınlık, değer ve erk kaybı olur. Öte yandan, Özçakar'ın "boyamaya" girdiği Kızılay'ın ayı, sıradan bir kurumsal sembol değil, İslam'la ilintili dinî yansımaları bulunan, milli bayrağı bayrak yapan önemli simgelerdendir; sadece Kızılay kurumunun sembolü olarak bakıldığında bile, kurbanları felaketlerden kurtarmayı vaat eden özel bir ay, Osmanlı'daki adıyla "Hilâl-i Ahmer"⁶ teşkilatının hilal şeklindeki, yeni başlangıçları ve umudu temsil eden ayıdır. Türkiyeli okuyucu için bu sembolizmin kültürel boyutları klasik ve romantik edebiyat geleneklerinde Baküs ile temsil edilen aşk ve sarhoşluğun anası⁷ (Graves, 1992, s. 58) olan aydan farklıdır. Buradaki ay, milli devletin felakete uğramış, yoksul, kenara itilmiş ve yalnız vatandaşlarına açtığı kucak, uzattığı eldir. Hatta nüfusu çoğunluk Müslüman olan ülkelerdeki yaygın kullanımına bakarak, Özçakar'ın boyamaya girdiği ayın, bu coğrafyadaki milli devletlerin insanlarını koruyup kollayarak kucaklamalarının en bariz işareti, yaygın bilinen üst dili olduğunu ileri sürebiliriz.

İronik bir ifadeyle söylemek gerekirse "olayların geçtiği" mekân da, hikâyeye hem günümüz hem de yazıldığı dönem okuyucusu için ayrı bir önem katar. Soysal'ın yapıtları Cumhuriyet'in gençlik yıllarının, 1960'lardaki ikinci atılımının sesidir. "Ay'ı Boyamak" 1930'larda Yakup Kadri Karaosmanoğlu romanlarının yeni başkent olmuş Ankara'sını tanımlayan Ulus'ta geçmez; 1960'larda Türkiye'nin kalbi olan Ankara'nın, aynı adla anılacak yeni merkezi Kızılay'da geçer ve buradaki yardım kurumunun ayı etrafında gelişir.⁸ Bir başka deyişle, boyanacak ay, 1960'lardaki ikinci modernleşme hamlesinin mekânı, Ye-

6 Türk Kızılay'ı 1868 yılında Hilâl-i Ahmer adıyla kurulmuştur. Derneğin merkezi 1925'te İstanbul'dan Ankara'ya taşınmış, adı da 1935'te Türk Kızılay Cemiyeti olarak değiştirilmiştir: *Türk Kızılay'ı Arşiv ve Kütüphane* internet sayfası.

7 Klasik Yunan mitolojisinde Baküs veya Diyonizos'un annesi ay tanrıçası Semele'dir.

8 Gülsüm Baydar Nalbantoğlu'nun "Silent interruptions: Urban Encounters with Rural Turkey" (Sessiz Kesintiler: Kırsal Türkiye ile Kentsel Karşılaşmalar) adlı makalesi Ulus'un yeni başkent için önemini anlatırken, sürdürdüğü toplumsal çatışmalara da dikkat çeker (1997, s. 158-192). Bu açıdan Soysal'ın hikâye ve romanlarında Yenişehir ve/veya Kızılay'a verdiği merkezî yer dikkat çekicidir.

nişehir'in odağındadır. Yeni bir hamleye, yeni bir projeye parlar gibidir.

Kızılay, Yenişehir, Osmanlı İmparatorluğu'nun son yılları ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında doğmuş Ulus gibi "kurucu" kuşağın değil de, en başından beri Cumhuriyet'le büyümüş yeni kuşağın, 1960'larda kurmak istediği ikinci modernleşme projesinin sembolüdür.

Fakat bu projenin merkezinde, umut ve hayal kırıklığı aynı anda yer alır. Modern Cumhuriyet'in yeni merkezi de iktidar çatışmalarından payını almıştır. Sonuç olarak ne Cumhuriyet'e geçiş toplumsal hiyerarşileri bütünüyle ortadan kaldırmış ne de mekânın değişmesi, merkezin Ulus'tan Yenişehir, Kızılay'a taşınması farklı grupların çekişmelerine bir son vermiştir. Aksine, yeni çekişmeleri de beraberinde taşımıştır.

Aslında, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* üzerine yazan Peter Brampton Koelle'ye (2006) göre, Jansen planına göre kurulmuş Yenişehir ve onun hemen kalbindeki Kızılay Meydanı da zaten başından beri farklı grupların iktidar çekişmelerinin sembolik mekânıdır (s. 44-45). Sonuç olarak yeni düzenin muktedirleri, Kızılay ve onun ayını da içeren bu mekânın efendileridir. Sadece aktörler değişmiştir.

Milli devletin şefkat kaynağı olan Kızılay kurumunun iktidar çekişmelerine mesafeli durması beklenir. Oysa toplumsal eleştiri içeren "Ay'ı Boyamak" hikâyesinde Kızılay'ın ve onun sembolü olan ayın, "kapalı zarf usulü" "ihale sistemi", "teklifler", bürokratik kural ve idari "kararlar" nedeniyle, maddi çekişmelerden oluşan kapitalist sistemin kaçınılmaz surette merkezinde bulunduğunu görürüz. Bu ay, iktidar çekişmelerinde kaybetmiş, parasız, evsiz, işsiz, öksüz ve talihsiz vatandaşlara, yani Hasan Özçakar gibi sistemin dışına itilmişlere yardım eli uzatacakken, onlara boşa çıkan vaatlerde bulunur gibidir. Böylece kavuşmak istedikleri toplumsal iktidarı, aradıkları bireysel erki sunmak yerine, erksizliklerini artırır ve gerçek iktidarın nerede olduğunu sorgulamalarına izin verir. Bu nedenle ay da, tıpkı Özçakar gibi hem sistemin dışlıları arasında öğütölmüş bir tahıl parçası hem de başkalarını ezip geçen sistemin bir çarkı, onun ta kendisidir.

Milli devlet, milli erkek eleştirisi: Başka türlü kimliklere kapı açmak

Hasan Özçakar daha önce karşımıza “Yapı” (1970) başlıklı başka bir hikâyede de, on yıl boyunca bir evi tek başına yavaş yavaş inşa edip ev bittiği zaman, hedefe ulaşmasına kendisi de şaşırان bir kişi olarak çıkmıştı. Yapıyı tamamlamak, boyamayı bitirmek, bir projeyi teslim etmek, bir kimliği kurmaktır. Her iki öyküde de anlatıcı bize bu konudaki yaygın beklentileri hatırlatır: “Şimdi, bitti. Bakıyor bitmiş yapıya bir şey bitmelidir, hep böyle olmuştur bu, böyle bilinmiş, böylesi istenmiştir, ne için başlanılmışsa bir şeye, hangi son için, o sonun gelişi doğal sayılır (Soysal, 1976, s. 43).

Aynı ismi ve benzer kaderleri paylaşsalar da, iki hikâyenin kahramanı projeleriyle bazı açılardan farklı bir ilişki içindedir. Ayn boyacısı olan Özçakar kendisini belli bir reçeteye bağlı, sonu öngörülen bir projeye mahkûm etmişken, yapı kuran Özçakar projenin sonunu göremez, bitmesine şaşırır ve devam eden, ucu açık süreçten zevk alır. Biri bitirememekten, diğeri ise bitirmekten mustarip olan Özçakarlar aslında farklı kişilerdir. Yapı ustası için “yapıya arkasını dönüp ev içine yerleşmek, bir oluşumun, sürecin bitimini kabullenmek, durmak, durup yaşamak, durarak yaşamak” kabul edilemezdir (Soysal, 1976, s. 45). Bu nedenle döşemenin altında kök salmaya başlayan ağaca karşı yapıyı savunmak bile onun sonlanmışlığını kabul etmeye yeğdir. Yapı projesi sürdükçe, kontrol Hasan Özçakar’ın elindedir. Oysa ayı boyayan Hasan Özçakar’ın en büyük arzusu, beklentilere karşılık gelecek bir performans sergilemektir. Bu nedenle ayı boyama süreci hem bir umut hem de ıstırap sürecidir. Boyama işlemi sürerken çıkan aksilikler ona başarısızlığını, beklentilere cevap veremeyişini hatırlatır. Boyamayı sürdürüşünde, bırakmak zorunda kalışında, hatta geri çağrılışında bile inisiyatif, hep başkalarının elindedir. Bu ikinci Özçakar, kontrolü kendisinden büyük ve acımasız bir sisteme kaptırmıştır. Sonuçta ikisi de yenilmiş olan Hasan Özçakar karakterlerini birbirlerinden ayıran özellik süregelen bir proje olan hayattaki farklı duruşlarıdır.

Aslında Hasan Özçakar sadece “Yapı” veya “Ay’ı Boyamak” adlı hikâyelerde karşımıza çıkan iki öykülük bir seri anti-kahraman da değildir. “Ay’ı Boyamak” öyküsündeki Hasan Özçakar’ın kendisini gerçekleştiremeyişi, bitiremediği projeye tut-saklığı ve ezilme hali, Soysal’ın diğer eserlerinden unutulmaz bir örnek vermek gerekirse, *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*’nin (2001) kapıcısı Mevlüt’te ve onun kendi çaresizliği yüzünden yıkılışını hızlandırdığı, çürüyüp devrilen ve devrilirken kendisini ezen kavakta da vardır (s. 281-282). Bu ezik ve yenik kişilerin bireysel durumları, toplumsal koşullarının özeti gibidir.

Eğer bu kişiler toplumsal bir duruma işaret ediyorlarsa, erkek veya kadın olmaları önemli midir? Mümtaz Idil’e göre Soysal’ın edebiyatında ezilişlerine başkaldıran kadınlar, feminizmin, yani bireysel bir özgürleşme çabasının izlerini taşırlar, oysa “Yapı” ve “Ay’ı Boyamak” gibi öykülerdeki kendini gerçekleştiremeyen erkekler, aslında genel toplumsal sorunları yansıtır: “Sevgi Soysal’ın öykülerinde de toplumsala bakış açısı kademeli olarak gelişmektedir. ‘Yapı’ ve ‘Ay’ı Boyamak’ adlı öyküler genel sorunları daha fazla yansıtan öykülerdir. Çünkü artık Sevgi Soysal’ın öykülerine politik ve sosyal eleştiriler girmiştir” (Idil, 1990, s. 57).

Erkek kişilerin somut ve toplumsal olana, kadın kişilerin ise öznel, bireysel veya cinsel olana işaret ettiklerini varsaymak elbette yanlıştır. Kaldı ki Soysal’ın kadın veya erkek bütün kişileri, toplumsal eşitsizlikler ve ataerkil ideoloji tarafından aynı şekilde esir alınabilirler. Kadın olmaları ille de eleştirel, özgürlükçü, toplumcu veya feminist olmalarını kaçınılmaz kılmaz. Soysal, Özçakar’ın soyadının da işaret ettiği şekliyle, kimliklerin köktenci, özcü tarifine mesafelidir. “Ay’ı Boyamak” öyküsünün yayımlandığı *Barış Adlı Çocuk* (1976) kitabında erkeklik ideolojisine esir olmuş pek çok kadın vardır. “Delikli Nazarlık”ın “Ah ah çiftlikler kimin olsun Necip’in olsun” (s. 7) veya “eşşoğlueşşek dedi [...] anana babana, dedene, haminnene, nenene deme olur mu! Beslemeye de, halayıklara de, Rum dadıya de, de olur mu oğulcağızım de, oh de” (s. 9) diyerek Balkan göçmeni bir kadın sesini taklit eden anlatıcısı

da, Deniz Kandiyoti'nin "ataerkil pazarlık" diye tarif ettiği düzenin esiridir (Kandiyoti, 1988, s. 274-290). "Toplumsal cinsiyet kalıplarının üretilmesi" geniş yelpazede tüm toplumsal kurum ve aktörleri içine alan bir alanda sürer (Kandiyoti, 2007, s. 134, s. 187-197).

Benzer şekilde, Sevgi Soysal'ın "Ay'ı Boyamak" adlı hikâyesinde ve diğer eserlerinde de, kapitalizm ve erkeklik ideolojisi aynı hiyerarşik yapılanmanın, aynı iktidarın farklı alanlardaki benzer yüzleridir. Soysal için erkekliğin kuruluş ve kurulamayış biçimlerini yazmak iktidarı anlamak ve deşifre etmenin bir yoludur. Üstelik erkeklik, onun iktidar anlayışını yaşayan kadın⁹ ve erkeklerde vücut bulduğu, genel olarak iktidar örüntülerini içerdiği gibi, düzen tarafından dışlananlara, adam yerine konmayanlara da ışık tutar.

Soysal'ın kadın ve erkekleri, ataerkil şablonlar ve erkeklik ideolojisine aynı şekilde esir olabildikleri gibi, bu mutlak iktidardan uzaklaştıkça, eleştirel olabilir, topluma eleştirel bakabildikçe de kişileşirler. Bu nedenle, kimliklerin sürekli kurulma hali öznel bir deney değildir, devrimci bir girişim olma potansiyelini içerir. Hasan Özçakar'ın ayı boyayışı, rolünü oynayışındaki sıradanlık, önceden belirlenmiş bir kalıba uyma arzusu, özgür irade ve yorum eksikliği, bu rolü dönüştürücü her tür potansiyeli iskalar. Kimliklerini harfiyen verili kalıplara göre yaşayarak var olmaya çabalayanlar, oyunu baştan kaybettiklerinin farkında bile değildirler. Bu nedenle yapı ustası Hasan Özçakar için umut varken, ayı boyamayı kendi yarattığı bir tutsaklık olarak yaşayan Hasan Özçakar için pek de umut yoktur. Yürür, ama bir yere gidemez.

Benzer şekilde Soysal'ın Rosa gibi önemli kadınları da yenilgiyi yaşarlar ama bunlardan en kanlı canlı olanları, yenilgiye rağmen yoluna devam etmeyi, hayatı ve kimlikleri –milli, dinsel, cinsel vb. çeşitli kimliklerini– süren ve dönüşen projeler olarak yaşamayı bilirler. Kimliklerin yaşayarak inşa edildiğini

9 Deniz Kandiyoti, klasik ataerkil sistemde bazı kadınlarında erkeksi iktidar karşılığı sistemle pazarlığa oturuşunu "Bargaining with Patriarchy" adlı makalesinde tartışır.

gösteren Soysal, buna rağmen bu kimliklerin eşit olmadığına da işaret eder. Hasan'da kişileşen erkek kimliği iki defa ironiktir. Hasan, ayı boyayamadığı gibi, bireyleşebilmek, adam yerine konacak bir erkek olabilmek için Kızılay'ın boyanmayı bekleyen ayından medet umar. Yaratıcılığı, boyama kitabını farklı renklerle boyayan bir çocuk kadar bile değildir. Belirlenmiş bir erkek kimliğini, belirlenmiş bir milli kimlik sembolünü, arzu edilen renklere boyayarak varolmayı umar. Oysa Rosa gibi bir karakter de yeniktir ama bütün yanılgı ve yenilgilerine rağmen, hayata hep yeniden ve başka türlü başlar. Rosa'nın arayışı bitmez. *Tante Rosa*'nın Rosa'sının aksine, "Ay'ı Boyamak" öyküsünün Hasan'ı "yenik ama muzaffer" değildir (Türker'den aktaran Karakaşlı, 2010, s. 30).

Priska Furrer (2003), Soysal'da değişim kavramının önemine değinerek, yarattığı kişiler, "ileriye dönüklüğün, ihtilalin, yeni fikirlerin ve ümitlerin damgasını vurduğu 60'lı yıllardaki belirli bir düşünsel ortamın tipik temsilcileridir" der (s. 103). "Ay'ı Boyamak" hikâyesi hayat sürecinde kimliklerimizi tek boyutlu tarif etmenin, tek bir kaynağa indirgemenin ve verili rolleri hiçbir yaratıcılık ve değişim göstermeksizin, belirli bir sona ulaşmak için oynamanın getireceği hayal kırıklığı ve tutsaklığı resmederken, yeni arayışlara ve başka türlü kimliklere kapı açma ihtimalini önemser. Bu kavrayış, sadece dünyadaki 1968 ruhunu veya 1960'larda Türkiye'de yeni anayasa ile açılan dönemin yönelimlerini yansıtmakla kalmaz. Yankıları bugün de süren açık toplum, açık ve çok katmanlı kimlik, devam eden bir toplumsal proje olarak milli devlet tartışmalarına da işaret eder.

Soysal'ın edebiyatı özgürleştiricidir çünkü var olan hiyerarşileri tepetaklak eder. Yenişehir'in ezilenleri Soysal'ın kahramanları, Yenişehir'in muktedir beyefendi ve hanımefendileri ise Soysal'ın zavallı kişileridir. Ezilenlerin ezilmelerine izin verişlerini tartışmak, toplumsal ve kişisel özgürleşmeyi tartışmaktır. Birisinin özgürleştirici potansiyeli diğeri için de önemlidir. Soysal 1970'lerden bugüne kişisel, hatta ulusal kimliklerin, yaratıcı ve dönüşümlere açık, çok kaynaklı organizmalar olduklarını hatırlatır. Ayın boyacısı Hasan Özçakar gibi, ne kadar iyi

niyetli olurlarsa olsunlar, muktedirlere öykünen, ezik kişileri anlamak mümkün ve gereklidir ama beğenmek güçtür. Çünkü insanın kendi tasarruflarıyla kaybetmesi ve kaybetmeyi bilmesi de özgün ve yeni projelere imkân sunan bir zaferdir.

KAYNAKÇA

- Azade Seyhan, *Writing Outside the Nation*, Princeton, 2001.
- Ahmet Mümtaz İdil, *Bir Sevgi'nin Öyküsü, İnceleme*, Kavram Yayınları, İstanbul, 1990.
- Atilla Özkırımlı, "Tutkulu Perçem'den Şafak'a, Sevgi Soysal'ın Yazarlık Çizgisi", *Tante Rosa*, (Genişletilmiş İkinci Basım), Bilgi Yayınevi, Ankara, 1978, s. 107-140.
- Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya*, 3. cilt, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.
- Çimen Günay, "Şafak'ta Kadın Olmak", *Varlık*, sayı 1131, Aralık 2001, s. 14-17.
- Deniz Kandiyoti, *Bargaining with Patriarchy, Gender and Society*, sayı 2, 1988, s. 274-90.
- , *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar, Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.
- "Eski Kızılay Binası", *Ankaramız* web sayfası <http://www.ankaramiz.com/tag/kizilay-alisveris-merkezi>. Erişim 5 Mart 2013.
- Gülsüm Baydar Nalbantoğlu, "Silent Interruptions: Urban Encounters With Rural Turkey", *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, 1997, s. 158-192.
- Jean-Paul Sartre, *Varoluşçuluk*, çev. ve der., Asım Bezirci, Say Yayınları, İstanbul, 2010.
- Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution", *Theatre Journal*, cilt 40, sayı 4, Aralık 1988, s. 519-531.
- Judith Kegan, "Introduction", *Masculinity Studies and Feminist Theory*, Columbia University Press, New York, 2002.
- Karin Karakaşlı, "Avangard ve Toplum dışı Roman Kadınları: Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa*'sı ile Jean Rhys'in *Günaydın Geceyarısı*'sının Karşılaştırmalı Okunması", Yeditepe Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı, 2010.
- Muzaffer Uyguner, der., *Sevgi Soysal, Yaşamı, Sanatı, Yapıtlarından Seçmeler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2002.
- Ömer Türkeş, "Yürümek Üzerine", *Yürümek*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 5-16.
- Peter Koelle, "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti As a Panaromic Urban Novel", *AATT Bulletin*, Bahar-Sonbahar 2006, s. 42-46.
- Priska Furrer, *Sevgi Soysal, Bireysellikten Toplumsallığa*, çev. Yasemin Bayer, Papi-rüs, İstanbul, 2003.
- Robert Graves, *The Greek Myths, Complete Edition*, Penguin, New York, 1992.
- Sara M. Evans, *Personal Politics*, Knopf, New York, 1979.

- Sefa Yüce, "Yürümek Romanı Üzerine" *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. cilt 1, sayı 3, Bahar 2008, s. 485-493. http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt1/sayi3/sayi3_pdf/yuce_sefa.pdf. Erişim 10 Mart 2013.
- Sevgi Sosyal, *Tante Rosa*, (3. Basım), Bilgi Yayınevi, Ankara, 1980.
- , *Barış Adlı Çocuk*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1976.
- , *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*, (9. Basım), Bilgi Yayınevi, Ankara, 2001.
- Stuart Hall, "Who Needs 'Identity'?", Paul Du Gay vd., *Identity, A reader* içinde, Sage Publications, Londra, 2000.
- Türk Kızılay'ı Arşiv ve Kütüphane Web Sayfası*. Erişim 5 Mart 2013 <http://arsiv.kizilay.org.tr/index.php?sf=cntnt&rid=3>
- Vedat Günyol, *Çalاکalem*, Çan Yayınları, İstanbul, 1977.

Sevgi Soysal'ın “Hanife”si

AYŞE SİBEL EROL

Sevgi Soysal'ın bugün de geçerliliğini yitirmemiş bir problem olan kadına şiddet ve namus cinayetleri konusunu işlediği “Hanife” isimli hikâyesi bir gizem içeriyor: Yazılma şartları ve tarihi meçhul. Yazarın 1968 ve 1976 arasında yazdığı öykülerden oluşan *Barış Adlı Çocuk* (1976) kitabında tek tarihsiz hikâye “Hanife.” Gerçi bu tarihi aşağı yukarı saptamak mümkün: Kitaptaki hikâyeler yazılışlarına göre kronolojik bir sıra izliyor. “Hanife”den önceki ve sonraki hikâyelerin tarihlerine, yani “Ay'ı Boyamak” için verilen 1971 tarihi ile ve “Eskici” için belirtilen 1972 tarihine bakarak onun 1971-72 yılları arasında yazıldığını, bunun da hikâyeyi Sosyal'in ilk iki romanı *Yürümek* (1970) ile *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* (1973) arasına düşürdüğünü söyleyebiliriz. Hatta hem hikâye hem de *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* kavak ağaçları ile başlayıp bittiği için aralarında bir sembolik devamlılık olduğunu da ekleyebiliriz.¹ Ay-

1 *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*, “Sanki büyük bir gürültüyle devrilecekmişcesine sallandı kavak. O her an oluşan, değişen şeyleri görmeyenler sezmediler bunu” (Soysal, 1975, s. 5) cümleleriyle başlıyor ve bahsedilen kavağın bir değişimi gösteren devrilmesiyle bitiyor. “Kavak ağaçları karanlığa uzandı” ile başlayan hikâye aynı sembolün kullanılışından doğan bu uzanmayla romana bağlanıyor ve iki eser arasında köprü kuruyor. Bu geçiş sağlama görevini zaten hikâye içinde de görüyor kavak. Hikâyenin ortasında olayların geçmişinin anlatı-

rica kadının bir birey olarak yalnızlığı teması, bu durumun geniş bir açıdan toplumsal düzene oturtulması ve bunların çoksesli bir biçimde aktarılması, hikâyeyi Soysal'ın kadın sorunlarını toplumsal merceklerle incelediği 1971 darbesi sonrası dönemine yerleştirir.² Hanife'nin dramı, ataerkil ve hiyerarşik bir toplumda bir kadın ve bir birey olarak hayatına hâkim olma hakkına sahip olamaması, vücudunun önce ailesindeki ve sonra da köyündeki erkeklere ait olarak görülmesidir.³ Problemin çözümü, ne kadar önemli olsa da, kişisel değişimlere değil toplumsal mantalitenin kapsamlı bir şekilde dönüşmesine ve bütün eşitliklerden önce, en temel olarak kadının yaşama hakkının kabulüne bağlıdır.

“Hanife”, Soysal'ın kadın problemlerini kişisel değil de sosyal problemler olarak düşündüğü dönemi bakımından tipik olsa da, onun hikâyelerinin genel mahali olan şehir yerine köyde geçer. Türk kamuoyunun her seferinde vahşetine şaşkınlıkla

lışına geçerken, kavak benzer bir şekilde aracı oluyor: “Kavağın gölgesi uzadı, uzadı, yemeninin uçtuğu yere” ile kavak Hanife'nin yemenisine işaret ederken, onun hikâyesine girişi sağlıyor.

- 2 Priska Furrer, *Sevgi Soysal: Bireysellikten Toplumsallığa* adlı kitabında Soysal'ın eserlerindeki bu vurgusal değişimi inceliyor.
- 3 Kendisi eğitilmiş bir çevre içinde yaşayıp çalışmasına rağmen, arkadaşı Ela Güntekin ile ilk hapse girmelerinin altında, benzer bir erkek yaklaşımı yatmaktadır. Ankara Radyosu'nda birlikte çalıştıkları günlerden 1971 Ağustosunda, Ela ile Sevgi Soysal, Ela'nın sevgilisi Mehmet Keskinoglu'nun piyesine gidip oyunda konyak içerler. Mehmet bunu sahneden görür ve eve döndüğünde problem çıkarır. Erdal Doğan, Sevgi Soysal biyografisinde şöyle anlatıyor olayı: “Sevgilisi Ela ve daha üç hafta önce hapiste Mümtaz'la [Soysal] evlenen Sevgi, ‘kadın halleriyle Açık hava’da konyak içmişlerdir.’ ‘Nasıl böyle bir şey yapabilirler, kocası tutuklu bir kadın nasıl dışarda konyak içebilir?’ diye sormuştur Mehmet (s. 140-141). Büyüyen kavga durup durup daha sonra arabada bile devam eder çünkü Sevgi Soysal'ı o gece ilk önce evine götürmüşler ve sonra tekrar onu alıp kendilerine getirmek üzere yola çıkmışlardır. Onu ikinci kez kendi evlerine götürken İsrail Konsolosluğu önündeki kırmızı ışıktaki durduklarında, Mehmet hâlâ söylenmektedir. Ela Güntekin öyle yüksek sesle “Yeteeer” diye bağırır ki, hemen etraflarını polis sarar. Polisler İsrail Konsolosluğuna bir saldırı olduğunu düşünürler ve arabadaki iki kadını tutuklarlar (Doğan, 2002, s. 139-142). Burada gördüğümüz gibi Sevgi Soysal'ın hayatında da neyi yapıp yapamayacağını sınırını bir arkadaşının sevgilisi ifade edebilme hakkını kendinde görmüş ve sadece bir erkek olduğu için toplum adına konuşma yetkisi olduğunu varsaymıştır. Olaylar hikâyenin yazıldığını düşündüğüm döneme denk düşmektedir.

üzüldüğü ama sebeplerini ortadan kaldırmadığı için hâlâ çözemediği türden tipik bir namus cinayetini inceler. Burada kadın cinselliği zapta alınamadığı için elden giden namus konusu, karakterlerin toplumsal cinsiyet beklentileriyle saptanan davranış biçimleri, bu beklentilerin yarattığı cani ve kurban rolleri ve de hikâyenin acıklı sonu zaten bellidir.

Sevgi Soysal bu tipik hikâyeyi, son derecede farklı anlatım biçimleriyle ve zaman kullanımlarıyla anlatır. Cinayetin gerçekleştiği ana, onu içerdği için kesişen iki gün çerçevesinden bakar. İlk etapta zaman cinayetin işlendiği tan vaktinden cinayet gününde, güneşin batışına kadar devam eder; bu yarım daire bizi hikâyenin ortasına getirir. Zamanın ileriye doğru geçtiği bu ilk yarıda hikâye kadınlarındır. Onlar güneşle kalkar, ailelerini besler, çocuklarını hazırlar ve bebekleri sırtlarında ekin biçmeye tarlaya giderler. Döndü'nün oğlu Hanife'nin cesedini bulup Döndü'ye ve Döndü de tarladaki diğer kadınlara haber verdikten sonra hepsi birlikte Hanife'nin bağlı olduğu kavak ağacının bulunduğu tepeye çıkar. Vakit tam öğledir, güneş diktir. Her taraflarından ter fışkırır. Kadınlar yemek yerken ağıt yakarken ve Hanife'nin cesedini taşlarken, bir eski Yunan trajedisinin korusu gibidir. Hanife'ye ağlarken kendi güçsüzlüklerini de gösterirler. Bir yandan evi ve düzeni götürmek onların vücuduna ve gücüne bağlıdır ama diğer yandan, bu emeğin toplumsal bir tekabülü ve otoritesi yoktur. Güneş batarken jandarma, muhtar gibi yetkili erkeklerin arabasını görünce tepeden ayrılırlar. Gölgeler ve karanlıkla hikâyeye erkekler girer ve zaman cinayetten önceki güne dönerek bu sefer de cinayetten önceki olayları hem o gün itibarıyla hem de son dört yılı kapsayarak anlatır, tersten cinayet anına geri döner. Cinayet ondan önceki ve sonraki olayların vektöründe anlaşılan hem bir sıfır noktası hem de her şeyin sonucudur. Gerideki olayların ve sebeplerin anlatımından sonra hikâyenin sonunda cinayete tekrar geri döndüğümüzde, bu sefer işlenişine tanıklık ederiz.

Kadınların güneşle, aydınlıkla bağdaştırılan, eve ve tarlaya konumlandırılan emeklerine karşı karanlıkla ilişkilendirilen erkeklerin buluşma yeri ve cinayete karar verdikleri yer kah-

vedir. Döndü de kocasının kendisi çalışırken kahvede pinekle-
diğine kızdığı için, kahve erkek kolektifini barındıran, eve ve
tarlaya karşı bir anlam kazanır. Hikâye böylece sadece Hani-
fe'ye odaklanmaz. Kadın ve erkekleri birbirine karşı savaş için-
de olan kolektifler olarak gösterir.⁴ Zaten bütün ilişkiler şiddet,
küfür ve aşağılama içerir. Kadın ve erkekler ayrı ayrı gruplar
olarak, farklı dünyalarda yaşamaktadır.⁵ Kadınlar toplumu her
hareketleriyle beslediği ve yaşattığı halde hiyerarşide güçsüz-
ler. Onlar güçlerini sadece kendilerinden daha kuvvetsiz olan
çocuklarına şiddet kullanarak gösterirler. Oğlanlar büyüdüğü
zaman sosyal konumları annelerinden daha üstün hale gelir.
Örneğin Hanife'nin ağabeyi Ahmed, ona ne problemi olduğu-
nu soran annesinin başına hiçbir karşılıktan korkmadan bak-
racı atabilmektedir. Bu güçsüzlükten dolayı, Hanife'nin cesedi-
ni bile erkeklerin gelişile yalnız bırakırlar. Sevgi Soysal, Hani-
fe'nin kişisel hikâyesini, kadın ve erkek rolleri merceğinde ge-
nişletiyor. Kadınların güçsüzlüğüne işaret ederken kadın ve er-
keklerin ayrı hayatlar yaşamasının da bu güçsüzlüğü, kadınla-
rı yalnızlaştırarak bir çözümsüzlük haline getirdiğini anlatıyor.

Hikâye, zamanı kronolojik sıraya göre ileriye ve geriye gi-
den yarım daire ve daire olarak kullanırken, hem kişisel karar-
lar sonucunda şekillenen iki belirgin günü anlatır hem de dai-
resel döngüsüyle onun tipik tekrarını ima eder. Hikâyenin an-
latımında da, anlatıcının sesi karakterlerin sesiyle karışır. Şive-

4 Burada "vurmak" fiilinin iki cinsiyete referansta ayrı anlamlarda kullanılışı, hem aradaki şiddetin istikametini gösterir hem de kadınların hayat, emek, ışık, erkeklerinse karanlık ve ölüm ile bağdaştırılmasını kuvvetlendirir. Döndü, Hani-
fe'yi "vurmuşlar" diye düşündükten sonra, anlatıcı "vurmak" fiilini kadınlar
"bebelerini sırtlarına vurdular" diyerek tekrarlar (Soysal, 2012, s. 55).

5 Bu ayrılık ve yabancılık, kadınların ev işi ve çocuk bakımı sorumluluğunu tek
başlarına yüklenmesi zorunluluğundan dolayı köydeki kadar vahşice olmasa da,
eğitilmiş kitleler için de geçerlidir. Oysa kadın-erkek ilişkilerindeki ideal, ka-
fa birliğini de içeren bir eşitliktir. *Yürümek* romanının kahramanı Ela, sevgilisi
Memet'le gittikleri tatilde, aralarında bir duyarlılık, anlayışlık ve fikir birlikte-
liği arar: "Adayı [ki bu tatilleri sırasında yerli Rum ortodoks nüfusa yönelik bir
askerî çıkartma yaşayan İmroz adasıdır. Adanın adı 1970'te Gökçeada'ya çev-
rilmiştir.] o an sevdi. Dönüp baktı Memet'e. Gözlerinde aynı sevgiyi aradı Me-
met'in. Bir şeyi aynı anda izlemek, aynı anda anlayıp sevmek küçük ayrıntıla-
rı. Bu olabilir mi?" (Soysal, 2013, s. 133).

lerinin de bireyselliğini artırdığı karakterler kendi hikâyelerini, Hanife ile ilişkilerini anlatır. Kendilerini anlatırken Hanife'yi, Hanife'yi anlatırken kendilerini tanımlarlar. Bu kişisel seslerin birleşiminden kolektif olarak ortaya koyarlar Hanife'nin hikâyesini. Sevgi Soysal, hikâyenin hem temasında hem de formunda, kolektif içindeki bireysele odaklanır. Detayların birikmesiyle hikâyenin ana çizgisi, karakterleri ve olayları açıklık kazanır. Hikâye değişik karakterlerin ağzından zaman gelgitleri ile anlatıldığı için, parçaları birleştirilmesi gereken bir bilmece gibidir. Bize okuyucu olarak verilen, olayların hem gerçekleşme sırası hem de sebep-sonuç mantığı birbirinden kopuk versiyonu olan *sjuzet*'tir.⁶ Bu normal akış düzeni bozulmuş anlatının ileriye, geriye dönük uçları ve karakterlerin verdiği ipuçları okuyucu tarafından birleştirildiğinde, kronojik sıra ve mantık bağları ile ayrı parçalar bağlanacak ve *fabula*, yani kronolojik sıra içinde tüm hikâye ortaya çıkacaktır.

“Hanife”de *fabula*: Geri okumanın ortaya çıkardığı olay örgüsü

Böyle yaptığımızda Hanife'nin hikâyesinin elde ettiğimiz *fabulası* şöyledir: Hanife on yaşından beri Hasan'ı sevmektedir. Hasan başta hem kendisi hem de Hanife için hayalleri olan hırslı bir genç olarak, ona kaymakam karısı olmaya layık olduğunu söylemiştir. Ona devamlı değersizliğini hissettiren sevgisiz bir ortamda Hasan, Hanife'ye değer veren, ilgi gösteren ilk kişidir. Hanife de Hasan gibi hayal kurmaya başlar, gelecek için kendine hedefler koyar. Hanife'yi bir bakıma baştan çıkaran Hasan'ın ona verdiği değerdir. Ama bu arada Hasan, onu samanlıkta cinsel oyunlara alet etmeye başlar. Hanife'nin ağabeyi Ahmed onları yakalar ama Hanife'yi korumak için hiçbir önlem almaz. Hanife on iki yaşındayken Hasan ona beşbirlik bir altın geti-

6 Rus formalizminde hikâyedeki olayların oluş sırasına göre anlatıldığı versiyonu *fabula*, anlatılış sırasına göre verilen versiyonu *sjuzet*'tir. Tipik bir dedektif hikâyesinde, bütün açıklamalarla en sonda *fabula* oluşturulur. “Hanife”de *fabula* verilmez. Sadece okuyucunun aklında ve o da ancak bütün hikâye bittikten sonra oluşturulabilir.

rir. Bunu Hanife'ye sevişme karşılığı verecektir. İlk önce "he" demesine rağmen, Hanife Hasan'ı durdurmaya çalışır; çünkü onunla evleneceğinden emin olmak ister; bir de Hasan'ın hareketlerinden fiziksel acı duyduğunu çıkarırız. Hasan ise bu itirazı kabul etmez. Hanife'yi dövdükten sonra ırzına geçer. Hem Hanife'nin daha çocuk olması hem de Hasan'ın kullandığı şiddet yüzünden (ki bu sebepleri detayları düşünerek anlamak okurun vazifesidir) Hanife'nin kadınlık organları zarar görür; bu yüzden bir ay boyunca kanama geçirir, yürüyemez. Annesi durumu anlamasın diye her koşmaya kalkışı tekrar kan getirir. Üstelik yaraları tamamen hiç geçmez. Muhtemelen her cinsel birleşme tekrar kan getirdiği için adı, genç erkekler arasında, "Kızıl Kanlı"ya çıkar.⁷

Başına gelenlerin bedensel zararını ve acısını çekmek değildir Hanife'nin tek çilesi. Kurban olduğunu etrafından da saklamalıdır. Acı olan, bütün problemlerini tek başına yaşaması ve başkalarından saklaması gereğidir. Mantıklı olan ailesinin ve çevresinin Hanife'ye yardımını ama onun iğfali kendine karşı işlenen bir suç olmaktan ziyade topluma karşı işlenen bir suç olarak tanımlanır ve sorumlusu olarak da kendisi gösterilir.

Pınar İlkcaracan'ın bir makalesinde açıkladığı gibi Suç ve Ceza Kanunu'nda ancak 2004'teki bir değişiklikte bu tanım değişmiş ve kadına karşı cinsel suçlar, topluma karşı suçlar olmaktan çıkıp bireye karşı suçlar kategorisine girmiştir. Zira Cumhuriyet'le birlikte kadına yeni bir rol biçilmesine rağmen, 1926'da kabul edilen Türk Medeni Kanunu'nda, aile hakkındaki eski şeriat ilkeleri bu yeni imaja uygun olarak değiştirilmek yerine sadece kanun diline çevrilmiş ve verilen tüm haklara rağmen, kadının toplum içindeki yeri ve kadına bakış değişmemiş, bilakis toplumun ahlâkı, kadının iffet ve namusuna bağlanarak kadının namusu, ulusun bütünlüğü bakımından metaforik bir önem kazanmıştır.⁸

Bu toplumsal tanımların ortasında Hanife yapayalnızdır. Tek

7 Bu söz bir yandan da "Delikanlı" ile benzerliğinden dolayı Hanife'nin dimdik duruşuna, mertliğine de işaret eder.

8 İlkcaracan, 2008, s. 41-64.

tesellisi Hasan'ın verdiği altındır çünkü kendi gözünde hâlâ bir bakıma değerli olduğunu gösterir. Hanife bu nedenle onu boy-nuna takar ve altının, onun bekâretini paraya dökerek vücudunu satılık bir metaya çevirdiğini anlamaz. İlk kullanımdan sonra bu malın fiyatı oldukça düşecektir. Ağabeyi Ahmed altını görünce durumu anlar. O da Hanife'yi döver ve altınını çalıp kadınlarla kendi eğlencesi için kullanır. Hasan'ın altını Ahmed'e de cinsellik satın alabilmiştir; kızkardeşi üstünden o da başka kadınları metalaştırır.

Hanife'ye ilk ihanet eden Hasan ise, ikincisi ağabeyidir. İkisi de vücuduna zarar vererek kanını akıtır. Ağabeyinin onu dövmesinden sonra Hanife o kadar hırpalanır ki, bir ay yerinden kıpırdayamaz. Köyün eski orospusu Esmâ'nın köy sınırındaki harabesinde kendi başına iyileşmeye çalışır. Tek yardımcısı ilk başta birkaç defa gelen kardeşi Hacer'dir ama o da korkusundan ziyaretlerini devam ettirmez. Hasan bir damla su bile getirmez. Hanife kendine güveni ve karakter gücü ile iyileşir. Kendini teselli ederek devamlı "Hanife kız, herkesler sana kurban olsun," der (s. 59).

Bu arada Hasan muhtarın kızına talip olur. Ahmed'in de aynı kızda gözü vardır ama başta Hasan olmak üzere köylüler Ahmed'in ilk önce namusuna mukayyet olmasını isterler. Aynı namus sorunu, Hanife'nin beceriksiz sözlüsü Mustafa için de geçerlidir. Hanife'yi idare edemediği, Hanife yerine eşeğini kan getirene kadar dövdüğü için köylüler onunla alay eder. Çakır gözleri, nar gibi memelerinin hayaliyle Hanife'ye yanaşır ama Hanife onu reddeder. Onun kendisine "Bayan" demesini ve elini öpmesini ister çünkü kendine olan güvenini kaybetmemiştir. Beklediği, kadınlığının saygı görmesidir. Hanife, bir yandan da, kendine leblebi veya boncuk getiren delikanlıları kabul eder.

Aradan iki yıl geçmiş, Hasan Almanya'ya gitmiş, orada işçi olarak çalışmaya başlamıştır. Hasan'ın atılımı Hanife'ye yeni bir hedef verir. O da Almanya'ya gidecek, bu namus baskısından kurtulacak, gücüyle, çalışkanlığıyla para kazanıp bir araba alacaktır. Sonra da Hasan'ı ziyaret edip onu kendine âşık ede-

cektir. Karasevdalanınca Hasan onun kapısından ayrılmayacak, böylece Hasan, toplum gözünde elinden aldığı insanlık değerini kendisine geri verecektir. Hanife o zaman, onu reddetmek ve Almanya'nın kaymakamıyla evlenmekten zevk alacaktır. O yılmak ve sürünmek yerine, kendi intikamını ve başarılı geleceğini hayal eder. Ama içsel değerinin yeniden kazanılmasına dair intikam planları, erkeklerin intikam planlarına yenik düşer. Ahmed namus baskısından bir türlü uyuyamamakta ve normal hayatını yaşayamamaktadır. Traktörle dolaşarak, gezip eğlenerek durumu unutmaya çabaları, üstündeki beklenti baskısını kaldırmaz. Her gece gözünü kapatır kapatmaz kâbuslar görür. Hayvanları bile idare edemeyen, Hanife'yle evliliği suya düşünce Hanife'nin babasından kendi ailesine geçecek tarlasını kaybeden Mustafa da, erkekliğinin sorgulanmasına maruz akar; devamlı Hanife'yi idare edememekten dolayı hakaret görür. Erkeklik gururu kırılan, erkekliği sorgulanan iki genç adama Hanife'nin babası da eklenir. O da muhtar olmak istemektedir ama evine gelenler muhtara değil de orospunun evine gidiyoruz diyecekleri için, Hanife yaşadıkça hayallerinin gerçekleşmeyeceğinin farkındadır. Üstelik Hanife'yi öldürmenin boş bir hareket, hatta bir ziyan olduğunu da bilir. Onun ölümüne karar verdikten sonra, çok dikkatli olduğu ve buna hiç müsaade etmediği halde köyün çeşmesinin açık kalmasına ve bütün suyun akıp tükenmesine göz yumar. Hanife'nin ölümünün getireceği ziyanı içgüdüsel olarak köye kayıp olarak yaşatır.

Hanife'yi öldüren bu üç erkeğin zayıflıklarından dolayı, yaptıklarına inandıklarından değil de, kendi hayatlarındaki lekeyi silmek, erkekliklerini ancak böyle kanıtlayabileceklerine inandıkları için bu cinayete giriştiklerini anlarız. Köyün eski orospusu Esmâ, köyün sınırında da olsa yaşayabilmiş, hatta düşük yapmakta köylü kadınlara yardımcı olmuştur. Yani cinselliği ile bilinen bir kadın olmak, onun ille de öldürülmesini gerektirmemiştir. Hanife'nin bekâretinin kaybının üstünden bir ceza girişimi olmadan iki kış geçmiştir. Zaten son ana kadar Hanife bu üç erkeğin onu öldürecek kadar yürekli olmadığını düşünür. Ama onların intikamı Hanife'ye karşı değildir. Hanife

sadece araçtır. Onlar kendi saygınlıklarını kazanıp erkekliklerini sorgulayan köylülerden, düşünceden intikam alıp hayatlarını kurtaracaklardır. Sonunun geldiğini görünce, Hanife yine de yenilgiyi kabul etmez. Onların sıkılan silahlarına karşı bağlı ellerinin yumruklarını sıkar; yere tükürür ve kendine ağlar: “Herkes Hanife’ye gurban olsun” (s. 59) tesellisini dillendirir. Hanife sonuna kadar savaşıyor ve direnen bir bireydir. Oysa onu öldürenler, kendi zayıflıklarına yenik düşmüşlerdir. Hanife kendini dövenlere baş eğmeyen, kendi doğrusuna sarınıp öyle yaşayan bir bireysellik örneğidir. Ağabeyi onu dövdüğü zaman hiç yalvarmaz. Hanife’ye tezat olarak sunulan kardeşi Hacer, ağabeyine “kara bokunun kurbanı olayım” (s. 57) diyerek Ahmed’in üzerindeki tüm otoritesini, onun kaba erkek kuvveti önündeki hiçliğini kabul eder.⁹ Hanife’yi öldüren erkekler Hacer’in yolunu izlemiş, iki yıllık bir umursamazlığın ardından artık dayanma güçleri kalmayınca, kendi zayıflıklarından ve korkaklıklarından dolayı hayatlarını baskıdan kurtarmaya, onlarla alay eden erkekleri susturmaya çalışmışlardır. Kaba baskı bireyselliği yenmiştir.

Sevgi Soysal, Hanife’nin erkekler arasındaki bir güç rekabetine kurban gittiğini ve esas davanın erkeklerin diğer erkekler gözündeki imajı ve kuvvet kaybı olduğunu gösterir. Kadınları yalnızca erkeklere tâbi vücuttan ya da maldan saymanın getirdiği bir yükür bu erkekler için.

“Hanife”de dil ve formun eleştirisi ve çözüm unsurları olarak kullanımı

Sevgi Soysal erkeklerin işledikleri cinayeti ahlâki sözlere ve rasyonalizasyonlara sığınarak açıkladıklarını gösterir ama bu sözlerin boşluğunu da bu kelimeleri değişik durumlara uygulayarak ironik bir şekilde ortaya çıkarır. Hikâyenin başında anlatı-

9 “Kurban” kelimesinin kullanımı Hanife ile Hacer arasındaki farkı açıkça gösterir. Hanife başkalarının kendisine kurban olmasını isterken ve bu terimi acımanın yoğun olduğu bir duygu olarak anlarken, Hacer gerçekten kendini değersiz bir şeye kurban olarak sunarak, kendini tamamen değersizleştirerek bir kurtuluş ve yaşama şansı arar.

cı katillerin hareketlerini kendilerince açıklamasını şöyle verir: “Hanife suçunu ödedi. Ahmed, Kara Ali ve Mustafa temizlediler kötülüğü, elleri silahlarını kavramış, koşarak, daha da ha hızlanarak kaçtılar, kötülükten, suçlarıyla; sığınarak suçlarına” (s. 54). Sığındıkları düşünceye göre, Hanife bir kötülüğün, pisenmenin sembolüdür. Onu öldürerek bu kötülüğü siler, lekeyi temizlerler.

Sevgi Soysal bu açıklamadaki “kötülük” kelimesini değişik karakterler için değişik durumlarda kullanmaya devam ederek, bunun göreceli bir kavram olduğunu, değişmez bir gerçeği saptayamadığını açıklıyor. Örneğin Döndü, Hanife’nin kötü olduğunu değil de “adının kötüye çıktığını” düşünüyor. Hasan Hanife’ye, “kötü môtü” Esmâ’nın köylülere çok “hayrı” dokunduğunu söylüyor. Hasan’ın Almancası “kötü” ve Ahmed kâbusundan uyandığında ona yardım etmek isteyen annesinin kafasına bakracı atıp başını yardığında, içi “bi kötü[lüyor]” (s. 58). Bütün bu örneklerde “kötü” kelimesi gerçekten, şüphe götürmeyecek bir şekilde ve ahlâken kötü olarak tanımlayacağımız bir şeyi anlatmadığı için, bu kelimenin defalarca Hanife’yi öldürmek için dayanak ve sebep olarak kullanılmasındaki geçersizliği gösteriyor. Ahmed’in bakracı fırlatması gibi alenen kötülük içeren bir örnekte anlamın kayması da, kötülük kavramının kuvvet sahibi tarafından suistimal edilebileceğini belirtiyor. Aslında “kötülük” anneye karşı yapılan bu harekette olmasına rağmen, “kötü oldu” terimi ile anlatılan vicdan azabı ve suçluluk hissiyle, dikkat, kurban yerine şiddetin failine dönüp onu önemli kılıyor. “Kötü” kelimesinin bu son bağlamdaki anlamı ışığında, katillerin düşüncelerini bir daha okuduğumuzda “kaçtılar kötülükten suçlarıyla; sığınarak suçlarına” cümleciklerindeki kötülüğün Hanife’ye bir atıf değil de, tamamen erkeklerin iç sıkıntısına, hissettikleri kötülüğe referans olduğunu anlıyoruz. Sevgi Soysal “kötü” ve “kötülük” kelimelerini bir dizi teste tâbi tutup ahlâki açıklama olarak geçersiz kılarken, bir yandan da bunları, erkeklerin Hanife’yi kendilerini daha iyi hissedebilmek, itibarlarını kazanmak için öldürdüklerini vurgulamakta kullanıyor. “Kötülük” kelimesinin Hanife’yle

değil de erkeklerle ilgili olduğunu gösteriyor ve bunu onların hareketleri ve psikolojilerini anlamakta kullanmamızı sağlıyor.

Sevgi Soysal hikâyede bunlara paralel bir şekilde, erkek karakterlerin cinayetleri hakkında kullandıkları “temizlemek” kavramını da sorunsallaştırıyor. Onlar cinayet anında ve ondan önce kullandıkları şiddetle Hanife’nin vücudunu darp ediyor, kanını akıtıyorlar. Hikâyede hakiki leke ve temizleme anları sunarak bu kanatmanın ve şiddetin “temizleme” olamayacağını, asıl lekelenmeye onların sebep olduğunu ima ediyor. Bu çeşit “temizleme”nin kelimenin argo anlamı olan “öldürmek”ten başka bir şey olamayacağını; bununsa çözüm değil de, ahlâki gözle bakıldığında asıl pisliği yarattığını gösteriyor. Etrafta gerçekten bol pislik var: Evlerden çıkan duman, çocukların yaptığı kaka, akan kan, çalışan köylü kadınlarının teri. Kan nehirde, duman havada yayılıp kayboluyor. Kadınlar tencerelerini kumla ovuyor. Öğle saatinde tepeye tırmandıklarında akan terlerini elleriyle siliyorlar. Bu gibi gerçek temizlenme anlarının gösterdiği gibi şiddetle, öldürmeyle “temizleme” fiili mantıklı bir şekilde, fiilin anlamını tahribe uğratmadan birlikte kullanılamaz.

Dilin zaferi I: Hanife’nin unutturulmayan bedeni

Hikâyede erkeklerin “temizleme” anlayışına asıl direnen Hanife’nin her karakter tarafından zedelenen bedenidir.¹⁰ Ona şiddet uygulayarak kanını akıtanlar sadece erkekler de değildir. Hikâyenin tam ortasında cinayet alanına gelen köylü kadınları, bir yandan ona ağlarlarken bir yandan da aralarındaki hiyerar-

10 Hanife’nin vücuduna uygulanan ve onun vücudunun bereleriyle temsil edilen şiddet, toplumun bilinçaltındaki şiddetin, kaba erkek gücünün dışavurumudur. Bilge Nuri Ceylan “Bir Zamanlar Anadolu”da filminde katil olarak başta suçlu bilinen Kenan karakterinin vücudunun ve yüzünün gördüğü darbeler sonucu hırplanmasını da, onu kurban olarak göstermekte, herkesin suçunu üstüne alan bir masum olduğunu anlatmakta kullanıyor. İki kullanımda da şiddet gören vücut toplumun kurbanıdır ve toplum içindeki şiddetin görsel sembolüdür. Kurbanı canı olarak gösterilip dışlanması ise, Soysal’ın aynı hikâye kitabındaki “Cellat Fuchs, Kent Halkına Nasıl Karıştı?” hikâyesinde görülür. Ana karakter Fuchs’a cellat rolü devlet tarafından verilmiştir; o korkulan ve dışlanan bir figürdür ama hiç kimsenin istemediği pis işini herkes namına yapan bir çeşit kurbandır.

şı bakımından en kuvvetsiz olan bir çocuğun ilk taşı atmasından sonra onu taşlamaya başlarlar ve kanının hâlâ aktığını görürler. Bir ölüyü bir daha öldürürler. Onların şiddet gösterebileceği kişiler, ya çocuklardır ya da zaten ölmüş olan bir kadın. Erkeklerle güçleri yetmez. Zaten kendi çaresizliklerini, kuvvetsizliklerini ifade ederler ve Hanife'nin de paylaştığı bu güçsüzlüğün intikamını alırlar Hanife'yi taşlamakla: "Hırslanarak, hızlanarak, neleri eksikse, kimler suçluysa, kim bellemişse anasını, ona hırslanırcasına taşladılar" (s. 56). Hanife, erkek otoriteye direnci bakımından bu kadınlardan daha kuvvetli olmakla birlikte, bir kurban olarak tüm kadınların erkekler önünde kuvvetsizliğini simgeler.

Hanife'nin temizlenme adına paralanmış vücudu, devamlı hikâyenin arka planında kalır. Bu onun kurban edilişini yaşatır gözümüzde; bir yandan da yemenisinin cinayet sahnesinde uçuştığındaki gibi, onun ruhunu, hayaletini geçirir hikâyeden.¹¹ Kendi hayatında söz sahibi olamayan, kendi vücudunu idare etmesine müsaade edilmeyen Hanife her bakımdan eksiktir hikâyesinde ama Sevgi Soysal onun varlığını hissettirir ve ona söz hakkı tanır. Cinayet sahnesinde elleri sımsıkı bağlanmıştı ama o yumruklarını sıkar. Hikâyede "sıkmak" ve "eller/kollar" kelimelerinin her tekrarı Hanife'yi hatırlatır. Örneğin, Döndü'nün oğlu Hanife'nin ölüm haberini getirmek için koştuğu için soluğunu toplayıp annesine olanı anlatamaz; kolları ile daireler çizer havada. Bu tezatla Hanife'nin bağlı kolları-

11 Hikâyede uçusan yemeni Hanife'nin cinayetinin yerini terk etmeyen ruhu gibidir. Aynı zamanda başını ve vücudunu çağrıştırıp geri getiren bir metonimdir (*metonymy*). Yaşar Kemal *Bir Ada Hikayesi*'nde, bilhassa birinci kitap olan *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana*'da, yemeniyi farklı olarak bir özlem aracı, bir eksiklik ve kayıp sembolü olarak kullanır. Mübadeleden sonra adada tek başına kalan Vasili, değirmenlerde bulduğu iki yemeni ile bütün giden halkı, seven gençleri ve çok gençken ABD'ye taşındığı için kaybettiği sevgilisini düşünür. Yemeniler onun için kadın (bilhassa kadın memesi) ve sevişme kokar. Yaşar Kemal yemeniyi tam bir erkek gözle bir özlem nesnesi olarak cinselleştirilen kadın vücudunun yokluğunu sembolleştirmekte kullanır. Romandaki bu dolaylı kullanıma karşın, hikâyede Hanife'nin yemenisi dolaysız olarak kendi vücuduna atıftır. Ona kendi bireyliğini (*agency*) verir. Hem cinayetinin tanıklığını yapar hem de Hanife'nin yok olmasını, unutulmamasını sağlar (Kemal, 2002, s. 89-90).

nı hatırlatır Sevgi Soysal. Hikâyede “göz” aynı şekilde bir işlev görür, devamlı tekrarlanır ama hikâyenin sonuna doğru cinayet sahnesine yaklaşırken, bu tekrarlar birden artar: Hanife Hasan’ı düşünürken onun kendisine “gözümde bi tüttün” diyeceğini, “gözünden yağmur gibi yaşlar akaca[ğını]” düşünür. Babası muhtarlığı “gözden çıkarmak” için kendisiyle pazarlık yapar. Bir yandan “gözleri çeşmeye takılı kal[ır]... hep gözünün biri çeşmede oturur” (s. 60). Hep “göz”üne atıfta bulunulmasına rağmen, Hanife’nin babasının lakabının “Kör Ali” olması ironiktir. Bu “göz” kelimesine yoğunlaşma, sayfanın sonunda kurbanlık koyun durumunda tutulan “Hanife’nin gözünü bağladılar. Tepinmedi” (s. 61) cümlesi ile son bulur. Hikâyede kullanılan kelimeler, Hanife’nin darp edilen vücudunu geri getirmeye, hikâye içinde hayalet gibi de olsa onu akılda tutturmaya çalışır. Cinayet sahnesinde bağlanan elleri ve gözleri, bu kelimelerin tekrarı ile hikâye içinde yankılanır ve yayılır. Onun zavallı vücudu hem her türlü şiddete kurbanlığının hem de Sevgi Soysal’ın bir türlü unutmamıza müsaade etmediği varlık ve bireyselliğinin sembolüdür.

Dilin zaferi II: Hanife’nin susturulamayan sesi

Genellikle kadınlara yönelik cinayetlerde, kurban kadının sesi duyulmaz. Maalesef kadının durumuna ilgi ölümünden sonra, iş işten geçtikten sonra artar. Sevgi Soysal, cinayetten geriye giderek Hanife’nin kendi hikâyesini anlatma imkânını yaratıyor. Hikâyede anlatıcının sözlerinin yanı sıra, bazı karakterler de kendi iç sesleriyle sunuluyor. Dolaysız bilinçakışı olarak verilen bu bölümlerde ilk önce Döndü’nün fikirlerini, iç konuşmasını dinliyor, hareketlerini izliyoruz. Ondan sonra, âdet haline gelen bir sırayla, söz Hanife’ye geliyor. Sonra teker teker katilleri ve her birinden sonra tekrar Hanife konuşuyor. Karakterlerin iç sesleriyle verilen bölümler Hanife’nin ağabeyi Ahmed, Hanife, nişanlısı Mustafa, Hanife, babası Kara veya Kör Ali sırasını izliyor. Babasının iç ses bölümünden sonra, hikâye ölüm sahnesinin tasviriyle tekrar Hanife’ye odaklanıyor.

Hanife'nin ölümüyle, bakış açısı, karakterlerin içsel anlatımından anlatıcının dıştan bakışına çevriliyor. Hanife'ye ilk kötülüğü yapıp hayatını mahveden Hasan'ın durumu ise, bu dış bakıştan, gerçekleşip gerçekleşmediği çok kesin olmayan bir konuşma içindeki soru-cevap yoluyla veriliyor. Hasan Almanya'da Hanife'nin ölüm haberini (ki bu kendi iğfal ettiği Hanife midir, yoksa başka bir Hanife midir, açık değildir) gazete-den öğrenir ve Alman işçi arkadaşı Hans'la da paylaşır. Hans bu hikâyeye inanmayınca durumun ne kadar tipik olduğunu kanıtlayan başka hikâyeler de anlatır. (Bunlardan biri kendinin ilk elden sorumlu olduğu hikâye olabilir). Hans bütün bunların Türkiye'de insan hayatının "beş para" etmediğini gösterdiğini, Hasan çalışırsa Almanya'da hiç olmazsa "hakkını" alacağını söyler. Oysa bu doğru değildir: Türkiye'de insanın, bilhassa kadın hayatının "beş para" etmediği gibi Almanya'daki kapitalist düzende de işçinin ve bilhassa yabancı işçinin de hayatı beş para etmez. Bu konuşmadan bir ay sonra (Hanife'nin fiziksel acıları ve nekahatiyle ilgili olarak iki defa kullanılan zaman birimidir bu) Hasan işinden atılır ve köyüne geri yollanır. Burada kuvvet farklılıkları, baskın güç önünde kişinin hayatının önemsizliği ve değersizliği daha geniş bir yelpazeden incelenir. Sevgi Soysal, cinsiyet kategorilerinin, Doğu ve Batı'nın, işçi ve kapital sınıflarının kuvvet farklarından oluşan sistemlerde insan hayatının değeri veya değersizliği hakkında düşündürür bizi. Aslında kadın karşısında kuvvetli erkekler de, kendilerinden daha kuvvetli başka erkekler önünde kurbandır. Bir bakıma Hasan'la Hans arasındaki fark da, isimleri üzerinden ima edildiği gibi çok büyük değildir.

Fakat Hasan'ın iş kaybıyla bir nebze ilahi adalet yerini bulur. Hasan'ın bu sonuyla Sevgi Soysal, Hanife'nin kanun yoluyla alamayacağı intikamını alır. "Beş para" etme tartışması Hasan'ın Hanife'ye verdiği "beşibirlik" altına ve bu altının maddi bir bedel olarak Hanife'nin bedenini ve hayatını satın alınabilir kılıp değersizleştirmesini çağırıştırır. Hans'ın "hak etmek" üzerine söyledikleri de, katillerinin Hanife'nin ölümünü "karanlıkta hak buldu yerini" (s. 54) şeklinde tarifiyse ironik şe-

kilde bağlantılı olduğu için, Hasan'ın hayatının değersizleştirilmesini onun Hanife'ye karşı suçlarının cezası olarak görebiliriz. Hanife, hedeflediği gibi kendi değerini kabul ettirip ifade ettiremez Hasan'a ama hikâye, Hanife kadar olmasa da (en azından o ölmez) Hasan'ı değersizleştirir. Hanife ve Hasan'ın değersizleştirilmesinin eşleştirilmesinin arkasında, Foucaultvari bir güç eleştirisi yatar. Sevgi Soysal, kuvvet farkının doğurduğu haksızlıklar bağlamında cinsiyet sisteminin kapitalist sistemle benzerliğini gösterir. Hikâyede “hak” kelimesi hiçbir kullanılışında gerçek sözlük anlamına işaret etmez, ironik bir şekilde “haksızlık” anlamına gelir. Güç sahibi karakterler (bu da gördüğümüz gibi göreceli bir durumdur) kendi aralarında ve kendi güçlerine kör olarak konuştuklarında, kelimenin anlamını çapıtabilir ama okur olarak görevimiz bu çarpıtmayı anlamak, ironiyi fark etmek ve böylece yazarın eleştirisine iştirak etmektir.

Dilin çoksesli imkânlarına karşın erkek karakterlerin sessizliği

Sevgi Soysal hikâyenin son cümlesinde, Hanife'nin kendine tellisini tekrarlar: “Son anda, herkes Hanife'ye gurban olsun. Alamanın kaymukamı da' diye ağladı az” (s. 61). Ama bu cümleyi kimin söylediği belli değildir. Üç söyleyeni olması ve üçünün de aynı zamanda bunu söylüyor olması mümkündür. En belirgin konuşan Hanife'dir. Bu cümle Hanife'nin öldürülürken söylediği sözün tekrarıdır. Bu yorumla hikâye cinayet anına üçüncü geri dönüşünü yapar ve direkt olarak Hanife'nin sesiyle biter diyebiliriz. En son sahne hikâyenin tüm anlatımı boyunca “uzağa, uzakta, uzaktan”¹² gibi mesafe kelimesiyle geri dönüş-

12 “Son an” tamlamasının tekrarları nasıl cinayete zamansal dönüşü sağlıyorsa, “uzak” kelimesinin tekrarları da bizi mekânsal olarak cinayet alanına döndürür ve onu unutmamızı engeller. Cinayet, hikâyenin arka planında kaybolmayan bir olgu olarak, yerine ve zamanına atıflarla devamlı hatırlatılır. Hikâyenin birinci paragrafında, cinayetin algılanması “uzandı”, “uzağa”, “uzakta” kelimelerinin tekrarı ile verilir (s. 53). “Uzadı, uzadı” fiilleri hikâyenin ortasında cinayet yerinden Hanife'nin benliğine ve sesine geçişi sağlar (s. 56). Cina-

ler yaptığı Freudyen terminoloji ile “asal sahnesi” (*primal scene*) olan cinayet anı ve yerini beynimize damgalar. Cinayet bir ardıl görüntü (*after-image*) olarak çakılır aklımıza. Hanife’nin bu sözü bir yandan da Hasan hakkındaki paragraftan hemen sonra geldiği için, belki de Hasan’ın bunu söyleme noktasına geldiğini, kendi başından geçenlerden sonra, Hanife’ye acıyarak kendi suçunu anladığını ima eder. Yani bu cümle belki de Hasan tarafından söylenir ve ondaki değişikliği özetler.¹³ Bu birbiriyle yan yana olabilecek iki yorumun yanında bir üçüncüsü daha vardır: Bu söz anlatıcı tarafından “herkes”e atıfla söylenmiş olabilir. Yani bu yoruma göre, “herkes” sözcüğü cümlede asıl özne olabilir ve anlatıcının amaçladığı gibi hikâye “herkes”in Hanife’ye ağlaması ile bitebilir. Okur kitlesinin bu duygu ve tepkide birleşmesi, hikâyenin tam ortasındaki kadınların ağıtının onlara da (yani, bize de) ulaştığını gösterir ama Sevgi Soysal’ın istediği sadece ağıt değil, harekettir. Hanife’nin son satırdaki sesinin duyulması ve bunun bir sonuç elde etmesi için, hikâyenin son cümlesi, hem hikâye içindeki karakterlerden hem de hikâyenin dışındaki okuyuculardan değişiklik bekler.

“Son an” hikâyenin hâlâ değişik bir sonla bitmesine imkân olan özel bir andır ve hikâye bu potansiyelle yüklü ana birkaç

yete son geri dönüş diğerlerini kavakların altında bekleyen Ahmed’in bakışından şu tasvirle başlar: “Kahvede konuşuldu her şey. Burda buluşulacak. Herkes silahını alacak. Ordan Hanife’ye, ordan... *Uzaktan* göründüler, güneşin yükü kalktı Ahmed’in üstünden” (s. 61, vurgu bana ait). “Uzak” kelimesinin fiil, sıfat ve değişik hal ekleri alan isimler olarak çeşitli kullanımları cinayet yerine gidişi ve dönüşü, hikâyenin asal sahnesi olarak her yerden ona çevrilmeyi mümkün kılar. Alıntıladığım bu pasajda, Ahmed’in kendi üstünden kalkacak yükten kurtuluşu ve bunun verdiği rahatlama hissettiriliyor ama bu hareketin onu karanlığa, yani kötülüğe sürüklediği de güneş-karanlık tezatlığıyla anlatılıyor. Cinayet yerinin “uzak” olarak tanımlanması, okuru suçlayan bir ironi de içeriyor. Okurlar ve toplum için yerleri “uzak” kaldıkça, bu tür cinayetlerin devam edeceği ima ediliyor.

- 13 *Barış Adlı Çocuk*’ta son hikâye “Zulmet Sevinci”nde tutuklu anlatıcı, Rilke’nin bir sözüne atıfla acının insanı daha iyi yapabileceğine değinir: “Acı çeken daha iyi bir insandır. Rilke’nin bu sözüne sarılarak. İçinde olunan duruma sarılmak gerek, onun iyice dönüşebileceğine inanmak. Hiçbir şey boşa değil. Acı da” (s. 145). Hasan kendi çektiği acıdan, yaşadığı haksızlıktan dolayı Hanife’yi ve onun durumunu anlayabilecek, ona kurban olacak, yani ona kıyamayacak olgunluğa erişmiş olabilir.

defa geri döner ve “son an” tamlamasını tekrarlar.¹⁴ Sevgi Sosyal, Hanife’nin cinayetinin onun ağabeyi, nişanlısı ve babasının ayrı ayrı ve kişisel kararları sonucu işlendiğini göstererek, onlara hem kişisel sorumluluk yükler hem de isteselerdi sonucun başka türlü olabileceğini vurgular. Cinayet, hikâyenin de belirttiği gibi kurşunlar atıldıktan sonra değiştirilemeyecek *tek* şey olur ama o andan önce, bunun değişik kişisel seçimler sonucu engellenebileceğini görürüz. Anlatıcı şöyle der hikâye başında: “O son, önemli, geri dönülmez karara, kararın kesinliğine, kaçınılmazlığına sıkıca sarılmış parmaklarla kavramışlardı silahlarını. Silahlarını bıraksalar, gevşetseler parmaklarını; kararları önemini, kesinliğini yitiriverecek” (s. 54). Cinayet, olay dizisinin değiştirilemez veya doğal bir sonucu değildir. Cinayet işlendikten sonraysa geriye dönüş olmadığı gibi cinayetin anlamı da aslında işlenirken düşünülmeyen bir gereklilik ve kesinlik kazanır: “Olmaz ki bu, üç silah patladı, kan aktı dereye, karanlıkta hak buldu yerini, gizlice, kavakların gizinde, kan dereye aktı, artık hiç bir şey değişmez” (s. 54). Hikâyenin yapmaya çalıştığı, o başka türlü davranışın, cinayeti işlememenin mümkün olduğu anın genişletilmesi ve onun imkânlarıyla hikâyenin geri dönüş hareketinin, hikâyenin sonunu değiştirmek için kullanılmasıdır. Bundan dolayı tipik hatlarının bilinmesine rağmen cinayete giden her adım gerimli ve değişebilir bir süreç olarak sunuluyor.¹⁵ Beklenen değişiklik aslında Zülfü Li-

14 Hanife’nin öldürülmesinin başka bir tarifi olan, o sahneye referans anlamlı bir şifreye dönüşen “son an” sözü ilk önce “o son, önemli, geri dönülmez karar” (s. 54) olarak görülür erkeklerin tasvirinde. Bu Hanife’nin ölümünün, sonunun tamamıyla başka olabileceğini, her şeyin bir karara bağlı olduğunu vurgular. Bu son kararın yarattığı “son an”, sebep-sonuç ilişkisini de belirten bir şekilde iki defa kullanılır. Hanife’nin durumunu anlatırken “sonra vuracaklarını anladı o son anda” der anlatıcı (s. 61). Hikâyenin son cümlesi “son anda” ile başlar (s. 62). Hanife’nin durumunun ilk sorumlusu Hasan’ın cinayete hem bağlı hem de onun bundan dolayı cezalandırılması da “son” sözü ile çağrıştırılır: “Hans, Hasan’a onun da işine *son* verildiğini söyledi” (s. 61, vurgu bana ait).

15 Hikâye bu bakımdan bir cinayetin anatomisi gibi verilir. Sabahki cinayetten sonraki sahne tan vaktinin gri ilk ışıklarına toz beneklerini de ekleyerek ahlâki bir sınırın aşıldığını gösterir. Resmedilen gri ve görüşü kısıtlayan flu atmosfer bir CSI filmde polis arabasının farlarından yayılan mavi ışığın yarattığı “*noir*” (ahlâki kaygılar ve gizemler içeren polisiye hikâye) havasından farklı değildir.

vaneli'nin *Mutluluk*'ta (2008) gösterdiği gibi erkek karakterlerin ölümü değil, hayatı, yaşamayı, hatta mutluluğu seçebilmesi, Hasan'ın Hanife için olası ağlaması ve onun kaybına yerinmesi hikâye içindeki erkek mantalitesinde böyle olumlu bir sonucu doğurabilecek bir değişimin ümidini müjdeliyor.

Formu çokseslilik oluşturunca: Bireyin sesini içeren kolektif

Sevgi Soysal'ın hikâyedeki asıl hedefi, okurları bilinçlendirmektir. Hikâyenin son bölümünde, Diyarbakır'dan bir namus cinayeti tasviri hem formatı hem de görüntüsü bakımından bir gazete haberi olarak verilir. Cinayet kurbanı, okuduğumuz hikâyedeki gibi on beş yaşında Hanife isimli bir kızdır ve o da hikâyedeki kız gibi ağaca bağlanıp kurşunlanmıştır. Ama katillerin haberde sıralanan isimleri hikâyedeki katillerden farklıdır. Bu haber, Sevgi Soysal'ın hikâyesinin gerçek kaynağı olabilir. Soysal, kendi hikâyesinde, hukuki engeller gereği kurbanın adını aynı tutup katillerin isimlerini değiştirmiş olabilir veya hikâyesini haber türünden benzer bir vaka ile bitirerek anlattığı hikâyenin yaygınlığını ve tipikliğini göstermiştir. Sonuçta bu gazete haberi, hikâyenin gerçek hayatla arasında köprü olur ve onun bilinçlenme aracı olabilecek bir haber gibi okunabileceğini göstermek bakımından da Hasan ve arkadaşı Hans arasındaki konuşma örneği verilir. Hikâyenin sonu bir hâkim veya gazetecinin soracağı türden soru ve cevapla belirsiz bir geleceğe açık olarak ve empirik bilgi araştırması içinde biter. Menşei ve soranı belli olmayan bu sorular, okurun sorması gerektiği türden sorulardır ve yazar, okura hikâyenin içinde oynayabileceği bir rol vererek, bu soruları hikâye dışına çıkarmaya davet eder. Geleceğin içeriğini yaratacak atılım, okurların alacağı bireysel sorumluluk ve bireysel girişimlerin birleşmesinden doğacak kolektif bir harekettir. Bu kolektif hem hikâyedeki baskıcı ve ölümcül kolektife karşılıktır, hem de onun bir düzeltmesidir çünkü okurların kolektifinde bireysel vicdan, duyarlılık ve sorumluluk kaybolmayacak ve hatta kolektif, bu bireysel çabaların birleşmesinden oluşacaktır.

Bireyselin kolektifte kaybolmaması ve ezilmemesi, bilakis kolektifin temeli olarak geneli canlı tutmasındaki en büyük örnek, hikâyenin formu ve kişileri temsil tekniğidir. Hikâye kendi anlatımını tek tek karakterlerin seslerinden oluşturmakla beraber, bu ayrı görüş ve bakış açılarından bir bütünlük yaratır. Hikâyede anlatıcı ve karakterlerin şivelerinden oluşan *amalgam* (farklılıkları silmeyen bileşim) bu bütünlüğün bir sembolüdür.¹⁶ Bir karakterin iç dünyasını onun sesinden verirken Sevgi Soysal köyün şivesini kullanır ama aynı paragraf içinde karakterin sesi anlatıcının sesiyle de karışır ve aynı kelime hem “namıs” hem de “namus”; hem “kurban” ve hem de “gurban” olarak telaffuz edilir. Örneğin Döndü, Hanife’nin ölümünü öğrenince şöyle düşünür: “Kara Ali’nin osuruğu cinli orospu gızı, ocağı kör kalasica Kör Ali’nin mal kızı ölmüş, vurmuşlar” (s. 55, vurgu bana ait). Burada aynı cümlede hem “gız,” hem “kız” varyasyonu görülür. Başka bir örnekte, Ahmed köydeki durumunu düşünür: “Mihtar da başka bir dürzü, Ahmed elin *namıslı* gızını istemeden *namısını* temizlesin önce bi, demiş. Düşüm neyim hep kanlı gayri, bu *namus* gibi yok” (s. 58, vurgu bana ait). Burada da “namıslı” ve “namus” kelimesinin değişik telaffuzları anlatıcıyla karakter sesini bir *hybrid* (melez) olarak karıştırır ve bu karışım karakterin kendi sesini korurken onu anlatıcının yardımıyla da duyulabilir ve anlaşılır kılar.

Sevgi Soysal değişik karakterlerin iç seslerini söz tekrarları, ses yankıları ile diğer karakterlere ve hikâyenin ana temalarına bağlar. Hikâye karakterler tarafından örülen, yaşayan bir ağ gi-

16 Bu paragrafta örneklidiğim gibi, hikâyenin dili karakterlerin iç dünyalarına ve bilinçlerine girince onların şivelerini, onların hayatı anlamak için kullandığı kavramları ve kişisel imajları esas alır. Ama ara ara şive ve gramerin standart şiveye ve gramere çevrilmesi, bir anlatıcının bu sesleri kendi sesiyle temsil ettiğini gösterir. Alıntılanan hem anlatıcının hem de karakterin dilini içeren bileşken bir dildir. İki konuşanın da dil özellikleri, şiveleri, bunların kime ait olduğu silinmeden verilir. Farklı karakterlerin konuşma özellikleri kaybolmadan bir bileşim oluşturulduğu için buna “amalgam” diyorum. Anlatıcının, karakterlerin kendi telaffuzları ile söylediği bazı sözleri kendi telaffuzu ile söylemesi veya tekrarı bir tercüme görevi görerek, karakterlerin seslerini herkes tarafından duyulur ve anlaşılır kılar. Ayrıca kavramsal denebilecek başka bir tercüme yöntemiyle karakterlerin gündelik hayatlarından çıkan somut referansları soyutlaştırarak onları metaforlaştırır.

bidir. Bu kelime ve ses yoğunlukları, ağ içinde beliren ve tekrarlanan motifleri gösterir. Örneğin, “hak”, “sıkmak”, “göz”, “kol” kelimeleri, daha önce böyle kullanıldığına işaret ettiğim kelimeler. “Beşibirlik” “beş para etmez” gibi benzer sözcüklerin soyut ve somut kullanımları da, başka bir çağrışım ve karşılaştırma metodu. Buradaki tezatla kişinin değerinin parayla ölçülmeye düşürülemeyeceğine, ölçülemeyeceğine dair bir argüman oluşuyor. Aynı türden soyut ve somut ikilemelere başka örnekler de var: Cinayet yerini işaretleyen ve neredeyse tanıklık ettiği durumdan utançla “karanlığa uzanan” kavak, Hanife’nin nişanlısı Mustafa’nın aklında negatif bir karşılaştırmanın temeli oluyor: “Ulan Mustafa diyorum kendime, ulan telgraf kazığı, sen kavak ağacı mıydın da seni Hanife’nin yanına diktiler” (s. 59). Ona Hanife’yi kavağa bağlatıp öldürten sebep, bu kavak gibi başkası tarafından ekilmek, başkasının kararına tâbi olmak, yani güçsüzlük hissidir. Kavağın neredeyse kişiselleştirilen doğal, içgüdüsel ve soylu hareketi, yarattığı tezatla, Mustafa’nın eksiklik hissini açığa çıkarıyor. Başka bir örnekse ekinlerin, kadınların tarlada biçtiği somut şeyler olmaktan çıkıp onların içlerindeki acıyı gösteren sembollere dönüşmesi. Kadınlar ekinler arasında çalışırken Hanife’nin ölümünü öğrenmeleri, içlerine acı tohumları ekiyor: “Acı bitkileri fışkırdı ekin boyu, acı bitkileri arasında görmez oldular birbirlerini” (s. 56). Bu cümle onların çalışma şartlarını betimliyor çünkü hepsi ekinler arasında görünmez olarak çalışıyor. Ama psikolojilerini ve bilinçsizliklerini de özetliyor. Birbirlerini fark etmeyerek kendi durumlarına, birlikteliklerinden yaratabilecekleri kuvvete kör kalmaya devam ediyorlar. İhtiyar ananın ağıtı içlerindeki acı tohumlarını patlatarak bir beraberlik ve kolektif bir katarsis sağlıyor: “yorgun, kısık sesi, kadınların yüreğindeki acı tohumunun çatlattı kabuğunu” (s. 56). Büyüttükleri, hayatlarını verdikleri bitki tohumları, onların iç dünyalarına referansla acı tohumlarına dönüşüyor. Günlük hayatlarının ve toplum gözünde kendi fizyolojilerinin en önemli gerçeğini temsil eden tohum kelimesi kadınların yüreklerine, unutilan iç dünyalarına girmek için bir anahtar oluyor.

Bu üç örnekte de Soysal benzer kelimeleri soyut ve somut anlamlarda kullanarak karakterlerin iç dünyasının varlığını hissettiriyor, bu dünyaları oluşturuyor ve onları dış dünyaya bağlayarak karakterleri (kişileri, bireyleri) anlamakta hem iç hem de dış dünyayı bilmenin gerekli olduğunu çünkü bunların birbirine bağlı olduğunu gösteriyor. Hikâyedeki ağıt hissini artırmak için “g, h, k” seslerinin tekrarıyla bütün metinden yükselen bir inilti sesi yaratıyor. “Kız”, “kurban” gibi kelimelerin “k”nin yumuşamış eşi olan “g” ile söylenmesi Barthes’in *S/Z*’te gözlediği sert sesli “s”nin yumuşatılmış “z”ye değişmesindeki hadımlaştırma, ses kaybetme operasyonunun tersi olarak,¹⁷ yumuşatılmış harfleri, sessiz versiyonlarından sert eşlerine değiştirerek bu kavramlara gerçek bir ses getiriyor, ses veriyor.

Ayrıca Soysal aliterasyon tekrarları ile kelime zincirleri ve mantık dizeleri kuruyor. “Kavak, karanlık, kara, kör, kesinlik, karar, kaçınılmazlık, kavramışlar, kol, kavis, kanla, kızıştı, kaka, köy, kahve, kalleş...” gibi bir k-zinciri; “Giz, gız, göz, güz, gurban...” gibi bir g-zinciri, “sessizlik, silah, sıkıca, sıkıtlar, sır, suçları, soluğa, sevgisizlik...” gibi bir s-zinciri, “Hanife, Hacer, Hasan, Hans, hak, herkes...” gibi kelimelerden oluşan bir h-zinciri hikâyedeki bağlantıların altını çiziyor ve bu tür kelime ve seslerin yoğunlaşması ile hikâyeye duygular, söylenmeyen bilgiler barındıran bir bilinçaltı kazandırıyor. Ama öte yandan bu bağlantılar hem hikâyenin kolektif şekilde geniş çerçe-

17 Barthes, *S/Z* kitabında Balzac’ın hikâyesi *Sarrasine*’i yorumlarken ana karakter Sarrasine’in Zambinella isimli kastrato şarkıcıya ilgisini, kendi isminin onunkiyle karşılaştırılmasıyla beliren ses kaybından anlaşılacağını varsaydığı psikolojik bir hadımlaşmaya ve pasifleşmeye bağlıyor. Burada “s” ve “z”nin aynı harfin sessiz ve sesli veya yumuşatılmış ve sert versiyonları olduğunu söylemek gerek. Bu argümana göre adının “S” ile başlaması Sarrasine’in psikolojiisini ortaya koyuyor çünkü Z ve S arasındaki yumuşamadan doğan ses farkı bir linguistik hadımlaştırma. Türkçede genel olarak sesli harf denince a, e, i, o, ö, u, ü’yü düşünüyoruz. Ama sessiz harfler de sesleri bakımından sert ve yumuşak olarak ikiye ayrılıyor. Türkçede tamamen sessiz olan yumuşak sessiz harfler arkalarından a, e, i, o, ö, u, ü gibi sesli bir harf geldiğinde sert versiyonlarına değişiyor. Biz imlada bu değişimi “k”yi “g”ye; “p”yi “b”ye; “ç”yi “c”ye; ve “t”yi “d”ye çevirerek gösteriyoruz. Bu sessiz harflerin birinci verdiğimiz yumuşamış eşleri, arkalarından sesli bir harf gelince, sert versiyonlarına dönüşüyor. Onları yumuşatılmış sessiz harfler izlediğinde ise, yumuşak sessiz seçenekler kullanılıyor: “b”, “p”ye geri çevriliyor; “d”, “t” oluyor, vb.

veden okunması gerektiğine işaret ediyor hem de böyle bir çerçeveyi okunur kılıyor. İşlenen cinayetin anatomisini çizerken, bu kelime bağlantıları önemli sebep ve mantık ilişkilerini de su üstüne çıkarıyor.

Böylece içi dışla; soyutu somutla; kişisel toplumsalla bağlayarak Sevgi Soysal, hikâyesindeki her karaktere kendi sesinden konuşma hakkı, okura da sorgulama, yorumlama, düşünme rolü biçiyor. Hanife'nin ölümünü ilk duyan kadın olan Döndü'nün düşündüğü "adı kötüye çıkan kızın eceli sorulmaz" (s. 55) veya Hanife'nin bile "düşenin ağıdı duyulmaz" (s. 59) gibi atasözü geçerliliği ile söylediği sözler hikâyede sorgulanıyor çünkü amaç adı kötüye çıkan kızın sorulmayan ecelini sormak ve "düşenin ağıdını" sadece duymak değil, duyurmak. Atasözü kesinliği kazanmış ve üstüne toplumsal mantık geliştirildiği için doğallaşan bu sözlerin tersini iddia ederken, Sevgi Soysal okurun da bu savaşa katılmasını istiyor. Hikâyesinde gösterdiği kadını ve diğer güçsüz bireyleri ezen bir toplumu devam ettirmek yerine, birey ve kolektif arasındaki ilişkiyi yeniden kurmayı öneriyor. Onun hayal ettiği modelde bireysel ve kolektif birbirine karşı düşünülmüyor; bilakis birbirini besleyen bir içiçelikte hayal ediliyor. Bireye ve haklarına (vücuduna ve hayatına hâkim olmak gibi) alan açan ve onun değerini (parasal ölçekler ötesindeki insani değerini) takdir eden bir kolektif, içindeki bireylerle büyüyecek ve gelişecektir. Hanife'nin kuvvetli kişiliğinde vurguladığı gibi bireysellik Sevgi Soysal için önemlidir. Ama bireyin ona karşı olan ve kaba kuvvet üzerine kurulu bir toplumda direnebilmesi imkânsızdır. Oysa bireyin gücü, yaratıcılığı ve mutluluğunu öngören ve içeren bir kolektif de bunların zenginliğiyle yaşayacak ve gelişecektir. Soysal, hikâyesinin kişisel seslerden ördüğü formu ve temsil ilişkileriyle, bu yeni paradigmayı ortaya koyuyor. Bütün bu ses oyunları, simetrikler, zamanın ve seslerin bireyselliğini vurgulayan sübjektif kullanımları, hikâyeye estetik bir güzellik veriyor.

"Hanife" çok acı ve kötü bir konuda ustaca yazılmış, çok güzel bir hikâye. Her kadın cinayetinin uyandırdığı bilinçlenme ve eylem çağrısına rağmen tepkiler bir bütünlük ve genellik ka-

zanamadığından ve toplumda kadının yerini tanımlayan kavramlar değişmediğinden dolayı “Hanife”yi daha derinden okumaya, seslerine ve derslerine kulak vermeye ihtiyacımız var. Sorumluluğumuz kişisel okumamız ve tepkimizle de bitmiyor. Diğer okurlarla Soysal’ın hayal ettiği gibi bireylerden beslenen kolektifi de oluşturmamız lazım.

KAYNAKÇA

- Erdal Doğan, *Sevgi Soysal: Yaşasaydı Aşık Olurdum*, Everest Yayınları, İstanbul, 2002.
- Pınar Ilkkaracan, “How Adultery Almost Derailed Turkey’s Aspirations to Join the European Union”, *Deconstructing Sexuality in The Middle East: Challenges and Discourses*, der. Pınar Ilkkaracan, Ashgate Publishing, Burlington, VT, 2008, s. 41-64.
- Priska Furrer, *Sevgi Soysal: Bireysellikten Toplumsallığa*, Papirüs Yayınevi, İstanbul, 2004.
- Roland Barthes, *S/Z*, Hill and Wang, A.B.D., 1974.
- Sevgi Soysal, *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*, Bilgi Yayınları, Ankara, 2008.
- , *Barış Adlı Çocuk*, İletişim Yayınları, 2012.
- , *Yürümek*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.
- Yaşar Kemal, *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana*, Adam Yayınları, İstanbul, 2002.
- Zülfü Livaneli, *Mutluluk*, Remzi Yayınevi, İstanbul, 2008.

Görüntüye Yakından Bakmak: Eskici

SEVAL ŞAHİN

“Edebiyatın işlevi nedir?” sorusu çok sorulmuş, üzerine çok düşünülmüş ve birçok cevap verilmiş bir sorudur. Bu soru, bazı edebiyatçılarda özellikle önem kazanır. İşte bu edebiyatçılardan biri de Sevgi Soysal’dır.

Sevgi Soysal edebiyatı, her şeyden önce edebiyatın çokyönlülüğü üzerine düşünmeye bir davettir. Anlatılarında kullandığı anlatım teknikleri o kadar doğaldır ki, metnin asıl çatısını oluşturan bu unsurun onda nasıl bu kadar yapaylıktan uzak olduğuna şaşarsınız. Diğer taraftan onun anlatılarında yazar sesi, kahramanın sesi ile yan yana yürür her zaman. Fakat bundan kastım, tanrısal bir yazar sesi değil. En az yazar kadar kahramanlarının da bize anlatacak bir sürü şeyi vardır Sevgi Soysal edebiyatında. Hatta üzerinde en çok durulmuş eserlerinden biri olan *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*’nde neredeyse anlatıcı kahraman ile anlatı kahramanının seslerinin hiç de birbiri üstüne binmeden geçişlilikler yarattığını görürüz. “Ulus, Hal denince aklına hep babasının büyük bir meydan savaşı veren kumandan tavrıyla, kış başında eve yığıldığı, can sıkıcı soğan, patates çuvaları, pis peynir, zeytinyağı tenekeleri gelir; hiç bu düşünceler şık giyimle bağdaşabilir mi? Neyle bağdaşır peki? Hasislikle, yoksullukla, hasislik ederek yoksulluğu yeneceğini sanmak gafle-

tiyle. Plakçının vitrinindeki plağın üstünü okudu: Love Story” (Soysal, 2011a, s. 21, vurgular bana ait). Burada italik harflerle gösterdiğim yerlerde duyduğumuz ses anlatı kahramanının, diğer kısımlar ise anlatıcı kahramanın sesidir. Nitekim *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* söz konusu olduğunda, onun anlatısının nasıl bizzat yazarının hatıralarıyla iç içe geçtiğini görürüz. Bu iç içe geçişin bir başka örneğini Sevgi Soysal’ın *Bakmak* kitabı dışındaki gazete yazılarının toplandığı *Türkiye’nin Kalbi*, *Kabul Günleri* adlı eserinde de görmek mümkün. Oradaki gazete yazılarında yarattığı Hatice Hanım tiplemesi; snopluguyla, her şeyi doğru bildiğini sanmasıyla, cimriliğiyle, kendinden farklı herkesi küçümsemesi ve hiç kimseyi anlamaya çalışmamasıyla en az Tante Rosa kadar evrensel bir karakter bence. Diğer taraftan Soysal’ın Adana sürgünündeki yazılarında anlattıklarının sadece *Şafak*’a değil, hikâyelerine de kaynaklık ettiğini görmek mümkün bu kitap sayesinde.

Tabii bir yazarın hayatının, tecrübelerinin eserlerine dahil olması şaşılacak bir durum değil. Şaşılacak olan bu tecrübeyi eserine yerleştiren yazarın, anlatısını kurarken bize anlattığı tecrübeyi bir roman ya da hikâye gibi değil de herkesin başına gelebilecek gibi anlatması. O yüzden Sevgi Soysal edebiyatında onun anlatısından yazımın ilk başında örneğini verdiğim anlatıcı kahraman ile anlatı kahramanının sesleri arasındaki ilişkiyi önemsiyorum. Çünkü bu seslerin birbirine karışmaması ve anlatıcı kahramanın sesinin bize yazarı işaret etmesine rağmen yarattığı mesafe bizi rahatsız etmiyor. Rahatsız etmemesinin en büyük sebebi, tam da bu durumun anlatıcı kahraman ile yazarın sesi birleştiğinde bile, bize tanrısal bir yazar sesiyle seslenmemesi. Tam da bu noktada, Sevgi Soysal edebiyatında bütünlük fikrinin önemli olduğunu hatırlamamız gerek.

Nasıl bir bütünlük? Tüm Sevgi Soysal edebiyatında bütünlük, metin içinde metni besleyen küçük küçük anlatılarla, eserleri hakkında çoğu kez dile getirilen kamera gözüyle ve anlatının farklı kişilerin gözünden anlatılmasıyla, yani parçalılıkla kurulur. İlk eseri *Tutkulu Perçem*, fragmanlardan oluşur. *Tante Rosa*, birçok hikâyeden meydana gelir, *Yürümek* ve *Yenişehir’de*

Bir Ögle Vakti, *Şafak* farklı kahramanların gözlerinden anlatılır. Onun edebiyatında bize tek bir ses veren kahraman hiç yoktur. Hep başka başka kahramanların sesleri metnin çeşitli yerlerinden hem bize hem birbirlerine seslenirler. İşte bu da onun edebiyatında anlatım tekniği dediğimiz kurguyu oluşturan en temel unsuru oluşturur. Bunu göstermek için yazımda, Soysal'ın edebiyatının en tipik örneklerinden olduğunu düşündüğüm “Eskici” hikâyesine odaklanacağım. Burada sadece kahramanların seslerine değil, bu sesleri oluşturan kurgu ve anlatım tekniği arasındaki ilişkiye de değineceğim.

“Eskici”, 1972 yılında yayımlanmış. Bunun öncesinde *Tutkulu Perçem* (1962), *Tante Rosa* (1968) ve *Yürümek* (1970) var. *Tutkulu Perçem* ve *Tante Rosa*'daki fragmanlı yapının *Yürümek*'te de devam ettiğini fakat diğerlerine oranla bir nebze daha bütünlüklü (kastım tabii ki bildiğimiz anlamda bütünlük değil) bir yapıya sahip olduğunu görürüz. “Eskici”, kendi içinde bütünlüklü bir yapıyı bize görünüşte verir. Peki nasıl?

Her şeyin biriktiği ve bu birikintilerden, onu eve hapseden, üstlerinde taşıdıkları izlerle onu kendisi olmaktan uzağa fırlatmış nesnelerle dolu bir dört duvardan kurtulmaya çalışan bir kadını, yoldan geçen bir eskicinin “kurtardığı” bir kadını anlatır hikâye. Hikâyede hem üçüncü tekil şahıs hem birinci tekil şahıs bir arada yer aldığı gibi, hem çift iç ses hem de iç ve dış sesin bir arada kullanıldığı görülür. Çift iç ses:

Şimdi durup dururken, gözle görülür hiçbir şey vermeye kalkışması, hele istememişken siz? Birinin durup dururken boş bir kâğıt verişi bile kuşku verici olabilir. [Anlatıcının iç sesi] *Niçin verdi bu kâğıdı bana? Benden kalem istemek için mi? Yoksa bu kâğıtlara onun çıkarına birşeyler yazmam için suç işlememi mi bekliyor? Ya da kâğıtlara olmadık kişilere aşk mektupları yazarak suç işlememi mi bekliyor? Ben bu kâğıtlara anlamsız şeyler yazmakla oyalanırken o bana önemli bir kazık atacak belki* [Kapıcının iç sesi] (Soysal, 2003a, s. 65, vurgular bana ait).

Burada anlatıcı iki kahramanın sesi yan yanadır. Bunlar bize iç ses olarak verilirken, diğer taraftan dikkatimizi çeken bir di-

ğer şey, anlatı kahramanın sesindeki durumudur. Anlatıcı kahraman italik gösterilmiş kısımda bir diğer anlatıcı kahraman olan kapıcının sesini hem kendisine mal etmekte hem de bunu yaparken kapıcının sesini bizzat kapıcının kendisinin iç sesiymiş gibi vermektedir. Dolayısıyla bu ses ikili bir görüntüye sahiptir.

Anlatıcı eskiciyi eve çağırıp eşyaları gösterdiği zaman iç ve dış ses bir arada yer alır: “Aldım peki... sifтахımız seninle olsun abla... (Yahu, aklım yatmadı bu işe ya!)” (s. 69) İkili görüntünün bir başka hali de buradadır. Bir başka anlatı kahramanı, eski metne dahil olduğunda sadece anlatıcı kahramanla konuşmaz, iç sesiyle dışarıdaki okura da ses verir.

Eskicinin eşyaları taşımak için araba getirip eve girdiğinde anlatı bu kez yine eskici ve kadın arasında gidip gelir: “Acıma şaşkınlığа dönüştü. Belki deliydi bu kadın. Şaşkınlık korkuya dönüştü. [Anlatıcı kahramanın sesi] Sağı solu belli olmaz böylelelerinin. Eşyaları alıp bir an önce gitmeli. Sonra satmayacağım diye tutturuverir. [Eskicinin iç sesi] *Çabuk çabuk taşıdılar eşyaları, ev çabuk boşaldı, genişledi, büyüdü, bir ev ne kadar derinlik, boyut kazanabilirse öyle boyutlandı. Kapandı kapı. Sessizce. Yatağın üstünden kalktı. Evin içini adımlamaya başladı.*” [Anlatı kahramanın sesi] (s. 71, vurgular bana ait.)

Yukarıdaki örneklerde dikkati çeken, anlatının birinci ve üçüncü tekil şahıs olarak sürekli başka kahramanlar aracılığıyla çoğullaşarak ilerliyor olmasıdır. Bir kadın (anlatıcı kahraman), bir kapıcı, bir eskici iç ses ve dış sesleriyle anlatıyı birlikte kuruyorlar. Tabii burada üzerinde durulması gereken, anlatıcı kahramanımız kadının yıllardır biriktirdiklerinden kurtularak özgürleşme çabası içine girmiş olmasıdır. Anlatıda kadının onu ev içine hapseden nesnelerden ve onlarla kurduğu ilişkilerden kurtaracak kapıcı, eskici ve arabacı ile konuşmaları ve birbirleri hakkındaki düşüncelerinin anlatıdaki sesleri oluştururken bir arada olması da bununla paralellik gösterir. Düzenin, ki burada açık bir şekilde erildir, dayattığı ilişkilerin nesnelerde somutlaşması, bu ilişkilerin ev içi denilen özel hayata farkında olmadan sızıvermesi, bunlar üzerine düşünmek-

ten vazgeçildiğinin bile anlaşılamadığı bir ilişki ağını sıyrıp atmaktır önemli olan. Kapıcı ile bunu yapamaz, çünkü o da ait olduğu ev içinin hemen dışında, apartmandadır. O yüzden ona seslenmeyi düşünüp sonra vazgeçer. Eskici ve arabacı ise sokaktan geçerler. Tanımadığı, büyük bir ihtimalle bir daha görmeyeceği, sokaktan gelen bu kişiler, ev içine ait nesnelerin dış dünyaya fırlatılmasında etkin olacaklardır. Dahası ev içindeki nesnelerin, dışarıdan gelen “eskici” sesiyle dışarı fırlatılabileceği de anlatıdaki sesler arasındaki ilişkiyle paralel bir durum gösterir.¹ Burada, her şeyi bilen ve bize her şeyi anlatacak olan tanrısal yazar sesinden iz yoktur.²

Biriktirmenin, bırakmanın, kurtulmanın ve özgürleşmenin temel etkenler olduğu hikâyede, yazımın başında bahsettiğim bir kadının eşyalarından kurtulma hikâyesi anlatılıyormuş gibi görünmesi meselesine bu bağlamda tekrar bakmak gerekiyor.

- 1 Bu noktada günümüz yazarlarından Seray Şahiner’in *Hanımların Dikkatine* ve Karin Karakaşlı’nın *Yetersiz Bakiye* adlı kitaplarında aynı ses etrafında dönen hikâyelerle bir bütünlük oluşturan eserler kaleme almalarında, Sevgi Soysal edebiyatındaki sesle yaratılmış bu ilişkinin etkili olduğunu düşünüyorum. Benzer bir durum Ece Temelkuran’ın son romanı *Devir*’de de görülebilir.
- 2 Daha önce “Eskici” hikâyesi üzerine yazdığım bir yazıda şöyle demişim: “Bazen de yazarın kendisi onların hepsinin üzerinden konuşuyor. Bu durum, kadının anlatıcı üzerinden nesneler ve bunları biriktirme illetinden kurtulup evin içinden çıkarak özgürleşmek istemesiyle paralellik gösterir. Anlatıcı(lar) üzerinden sağlanan çoğulluk sayesinde tıpkı evdeki ‘nişan, ölüm ilanı olanları; aile ya da dost çevresinden söz edenleri ve sonunda kendisinden söz edenleri atması’ (s. 63) gibi aynı anda birçok şeyden kurtulabilme gücüne sahip olur. Üstelik bu anlatıcıların iç seslerinin iç-dış ses bir arada birinci ve üçüncü tekil şahıs anlatının bir arada olmasıyla kadın, evin içinde birikmiş izler ve bu izler üzerinden uyanan düşünceleriyle hesaplaşma imkânına da sahip olur” (Şahin, 2012, s. 26-27). Aradan geçen süre içerisinde Sevgi Soysal’ın hem “Eskici” hikâyesini hem de diğer eserlerini tekrar okuduğumda, yazarın anlatısında tüm kahramanların üzerinden konuştuğu gibi bir izlenime artık sahip olmadığım, bu yazının başından da anlaşılabilecektir. O zaman beni böyle düşünmeye sevk eden şeyin, Sevgi Soysal edebiyatındaki anlatının doğallığına dair arayışım olduğunu zannediyorum. Eserleri tekrar tekrar okuduğumda, anlatıdaki kahramanların hepsinin üzerinde konuşan bir anlatıcı kahraman sesinin kendisinin, metinde birçok kahramanın sesiyle yan yana durduğunu gördüm. Bu yan yana olma durumu, hiçbir zaman anlatıcı kahramanı diğerlerinden üstün yapmıyor, o yüzden tüm anlatıyı kuşatan tanrısal bir yazardan bahsetmek mümkün değil. O yüzden biriktirme, kurtulma ve özgürleşme ilişkisinin de bu bağlamda ele alınması gerektiğini düşünüyorum.

Evdeki tüm nesnelerden kurtulmak isteyen kadın, eskiciye sadece bir tek şeyi almamasını söyler ve sonra da bundan pişman olur: “Niçin karyolayı satmıyorum dedim? Niçin düştüm anlamsız bu duygululuğun çelmesiyle?” [Anlatıcı kahramanın iç sesi] (s. 68). Duygunun taktığı bu anlık çelmeden eskicinin iç sesiyle kurtulur: (1000 lira, iyi be, yahu yalnız şu otomatik çamaşır makinesi temiz iki bin eder...) (s. 68). Anlatıdaki tanrısal yazar sesinin olmamasının Sevgi Soysal’a verdiği özgürlük burada bir metaforla bağlantılandırılıyor: Yatakla: “Nasıl para isteyebilirim bu karyola için? Güzelim dokunuşlar, hızlanan yürek atışları, bahar kokusuyla yüklü tat için para istenemez ki! Ama bir karyolanın, alt tarafı anlamsız bir düzlemin birşeyleri, hele birini düşündürebilmesi ne ahmaklık” (s. 69-70). Tam da bu noktada Fatih Altuğ’un Sevgi Soysal edebiyatı için yazdıklarını hatırlamamız gerek:

Anlatılarda temsil edilen zaman dilimleri açısından düşüldüğümüzde, Sevgi Soysal edebiyatı, ağırlıklı olarak, mevcut düzen ve normlardan vazgeçip hayata daha hakiki bir tarzda yeniden başlamaya karar verilen, karar verilmek üzere olunan anların etrafında oluşur. Anlatıların merkezi kişileri, vazgeçme ve karar verme arasındaki eşikte ikamet eder. *Tante Rosa* gibi metinlerde karar anları, ebedi bir şimdiye dönüşürken, *Yürümek*, “Eskici” gibi metinler karar vermenin hesaplaşma şeklinde gerçekleşen emek sürecine odaklanıp kararın başlangıca dönüşüğü anda biterler. (2013, s. 159)

Özgür olmak, anlatı üzerinden böyle şekillenirken, anlatıcı kendi özgürlüğünü “özgür olmanın önce sığmayı, ufalmayı, sığışmayı becerebilmekle başlayacağını” düşünür. Bir evi yıkmak yerine, onu oda oda temizlemek, her şeyden böyle bir anda kurtuluvermek hikâyenin içinde bir başka hikâyeyi, tünelin içinden çıkma hikâyesini gözler önüne serer. Başlangıçta “dağın öbür yamacındaki bitimsiz ovaya varmak için geçilmesi gereken tünele sığışmasını engelleyecek ne çok yükü vardı daha... Tünelin girişi açılmalı, bu koca koca kayalar son bir güçle kaldırılıp atılmalı uçurumdan aşağıya... tünelin girişini açmak için dinamiti

patlatıvermeli” (Soysal, 2003a, s. 66 ve 68). Bir tünelden çıkmak ya da yeraltında başka bir hayat olması meselesi, Sevgi Soysal’ın “Yeraltı Kentinde Herhangi Bir Gün” ve *Hoş Geldin Ölüm* adlı eserlerinde de görülür. Benzer bir şekilde “Cellat Fuchs, Kent Halkına Nasıl Karıştı?”, “Ay’ı Boyamak”, “Deli Tank ve Çocuk” ve “Yapı” hikâyelerinde de, Fatih Altuğ’un belirttiği gibi, bir durumdan başka bir duruma geçme söz konusudur. Tünel, ev içinin her tür karabasanını temsil eder, evden çıkan kadın, başka bir hayata merhaba diyen ve bu tüneli geride bırakan kadındır. Bu sebeple yataktan kurtulması önemlidir. Arabacı ile birlikte kentin her tarafında dolaştırdıktan sonra, karyolayı bir çöplüğe atar. Hikâyenin sonundaki bu yatak, çelişkileri, çoğulluğu ve kurtulmayı bir arada taşır. Yatağın çöplüğe atılması, sadece bir evden kurtulmanın değil, beklenildiği gibi kadın olmaktan, buna dair tüm normlardan kurtulmanın sembolüdür. Kentte öylesine dolaştırılan bu yatak, bunu ilan ederek, çoğullaştırarak kadını özgür kılmanın bir başka anlamını oluştur. Tıpkı hikâyedeki anlatıyı oluşturan sesler gibi.

Ev içindeki nesnelerden kurtulan kadın, boş evdeki genişlikte bir “kız çocuğu” gibi kayarak oyunlar oynamaya başlar. Buradaki kız çocuğu at cambazı olmak isteyen Tante Rosa gibidir. Tante Rosa’nın ev içine hapsolmuş hayatından kaçıp kurtulması gibi ev içinde kayarken balkona doğru yöneldiğinde camı kıran küçük kızla, bebeğini emzirirken içeriye hava giren camdan memesini dışarıya sarkıtan Rosa arasında hiçbir fark yoktur. Rosa, kocasından, “Eskici”nin anlatıcı kahramanı kadın da karyoladan kurtulduğunda özgürlük sağlanmış olacaktır.

Evdeki eşyalardan kurtulmak, sadece gereksiz yere biriktirilen nesnelerden kurtulmak değildir. Gündelik hayatın tüm sıkıntıları ve sıkıcılığı da onlarla birlikte yok olup gidecektir. Bir hayatı yeniden kurmanın peşindedir anlatıcı:

Bu biçimsiz, anlamsız kaya parçalarını edinmek, satın almak için harcanan çabaları, sabah işe giderken ve akşam işten dönerken saatlerce beklenen dolmuş kuyruklarını, “evet efendim”leri, ovuşturulan elleri, beyinlere sinen hesapları, pi-

rinç ayaklı bir salon abajuru alabilmek adına yapılan hasislikleri, acıların, açlıkların, ölümlerin yanı başından eşya taksitlerinin yüklediği dalgınlıkla geçip gidivermeleri, değişmesi gereken koltuk yüzleri uğruna söylenen bayağı sözleri, hep daha çok şişen boyun damarlarını, bel ağrılarını, sahte sırtışıların arasından sızan tükürükleri, katılaştan, zalimleşen, tahtalara, madenlere, pirinçlere bakmaktan camlaşan, bir eşya yüzeyi gibi sadece öteki eşyaları yansıtan gizli gözleri düşündü. (s. 66)

Gündelik hayatın bireyin yaşamına dayattıkları Sevgi Sosyal'ın "Deli Tank ve Çocuk" adlı hikâyesinde de aynı hızlı anlam ritmiyle ve ayrıntılarıyla yer edinir:

Sonra evler, eviçleri, büfeler, sandıklar, buzdolapları, çamaşır makineleri ve dükkânlar tezgâhlar, bunları ezmek daha kolay, daha eğlenceli. Sonra bankalar, sayılmakta ve ödenmekte olan paralar, sonra nişanlar, yıldızlar, sonra mühürler, damgalar, pullar. Sonra resmî yazılar, tensiplerinize arz ederim'ler, terfiler, siciller. Sonra âmirler, âmirler, emirler. Sonra ben, sonra sen, sonra bizler, bizim gibiler. Sonra bizlerin çocukları, çocukların oyuncakları, oyuncak tankları. Sonra döner dolaplar. Benim masam, senin masan. Sonra bütün bu sevindirici eşyacıklar. Sonra Sitâre Hanım'ın kürkü, Betül Hanım'ın yüzüğü. Sonra bütün kıskançlıklar, bütün cimrilikler, bütün armağanlar, birikmiş paralar, bütün sigortalar, güvenli yarımlar. (Soy-sal, 2003a, s. 39)

Nesnelere hapsolmuş ve bu nesnelere duyarlıktan uzak duran kent insanının her gün aynı ve gereksiz devam edişi en çok bu nesnelerle sağlanır. Tabii bir de bu nesnelere bakışaçağıyla... Zengin olmanın, yoksul olmanın, evin bir köşesinde mutlaka bulunması gereken, ancak bu gerekliliği başkasının belirlediği bir düzenin yabancısı bir kadın için, sadece evinin içindeki eşyalardan değil bu hayattan da kurtulmak gerekir. Bu kurtulmayı ise, yukarıda sözünü ettiğim hikâyenin içinde yer alan tünel hikâyesi sağlayacaktır. Nitekim bu tünel, nesneler ve nesnelere yüklenen sahte anlamlarla oluşan kentin bir başka görüntü-

südü. Sürekli herkesin her şeyi beklediği, değişmemenin temel olduğu bir yer: “Aslında hep değişen şeyleri görememenin adı beklemek olabilir. Ama mutlaka değişmesi gereken, bir anda değişmesi gereken bir durum, durmakla, hiçbir şey yapmama-
makla sağlamlaşır ancak. Bunun adı beklemek olmaz, bunun adı miskinlik korkaklık olabilir” (s. 67).

Benzer bir durumu “Deli Tank ve Çocuk” hikâyesinde de görebiliriz. Hikâye boyunca bir çocuk oyuncağı görüntüsüyle gerçek bir tank dizisi arasında gider geliriz. Hikâyenin sonunda, çocuğu bir camekânın önünde buluruz: “Çocuk, alnının sızısıyla geldi kendine. Ne zamandır soğuk camekâna dayadığı alını uyuşmuştu. Soğuk camekâna dayayıp alnını, yan yana dizili oyuncak tank dizisine bakalı en kadar olmuştu? Eski yıl bitip, yeni yıl başlamıştı o arada” (Soysal, 2003a, s. 40).

Bu son da “Eskici” hikâyesinin: “Camekânda gördü yüzünü. Bir gün, çok yakın bir gün yıkılıp yeniden yapılacaklarını bilen gecekonduların, yeni yapılmış, daha yıllarca yıkılmayası çirkin apartmanların arasında duyduğu üstünlük duygusu anlaşılır bir şeydi şimdi. Karşıdan karşıya geçecekken kırmızı yandı trafik lambası. Lambanın çok yakında yeşil yanacağını bilerek, sabırsız günün son anda verdiği sabırla bekledi.” (s. 74)

Camekâna bakıp orada düşünmek... Sevgi Soysal edebiyatının önemli meselelerinden biri ve tam da yazımda belirttiğim “mış gibi göstermek” meselesiyle ve tabii ki Fatih Altuğ’un karar anları ve eşikler saptamasıyla paralel bir durum... Camekân ya da vitrin ama ayna değil. Aynanın bireyselliğine zıt bir şekilde kahraman kendisini kamusal bir alanda görür. Burada gördüğü sadece kendisi değil, aynı zamanda o vitrine konulan nesneler ve nesnelerin insan arasında yarattığı, en çok da eşitsizliğe dair olan ilişki ağları.

Şu alıntı “Deli Tank ve Çocuk” tan:

Çocuk eşyadan tat almayı istedi. Armağanını seçti düşüncesinde. Eli tanka uzandı. Eşyasına dokunmak istedi. Eşyasını, önce ona sahip gözükten çocuklardan ayırdı düşüncesinde. Sonra uzattı elini. Uzatmasıyla, eşyası-armağanıyla arasına neler gir-

medi ki: Oyuncak tankıyla arasında önce kovalayan çocuklar girdi, sonra analar babalar, sonra kovalayan trafik memurları, kovalayan memurlar, evler, apartmanlar polisler, yargıçlar ve kovalayan banklar girdi. (Soysal, 2003a, s. 37)

“Eskici” hikâyesi bu anlamda, “Deli Tank ve Çocuk”taki çocuğun camekâna yaslandığında kanayan alnına verilmiş bir cevap gibidir. Çocuk bir eşyaya sahip olmak isterken, kadın tüm eşyalardan kurtulmak peşindedir. “Eskici”de evi nesnelerden arınan kadının boş evde bir çocuk gibi oynarken balkonun camına çarpması ve ellerinin kanaması, artık hapsolmuşluğa direnen bir başlangıcı yansıtır. Vitrine hapsolmuş tank dizisinin hayallerinin yerini, nesnelerden kurtulmuş bir kız çocuğunun düşleri alır.³

“Eskici”nin sonunda kadın, kalan tek eşyasını, karyolayı bir çöplüğe atar. Nitekim kentin tüm artıklarını toplayan bu dağ yığını kadını büyüler. Dağın hemen yanı başındaki bu çöplük, başka bir dünyanın habercisi gibidir: “Bu güzelim dağ eteğine, bu vahşi yalnızlığa atılıyordu demek çöpler. Çöple dağ eteğinin kucaklaşması, eskiyle yeninin, ölümle diriliğin, pislikle temizliğin böylesine bağdaşması, yaratıcı bir güzelliğe dönüşmesi akıl almaz bir şeydi. Çalılar, kirli bez parçaları, limon kabukları, karton kutular, eski pabuç tekleriyle Noel ağaçları gibi süslenerek meydan okuyorlardı.”⁴ (s. 73)

3 Bunun bir başka örneğini hem nesneler hem ev içinin kâbusu hem de ev içinden kurtulmayı, fakat bu sefer camdan düşerek sakat kalma şeklinde anlatan Ayşegül Devicioğlu’nun “Koltuk” hikâyesinde görmek mümkün. 12 Mart sonrası yazılan “Eskici” hikâyesi ile 12 Eylül sonrası yazılan “Koltuk” hikâyesi birbiriyle konuşan metinler. Sevgi Soysal’ın kahramanlarının seslerinin yanı sıra Devicioğlu’nun bu hikâyesinde bir kadının belki de tek güzel anısının ev içine hapsolmuşluğuna gömülüyor. “Eskici”nin balkon camına çarpıp elleri kanayan kadını sokaklara çıkarken, “Koltuk”un kadını oradan düşüp sakat kalıyor ve ev içine geri dönüyor.

4 Bu satırları okurken Sevgi Soysal’ın ilham kaynakları arasında yer aldığını belirten günümüz yazarlarından Hatice Meryem ve Karin Karakaşlı’yı hatırlamak imkânsız. Hatice Meryem’in *Beyefendi*’sinde erk söz konusu olduğunda, kadınlarla erkekleri bir sulh yapmaya, uzlaşmaya çağırması “Eskici”nin kadın kahramanının gördüğü karşısında büyülenmesiyle paraleldir. Karin Karakaşlı’nın “Çöpkadın” hikâyesinde yaptığı gibi de Sevgi Soysal’ın bu “büyülenme” anı anlatısından ilham aldığını düşünüyorum.

Anlatıcı bekleyen değil, hareket eden, devinen bir hayat-tan yanadır. Bu sebeple her şeyi bir eskiciye vermek ister. Eskici, kentin içinde bekleyen şeyleri toplar. Eskileri sahiplerinden alarak nesnelerin üzerindeki geçmiş izlerinden, onları istemedikleri hayatlara tutsak eden izlerden kurtarır. Böylece onlara yeni bir hayat, “on yaşlarında, yoksul, eşya tadı bilmeyen bir çocuğa” (Soysal, 2003a, s. 37) istedikleri gibi bir hayat fırsatı sunar.

KAYNAKÇA

- Ayşegül Devecioğlu, *Başka Aşklar*, Metis Yayınları, İstanbul, 2011.
- Ece Temelkuran, *Devir*, Can Yayınları, İstanbul, 2015.
- Fatih Altuğ, “Sevgi Soysal’da Karar Anları, Eşikler ve Yeni Başlangıçlar”, “*Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!*”, der. Seval Şahin, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.
- Hatice Meryem, *Beyefendi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.
- Karin Karakaşlı, *Başka Dillerin Şarkısı*, Doğan Kitapçılık, İstanbul, 1999.
- , *Yetersiz Bakiye*, Can Yayınları, İstanbul, 2015.
- Seray Şahiner, *Hanımların Dikkatine*, Can Yayınları, İstanbul, 2011.
- Seval Şahin, “Sevgi Soysal’ın ‘Eskici’ Hikâyesi Üzerine: Kim Bir İnsanın Ansızın Eşyalarından Bedava Kurtulacak Kadar Akıllanacağına İnanabilir?” *Mesele*, sayı 63, Mart 2012, s. 26-27.
- Sevgi Soysal, *Barış Adlı Çocuk*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003a.
- , *Tante Rosa*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
- , *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
- , *Bakmak*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
- , *Radio Konuşmaları-Hoş Geldin Ölüm*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.
- , *Tutkulu Perçem*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.
- , *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011a.
- , “Yeraltı Kentinde Herhangi Bir Gün”, *Yeniyazı*, sayı 9, İstanbul, 2011, s. 16-33.
- , *Şafak*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.
- , *Yürümek*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.
- , *Türkiye’nin Kalbi*, *Kabul Günleri*, der. İpek Şahbenderoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

Barışmak İçin Önce Savaşmak

ARZUHAN BİRVAR

“Anladım ki barışmak, savaşmaktan daha zormuş.”

– Gerry Adams

“Savaş, aşk gibidir. Her zaman bir yolunu bulur.”

– Bertolt Brecht

Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramına göre toplum bir hegemonyadır ve hegemonyanın kurulması, ideolojik pratik içindeki toplumsal grupların karşılıklı çatışma ve uzlaşma pratiklerine bağlıdır. Nurdan Gürbilek ise, yukarıda ifade ettiğim şeyi metin üzerinden inşa eder. Gürbilek, *Sessizin Payı*'nda, “bir romanı işleten şey kahramanın yalnızlığıdır” (2015, s. 91) ve onu “toplumla erkenden uzlaştırmak veya uzlaştırmak üzere yalnızlaştırmak” (s. 91) metnin dinamiğini oluşturur, der. Bu anlamda romansal pratikte de, hegemonik bir yapı söz konusudur. Kahramanın yolculuğunda uzlaşımdan çok önce “çatışma” rol oynar. Çatışma çözülebilir mi? Gramsci için bu iki tarafın da rıza göstermesine bağlıdır. Ya gösterilmezse? İşte böyle bir durumda kahraman için toplumsal suçlayıcılar devreye girer. Birey önce yalnızlaştırılır. Toplumun birey üzerindeki baskısı yok sayma, dışlama veya ötekileştirme üzerinden gerçekleş-

şebilir. Bunlardan biri olan dışlanmışlık, toplum gözünde fazlalık veya eğreti olana işaret eder. Edebiyat da bu anlamda dışlanmış olanın, reddedilenin, eğreti kalanın, büyülü dünyaya dışarıdan bakanın hikâyesini anlatır. Bunlardan bahsetmemin sebebi, bu yazıda Sevgi Soysal'ın "Savaş ve Barış" öyküsünden yola çıkarak kahramanın dışlanmışlığını, eğretiliğini, aidiyetsizliğini ve metindeki çatışmaların dayandığı noktaları açabilmek. "Savaş ve Barış" bir çatışma uzlaşma hikâyesi midir? Çatışma ve uzlaşmanın işaret ettiği durumlar nelerdir?

Öyküdeki çatışmayı yaratan temel şey "dışlanmışlık"tır. Dışlanmış olmak, kovulmak, yok sayılmak beraberinde suçluluğu ve tedirgin ediciliği de getirir. Nurdan Gürbilek ise, *Mağdurun Dili*'nde –kendi deyimi ile– hor görülmek ve mağduriyet arasında ilişki kurar. Gürbilek, hor görülmek için yoksul, taşralı, Çingene, sakat ya da gavur olmamız şart değildir; özellikle henüz çocukken yaşadıklarımız başkaları tarafından küçük görülmenin hatta bazen hiç görülmemenin insanı nasıl yaraladığını sarsıcı bir şekilde göstermiştir, der (s. 21). Gürbilek'in ifade ettiği biçimde dışlanmışlık, bireyin kendi dünyasındaki çatışma halidir. Eğer toplumsal açıdan meseleye yaklaşacak olursak, hegemonik toplumlarda dışlanmışlığın göstergesi olan mekânlar vardır. Akıl hastaneleri, klinikler, hapishaneler... Hapishaneler aynı zamanda aşağılanmanın, utanç ve umutsuzluk anlarının da beslendiği yerlerdir. Hapishanelerin yarattığı suçluluk psikolojisi, biz ve onlar, içerisi ve dışarısı arasındaki iki kutuplu karşıtlığı derinleştirir. Amaç kişiyi eril olanın çizgisine ulaştırmaktır.

Sevgi Soysal'ın *Barış Adlı Çocuk* kitabında yer alan "Savaş ve Barış" da bir çatışma uzlaşma hikâyesi olmanın yanında, bir hapsolme öyküsüdür de. "Hapsolmak" ise bilindiği üzere feminist kuram içinde kadın olmanın hallerinde açığa çıkan, tartışılan bir kavram. Jale Parla'nın da belirttiği gibi, ataerkil ideolojiler kadınların varoluşunu mahremiyet, sessizlik, doğallık, gizem gibi kavramlarla tanımlayarak kadını dil ötesi, daha doğrusu dil öncesi bir alana hapseder, kamusalın karşıtı olarak kurular. Bu yüzden hegemoni, erkeğin kadın üzerinden olumlanmasından da beslenir. Öyküdeki kadınlar bir mekânsal tec-

rit alanı olan hapishanede eril olanın çizgisine ulaştırılmaya çalışılırken, hapishane ortamı kendilerini inşa eden özlerrinin de yola getirilmesi sürecini hazırlar. Kabullenilmiş ve öğrenilmiş bir yaşama standardı içinde bir arada yaşayan, çeşitli suçlar sebebiyle cezaevine girmiş kadınlardan oluşur öykünün kadrosu; Meydancı Kürt Güllü, Fadime, Fatma Kotan, Şeker Anne, Firdavs, Nur ve diğerleri. Bir de küçük çocuklar Cevdet, Süleyman ve Eyüp. Tek manzaranın dış kapıyla avlu arasındaki iki metre boşluktan ibaret olduğu bir koğuş hayatı içinde, öğrenilmiş dilin direnci kırdığı, hayatı telaşlandıran tek şeyin telefon sesinden ibaret olduğu bir dünya. Çamaşır ve yıkanma işlerinin bir arada görüldüğü mutfakta gündelik hayattaki tüm sınırlamalar yok sayılmış, insani yasaklar meşrulaşmıştır. Fadime telefon gelmesinin sevinciyle, çırılçıplak avluya koşma cesaretine sahiptir. Giyinmeye ihtiyaç duymaması, artık utanç duygusunu yitirdiğinin bir kanıtıdır. Mahrumiyet, bir anlamda mahremiyet alanını ortadan kaldırmıştır.

Hikâye Fadime'ye telefon gelmesi ve birbiri ardına dizilen olaylar ile başlar. Yumrukla vurulan dış kapının heyecanıyla kocasının telefonuna yetişmek için engel tanımayan Fadime, Meydancı Kürt Güllü'nün oğlu Cevdet'i bir yere fırlatır. Cevdet arayanın babası olduğunu düşünürken, onun ağlamasını duyan, tüm sevgi ve şefkatini küçük oğlu Süleyman'a sunan Güllü, Cevdet'e karşı toleranslı değildir. Sanki tüm mağduriyetinin sebebi oymuş gibi tüm öfkesini de ona kusar. Bunun sebebini Cevdet'in sürekli baba arayışı içinde olmasına bağlayabiliriz. Onun baba arayışı Güllü'ye bu mağduriyetinin sebebini hatırlatıyor olmalı ki aslında "baba"ya duyduğu öfkesini Cevdet'e yansıtır. Bu yüzden Cevdet, onun özgürlüğü ve mutluluğu önündeki engelidir. Fatma Kotan ve Fadime ile onun yüzünden "papaz olur."

Hapishane yaşamıyla beraber, kamusal yaşamdaki görünmez çizgiler kendisini daha keskin biçimde görünür kılar. Öykü içindeki etnik farklılıklar düşmanca tutumun besleyicisi olur. Güllü Kürtlüğü, bazen gâvurluğu, Fadime çingeneliği ile öne çıkar. Kişi işlediği suç kadar varlığını ispat eder ve diğeri üzerin-

de bu oranda tahakküm kurma hakkı vardır. Fedai garsonlarına dostunu vurdurttuğu için 24 sene yiyeceğini hesaplayan Asuman Yemez'in bar kızı Sedefe her türlü ayak işlerini gördürtmeye bu yüzden hakkı vardır. Bu da bir tür sömürgeciliktir. Aimé Césaire (2007) sömürgeciliğin sömürgeciyi nasıl medeniyetten çıkardığını, tam anlamıyla onu nasıl vahşileştirdiğini, alçalttığını, gizli içgüdülerini, açgözlülüğünü, ondaki şiddeti, ırksal düşmanlığı ve ahlâki alçaklaşmayı nasıl uyandırdığını incelemiştir. Öyküde geçen etnik aşağılamaların, cinsiyetçi küfürlerin sebebi de tam olarak bundan kaynaklanır. Hapishane ortamındaki kadınların aşağılayıcı, vahşi ve alçaltıcı dili, onların öykü içindeki varlığını değerlendirebilmek açısından önemli. Kadın zamanla kendisini kapatan zihniyetin meşruiyetini devam ettirmeye başlar. Dışarı, kadına bahşedilmiş bir özgürlük ortamı sunmazken, içeride olmak daha ağır şartlar içinde, daha agresif bir mücadeleyi gerektirir. Yukarıda ifade ettiklerim, aslında bu soruların cevabına ulaşmamızı sağlıyor ama bir de yanıtlanması gereken şu soru var: Cezaevine giren kadınlar genellikle erkeklerle özneleşmiş kadınlar mıdır yoksa özne olma sürecini burada mı tamamlarlar/tamamlayabilirler?

Kadının özneleşme süreci, edebiyatın kadın yazarları tarafından daha çok tartışılmıştır. Kadın, toplumun kendisine yüklediği roller karşısında ezilirken, Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'ndeki kadın, karşı çıkmak istediği evler, koltuklar, halılar, müzikler, öğretmenler ve kuralların dışında kalarak kendi benini inşa etmeye çalışır. Sevgi Soysal da *Tante Rosa*'sında benzer bir kadını anlatır. Kuralların, geleneklerin dışında olmak isteyen bir kadındır Tante Rosa. "Savaş ve Barış"ta da onun muadili olan "Bir Görüş Günü"nde de, "Eskici" öyküsünde olduğu gibi kadınların "saklamaları gereken", kutsayabildikleri eşyaları yoktur, kahramanlar bunca eşyanın sıkıntısıyla kendilerine yer açma ihtiyacı hisseden kadınlar değildir. Tüm öykülerdeki kadınların tek ortak yanı, beklemektir denilebilir. Soysal'ın belleğindeki haliyle beklemek, değişen şeyleri görememenin adıdır. Belki de değişebilir şeyleri. Hapishanedeki bekleyiş, biraz da Kierkegaard'ın deyimiyle ölümcül bir hastalık olan umut-

suzluğun pençesine takılıp tökezleyen kadınların haklı ve haksız başka yollarla kendi adaletlerini sağlama isteğini doğurmuştur. Bundan dolayı “Savaş ve Barış” öyküsündeki kadınların arasında beklemenin yanı sıra hep bir mücadele ilişkisi vardır. Güllü ve Fatma Kotan arasındaki gerginliğin tek sebebi Cevdet’in, Kotan’ın kilimi üzerine düşmesi değildir. Fatma Kotan da yıllarca Güllü gibi meydancılık yapmış, siyatığı başına dert olduktan sonra işi bırakmıştır. Buna rağmen Güllü’nün meydancılıktan kazandığı 250 kuruşa katlanamaz. Kendisinin yerinde Güllü’nün olduğu düşüncesi onu rahatsız eder. Bu yüzden hırsını yalnız Güllü’den değil, oğlu Cevdet’ten de çıkarır: “Çuvaldız gözlü gâvurun piçi sen, bak nasıl pisledi kilimimi! Yıka bakalım kilimimi! Hemen yıkıycan! Yavşak götlü alevi komünisti sen de!” (Soysal, 2014a, s. 77). Güllü’nün artan hırsıyla beraber “biz senin gibi kılıçla Müslüman olmadık” (s. 77) vurgusu, Fatma Kotan’ı çileden çıkarır ve yeni demlediği çayla dolu çaydanlığı Güllü’nün kafasına fırlatır. Bu noktadan sonra gerginlik kavgaya dönüşür. Burada ifadeler dışında temas edilmesi gereken noktalardan biri de, herkesin “kavgadan hevesini biraz olsun aldıktan sonra” (s. 77) ikisini ayırmaya karar vermesidir.

Peki, ama seyretmenin verdiği hazzı neyle açıklayabiliriz? Kadınların kendi dünyalarında eksik olana duydukları arzu, şiddet ve vahşetle yoğurulmuş pornografiye ait bir haz duygusuna meydan verir. Witold Gombrowicz’in *Pornografi* kitabında şöyle bir açıklama bulunur: “En basit biçimde açıklamaya çalışalım. İnsan, biliyorsunuz, mutlak olana, eksiksizliğe, gerçeğe, Tanrı’ya, tam bir olgunluğa yönelir. Her şeyi kavramak ve kendini bütünüyle gerçekleştirmek; uyduğu ahlâk buyruğu budur. Oysa pornografide bana kalırsa, insanın kuşkusuz daha gizli hatta bir anlamda yasa dışı bir başka amacı ortaya çıkıyor: tamamlanmamışa, yetkinsizliğe, düşmüşlüğe, gençliğe duyduğu ihtiyaç...” (1997, s. 7). Neden insan tamamlanmayı arzularken, eksikliği ve düşmüşlüğü de arzular? Bunun basit bir cevabı vardır. Toplum “steril” alanlar yaratmak ister. Hapishaneler de bu steril ortamı bozanın kovulduğu, sınırın dışındaki yerlerdir. Şiddetin ve vahşetin, haşın, kavgacı dilin kol gezdiği bu

mekânlarda, neden yine de baskın bir şiddet arzusu duyulur? Bu soruya şu açıklama getirilebilir: Beklendikçe gelmeyen, gerçekleşmeyen, eksikliği hissedilen şeylerin yerini alan umutsuzluk halini ancak başka bir hareket bozabilir. Bu da kavganın dilidir. Hapishanede herkes bir şey bekler; telefonun ve kapının çalması ihtimali, babanın bir gün gelebileceği düşüncesi, dışarıda olabilmek... Bu yüzden hapishane ortamında küçük bir hareketlilik, kavgaya, dil münakaşaları, birinin gelmesi, telefonun çalması, kadınlara tekrar yaşama tutunma umudu verir ve böylece var olduklarını bir kez daha duyumsarlar. Bir süre kavgayı izleyip tekrar eskiye dönmek bundan kaynaklanır. Özetle kadınlar arasındaki çatışmayı besleyen iki temel şey vardır: umutsuzluk ve bekleyiş. Bitimsiz umutsuzluk ve bekleyiş halini bozan da, kavganın ve haşin dilin kendisidir. Toplumsal pratikte de bu böyledir. Umutsuz bekleyişlerin yerini alabilecek fragman parçalarına maruz bırakılırız.

İpek Şahbenderoğlu'nun hazırladığı Sevgi Soysal'ın gazete yazılarının derlendiği *Türkiye'nin Kalbi, Kabul Günleri* adlı çalışma, onun edebiyatına başka bir parantez daha açmamızı sağlıyor. Soysal'ın bazı yazılarında, öykülerde yer alan kişilerden söz edilir. Bu öykü kişilerinin her biri, Soysal'ın hayatının bir döneminde onu etkileyen bazı yanlarıyla dikkat çeker. Mesela "Güney Sanâaaayı!" adlı yazısında Ankara caddeleri, ona Merkez Hapishanesindeki Meydancı Kürt Güllü'yü hatırlatır:

Birkaç yüz lira için kuşaklarına esrar sarıp, bebeleriyle yollara vuran kadınlardan biri Güllü. Büyük oğlu Cevdet cezaevinde büyümüş, Akdeniz ne demek, Merkez Cezaevi dışında bildiği hiçbir yer yok. Küçük oğlu sarkık memesinde. Ne geleni, ne de götürüp getireni var. Kendisinin ve çocuklarının nafakasını çıkarabilmek için günde 250 kuruşa meydancılık yapıyor. Öbür bebeleri sıçıp sıvadığı helaları temizliyor. "Sen on sekiz yıl yemişsin, peki satıcılara ne oldu?" diyorum; "Ben onları bilmirem, ben birkaç yüzlüğe nah şurada, malı taşırem, bebeler için yapmışem," deyip, daktilo tuşlarının asla anlatamayacakları bir hüznle bakıyor (Soysal, 2014b, s. 46).

Bu hatıra parçası, Güllü'nün hayatında iz bırakan olaya dikkat çekiyor. Hatıra kişisi olan Güllü'nün, öykü kişisine dönüş-tüğündeki sıkıştırılmış, dilsizleştirilmiş, bastırılmış hali, kocası tarafından uğratıldığı mağduriyet; Cevdet ve diğer kadınlar üzerinden hissedilir hale gelir. Kurmacanın yarattığı kadın olarak Güllü, hatıranın diline göre kendi sesine daha uzak bir sesle konuşur. Güllü'yü tanımamız, biraz da Cevdet'i ve diğerlerini anlamamıza bağlıdır. Derleme kitapta dikkat çeken ise, Güllü'den ziyade Cevdet'in adına daha çok yer verilmesi. Bu yüzden hikâye de, kadınlardan çok Cevdet'in hikâyesidir. Hatta Eyüp'ten de çok Cevdet'indir. Cevdet öykü boyunca itilir kakılır, horlanılır, ötelenir. Herkesin kendi suçundan arınmasına, günah çıkarmasına olanak verir:

Bilinçsizce suç işleyene koşulları bilindiğinden başka türlü davranmasını nerdeyse imkân olmadığı için, nice Doğu Anadolu kadını gibi kuşağında şunun bunun eşrarını taşırken ele geçen anasıyla birlikte mahkûmiyet çeken küçük Cevdet'i düşünüyorum. Cezaevinde büyüyen Cevdet'i. Onun ne çimen, ne kır, ne bir hayvan, ne doğru dürüst oyun, ne oyuncak, ne bu, ne şu görmeden geçen çocukluğunu... (Soysal, 2014b, s. 76).

Soysal'ın gazete yazılarından birinde geçen bu kısım, Cevdet'i onun gözünden görmemiz açısından önem taşıyor. Nurdan Gürbilek *Mağdurun Dili*'nde "Kırık ve ıstırap dolu malzemeyi nasıl anlatmalı? Kayıtsız kalmadan ama bir mutlak dayanağa da dönüştürmeden, acı çeken küçük düşürmeden anlatılabilir mi bütün bunlar? Acıyı hayatın kurucu ilkesiymiş gibi göstermeden, mağdurluktan gurur, kayıptan ihtişam çıkartmadan anlatmak mümkün mü?" diye sorar (2008, s. 11). Soysal'ın hatıra parçasındaki Cevdet ile öykü kişisine dönüşen Cevdet'i bu gözle anlattığını söyleyebilir miyiz? Gerçekten her iki Cevdet de dışlanmış ve yalnızdır. Ama öykü kişisi olarak Cevdet ne babasının yokluğu ile dünyaya gururlu gözlerle bakmaya bilmiştir ne de kendi iradesi dışında bu dünyayı yaşamaya itilmesi, büyük bir acı içinde büyüdüğü gerçeğini gözümüze sokar. Cevdet'in hikâyesi kırılğan olduğu kadar trajik vurgusu

yapılmayan bir hikâyedir. Evet, o unutulandır, istenmeyendir. Unutulduğu dünyada kendi içinden bir dünya yaratmaya çalışır. Ama Cevdet'in kırık dökük malzemeyle anlatılmadan onun acısını, dışlanmışlığını, silinişini görünür kılan öteki kadınlar, Nur ve Eyüp olacaktır. Cevdet'i görmezden gelenler arasında yalnız koğuştaki kadınlar yoktur, anne de bu suça iştirak eder. Soysal'ın penceresinden Cevdet'in bu haksızlık, suçsuzluk içinde büyümeye çalışması aşağıdaki gibi görülür:

Banyo penceresinden iniyorum aşağı. Kapıyı omuzluyorum. Bütün hırsımla, kilitli kalmanın, kilitli kalanlara aldırmayanların verdiği hırsla. Aklımda Cevdet. Cevdet'in cezaevinde büyümesine, Güllü'nün çocuğu olmaktan başka hiçbir suçu olmayan Cevdet'in dört duvar arasına kapatılmasına duyduğum hırsla. Güllü kızdığı zamanlar helaya kilitlerdi oğlunu, hapisliğin ne olduğunu bilen Güllü bile, suçsuz yere kapalılıkta büyüyen Cevdet'le, onu pis, karanlık helaya kilitleyerek baş etmek isterdi. Oğlu için, elinden onu birlikte cezaevine düşürmekten fazla bir şey gelmeyen Güllü'nün, bütün çaresizliği içinde Cevdet'i bir de kendi eliyle kitlemesine, kitlemek zorunda kalmasına duyduğum hırsla yükleniyorum. (Soysal, 2014b, s. 52).

Cevdet'in aşağılanmalar, yaralanmalar içinde yaşadığı çocukluğunun, mağduriyetinin, parçalanmışlığının hikâyesi, onun sessizliği ve suskunluğu içinden anlatılır. Kendisiyle barışması için önce ötekilerle savaşması lazımdır: "Dünyayı az çok anlamaya başlayalı cezaevinden başka yer görmemiş olan Cevdet, dar bir coğrafyada yaşamaya alışık olduğu kadar tokat yemeye de alışıktır" (Soysal, 2014a, s. 77). Suç nedir, suçlu kime denir gibi sorularının cevabına ulaşmadan, suçun statü kazandırdığı bir mekânda cezanın içine doğmuştur. Kendisiyle yalnız kalmak, aşağılandığı dünyanın atmosferinden bir nebze uzaklaşmak için kadınlar bölümünü cezaevinin öteki bölümlerinden ayıran kapıya çıkar, tahta merdiveni tırmanarak artık ezbere bildiği, yeni bir hareketin imkânsız olduğu görüntülerin akışına bırakır kendisini. Burası ona biraz da yer altından yer yüzüne çıkma olanağı verir. Metindeki bu parça biraz da ken-

di kısıtılmışlığımızla yüzleşmemize olanak verir. İçine doğduğumuz kara parçasının bir şölen değil de bir ceza, sürgün yeri olduğunu bize hatırlatan durumlardan kurtulmak için alanlar yaratmaya çalışırız. Cevdet'in kendi kara parçasında beklediği, umut ettiği tek şey ise, bir gün babasının gelebilme ihtimalidir. Baba, onun hayatındaki tek eksik olarak yer edinmiştir. Ezildiği, gurur yarasının deşildiği, aşağılandığı anlarda, onun yokluğunu daha çok hisseder. Kendisiyle aynı kaderi paylaşan Eyüp'ün, kendince yaşadığı anlara ortak olamayacağını da bilir. Barlas Tolan'a göre, "Çocukluk yıllarındaki ilk sosyalleşme ile kazanılan ve toplumsal etkenlerin de belirlenmesiyle oluşan ruhsal yapı, insanın kendi dışındaki nesne ve süjelerle ilişkilerinde edilgin kaldığı ölçüde, yabancılaşma süreci içerisinde bozulur ve sağlıklı" hale gelir (1980, s. 41). Cevdet'in bu ilk çocukluk süreci, onun ruhunda zamanla derinleşen bir yara olarak kalacaktır. Bu duruma bir de suçluluk ve dışlanmışlık eklenecektir. Onun suçluluğu ise başkaları tarafından yaratılmıştır, mağduriyetini besleyen de diğerlerinin bakışıdır.

Cevdet'in hapisane içindeki yaşamı, Nur'un gelişiyiyle bir ölçüde değişir. Nur, "Cevdet'in şimdiye kadar gördüğü kadınlara kızlara benzemeyen" (Soysal, 2014a, s. 78) on yedi yaşlarında bir genç kızdır. Onun gelişiyiyle koğuştaki hareketlenmeler başlar. Neden içeride olduğu, ne kadar kalacağı soruları herkesin kafasında dolaşmakta, herkesi telaşlandırmaktadır. Çünkü Nur içeriden olduğu kadar dışarıdan da olan, ayrıksı, aykırı bir karakterdir. Her an gidebileceği ihtimaliyle içerisi ve dışarısı arasındaki sınırı muğlaklaştıran bir figürdür. Şerife Karabacak'ın, koğuştaki bir adı da avukat olan Kel Firdevs'ten öğrendiğine göre, üç gün için bu kadar ağlayıp sızlayan Nur'un yirmi dört sene yiyen kendisinden, yüz bir yıl yiyen Fatma Kotan'dan, on sekiz yıl alan Güllü'den bir farkı vardır. Bu fark Cevdet'in gözüyle daha görünür kılınır.

Nur neden birdenbire bu hikâyeye dahil olur? O Cevdet'in dünyasında bir umut ışığı olurken, diğer mahkûmlarla arasındaki farkın derinliğini görünür kılar. Cevdet içinse en azından içeriye gelen birileri vardır. Onunla pek konuşmaz, sadece iz-

ler, gözlemler. “Hiç görmediği, hiç bilmediği, tanımadığı bir şeyi sanki babasını gördüğü” hissini verir ona Nur. O, daha önce gördüğü kadınlara benzemeyen, taze ve diri bedeniyle içinde yaşadığı kara parçasına ait olamaz. Kolejde okuduğunu, iyi bir aile kızı olduğunu her gören anlayabilirdi, ama Cevdet için bu kavramlar kadar “yabancı”dır. Yabancı marjinaldir. Sevilme, takdir edilme, kendini gerçekleştirme, başkalarının sevindiklerini sevmeye, nefret ettiklerinden nefret etme gibi birtakım istekleri vardır. Sahi bu ortam onun bu isteklerini karşılayabilir mi? Bu yüzden Nur kendisini hiç ait hissetmez, dışarıyı arzular, “güzel insanların büyüğü dünyası”na (s. 81) tekrar dahil olacağı anı bekler. İçinde bulunduğu ortam onun için steril ve güvenli değil, tedirgin edicidir. Cevdet ile aralarındaki tek bağ ise beklemek hadisesidir. Yukarıda da işaret ettiğim gibi “beklemek”, Soysal’ın öykülerinde mutlaka değişmesi gereken ama ısrarla değişmeyen şeyleri işaret eder. Nur içine çekildiği dünyaya yabancı olduğunu, bu dünyaya ait olmadığını hissederken; Cevdet’in aidiyet duygusunu babasızlık törpülemiştir. Nur’un gelişi babanın yokluğunu tolere etse de, onun bir gün gideceği korkusu Cevdet’i tedirgin eder.

Nur koğuştaki korkutucu yaşamından, ancak “bu barbar ortamda kendisini ürkütmeyen Cevdet’in yüzü” (s. 81) ve geceleri korna çalarak geçen sevgilisi Ali’nin onu yalnız bırakmadığını gördükçe kurtulabilmektedir. Korna sesleri Cevdet ile onu iletişime geçiren, birbirlerini anlayabilme gücü veren sesler olarak yer alır metinde. Ama her ikisinin dünyasında da başka noktalara parantez açar. Nur için cezaevinin bulunduğu yer, Ali ile geldikleri bir semttir sadece. “Korna sesleri sevgili dünyanın bu barbar cangılın çok uzağında olmadığını, varlığını sürdürdüğünü, kendisinin de pek yakında oraya döneceğini hatırlatır” Nur’a. Cevdet ise korna çalanın babası olduğuna inanmaya çalışırken, Nur onun Ali olduğunu (s. 81) söylemeye bile “üşenir.” Çünkü Nur her an gidebileceğine inanır. Bu yüzden her şeyi üstünkörü yapar. “Şaşkın ve çaresiz anlarından hiç olmazsa birini sürdürebilmek isteği”yle (s. 80) Cevdet’i kucağına alıp bir hayli “sever gibi” okşar mesela. Hiçbir şeyi tam yap-

maz, ifade etmez. Bu noktada Nur diğerini anlamaktan, onun acısını paylaşmaktan uzaktır. Beatriz Sarlo “anlamak için önce hatırlamak gerekir” (2005, s. 45) derken anlamamanın önemine dikkat çeker. Anlamak, öteki ile eşitlenmek demektir. Nur’un lütufkâr bakışında da eşitlenmek istemeyişin bir emaresi gizlidir. Onlarla eşit olmadığı vurgusu öyküde aynı sebeplerle içeride bulunan Güllü ile aralarındaki adaletsiz işleyişte de söz konusudur. Hakkını savunmaktan aciz bırakılan ile hakkını savunan arasında adaletli bir işleyiş nasıl mümkündür peki?

Nur’un ilk görüş gününde annesi, kızının itilip kakıldığını, onu “arabacılar, Çingeneler bir nevi vahşiler” (Soysal, 2014a, s. 82) arasında gördüğünde bayılacak gibi olur. Aynı şekilde Nur’un kardeşi Murat da “şaşkınlık” ve “dehşet”le bakar ablasına. Bu hikâyede Nur’un annesinin “vahşilik” üzerinden mahkûmlara bakışı dikkat çekicidir. Ne de olsa onlar insan olmaktan çok uzaktır ve ehlileştirilmeleri gerekir. Kurtarılmaları ise bir anlamda imkânsızdır. Peki, bu hangi vicdanın ürünüdür? Bir şey nefretle meşrulaştırıldığında mı vicdanın yükü hafifler? Nefret edenin gözünde mağdur olan ne zaman huzura kavuşacaktır? Onun vicdanını yatıştırması, ne zamana kadar ötekinin insaniyeti ile sınıanacaktır? Bu bakış yalnız annenin mahkûmlara bakışında değil, Fatma Kotan’ın Meydancı Kürt Güllü’ye bakışında da vardır. Ne de olsa o, kılıçla Müslüman olmayanlardandır ve her türlü aşağılanmayı hak etmektedir. Aşağılanan olunca, hikâye de bir nebze Cevdet’in hikâyesine dönüşür.

Bu üç günlük kalış süresi içinde Nur can sıkıntısını Cevdet ile atlatmaya çalışırken, annesinin yaptığı yemekleri onunla da paylaşır. Nur birkaç gün sonra tahliye olduğunda, dışarıda onu annesi ve uzun saplı güller eşliğinde her yanı yağlı boya ile renk renk “Peace” yazılı arabasıyla, Ali beklemektedir. Cevdet Nur’un gidişini ağlayarak izlerken, Eyüp onun babasının yokluğunu bir kez daha vurgular. Kadınlar ise normal hayatına çoktan dönmüştür. Hatta o esnada Güllü hakkından fazla eklemek alan Fadime’ye girer.

Artık Nur da yoktur, Cevdet bir kez daha terk edilmiştir. Eyüp’ün kendisini yumuşak karnından vurmasına Nur’dan ge-

riye kalan elindeki oyuncak tabancayı düşürerek, ondan vazgeçerek cevap verir. Nur'un gelişi ve sonrasında gidişiyle tattığı kayıp duygusu ve yalnızlık, ötekinin yarattığı dışlanmışlık onu toplumla uzlaştıracak mıdır? Nereye aittir? Öyküde Nur'un Cevdet'e öğrettiği şarkı ise sanırım burada anlam kazanır:

Çocuk uzandı güle

Gül dedi git güle güle (s. 83).

Savaş, geride kalmıştır barış ise bir adım sonrasındır. Gerçekten öyle midir? Nur dışarıdaki savaşın yokluğunu nasıl reddedebilir? Barış'ın henüz bir çocuk olduğunu hangi eşikler öğretecektir? Peki Cevdet? Büyüyebilecek midir? Öykü boyunca ötekinin bakışının açtığı gurur yarasını kapatabilecek midir? Babasızlık suç mudur? Cevdet'in toplum nezdinde bundan büyük bir suç işlemesine gerek var mıdır? O zaten daha şimdiden büyümlü olanın dünyasından reddedilmemiş midir? O kapının diğer tarafındadır, savaşın içindedir ve büyüdükçe her elin ona "orada dur" diyeceği pek çok ana şahit olacaktır. Bir böcek olmadığını şimdi diğerlerine nasıl anlatacaktır? Ya da Jean Améry'nin dediği gibi, işkenceye yenik düşen kişi bir daha asla dünyaya ısınamayacak mıdır?

KAYNAKÇA

- Aimé Césaire, *Barbar Batı, Sömürgecilik Üzerine Söylev*, çev. Güneş Ayas, Salyangoz, İstanbul, 2007.
- Barlas Tolan, *Çağdaş Toplumun Bunalımı ve Yabancılaşma*, Kalite, Ankara, 1980.
- Baatriz Sarlo, *Geçmiş Zaman: Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma*, çev. Peral Bayaz Charum, Deniz Ekinci, Metis, İstanbul, 2005.
- Nurdan Gürbilek, *Sessizin Payı*, Metis, İstanbul, 2015.
- , *Mağdurun Dili*, Metis, İstanbul, 2008.
- Sevgi Soysal, *Barış Adlı Çocuk*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014a.
- , *Türkiye'nin Kalbi, Kabul Günleri*, der. İpek Şahbenderoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.
- Witold Gombrowicz, *Pornografi*, çev. Berran Tözer, Remzi, İstanbul, 1991.

Senfonik Bir Görüş Günü

JALE ÖZATA DİRLİKYAPAN

Mikhail Bakhtin, “Romanda Söylem” başlıklı yazısında, “roman, söz tiplerinin toplumsal çeşitliliği aracılığıyla ve böylesi koşullar altında serpilen farklı bireysel sesler aracılığıyla temalarının tümünü, kendisinde betimlenen ve ifade edilen konuların ve fikirlerin dünyasının tümünü orkestralar,” der (2001, s. 38). Sevgi Soysal, “Bir Görüş Günü” öyküsüyle, bu “orkestralama” ediminin yalnızca roman türüne has olmadığını, otuz sayfalık bir öyküde de pekâlâ çoksesli olunabileceğini gösterir okuruna. Farklı sınıflardan, farklı toplumsal koşullardan gelen kadınların, bir koğuşta, bir görüş gününde yaşadıkları, bakış açısı sürekli değişen dinamik bir anlatıcı tarafından aktarılır öyküde. Farklı kadınlık algılarını temsil eden sesler yükselir koğuşta. Sevgi Soysal’ın en büyük başarısı, bu çeşitliliği ve çoksesliliği hakkıyla yaşatacak anlatıcıyı kurgulayabilmiş olmasıdır.

Öykü boyunca anlatıcının dili, hızla ve ustalıkla anlattığı karakterin dilini, dolayısıyla dünyasını sahiplenir. İdeolojik bir kavganın tarafı olan yarı-aydın Güler’in mesafeli dilinden, toplum dışına itilmiş, koşullar gereği güçlünün yanında olmaya, ona sürekli el açmaya meyilli Kürt Güllü’nün diline; esrar partisinde basılmış kolej öğrencisi, zengin aile kızı Sevda’nın dilinden, koğuşun ekip başı, görüş gününün organizatörü, “ağız bo-

zuk” Asuman Yemez’in diline akıllıca manevralarla geçiş yapabilen bir anlatıcıdır bu.

Asuman Yemez, koğuşun en gl ve en zengin kadınıdır. Koğuşun düzeni ondan sorulur. Asuman bu düzeni korumaya çalışırken, argolu dili ve zl sözleriyle koğuştaki hegemonyasını sık sık hissettirir. Anlatıcı onu sunarken bu dili de sunar aynı zamanda: “Asuman işini bilir, dünyanın lazımlığının falına bakmış. Bakmış da kokuya göre haracını almış. Boka batan ayrı, boktan para yapan ayrı. İnsan ciğerinin sarrafı olmuş” (Soysal, 2012, s. 86).

Bu öyküde, ingene ve hapishane argosu örnekleriyle sıkça karşılaşırız: “Hasan değil basan alır. Ne alan, ne satan, kodoşun hası malı tutan” (s. 86). “Ne dvşyonuz yaylı göbekler!” (s. 89). Bazı ingene topluluklarının kap kacak, özellikle de çaydanlık kalaycılığı yaptığını düşündüğümüzde, argo ifadelerdeki “aydanlık” bolluğu ve vurgusunu da anlamlandırabiliriz: “Kız, aydanlığına sıctığımın Çingenesi, boynuzun hakkını vermeden nereye?” (s. 86), “aydanlığına on iki kilo işediğimin orospusu” (s. 88) “hkmatın çaydanlığına parmak sokmuşlar” (s. 91). Kimi durumlarda kadınların, “erkeklerinin” cinsel organlarını kendilerine siper ederek düşmanı püskürtmeye çalıştıklarını görürüz: “Sülalesini kocama bindirttiğimin Çingenesi!” (s. 88), “analarının ...’nı bir kilometre ...’tirmeyen ne ossun!” (s. 91). Anlatıcı, kadınlar koğuşundaki kavgayı anlatırken şu ifadeleri kullanır: “Sülalelerinin tüm erkeklik organlarını karşılıklı birbirlerine peşkeş çekerek, araya hayvanların organlarını da katarak, sa saa baş başa giriştiler” (s. 88).

Öyküde, ingenelerin toplumsal imgelerine gönderme yapan ve pekiştiren “kavga sonrası göbek dansı” sahnesi de dikkat çeker. Öykünün, kavgadan göbek dansına, danstan dışarıdaki çocuklar tarafından taşlanmaya geçişin ustalıkla anlatıldığı en “oksesli” anıdır bu. Mahkûm kadınlardan Fadime’nin kocası, görüşe oğulları Eyp’u de getirmiştir. Fadime, Asuman izin verirse oğlunu bir haftalığına yanına almak ister. Asuman Fadime’nin dil dkmelerine rağmen Fadime’yi “kolundan tuttuğu gibi p tenekelerinin oraya” savurur. Fadime bu duruma çok

öfkelenir ve hıncını ona laf atan Fatma'dan çıkarır. Fatma ile Fadime kavgaya tutuşurlar. Ancak Fadime'nin kaynanası ikisine de birer şaplak indirerek kavgayı keser. Tam bu anda Fadime "parmaklarını şaklata şaklata" oynamaya başlar. Fatma da bir türkü tutturur: "Osman Ağbi evde mi, evde mi? Dört odalı yerde mi, yerde mi?" (s. 89). Asuman da, Fadime'ye "Eyüp'ü alacaktın hani. Oynamanın sırası mı? Ne yapıyorsun?" diye sorup, "Ne yapacam? Kıprıs'a çıkartma yapıyorum," yanıtını alınca, o da "bileziklerini şangırdata şangırdata" el çırpmaya başlar. Derken koğuştaki diğer kadınlar da katılırlar göbek dansına. Bu noktada anlatıcının uzun ve ayrıntılı "göbek dansı" betimlemesi dikkat çeker. Bir süre sonra, mahalle çocukları avluyu taşlamaya başlar. Bu saldırıya jandarmalar da, dışarıda görüş sırası bekleyen erkekler de müdahale etmez, "erkek neymiş gösterirler içerdeki orospulara" (s. 90). Kadınlar, mahalle çocuklarının bu saldırılarına alışık bir tavırla bol bol küfredip taşları geri püskürtmeye çalışır ve ardından anlatıcının tüm bu cümbüşü özetleyen cümlesi gelir: "Rezilliği yaşamanın yanında taş tutulmak çocuk oyunu kalır" (s. 91).

Kavga seslerinin, küfürlerin, şarkı-türkü seslerine karıştığı koğuşun en sessiz iki kadını Güler ile Sevda'dır. Diğer mahkûmlara göre her iki kadın da "iyi aile kızı"dır; hapse düşmelerinin nedeni "hükümetin çaydanlığına parmak sokmuş" olmalarıdır. Sevda, esrar partisinde basılmış bir kolej öğrencisi, Güler ise siyasi mahkûmdur. Sevda için hapiste yaşadığı her şey "şık bir çile"den ibarettir (s. 106). Diğer kadınlar onun giydiği şalvarı, taktığı çingene tokasını bir "manken" gibi taşıdığını, şalvarın ve tokenin onun üstünde "başka bir şey"e dönüştüğünü düşünürler. Öykü boyunca Sevda'nın sesini pek duymayız. Görüşe gelen "sosyetik" annesiyle bile çok az konuşur. Onun bu senfoniye en önemli katkısı, başbakan yardımcısının oğlu olan ve partide suçu Sevda'nın üstüne attığı söylenen sevgilisinin her akşam kadınlar koğuşunun önünden son model Mercedes'ile klakson çala çala geçmesidir.

Görüş gününde yaşanan yaygara, farklı kadın tiplerinin, düşünce biçimlerinin, bireysel seslerin duyulduğu öyküde bir ar-

ka plan oluşturur. Bağırmanın “boşalmayla” bir tutulduğu bir ortamda, “birikmiş acılar ve hınçlar”ın senfoniye hız ve öfke kattığı söylenebilir. Ancak saç, boyalı tırnakları ve narin bedeni ile bu ortama hayli yabancı olan, “adi tavukların içine düşmüş cins bir kanarya”ya benzeyen Zafire Hanım, kızı Sevda’yı görebilmek için çingenelerle “sessizce” boğuşmak zorunda kalır. Ana-kız karşılaştıklarında aralarında geçen konuşmanın tonu, o ana kadar öyküde geçen konuşmaların tonundan çok farklıdır. “Birikmiş acılar ve hınçlar”ın bağırmaya değil, büyük sessizliklere ve ufak iğnelemelere dönüştüğünü görürüz. Zor günler geçirmiş, çocuklarını mahrumiyetler içinde büyütmüş ve büyütmekte olan kadınların içinde Sevda’nın gelir düzeyi yüksek annesi, hepsinden daha güçsüz, çaresiz ve perişan görünür. Ancak bu perişanlığın nedeni kızının yaşadıkları değil, onun gibi zengin bir aileden gelen bir kızın böyle bir “kümes”e düşmesini sindirememesidir. “Patlıcan biber tavasına ekmek banma”nın neredeyse tek öğün olduğu bir koğuşa “kızarmış tavuk ve milföy” getirir Zafire Hanım. Sevda şişmanladığını söyleyerek yemekleri almak istemez. Aralarında geçen birkaç cümlelik konuşma sonrasında da görüş sona erer. Sevda ile annesi, kadınlar koğuşuna şanssızlık eseri düşmüş, oraya hiç yakışmayan iki kadındır diğer kadınların gözünde. Zafire Hanım, çok korktuğu, “tahtakurusu gibi öldürölseler” sesinin çıkmayacağı kadınlar arasında kızının “temiz” kalmasını ister. Kızı ise “kir pas içindeki” Cevdet’i kucığına alır, annesinin getirdiğı çıkoltaları “ona inat” Cevdet’e verir. Annesinin “steril” yaşantısı ve zenginliğı Sevda’yı rahatsız etmeye başlamıştır. Meydancı Güllü’nün “günde iki buçuk yövmiyesi” olmasına şaşırır; oysa annesi gündelikçisine bile altmış lira verir günde (s. 95). Ama bu rahatsızlığa rağmen, annesinin yaşantısına güçlü bir eleştiri getirecek bilinç düzeyinde değildir Sevda. Hapisteki günlerini “şık bir çile” olarak görmesi ve sevgilisinin o gece klakson çalıp çalmayacak olmasını tek derdi olarak görmesi, Sevda’nın farklı hayatlara özenen “şımarık bir zengin kızı”ndan öteye kolay kolay geçemeyeceğinin ipuçlarını verir.

Bu kadınların, siyasi tutuklu Güler’e olan tavırları da şüphe-

ci ve mesafelidir: “Şöyle ya da böyle bir bulaşmışlıkları var hükümetle. Savcı gibi, Cezaevi Müdürü gibi, gardiyan gibi. Başka, az maz, karşı marşı, hükümet onlarda. [...] Belli olmaz, bugün dargınlar, yarın hükümetle barışırlar” (s. 97). Anlatıcının bakış açısı değiştikçe ustalıklı değişen ifade tarzı ve söylemi, özellikle Güler anlatılırken dikkat çekicidir. Güler, siyasi eylemlere katılan arkadaşlarına “yataklık” yaptığı için hapse düşmüş bir mahkûmdur. Kocasından boşanmış, babasıyla hiç anlaşılmayan ve koğuşta ihtiyacı olan parayı arkadaşlarından alan bir kadındır. Anlatıcı Güler’i anlatırken, anlatı zamanı ile anlatılan zaman arasındaki farkın büyüdüğünü gözlemliyoruz. Güler sık sık geçmiş, katıldığı eylemleri ve kocası Murat ile yaşadıklarını düşünerek hayatının küçük bir özetini verir. Bu noktada koğuşun kargaşasından uzaklaşır, dingin ve dengeli bir anlatıcı üslubu ile Güler’in yaşantısına konuk oluruz. Güler’in memur olan babası görüşe geldiğinde koğuşun başı Asuman’ın bile konuşması değişir, başkalarına en fazla beş on dakika süre veren Asuman, Güler görüşü kesmek istese de kesmez, uzattıkça uzatır.

Güler’in babasıyla olan ilişkisini belirleyen duygu “acımak”tır. Annesi genç yaşta ölen Güler’e babası yalnızca acımış ama onu kızı olarak benimseyememiştir. Zamanla farklılaşan dünya görüşleri de aralarındaki mesafeyi büyütür. Babası, devlet memuru olarak bir “terörist” besleyecek olma korkusuyla kızını görmeye uzun süre gelmemiş, onu arayıp sormamıştır. Şimdi de Güler babasına hayli tepkilidir ve ondan gelecek parayı da ilgiyi de reddetmek istegindedir. Görüşme boyunca baba ile kızı arasında acıma, kin, gurur, çekinme duyguları dalgalanır.

Sevda’nın annesiyle, Güler’in de babasıyla olan görüşmesi, her iki kadının önce kendi ailelerine sonra da koğuştaki diğer kadınlara olan mesafesini, bu senfoni içinde “başka türden birer enstrüman” olduklarını gösterir. Her iki görüşme de öykünün en can alıcı sahneleridir. Anne babalarına yabancılaşmış, onların dünyalarına uzaktan bakan iki kadının ikircikli durumlarını gözlemliyoruz. Bu görüşmelerin ve öykünün sonunda, koğuşta bir kavga patlak verir ve öykünün düşen temposu tekrar hızlanır. İki kadının “iğneci Haydar kıskançlığı” yüzünden

çıkan bu kavgada, kadınların koğuştta ne türden cinsel ilişkiler yaşadığına da tanık oluruz. “İğne vurdurmak”, bu koğuştun argosunda, “cinsel ilişkiye girmek” anlamında kullanılır. Kavga gittikçe büyür ve Asuman kadınları sopayla kovalayarak üst koğuştta kilitler. Her zamanki gibi Sevdâ ile Güler olan bitene kayıtsız kalırlar. Kavga sesleri arasında Neşet Ertaş’ın sesi duyulur hoparlörden: “Bana senden başka yarm’ola, yarm’ola!” Bu türküyâ Sevdâ’nın sevgilisinin klaksonu da eklenince, senfoninin açık uçlu sonuna gelmiş oluruz.

“Bir Görüş Günü” öyküsünde herhangi bir sesin diğerine hâkim olmaya çalıştığı, herhangi baskın bir mesajın öne geçmeye çabaladığı, “doğrucu” bir kadının ortalıkta gezinerek ders verdiği, ahkâm kestiği görülmez. Karakterlerin düşüncelerinde, dünyalarında gezinen bir anlatıcı ses, herkese eşit mesafede volta atar koğuştun içinde. Yazar, orta sınıf eleştirisi, devrimcilik, cinsellik, ezen-ezilen ilişkisi gibi, kurmaca bir eserde dramatik anların değil, “laf”ın çoğalmasına neden olabilecek “ağır” konuları, çeşitli kadın tiplerinde somutlayarak düşündürücü kılabilmiştir. Sibel Irzık, *Karnaval dan Romana*’ya yazdığı önsözde Bakhtin’in Dostoyevski hakkındaki görüşlerini şöyle aktarır: “[Dostoyevski] anlatıcının sesiyle kahramanlarının seslerini aynı düzlem üzerinde yanyana getirerek, hiçbirine fazladan bir otorite barındırma olanağı tanımayarak, romanda dile gelen karşıt bakış açılarını daha yüksek düzeyde bir senteze ulaştıran bir anlatı yapısından özenle kaçınarak çoksesli bir özgürlük ortamı yaratır” (2001, s. 11). Sevgi Soysal, “Bir Görüş Günü” öyküsünde kurguladığı anlatıcı ve karakterlerle, bu özgürlük ortamını bir hâpishane koğuştunda yaratmayı başarabilmiştir.

KAYNAKÇA

Mikhail Bakhtin, *Romanda Söylem, Karnaval dan Romana*, Ayrıntı, İstanbul, 2001, s. 33-51.

Sevgi Soysal, *Barış Adlı Çocuk*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.

Sibel Irzık, Önsöz, *Karnaval dan Romana*, Ayrıntı, İstanbul, 2001, s. 7-32.

“Barış Adlı Çocuk”

SENNUR SEZER

“Barış Adlı Çocuk”, benim için, bir öykünün bütün özelliklerini taşımasına karşın, uzun bir anlatının parçası ya da bütünden koparılmış bir ayrıntıdır.

İlk sözcük, okura Sevgi Soysal’ın *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* anı-romanını hatırlatacaktır: “Koğuşta çıt yok” (Soysal, 2012, s. 116). Bu cümleyi izleyen cümle, pek çok hapisane koğuşunda uygulanan kurallardan birinin uygulandığını belirtir: “Sessizlik saati.” Bu saatin gereklerinin açıklanması da yer alıyor metinde: “Bir-iki kız ranzalarında uyuyorlar. Çoğunluk okuyor.” Bu okuma, kurala uymakla ilgili değil. Kitaplar koğuşa yetmiyor: “Her kitabın peşinde en az beş kişi var. Bir an önce bitirmek zorunda herkes kitabını” (s. 116).

Yavaş sesle konuşan Selma ile Nina’nın derdi, koğuşta uyumu bozan bir kızdır: Meral. Öğretmendir. Meral karavana (yemek) dağıtılırken öne geçer. Çünkü karavananın üst tarafı daha iyidir. Yemeğin yağı ve eti genellikle buradadır. Zaten onun yemek dağıtılırken öne geçmesi kadar “karavanadan hep et kepçelemeye çalışması” (s. 116) da sorun olur. Her ne kadar karavana, dağıtılmadan önce karıştırılsa da...

Nina, Meral’in geçmişini bildiği için davranışlarını hoş görür, çocukluğu zor koşullarda geçmiştir, ilk gençliği de parasız

yatılı okullarda. Hep kendini kayırmak zorunda kalmıştır. Öğretmenlik yaptığı yerler de, sözcüğün tam anlamıyla ücra yerlerdir. Şehirlere uzak, olanağı az yerleşim yerleri. Doyasıya yemek yemenin lüks sayılacağı yoksul bölgeler. Üstelik mesleğini bir sürü zorluğu yenerek elde etmişken inancı uğruna tehlikeye atmayı göze almış, “ilk ihbar furyasında da tutuklanmıştır” (s. 116).

Herkesle eşit koşullarda olmaya çalışırsa, öyle davranırsa, yaşaması iyice zorlaşacaktır. Arayanı, soranı yoktur, dışarıdan para ve yiyecek gelmez. Onu öteki mahkûmlarla gerçekten eşitleyecek, yaşamasını kolaylaştıracak bir düzen de olmadığına göre, çocukluğundan beri alışık olduğu kendi göbeğini kendi kesmeyi sürdürecektir.

Öykü çağrışımlarla da olsa, kişiler ve yaşananlar bakımından *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*’yla ilintilidir. Kitapların yetmezliği örneğin.

Koğuşların aldığı direniş kararları: Görevliler geldiğinde ayağa kalkmama, sayıma çıkmama gibi davranışlar yönetimi öyle kızdırır ki, iş kadın mahkûmlara şiddete kadar varır. Bu şiddet karşısında alınan karardan caymak zorunda kalan kadınlar arasında tartışma çıkar. Ancak gün geçtikçe baskıların artması artık bunları umursamamaya vardırır işi. Aslında Yıldırım Bölge’de bundan sonra tek hedef yaşanan gerginlikleri rastgele patlamalara değil, tutarlı ve güçlenen bir direnişe dönüştürmektir. Bu yüzden koğuştaki kitaplar toplatılınca koğuşta yeni bir düzen başlar. Herkes aldığı kitabı değiş tokuş yaparak okur. Bu konuda da anlaşmazlıklar çıkacaktır. Kitabı yavaş okuyanlarla hırlaşacak birileri her zaman bulunacaktır. Meral ise inatçılığını toplu kararlara karşı çıkma ve tek kişilik kararlar almaya vardırır.

Koğuşun kalabalıklaşmasıyla, koğuştaki fraksiyonların sayısı artar. Bu yeni siyasal renkler de sürtüşmelere, çatışmalara yol açar. Her sessizlik saatinin sonunda Güler, sesini sonuna kadar açarak Polis Radyosu’nu dinler. Demet, Polis Radyosu’nu dinlemenin bir sosyaliste yakışmayacağını söyleyince alaycı bir yanıt alır:

“Çinlilere inat açıyorum.[...] Ne o ulan, ha babam Tiran radyosu? Kendi akılları yetmiyor, ciğerci Arnavut’tan akıl alacaklar” (s. 117).

Güler, yarı alaya vurarak Maocu grubu eleştirmektedir. Onların siyasetlerine yakın grup da “Arnavutçu” denilen siyasal gruptur.

Külhanbeyi tavırları seven Güler, Şafak davasından tutuklu kızlara da sataşır:

“Yahu, bu hanım kızları içeri atan faşizm şart olsun kendini şaşırdı.” Onun bu sataşmalarına da radyosunu sonuna kadar açışına da kimse bir şey diyemez. Diyen olursa cevap gibi paylamayı göze almalıdır:

“Evinizde oturup piyano çalaydınız ya” (s. 117).

Bu alaycı yanıtta da sınıfsal bir suçlama yer almaktadır: Burjuva alışkanlıkları ve burjuva beğenileri.

Sevgi Soysal, koğuştakileri bize bir çırpıda tanıştırır: “Güler, silâh sever, silâhtan söz ederken gözleri parlar. Hayranlarıyla konuşurken silâh adları sayar. En üzüldüğü şey de tutuklandığı sırada silâh kullanamamış olmasıdır. Silâh, yiğitliktir, namustur, sonuç olarak sosyalistlikle özdeşleşmiştir Güler’in kafasında” (s. 118).

Güler, Demet’e özellikle bozulur. Demet, sevdiği oğlan yüzünden bulaşmıştır Şafakçılar’a. Babası fabrikatördür, ama en keskinleri odur. Nina’ya göre keskinliği yeniliğindendir.

Güler, uzlaşmamakta kararlıdır. Buna en çok Nina üzülür. Ötekiler de ona, “disiplinsiz, bilinç düzeyi düşük ve maceracı” deyip hınçlarını alırlar (s. 118).

Demet, Oya’ya fısıldar: “Sessizlik saatinde bile okumuyor şu Güler.” Oya, dalga geçer: “Red Kit okuyor ya!” Güler iyice açar radyosunu” (s. 118).

Radyonun sesinin kısılmasını Nesrin isteyecektir. Sinirlenmemeye çalışan ama tartışmaktan caymayan bir kızdır. Güler, onun dediğim dedik olduğundan eminse de umursamaz. Koğuştaki gardiyan görevi yapan polis Zafer ile ilgili bir öneri vardır, bir de tıkanan tuvalet ile ilgili bir öneri. Arada alaya da vurulsa tıkanan tuvaletin koğuştaki için gerekliliği/önceliği açıktır;

ancak teorelinin pratiğinin önüne geçmesi, Zafer'e nasıl davranılacağı tartışmasını öne alır.¹ Zafer adlı kadın polis getirdiği kurallarla koğuşdaki herkesin sinirini bozmuştur. Koğuş isyan sınırlarındadır.

Okur da polisin içeri girmesiyle kopacak kıyameti düşünerek gerilir. Ama bütün kavga hazırlığı bir anda biter. "Gerginlik anlamsız bir çamaşır ipi gibi gevşiyor" (s. 120). İçeri giren Zafer değildir. Tipi de havayı gevşetmeye uygundur: Şişmanca, anaç yüzlü bir kadın polis. Üstelik elini tuttuğu bir çocuk var yanında. Sarışın, dört-beş yaşlarında. Cin gibi bakıyor. Havanın gevşemesi Güler'in dışarı çıkmadan öncesindeki "Hayda"sıyla başlamış sanki... Herkes tedirgin. Şişman kadın (polis demek kimsenin içinden gelmeyebilir) bir komşu evinde gibi davranıyor. İzin isteyerek masanın üstünden bardak alıp su dolduruyor, çocuğa veriyor.

Koğuşta görevli gibi davranmayışı, dikkatlerini çekiyor. Öteki polisler, özellikle Zafer, onlara güvenmediklerini belli etmeye özen gösterirler. Bir elleri hep tabancanın üstünde. Oysa bu polis, havalandırmada yün örmeye başlar (s. 120).

Tedirginlik bulaşıcıdır

Koğuşdaki kızlar bu polis hesapta olmadığı için önceden konuşup, nasıl davranacakları konusunda ortak bir karar vermez. Bu yüzden şimdi ne yapacaklarını bilemezler, akılları karışiktır. Baskılar onları böyle planlı programlı davranmaya alıştırmıştır. Birden gevşeyen hava onlar için beklenmeyen bir tehlikeyi hazırlayabilir.

Hapishane avlusunda, oraya bir demet çiçek kadar yabancı çocuk, annesinin yanı başında uslu uslu otururken, onların asker adımlarıyla volta atmalarını seyrediyor bir süre. Sonra onların peşine takılıp askercilik oynamaya başlıyor. Bu arada düşünüyor tabii. Annesi uyarıyor onu:

"Barış, oğlum Barış, rahatsız etme ablaları" (s. 121).

1 Bu tartışma, Sevgi Soysal'ın örtülü alaycılığının militanların yaşam pratiğine yabancılığını eleştirmesinin bir göstergesi sayılmalı.

Bu cümle bütün kızların hazırlıklarını, tetikte oluşlarını bozacak bir cümle: Güler, anarşistlikten ablalığa bir düşüş yaşadıklarına inanıyor. Tülay ise “şehir şakiyesi ablalar” diye tanımlıyor kendilerini (s. 121). Bu arada çocuğun adının Barış olması da gündeme geliyor elbet. Şaka dozunda tartışmalar süredursun, Barış onların yanında yürüyüp duruyor. Ve voltaların dağıldığı an kaçınılmaz hale geliyor: Güler çocuğun elinden tutuyor, askercilik oynuyorlar. Güler, kızların aralarında en erkek tavırlı olanı.

Nesrin, Selma ve Demet durup seyrediyor yalnız. Kızlar Barış’la oynuyor. Özellikle öğretmen olanlar, Meral ile Oya. Bir çocuk ile oynamak belki de bu koğuştaki herkes için gerekli. Dışarıda normal bir dünya olduğunu kabul etmenin en kısa ve somut yolu. Ama baskıya karşı koymanın kestirme yolu karşı kurallar koymak ve bu kurallara uyabilmektir. Bu yüzden bu tavra, Barış’ı bir çocuk olarak kabullenip onunla oynamaya eleştiri yağmaya başlıyor. En önemli nokta, onun bir polis çocuğu oluşu. Bu polise nasıl davranılacağıнын forumu yapılmamıştır ayrıca. Genel olarak “polis”in siyasal harekete karşı tavrından sorgudaki iyi polis - kötü polis kandırmacasına, işkenceye kadar uzanıyor eleştiriler. Savunma isteniyor. Mesleği öğretmenlik olan kızlar çocukların faşist olamayacağını söylese de, dinleyen pek çıkmıyor. Faşizmin bir bütün olduğunu, çocuk-büyük, iyi-kötü bölmelerinin faşizme karşı koymaya çalışan hareketi gerileteceğini söylüyorlar. Sonunda hiç şakacı olmayan Güler’den, olağanüstü ciddi tavırla, beklenmedik bir şaka geliyor, Barış adındaki “bebe faşistle” kesin mücadele için havalanmalardan birinde onu boğabileceğini söylüyor. Güler “nasılsa idamlık!” Bu alay koğuşu karıştırıyor. Olayın önemini vurgulamaya çalışanlar var. Güler aynı ciddilikle “bebe-faşistle mücadele forumu yapan bebelerin kararına uymayacağını” açıklıyor (s. 123). Bütün bunlar olup biterken Barış da artık yok, annesi de. Havalandırma bitmiş. Annesi Barış’ı almış gitmiş.

Kapı açılıyor, adını bilmedikleri şişman kadın polis. Ağlamış yüzünden belli. Kimse kıpırdamıyor. Kadın: “Sizinle konuş-

maya geldim,” diyor. “Bana güvenmediğinizi görüyorum. Ama inanın, bu göreve isteyerek gelmiş değilim. Sizlere yardımcı olmak isterdim. Ama havalandırmada anladım ki bunu benden istemiyorsunuz. Zaten geçici olarak gelmiştim. Hemen ayrılıyorum. Az önce amirime istifamı bildirdim. Sizlere vedaya geldim. Üzgünüm” (s. 123). Kadının bu sözleri herkesi allak bulak ediyor. Nina insan ve çocuk sevdiklerini ama polis üniformasının hatırlattıklarının hiç de olumlu olmadığını anlatmaya çalışıyor. Davranışları için bir tür özür diliyor. Polis kadın “anlıyorum” diyor, dostça bir ayrılış olacak gibi. Demet, her zamanki uzlaşmazlığıyla “Size inanmıyoruz,” diye bağırıyor. Polis kadın kıpkırmızı.

Koğuş yine inandıkları dünya görüşüne göre tartışmaya başlayacak. Polis olanların sınıfsal geçmişi, devrimciliğe soyunmaların sınıfsal geçmişi, koğuştakilerden fabrikatör kızlarının sevgilileri yüzünden harekete bulaşanlar. Paylaşıcılık adına yapıp bir işe yaramayan bavul ortaklıkları.

Tam kavgaya kopacağı ara geliyor akşam karavanası. Erlerin başında adını bilmedikleri kadın polis yok, gerçekten gitmiş. Meral yine en öne geçiyor. Selma da her zamanki gibi “Hep öne geçmeyelim,” diye haykırıyor. Nina, Selma’yı dürtüyor, yeni bir sorun var tartışılacak: “Diyorum ki yine de önemliydi, çocuğun adının Barış olması” (s. 126).

Necip Tosun’un Sevgi Soysal için yaptığı yorumun özellikle alıntılanmış paragrafları bu öyküde somutlanmaktadır:

Sevgi Soysal’ın 1950 kuşağının birikimi üzerine oturan öykü anlayışı, özgürlük ve başkaldırıya yasal bir damarı temsil eder. Soysal; Leyla Erbil, Nezihe Meriç, Tomris Uyar, Füzûzan, Adalet Ağaoğlu çizgisinde bir öykü evreni oluşturur. Tıpkı onlar gibi öykülerinde, kadın erkek iletişimsizliğini, kadının toplumsal alandaki çarpık algılanışını, sömürülen kadının ezilmişliğini anlatır. Çoğunlukla, sorgulayan, hesaplaman, yüzleşen kadınları gündeme getirir. Özellikle insanın evrensel yanlarını, aşkı, tutkuyu, insan sevgisini öykülerinin merkezine alır. Onun öykülerindeki sevecen, şefkatli bakış, yalnızlık ve

yabancılaşma olgusunu derinlikli bir şekilde ortaya koymasını sağlar. Öykülerinde şiirsellik, ironi ve metaforik yaklaşımlar baskındır. Karşılıksız arzuların, tutkuların yerle bir oluşunu melodrama indirgmeden ironize ederek alaycı bir neşeye dönüştürür. Kahır ve neşeyi, başkaldırı ve yaşama sevincini iç içe başarılı bir şekilde aktarır. Soysal bu anlamda öykücülüğümüzün en güçlü ironistlerinden biridir. Ironiyi hem ideolojik kör bakışı eleştirmede hem de melodrama düşmemede bir olanak olarak kullanır. Eleştirel bakışta sadece toplumsal yapıyı değil, bireysel yanlışlıkları da gündeme getirirken, bunların iç içe olduğunu ortaya koyar (2013, s. 275).

Öykü biterken koğuştaki günlük yaşamın bir parçası sayılan siyasal tartışmaların bu kez isimler ve ideolojiler konusunda açılabilirliğini seziyorsunuz. Buradan “barış” kavramının olumsuz yanlarına geçişin tohumları da –belki– atılıyor.

“Barış Adlı Çocuk” öyküsü bitmemiş sanısı veren, kitapta son bulunduğu yerden tutukluluk öykülerinin herhangi bir yerine eklenilebilir sanılan bir öyküdür (Oysa bu olası değildir). Kısa öykünün bilinen kalıp tanımı (“bir perdenin bir iki dakika açık kalmasıyla görünen bir olaydan başı ve sonu bilinmeyen bir sahne”) bu öyküye uygundur. Öykünün başının ve sonunun “ucu açık” oluşu, okura öykü için yeni bir okuma ve düşsel kurgulama kurgusu olanağı tanır. Bu öykü cezaevinde birbirine benzeyen ve de benzetilen günlere biraz yakından bakma denemesinin ta kendisidir.

KAYNAKÇA

Necati Tosun, “Sevgi Soysal: Hayat ve Deneyim”, *Öykümüzün Kırk Kapısı*, Hece Yayınları, Ankara, 2013, s. 275-281.

Sevgi Sosyal, *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.

—, *Barış Adlı Çocuk*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.

Görüntüler Senfonisi

ADNAN BİNYAZAR

Sanatçıların eserleri kalıyor geriye; seslerinin yankısı, anlık anımsamalarla belirip yitiveren görüntüleri.. Ses, yaşanan günlerde ne denli derin izler bıraksa da, bellekte uçucu soluk alıp vermelerin izi kalıyor. Görüntü ise, yerini kurgulara bırakan duygularla sonsuzlaşıyor. Bunda gözün en tepede bulunan organ olmasının etkisi de olabilir. Soyutlama, kavrayış duyarlığı gerektirir. Görüntülerin canlılığını yitirmeyişi buna bağlanabilir mi? Bilindiği gibi, soyut algılama, insanda belki milyon yıl sonraları gelişti. Bu olasılıkların ışığında, görüntülerin soyutlama yetisi gelişmiş insanın belleğinde canlılığını yitirmemesi bir gerçek.

Sevgi Soysal'ın “Bir Ağaç Gibi” adlı öyküsü üzerine bir deneme yazmayı kurgularken, belleğimi yoklayarak belleğimdeki Sevgi Soysal görüntülerinden neyi öne çıkaracağını günlerce düşündüm. Bir yazıya başlayan her yazar bir süre belleğiyle didişir durur. Bellek arayışı dönemeçlerinde, beynim sivri uçlu burgularla delinir gibi oldu. Sevgi Soysal gibi, hem yaşadıklarıyla hem yazıda hızlı gelişen kişiliğiyle çok kısa sürede öne çıkan bir yazarı bir tek öyküsüyle değerlendirip edebiyatımıza yerleştirmek isteyen her yazar, kurgudan kurguya atlayarak bir çıkış yolu aramak zorunda kalır. Ben de kurgulardan üste-

sinden gelmek için nice yollar denedim. Ancak Soysal'ın, yaşamıyla yarattıkları arasındaki kaynaşık içselliği öne çıkarabilirsem sonuca varacağım kanısına vardım. Yazıya nesne görüntülerinden, bellek izlenimlerinden başlama yönelimimi buna bağlıyorum.

Ayrıca Sevgi Soysal'ı, yaşamıyla örtüşen öyküleri, romanlarıyla birden parlayıp bilinçli okur kesimlerinde derin izler bıraktıktan sonra o hızla edebiyatın erken kayan yıldızı olarak algılanmanın dışında başka bir yol da yok. Capcanlı Sevgi Soysal'ı en son bir sergide, kaliteli giysiler içindeki hüzünlü yalnızlığıyla baş başa bırakıp oradan ayrılırken dudaklarınızda sözcükler kurumuşsa, uzun süre bunun etkisinden kurtulamazsınız. Daha yazımın başında, Sevgi Soysal'ın o halini gözümünden uzak tutmadan andığımı belirtmeliyim.¹

Görüntü 1

1968'in sonları. O günlerde okuduğum *Tante Rosa*'nın hâlâ etkisi altındayım. Kısa bir roman da sayılabilecek bu bütünlüklü öyküler, yalın anlatımı, yarattığı değişik öyküsel ortam ve tiplerinin canlılığıyla ilgimi çekmişti. Birbiriyle bağlantılı öykülerden oluşan bu anlatı, genellikle Fransız stili hayatları anlatan görkemli romanlar okuduğumdan, bende sıradan bir teyze-yegen izlenimi yaratmıştı. *Tante Rosa* hem masumdu hem tabu sayılan her şeye başkaldırarak hayata tutunacak yerler bulmayı başarmıştı. Kitabın daha ilk satırlarında, Alman olmasına karşın, özellikle çokbilmişliğiyle bizden biri gibi algılıyordum onu. O kadın, ben erkek olmama karşın, özellikle bu yönüyle beni varlığıyla kuşatan Rosa Teyze'nin yaşadıklarının her aşamasında, kendimle yüzleşme duygusuna kapılıyordum. Kitabı okuyanlar, anlatının rahatlatıcı kurgusu, tiplerin doğallığı, günlük hayatın cilveleriyle beslenen ironiyi bir yana itiyor, ortalarda, "Tante Rosa, Sevgi'nin öz teyzesi mi değil mi?" sorusuyla oyalanıyorlardı. Bu soru benim aklımdan da geçmiyor de-

1 Bu konuyu açıklamak için, yazının gelişim noktasında, Sevgi Soysal'ın sanatına yönelik ayrıntılara yeniden dönmem gerekecek.

gildi. Ama merak edip kimseye sormadım. Biliyordum ki, her mahallede, öz teyzelerimizden daha sıcak, daha şefkatli, sevecen, darda kalanın yardımına koşan “teyzeler” vardır. Tante Rosa öyle bir teyzeydi, tavırlarıyla, sesi soluğuyla kimseye teyze özlemi çekirtmeyecek bir idol!

O güne değin bir iki kokteylde görmüştüm Sevgi Soysal'ı. Yazıları dergilerde görülüp ilgi uyandıran genç bir yazar olarak, her okuyuşta ayrı bir tonda tadına vardığım bu fingerdek öykülerin özünü kavramak, onun, kendi öyküsünü nasıl yorumladığını öğrenmek istiyorum. Çevresini saranların arasına katılıp “Sorularımı yanıtlamak ister misiniz?” diye soruyorum. Önce duraksıyor, gözlerini yüzümde şöyle bir gezdirdikten sonra, “Yanıtlarım!” diyor.

Soruları ona nasıl ulaştırdığıma ilişkin izler uçup gitmiş bellegimden ama sorularımı yanıtlayıp postayla gönderdiğini anımsıyorum. *Varlık* dergisinde yayımlanan konuşmayı görüp görmediğini öğrenmek için TRT'deki odasına uğradım. Yanımda kabarık saçları, kalın camlı gözlükleriyle Avrupa filozoflarını andıran bir arkadaşım var. Onu görür görmez, yerinden fırlayıp raftan indirdiği yabancı bir ansiklopedide ona benzediğini söylediği filozofun resmini aramaya koyuluyor. Bulamayınca öbür ansiklopedileri karıştırıyor. “Aman Allah'ım, nerdeydi o resim!” diye başka raflardaki kitapları karıştırıyor. Bulamayınca şansına küsüp, onunla yaptığım konuşmanın yer aldığı dergiye elini uzatıyor, “Okurlar başımın etini yedi, bu sorunun yanıtını başa koyman çok iyi olmuş,” diyor, söylediklerini seslice okuyor:

Tante Rosa ne büyükannemin, ne de teyzemin yaşantılarını anlatır. O, büyükannemden başlayıp bende biten bir çizgidir. Küçükten bildiğim bir benzeme korkusudur; okuduğum bir mektup; bir iki soluk fotoğraf; anımsadığım bir şarkı; birkaç damla gözyaşı; kendi deneyimlerimde yeniden yakaladığım gülünçlükler; saçmalardır. Çocukluğumda, kabahat işledikçe onun bunun yaptığı benzetmelere duyduğum unutulmuş öfkedir (Binyazar, 1969, s. 12).

Belli ki, öykülerinden çok dış konularla ilgilenmesine içten içe karşı çıkıyor. Okuması bitince, “Herhalde bu yanıt merakla- rı giderecektir!” diyor. Sesinin tepkisel tınısından, yalnız okura değil, alttan alta eleştirmenlere de bir sitem olduğunu seziyo- rum. Kaygılanmasını önlemek için, anlatıya dökülen her olayın bir ölçüde kurgunun ürünü olduğunu söylüyorum. Sesini çı- karmıyor, ama açıklamamın Tante Rosa-Sevgi ilişkisinin şifre- sini çözdüğü izlenimi edinmiş olmalı ki, yüzünde bir anda be- lirip aynı anda kaçıp giden bir gülücükle beni onayladığını sa- nıyorum.

Sevgi Soysal kimseye benzemiyordu, tabii, kimse de ona ben- zemiyordu. Benzemezliği şundan da belliydi ki, kitaplarında da görüldüğü gibi, yetişim geleneğinin getirdiği alışkanlıklarını, özgür duruşlu tavrından hep sürdürüyordu: “O, büyükannem- de başlayıp bende biten bir çizgidir,” cümlesini bir kez daha yi- neliyor. Vardığı bu yargı bile yaşamını, o yaşamdan beslenen sanatını, en azından kalın çizgilerle belirlemeye yetiyor. Benze- mek de benzetilmek de Sevgi Soysal’ın kişiliğiyle taban tabana zıt bir olgu. Mektuplar, soluk fotoğraflar, şarkılar, birkaç dam- la gözyaşı; kendi deneyimlerinde yeniden yakaladığı gülünç- lükler, saçmalıklar; dağınık duygularının parçalarıdır. *Tante Rosa*, öyküler bütünü olarak, gerilerde kalmış geleneksel anı- ların, buruk yaşanmışlıkların dışavurumudur. Bu, Sevgi Soy- sal’ın, daha ilk yazdıklarıyla bile duygularını, yaşamsal gerçek- leri, üslubunu dışavurumculara özgü bir yöntemle uygulama- sından bellidir. Kanımca Sevgi Soysal kana kana yaşayamayışı- nın yarattığı boşluğu doldurmak için sığınmıştı *Tante Rosa*’ya.

Bütünlüklü on dört öyküden bende kalan, ne bunalım, ne te- dirginlik, ne karamsarlık, ne yabancılaşıma, ne kadının özgür- lük arayışıdır. Öykülerdeki ince alaycılığı da, ev içlerinin hoş serzenişleri olarak algılıyorum. *Tante Rosa*’nın, teyze Rosel’in kişiliğinden çıkılarak, büyükannenin adının verildiği bir öykü- sel sıradağ oluşu da beni ilgilendirmiyor. *Tante Rosa*’dan bende kalan, laterna sesli bir dünya, “şiirli, nükteli” yaşam kırıntıları- na duyulan özlemdir.

Sevgi Soysal da, benim bellek dünyama, tez canlı, ansiklo-

pediden ansiklopediye atlayan, bu yönüyle yaşamını sanatıyla kaynaştırmış genç bir öykücü kimliğiyle yerleşmiştir. Hep öyle de kaldı. *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*’ni okuyunca, onun kendi dünyasının dışında kalan, en çok da, mağazalarda ömrü geçen, yaşam ortamları daraltılmış kızlar arasında yaşadığı sonucuna vardım. Sevgi Soysal, sanatıyla böyle bir dünya yaratarak, kendi dışındaki insanlara da el uzatmış oluyordu. Bu, eylemcilerin sesi, onların içsel gücünün simgesi olmayı göze alan bir yazınsal dünyanın kapısını araladı ona. Sevgi Soysal bu değişimden sonra, yalnız hapislerde yatmaya katlanan bir eylem yazarı değildi, orada süngülerin altında hastalananların, ölüme terk edilen yoksul kadınların da koruyucu meleği idi. Değerlendirme konusu olan “Bir Ağaç Gibi” öyküsünde de, bu dönemde yaşadıklarından izlenimler anlatıyor.

Görüntü 2

Tante Rosa’yı okuduktan bir yıl sonra. Türk Dil Kurumu Kurltayı’nın toplandığı sonbahar ayları. İstanbul’da yaşayan yazarların çoğu Ankara’da bulunuyor. Çoğunlukla yazarların akşam keyfi yaptığı ünlü bir lokantanın geniş bahçesine masalar kurulmuş. Ak örtülü masalara mezelerin her çeşidini dizmişler. Kuş sütünden başka her şey var. Sonbaharın o hoş akşamında Ankara aslan sütü (rakı) kokuyor. O zaman soyadı Sabuncu olan Sevgi’nin yanında Cemal Süreya var. Onun yanında Özdemir İnce. Özdemir’in yanında da Başar Sabuncu. Tam karşımda İlhan Berk oturuyor. Ben Yaşar Nabi (Nayır) Bey’le yan yanayım. Solumda Emin Özdemir. Biz iki genç, o zaman da çekingeniz. Sessizce çevreyi gözlemliyoruz.

İçkilerden birkaç yudum alınmış. Çakırkeyif evresine girilmiş olmalı ki, gülüş sesleri birbiriyle sarmaşıyor. İçenlerin en çok bu sırada mutlu olduğunu akşamcı babamdan biliyorum.

Sevgi bir yıl önce yanımdaki arkadaşımı benzettiği filozofun resmini ansiklopedilerde aradığı günkü tez canlılığıyla Cemal Süreya’ya bir şeyler anlatıyor. Cemal, az adamı masaların en söylengenidir; çoklu masalarda içine kapanır, dil tutulma-

sına uğrar. Gözleri önüne dönük, şiiri gibi, yalnızca ona özgü, gül gibi, açıldı mı bir daha kapanmayan yarı gülüşlerle, Sevgi'yi dinleyip dinlemediğini belli etmeden, arada yönünü ona çeviriyor, aynı anda yere bakmasını yine sürdürüyor. Sevgi öylesine hızlı konuşuyor ki, uzun masa öylesine sesli ki, dinlese de bir şey anlamadığını sanmıyorum. Cemal'in dinler gibi görünüp dinlemez hallerini de biliyorum. Cemal, şiiri ne ise odur; yalnızca kendisi olduğuna inandığım tek insandır.

O gecedен de, gözümde pusup içine kapanan, ne dediğı duyulmayacak denli sessiz Cemal Süreya ile yanında ona bir şeyler anlatmak için çırpınan bir Sevgi portresi kaldı. Sevgi belki de, Cemal Süreya'ya da, her okuduğumda laterna sesleri duyduğum Rosel Teyzeli günlerin unutulmaz ayrıntılarını anlatıyordu...

Görüntü 3

Yıl 1976. Yaz bitmiş. Mevsim, yüzünü güz serinliğine dönmüş. Caddeleri nemli akşam lambalarının ısıttığı saatler. Gökte ağır yağmur bulutları... Yenişehir'de, ağaç üstlerinde kümeleşen kuşlar, cıvıltılarıyla evlerine ulaşma telaşındaki tez canlı memurlara son şarkılarını söylüyor. Kuşların sese boğduğu Atatürk Bulvarı'nın kalabalıklarından sıyrılıp İzmir Caddesi'ne kıvrılınca kendimi sessizlikler, kimsesizlikler ülkesinde bulmuş gibi oluyorum. Ortalarda birbirini hışımla kovalayan bir iki arsız kedi görmezden gelinirse, öylesine sessiz ki bulvarın arkasına paralel İzmir Caddesi, sinek uça duyulur. O anda, insanların sessizlikten neden kaçtıklarını düşünüyorum ama buna açık bir yanıt bulamıyorum.

Ankara öyledir, insan birden kalabalıklardan sessizlikler ortamına düşüverir. Cadde boyunca yürürken, Fransız Kültür Merkezi'nin önünde olduğumu fark ediyorum. Merkezin galerisinde Fikret Otyam'ın resim sergisi var. Camlara arkadan yapılandırılmış afişler ilgimi çekiyor. Otyam, sıcak gülüşlerin adamıdır. Resimlerinde gülegenliği yok olur. Resimlerinin başkışisi kara gözlü kadınlardan hiçbirinin gülmediğı afişlere de yan-

sımış. Gözüm afişlerde; içimden, “Oba oba, köy köy gezerek kör talihlerinin onlara neler çektiğini yakından gözlemleyen Otyam gibi bir gazetecinin, Anadolu kadını gülegen çizmeye ruhu el verir mi?” diye geçiriyorum.

Bu saatlerde eşimin beni beklediğini, üç beş dakika gecikince bile bu pencereden o pencereye koştuğunu biliyorum. Otyam’ın resimlerini görmeden geçip gidemiyor, gecikmeyi göze alıp galeriye giriyorum. Yeşiller arasında kara gözleriyle belirginleşen kadın resminin önünde, bej pembesi peleriniyle cumhuriyetin ilk yıllarından kalma zarif bir kadın duruyor. Göz göze geliveriyoruz son yılların ünlü yazarı Sevgi Soysal’la...

Ağır makyajın bile gizleyemediği solgun mu solgun bir yüz...

Nerede raftan rafa koşarak ansiklopedilerde resim arayan o tez canlı Sevgi!

Aramızda sessizlikten de sessiz bir iki sözcük gidip geliyor.

Sözcükler dilimde kuruyor. Yüzüne bakamıyorum. Kulağımda yırtıcı laterna sesleri patlıyor, kendimi sokağa atıyorum.

Aynı yılın 22 Kasım’ı. Öldüğünü söylediklerinde içime kor ateş düştü. Nasıl olmuştu da durgunluğunu, dudaklarından güç bela sızan ölümcül sessizliğinin nedenini sormamıştım... Cemal Süreya’nın “Her ölüm eksiklidir,” dediği bu olmalı... Sevgi Soysal’ın ölümlü olacağını hiç düşünmemiştim. Yaşarken onu hiç bir ölümlü gibi algılamadım.

Aradan 39 yıl geçti. Onun kim bilir ne acılar içinde yazdığı “Bir Ağaç Gibi” öyküsünün her satırında yüreğimde acı depreşmeler duyduğum.

“Bir Ağaç Gibi”

Sevgi Soysal, yazımın girişinde çizdiğim görüntülerden de belli, birilerine benzemek için değil, ne idiye o görünümüyle yaşadı. Bu yanını öykülerine aktarmada ustalık gösterdi. Sanat, kopyalama da aktarma da değil, görülenden olduğunca, görülme-yenden de görüntüler yaratmaktır. Çizdiğim görüntülerin ikisinde Soysal’ın ataklığı, kişilik özellikleri çıkıyor. Sonuncusunda, kendini kalabalıklardan kaçırarak, giyiminde kuşamında, se-

sinde soluğunda dinginleştiği sanılan bir Sevgi Soysal portresi ortaya çıkıyor. Bu “Bir Ağaç Gibi” öyküsüne de yansımış. Öyküde, ataklıkla dinginlik, olay boyunca tez tempolu bir sahne oyunu gibi belirip kayboluyor. *Tante Rosa*’da da öyledir; hızlı tempo-dinginlik ikilemi birbirini izler. Sanatsal öykülerin en belirgin yanısıdır bu.

Soysal, yaşadıklarını iç gözlemlerle yüze çıkarırken, derinliğine herkesin inemediği iç âleminin sorunlarıyla da didişir durur. Çoklarının görüp dile getirmediğini, duyarlıklı algılamasıyla, iç derinliklerine inerek bulup ortaya çıkarma Soysal’ın üslup özelliğidir. Bunu yaparken soyutlamalardan kaçınır, katı gerçeği olduğu gibi dile getirir: “Bugün dışkımda kan vardı. [...] Kanseri. Bir şakayı geç anlar gibi anlıyorum şimdi durumu. Nasıl olup da bunca geç kavradığıma şaşarak. [...] Şu benim sürgündeki kanlı dışkıma doktora bir daha söyleyiversen, sevaptır” (Soysal, 2009, s. 128). Gerçeği somut verilerle dile getirirken, somutlukları görmezsiniz, onların yarattığı soyutlukların kapanında sıkışıp kaldığınızı duyumsarsınız. Soysal’ın öykü kurgusunun değişmezliğidir bu. Anlattığı, kesin gerçektir, duyumsattıklarının yanında üzerinde durulamayacak denli yüzeysel kalır. Romanda da öykülerinde de hızlı yol alışının nedeni, duyumsattıklarında aranmalıdır. Burada çok önemli bir ayrıntı var: Görünene bakılıp geçiliyor, oysa belleğimize yerleşenler duyumsadıklarımızdır.

Yaşamını genç yaşta kanserden yitiren Sevgi Soysal, “Bir Ağaç Gibi” öyküsünde hastane ortamını anlatır. Ağır hastalığına karşın, daha çok çevresindekilerle ilgilenir. Öyle bir ortamda bile umudunu yitirmez, bir ağaç gibi filizlenip yeşereceğini düşünür. Bu öyküde gerçekte kurgu birbirini tamamlayıcı bir özellik taşır. Yalnızca “Bir Ağaç Gibi” öyküsünün çözümü bile, onun yaşama-yazma arasında kurduğu dengeyi, üslubunun doğallığını kavramamıza yeter. Bu da onun kendine özgü bir öykü dünyası kurgulamasından doğuyor. Soysal, öykülerinde olay anlatıcısı değil, gözlem yansıtıcısıdır. Öykü boyunca, gözünü projektör eyler, ışığı nereye tutacağını yalnızca kendisi bilir. İnsanın ruh derinliklerini, çevrenin belirginleştirilecek yerlerini, göze dönüştürdüğü o projektörle tarar. “Bir Ağaç

Gibi” öyküsünün, ışığın düştüğü yeri bilerek değerlendirilmesi gerektiğini düşünüyorum.

Öykünün daha girişinde geniş, geçmiş, şimdiki zamanları bir arada kullanıyor. *Uyanmak, hatırlamak*, olmuşları ve olacakları *bilmek, gerekmek* (italik vurgular bana ait) eylemlerinden, “değilim” eylemiyle ekeylemin birinci kişisine geçiyor. Sevgi Soysal, yalınlaştırılmış bu eylemlerle başlıyor anlatısına. Projektörün ışığı, bu bağlamda çevreyi taramaya başlamıştır. Öyküsü yalnız bu yönüyle değil, çeşitli zaman kipleriyle anlatımda tek-düzeliğinin dışına taşmasıyla da ilginç. Kimi öykülerde bir anlatma kusuru olan bu zaman kullanımı, Soysal’ın başarısı olarak algılanmalı.

İç algılamayla dış gözlem arasındaki ruhsal bağlantıyı nasıl kurduğunun ayırımına daha öyküsünün ilk satırlarında varıyoruz. Çevresel ortam betimlemeleriyle oyalanmıyor, hemen duyumsamalara geçiyor: “Narkozdan uyanmak. Hemen hatırlamak her şeyi... Nerede olduğunu, olmuşları ve olacakları bilmek hemen...” (s. 127). Ardından, olaya gerçeğin ışığını tutmakta gecikmiyor: “Öyle olmadı. Hesapça odamda ameliyatı yapan tanıdık doktorun özel hastalarına ayrılmış yatakta uyanmam gerekirdi. Değilim” (s. 127). Daha sonra sözcüklerin en yalınını seçerek eleştirel bir tablo çiziyor: “İncelemelerle uzayıp giden, bedenimi acılı bir ses gibi çekip uzatan bir yerdeyim.” Yerin tanımını yaparak gerçeği tam yansıttığı kanısında değil. Yine eleştirel bakışla, tanımladığı “yer”in özelliklerini vurguluyor: “Tepemdeki floresan lambası çevremdeki inlemeleri toplayıp yayan bir hoparlör sanki.” Bulunduğu yerde onun gibi hastaların bulunduğunu, kimini yakından, kimini uzaktan duyduğu inlemelerinden çıkarıyor. Yaşadığı bunaltının düğümünü şu iki soruyla çözüyor: “Niçin yatağымda değilim? Başı sonu belli olmayan bu acılar koridorunda işim ne?” (s. 127) Her şey birden bilinç-bilinçsizlik karmaşası arasında eriyip gidiyor: Yatağında olmamak, başka yerde olması demektir. Başı sonu bilinmeyen nasıl bir acı? Bu, başta da belirttiğim gibi, duyumsama alanlarına giriyor. Herkes kendi duyumsadığı acıyı algılayarak varacaktır acı duyanın acısına...

Bizde durum öykülerinin ilk yaratıcısı Sait Faik'in "Sinağrit Baba" ve "Haritada Bir Nokta" öykülerinde olduğu gibi, Soysal da olayı sıradanlaştırıp düşünsel yoğunluk yarattıktan sonra varıyor yargıya. "Sinağrit Baba" öyküsündeki Sinağrit adlı balık, ömrü boyunca evlenmemiş, ömrü boyunca yalnız yaşamış, "kovuğundaki zümrüt pencereden" facialar seyretmiş, oltalar koparmıştır. Oltasını kopardıkları kusurludur, ahlâkça düşüktür. Koklar koklamaz onun aşağılık biri olduğu içine doğar, bir vuruşta can alıcı oltayı denizin dibine yollar.

Sinağrit Baba bunları düşünürken "büyük büyük ışıklar saçan" bir oltanın aşağıya indiğini görür, umutla koşup oltayı koklar. Oltayı atan hiç tanımadığı birisi değildir. Yemi ağzına aldığı zaman bu olta sahibinin, tam aradığı adam olduğunu sanır. O anda da oltaya yakalanır. Olan olmuştur. Sinağrit Baba, "Hiddetinden ayaklarını yere vuran bir genç kız gibi sandalın döşemesini dövdü. Belki bizim bile bilemediğimiz bir işaret görmüştü kendisini tutan oltanın sahibinde: Bu adam şimdiye kadar hiç imtihan geçirmemişti. Ömrü boyunca, cesur, cömert, Sinağrit Baba'nın istediği şekilde mağrur yaşamıştı. Ama Sinağrit Baba bu adamın ne korkunç bir ikiyüzlü köpek olduğunu bizim göremediğimiz bir yerinden anlayıvermişti" (Abasıyanık, 2015, s. 130).

Durum öykülerinin genel yapısından gelen, olaydan çok etkili imgelerle düşünce üretimi burada belirgin olarak görülüyor. Sevgi Soysal'ın da, ameliyat sonrası ortamının görüntülerini çizdikten sonra iç gözlemlerle düşünsel yorumlamalara giriştiğini görüyoruz. Soysal düşünsel bilinçle anlıyor içinde hangi acı okyanusların dalga vurduğuna:

Büyük bir acı, yavaş yavaş uyanıyor bilincimde. Uyanmam, her şeyi kavramam bu acıyı diriltecek, uzayıp giden inlemele-re takılıp kalacağım. İstemiyorum bunu. Gözlerimi yummak, yeniden uyumak, narkozu yenilemek mümkün değil; daha önceye dönmek de. Gözlerimi açmalı, bir narkozluk süre içinde bile değişen şeyleri karşılamalıyım. Hesabın nerede bozulduğunu kavramak zor değil. Ağzımın içinde tutuklu bir çılgılık sa-

liverildi. İnemelerle uzayan koridorda yerimi aldım (Soysal, 2009, s. 127-128).

Soysal, mekânsal betimlemelerden sonra bulacaktır olayın öyküsel damarını. Albert Camus'nün *Yabancı* adlı romanının başkışısı Meursault'nun, "Anam ölmüş bugün. Belki de dün, bilmiyorum" (Camus, 2007, s. 13) diye başlamasını çağrıştıran yalınlıkla, birden girecektir olaya: "Bugün dışkımda kan vardı" (Soysal, 2009, s. 128).

Yazar, anlatıcı olarak, "inemelerle uzayan koridorda yerini alınca", bireysel sıkıntı anında gerçeklerle yüz yüze geliyor, onun ardından düzen eleştirisine girişiyor. Hastayı üstünkörü muayene eden doktorun sorumsuzluğu, kanlı dışkıyı doktora haber vermesi gereken görevlinin duyarsızlığı karşısında, hasta hastalığını unutup kronikleşmiş bozuk düzenin eleştirisine geçiyor: "Ben kadın halimle dışkımda kan var demekten utanmıyorum, o anası yaşında kadını duymazlıktan geliyor. Başımıza erkek koymuşsunuz, bari terbiyesini verin. 'Çok gücüme gidiyor, doktor bey, âlemin adamına sürgümü koydurmak,' dedim de doktor aldır mı? Yooo! [...] 'Bunca adamın ördeğini kadın mı tutsun'muş." Yazar, onunla da kalmıyor; dışkıda kanı nasıl gördüğünü dile getirerek gerçeği somut verilerle yansıtıyor: "İşte yine sıkıştım. İşin yoksa dikişlerini tuta tuta git helaya. Bunlara kalsa hacetimi helanın içine yapacam ki, iş çıkmasın. Dışkımdaki kanı da kimse görmesin. Gittim heladaki sürgüye yaptım ben de. Bir de baktım ki kan" (s. 128).

Öykü, çağrışımdan çağrışım yaratarak gelişiyor. Örneğin dışkıdaki kan başka kanı çağrıştıırıyor:

"Kan.' Hatırladım bu sözü. Ameliyat sırasında uyanmış olmalıyım. 'Kan bulunmadı mı? Tansiyon düşüyor'" (s. 128). Yazar, o ortamda, anımsadıklarının çağrıştırdığı iç dünyasına dönüyor:

O an bana ninni gelen ölümcül sözler. Kan, tansiyon anlamsız sözler. Ölümle yaşamak arasında o yerde duyduğum tek şey. Miskinlik gelmeden ölüm gelmez, gelemez, diyorum şim-

di. Buraya, yaşamak, ölmek gibi büyük kavramların ardına takılarak gelmedim oysa. ‘Göğsünüzden bir parça alacağız,’ dediler, işin ucunda bir günlüğüne hastaneye yatmak da olunca, neden olmasın! (s. 128-129)

Öyküde olay bundan sonra anlatıcının kendinden çevreye, çevreden kendine yönelen iç hesaplaşmalı geliş gidişleriyle sınırlı: Kadının huysuzluğundan, oğlunun bile ondan bıktığından söz ediyor. Uzatmıyor sözü, fırça darbesine benzer değinişlerle dokunup geçiyor. Bu dokunuşlar, kendi iç sesiyle söyleşme isteğinin ön hazırlıklarıdır: “Gözlerim çevreyi görmeye başladı. Az ötemdeki yatakta oturan kadın niçin bağılıyor? [...] Yatağının ortasına manda gibi yayılmış, kokudan beter neşriyata.” Oradan yine kendine dönüyor:

Dışkım da dışkım. Burada senin dışkının özel uşağı mı var? Bunca adamın haceti ne olacak? Aç kediler gibi bütün gün pislikle mi oynayacağız? Bunun tansiyonu var, serumu var, şusu var busu var. [...] Şu moruğu da burada unuttular. Gece gündüz demeden ha babam işeyip duruyor. [...] Ama serumun da bir kötülüğü çok iştetmesi... Artık işin yoksa ardından ördek koştur (s. 129-130).

Yazarın iç söylemindeki gerilimler bu aşamada başkaldırıya dönüşüyor:

Bak, bağılıyor yine, dışkısında kan varmış. Şeytan diyor ki suratına suratına, ‘Elbette kan olacak, sen ülser ameliyatı oldum sanıyorsun ya avucunu yala, sendeki ülser değil, kanser!’ diye bağırır (s. 130).

Öykünün aşağıdaki bölümünde, ancak kanser olan birinin duyumsayıp anlatıma dökebileceği yürek sarsıcı betimlemelerle karşılaşılıyor:

Soluk alamıyorum. Sağ ciğerime yükleniliyor. Tepemdeki floresanın ışınları bile ağır geliyor. Ellerimle itelemek istiyorum onları. Sol elimin üstüne batırılmış serum iğnesi yakıyor. Sağ elimse kıpırdamıyor bile. Sağ kolumu ‘göğsümün’ –ciğerim de-

mek daha doğru olacak– üstüne bağlamışlar, iyice bastırarak. Sağ ciğerim genişleyemez oluyor. Kolumla ciğerim arasında sadece sargılar var sanki. Kaburga kemikleri ve sargılar. Bir iskeletin üstüne bağlanmış kolum (s. 130-131).

Bedensel çöküşün yarattığı iç söyleyişle, kanser hastasının neler duyumsadığı dile getiriliyor:

Canlı ve güçlü olmasına hep özen göstermiş olduğum, becerikliliği ve yararlılığıyla hep biraz övünmüş olan kolum; iskeletten hoşnut değil. Ölümü düşünmeyen, sevmeyen her canlı gibi. İskelete inat adaleleri, damarları, eti, tüm kanlı canlılığıyla ağırlaştıkça ağırlaşıyor. Sağ yanımda, iskelet, taşıyamaz oluyor onu. Soluksuz kalıyorum. Çılgılığım bitimsiz sandığım koridorun sonunu buluyor (s. 131).

Yazar, kanser olayını yalnızca kendi içinde irdelemiyor, çevresinin onu nasıl algıladığını da yansıtıyor. Bakıcıyla, başka bir hasta kadın arasında geçen konuşmadan varıyoruz bu sonuca. Bu konuşma, bir insan için yok oluşu düşündüren bir olayın, göre göre hastalıkları kanıksamış bir insanda nasıl sıradanlaştığının kanıtı. Öbür kadının hastalığını öğrenme çabasında olan daha yaşlı olduğu varsayılan kadının asıl sorunu, dışkıdaki kanın doktora duyurulup duyurulmadığı; görevli açısından ise, kimin ne durumda olduğunu bilmek...

Yukarıda durumunu dile getiren anlatıcı, “Kanser ana, kanser”, “Kanserse kanser”, “Erkekler hayadan, kadınlar memeden gider”, [...] “Ne desin, kanser mi desin istiyorsun!” (s. 131) sözleriyle hastalığın nasıl duyarlıksız algılandığını anlıyoruz. Bu, öykünün, zıtlıklar, gerginlikler, tedirginlikler üzerine kurulduğu yargısına vardırıyor okuru.

Sait Faik, “Haritada Bir Nokta” adlı öyküsünde, olayı yaşayanla, olaya yol açan arasındaki zıt durumu unutulmaz bir sahneyle canlandırır. Bir balık versinler diye kayığı temizleyenler arasında, “yüzünde tatlı bir gülümseme ve çalışmaktan doğabilmiş hafif bir kırmızılık” olan bir adam da vardır. Balık verecekleri umuduyla,

Bu kırmızılık, pay dağıtan adamın elinde tek balık kalıncaya kadar adamın yanağında durdu. Sonra birdenbire uçtu. Yüzündeki gülümseme önce tehlikeli bir halde dondu. Sandım ki böyle, bütün ömrünce böyle donuk bir tebessümle kalive-recek adam. Etrafına bakındı. Gülümseme birdenbire yüzünde bir meyve gibi çürüyüverdi. Gözleri hayretle büyüdü. Son balığı kayıktaki adam rıhtıma fırlatmıştı. Adamın yüz ifadeleri nerede ise eski temiz, memnun halini, taze meyve halini aliverecekti. İki adım attı. Elini balığa doğru uzatmak üzere eğildi. Ama ötekilerden, başparmağında irisinden bir tane dülger balığı takmış birisi kocaman çizmeli ayağını dülger balığının sırtına bastı (Abasıyanık, 2003, s. 60).

Gözleyip şiirsel imgelerle yansıttığı bu gözlemler söyler Sa- it Faik'e "Yazmasam deli olacaktım," sözlerini. Sevgi Soysal'ın, söyleminde, olaylara daha kestirmeden yaklaştığı görülüyor. Bu yönden adlarını bir arada geçirerek onlar arasında bir benzerlik kurmak istemiyorum. İkisi arasında bir üslup karşılaştır- masına girmek de değil amacım. İki yazarın öyküyü kurgulama yöntemleri de farklı. Konu alanları da farklı. Ancak ruhsal çö- küşlere yönelmede, iki yazar arasında ortak yanlar var. Sait Fa- ik insanın ruhsal çöküşünü dış etkilere bağlarken, Sevgi Soysal içsel gerilimlerini başkaldırarak yansıtıyor. Sait Faik, alışılma- mış betimlemelerle etki yaratıyor. Sevgi Soysal'ın öyküsünde, ölümle yüz yüze gelen anlatıcı, irdeleyici mantığıyla, olayı de- rinleştirici neden arayışlarına giriyor:

Korku. Bedenin alabileceği yeni biçimler... Yeni ve pis birikim- ler üreten bir beden. Alışılmadık, benzersiz çirkinlikler kazan- mış bir beden. Güzelliği de çirkinliği de soyutlamışım şimdi- ye dek. Hiçbir gerçekten sorunum olmamış. Güzelliği, çirkin- liği kavramlaştırmak, birbirlerine bağlamak kolaydı şimdiye dek. Şimdi çirkinlik, alışılmadık ve yepyeni bir biçimde bun- ca yanımdayken, yanımda değil bendeyken, onu soyutlaya- bilmek, güzellikle arasındaki kopmaz bağlantıyı yakalamak mümkün mü? (Soysal, 2009, s. 134).

Sait Faik'in balık bekleyen adamının yüzünde belirip kaybolan umut çizgileri görülürken, Sevgi Soysal'ın öykü kişisinden bedensel yıpranmışlığın umutsuzluğu yansır:

Durduğun ölü noktanın, sadece boşluğa götüren durağanlığın seni kötü bir mikrop gibi tüketmiş olduğunu anlayıverirsin; küçümsenmiş bir düşmanın karşısında, daha savaşımadan yenilirsin. Varsın, durduğum yerde bir hindi gibi semirttiğim ölüm, kanser biçiminde şakalaşsın benimle. Onu bir hindi gibi kesip attılar içimden. Hayat şekilişinden ölümsüzlük piyangosu çekmiş gibi seviniyorum (s. 132).

Yazar anlatıcı, öykünün her evresinde bedeninin tükenişini yaşasa da umudunu yitirmez. Dalını budağını her an bir yerlerinden kırpan içindeki ölümsüzlük gerçeğine inanarak, öyküyü kendini doğadaki hiçbir şeyin yitirilemeyeceği felsefesine sığınarak sonlandıracaktır:

Şimdi sadece yarından² konuşmalı. Kuru dallarından, kurumaya yüz tutmuş, öz suyunu tüketmiş uzantılarından budanmış *bir ağaç gibi* (vurgu bana ait) yenilenmeye bakmalı. Kozası içinde bekleyen tırtıl, bir ipekböceğine dönüşüyorsa bu durmak değildir. Ağacın en yoz yeri budanınca filizlenecektir (s. 137).

Sonuç

Picasso, görüleni yansıtmaz, bakanın göremediği bir dünya yaratır duyumsama evreninde. Görülmesi gerekeni yalnızca kendisinin gördüğüne öylesine inanmıştır ki, rahatlıkla “Resim senin benden istediğin değil, benim sana verdiğimdir!” diyebilir. Resim diye gördükleri karşısında şaşkınlık geçirenlerin, öyle bir tabloyu kendilerinin de yaratabilecekleri düşünce kapılmalarının nedeni budur. Sevgi Soysal'ın kalem çırpınışlarında, Picasso'nun yorumuna yakın dokunuşlar vardır. Pastel renklerle yarattığı kişilerinin canlılığı buradan gelir. Soysal da, öykü-

2 Yazar, “yarın” sözcüğüyle geleceği vurgulamak istemiş olabilir mi?

sünün özgür anlatı yapısından kaynaklanan bir tutumla, dış etkilere kapılmadı, kendi bildiğini yazdı. Yazınımızda “özgün” bir öykücü olarak anılmasının nedeni budur. O nedenle, Sevgi Soysal’a edebiyatta hemen çok kişiye uyacak kalıp nitelemelerle değer biçilemez. Yalnız öykülerine yönelik değil, *Tutkulu Perçem*’den *Tante Rosa*’ya, 12 Mart faşizmine başkaldıran romanlarına kadar, Soysal, duyarlık projektörünü çok insanlı sahnelerle tutsa da, yüreğinin ışığı daha çok “bireylik bilincine ermiş” insanın üzerine düşmüştür. Öykülerinin çoğunda projektör de az gelir, yazacaklarını hücrelerine dek bölüp mikroskop altına alır. Direnmiştir, mahpuslarda çürütölmek istenmiştir, sonuna kadar haksızlığa uğrayan, ezilenlerden yana olmuştur, ama Soysal’ı eylemci bir yazar saymak ona haksızlık olur. Soysal, özellikle öykülerinde, sınırlı ölçüde romanlarında, kendi deyimiyle, “kozasının içinde” ‘oluşumunu bekleyen’³ ipekböceği gibi algılamıştır kendi özünü, insanı, insanlık dünyasını.

“Bir Ağaç Gibi” öyküsünde, kendini, ortamı, insanı, çevresindeki gelişmeleri iç gözlemlerle yansıtıyor. Her iyi öykücü gibi, yazdıklarını dilin özgürleştirici olanaklarından geniş ölçüde yararlanarak kurguladığı görülüyor. Söylemini güçlendirmek amacıyla dilin bütün olanaklarını denemekten kaçınmıyor. Örneğin “Bir Ağaç Gibi” öyküsünde geçen “defa defa”, “ölür-ayak” gibi kullanımlar bu denemelerin ürünüdür. Soysal’ın, edebiyat dünyasına eylemli olarak adım attığı ikinci kitabı *Tante Rosa*’nın yankı uyandırması, kesinlikle onun dilini özgürleştirme çabasına bağlanabilir. *Tante Rosa*’nın çıktığı günlerde Soysal’la yaptığım röportajda, dilindeki pürüzlere değinmiş olmalıyım ki, verdiği yanıtta, “Yazdığım hiçbir hikâyeyi sonradan düzeltmedim. Elbette yazarlıkta geçerli bir yol değil bu. Ama art arda, hatta sonradan hatırladığım bir yığın ayrıntıyı atlayarak, ön hazırlık yapmadan yazdım,” demişti (Binyazar, 1969, s. 12). Belki de o dönemde pürüz diye nitelediğim, Soysal’ın üslubunun ritminden geliyordu.

Bugün o pürüzleri, yazarın üslup arayışlarına bağlama eği-

3 Tek tırnak içindeki bölümü araya ben ekledim.

limindeyim. Sait Faik'in dilinde de böyle pürüzler vardır. Belki de onların dünyasına böyle bir üslup yakışıyordu. Kimi yazarlarda kusur gibi görünen kullanımlar, Sevgi Soysal'da doğal, yaratıcılığının dışavurumu bağlamında algılandı.

Açıkçası, edebiyatımızın ilk tutunamayanlarından biri sayılması gereken, her şeyi dilediğinde, aklına estdiği gibi yapan, nice olayların savurduğu Rosa Teyze'nin de ince elenip sık dokunan bir dille yazılması da beklenmemeliydi Soysal'dan; o da sanatıyla bir tutunamayan değil miydi?

Bir mektup bıraktı Tante Rosa arkada, üç çocuk bıraktı, biri emzikte, kaz kızartması ve elma pastası yapmasını, yemek masası örtülerini kolalamasını, dolapları yerleştirmesini öğrettiği hizmetçi kızı bıraktı. Margarita ekili bir küçük bahçe, tahta merdivenli, yüksek tavanlı, çalar saatli bir ev bıraktı, her pazar sabahı kiliseye giden, her pazar öğleden sonra koynuna giren kocayı bıraktı, şapka giyen komşu kadınları, sümüklü çocuklarını bıraktı, onların kocalarını, onların da kaz kızartmalı hayatlarını bıraktı, kiliseyi bıraktı, çan seslerini, org seslerini, Noel şarkılarını bıraktı, kiliseden dönen çocukların attığı kartopuyla delinen camı tıkadığı sağ memesini, yüreğini yağ tabakasıyla örten sol memesini bıraktı... Gitti. Gitti... [...] Pazar gününü öğleden sonraydı, akşamdı ya da, yollara düştü, arkada soluk menekşeler arasına katlanmış mektuplar bıraktı, gelin elbiseleri, duvaklar bıraktı (Soysal, 2013, s. 34).

Yazar gözlemlerini aktarsa da kurgulasa da, ürettiğinde yaşadıklarının izi vardır. Kafka kurgucu bir yazar sanılır. Oysa yazdıklarının derinliğinde yaşadıklarının inişli çıkışlı evrelerinin gölgeli görüntüleriyle karşılaşılır. Soysal, algılaması neyi duyumsatmışsa onu yazdı. Duyumsadıklarının girintilerini çıkıntılarını kendine özgü bir dille yazmaktan kaçınmadı. Tante Rosa'dan alıntıladığım yukarıdaki örnekten de anlaşılacağı üzere, onun atak yapısı, bir senfoni gibi işlediği söylemine de yansımıştır.

Sevgi Soysal'ı, duruşuyla, yazdıklarıyla özgürleştirdiği kişilik yapısıyla anarak...

KAYNAKÇA

Adnan Binyazar, "Sanatçılarla Konuşmalar: Tante Rosa ile", *Varlık*, sayı 741, 1 Haziran 1969, s. 12.

Albert Camus, *Yabancı*, Can Yayınları, İstanbul, 2007.

Sait Faik Abasıyanık, *Mahalle Kahvesi*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015.

—, *Son Kuşlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.

Sevgi Soysal, *Barış Adlı Bir Çocuk*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.

—, *Tante Rosa*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

Yaşama Tutunmak

ADNAN ÖZYALÇINER

Sevgi Soysal'ın üçüncü öykü kitabı *Barış Adlı Çocuk* (1976) kitabında yer alan “Zulmet Sevinci” öyküsü, 1971 Muhtırası kapsamında sıkıyönetimce öteki aydın ve yazarlarla birlikte hapse atılan bir kadın mahkûmun tekil öyküsü olmaktan çok, durum saptamaları açısından bir dönem öyküsüdür. Yazarın yaşadıklarından kaynaklanan gözlemlere dayalı, siyasal-toplumsal ortamı irdeleyici bir öykü oluşuyla da, çoğul bir öyküdür. En bireysel öykü bile toplumsal olguların izdüşümünü taşır. Sevgi Soysal'ın öyküsündeyse toplumsal olgular, bireysel yaşamları belirler.

Öyküde, kısaca bir kadın mahkûmun mahkemeye götürülmesi sırasında içeriyle dışarı, içeridekiyle (öykünün kahramanı) dışarıdakinin (öykünün kahramanının kocası Memet) durumu karşılaştırılarak içeriye (zulmete) dönüşü betimlenir. Sevgi, öteki öykülerinde olduğu gibi, bu öyküsünde de, anlatmaktan çok, betimleyerek öyküye hareketlilikle yaşarlık kazandırır.

Birinci tekil kişi ağzından anlatılan öykü, mahkemeye götürülecek öykü kahramanının “tedirgin” olduğunun vurgulanmasıyla başlar. Tedirginliğinin nedeni, hakkında verilecek karar ya da tutukluluğunun kaldırılıp kaldırılmayacağı değildir, dışarıdaki yaşamın sorunları, sorumluluklarıdır. Burada, bütün zorluklara, baskılara karşılık dışarıda olabileceğinden daha mutludur.

Bugün onun için her günkünden değişiktir. Mahkemeye gideceği için her gün giydiği eşofmanını çıkarıp üstüne başına çeki düzen verir. Mahkemenin hakkında vereceği karardan çok asıl sevinci “birkaç saatliğine de olsa dışarı çıkmak”tır. “Ne eksik, ne de fazla” (Soysal, 2012, s. 139).

Çantasında mahkemede rastlayacağı erkek tutuklulara vereceği birkaç mektup vardır. Arkadaşlarının Mamak’taki tutuklu kocalarına ulaştırılmasını istediği sansürsüz birkaç mektup. Kapıda onu karşılayıp arayacak olan “kadın polislerin en kötüsü” Zafer’dir (s. 139). Zafer’in bütün buyruklarına uyup seven cen davranarak çantasını aratmayı unutturur.

Öykünün en ilginç tiplerindendir Zafer. Kocasını MIT’çidir. O da kendini sıradan polisliğe uygun görmediğinden “büyük eziyetler peşinde koşarken görevini aksatır” (s. 139). Kahramanın, çantasını aranmaktan kurtarışı da bundandır. Zafer kendisini nerdeyse bir ajan olarak görür. Olmadık işgüzarlıkları vardır. En olmadık bir zamanda *Tütün* romanını¹ daha çok Maocuların okuyup okumadığını bilgiç bilgiç sorar. Ardından albayın teftişinde ona yaranmak için *Tütün* romanını ortaya atar. Maocuların okuduğunu söyler. “...bakın eskimiş bile” diyerek kitabı yakalatışıyla övünür. Saklanmış kitaplardan birini, Kıvılcımlı’nın kitabını ele geçirdiğinde de, “Kıvılcımlı mı? O ölmemiş aslında, buraya gönderilen sahte bir ölüymüş,” diye böbürlenir. Sonra da koğuştakileri şaşırttığından memnun, kitabı orada unutup gider. “Bütün oluşmamış kişilikler gibi tutarsızdır. Sivil ajan pozundan mahalle kadını hasetçiliğine atlar. Görüşte kızlardan bazısının kocasını kıskanmışsa kendi kocasının yakışıklılığını över. Kimileriyle senli benli olur. Albaya bu içten davranışının nedenini “Ağızlarından söz almak için” yakınlık göstermek diye açıklar. (s. 141) Sevgi Soysal, dönemin bu iki-

1 Çağdaş Bulgar edebiyatının öncü isimlerinden Dimitır Dimov’un [1909-1966], 1952 yılında yayımlanan sosyalist gerçekçi romanıdır. Bir bütün şirketinde memur olarak çalışan üvey babası sayesinde, bütün işçilerinin yaşamını ve onların mücadelesini yakından tanıyan Dimov, romanında İkinci Dünya Savaşı öncesinde hızla yükselen ve dünya için ciddi bir tehdit haline gelmekte olan Nazizmin Bulgar işbirlikçileri aracılığıyla ülkeye hâkim olma sürecini, bütün işçilerini ve sorunlarını ele almıştır. Roman Türkçeye *Tütün/Sarı Dünya* adıyla Burhan Arpad tarafından çevrilmiştir – yay.haz. notu.

yüzlü tipik gardiyan görüntüsünü alaycı bir dille çizerek, öykü içinde bir öykü tadında betimler Zafer'i. Sevgi Soysal'ın bu zarif alaycılığı öykü boyunca sürer. Gerçekte alay dolu üslubu, Soysal'ın anlatımının ayrılmaz bir parçasıdır. Gerçeği daha gerçek, daha göze batar konuma getirir. Toplumsal çelişkilerin ortaya saçılmasının nedeninde bu alaycılık yatar.

Mahkemeye götürülmek üzere elleri önden kelepçeli cipe bindirildiğinde, acı çekmenin gereğine inanmaktadır. Bu yüzden onu mahkemeye götürecek astsubayın kolundan tutup cipe binmesine yardım etmesinden korkmuştur. "Neyse ki böyle bir şeye kalkışmadı." Çünkü: "Kimse sevmez acısına su katılmasını, hele zorlukları ortadan kaldırmayacak yardımlar, bu yardımlar düşmandan geliyorsa üstelik, nefret uyandırırılar." Astsubay gereksiz incelikler göstermeyecek kadar üstlendiği rolün insanıdır. Yoksa kurbanına iyi davranmaya kalkan cellatın ya da on beş yıla mahkûm ettiği sanığa acıyan yargıcın tutarsız durumuna düşerdi. "Düşmanın, kinin tadını elimizden almaya hakkı yoktur. En büyük haksızlıktır bu" (s. 142).

Bu yüzdendir ki "her olay iz bırakmalı, her acı değmeli"dir (s. 142). İnsanı değiştirecek olan, duruşunu sağlamlaştıracak olan da budur. Yazar, 12 Mart askerî terörünün baskılarıyla işkencelerinin aydınlarla yazarları bu yönde etkilemesi gerektiğine bir gönderme yapar burada. Mahkemeye tutukevi arasındaki yol uzun olmadığı için, sabahleyin yaşadığı dışarı çıkma sevinci "şimdi biraz anlamsız" gelir. "Ama cip mahkemenin olduğu yöne değil, şehir içine giden yola" sapar. Bu beklenmeyen bir durumdur. Her zaman gördüğü "o hep bilinen şeylere, onlara büyük değişiklikler, büyüler, başkalıklar, yeni güzellikler, anlamlar katarak" bakar. (s. 143).

Cipin şehre sapmasının nedeni, gece nöbetindeki binbaşının dostları geleceğinden mezelik öteberi ısmarlamış olmasıdır. Binbaşının gece dostlarıyla yapacağı içki muhabbetini düşündüğünde, onlardan, "kırk kadar siyasi kadın tutuklu"dan (s. 138) "iş" olarak söz edeceklerini düşünür. Bu "iş", onlara uygulanan, dünyada benzeri zor bulunacak baskı yöntemleri"dir. Buna genelde zorbanın, işkencecinin 12 Mart 1971'den 12 Eylül 1980

ve sonrasına uzanan dönemin tanımı olarak bakmak gerekir. İnsandan öte bir aygıt olarak. Yazarın vurgulamak istediği budur.

İsmarlanan öteberileri astsubay hiçbir zaman Yenişehir'den almamıştır. Neden alsın? “Bütün bunlar Yıldırım Bölge Kantini'nde bol bol vardır.” Kantin, dışarıdan ucuzdur üstelik. Onun için görevli subayların karıları, her sabah kocalarının eline bir alışveriş listesi tutuşturur. Yazar onlara sabah yoklamasında cart curt eden albayın karısının da ona “Akşama kantinden beş kilo patates getirmeyi” unutmamasını sıkı sıkı tembihlemiş olduğunu, adamın yüzüne bakarken, muzipçe düşünmüştür. Hem de kaç kez (s. 144).

Onlardan tam bir saygı ve itaat bekleyen bu uygulama, onun da karısının emrini yerine getirmek zorunda oluşunun gülüncülüğünü ortaya koyar. Onlardan tam bir disiplin istemesi, zorba davranışı, sanki kendisinin de disiplin altında olmasından, zora koşulmasından kaynaklanmaktadır.

Burada da Sevgi Soysal'ın alaycılığının toplumsal içeriği açıkça ortaya çıkar. Cip bulvardan geçerken bir bahar sabahının “akıl almaz güzelliği” vardır ortalıkta (s. 144). Kaldırımları bahar giysileri içindeki delikanlılar, kızlar, ev kadınları doldurmuştur. Bulvar, her zamanki sabah kalabalığı içindedir. “Sanki değişen sadece hava, gelen sadece bahar”dır (s. 144). Kentin bir yerlerindeki tutukevlerinden, demir süngülerden, tomsonlardan, dikenli tellerden, gözcü kulelerinden, işkence evlerinden kimsenin haberi yoktur. Daha korkuncu vardır da, gündelik, sıradan bir şeymiş gibi görünmektedir. Kalabalık onun tutukluluğundan habersizdir. Daha doğrusu böyle bir algısı yoktur. Onun için cipin arkasından “hürriyet hürriyet” diye bağırarak koşacak degillerdir. Onlar için hürriyet, bir bahar sabahı kaldırımlarda gezinebilmek, küçücük dünyalarında bir değişiklik yapabilecek bir iki şey satın alabilmekten ibarettir. Yoksa “aç” olup cipin içi ekmekle dolu olsa, o zaman “ekmek ekmek” diye bağırarak koşturacakları kesindir. Sorun da buradadır işte. Karınlarını iyi kötü doyurup susturmakta (s. 144).

Kalabalığın cipin ardından koşturup koşturmaması bir yana, bulvarda gezinip durması, onun tutukluluğuna rağmen de ol-

sa “hayatın sürüşü iyi, güzel bir şey”dir (s. 145). Önemli olan yaşama katılmak, yaşamın içinde olmaktır. Tutukluyu götüren astsubayın cipi süren astsubaya “Kurtuldu mu karın?” diye soruşu, onun da yaşama katılımını gösterir. Çünkü “Kötülükler, gaddarlıklar, çirkinlikler, hiçbir pislik hayatı kapsayamaz, engel olamaz ona. Deniz gibidir hayat, pislik tutmaz” (s. 145). Yaşam eninde sonunda kişiyi arındırır, arındıracaktır.

Yeni yeşerecek yaşamın konuşulması, ona uzaktaki oğlunu düşündürür. İkisi için de yaşam acıdır. Acı çekmektedirler. Rilke’nin “Acı çeken daha iyi bir insandır” sözü acı çekmenin boşa çıkmayacağını bir kez daha anımsatır (s. 145). İçinde bulunan durumda hiçbir şey boşuna değildir. Dönemin yaşattığı acılara göğüs germe gücü, gün gelecek çekilen acılara son verebilecektir. Cip, Kızılay’dan geçerek Sakarya’ya gelir. Bir köşede durur. Tutuklunun yanından ayrılmaması gereken astsubay mezeleri almak için cipten atlar. Mahkûm, şoförle yalnız kalır. Bu yasaktır. Tutuklu istese kaçabilir bu durumda.

Öykünün bu bölümünde, astsubayların üstlerinden yiyeceği paparayı düşünerek kaçmayı geçirecektir aklından. Yalnız bunun için kaçmaya değerdir. Öte yandan önüne dikenli tellerin çıkmayacağını bilerek uzun uzun koşmanın güzelliğini yaşamak için yapabilir bunu. Ardından bildik bir kapının zilini soluk soluğa çalmanın güzelliğini yaşamak. Bu güzellikler yerini çabucak acıtıcı düşüncelere bırakacaktır. Kapı açıldığında kocası Memet şaşkın şaşkın, nerdeyse suçlarcasına gözlerini kocaman kocaman açarak bakacaktır ona. İçeri girdiğinde divanın üstünde Memet’in sabahlığını giymiş sigara içen bir kadınla karşılaşacaktır. Ağzından çıkacak tek söz “Özür dilerim” olacaktır. İkisi de haklıdır. İkisi de suçlu değildir. Kimse suçlu değildir. “Aslında kafada tasarladığım foto-roman ne acıtıcı, ne de üzücü. Bütün gülünçlüğüne karşın bütün bayağı olaylar gibi gerçekçi” (s. 147). Aynen böyle olabilir, olmayabilir de. Ne olursa olsun, ikisinin de ayrı konumlarda olduğunun da bilincindedir. O, bulaşmaya inanmaktadır. “Bulaşmanın beraberliğine. Sevmek bulaşmaktır. Ne kadar birbirimizi sevsek de, başka şeylere bulaşır olduk. Bambaşka şeyler” (s. 148).

Astsubay, elinde bir paketle cipe döner. Karşı kaldırımında hamallar vardır. Biri irikıyımıdır. Cipe bakmaktadır. “Gözleri hiç dost değil”dir. Az önce kaçsaydı onu mutlak yakalayacağını düşünür. “71 öncesi mitinglerinden birinde, aynı bu yerde, çevresinde toplananlara öğrencilerden birini nasıl yakalayıp polise verdiğini anlatan hamalı hatırlıyorum. Belki de bu oydu.

‘Aha komünist şuncana kaçıyor, aha şu ipimle denkleyiverdim’” (s. 148).

Onlara öğretilen buydu. Kötü kötü bakmak. Düşünmemek. Her şeyden, özellikle düşünenlerden kuşkulananmak. O döneme damgasını vuran “muhter vatandaş”lık. Yazar halkla aydınların arasını nasıl açtıklarını pek güzel bir biçimde ortaya koyuyor bu bölümde.

Cip mahkemeye yaklaştığında “Tutukluluğumun süreceğini biliyorum. Memet mahkemededir,” diye düşünür (s. 148).

Memet, “Tutukluluğunun sürmesine...” kararını paylaşmak için orada olacaktır. “Sonra bambaşka yönere gitmek, bambaşka şeyleri paylaşmak için” (s. 148).

İsteği mahkemenin bir an önce olup bitmesidir. Bir an önce koğuşuna, kızların yanına dönmeyi dilemektedir. “Günümü, kalın demir kapıyı, dikenli telleri, tomsonlu erleri, polis Zafer’in haykırışını, ranzalarımızı, elden ele eskittiğimiz kitaplarımızı, karavanamızı paylaşmak için.” Paylaşmak istediği zulmettir, karanlıktır. “Bulaşa bulaşa direnmek için” (s. 149).

Kavuşmak istediği, volta atılan yerdeki dikenli telin dibinde bitivermiş çiçektir. Özlediği yalnız koğuş arkadaşlarıdır şimdi. Ortak zulmet, telin dibinde açan çiçek, zulmet sevinci. Aslanan bu sevinçle yaşama tutunmaktır. Nerede, ne zaman, hangi koşullar altında, hangi ortamda olursa olsun, yaşama tutunmanın önemini, zulmetin sevinci olan aydınlığı muştuluyor Sevgi Soysal bu öyküsüyle.

KAYNAKÇA

Sevgi Soysal, *Barış Adlı Çocuk*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.

Hizaya Girmemek: *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*

DENİZ KANDİYOTİ¹

“Hiza meselesi her işin başı ve de sonu.

Hiza, Türk’ün buluşu olan bir “komünistlikle mücadele” metodu.

Bizim öz bağrımızdan kopmuş, titreye titreye bulunmuş,

kökü dışarıda olmayan bir metot.”

– Soysal, 2013, s. 50.

[...]

Yüreğimizi, düşüncemizi kim hizaya sokabilir?

Kim hazrolde durdurabilir?

Önemli olan da bu!

– Soysal, 2013, s. 206.

Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu’nu ilk okuduğumda bana zengin bir edebi türün güzel bir örneği –yani sadece bir cezaevi anısı– gibi gelmişti. O zamanlar 12 Mart döneminin sosyal ve siyasi atmosferi hâlâ etkisini sürdürüyordu. Senelerin ardından bu metni tekrar okuyunca ne kadar yanıldığımı anlıyorum. Tek

1 Halen Londra’da emeritus profesör olarak yaşamını sürdüren Kandiyoti, 1969-1974 seneleri arasında Ankara Orta Doğu Teknik Üniversitesi’nde öğretim üyesi olarak çalışmış ve *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*’nun anlattığı dönemi işinden istifa etmek gibi hafif bir bedelle atlatmıştır. 1970 yılında tanıştığı Sevgi Soysal’ın bir toplantıda eline sıkıştırdığı *Yürümek* romanı aynı yıl TRT Sanat Ödülleri Yarışması Başarı Ödülü’nü kazanır ve Kandiyoti’nin, yazarın yapıtlarına bir ömür boyu sürecek ilgisi böylece başlar.

başına ayakta durabilecek bir dizi kısa anı-hikâye şeklinde kurgulanmış bu eser, hem baskıcılığın ve totaliter zihniyetin hem de başkaldırı ve direnişin eşsiz bir anatomisiymiş meğer. *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*, 12 Mart darbesinin Türk edebiyatı üzerindeki yansımalarının en iyi örneklerinden biri olarak nitelendirilse de (Turan, 2009), kanımca yalnızca bir döneme veya belirli bir topluma mal edilecek bir yapıt olmanın çok ötesinde evrensel bir boyutu yakalamış bir eserdir. Sevgi Soysal, bu eseri ile insanın en baskıcı koşullar altında bile kendine saygısını, insani değerlerini ve psikolojik özerkliğini nasıl koruyabileceğinin bir el kılavuzunu yazmıştır âdeta.

Soysal, baskıcı otoritenin esas zaferinin karşısındakini içselleşmiş bir ezilme duygusu ve bir boyun eğme refleksiyle bırakmak olduğunu derinden sezerek masum gibi görünen hiza ya girişlerin bile bedellerini çok iyi kavrayarak, rap rap yürüyen taburda ters adım atar. Ancak bu bilinç sadece hapisane duvarları içinde kalmaz, “dışarıdaki” topluma da yansır. Sevgi Soysal, Türkiye’nin toplum ve insan ilişkilerini pek saklanacak yer bırakmadan mercek altına alır. Tutukluluk koşullarında büyük bir disiplin içinde günde sekizer sayfa yazarak *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* romanını kaleme almış olması bu açıdan hiç de şaşırtıcı değildir. Baskıcı zihniyeti besleyen konformizmlerin, küçüklüklerin, ufak hesapların, pısırlıklıkların, cimriliklerin aslında alelade hayatlarda, ortalama ailelerde ve sıradan kişilerde nasıl filiz verip yeşerdiğini maharetle önümüze serer.² Kendini düzen karşıtı diye tanımlayan akımlar da kendi otoriter dayatmalarını, sürüleştirme heveslerini ve bireyi hiçe sayma eğilimlerini sergileyince, yine karşılarında şaşmaz bir pusula gibi özgürlüğü ve bireye saygıyı seçen Sevgi Soysal’ı buluyorlar. Otoriter rejimlerin bir diğer büyük kaygısı ise, korkutucu olmaktan çıkıp gülünç duruma düşürülmeleri ve ezmeye çalıştıklarında iğrenmeyle karışık küçümseme duyguları yaratmala-

2 Bu satırları yazarken “konformizm” sözcüğünün Türkçe karşılığını bulmakta ne kadar zorlandığımı düşünüyorum. Buna karşılık çoğunluğa karışmanın ve sesini çıkarmamanın faziletleri üzerine büyük bir lügat ve deyim zenginliği var. Örneğin, “sürüden ayrılanı kurt kapar” ve çok daha kötüsü “bana dokunmayan yılan bin yıl yaşasın” gibi.

rıdır. *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*'nun mizahi üslubu ve her an, her durumun gülünç ve abes yanlarını yakalayabilmesi, yazı yazmanın başlı başına bir direniş aracı olduğunu gösteriyor ve bütün diktatörlüklerin hiç şaşmayan kitap yakma ve yasaklama meraklarını çok anlaşılır kılıyor. Bu eser, bir yandan yazar için yazı yazmanın verdiği geri durma ve akıl sağlığını muhafaza etme işlevini görürken, diğer yandan toplumsal eleştiri ve başkaldırma eylemlerini usta bir dille yerine getiriyor. Sevgi Soysal, Türkiye'de militarizmin ve egemen toplumsal cinsiyet rejiminin eleştirisinde hiç kuşkusuz bir öncü konumundadır.

İlk tutukluluk: "Sayın muhbir vatandaş" ve sıkıyönetim güldürüsü

Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu, Sevgi Soysal'ın iki ayrı tutukluluk dönemini anlatır. Birincisi 12 Mart rejiminin daha yeni yerleşmeye başladığı ilkbahar ve yaz aylarında kimliksiz doluşarak sıkıyönetime karşı gelmek gibi sudan bir sebebe dayanır ve görece kısa sürer. Ki bu tutukluluk sürecinde henüz "er tutukluluk" ve işkence dönemi başlamamıştır. Eserin "Tutuklanış" bahsiyle açılan ve "Tahliye" ile kapanan dönemi içeren ilk bölümü, "içerisini" anlattığı kadar dışarıdaki baskı ortamını da tüm boğuculuğu, tedirginliği ve günbegün artan dehşetiyle anlatır. Radyo ve televizyonda tutuklama listeleri okunurken, operasyonlar bir insan avına dönüşmüşken ve olmadık insanların olmadık bahaneler sunularak tutuklanması sürüp giderken, Türkiye'de toplumun "başkalarını" ele vermeye ne kadar da istekli olduğunu alaycı bir üslupla anlatır Soysal. "Muhbir vatandaşları" şöyle resmeder:

Kazıklama huyundan bir türlü vazgeçemeyip sıkıyönetim görevlisini de kazıklamaya kalkan gazinocudan fiyatını düşürmeye yanaşmıyan bar kadınına, ne tutukluluklar görmüştür 12 Mart koğuşları. Pek sayın muhbir vatandaşlarımızın ise, kızdıkları kiracıdan bozuldukları komşuya kadar tutuklatmak istedikleri insanların sayısı o kadar çoktu ki merkez komutan-

lıkları koğuşların durumunu düşünerek böylesi ihbarların büyük bir kısmını kulak arkası atarak gereken feraseti gösterdi (Soysal, 2013, s. 18).

Nitekim “Meşgul Melahat” bahsinde, Melahat adında bir konsomatrisin çakırkeyif olmuş bir astsubaya yüz vermeyince Yıldırım Bölge’ye düşmesini ve ortalığı karıştırmasını gülmeden okumak mümkün değil.

Kitabın açılış bölümleri hiciv ve ince alayla yüklüyse de, bir o kadar da tedirgin edicidir. Özellikle o dönemi yaşayanlar bütün toplumun utanç verici kirlenmişliğini iyi hatırlar. Öyle bir toplum ki otoriteyi sorgulamamak ve başını belaya sokmamak adına mağduru suçlamakta ustalaşmıştır: “Önce tutuklanacağınız dedikodusu yeri göğü sarardı. Sokakta rastladığınız dostlar size, yan yan, bu daha ne dolaşıyor gibisine, bakarlardı. Daha açık sözlü ajanlarsa hafif bir hayıflanmayla sorarlardı. Öyle ya, ölü-nün öldüğünü bilip ortalıkta dolaşmaması gerekir” (s. 19). [...] “Yapmasaydı, gitmeseydi, demeseydi’ diye mantıksız bir ortamda bir sizin belanızda mantık aramaya kalkan ve başınızdaki bela yetmiyormuş gibi sonunda bütün mantıksızlığı da sizin başınıza yıkan tanışlara kızacak durumda da değilsinizdir” (s. 23). Bu buruk ifadeler, *Yıldırım Bölge*’nin yer yer mükemmel bir mizah eseri olmasından hiçbir şey eksiltmez. Sevgi Soysal kendi duruşunu şöyle tarif eder: “Nasıl olsa gideceğim Yıldırım Tutukevine, hiç olmazsa keyfini çıkararak gideyim. Ne keyfi demeyin, sıkıyönetim mekanizması, eğer kendi belanız çok da can yakıcı değilse, iyi bir seyirci için bulunmaz bir güldürüydü” (s. 24).

Katı bir bürokrasi, keyfi bir otoriter rejimle birleşince ortaya çıkan uygulamaların mizah malzemesi olması, Türkiye’de Aziz Nesin’in eserlerinde de görüldüğü gibi, sağlam bir yazı geleneğinin parçasıdır. Edebiyattaki düzen karşıtı eleştiri görsel alandaki karikatürle de bir araya gelince karşımıza renkli bir siyasal hiciv platformu çıkar. İşte tam da bu alanda duymaya alışıık olmadığımız kadın seslerinden biridir Sevgi Soysal’inki. Bu kadın sesinin özgünlüğü, daha ileride ayrıntılı bir biçimde anlatacağım gibi, askerî rejim aracılığıyla dayatılan erkek egemen, mili-

tarist söylemin devamlı bir karikatüre dönüştürülerek otoritesinin delinmesinde, ince alayın güçlü bir silah gibi kullanılmasında yatmaktadır. Birbiriyle çelişen toplumsal cinsiyet kodları ise (kadın tutuklulardan askerî disiplin beklenmesi gibi) zahmetsizce kara mizah malzemesine dönüşebilmektedir.

Sevgi Soysal, ilk aşamada *Yıldırım Bölge*'de âdeta bir izleyici ve misafir konumundadır. Yazı tekniği bakımından günlük şeklinde değil de anı olarak kaleme alındığından, yazarın kendisi de bunun farkındadır: “Bir seyirciyim şimdilik. Tutukevini, içi ve dışıyla bir kartpostal gibi algılayabiliyorum ancak” (s. 64-65). Bu aşamada yazar, etrafındakilerin başına gelenleri alaycı bir üslupla aktarır. Örneğin, tutuklanan öğrencileri hakkında bilgi almak için komutana telefon eden ve onları sahiplendiği için gözaltına alınan Gazi Eğitim’de İngilizce öğretmeni Naciye Hanım’ın savunma olarak “legal veya illegal hiçbir örgüte mensup olmadığını” söyleyerek başının belaya girmesi karşısında Sevgi Soysal’ın tepkisi şöyle: “Bakın bakın, savunmaya bakın! Nereden biliyor bu hanım, illegal ve legal gibi Marksist, Leninist hatta Maocu sözcükleri? Ha nereden biliyor?” (s. 25)

Gerçekten de benim gibi o dönemi yaşayanlar “Marksist”, “Leninist” hatta “Maocu” sözcüklerinin gülünç ve anlamsız bir nakarat haline gelmesini iyi hatırlarlar. Bu sözler bir çok mecliste bir tekerleme gibi tekrarlanır, arkasından gevrek kahkahalar kopardı. Ne var ki okul müdireliği yapmış halim selim Naciye Hanım şaşkın bir halde, meşhur 141. maddeden tutuklanır ve Dev-Genç davası sanığı olur!

Yıldırım Bölge Koğuşu’nun bu ilk dönemde kız okulu yatakhanelisini anımsatan yönleri de var. Behice Boran, Oya Baydar, Naciye Öncü, Sevim Onursal gibi daha olgun politikacı ve meslek sahibi kadınların yanı sıra, öğretmen okulundan yeni çıkmış gencecik kızlar koğuşu civıltılara boğarlar, havalandırmada teneffüse çıkmış çocuklar gibi davranırlar. Sevgi Soysal’ın kitap boyunca okuyucusunu sürükleyen hayat sevgisi ve coşkusu ise kendini hemen belli eder ve dikenli tellerle çevrili de olsalar kızların oyunlarına katılır. Ancak tutukluların kadınlık durumu bazen gülünç ve zaman ilerledikçe dehşet verici ve aşağı-

layıcı biçimlerde kendini hatırlatır. Havalandırmada kızları sabah talimi yapan ve şarkı söyleyen erler çevirir: “Erler üstleri çıplak, dikenli tellerin, tomsonların çevresinde daha büyük bir çember çizerek çeviriyorlar bizi, şap şap ellerini vurarak koşarken. Söyledileri şarkı: ‘Tombul memeli kızlar!’” (s. 34).

Yine de bu dönemde koğuşı evcilleştiren ve hamarat hanımlarla dolu bir hava yaratan faaliyetler de vardır – herkesin kendini yün örmeye vermesi gibi. İçeri şiş sokulması yasak olmasına rağmen koğuştan sorumlu Şişman Polis (ki sonradan gelen kadın polisler bu trafikten alınma ve biraz şaşkın kadını çok aratacaktır) şişlerin yakalanmaması kaydıyla yün örülmesine göz yumar ve böylece Sevgi Soysal’ın tabiriyle “Yeraltı Örücüler Örgütü” faaliyete geçer. Bahçede yuvasından düşmüş yavru kuş kurtarılır, koğuşa giren Mimşirik adlı kedi sevilir, mahkemeye çıkılacak günlerde özenle giyinilir ve ziyaret günlerinde görüşçülerin moralini bozmamak için gayret edilir. Siyasi tutukluları er sayan yasa daha çıkmadığı için koğuştaki anlamıyla bir askerî disiplin kurulmamıştır henüz. Koğuş nöbetçileri sabah sayımı yapmakta ve uyuyanları zorla uyandırmak konusunda gevşek davranırlar. Sevgi Soysal ise kendine hiç gevşeklik payı tanımaz çünkü psikolojik özgürlüğün kendi kurallarını tayin etmekten geçtiğini iyi bilir. Böylece, yazar, sabah herkesten önce uyanır ve sayıya bindirdiği jimnastik hareketlerini, canı her ne kadar bir an evvel çay içmeyi ve sigarasını tütürmeyi istese de, şaşmadan uygular: “Ama yok kendimi tutuklamışım bir kez. Böylece öteki tutuklama vız gelmiş olacak. Sen sonuca bak, öyle de olsa böyle de olsa tutuklusun ya: Ama iş öyle değil. Benim seçtiğim tutukluluk, yine de özgürlük demektir” (s. 52).

Foucault’nun *Discipline and Punish* [Hapishanenin Doğuşu] (1977) adlı eserinde anlattığı gibi ceza sistemlerinin ortak amacı, disiplin gücü (*disciplinary power*) aracılığıyla (ki bu birtakım bedensel pratikler ve sürekli gözetim altında tutulmaya dayanır) bireyi özgürlüğünden tamamen mahrum etmektir. Bireyin kendi seçtiği pratiklere tâbi olması ise –bunlar ne kadar katı olursa olsunlar– bir özgürlük alanı yaratır. Tutukluluğu bo-

yunca, Sevgi Soysal'ın bu özgürlük alanını canlı tutmak ve korumak için çetin bir mücadele verdiği görürüz.

Koşulları çok daha ağır olan ikinci tutukluluk döneminde ise, seçtiği bu katı programa aynen uyacaktır: “Kendimi bilgisayar gibi programladım. Sabahları 5.30'da kalkıyorum. Yarım saat jimnastik. Sonra, heladaki lastik boruyla soğuk duş. Giyinip kahvaltıdan önce biraz okuyorum. Herkesin uyuduğu bu sabah saatlerini seviyorum. Sabahları kendime uyguladığım özel ‘faşizm’ özgürlük duygusu veriyor bana” (s. 191).

Ne var ki Yıldırım Bölge kendi içine kapalı bir dünya olmaktan çok uzaktır. Mamak'ta yatan çeşitli sol fraksyonlara mensup erkek tutuklular kendi saflarındaki kadınları dayanışma eylemlerine davet edince, kadınlar arasında anlaşmazlık ve gerginlikler ortaya çıkar. Sevgi Soysal'ın anlatımındaki ilginç bir özellik, devrin çeşitli sol eğilimlerinin hiç fazla ayrıntısına girmeden ve taraf tutmadan, olayların doğrudan doğruya insan trajedisi boyutuna odaklanarak, politik tavrıları ne olursa olsun herkese insanlığını ve kişiliğini teslim edebilmesidir. Geriye bakıldığında, bu eserin kalıcılığında ve evrenselliğinde bu tavrın büyük payı olduğu açıktır.

“Açlık grevi” bahsi, bu gerginliklerin kitaptaki ilk anlatımıdır ve Sevgi Soysal'ın özgün duruşunun en iyi örneklerinden biridir. Bu bahiste, hakları ihlal eden anayasa değişikliklerini protesto amacıyla Mamak'ta başlayan açlık grevinin Yıldırım Bölge'de uygulanıp uygulanmayacağı konusu tartışma yaratır. Açlık grevini başlatan Dev-Gençlilerin kadın yoldaşları, kızgınlıkla onları desteklemeyen ve tavrını açıkça ortaya koyan eski TIP Başkanı Behice Boran'a sataşırlar. Buna rağmen oylama sonucunda açlık grevi reddedilir. Ancak Sevgi Soysal, hem politik duruşunu tutarlı bir biçimde savunan Behice Boran'a saygısını hem de mert ve çocuksu bir açıkyüreklilikle grev savunuculuğu yapan Sema'ya duyduğu şefkati aynı anda barındırabilecek kadar insancıl ve cömerttir. Koşulların giderek kötüleştiği ikinci tutukluluk döneminde bile bu tavrı değişmeyecektir. Nihayet, Sevgi Soysal'ın mahkemesi beraat ve tahliyeyle sonuçlanır. Ama tek sevinebileceği olay, Mamak'ta tutuklu olan kocası

Mümtaz Soysal'ı ziyarete gidebilmektir. Mahkemeyi beklerken müstehcen olduğu iddiasıyla toplatılmış olan *Yürümek* romanını büyük bir pişkinlikle imzalatmaya kalkan gazeteciye arkasını döner. Sevgi Soysal esas suçunun hizada çıkarmak olduğunu aslında farkındadır: “Zaten mahkemedeki herkes beni buraya getiren suçtan çok romanımla ilgili. Savcıdan hâkimlere, daktiloya kadar hepsi, romanımın dedikodusuyla meşguller.

‘Mümtaz Bey’in hanımının kitabını duyduunuz mu?’

Kitap hakkında duydukları da beni her türlü cezaya, sürüm sürüm sürünmelere müstahak kılıyor” (s. 72).

Kendinden olmayana her türlü eziyeti reva görebilen bir toplumda, Sevgi Soysal sürüden ayrılmayı seçmişti. Acaba gösterdiği bu varoluşsal tavır ile siyasi bir taraf seçip bir davaya kendini adayanlardan daha radikal ve tehlikeli bir yol seçtiğinin o zamanlar farkında mıydı?

Nitekim, hiçbir örgüte mensup olmayan Sevgi Soysal, iki muhbir ajanın ifadesiyle “orduya hakaret” gibi ne idüğü belirsiz bir suçtan tekrar tutuklanır. Bu kez davası bir yıl mahkumiyet, dört ay Nevşehir’e sürgünle sonuçlanacaktır.

İkinci tutukluluk dönemi: Hukuksuzluk ve insanlıktan sıyrılma

Sevgi Soysal hürriyete değil “o sıralarda Edirne’den Ardahan’a uzanan bir tutukevine tahliye olmuştu. Ankara kentinin kendisi ise görünmez diken tellerle çevrili bir *tutukeviydi*” (s. 73). Terör rejimlerinin ortak paydası olan yıldırma ve sindirme yöntemlerini mükemmel bir şekilde kavrayan ve yalın, abartısız bir dille anlatabilen bir yazar Sevgi Soysal:

İsteniyordu ki, tutuklu yakını tutukluya, tutuklular birbirine, tutuklu yakını tutuklu yakını olmayana, evi arananlar aranmayana, kovalanan kovalanmayana düşman olsun. İnsanlar dikenli teller, muhbirler, polis ve korkuyla birbirinden kopsun, yalnız ve tek yığınlaşıp sinsin... Bir de korku, insanların rahatça yüreklerine saldıkları korku. Koskoca Ankara kentin-

de kovalananları yaralı bir av hayvanı yalnızlığında, neredeyse açıkta bırakan korku. Benim evim arandığında apartmanda kimse oturmuyor sanırdınız. Bütün perdeler kapanıverdi. Bütün sokak kapıları arama bitene dek açılmadı. Kimse merdiven aralığına bile çıkmadı, sokağa çıkacak olanlar işlerini ertelediler (s. 76).

Böylece, yazar tam eşi tahliye edildiği sırada, kendisinin ilk tutukluluk dönemine kıyasla tanınamaz hale gelmiş Yıldırım Bölge'ye geri döner. Değişen koşullar, polis odasında Polis Suna'yla ilk karşılaşmada hemen kendini belli eder. Sertleşen havaya uyumlu olarak emniyetten "anarşistlere" layikiyle gardiyanlık yapabilecek yeni polisler görevlendirilmiştir. Sonradan çok hikâyelerini duyacağımız Suna'yı şöyle tarif eder:

Esmer tenli, kara kuru bir kız Suna. Evli değil. Sıkıyönetim görevlileri arasında bir koca arıyor kendine. Kirpiklerine sürdüğü bir ton rimelle, üniforması hiç uyuşmuyor birbirine. Gerçek bir polisten çok, gezginci tiyatrodaki polis rolüne çıkmış bir mahalle kızına benziyor (s. 80).

Suna'nın meraklı soruları, küçük düşürme manevraları, yakınlaşma teşebbüsleri, korkutma çabaları sonuç vermez zira Sevgi Soysal otoritenin façasını bozmakta uzmandır ve bu uzmanlık kitap boyunca gelişir. Âdeta ince bir sanat haline gelir. Örneğin, kapıdan girerken hazırola geçmeden ve selam vermeden girdiği için önce kızan, sonra bu talebinden vazgeçen polise şöyle mukabele eder:

Geriye dönüp tam kapının orda, jimnastik dersinde öğrendiğimiz biçimde, sağ dönüş yapıyorum. İyice abartarak, ayaklarımı birbirine, ellerimi de baldırlarıma çarpıyorum, başımla sert bir selamı unutmayarak. Suna daha da kızıyor. Bütün fiyakası bozuldu. Ama yapacak bir şey yok. Sonuç olarak benden istediğini yaptım (s. 82).

Bu kilit bir bölümdür zira Sevgi Soysal'ın bundan böyle yürüteceği pasif direniş yöntemini açıklar. "Yetkenin parodisi" diye-

bileceğimiz bu yöntem, James Scott'un *Domination and the Arts of Resistance* [Tahakküm ve Direniş Sanatları] (2008) ve diğer eserlerinde "sahte boyun eğme" (*false compliance*) diye adlandırdığı duruşu anımsatır. Özellikle siyasi tutukluların "er statüsüne" geçmesiyle, yani bütün hak arama kapılarının yüzlerine kapanmasıyla, "sahte boyun eğmenin" türlü örneklerine metinde sık sık rastlarız. Komiserlere ve albaylara bulaşmaktan nefret ettiği halde, yazar, koğuş arkadaşlarının taleplerini doğrudan veya dilekçe yoluyla iletmek gibi görevler yüklenir. Daha ileride cezaevinin bütün uygulamalarına ortak cevap vermek ve kişisel temasları ve sürtüşmeleri engellemek için, sol fraksiyonların dışında olduğundan, herkesçe kabul gören Sevgi Soysal, koğuş sözcülüğü gibi ağır bir sorumluluğu tek başına yüklenir. Bir gün çağırıldığında komiser "Bundan sonra hukukçuluk sökmeyecek Sevgi Hanım" diye söze başlar. Bütün haklar askıya alınmış, tutukluluk ilişkileri ordudaki "ast" "üst" modeline uydurulmuştur. Bu durumu koğuşa bildirdiğinde çok sert tepkiler çeker, ancak Sevgi Soysal şöyle der:

Amacın bizleri iyice aşağılamak, horlamak olduğunu seziyoruz. Daha çok, daha çok sıkıntı çekmeye herkes hazır. Ama, daha çok aşağılanmaya hayır, buna hazır değiliz henüz. Uzun tartışmalar ve kabuk değiştirmeler sonucunda, karşıdan gelen hiçbir şeyin bizi aşağılayamayacağını, bizi aşağılayabilecek tek şeyin, sadece ve sadece kendi tavrımız olduğu yargısına varacağız (s. 159).

Cezaevi yönetimine karşı toplu tavır alırken de erken tahliye olacaklarla daha ağır cezalar almış mahkûmları bölmeyecek, bireysel yürekliliğe indirgenemeyecek veya yılgınlıkla çözülmeyecek bir karar aranır. O gün havalandırmada aniden "Hazor" komutu gelince, kadın tutuklular sıraya dizilir ve albay tefitişine başlar:

Memnun, babacan bir yüzle yaklaşıyor bana. Hani neredeyse, sanki ben koğuş sözcüsü değil de çavuşmuşum gibi, koğuşun asker görünümü için sırtımı sıvazlayacak.

Albay, herkesin hazrol olduğuna emin olduktan sonra, gönlü olmuşçasına komut veriyor:

Rahat!

Ama kimse bozmuyor durumunu. Herkes, yine hazrol durumunda, taş gibi.

Albayın sesi babacanlığını yitiriyor. Sinirlendiği belli. Havalandırma avlusunda kadın heykelleri dizilmiş sanki. Bu görünüm rahatsız ediyor onu. Albay önümde dikilip bağılıyor:

Rahat dedim sözcü, rahat dedim

lyice sakın bir sesle cevap veriyorum albaya.

Biz, böyle rahatız komutanım! (s. 165).

Darbeler, sıkıyönetimler ve teröre karşı önlemler çerçevesinde Türkiye’de hukukun sürekli askıya alınması neredeyse rutin hale gelmişken, dünyanın genelinde bu olgu ABD’deki 11 Eylül terörist saldırısından sonra alınan yasal önlemlerden dolayı geniş yankılar yaratmıştır. Hukuk dışılığın ve “olağanüstü hal” yasamalarının modern yönetimin ayrılmaz bir parçası olup olmadığı geniş bir biçimde tartışılmış, siyaset bilimi ve uluslararası ilişkiler dalında en “sıcak” konulardan biri haline gelmiştir. Giorgio Agamben bu konuda şöyle der: “Gerçekten günümüzde olağanüstü hal dünyada azami bir yaygınlık göstermektedir. Kanunun normatif gerekleri hükümet şiddeti tarafından imha edilip, çelişkiler cezasız bir biçimde yaşanırken –bir yandan dışarıda uluslararası hukuku hiçe sayarak ve içeride sürekli bir olağan üstü hal yaratarak– yine de hukuk uygulanıyor iddiası sürdürülebilmektedir” (2005, s. 87).

Bu şartlarda, bireylerin hukuksal kişiliğinin yok edilmesi hayati önem taşımakta ve onları insanlıktan sıyrmanın temel bir ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Hukuksuzluğun neredeyse paradigması sayılan toplama kamplarını ve onları yaratan totaliter zihniyeti en iyi kavramış siyaset felsefecisi Hannah Arendt’in eserini incelerken, Fatmagül Berktaş insanlıktan sıyırma sürecini şöyle tarif eder:

Sürecin ikinci adımı, toplama kampı sistemi biçiminde, normal ceza sisteminin dışında ve ondan tümüyle ayrı bir ceza ev-

reni yaratılmasıdır. Böyle ayrı bir ceza alanının yaratılmasıyla, tutuklular ilk kez 'tahmin edilebilir bir cezaya karşılık gelen kesin bir suçun var olduğu normal hukuksal prosedürün dışına' çıkarılmış olurlar. İşte bu adım, tamamen keyfi, mutlak bir iktidar biçiminin yaratılması için zorunludur; *belirsizlik*, toplama kampı gerçeğinin en temel niteliğidir... Hukuksal öznenin bir izi korunabildiği sürece, sınırsız güç kullanımına yol kapanır (2012, s. 99).

İşte tam da bu bağlamda, Sevgi Soysal giderek hukuksuzlaşan bir ortamda, karşı durulamayacak bir gücün karşısında, kendine saygısını otoriteye itaati bir parodiye çevirerek ve verilen emirleri abartılı yorumlarla âdeta bir karikatür haline getirerek korumayı becerir. Bu aynı zamanda bir kadın tarafından sahnelenen bir erkek parodisi olduğu ölçüde büsbütün gülünç ve huzur bozucudur. Böylece edebiyatta *Catch 22*, *Aslan Asker Şvayk* gibi klasik eserlerde rastladığımız erkek anti-militarizmi, bir kadının anlatımında yepyeni boyutlar kazanır.

Sevgi Soysal ne yaptığının açıkça bilincindedir de. Kapalı koğuştaki bunaldıkları halde, kapı havalandırma için açılınca kimse fırlamaz, herkes hizada bekler:

Bizi bu daracık koğuşa kapatanlar, günde iki saat bile tutmayan havalandırmanın bizim için taşıdığı önemi anlamasınlar istiyorum. Bizden esirgeneni, kapatılmışlığın boğucu sıkıntısını duyurmayalım onlara. Eziyetin tadını çıkarmasınlar (s. 206).

Diğer yandan, zulümün sürekli olarak görüntüyle uğraşması, kaba bedensel disiplinleri dayatması, havalandırmada, hammama giderken, sayım yapılırken, mahkemeye giderken devamlı hazrola durulması talebi, sonunda etkisini yitirir. Direnebilmenin bir kilit ögesi ise dayanışma ve birliği bozmamak, cezaevi yönetimiyle gerekli mesafeyi koruyabilmektedir. Bu konuda Sevgi Soysal son derece duyarlıdır ve her şart altında hoşgörüsünü muhafaza etmeyi becerirken, yönetimle yüz göz olan ve karakter zayıflığı gösterenlere sempati duymaz. Kızıldere'de hayatını kaybeden Saffet Alp'in karısı Nazan'ın tavırla-

nı o açıdan endişe vericidir, zira dengesiz davranışları ve polise karşı samimi ve laubali halleriyle dikkat çeker.

Nitekim bu endişeler doğrulanacak, mahkemede Nazan ipsiz sapsız ifadeler verecek, dilekçelerinde koğuş arkadaşlarını kendisini zehirlemekle suçlayacak, “Beni Türklüğümden etmek istiyorlar” demeye varacak kadar ölçüyü kaçıracaktır. Koğuştaki biraz fotoroman güzeli havasında dolaşan Nazan’dan başka bu hataya düşen yoktur.

Alaycı bir pasif direniş ve dayanışmanın yanı sıra, Sevgi Soysal şaka ve mizahı bir ruh sağlığı iksiri, bir koruyucu tılsım gibi kullanır. O kadar ki, bunu fazla ileriye götürdüğü ve tavrının “devrimci ciddiyetle bağdaşmadığı” konusunda eleştiriler bile aldığı olur. Soysal ise bu eleştirilere şöyle cevap verir:

Ben şakanın ciddiyetle çatışır bir şey olmadığı, hatta ciddi konuların şaka açısından bakıldığında, yozlaşmayıp aksine düşündürücü boyutlar kazandırabileceğine inanırım. Kendisiyle alay edemeyen insanın, kendisini aşamayacağına da.. Ama sonuç olarak içeri düşmüş bir “burjuva aydını”yım ben... (s. 123).

Soysal bununla da kalmaz: Yaratıcılığının çocuksu oyunculuğunu da işin içine katar. Mesela mahkemeye çıkanları “artık tahliye olursun” diye ümitlendiren polisleri kapılmak, sonradan ümidini kırmak ve en sonunda yılğınlaşmak yerine, kendine “tahliye duası” okumak diye bir oyun uydurur:

Ranzamda, başımın üstünde amuda kalkıyorum. Tahliye duasını okuyorum bir yandan:

“Efsunu gandi

Şunu bilmem zamazem.

Babilşeydi, babılı neydi

Şimdi bunu bilmem zamazem” (s. 136).

Ancak, *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşı* bir yandan insanlıktan çıkarılmaya karşı direnişini anlatırken, temelde baskı ve terörün amaçlarını ve araçlarını (Arendt’in tabiriyle “kötülüğün sıradanlığı”nı) ayrıntılı bir biçimde didikleyen bir eserdir. 12 Mart darbesinin gelişen gündemi, genişleyen tutuklama zincir-

leri ve davalar, Kızıldere olayları ve nihayet Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının idamı, koğuş hayatının ızdıraplı ve gergin arka planını teşkil eder. Sevgi Soysal'ın anlatımı ise, giderek gerginleşen atmosferi elle tutulur hale getirir. Okuyucu bir duygu fırtınasına kapılır ve Soysal ile birlikte öfkeyi, yılgınlığı, başkaldırıcıyı, merhameti, kederi ve hüznü yaşar.

Sevgi Soysal'ın ikinci tutukluluğu; Kızıldere'den evvel insan avının iyice kızıştığı, basılan evlerin karakola döndüğü, çocuklarının arkadaşlarını barındıran Huriye gibi “otelcilerin” yataklık suçundan içeriye alındığı, baskınların ve işkenceye yollananların ifadeleriyle yeni tutuklamaların birbirini izlediği döneme rastlar. Bu dönemde artık “içerisi” ve “dışarısı” kavramları belirsizleşir ve ülke âdeta bir açık hava hapishanesine dönüşür. İşkence ise, artık hapishanede gündelik yaşamın bir parçası haline gelir. İşkenceden gelenlerin durumu ise fecidir:

Baskında ele geçen av, tekme tokat götürülüyordu gözleri bağlanarak. İşkence yapılan yere varır varmaz çı çıplak soyuluyor, kanlı ve kirli bir pijama giydiriliyordu üstüne.

Bu soyunma ve giydirilme faslı sırasında, birbirleriyle ‘bin-başım, albayım’ diye konuşan görevliler, en hafifi ‘orospu’ olan küfürler yağıdırıyorlardı kurbanı. Kurbanın vücut özellikleri hakkında en pespaye sözcüklerle görüşlerini de bildirerek. Sonra elektrik, elektriğin ardından kova kova su, falaka, falakadan şişmiş ayaklarla su içinde yürütme, yere basamayanın sırtına basıp yürütme, yine elektrik, bu arada ‘o’, ‘a’, ve ‘s’ harfleriyle başlayan küfürlerin her türlü, sonra copla tecavüz (s. 95).

Bu muameleden sonra yılgın ve içine kapanmış vaziyette gelenlere bir yatak yapılır, hiçbir şey sorulmadan demli çay verilir. Sonunda, sinirlerin gevşemesi için, işkence bile şaka malzemesi olur:

Bir koyversek, koğuşta ağittan ve yeisten geçilmeyecek.

Bırakmıyoruz

İşkence bile şaka konusu oluyor.

Evet, işkence bile

Onlara ad takıyoruz. İşkenceden gelenlere.

Devos

Kızlara edilen küfürlerin en incesi 'orospu', geçtikleri muamele de malum, hop isim hazır:

Dev-os: Devrimci Orospular Örgütü (s. 96).

Toplumsal cinsiyetin ince anatomisi ve kadınlık halleri

Burada uzunca bir parantez açarak, *Yıldırım Bölge'de Türkiye'de toplumsal cinsiyet ve kadınlık durumu* konusunda hem düz hem de satırlar arasında okunması gereken, eşine az rastlanan bir analiz yattığına işaret etmek istiyorum. Kadınlık teması kitap boyunca âdeta bir alt öykü şeklinde, ilk tutukluluk döneminde konsomatris Melahat'ın koğuşa girmesiyle birlikte başlar ve ince fırça darbeleriyle çizilmiş portreler aracılığıyla giderek gelişir

Kocası milletvekili olan ve TRT'de çalışan Esin Çelikkan solcu olmadığı halde tutuklanınca, bari komünistlerin arasına düşmesin diye gözaltı koğuşuna alınır, ancak orada biri Melahat olmak üzere iki gazinocunun yattığı unutulur. Bu hanımlar üstlerinde naylon gecelik, pencereye tırmanmış, karşıdaki erlere göbek atarlar. Ertesi gün Melahat'ın kendi koğuşlarına gelmesi söz konusu olunca, Naciye Hanım bu göbek atan bar kadınıyla aynı koğuşta yatmayı kendine yediremez. Ciddi bir iş ve aile kadını olarak terbiyesi buna müsaade etmez. Tavrında, Cumhuriyet devrinin kadını kamu alanına davet ederken namus ve ahlâk üzerinden yaptığı ataerkil pazarlığın da yankıları vardır (Kandiyoti, 1997). Ancak, aynı zamanda kendisine feminist dediği ve ona Melahat'ın bar kadını olmasında kadını horlayan bir düzenin de payı olabileceği söylendiği için, bu durumu içine sindirmeye çalışır. Ama durum Melahat için öyle değildir. O uluya uluya ağlar ve şöyle der: "Ah, bu da mı başıma gelecekti? Ah kaderiim! Ben ne yaptım daaa beni bu komünistler arasına attılaaar!" (s. 49).

Bar kadınlığı ve fahişelik –namus düşkünülüğünü ifade etse de– kadınlığın çok tanıtık, alelade bir ucudur. Kadınların eş ve anne rolleri dışında, politik birey olarak davranmaları, üstüne üstlük düzen karşıtlığı yapmaya soyunmaları ise, onları neredeyse kadınlıktan çıkaran, hilkat garibesine haline getiren bir seçimdir.³ Dolayısıyla, Melahat sınıf ve eğitim bakımından kendisinden kat kat üstün ve ahlâk açısından oldukça muhafazakâr oldukları için onu hor gören kadınların arasına girse de, kendisini mağdur hissetmeyi becerir! Ne de olsa devlet babasına hürmette kusur etmemiş, namuslu bir hayat kadınıdır o. Çocuk yaşıta, cılız Aysel de “icra-i sanattan” içeri alınınca koğuştakiler ona acır, hatta kimileri onu bilinçlendirmeye bile kalkışır. Ancak Aysel kısa bir süre sonra, binbaşı adına polislik yapacak, içeride konuşulanları kavradığı ölçüde yönetime aktaracaktır.

İşkencecilerin kadın siyasi tutukluların “orospuluğu” üzerinde bu kadar ısrarla durması tesadüfi değildir. Bu bir yandan cinsel bedenleri üzerinden onlara yapılan eziyeti kolaylaştırırken, diğer yandan hapiste bulunmalarını –erkek tutuklulardan farklı olarak– ahlâk düşkünülüğü ve “namuslu” kadınlıktan çıkmışlıklarına atfetme imkânı sağlar, politik seçimlerini “bozuk” bir kadınlığa indirger, onları özne olmaktan çıkarır.

Diğer yandan, kadınların bireysel olarak, *dolaysız* bir biçimde ve doğrudan doğruya devlet şiddetine maruz kalması, geleneksel ataerkilliğin kalıplarını derinden sarsar. Klasik ataerkilliğin en temel ögesi, kadının ait olduğu aile, kabile ve yüzyüze cemaatlerde erkeklere ve kendinden yaşlılara tâbi olmasıdır (Kandiyoti, 1988). Her ne kadar modernleşme sürecinde ve milliyetçi söylemde kadınlara kamuda yeni alanlar açılrsa da, cinselliğin ve namusun denetimi yine de yakın akrabalık grupları ve ailenin tekelindedir. Devletler, rejim tiplerine göre değişen ölçülerde, bu eril ayrıcalığı garanti altına alır ve yasal düzenlemelere çeşitli ölçülerde yansıtırlar (örneğin, töre ve namus cinayetlerinde katillere tanınan hafifletici sebep toleransı

3 AKP döneminde üzerinde ısrarla durulan *fıtrat* kavramı da, kadınların yaradılışları dolayısıyla eşit bireyler olamayacağını ve eş ve anne kimliklerinin dışına çıkmamaları gerektiğini telkin eder.

gibi).⁴ Devlet otoritelerinin, Türkiye’de uygulanan zoraki beka-
ret testleri örneğinde görüldüğü gibi (Parla, 2001), *pater fami-
lias* (aile babası) rolüne soyunması bile bir ataerkil koruyucu-
luk mitosuna dayanır. Bu bağlamda, bir kızın veya kadının ba-
bası, ağabeyi, eşi ve yakın ailesinden olmayan erkekler tarafın-
dan şiddete ve dahası cinsel şiddete maruz bırakılması, özelli-
kle bu devlet eliyle yapılmışsa, erkekler arasındaki ataerkil an-
laşmayı sarsar, özel alanlarına tecavüz yoluyla eril güçlerinin
elinden alınmasına yol açar. Toplu ırza geçmelerin yerel top-
lulukları çökertmeye yönelik bir savaş aleti olarak kullanılma-
sı, o açıdan boşuna değildir. Bu durumda, ataerkil ve özelli-
kle Müslüman toplumlarda, özel alanda korunması gereken ka-
dınların devlet tarafından cinsel şiddete tâbi tutulmaları halin-
de onların himaye hakkını kaybetmiş “sahipsiz” kadınlar ola-
rak tanımlanmaları elzemdir ve bu derin çelişkiler “orospu” sı-
fatını *mutlaka* gerekli kılar.

Tutukluluk durumunun yarattığı çelişkili kadınlık söylemle-
ri sürekli olarak karşımıza çıkar ve “bunlar da kadın mı?” baş-
lığı altında sık sık sinsice boy gösterir. Örneğin, polis Suna iki-
de birde tutukluların kadınlıklarına laf atmaktan geri durmaz.
Koşuşların pisliği ve dağınıklığından dem vurur ve aşağılayıcı
ifadeler kullanır: “O... ay bitlenmişsinizdir siz! Hamamda iyice
bir yıkanın bari” (s. 99).

Oysa hamam faslı kısıtlı sıcak suyla, özellikle uzun saçlılar
için, büyük zorluklar yaratır. Kulübelerin deliklerinden de er-
ler tarafından dikizlenmek işin cabasıdır, oraya buraya saçılmış
peştemallarla muhtemel dikiz deliklerini tıkamak gibi önlemler
alınır. Sonuçta tutuklular temizlik işini kolaylatmak için saçla-

4 Bu durum kadınların ikinci sınıf ve “dolaylı” vatandaşlık konumlarını belir-
ler. Bir uça Suudi Arabistan gibi kadınların yasal kişiliğini tanımayan toplum-
lar vardır (evlenme, seyahat etme vs. gibi konularda erkek velayeti olmadan
kadınlara izin verilmez), diğer uça ise Tunus ve Türkiye gibi kadınların yasal
olarak seçme ve seçilme dahil tüm vatandaşlık haklarına sahip olduğu ancak
ayrımcılığın daha dolaylı pratiklerle gerçekleştiği toplumlar vardır. Bkz. Suad
Joseph New York, 2000. Bu bağlamda, şeriata dayalı yasamaları dayatmanın iki
büyük avantajı vardır: bir yandan eril ayrıcalığı doktriner bir temele oturtur-
ken, diğer yandan erkek çoğunluğun toplumsal cinsiyet çıkarlarını gözetleme
yoluyla popülist puanlar toplamayı amaçlamak.

rını kesmeye karar verir. Ne var ki koğuşta ne makas ne jilet, hiçbir kesici alet yoktur ve yönetim vermemekte ısrarlıdır. şöyle anlamsız bir diyalog geçer:

“Peki orduevi kuaforünden vazgeçtim, erleri tıraş ettiğiniz berbere götürün”

Suna görgüsüzlüğümüzü yüzümüze çarpıyor.

“Ay, onlar kadın saçı kesebilir mi ayol!”

“Benimki kadın saçı değil, anarşist saçı!” diyor Türkan.

“Olsun, hiç erkek berberine gidilir mi?”

“At ahırına adam hapsettiğiniz gibi, erkek berberinde de kadın saçı kestirebilirsiniz” (s. 115).

Kadın tutuklulardan geleneksel kalıplara uymaları beklentisi sürekli gülünç durumlar yaratır. Kadınların askerlik yapmadığı bir toplumda onlara er muamelesi yapan, işkencede her türlü rezilliği yaşatan yönetim, koğuşun günlük hayatında tutuklulardan “kadınca” davranışlar bekler ve eksiklerin kabahatini kendi dayattıkları koşullarda değil, kadınların kendisinde arar. Bu durum bize sosyal psikolojide çok iyi bilinen zulümün yarattığı bilişsel uyumsuzluğu gidermek için mazlumu karalama ve insanlıktan çıkartma yöntemini hatırlatsa da, mesele aslında bundan çok daha karmaşıktır. Zira bu eserde kadınlık-erkeklik kodlarının tutukluluk koşullarında bir keşmekeş haline gelmesi söz konusudur.

Türkiye’de “asker millet” olma vasfı ulusal kimliğin temel bir ögesidir ve askerlik deneyimi bunun ayrılmaz bir parçasıdır. Altınay ve Bora meseleyi şöyle açıklar: “Zorunlu askerlik yalnızca birinci sınıf vatandaşlığı erkilleştirmekle kalmaz, aynı zamanda erkekliğin kendisini tanımlar. Erkekliğe bir adım, hatta olmazsa olmaz koşuludur” (2002, s. 145).

Paradoksal olarak kadınların ordu disiplinine ve birincil vatandaşlığın bedeli olan dolaysız devlet şiddetine maruz bırakılmaları, yukarıda da işaret ettiğim gibi, ikincil vatandaşlık konumlarını destabilize eder ve “normalize” bir kadınlığın gereklerini dayatmayı, ortam bunu ne kadar gerçekte dış ve gülünç yaparsa yapsın, âdeta şart kılar. Tutuklulardan beklenen derli

topluluk ve hanımca tavırlar, bu çelişkileri örtbas etmenin hem acıklı hem de gülünç bir denemesidir.

Bu beklentilere karşılık, sol gruplara mensup tutukluların kadınlık durumları son derece karmaşıktır. “Devrimci” kimlikleri, mert ve yeri gelince efe tavırlar takınmalarını, süse meraklı olmak gibi burjuva özentilere düşmemelerini, her türlü sıkıntıya cesaretle göğüs germelerini, hatta işkenceye dayanıklı olmalarını gerektirir. Aralarında, hasta oldukları halde ayrıcalıklı muamele istemeyenler, kahvaltıda reçeli bile lüks bulanlar vardır. Sevgi Soysal’ın minyatür özeniyle işlediği mini-portreler, bu açıdan bize unutulmaz farklı “kadın manzaraları” sunar.

Özellikle ikinci tutukluluk döneminde, yazar eski koğuş arkadaşlarından daha farklı simalarla karşılaşır. Polisin bile çekinerek girdiği “azıllılar” koğuşunda kalp hastası olduğu halde açlık grevi yapan, gözünü tamamen karartmış Türkan’la ilk kez şöyle tanışır:

İçeri girmemle birlikte kapıyı ardımdan kapatacakken ufacık tefecik bir kız dikildi karşımıza.

“Söyle o albay babana, yarın buraya odun kömür göndermezse bütün yastıkları, battaniyeleri falan yakacağız.”

“Onlar demirbaş,” diyor Suna. Sesindeki ürküntüyü bastırmaya çalışarak.

“Demirbaşmış, söyle o albaya, bize odun kömür göndermezse, burda ne varsa yakacağız.”

Suna, kararsız, duraklamış. Boyu, Suna’nınkinin yarısı kadar olan miniminnacık kızsı, makineli tüfek gibi konuşuyor.

“Bana bak, buraya kendi keyfimizle gelmedik biz, böyle giderse donacağım. Donmuş adam ağır olur, sonra asamazlar. Böyle söyle albay babana, e mi?

Sonra Sunayı dışarı itercesine kapadı kapıyı (s. 85).

Kaybedecek bir şeyi kalmadığını düşünenler her zaman tehlikelidir; tutukevi yönetimi ise Türkan’dan ve girdiği açlık grevinden tedirgindir. Oysa yazar “erkek” lakabını otoriteye kafa tutan “gözü kara” genç devrimci kızlara değil, orta yaşlı, yorgun görünümlü, kızının arkadaşlarını evinde barındırmış ve

“otelcilik”ten içeriye giren Huriye Üstün’e yakıştırır. Huriye her şeyden önce çocuklarından sorumlu bir anne gibi davranır, devamlı onları kollar, sürekli çayları demler, her şeyin sorumlusuymuş gibi koğuştadır.

Sevgi Soysal koğuş arkadaşlarının kendi aralarında kurdukları hiyerarşilere ve kendi “hizaya girişle”rine de duyarlıdır. Koğuş kalabalıklaştıkça, çeşitli davalara ve gruplara bağlı tutuklularla birlikte 12 Mart öncesinin fraksiyonları ve kavgaları canlanır. Bu yürekli kadınların düşüncelerinin ait oldukları gruplara bağımlı olması, devrimcilikte yarışmaları, erkek dava arkadaşlarının güdümünde kalmaları, kendilerini ve birbirlerini örgüt disiplini başlığı altında denetlemeleri, Sevgi Soysal’ı devamlı tedirgin eder.

Bu tedirginliğin tipik bir örneğini yazara özenip jimnastik yapmaya karar veren fakat bunu bireysel bir faaliyet yerine havalandırmada toplu jimnastik olarak uygulayan Şafak grubunun bu uğraştan vazgeçme olayında görüyoruz:

Şafakçılar da jimnastiği sürdüremiyorlar. Yıldırım Bölge’deki erkek tutuklular da bozulmuş jimnastik işine.

“Kızlar jimnastik mimnastik yapmasın” diye haberiletmişler.

Ben de en çok buna bozuluyorum.

“Yahu, erkek tayfasının buyurduğuna uyup durmasanıza, sizin kendi kafanız yok mu?”

Tabii bu görüşlerim “feminist” bulunuyor (s. 192).

Sevgi Soysal’ı “örgütsüz isyankâr” olarak tarif eden İpek Çalışlar (2013) büyük bir açık yüreklilikle *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*’nu okuduğunda kadınları teşhir etmekte yazarın acımasız davrandığını ve bu yüzden kitabı kendisi ve başka kadınların sevmediğini itiraf eder. Bence bu rahatsızlık, kısmen Soysal’ın zamanının çok önünde koşmasından kaynaklanır. O sıralarda sol çevreler, hâlâ feminizmi devrimci halkın hedeflerini bölen bir “burjuva sapma” olarak tanımlarlardı (Berktaş, 1998). Türkiye’nin ikinci dalga feminist hareketi ise ancak 80’li yıllarda, 12 Eylül darbesinden sonra yeşerecek, solun ataerkilliğine başkaldıran kadınları da içerecek, özeline de politik bir alan ol-

duğu savunulacaktır (Arat, 2008; Tekeli, 1986; Sirman, 1989). Duygu Asena'nın bir feminist manifesto niteliğindeki *Kadının Adı Yok* romanı ancak 1987'de çıkacak, ilk *Dayağa Karşı Dayanışma Yürüyüşü* aynı tarihte düzenlenecek ve bundan böyle kadına karşı şiddet feminist gündemden düşmeyecektir. (Altınay ve Arat, 2007). Genç yaşında yitirdiğimiz ve bu döneme yetişemeyen Sevgi Soysal, hiç kuşkusuz bu yeni duyarlılığın ve ikinci dalga kadın hareketinin hem en önemli habercisi hem de yeterince anılmayan bir öncüsüdür. *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*'nun Ayşe Gül Altınay'ın tabiriyle (2013) bir antimilitarist feminist manifesto olarak okunabileceği kesin; ancak bu okumayı bugün mümkün kılan kavram örüntüsünün Sevgi Soysal'ın yaşadığı dönemde henüz doğru dürüst gelişmediğini hatırlarsak kıymetini daha fazla anlarız.

Sevgi Soysal'ın kadın portreleri arasında en tedirgin edici olanı kuşkusuz koğuşa İstanbul'dan gelen "Şafak" grubu ile eşzamanlı olarak beliren, âdeta üniversite öğrencisi görünümlü yeni polis Zafer'dir. Gerçekten Zafer her fırsatta eziyet etmeyi bilir ve tutuklulara göz açtırmaz. Havalandırmada jimnastik yapmak gibi tek özgürlük alanları olan faaliyete de el koyup eğitimi kendi yaptırmaya kalkar:

Suratlarımız bir karış asık çıkıyoruz havalandırmaya.

Gözlerim Zafer'in kara çoraplarında.

Zaferin kara çorapları faşizmin simgesi olarak kalıyor kafamda.

"Sıraya girin. Kollar öne, başlar sağa, aşağı!"

Zafer, sabah havasını bıçak gibi kesen sesiyle eğitim yaptırıyor.

Kollarımızı havaya yarım yamalak kaldırıyoruz. Arkadaşlar birer ikişer terkediyorlar eğitimi. Zafer, avaz avaz bağırıyor. Sesi Kazıkıçi bostanlarından yankılanıyor.

"Sıraya, sıraya dedim!"

Yok, sıraya girmeyeceğiz, eğitim yapmayacağız, herkesin yüzünde her şeyi göze almış bir ifade var.

"Bu günlük bu kadar," diyor.

Ama yinelemiyor eğitimi. Zafer'in tek iyi yönü, durmadan yeni eziyetler keşfetmek merakı. Bu yüzden, hiçbir eziyetini sürekli uygulamıyor. Israrın gücünü bilmiyor (s. 194-195).

Kadınların, esasen kadın karşıtı gibi görünen hareketlerde aktif görev almaları ve hatta militan olmaları, daha çok Avrupa faşizmini ele alan tarihçi ve sosyologlar tarafından incelenmiştir. Türkiye'nin siyasi yelpazesindeki çeşitli vaziyet alışlarının analizi ise, toplumsal cinsiyete hemen hemen hiç hassasiyet göstermemiştir. Bunun kanımca önemli sebeplerinden biri, toplumsal cinsiyet analizlerinin egemen modernleşme/Batılılaşma söyleminin modernlik-geleneksellik eksenine oturtulması, laiklik İslamlaşma gibi Türkiye'de oportünist biçimlerde içi boşaltılmış kalıplara hapsedilmesidir. Sevgi Soysal'ın bu eseri ise, bize Türkiye'de kadınların politik ve varoluşsal tavırlarının çeşitliliğini hatırlatarak, esasen Batı eksenli olan; fakat kadın çalışmalarını derinden etkileyen Oryantalizm ve anti-Oryantalizm söylemlerinin artık aşılması gerektiğini ve kadınlara politik öznelliklerinin –seçtikleri kimlikler ne olursa olsun– iade edilmesi zaruriyetini hatırlatıyor.

Sevgi Soysal'ın kendi politik tavrını ve felsefesini ise, ancak satır aralarından okumak mümkündür. Kendi özgürlük alanlarına bu kadar meraklı, kişisel haklara sonsuz saygılı olan yazar, bunun kurlsızlıktan değil, tam tersine kollektif bir özyönetimden ve seçilmiş bir özenetimden geçtiğine inanır. Bu yüzden koğuşun birliğini ve beraberliğini muhafaza etmek için tikanık hela açmaktan koğuş sözcülüğüne, hiçbir işten gocunmaz. “Koğuşu toplamak faşizme hizmettir” gibi sivri tutumların sergilendiği bir ortamda kendi seçtiği tavır şöyledir:

Ama sonuç olarak, belirli bir düzen sağlamıştık koğuşta. Bunca kişinin bir arada yaşaması, öğrenilmesi gereken bir şeydir. Öğreniyorduk biz de bunu. Özellikle, koğuşun iç düzeni konusunda polis kadınların ihtarları canımızı sıktığı için, onların ihtarlarına pabuç bırakmamaya çalışıyorduk. Onlar söyleyin-ce değil, onlar söylemeden toplamalıydık koğuşu; bir baskının uzantısı olarak değil, toplu yaşamayı becermek açısından bak-

malıydık iç düzenimize. “Tutuklu” ya da “asker”, burada kapatılmış olan bizleriz ve yaşamak zorunda olduğumuz bir yerde, yaşamanın yollarını da bulacağız (s. 178).

Bu açıdan, koğuştaki “grupçuluğu” –yani tutukluların problemlerini çözmede ve yardımlaşmada bağlı oldukları fraksiyonlarını ön planda tutmasını, dışarıdaki veya Mamak’taki yandaşlarına yardıma öncelik vermesini– “ortak” çözümler üretmeye önemli bir engel olarak görür. Gruplar arasında çıkan kavgalarda ise, kimsenin kimseye zorbalık taslamasına müsaade etmez, hiyerarşilerin kurulmasına göz yummaz ve azınlıkta kalanları her daim kollar. Burada iki önemli noktayı vurgulamak gerekir. Yazar, metinde “demokrasi” sözcüğünü hiç kullanmadığı halde, koğuştaki topluluğun içinde çoğulcu ve eşitlikçi pratiklerde –zaman zaman başarısız kalsa da– ısrarcı davranır ve bunları hayata geçirmekte devamlı diretir. Şekilsel demokrasinin somut hak ve özgürlüklerle; cemaatçiliğin ise çoğulculukla birbirine karıştırıldığı günümüzde, Sevgi Soysal’dan bugün için de geçerli olan kapsayıcı demokrasi dersleri alıyoruz. Aynı zamanda, eril politik tarzların feminist eleştiriye, anti-militarist ve anti-hiyerarşik örgütlenmenin feminist pratiğe girmesi henüz söz konusu bile değilken Sevgi Soysal, bu ilkeleri günlük hayatına ne denli sokmuş olduğunu yazını ile gösteriyor.

12 Mart olaylarının anlatımı kuşkusuz *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*’nun duygusal açıdan en hırpalayıcı bölümlerini teşkil ediyor. Örneğin, Mahir Çayan ve arkadaşlarının Kızıldeire’de dört İngiliz rehineyle birlikte sarılmış olduğu haberi koğuşu derinden sarsıyor. Bütün gün marş söyleniyor sürekli haber dinleniyor ve kimse ağzına bir şey koymuyor. O gün koğuştakiler bir taşkınlık olabilir korkusuyla havalandırmaya çıkarılmıyor. Polisler bile koğuşa giremiyor. Tutukluluğunun en kötü gecelerinden birini geçiren yazar şöyle diyor:

Haftalardır biriken gerginlik boşalıyor. İşkencelerin, baskınların bir yumruk gibi kaskatı ettiği yürekler gevşiyor.

Herkes ağlıyor. Kimse ağlamaktan utanmıyor.

Kıyılan, amansızca kıyılan bu kuşağa, bunca yakın olduğum o gece, bu kıyımcılardan biri benmişim gibi utanıyorum (s. 121).

Koğuşta yaşanan en gergin anlar ise, hep işkenceyle ilgili ve bütün açıktan açığa yapılan protestolar bu konuda. Kontrgerilladan bir işkencecinin hapishanede görüldüğü bir gün, arkadaşlarından biri dışarı çağırılınca koğuş direnir:

Kararlıyız. Nilgün'ü vermeyeceğiz.

“Kol kola girip çevresini alalım diyor Gülay Büyükoğuzden.

Kapı açılıyor. Saldıraner, ardında bir manga askerle görünüyor.

Nilgün'ü çağırıyor. Nilgün kıpırdamıyor yine. Biz çevresini sarıyoruz Nilgün'ün.

“Buradan işkenceye adam götüremezsiniz” diyoruz. (s. 200).

Sonuçta Nilgün sorguya çekilir, ama işkence görmez.

O ana kadar işkence görenler hep emniyetten götürülmüştür, tutukluluk bir anlamda, bu kâbusu geride bırakıp güvence altında olmak anlamına gelir. Ancak karşı koğuştan bir tutuklu işkenceye götürülünce ve feci bir halde dönünce, akşam sayımına kalkmama kararı alınır.

Ancak bu yönetimin gözünde isyandır. Albay şöyle bağırır:

“Bundan sonra böyle şeyler olursa kadın madın dinlemem, dövürürüm, karşıda hücreler hazır... İsyandan mahkeme...” (s. 220).

Mamak'ta erkek tutukluların her gün dövülmesine karşılık, henüz Yıldırım Bölge'de –polis Zafer'in sürekli tehditlerine rağmen– dayak yoktur: Kadınları dövmenin yaratabileceği tepki bilindiğinden, bizler sıra dayığına çekilmiyoruz henüz. Ne de olsa aramızda burjuva çocukları çoğunlukta. Yönetim, ailelerden çekiniyor yine de (s. 216).

Burada, yukarıda da değindiğim “kadınların sahipliliği” meselesine çok önemli bir boyut –sınıf boyutu– ekleniyor. Türkiye'de “arkalı” olmak erkekler için olduğu kadar, kadınlar için

de geçerlidir. Aslında, sınıf, tutukluların pek ağzından düşmeyen bir konudur. Kendileri orta ve hatta üst orta sınıf kökenli olsalar bile, davaları “devrimci halk”la özdeşleşmeyi ve kendi burjuva kimliklerinden sıyrılmayı gerektiriyor; “küçük burjuva” sıfatı ise neredeyse küfür olarak kullanılıyor. Devrim adına konuşanlar ise, “halk”a atfettikleri bir normatif düzeni dayatırlar. Örneğin kadınların jimnastik yapması konusunda Gülay’ın “Yahu kardeşim, böyle serserilik olur mu, erlerin karşısında, bizim halk böyle şeylere bozulur,” demesi gibi! (s. 192).

İşin ironik tarafı, kendilerine eziyet eden kadın polislerin ve askerlerin halk tabakalarından gelmeleri ve hapisane koşulları içinde ellerine geçirdikleri otoriteyi zaman zaman üstü örtülü bir sınıf hıncı aletine çevirmeleridir – mahalle kızı Suna’nın çoğu kentsoylu, üniversite öğrencisi veya mezunu, meslek sahibi tutuklulara, kadınlık ve temizlik dersleri vermeye kalkışması gibi... Böylece, tutukluluk koşulları kadınlık-erkeklik kodlarını altüst ettiği gibi, sınıf hiyerarşilerini de allak bullak eder. Toplumsal cinsiyeti merkeze alan yaklaşımların bir eleştirisi olarak gelişen keşisimsellik (*intersectionality*) kavramı, bize kadınlık durumunun boşlukta ele alınamayacağını ve pratikte, cinsiyete dayalı ayrımcılığın ister istemez sınıf, etnik ayrım, ırk, din gibi farklılıklarla kesiştiğini ve bunlarla birlikte pekiştiğini hatırlatır (Kandiyoti, 2012, s. 44-45). Dikkatli bir okuyucu ise, bu eserde, bu çelişkilerin işleyişini satır aralarından kolayca okuyabilir. Bu açıdan bu metin kanımca edebi değerinin yanı sıra, toplumbilim açısından da tekrar tekrar üstünde düşünebileceğimiz bir kaynaktır.

Sevgi Soysal’ın bu zengin eseri, Yıldırım Bölge’den sivil hapisaneye geçmesiyle noktalanır. Bu geçişin öyküsünü 29 Ağustos 1972 tarihli mektubundan okuyoruz. Sivil hapisanede, iplere dizilmiş kurutulan biberleri ve patlıcanları, dizleri üstünde bebek uyutan ve emziren kadınları görmek, demli çayları içmek, hayata tekrar “merhaba” demek, bir heykelden bir canlıya dönüşmek demektir. Tutukluluğun psikolojik bedellerini burada ilk kez açıkça dile getirir:

Uzun zamandır kendimi nasıl sıkıttığımı, duygularımı bastırdığımı, devamlı ölçülü ve hesaplı olmaya çaba göstermekten çok çok yorulmuş olduğumu anladım. Anlatırken başım havada, taş gibi yaşamış olduğum olayları, aslında yüreği kaç parçaya bölebilecek yönlerini kavradım ansızın. Buraya gelmenin bir kötü yanı şu: orada kendimi, duygularımı, düşüncelerimi, sürekli baskı altında tutmaya alışmıştım, şimdi üstümden o baskı kalkınca sevdiklerime duyduğum özlem bütün dayanılmazlığıyla sardı, kavradı beni (s. 227-228).

Kitap, Edip Cansever'in hayata merhaba diyen dizeleriyle kapanır:

Ben her şeyin bir bir yok olmasına o kadar çok alıştım ki.

Ve her şeyin yeniden bir bir var olmasına o kadar

alışacağım ki (s. 229).

Sonuç: Zamanının önünde koşan kadın

Bu okumanın ardından, ister istemez 1976 yılında kaybettiğimiz Sevgi Soysal'ın günümüzdeki gelişmeleri nasıl değerlendirebileceği sorusu akla geliyor. 12 Mart'ı, 12 Eylül 1980 darbesi ve 28 Şubat 1997 "postmodern" muhtırası izlemiş, ordu ile sivil yönetim arasında sancılı olduğu ölçüde bulanık bir hesaplaşma dönemi yaşanmış, devlet gücünü ele geçiren İslami kesimlerin kendi içinde süregelen cadı avları boy göstermiş, Kürtlerin ve diğer azınlıkların hakları ise askıda kalmıştır. Rejimler gelip gitmiş, yetke sahipleri değişmiş ama oyunun kuralları evrilmiş midir? Kuşkusuz birçok otoriter rejimin artık kendilerini reklam ve halkla ilişkiler şirketleri aracılığıyla pazarladığı, küresel neoliberal düzende rant paylaşımının giderek keskinleştiği, medyaların tekelleşme ve kontrol sürecinin neredeyse tamamlandığı devrimizde, çatışan hegemonyaların çizgilerini kavramaya çalışmak belki eskiye göre güçleşmiştir. Bilgi eksikliği yerini bilgi kirliliğine, temel hak ve özgürlüklere dayalı demokrasi anlayışı yerini popülizme, sosyal adalet kavramı ise yerini sadaka toplumuna terk etmiştir. Yine de ge-

riye baktığımızda, 12 Mart rejiminin yöntemlerini gülünç derecede kaba saba, hatta amatörce bulabiliriz. Elektronik çağda, *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*'nun anlattığı gibi artık evinizin karşısındaki kaldırımda veya bir cipte *Günaydın* gazetesinin arkasında gizlenen polisler artık gerek kalmadığı gibi kontrol ve denetleme mekanizmaları çok daha güçlü ve yaygın hale gelmiştir. Muhterem vatandaşlık ise artık açıktan açığa teşvik edilen ve sistematik alt yapısı kurulmaya çalışılan bir kurumdur.⁵ Devletin bütün imkânları kullanılarak kurulan “büyük gözetim” düzeni, yasakçı zihniyet, çoksesseliliğin tehlike, muhalefetin hıyanet sayıldığı siyasa Sevgi Soysal'ın ölümünden neredeyse 40 yıl sonra sapasağlamdır. Otoriteye biat etmek başını beladan kurtarmanın ve tırmanmanın yine yegâne yoludur. “Sürüleştirme” yöntemleri ve eğitim aracılığıyla yeni tip vatandaşlar yaratma hevesi ise, son hızla devam etmektedir. Hukuk düzeni askıya alınmakta, öldürülen gençlerin hesabı sorulamamakta, yine hapishaneler dolup taşmaktadır. Kadın hareketi ise Cumhuriyet tarihinde ilk kez eşitlik kavramını büsbütün yadsıyan, kadınların kendi bedenleri üzerindeki tasarrufu (doğum kontrolü ve kürtaj örneğinde olduğu gibi) ihanet addeden bir yönetimle karşı karşıyadır. Diğer yandan, Gezi olaylarında direnen gençlerin birçoğu sağsol, laik-İslamcı söylemleri delip, bize Sevgi Soysal'ın diliyle seslenmiştir: Mizah yüklü, otoriteyi ti'ye alan, özgürlükçü, eşitlikçi, hak talep eden, kapsayıcı ve çoğulcu demokrasiyi seçen bir ses. Kadın ve cinsel özgürlük hareketleri ise Sevgi Soysal'ın öncülük ettiği tabuları yıkma pratiğini bütün zorluklara rağmen hayata geçirmeye çalışmaktadır. Zamanının önünde koşan bu yürekli kadın belki aramızda olsaydı, bu toplum artık kolaylıkla hizaya sokulamayacağını düşünür, kendini yeni savaşımına hazırlardı.

5 Örnek olarak şiddetli tepkilere yol açmış olan “sırdas polis” uygulamasını gösterebiliriz: http://www.radikal.com.tr/turkiye/sirdas_polis_sucula_mucadele_icin_geliyor-1143768

KAYNAKÇA

- Ayşe Parla, "The 'Honor' of the State: Virginity Examinations in Turkey," *Feminist Studies*, cilt 7, sayı 1, 2001.
- Ayşe Gül Altunay ve Tanıl Bora, *Ordu Militarizm ve Milliyetçilik*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s. 140, 154.
- Ayşe Gül Altunay ve Yeşim Arat *Türkiye'de Kadına Yönelik Şiddet*, Punto, 2007.
- Ayşe Gül Altunay, "Bir Antimilitarist Feminist Manifesto Olarak Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu", 'Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz', der. Seval Şahin, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.
- Deniz Kandiyoti, "Bargaining with Patriarchy", *Gender & Society*, cilt 2, sayı 3, 1988, s. 274-290.
- , *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*, Metis Yayınları, İstanbul, 1997.
- , "Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Çalışmaları: Gelecek için geçmişe bakış", *Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar*, der. Serpil Sancar, Koç Üniversitesi Yayınları, 2012.
- Fatmagül Berktaş, "Sol'un Kadına Bakışı", *Kadın Olmak, Yaşamak, Yazmak*, Pencerre Yayınları, İstanbul, 1998, s. 123-126.
- , *Dünyayı Bugünde Sevmek: Hannah Arendt'in Politika Anlayışı*, Metis Yayınları, İstanbul, 2013.
- Giorgio Agamben, *State of Exception*, University of Chicago Press, Chicago, 2005.
- Hannah Arendt, *Kötülüğün Sıradanlığı*, Adolf Eichmann Küdüste, çev. Özge Çelik, Metis Yayınları.
- İpek Çalışlar, "Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşunun Örgütsüz İsyankarı", 'Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz', der. Seval Şahin, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.
- James Campbell Scott, *Domination and the Arts of Resistance*, Yale University Press, 2008.
- Medet Turan, *Türk romanında 12 Mart: Edebiyat Sosyolojisi Açısından Bir İnceleme*, Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri, 2009.
- Michel Foucault, *Discipline and Punish*, Knopf Doubleday Publishing Group, 1977.
- Nûkhet Sirman, "Feminism in Turkey: A Short History", *New Perspectives on Turkey*, cilt 3, sayı 1, 1989, s. 1-34.
- Sevgi Soysal, *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.
- Suad Joseph, *Gender and Citizenship in the Middle East*, Syracuse University Press, New York, 2000.
- Şirin Tekeli, "Emergence of the Women's Movement in Turkey", *The New Women's Movement*, der. Drude Dahleru, Sage, Londra, 1986, s. 179-199.
- Yeşim Arat, "Contestation and Collaboration: Women's Struggles for Empowerment in Turkey", *Turkey in the Modern World*, der. Reşat Kasaba, Cambridge University Press, Cambridge, cilt 4, 2008, s. 388-418.

Oysa “Kabahatin Çoğu Senin, Canım Kardeşim”: Huzur, Sandık ve Vatandaş Hatice Hanım

EBRU AYKUT

Tüm öykü ve romanları gönlümüzdeki tahtta başköşeyi tutarsun, belki de en çok içimizi titretip bam telimize dokunan teyzemiz *Tante Rosa*’yla tanıyıp sevdiğimiz Sevgi (Sabuncu) Soysal, döneminin diğer pek çok kalem erbabı gibi aynı zamanda iyi bir köşe yazarıydı da. 1976 yılında *Politika* gazetesinde “yemek yandıyla, çocuk altına kaçırdı arasında” yazdığı her biri hikâye lezzetindeki yazıları *Bakmak* adıyla derlenip 1977’de yayımlanmıştı.¹ Adana’daki sürgün yıllarında *Yeni Ortam* gazetesindeki köşesinde yazdıklarıyla, 1973 yılı Mayıs’ından Ekim sonuna kadar haftanın altı günü *Yenigün* gazetesinde yazdıkları, yani birazdan bahsedeceğim Hatice Hanım yazıları ise, okuyucusuyla daha yeni buluştu.²

- 1 Sevgi Soysal 9 Temmuz 1976’da *Politika* gazetesinde çıkan “Engelli Koşu” başlıklı yazısında yazma halini böyle tarif eder: “Yemek yandıyla, çocuk altına kaçırdı arasında yazdığım yazıları yüklenmiş, teleksçiye yetiştireyim diye gazete-ye koşturuyorum.” Bkz. Soysal, 2004, s. 161. *Bakmak*’ta yer almayan diğer *Politika* yazıları ise, İpek Şahbenderoğlu tarafından derlenen *Türkiye’nin Kalbi, Kabul Günleri*’nde yer alıyor. Bkz. Soysal, 2014, s. 395-434.
- 2 *Yeni Ortam* ve *Yenigün* Gazetesi yazıları da *Türkiye’nin Kalbi, Kabul Günleri*’nde yer alıyor. Bkz. a.g.e., s. 27-81 ve 85-391. Bu yazıyı yazmaya koyulduğumda kitap henüz çıkmamıştı. Bu sebeple yazı boyunca kitaba değil, doğrudan gazete yazılarına referans veriyorum. Zaten gazete yazılarını toplayıp üzerinde çalışabilmem için bana ileten kişi de bizzat İpek Şahbenderoğlu’dur. Kendisine eme-

Şair ve yazar Kemal Bayram Çukurkavaklı'nın Ankara'da çıkarttığı günlük *Yenigün* gazetesi, yayın politikası ve kadrosuyla dönemin muhalif gazetelerindendi. 12 Mart darbesi sonrasında gergin ortamında kendini "halk gazetesi" olarak tarif ediyor, Rıfat Ilgaz'ın tabiriyle "*Cumhuriyet* gazetesinin bile ekip değiştirip sağcılaştığı bir dönemde" kırk bin adet basılmasına rağmen, dağıtım sıkıntısı nedeniyle Ankara dışında geniş kitlelere ulaşmakta zorlanıyordu (2011, s. 172-173). 18 Mayıs 1973 tarihli nüshasının ilk sayfasında ise, *Yenigün* okurlarına artık "yepyeni bir gazete" vaat ederek ekibe katılan yazar ve çizerleri fotoğraflarıyla duyurmuştu. Bu isimlerin ve fotoğrafların arasında tek bir kadın göze çarpıyordu: Sevgi Soysal.³ İşte bu haberin hemen ardından Sevgi Soysal *Yenigün*'deki macerasına başlayacak, 19 Mayıs günü "Oysa" adlı köşesindeki ilk yazısıyla okuyucularını "Hatice Hanım"la tanıştıracaktı. Ben de burada pek çoğumuza aşina gelecek Hatice Hanım'ı, aradan geçen kırk yılın tozunu silkeleyerek sizlerle tekrar tanıştırmak istiyorum.

Hatice Hanım sizlerle baş başa

"Aaa ne yapayım? Kabahat benim mi?"

Yaşı kırkın üzerinde, konken partileri, çaylar, davetler ve kabul günlerinin müdavimi, üniversite okumuş, titiz bir ev kadınıydı Hatice Hanım. Kocası yüksek memuriyetten emekli genel müdür, üç çocuk annesi ve bir torun sahibiydi. Ev işlerine bakması için Sivas'ın bir köyünden getirilen evlatlıkları da ev ahalisi arasındaydı.

Hatice Hanım, ailesinin bilmem kaç göbekten İzmir eşrafından olmasıyla övünürdü. Bu eşraf kökeni sayesinde –daha doğrusu babasından kalan, zamanında rahmetlinin köylüden ucu-

gi ve paylaşımı için, Seval Şahin'e bana bu yazıyı yazma zevkini tattırdığı için ve Tülin Ural'a yorumları için minnettarım.

- 3 Bu yazar ve çizerler Rıfaz Ilgaz, Turhan Selçuk, Mehmet Kemal, Talip Apaydın, Hasan Hüseyin (Korkmazgil), Örsan Öymen, Hüseyin Baş, Dursun Akçam, Varlık Özmenek ve Fakir Baykurt idi. Bkz. *Yenigün*, 18 Mayıs 1973. Rıfat Ilgaz anılarında bu ekibi bir nevi "Milli Takım" olarak tanımlar. Bkz. Ilgaz, 2011, s. 171.

za kapattığı arsa üzerine yaptırdığı Yenişehir'deki aile apartmanı sayesinde— kocasının bir televizyon koltuğu dahi almaya yetmeyen emekli maaşına muhtaç olmadan yaşayıp gidiyorlardı.⁴ Ne de olsa onların aile, “çalışmadan karnını doyuracak kadar iyi bir aile” idi.⁵ Yine de bu durum Hatice Hanım'ın hayat pahalılığından, vergilerden, kocasının emekli aylığının düşüklüğünden şikâyetçi olmasını engellemiyor, oğlunu Alman dadılarıyla büyütecek, dershanelere tonla para akıtacak kadar müreffeh bir hayat sürmesine rağmen, üniversiteye hazırlanan oğluna özel ders aldirmek için öğretmen ararken bile işi en ucuza kapatmanın yollarını buluveriyordu. Velhasıl kendisi cebinde akrep var denilen cinsten, kuruşun hesabını yapan bir kadındı. “Biz apartman sahiplerini düşünen yok” diye yakını, menfaatini her şeyin üzerinde tutar, kiracılarını kapı dışarı edip daireleri yol yapım şirketine kiraladığında ya da milli piyangodan bir gün büyük ikramiye çıktığında eline geçecek tatlı kazançların hayalini kurardı.

Hatice Hanım'a göre “Allah... beş parmağın her birini ayrı yaratmış[tı].”⁶ Bu sebepten olsa gerek, parmaklardan en uzununu ve Türk-Amerikan Derneği, Okumuş Kadınlar Derneği ve Kadınlar Partisi'nin aktif bir üyesi olarak eşten dosttan eski toplayıp yoksul sevindirme fırsatını hiç kaçırmaz, yardım faaliyetlerini pek severdi. Öte yandan yoksulluk ona göre “okuyup adam olmakla”, “çalışmak”la aşılacak bir şeydi.⁷ Fakirler tembel ol-

4 Yenişehir, 1930'lardan 50'lere kadar daha çok mebusların, üst düzey bakanlık çalışanlarının ikamet ettiği bir “seçkinler mahallesi” çehresine sahiptir. Bkz. Kaynar, 2005, s. 138-140. Dolayısıyla seçkin Hatice Hanımların apartmanının seçkinler mahallesinde olması bir tesadüf değil.

5 “Hatice Hanım ve Türkün Cenneti Avustralya”, *Yenigün*, 2 Eylül 1973.

6 “Hatice Hanım ve Kadınlar Partisi”, *Yenigün*, 24 Mayıs 1973.

7 “Okuyup adam olmanın” fakirliğe çare olduğunu düşünmesine rağmen Hatice Hanım, aynı zamanda bir paralı eğitim yandaşıydı. “Bizim zamanımızda yalnızca iyi aile çocukları üniversiteye giderdi. Şimdi bütün çulsuzların gözü üniversitede,” diyerek, “çulsuzlar”ın haddini bilmesi gerektiğini söylüyordu. Bkz. “Hatice Hanım ve Üniversiteye Giriş”, *Yenigün*, 5 Temmuz 1973. Hatice Hanım 70'lerin değil, 2000'li yılların Türkiye'sinde yaşıyor olsaydı, herhalde bu görüşleri savunmaktan ziyade Recep Tayyip Erdoğan'ın 2009 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi'nin akademik yıl açılış töreninde söylediği gibi “Her üniversiteyi bitiren veya tüm halk iş sahibi olur diye bir kaide yok,” derdi.

dukaları, çalışmadıkları için, maçta kahvede vakit öldürdükleri için fakirdi ve pek tabii çalışmayana da ekmek yoktu. Bu haliyle Hatice Hanım “vakit nakittir” mecazının, çalışkanlığı, zaman tutumluluğunu, disiplini vazeden, tembellik, rehavet ve zevke düşkünlüğü yeren 18. yüzyıl püriten ahlâkının cisimleşmiş hali gibiydi.⁸ Ancak çalışan ücretli yoksullar, iş bulamayanlar ya da çocuk yaşta çalışmak zorunda kaldıklarından hayatta hiç okuma fırsatı bulamamışlar hakkında bir diyeceği yoktu Hatice Hanım’ın. “Ne yapayım, kabahat benim mi,” deyip geçiyordu.⁹

Hatice Hanım okumuş, görgülü bir vatandaşın halktan farklı olduğunu düşünürdü hep. O yüzden de bu farklılığı görünür kılacak simgesel göstergelere ayrı bir ehemmiyet verirdi. Akşam çaylarında komşularına ikram edeceği çay antika semaverde demlenmeli, Fürstenberg¹⁰ marka çay fincanlarının peşine düşülmeli, her ayrıcalıklı ev sahibinin yapacağı üzere şömine üzerine mutlaka kristal aplikler takılmalıydı. Oturdıkları kanepe elbette halis cevizdendi ve daha kimselerde yokken onlar Almanya’dan televizyon getirtmişlerdi. Ne de olsa Avrupa görmüş kadındı Hatice Hanım. Bu yüzden kendini ayrıcalıklı addeder, “çağdaş uygarlık medeniyeti”nden, terbiye ve görgüden nasibini almamış “ayak takımı”nın baş olma ihtimali taşıdığı bir dünya tahayyülünü şiddetle reddederdi. Böyle bir ihtimali gündeme getirenler, halktan, yoksulluktan ve sömürüden bahsedenler onun gözünde nasıl ki “fukara edebiyatı” yapıyorlarsa, bu gibi meseleleri sinemaya edebiyata konu edenlerin

8 E.P. Thompson’ın 1755 tarihli “Yoksullara Dostça Tavsiyeler” başlıklı risaleden yaptığı şu alıntıyı hatırlayalım: “Eğer tembel, işe koşmaktansa, ellerini böğründe saklarsa; eğer zamanını başıboş gezinerek geçirir, vücudunu tembellikle zayıflatır, ruhunu uyuşuklukla körletirse...” o zaman o, mükâfat olarak yalnızca yoksulluğu bekleyebilir.” Bkz. Thompson, 2006, s. 474.

9 “Hatice Hanım ve Ekmek”, *Yeniğün*, 20 Mayıs 1973; “Hatice Hanım ve Akmaayan Musluklar”, *Yeniğün*, 26 Mayıs 1973; “Hatice Hanım ve Netice”, *Yeniğün*, 19 Haziran 1973. Hatice Hanım “ne yapayım, kabahat benim mi” derken kullaklarımızda Nâzım Hikmet’in “Dünyanın En Tuhaf Mahlûku” şiirinden şu dizelerin çınlamaması mümkün mü: “...ve açsak, yorgunsak, alkan içindeyssek eğer / ve hâlâ şarabımızı vermek için üzüm gibi eziliyorsak / kabahat senin / -demeğe de dilim varmıyor ama- / kabahatin çoğu senin, canım kardeşim!” Bkz. Hikmet, 2001, s. 61.

10 Ünlü Alman porselen markası.

yaptığı şey de “fukara edebiyatı”ndan ibaretti. Yerli film seyretmemesi, yerli yazarları okumaması o sebeptendi. Bir vakitler kocası dış görevle Fransa’ya atandığında, Paris’te gitmiş olduğu konser ve tiyatrolar yetiyordu Hatice Hanım’a. Brecht’in adını dahi duymamış olması, nasıl olsa onun bu halis Avrupalı beğenilerinden bir şey eksiltmiyordu.

Hatice Hanım’ın memleketin ahvaliyle ilgili görüşleri de Avrupalı olana, Avrupa demokrasisine ve “hür dünya”ya olan hayranlığından mülhemdi. “Atatürk’ün çizdiği çağdaş uygarlık yolu”nun yılmaz bekçisi olan Hatice Hanım, kendini laik düşünceli aydın bir kişi olarak görüyordu. Bu “aydın” karakterinden olsa gerek, 14 Ekim 1973 genel seçimleri yaklaşırken memleket idaresinin taşralılara değil profesörlere yakışır bir zanaat olduğu görüşündeydi. Ne doğru dürüst konuşmasını bilmeyen Isparta köylüsünün aklına ne de “ayak takımını baş yapmaya kalk[an]... amele yi köylüyü pohpohlayıp dur[an]” Karaoğlu’na güveni vardı.¹¹ Gerçi ezelden beri babası da kocası da Halk Partisi’ne verirdi oyunu, zira “İnönü’ye oy vermek devlete oy vermek gibi bir şey”di.¹² Hatice Hanım da “ekmek yediğin yere nankörlük etmeyeceksin, patronun oyunu hangi partiye veriyorsa sen de ona vereceksin” mezhebinden olduğundan, kuşkusuz babası ve kocası gibi eski İnönücüydü, ama devir değişmişti.¹³ Ecevit amele içine nifak sokmuştu, şimdiki Halk Partisi (CHP) ona göre “aşırı sol”du ve solcular çok fenaydı. Solcular olmasa “çağdaş uygarlık medeniyeti” sadece bir arşın uzaklıktaydı. O yüzden eski İnönücü Hatice Hanım artık yeni Feyzioğlucu olmuştu. Memleketi “kasaba kılıklı” Demirel değil, karısı giyinmeyi bile bilmeyen Ecevit hiç değil, Feyzioğ-

11 “Hatice Hanım ve Seçim”, *Yenigün*, 21 Mayıs 1973; “Hatice Hanım ve Klâkson Sesleri”, *Yenigün*, 24 Eylül 1973.

12 “Hatice Hanım ve Demokrasi”, *Yenigün*, 17 Temmuz 1973. Hatice Hanım’ın bu görüşleri erken cumhuriyet yıllarının tek parti hegemonyası altındaki parti-devlet özdeşliğini yansıtır. 1931’deki CHF kongresinde Türkiye’nin siyasal sistemi tek parti sistemi olarak ilan edilmiş, 1936’daki kongrede parti-devlet birliği resmileşmiş ve ardından 1937’de CHF’nin altı ilkesinin (Altı Ok) anayasaya dahil edilmesiyle bu birlik tamamlanmıştı. Bkz. Zürcher (2013), 257-59, 265.

13 “Hatice Hanım ve TIP Oyları”, *Yenigün*, 12 Ağustos 1973.

lu gibi kibar, profesör, Avrupai adamlar yönetmeliydi. Tıpkı bilim ve sanat gibi siyaset de ayağa düşmemeli, nezih kalmalıydı. “En çok kim en iyi aileden gelmişse, efendime söyliyeyim kim İsviçreler’de falan okumuşsa, sonracığıma kim Fransızca’yı anadili gibi konuşuyorsa, kim balıkla kırmızı şarap içmeye kalkmıyorsa, kim Avrupai, kim efendi, kim allameyse...” elbette ona yaraşırdı iktidar koltuğu.¹⁴

“Gerçeği yazmak çabası”

“Önce eklemek gelir, sonra ahlak.”

Sevgi Soysal’ın 1973 senesinde dünyanın ve Türkiye’nin toplumsal ve siyasi gündemine dair yazarken çizdiği bu Hatice Hanım portresini, altı aya dağılmış tüm köşe yazılarının içinden çıkarıp kurguladığımı not düşerek yola devam edeyim. Sevgi Soysal’ın esas meselesi Hatice Hanım’ı anlatmak değildi elbette, ama yine de günlük bir gazetede yaşadığı zamana kendi pencesinden bakarken, belli ki bir yandan da Hatice Hanım gibilerle, Hatice Hanım karakterinin temsil ettiği bir dünya görüşü ve sınıf ahlakıyla da kıyasıya hesaplaşma derdindeydi. Bu hesaplaşmayı ise *Yenigün* yazılarında kuşkusuz en iyi bildiği yoldan, hikâyenin içinden geçerek yapıyordu.¹⁵ Kimi zaman demokrasi, düşünce özgürlüğü, insan hakları ihlalleri, sıkıyönetim, genel af, seçimler, göçmen işçilik gibi gündemdeki yakıcı sorunları; kimi zaman sermaye, sömürü, kapitalizm, adalet, eşitlik gibi kavramları; kimi zamansa üçüncü sayfa haberlerini Hatice Hanım’ın sınıfsal konum ve beğenilerinin –bir başka deyişle “habitus”unun– biçimlendirdiği kalıp yargıların gözlüğünden hikâye ediyor, bunu yaparken bir yandan da hikâyenin içindeki çelişkileri göstermek için müdahalelerde bulunuyordu. Bu didaktik müdahaleler, Hatice Hanım karakterinin antitezi olarak

14 “Hatice Hanım ve Seçim Haberleri”, *Yenigün*, 31 Ağustos 1973.

15 Füsun Akatlı *Barış Adlı Çocuk*’a yazdığı önsözde Sevgi Soysal’ın “öykücü damarı”nın bütün yazdıklarına sirayet ettiğini söyler. Bkz. Akatlı, 2012, s. 11. Gerek *Yeni Ortam*, gerek *Yenigün*, gerekse *Politika* gazetesindeki köşe yazılarının kurgu ve dili de bu öykücü damarın eseridir.

konumlanan, meselelerin Hatice Hanım’a görünmeyen yüzünü ifşa eden bir diğer ses –yazarın sesi– tarafından yapılıyordu. Evin içinde, berberde, sokakta, Hatice Hanım’ın sanki hemen yanı başında cisimleşiveren bu ses, onun gazetelerden okuyup televizyondan radyodan işittiği haberlere ya da gündelik hayatın akışı içinde karşılaştığı kimi durumlar karşısında gösterdiği tepkilere soru sorarak, eleştirerek, bazen de dalga geçerek karşılık veriyordu.

Yine de Hatice Hanım’ın bu eleştirel sesin ikazlarına sağır kalarak hemen hemen her yazının sonunda gündelik rutinine veya kendi düşüncelerine geri döndüğünü görürüz. Cumhuriyetin 50. yılı kutlamaları şerefine bestelenen “50. Yıl Marşı” gazetele- rin baş sayfalarından duyurulduğunda coşkuyla marşı söyleyen Hatice Hanım, 50. yılın “müjdelediklerini” kendisine faş eden –“Evet müjdeler var Hatice Hanım. Devlet Güvenlik Mahkemeleri kanunlaşmak üzere... Üniversitelere polis dilediği gibi girecek; yükseköğretim paralı olacak... Ah evet, özgürlük! 65 bin kadar tutuklu varmış cezaevlerinde...”– diğer sese rağmen, o sırada radyoda çalan marşa eşlik etmeye başlar.¹⁶ Almanya’da langırt şampiyonu olan Türk gencinin başarısıyla gururlanırken, Türkiye’nin uluslararası spor müsabakalarındaki başarısızlığının bir sistem sorunu olduğunu, spora yetenekli her çocuğa eşit fırsat tanınmadığını kendisine anlatmaya çalışan diğer ses karşısında, “Ah bir dünya güzeli de bizden seçilse, 50. yılda her bir şerefimiz tamam olacak,” diyerek hayıflanır.¹⁷ Böylece okuyucusunun Hatice Hanım’la özdeşlik kurmasına izin vermez Sevgi Soysal – bir yandan absürt bir komedi izliyormuşçasına gülerken diğer yanda Hatice Hanım’ın kayıtsızlığına öfkeleniriz. Brecht tiyatrosunda olduğu gibi, bize çok tanıdık gelen durumlar, olaylar ve kişiler bu yolla yabancılaşır, okuyucuda/seyircide yadırgama duygusu uyandırır (Bloch, 1970, s. 123-25).¹⁸

16 “Hatice Hanım ve 50. Yıl Marşı”, *Yenigün*, 22 Haziran 1973.

17 “Hatice Hanım ve Langırt”, *Yenigün*, 13 Ekim 1973.

18 Aksu Bora ve Tanıl Bora, Sevgi Soysal’ın sıklıkla kullandığı bu “yadırgatma stratejisi”nin “sıradandaki şiddeti, olağandaki saçmayı görmemizi sağlayan bir strateji” olduğunu belirtirler. Bkz. Bora ve Bora, 2014, s. 23.

Sevgi Soysal Bertolt Brecht'ten oldukça feyz almış bir yazar.¹⁹ *Yenigün*'deki pek çok yazıda da Brecht etkisi görülür. Üç *Kuruşluk Opera*'daki ünlü şarkı "İnsan Neyle Yaşar?" dan alıntılanan "önce ekmek gelir, sonra ahlak" dizesi, sadece bir alıntı olarak kalmaz *Yenigün* yazılarında;²⁰ bu dize apaçık biçimde Sevgi Soysal'ın suça ve adalete bakışının da köşe taşıdır. "Hatice Hanım ve Orman Affı" başlıklı yazıda Cumhurbaşkanının orman suçlarının affıyla ilgili kanunu geri çevirmesinden memnuniyet duyan, ormanlardan ağaç kesen köylülere "orman ayısı" olarak niteleyip ağaç severliği bir "medeniyet meselesi" telakki eden Hatice Hanım'a karşı diğer ses şöyle der örneğin:

Evet güzel şey, faydalı şey ağaç... Ama önce insan gelir elbet. İnsanını korumayan ona kıyan bir toplum dolayısıyla ağaçların kıyılmasına şaşmamalı. Önce can sonra canan. İnsan nedensiz sevsen ağacı can derdindeyse önce canını düşünür. Sonra ağacı... açlık soğuk öyle dayanılmaz şeylerdir ki adama değil ağacı anasını kestirir.²¹

Suçta zemin hazırlayan toplumsal koşulları değiştirmeyip "suçlu"ya ahlak dersi vermek, ondan yasalara itaat ve erdemli olmasını beklemek ikiyüzlülüktür Sevgi Soysal'a göre. Tam da Brecht'in dediği gibi "aç karnına kuru öğüt çekilmez... sende göbek, bizde ahlak nedense... aç karnına suçlanmak hiç çekilmez." O yüzden affa karşı çıkan Hatice Hanım'a "bazı suçlar işleniyorsa, bu suçların işlenmesini kaçınılmaz kılan sebepler

19 Bugün kitapçıların raflarında gördüğümüz Brecht'in *Beş Paralı Roman*'ı Sevgi Soysal tarafından Türkçeye çevrilerek 1972'de yayımlanmıştı.

20 "Hatice Hanım ve Ellinci Yıl", *Yenigün*, 25 Mayıs 1973.

21 "Hatice Hanım ve Orman Affı", *Yenigün*, 20 Temmuz 1973. Sevgi Soysal bugünleri görseydi eğer, Kuzey ormanlarının, ODTÜ kampüsü ve Gezi Parkı'ndaki ağaçların yeni otobanlar, hava alanları, köprüler, AVM'ler, oteller uğruna tarumar edilmesi, ormanların imara açılmasıyla birlikte "ağaç kesme" meselesinin edindiği yeni anlam üzerine herhalde şöyle derdi: "Rant iktidar için öyle dayanılmaz bir şeydir ki adama değil ağacı, anasını kestirir." Nitekim Hatice Hanım da Erenköy'de dededen kalma köşklerinin bahçesindeki çam ağaçlarının kesilmesine, müteahhit gelip apartman yapmak için para teklif ettiğinde hemen razı olacaktır. Bkz. a.g.m.

ve belki de bu suçlulardan daha önemli, daha gerçek suçlular vardır,” diye hatırlatır diğer ses.²² Velhasıl “gerçek suçlular”ı ifşa etmek, *Yenigün* yazılarında Sevgi Soysal’ın kendine biçtiği en önemli misyonlardan biri olarak çıkar karşımıza.

Gazete haberlerinde, televizyon programlarında, siyasi demeçlerde dile getirilen, sıradan insanların gündelik hayatını bombardıman altında tutan ve “gerçeğin kavranmasını engelleyen bir yığın toplumsal köste[ge]” (2004, s. 121), sonraları büyük ölçüde 70’lerin resmî tarihini oluşturacak bir egemen anlatıya çomak sokup, sıkıcı, neşesiz ve bir o kadar da acımasız düzenin raylarına taş koyarken Sevgi Soysal “yazarlığı anlamlı kılan tek şeydir, gerçeği yazmak çabası” diyordu (s. 123).²³ Seçim yalanları, yoksulların kadersizliği olarak görülen “doğal” felaketler,²⁴ cezaevlerindeki gazetecilere af isteyip düşüncenin suç olmasını sorgulamayan demokrasi havarileri kadar,²⁵ üst-orta sınıfın ikiyüzlü ahlâkçılığı da bu gerçeğin bir parçasıydı. Babası tarafından başlık parasına satılıp istemediği bir adamla yaşamak zorunda bırakılan bir kadının yaptığı “ahlâksızlık” ve “zina” oluyordu da, sosyete sütunlarındaki “naylon aşklar” ni-

22 “Hatice Hanım ve Af”, *Yenigün*, 22 Mayıs 1973. *Yeni Ortam*’da 27 Nisan 1973 tarihli bir başka yazısında ise şöyle der: “Ve bu zorunlulukların sürüp gitmesinin sorumlusu olan bizler onları işlemek zorunda bıraktığımız suçlardan dolayı affederek sevineceğiz.” Bkz. Soysal, 2014, s. 77. Yani Soysal affa karşı olanlara tepkilidir ama affetmenin bir vicdan yıkama operasyonu olduğunu da iyi bilir.

23 Ömer Türkeş, Sevgi Soysal’ın “gerçeği bütün yüzleriyle ortaya çıkarmak için”, “yeni gerçekçilik” adını verdiği bir yöntemin peşine düştüğünü ve bu yöntemin ’68 ruhunu yansıtan “Yeni Sinema” ile ilişkili olduğunu söyler. Bkz. Türkeş, 2013, s. 85-87.

24 “Hatice Hanım ve Adana İlinde Sel”, *Yenigün*, 5 Haziran 1973. Sevgi Soysal, Adana’da Seyhan nehrinin öte yakasında, bir yoksul semti olan Karşıyaka’da meydana gelen ve 14 kişinin ölümüyle sonuçlanan sel felaketi hakkında yazarken, “doğal felaket” denilip geçilen bu gibi faciaların yaşam koşulları, yoksulluk ve toplumsal eşitsizlikle olan ilişkisini ifşa eder, okuyucusuna bu felaketlerin “doğal”lığını sorgulatır: “Niçin sel felaketleri hep yoksul semtleri bulur?” diye sorar diğer ses Hatice Hanım’a. Nedeni basittir. “Yaşamaya en az yakın, tehlikelere en açık yerlerde onlar otururlar da ondan, daha önemlisi, onların evleri değil sel felaketlerine, güçlü yağmurlara, rüzgarlara dayanamayacak kadar harap entipüftendir de ondan... Siz hiç, sağlam, insanca konutların bulunduğu semtlerde sel felaketinden ölenlerin olduğunu işittiniz mi?”

25 “Hatice Hanım ve Basın Affı”, *Yenigün*, 27 Temmuz 1973.

çin olmuyordu?²⁶ Yoksullara acımakla yetinen, acıma duygusunu hayırseverlikle körelten, sonra da aç çocuğuna bir tavuk çaldı diye hapse düşen çingene Fadime için “bunları ömür boyu kapatacaksın... yaşatmayacaksın bunları” diyebilen bir ahlâk kimin ahlâkıydı?²⁷ Yine bir başka yazıda, sevdiği adam için esrar taşırken yakalanıp on beş yıl hüküm giyen Güllü’yle cezaevinde üç yaşını dolduran oğlu Cevdet’in hikâyesini anlatırken de aynı ikiyüzlülüktен bahsediyor, “makbul vatandaş” figürünün inşasında ve tahkiminde “makbul” olmayanlara düşen kurucu role dikkat çekiyordu Soysal.²⁸

...Hapishaneler mahpuslar Hatice hanım gibiler için, kendi suçsuzluklarının namuslu ve saygıdeğer bir vatandaş oluşlarının kanıtıdır. Ve dolayısıyla, Hatice hanım ve benzerlerinin, kendilerinin ne kadar namuslu ve saygı değer, ve kanunsever olduklarını varlıklarıyla kesinkes belgeleyen mahkumlardan, tutuklulardan vazgeçmeleri düşünülebilir mi? Böylesi toplum dışı kişiler sayesinde daha da hakkettikleri ayrıcalıkları tepmek gibi bir şey olur onlardan vazgeçmek, onları affetmek! İşte doğal olarak, istese de istemese de affa karşıdır Hatice hanım...²⁹

Yenigün yazılarının baş kahramanı Hatice Hanım affa karşıydı. Tıpkı “Affetmek sağlıksızdır. Mikroplara karşı ilaç kullan-

26 “Hatice Hanım ve Zina”, *Yenigün*, 17 Haziran 1973.

27 “Hatice Hanım ve Fadime Karabacak”, *Yenigün*, 24 Haziran 1973. Nurdan Gürbilek, Kemalettin Tuğcu ve Orhan Kemal romanlarındaki “yoksul” imgesini karşılaştırırken, bir yerde şöyle diyor: “...zenginin fakire, üsttekinin alttakine dağıttığı bir şeydir merhamet.” Bu yüzden Orhan Kemal’in merhamet, acıma duygusuna itibar etmediğini söylüyor ve Adorno’dan şu alıntıyı yapıyor: “Acıma fikri ona duyulan ihtiyacı yaratan koşulları değiştirmekle ilgili hiçbir şey içermez.” Bkz. Gürbilek, 2015, s. 76. Sevgi Soysal da yoksul sevindirmeye, topladığı eskileri çevre köylerdeki çocuklara dağıtmaya meraklı, “merhametli” Hatice Hanım portresiyle, acımanın sınıfsal anlamına işaret eder. Hatta bir yerde “diğer ses” Hatice Hanım’a tıpkı Adorno gibi şöyle der: “Acımak bir şeyi değiştirmiyor. Değiştirmemekse acımamak demektir... O zaman acımak pek havadan ve anlamsız bir duygu olmuyor mu?” Bkz. “Hatice Hanım ve Adana İlinde Sel”, *Yenigün*, 5 Haziran 1973.

28 Güllü ve Cevdet’e “Savaş ve Barış” ve “Bir Görüş Günü” hikâyelerinde de rastlarız. Bkz. Soysal, 2012.

29 “Hatice Hanım ve Cevdet”, *Yenigün*, 28 Haziran 1973.

mamak, kanayan yaraya tentürdiyet dökmemek gibi bir şeydir affetmek. Uygur insan affetmez... bu memleket yumuşak kalplilikten kalkınamadı” diye düşünen *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*’nin Hatice Hanım’ına benziyordu o da (2013a, s. 43).³⁰ Güllü ve onun gibileri ve eninde sonunda annesine babasına benzeyecek esrarcı olacağına kanaat getirdiği Cevdet’i “cemiyetin kanseri” olarak görüyordu. Toplum bir operatör misali bu kanserli hücrelerden gerektiğinde kurtulabilmeliydi. Bu bakımdan İtalyan kriminolog Cesare Lombroso’dan ve dönemin öjeni tartışmalarından esinlenerek suçun irsi, “suç işleme[nin] bio-sosyal bir hadise” olduğunu vazeden erken cumhuriyet dönemi Kemalist seçkinlerin bir klonu gibiydi Hatice Hanım.³¹ Toplum bir organizmaysa eğer, bu sağlıklı bedeni içeriden çürütecek kimselere, “suçlu”lara, hırsızlara, fahişelere orada yer yoktu. Hatice Hanım için bu fiillere yol açan toplumsal koşullardan ziyade sonuç önemliydi. O yüzden basitçe “yapmasalardı” diyordu hep, Sevgi Soysal’ın Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu’ndan tahliye olurken içerideki arkadaşlarına şakayla takıldığı gibi – “Görüyorsunuz, masumiyet başka bir şey. Siz de yapmasaydınız!” (2007, s. 72). Behice Boran ve arkadaşlarının mahkûmiyetleri mi onanmış, “yapmasalardı” diyordu Hatice Hanım, “o yaşta kadın oturup torunlarıyla meşgul olacağı yerde köy köy, kahve kahve, mahalle mahalle dolaşıp particilik yaparsa böyle olur.”³² Tutuklular cezaevlerinde baskı mı görüyor, “yapmasalardı” diyordu yine, “suçu işlerken iyiydi de tutuklanınca mı kötü oldu? ... Şimdi de sonucuna katlansınlar.”³³ Namuslu, görgülü, terbiyeli, kanunlara saygılı, marş duydu mu gözünden yaş gelen, vatanına milletine düşkün, ahlâk abidesi bir va-

30 *Yeniğün*’ün Hatice Hanım’ı pek çok açıdan *Yenişehir*’in Hatice Uzgören’ine benzediği gibi, yine aynı kitabın bir başka kahramanına, Halk Partili babanın kanuna, nizamaya saygılı, düzen timsali Atatürkçü kızı Mevhibe Hanım’a da oldukça benzer.

31 Bu görüş CHP’nin 1940’ta düzenlenen konferanslar serisinde “Suç İşlemenin Amillerine Dair” başlıklı konferansta konuşma yapan Doç. Dr. Sadi Irmak tarafından dile getirilmişti. Bkz. Maksudyan, 2004, s. 82-83.

32 “Hatice Hanım ve Kadınlar Partisi”, *Yeniğün*, 24 Mayıs 1973.

33 “Hatice Hanım ve Tutukluluk”, *Yeniğün*, 2 Haziran 1973.

tandaş olarak memleketin huzurunu bozan suçlulara, “tehlikeli sınıflar” a hadlerinin bildirilmesini, dahası herkesin haddini bilerek kendi huzurunu kaçırmamasını istiyordu.

Vatandaş, halk ve sınıf’ın “kiri”

“İnsanlar el ele tutuşsa.”

Hatice Hanım için hadleri bildirilmesi gerekenlerin başında bütün felaketlerimizin müsebbibi anarşistler ve solcular, haddini bilmesi gerekenlerin başında ise “halk” geliyordu. Önce halktan başlayalım. En az eski sağlık bakanlarından, 1950’lerde İstanbul’a valilik ve belediye başkanlığı da yapmış olan Fahrettin Kerim Gökay kadar Hatice Hanım’ın gözünde de “halk”, “vatandaş”tan apayrı bir kategoriydi ve en belirleyici sıfatı “cahil” olmasıydı.³⁴ Kendine faydanın nereden geleceğini bilmeyen cahil halk, vatanın milletin menfaatinden, kalkınmasından anlamayacağı için siyasete de karışmamalı, haddini, yerini bilmeliydi. Faydanın ne olduğundan olsa olsa Hatice Hanım gibi okumuşlar, “yol yordam bilen vatandaşlar” anlardı.³⁵

Köylüler (taşralılar), işçiler ve fakir fukaradan mürekkep halk tabakasını sık sık başka sıfatlarla da anıyordu Hatice Hanım: Ayak takımı, çulsuz takımı, andavallı.³⁶ “Elin andavallıları”, “cahil takımı” derdini anlatmaktan aciz; operadan, baleden, köprüden, ağaçtan, anayasadan anlamayan; konuşmasını, giyinmesini, sıkıyönetimin kadrini bilmeyen; nankör, tembel, her şeyi devletten bekleyen bir gürühtü. Üstelik medeni-

34 Fahrettin Kerim Gökay rakı düşmanlığıyla olduğu kadar, “Halk plajlara hücum etti, vatandaş denize giremiyor,” lafıyla da bilinir. Hakkında eğlenceli bir yazı için bkz. Nadir, 2013. Gökay’a nazire yaparcasına Hatice Hanım da seçim sabahı sandık başına oy kullanmaya gittiğinde şöyle der: “Ne bu rezâlet halk seçim sandıklarına üşüşmüş, vatandaş nasıl oy verecek?” Bkz. “Hatice Hanım ve Seçmen”, *Yenigün*, 15 Ekim 1973. Fahrettin Kerim Gökay ve Hatice Hanım’ın “öğrencilerinden” Aysun Kayacı ise, yıllar sonra “Dağdaki çobanın oyu neden benimkiyle eşit?” diyecektir.

35 “Hatice Hanım ve Yaklaşan Seçimler”, *Yenigün*, 13 Temmuz 1973.

36 Sevan Nişanyan’ın etimolojik sözlüğünde “andavallı” sözcüğünün karşılığı “bön, enayi” olarak verilmektedir. Bkz. <http://www.nisanyansozluk.com/?k=andavall%C4%B1>. Erişim tarihi: 10 Eylül 2013.

yetten nasibini almamış bu görgüsüz ve ilkel taşralıların temizlikle suyla da pek araları yoktu.

Hatice Hanım en çok kapıcısı Niyazi Efendi'nin, genel olarak da halkın pislüğinden pek yakınıyordu. Aslında su kesintilerinin gündelik, olağan bir hadise olduğu yıllardı 70'ler. Ankara'da Cebeci'de üç günde bir gelen sular, pek çok semte hiç uğramıyordu. Bir tek Çankaya hattında sular kesilmiyordu.³⁷ Buna rağmen “medeni insan susuz yapamaz” diye düşünürdü Hatice Hanım; uygarlık demek temizlik demekti. Sokakta akan lağım suları içinde oynayan yoksul mahalle çocuklarını Amerikan Derneği'ndeki ecnebi hanımlar görecekti de rezil olacak diye ödü patlardı.³⁸

Sevgi Soysal 70'lerin başında Hatice Hanımlar hakkında yazarken, Türkiye'de alt sınıfların tarihsel-kültürel temsilleri, sınıf farklılıklarının hangi mekanizmalarla inşa edildiği, bu inşa sürecinde ırk, toplumsal cinsiyet ve etnisite gibi unsurların nasıl rol oynadığı üzerine bugünkü kadar geniş bir literatür yoktu.³⁹ Dünyaya soldan bakan pek çok aydın için sınıf farklılıkları, ekonomik temelli ezme/ezilme ve sömürü ilişkilerinin bir tezahürüydü. Ancak bugün sınıf ilişkilerinin sömürü ilişkileri olduğu kadar, yaşam tarzları ve beğenilere kök salmış saygınlık, ahlak, hijyen, sağlık vb. etrafında oluşan söylemlerle giriftleşen bir labirent olduğunu daha iyi biliyoruz. Feminist tarihçi Leonore Davidoff, bu labirenti anlama çabasında başvurulabilecek önemli kılavuzlardan biri. Davidoff, 19. yüzyıl İngilteresi'nde sınıfsal farkın inşasında “temizlik” kültürünün nasıl işe koşulduğundan, toplumsal sınırların geçirgenliğinden duyulan korku ve endişe karşısında orta sınıfların bu kültürü kendi sınıf konumlarını tahkim etmek için nasıl kullandıklarından bahseder. Temizlik bu dönemde orta sınıfları alt tabakalardan –işçi sınıfı ve yoksullardan, kirli ve pis kokan “büyük yıkanmamış-

37 “Hatice Hanım ve Akmayan Musluklar”, *Yenigün*, 26 Mayıs 1973.

38 A.g.m.

39 Bu geniş literatürün kavramsal temellerini büyük ölçüde Pierre Bourdieu'nün eseri *La Distinction*'a (1979) borçlu olduğunu belirtmek gerekir. Bourdieu, sınıfların ve sınıfsal farkların inşasında sadece ekonomik değil, sosyal, kültürel ve simgesel sermayenin rolüne de vurgu yapar.

lar kitlesi”nden– ayıran, saygınlıklarını garanti altına alan ve dahası toplumsal sınırları yeniden belirginleştiren sembolik bir anlam kazanmıştır (2002, s. 152-57).⁴⁰

Alt sınıflara dair orta sınıf algısının bileşenlerden biri olan “temizlik” kültü, Aksu Bora’nın ve Gül Özyeğin’in çalışmalarında da önemli bir yer tutar. Sınıfsal farkın kadınlık deneyimlerini birbirinden nasıl farklılaştırdığını ücretli ev hizmetlisi/gündelikçi kadınlarla orta sınıf kadınların ev-içi karşılaşmaları üzerinden gösteren Bora, her iki sınıftan kadınların da kendilerini “temiz”, karşısındakini ise “pis” olarak nitelendirdiklerini, “temizlik” ve “hijyen” söyleminin bir strateji olarak sınıfsal farklılığın kurulmasında ve pekiştirilmesinde işe yaradığını, bu yolla kurulan farkın bir saygınlık göstergesi olarak kabul edildiğini söyler (2005, s. 147-49). Özyeğin ise kapıcı ailelerinin orta sınıflarca “kirliliğin ve düzensizliğin taşıyıcıları” olarak damgalandıklarını, orta sınıfların kendi apartmanlarında ikamet eden “bu tehlikeli biçimde yakın ‘içerideki yabancıları’ hor görerek onları ait oldukları yerde tut[tuklarını]” belirtir (2005, s. 25-26).⁴¹

Kısacası boşuna değildir “beyazları daha beyaz, renklileri daha renkli” yapmak için uğraşan annelerimizin temizlik saplantısı. Boşuna değildir her gün buzdolabı sildirip “eczane gibi olmalı mutfak” diyen, hizmetçisi Nurten Hanım’ın yaptığı işleri “müfettiş ciddiyetiyle” denetleyen *Yenişehir*’in vekil kızı, profesör karısı titiz Mevhibe Hanım’ının çabası (Soysal, 2013a, s. 102-104). Kirlilik ve temizlik arasındaki sınır, bir sınıf (ve kadınlık) ayracıdır çünkü. O yüzden Hatice Hanım da evlatlığına yıkattığı bulaşıkları kontrol ederken ya da dönemin meşhur

40 Alt sınıflarla üst-orta sınıflar arasındaki sınırların tahkiminde başvuru olan temizlik kültü, 18. yüzyıl İngilteresi’nde birbirinden farklı iki yoksul imgesinin kuruluşunda da başrol oynar. Bir yanda ulusa faydalı, çalışkan, temiz, ahlaklı, dolayısıyla “yardımı hak eden” yoksullar (*deserving poor*) vardır; diğer yanda aylak, aylak olduğu kadar pis, “yardımı hak etmeyen” baldırı çıplaklar (*undeserving poor*). Bkz. Jordan, 2001, s. 65-68.

41 1990’larda yaygınlaşan uydu kentler ve güvenli siteler hakkında yapılan çalışmalarda da “yeni orta sınıflar”ın yaşam mekânlarını kentin kalabalığından ayırma saiklerini benzer söylemlerle gerekçelendirdikleri görülebilir. Örneğin bkz. Ayata, 2005, s. 40-42.

hit parçalarından “insanlar el ele tutuşsa” şarkısını gözleri yaşararak dinlemesine rağmen, elleri, tırnak dipleri “kışın kalori-fer, yazın sıcak su kazanına durmadan kömür atmaktan” kap-kara kesilmiş kapıcıları Niyazi Efendi’nin elini tutma fikrinden iğrenirken,⁴² temiz, titiz, saygın ve seçkin bir ev kadını olarak kendini cahil, görgüsüz ve pis addettiği halktan –köylüler, işçiler, kapıcılar ve gündelikçilerin ait olduğu alt tabakalardan– ayırır.⁴³

Türkiye’nin başkenti, cumhuriyet elitinin, bürokratların ve yüksek düzey memurların nezih meskeni Ankara, 1950 ile 1970 arasında kırdan kente yaşanan göçlerle en yoğun nüfus artışının görüldüğü şehirdi. Bu nüfusun çok büyük bir bölümü kent merkezinin uzağında kurulan gecekondu semtlerinde yaşıyordu (Özyeğin, 2005, s. 18; Ayata, 2005, s. 38). Ancak Hatice Hanım’ın hep şikâyet ettiği gibi, eskiden (Tandoğan zamanında)⁴⁴ Yenişehir’e ayak basamayan, bulvarlardan geçmeleri yasak olan köylüler artık her yerdedi.⁴⁵ Erken Cum-

42 “Hatice Hanım ve İnsanlar El ele Tutuşsa Şarkısı”, *Yenigün*, 15 Temmuz 1973.

43 Sevgi Soysal’ın Hatice Hanım karakteriyle hicvettiği, sınıfsal önyargıları sınıfın “kiri” söylemine tahvil eden bu yaklaşım elbette hâlâ canlı. Sınıf önyargısını gündelikçi kadınlar üzerinden ifade eden bir “entelektüel”in zamanında oldukça tartışma yaratmış gazete yazısı için bkz. Kahraman, 2010. Eleştirisi için bkz. Erdoğan, 2010.

44 Burada Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren uzun yıllar Ankara Valiliği yapmış Nevzat Tandoğan’dan bahsediliyor.

45 “Hatice Hanım ve Fadime Karabacak”, *Yenigün*, 24 Haziran 1973. Bir de şu pasajı hatırlayalım: “...O zaman Altındağ yok muydu? Köylüler, Çingene çocukları görülmezdi pek. Ankara’ya göç başlamamıştı. Hükümet vardı Ankara’da. Ankara’da köylülerin bulvardan geçmeleri yasaktı.” Bkz. Soysal, 2013b, s. 23. *Politika* gazetesi yazılarından birinde de Sevgi Soysal yine çocukluğunun Ankara’sından “...gecekonduşuz, bulvarından köylü geçmeyen ve bu nedenden olacak, kendisini imtiyazsız ve sınıfsız... sanan” bir şehir olarak bahseder. Bkz. Soysal, 2004, s. 99. Aslında Ankara 1930’lardan itibaren göç almaya başlamış, yeni göçerler o zamanlar “Üçüncü Ankara” olarak bilinen gecekondu mahallelerini mesken tutmuşlardı. Funda Şenol kılık kıyafetleriyle rahatsızlık yaratan bu yeni kentlilerin Yenişehir sokaklarında görüldüklerinde polis veya asker tarafından derdest edildiklerini söyler. Bkz. Şenol, 1998, s. 91. Hatice Hanım giller tıpkı köylüler, taşrahılar, yoksullar gibi köşe başlarındaki dilencilerin de Cumhuriyet’in medeni ve modern imajına zarar verdiğini, “biz”i ele güne karşı rezil ettiklerini, bu yüzden de ortalıkta görünmemeleri gerektiğini düşünürler. Bkz. “Hatice Hanım ve Takın Gölgesinde Dilenci”, *Yenigün*, 31 Ekim 1973 ve ayrıca bkz. Soysal, 2013a, s. 46.

huriyet dönemi modernleşme projesinin parçası olarak, Ankara içinde kentlilere modern bir rekreasyon alanı yaratma amacıyla kurulan Gençlik Parkı bile “yeni kentliler”in, Hatice Hanım’a göre “ayak takımının” istilasına uğramıştı.⁴⁶ Dolayısıyla sınırlar çoktan ihlal edilmiş, şehir kirlenmiş, başkent “havası bozulmuş”tu.⁴⁷ “Taşralı Demokrat artıkları”nın iktidara gelmesiyle başlamıştı bu bozulma:

Neydi o daha doğru dürüst konuşmasını, imlâ İstanbul lehçesi bilmeyen Demokrat Parti milletvekilleri? Neydi o Demirkıratım diye caddelerde şişim şişim dolaşan biz yüksek memur ailelerini çatlatmak isteyen çapulcu takımı? Kasketi yana eğip ceketi sol omzuna atıp fiyakalananlar önce bozdular bu düzeni. Hamhalat taşrahılar Başkentimizi doldurup havasını bozdular. Ya o hanımların hâli... ne konuşmasını, ne giyinmesini, ne protokol ne yol yordam bilen o hanımlar dengi miydi ikbal koltuğunun...⁴⁸

CHP’nin “köktenci modernite projesi”nin (1923-1950) sonunu işaret eden bu dönüşüm, yeni bir “popülist modernite” döneminin başlangıcıydı (Turan, 2013, s. 7-9). 1972’de İnönü’nün partiden istifa etmesiyle başlayan süreçte “halk için

46 “Hatice Hanım ve Gençlik Parkı”, *Yenigün*, 25 Ağustos 1973. Erol Demir bir çalışmasında Gençlik Parkı’yla ilgili olumsuz söylemlerin 1970’lerin sonundan itibaren yaygınlaşmaya başladığını söyler. Görünen o ki, bu olumsuz söylem 70’lerin başında da hâkimdi. Bkz. Demir, 2002, s. 117.

47 Mary Douglas, benimsediğimiz sınıflandırmalara ters düşen, yerli yerine koyup ayırdığımız şeyleri birbirine karıştıran, düzeni bozan, dolayısıyla sınırları ihlal eden şeylerin kirli/kirlenmiş kabul edildiğini söyler. Mesela yiyeceğin kendisi tabakta kirli değildir, ancak üzerimize sıçrayan yemek lekeler, pisletir. Tek başına ayakkabı pis olmayabilir ama yemek masası üzerine konursa pistir. Bkz. Douglas, 2001, s. 37. Benzer biçimde “köylü köyündeyken”, yani köyünü terk edip kentlere göç etmemişken pis değildir. Ancak kent içinde köylü, bir sınır ihlali durumudur ve kentlinin gözünde pis telakki edilebilir. “Köylülerin köylerinde tutulması”, şehirlere göçün önlenmesi, erken cumhuriyet yıllarının köycü söyleminin de başat özelliklerinden biridir. Bkz. Karaömerlioğlu, 2006, s. 67.

48 “Hatice Hanım ve Milletin Seçtiği”, *Yenigün*, 28 Ekim 1973. Hatice Hanım burada belli ki sadece Demokrat Parti milletvekilleri ve yol yordam bilmeyen hanımlarından değil, İkinci Dünya Savaşı yıllarında iyice zenginleşip ardından büyük şehirlere göç eden ve özellikle sinemada taşralı “Hacı Ağa” tiplmesiyle temsil edilen büyük toprak sahiplerinden de şikâyet etmektedir.

halkla birlikte” şiarını öne çıkaran CHP de bu dalgaya katılmış, Hatice Hanım’a göre “ameleyi, köylüyü pohpohlayıp dur[an]” Ecevit, “ayak takımını baş yapm[ıştı].”⁴⁹ “Halkın demokrasisi” diye diye Halk Partililer Demokratlar’dan beter olmuştu artık.⁵⁰

Asım Karaömerlioğlu, tek parti yıllarında Kemalist halkçılığın önemli bir uzantısı olan köycü söylemin “ironik bir şekilde, aslında rejimin seçkinci yönünü meşrulaştırmaya” hizmet ettiğini söyler. Hükümet ile halk arasındaki mesafeyi kapatmak için ilan edilen seferberliğe rağmen, köycü söylem de Halkevleri de bu mesafeyi daha derinleştirmiş; “Halkevleri köycülüğü köylülerin dış görünümünü değiştirme çabasının ötesine gideme[miş]” ve tüm “sınıfsız” toplum tahayyüllerine rağmen yönetici seçkinler ayrıcalıklı bir zümre olarak kalmayı sürdürmüşlerdi (2006, s. 14-15, 64, 82). Babadan Halk Partili, İnönücü Hatice Hanım’ın itirazı da aslında bu geleneksel ayrıcalıkları aşındıran düzeneydi. “Kim vatandaş kim halk iyice karıştı birbirine” diye şikâyet ederken,⁵¹ “bana sorarsanız, ben köylüye, işçiye falan oy verdirmem” derken,⁵² kırılğanlaşan, bulanıklaşan sınıfsal sınırlaraydı itirazı. Ve birbirine karışan, geçirgen hale gelen her şey gibi, Hatice Hanım için de bulanıklaşan sınıfsal sınırlar bir tehdit, bozulma/kirlilik kaynağıydı.

Dirlik düzen, anarşistler ve seçimler

Bunlar yok mu buntlar, her bir rezilliğin, pahalılığın suçu buntlarda.

Hatice Hanım’a göre vatanın milletin “çağdaş uygarlık medeniyeti”ne erişememesinin bir sebebi cahil cühela halk tabakasıysa, diğer bir sebebi de “her bir kötülüğün başı... anarşist solcu takımı”ydı. Hayat pahalılığının da, akmayan muslukların da, orman yangınlarının da müsebbibi, mitinglerle, forumlarla ortalığı karıştıran bu anarşist komünist üniversite gençliği idi.⁵³

49 “Hatice Hanım ve Seçim”, *Yenigün*, 21 Mayıs 1973.

50 “Hatice Hanım ve Milletin Seçtiği”, *Yenigün*, 28 Ekim 1973.

51 “Hatice Hanım ve Seçmen”, *Yenigün*, 15 Ekim 1973.

52 “Hatice Hanım ve Seçim”, *Yenigün*, 21 Mayıs 1973.

53 “Hatice Hanım ve Ormanları da Yakan Anarşistler”, *Yenigün*, 20 Ağustos 1973.

“Solcu” demek “düzen bozucu, yıkıcı” demektir.⁵⁴ Solcu olmakla anarşist olmak, anarşist olmakla komünist olmak arasında da bir fark yoktu Hatice Hanım için. Neticede hepsinin derdi bir di: “Milletin pusulasını şaşırtmak.”⁵⁵ Bu anarşist solcu görüş yüzünden memlekette dirlik düzen kalmamıştı. O yüzden tepelerine “balyoz” gibi inip ezmek gerekiyordu başlarını.⁵⁶ “Atatürk bunları tanısa,” diyordu Hatice Hanım, “değil onlara nutuk söylemek, yüzlerine bile bakmazdı. Rumları mübadele edeceğine, bu genç bozuntularını başka, terbiyeli, efendi gençlerle mübadele ederdi.”⁵⁷

Bugün “terör” ve “terörist” ne kadar popüler sözcüklerse, “anarşi” ve “anarşist” de 70’lerde “düşman”ı icat ve tarif etmek için başvurulmuş bir o kadar popüler sözcüklerdi.⁵⁸ “Anarşik ortam” en kapsayıcı haliyle “kargaşa ortamı”na işaret ediyor, bu kargaşa ortamında anarşi ve komünizmle mücadele, düzen içindeki tüm çatlak seslerin tahammül gösterilmeksizin susturulması manasına geliyordu. Rayından çıkan memleketi tekrar yoluna sokmak için yürütülen bu milli davada fikir hürriyeti, en başta feda edilmesi gereken özgürlükler arasındaydı. Demirel, Giresun’daki seçim mitinginde aleyhinde tezahürat yapılırken “Burada anarşi var,” diyebiliyor, Hatice Hanım ise anarşiyi “herkesin aklına geleni yazıp çizmesi” olarak tarif ediyordu.⁵⁹ 12 Mart 1971 darbesinin gerekçesini Türk Silahlı Kuvvetleri “...görüş ve icraatlarıyla yurdumuzu anarşi, kardeş kavgası, sosyal ve ekonomik huzursuzluklar içine sokmuş” parlamento ve hükümet yüzünden “Atatürk’ün bize hedef verdiği çağdaş uygarlık seviyesine ulaşmak ümidi”ni yitirmek olarak açıklamıştı (Özdemir, 1992, s. 228). Darbenin ardından kurulan partiler üstü hükümet ilk iş olarak 11 şehirde sıkıyönetim ilan et-

54 “Hatice Hanım ve Solcu Komşusu”, *Yenigün*, 10 Haziran 1973.

55 A.g.m.

56 “Hatice Hanım ve Ormanları da Yakan Anarşistler”, *Yenigün*, 20 Ağustos 1973

57 “Hatice Hanım ve Atatürk Gençliği”, *Yenigün*, 2 Temmuz 1973.

58 Aksu Bora ve Tanıl Bora’nın da belirttiği gibi “o zamanlar “terör” yerine “anarşi” denirdi!” Bkz. Bora ve Bora 2014, s. 18.

59 “Hatice Hanım ve Şiddet”, *Yenigün*, 30 Eylül 1973; “Hatice Hanım ve FİJ Bildirisi”, *Yenigün*, 27 Haziran 1973.

miş, CHP'den ayrılarak hükümeti kuran Başbakan Nihat Erim ise İsrail İstanbul Başkonsolosu Ephraim Elrom'un THKP-C militanları tarafından kaçırlmasını bahane göstererek, solculara yönelik müthiş bir tedhiş ortamı yaratan “balyoz harekâtı”nı başlatmıştı (Aydın ve Taşkın, 2014, s. 230-232). Ardından tutuklamalar, kitap toplatmalar gelmiş, 1961 Anayasası Türkiye için “lüks” bulunduğundan özgürlükler aleyhine tadil edilmiş, örgütlü sola yönelik kuşatmanın bir parçası olarak TİP, DİSK ve TÖS kapatılmıştı.⁶⁰ Mahir Çayan ve arkadaşlarının Kızıldere'de öldürülmeleri, Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan'ın idam edilmeleri de, yine “balyoz”un mimarı Nihat Erim hükümeti dönemine rastlar.

Kısacası sol, “anarşi”nin yegâne menşei olarak görülüyordu. Üstelik bu sol kökü dışarıda bir soldu. Kaya Akyıldız ve Tanıl Bora, ülkücü hareketin 70'li yıllara dair siyasal hafızasında solcuların dış güçlere hizmet eden piyonlar, “Moskof işgali planının işbirlikçi[leri]” olarak cisimleştigini, ülkücülerin komünistlere karşı savaşının ise “Türkiye'yi bir Sovyet cumhuriyeti yapma gayreti ve örtülü bir Kızıl Ordu istilasına karşı milliyetçilerin verdiği meşru müdafaa kavgası” şeklinde görüldüğünü söyler (2013, s. 217-218, 222). Sevgi Soysal'ın Hatice Hanım yazılarında sık sık karşımıza çıkan solcu/anarşist imgesinde de “kötü Moskof” ve dış mihrakların başrol oynaması bu açıdan şaşırtıcı değil. Hatice Hanım'a göre Almanya'da, İngiltere'de, Norveç'te, İsveç'te, her yerde başları olan “anarşist solcu takımı”nın arkasında Moskof ve Pekin vardı.⁶¹ Anarşi de her bir kötülük de hep kuzeyden ve doğudan geliyordu.⁶² Özellikle “Rus” olan her şey o kadar kötücül ve korkutucuydu ki Hatice Hanım için, kitapların evlerden toplanarak suç delili sayıldığı

60 1971 darbesi ve 1973 genel seçimleri arasındaki dönem hakkında özet bilgi için bkz. Zürcher, 2003, s. 375-380. Sevgi Soysal da bu dönemde iki kez tutuklanmış ve Yıldırım Bölge'de yatmıştı. Soysal'ın içerisini ve sıkıyönetime tâbi dışarısını “içeriden” anlattığı anıları –*Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*– bu yıllara dair pek çok siyasal tarih kitabından daha zengin ayrıntılarla doludur.

61 “Hatice Hanım ve Ormanları da Yakan Anarşistler”, *Yenigün*, 20 Ağustos 1973.

62 “Hatice Hanım ve Bulunamayan Anarşi Sorumluları”, *Yenigün*, 26 Temmuz 1973.

sıkıyönetim döneminde oğlunun odasında bulduğu Dostoyevski romanını –Suç ve Ceza’yı– “kötü Moskof yüzünden oğlumun başı derde girmesin” diyerek mangalda yakmıştı.⁶³

Suç ve Ceza’nın suç delili sayılabilme ihtimalini bugün yadırgıyor olsak da, bu ihtimal darbe sonrası sıkıyönetim koşullarında hiç de hafife alınacak cinsten değildi. Zira Süleyman Ege’nin, aralarında Marx ve Engels’in *Komünist Manifesto*’su ile Lenin’in *Devlet ve İhtilâl*’inin de bulunduğu dört kitabı çevirip yayımlamaktan toplamda 30 yıla mahkûm edildiği bir dönemden bahsediyoruz.⁶⁴ Bu paranoya ortamında komünizm her yerden –kitaptan, fikirden, karadan, havadan, denizden, doğudan veya kuzeyden– gelebilecek bir tehdit olarak görülüyordu. Sevgi Soysal çok manidar bir biçimde tam da seçim günü yazdığı “Hatice Hanım ve Öcüler” başlıklı yazısında bu paranoyayla, komünizmin en kaba haliyle algılanma biçimiyle şöyle dalga geçer:

Bunlar cehennem zebanileri gibi yerin yedi kat dibinde faaliyet göstermektedirler... Yeraltı tayfası ne yapar, şeytanlar gibi kıpkızıl alevleri körüklüyorlar... Sizi, herkesi esir ediyorlar... [Esirleri] Moskof ve Pekin zalimlerine peşkeş çekecekler... Sonra bütün dünyayı bir lokma bir hırkaya mahkum edip, hürriyetleri boğacak ve ne kadar servet varsa yakıp millî yerli ve yabancı bütün servetleri yok edecekler.⁶⁵

“Halk” lafını ağızından düşürmeyen Ecevit’in CHP’sini de işte bu yüzden defterden silmişti Hatice Hanım, zira CHP ona göre

63 “Hatice Hanım ve Yasak Kitap”, *Yenigün*, 31 Mayıs 1973. Hatice Hanım Suç ve Ceza’yla birlikte *Devrim Tarihi* ders kitabını da yakar zira kitap her ne kadar Atatürk inkılaplarıyla ilgili olsa da içinde “devrim” sözü geçmektedir.

64 “Hatice Hanım ve Fikir Suçu”, *Yenigün*, 4 Temmuz 1973.

65 “Hatice Hanım ve Öcüler”, *Yenigün*, 14 Ekim 1973. Tanıl Bora ve Necmi Erdoğan, bu alıntıda da gördüğümüz “servet düşmanlığı” motifinin, 60’lı ve 70’li yılların popüler anti-komünist söyleminde sol muhalefet aleyhine sıklıkla telif edildiğini söylerler. Öte yandan Bora ve Erdoğan’a göre bu dönemde “servet düşmanlığı”nın “subjektif şartları kuvvetliydi”, zira gelir dağılımındaki eşitsizlikle yoksulluk arasındaki ilişki su götürmez bir gerçek addediliyordu. Artık 2000’li yılların Türkiye’sinde ise bu ilişki kopmuş, eşitsizlik doğallaşmış, “servet düşmanlığı” kalmamıştır. Bkz. Bora ve Erdoğan, 2005, s. 9-10. Ayrıca bkz. Erdoğan, 2012.

“aşırı sol”u temsil ediyordu.⁶⁶ Bunda elbette CHP’nin 1965 seçimlerine girerken öne çıkardığı “ortanın solu” söylemi ve “Ak Günlere” sloganıyla hazırlanacağı 1973 seçimlerindeki “Demokratik Sol” yaklaşımı etkili olmuş olmalı.⁶⁷ Mavi gömleği ve beyaz güvercinlerle mitinglerde boy gösteren Ecevit, neticede derdini “Tekelleri kuşatacağız!”, “Toprak işleyenin su kullananındır!”, “Devlete de servete de kul olmayacağız!” gibi halkçı ve sol içerikli sloganlarla ifade ediyordu (Esmer, 2008, s. 79). Adalet Partisi’nin (AP) 65’te CHP’ye karşı yürüttüğü propaganda atağı içinde “ortanın solu” nasıl ki sonu “Moskova yolu”na varacak açık bir rota değişiminin alametiye, Hatice Hanım gibiler için de bu sloganlar CHP’nin komünizmle, “kötü Moskof”la yakınlaşmasının açık bir göstergesiydi.⁶⁸ Zaten Hatice Hanım’ın çok sevdiği ve seçimlerde desteklediği Cumhuriyetçi Güven Partisi (CGP) lideri Turhan Feyzioğlu da çoktan beridir tarihî yolundan, “Atatürk ilkelerinin gösterdiği yol”dan ayrılan CHP’nin anarşistleri koruduğunu söylemiyor muydu?⁶⁹

Aslında bu dönem her partinin bir ötekini “anarşi kışkırtıcılığı” yapmakla suçladığı bir seçim arifesi dönemi idi.

CHP’ye göre AP, AP’ye göre CHP, CHP’ye göre CGP’liler, CGP’lilere göre yine CHP, DP’ye [AP’den ayrılan Ferruh Bozbeli’nin kurduğu Demokratik Parti] göre hepsi, Türkeş’e göre Vatan Millet düşmanı casus ve casuseler, Nihat Erim’e göre İsveç Norveç Danimarka ülkelerinde kuyrukları olan uluslararası bir komplo, Ferit Melen’e göre Sibiryalılar.⁷⁰

66 “Hatice Hanım ve Koalisyon Korkusu”, *Yenigün*, 19 Ekim 1973.

67 CHP 1973 seçimleri öncesinde “Ak Günlere” başlıklı bir seçim bildirgesi yayımlanmış, bu sloganı meydanlarda seçim propagandaları esnasında kullanmıştı. Ecevit’in propaganda plağı da yine bu adı taşır. “Umudumuz Ecevit”, “Umudumuz Karaoğlu” sloganları ise bu dönemde dolaşıma girerek hafızalarda yer eden pek çok slogan arasında belki de en önemlileridir. Bkz. Alkan, 2004, s. 88-93.

68 1965 seçimlerine girerken AP, CHP’nin “ortanın solu” söylemine karşı, “ortanın solu, Moskova yolu” sloganıyla karşı propaganda yapmıştı. Bkz. Zürcher, 2003, s. 368.

69 “Hatice Hanım ve Bulunamayan Anarşi Sorumluları”, *Yenigün*, 26 Temmuz 1973.

70 A.g.m. Seçim arefesindeki bu karalama kampanyalarının 70’lere mahsus olmadığını hatırlamak gerekir. 1946’da Demokrat Parti kurulduktan sonra CHP

Ancak Hatice Hanım'ın Feyzioğlu'na itimadı tamdı ve en çok onun dediklerine güveniyordu. "Büyük Türk demokrati" Feyzioğlu'nun, seçim nutukları sırasında kendisine beğenmediği bir soru soran üniversiteli genci polise vermeye kalkışmasına bu yüzden alkış tutuyor, zamanında anarşistleri polise vermeyip anarşik ortama çanak tutan profesörlere veryansın ediyordu.⁷¹ "Nerede bir temel görseler hemen dinamit[lemeye]" meraklı, muzır düşünceli bu komünistlerin hakkından gelse gelse sıkıyönetim gelirdi.⁷² Bu sebeple sıkıyönetimin 26 Eylül'de kalkacağına dair haberlere de çok bozulmuştu Hatice Hanım. Halbuki demokrasiyi korumak için, memleketin aydınlığa çıkması için sıkıyönetim şarttı, "bu nankör halk sıkıyönetimin bile-kadrini bileme[mişti]." O yüzden de başa "tek başına sıkıyönetim gibi" bir adam olan Feyzioğlu geçmeliydi.⁷³

Turhan Feyzioğlu, 1957 seçimleri öncesinde üniversiteden ayrılarak CHP'de siyasete atılan bir anayasa hukuku profesörüydü. 1960'da ODTÜ rektörü olarak üniversiteye geri dönmüş, ancak 27 Mayıs ihtilalinden sonra 147 öğretim üyesinin Milli Birlik Komitesi tarafından görevlerinden alınmasıyla istifa ederek tekrar CHP'de siyasete başlamıştı. 1967'de ise partinin "ortanın solu" çizgisine karşı olan bir grup milletvekili ve senatörle birlikte CHP'den istifa etti ve "Atatürk milliyetçiliği" ile "anti-komünizm"i merkeze alan Güven Partisi'ni (GP) kurdu. GP, Feyzioğlu'nun sola ve komünizme karşı "milliyetçi cephe" arayışlarının sonucu olarak 1971'de Yeni Türkiye Partisi

DP'yi, DP ise CHP'yi sık sık komünistlikle ya da komünistlere karşı ılımlı tavır sergilemekle eleştirdiler. CHP'ye göre DP Moskova'nın hizmetindeydi. DP'ye göre ise Köy Enstitüleri "komünist ajitasyon merkezleri"ydi. Zürcher, siyasi ve ekonomik program bakımından birbirinden pek farkı olmayan CHP ve DP'nin, karşı tarafı komünistlikle suçlayarak kendini diğerinden farklılaştırmaya çalıştığını söyler. Bkz. Zürcher, 2013, 309-11. Bu propaganda çizgisi İkinci Dünya Savaşı sonrası Soğuk Savaş döneminin bir ürünü olarak daha sonraki yıllarda da Türkiye siyasetinde hâkim olmuştur.

71 "Hatice Hanım ve Büyük Türk Demokrati Feyzioğlu" *Yenigün*, 2 Ağustos 1973.

72 "Hatice Hanım ve Bulunamayan Anarşi Sorumluları" *Yenigün*, 26 Temmuz 1973.

73 "Hatice Hanım ve Biten Sıkıyönetim", *Yenigün*, 18 Eylül 1973.

ve Millet Partisi'yle birleşerek Milli Güven Partisi (MGP) adını alacak, 1973 seçimleri öncesinde ise CHP'den ayrılan "Bağımsız Halkçılar grubu" ve Cumhuriyetçi Parti ile birleşerek nihayet Cumhuriyetçi Güven Partisi (CGP) olacaktı (Bozkır, 1996-97, s. 229-247).

Velhasıl 73 seçimleri öncesinde "yıkıcılar" ve "anarşi"ye karşı mücadele edeceğini söyleyen "Türkiye'nin McCarthy'si" Feyzioğlu, Hatice Hanım'ın gözbebeği idi.⁷⁴ Geçmişte 12 Mart darbesini, sıkıyönetimi desteklemiş, anayasa değişikliği çalışmalarında aktif rol almış, zayıf hükümetlerin anarşiye neden olduğunu savunan CGP lideri (Bozkır, 1996-97, s. 243-44), ona göre memlekette huzur ve güvenin yegâne garantisiydi. Ne taşralı Demirel, ne ahlâk zabıtası Erbakan, ne de Bozbeyli, "koskoca milliyetçilik ve Atatürkçülük profesörü Feyzioğlu"nun eline su dökebilirdi.⁷⁵ O yüzden Hatice Hanım var gücüyle çalışıyor, hizmetçisini, kapıcısını oylarını CGP'ye vermeleri için ikna etmeye uğraşıyordu.⁷⁶

Ve seçim sonrası: "Sandıktan çıkmayan huzur"

Malum olduğu üzere 14 Ekim 1973 genel seçimlerinde, Hatice Hanım'ın umduğunun aksine sandıktan Feyzioğlu çıkmadı. Halkçı damarını hiç beğenmediği "Karaoğlan"ın CHP'si birinci parti olacak, taşralı bulup küçümsediği Demirel'in partisi AP ise bir önceki seçimlere kıyasla büyük bir hezimete uğrasa da ikinci parti gelecekti. Bu tablo içinde CGP % 5 oy alarak DP ve

74 "Huzur güven refah için CGP", "Yıkıcılara karşı inançlı ve cesur mücadele", "Hem anarşiyi hem yoksulluğu yenecek CGP'dir", 73 seçimlerinde CGP'nin kullandığı sloganlar arasındadır. Bkz. Bozkır, 2007, s. 294. Feyzioğlu'nun komünizm takıntısının boyutlarını anlatmak için kullanılan "Türkiye'nin McCarthy'si" ifadesini Bozkır, *Yön Dergisi*'nin 12 Mayıs 1967 tarihli sayısından aktarmaktadır. Bkz. Bozkır, 1996-97, s. 242. McCarthy dönemi -1950'ler Amerikası- "Kızıl Panik" dönemi olarak da bilinir.

75 "Hatice Hanım ve Ahlak Zabıtası Erbakan", *Yenigün*, 3 Ekim 1973; "Hatice Hanım ve Cennetin Anahtarı", *Yenigün*, 8 Ekim 1973; "Hatice Hanım ve Milletin Seçtiği", *Yenigün*, 28 Ekim 1973.

76 "Hatice Hanım ve Demokrasi", *Yenigün*, 17 Temmuz 1973; "Hatice Hanım ve Eviçi Demokrasi", *Yenigün*, 26 Eylül 1973.

MSP'den sonra ancak beşinci parti olabilmisti (Aydın ve Taşkın, s. 251-252). Seçim gecesi televizyon başında sabahlayan ve sonuçları TRT'den takip eden Hatice Hanım durumdan hiç memnun değildi, “yakında ne huzur kalacak ne güven” diyordu.⁷⁷ Zira ufukta koalisyon hükümeti gözükiyordu.

İlla bir koalisyon olacaksa, Hatice Hanım için ehven-i şer elbette AP'nin CGP'yle kuracağı bir koalisyondu.⁷⁸ Her ne kadar CHP-MSP ortaklığına dair bir ihtimal –Ocak 1974'te gerçekleşecek ihtimal– çok daha yüksek olsa da, Atatürk'ün partisi “şariatçılar”la işbirliği yapamazdı Hatice Hanım'a göre, yaparsa “memleketin manevi temelleri sarsılır”dı.⁷⁹ Bu yüzden *Günaydın* gazetesinde çıkan üstü çarşafli altı şortlu koalisyon karikatürü onu hem eğlendiriyor hem de öfkeliendiriyordu.⁸⁰ Yine de nabza göre şerbet vermek, çıkarının peşinden gitmek âdetinde olan Hatice Hanım, iktidara yanaşmanın yollarını aramaya başlamıştı bile. Yeni kurulacak hükümetle yakından ilgileniyor, “kurulsun şu hükümet, kim kuracaksa bir an önce kursun da işimize bakalım,” diyordu.⁸¹ Neticede önemli olan iktidara kimin geldiği değil, yeni vekil beyler ve hanımlarıyla tanış olup düzenin dümen suyuna uygun kıvrak hareketlerle gemiyi yürütebilmektir.

Türkiye'nin siyasi hafızasına darbe sonrası sıkıyönetim, bal-yoz ve anarşi paranoyasıyla damgasını vuran bu yıllar, aynı zamanda tuz sıkıntısının, şeker karaborsasının, yeni türedi zenginlerin ve hayat pahalılığının yıllarıydı. DGM'lerin kuruluşu, Cumhuriyet'in 50. yıl kutlamaları, Boğaz köprüsünün açılışı, eğitim reformu, çalınıp satılan üniversiteye giriş sınav soruları ve siyasi partilerin seçim propagandaları gündemde önemli bir yer tutuyor, memlekette kalmadığı söylenen “huzur ve güven ortamı”nın ancak özgürlüklerden verilecek tavizlerle yeniden tesis edilebileceği vazediliyordu. Huzur ama kimin huzuruydu bu? *Yenigün* yazıları bir yandan “Türkiye'nin kalbi Ankara”da

77 “Hatice Hanım ve Sandıktan Çıkmayan Huzur”, *Yenigün*, 17 Ekim 1973.

78 “Hatice Hanım ve Koalisyon Korkusu”, *Yenigün*, 19 Ekim 1973.

79 “Hatice Hanım ve Kara Günler”, *Yenigün*, 24 Ekim 1973.

80 “Hatice Hanım ve Kentauros”, *Yenigün*, 20 Ekim 1973.

81 “Hatice Hanım ve Bulanık Suda Havai Fişekler”, *Yenigün*, 29 Ekim 1973.

hakkında arama emri çıkartılan şiddetle yoğrulmuş bu “huzur ortamı”nın ne menem bir şey olduğunu kurcalarken, diğer yandan da kurcaladıkça alttan tezahür eden, dile, zihinlere ve yaşam tarzlarına, toptan hayata bakışa sirayet etmiş, Hatice Hanım’da cisimleşen boz bulanık başka bir şiddet biçimiyle, şiddetin gücünü ve meşruiyetini rızadan alan en sıradan biçimiyle cebelleşiyordu. Belki de Sevgi Soysal şiddetin bu üç maymun halini politikacıların açıkça baskıcı, tepemize “balyoz” gibi inen şiddetinden daha tehlikeli buluyordu. Belli ki bundandı Hatice Hanım’la –kendinde terbiye etme, karşısındakine haddini bildirme, yerini öğretme hakkı gören, düzenin bekçiliğine soyunmuş, konformist ve kemikleşmiş bir sınıfsal konumun temsilcisi “vatandaş” Hatice Hanım’la– bu kadar uğraşması.⁸² Hatice Hanım’ların aradığı huzur “yığınların huzursuzluğunun başlıca nedeni”yse eğer,⁸³ Sevgi Soysal bu “huzur” söyleminin tarihselliğinden soyundurulup doğallaştırılmasına, egemenlerin çıkarlarının sanki yığınların menfaatymiş gibi maskelenmesine itiraz ediyordu. İtiraz ederken, yakından tanıdığımız o içimizden birilerini hedef tahtasına koyuyor, aklından belki de “kabahatin çoğu senin, canım kardeşim” dizesi geçerken, yayını gerip gerip oku kalbine hedef alıyordu.

İç güvenlik yasasında yeni “balyoz”ların ayak seslerini duyduğumuz, şarabımızı vermek için hâlâ üzüm gibi ezildiğimiz, yeraltında, bitmek bilmez plaza inşaatlarında, tersanelerde ve sokaklarda yok yere canımızı heba ettiğimiz bugünlerde, Hatice Hanım yazılarını okuyanlar söylesin şimdi: Sandıktan “huzur” çıkar mı? Hatice Hanımların aradığı huzur kimin huzuru? Dahası “baraj” yükü altında inim inim inleyen bu sandık affedersiniz kimin sandığı yahu?

82 Bu sınıfsal konum, herhangi bir partinin söylem ve siyasetiyle kolayca eklenebilecek bir konumdur aslında. Bu açıdan Şubat 1976’da yapılan “Evlat Acısına Son” mitinginden sonra kadınların sokağa dökülmesini kınayan Türk Kadınlar Birliği Başkanı da bir Hatice Hanım’dır Sevgi Soysal için, Ecevit’in Amasya mitingi sırasında “Biz ailece halkçıyız... Biz başka partiden olanlarla görüşmeyiz...” diyen partili kadın da. Bkz. Soysal, 2014, s. 459-461 ve 445. Tıpkı *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*’nin kadın-erkek bütün karakterlerinin bir parça Hatice Hanım olması gibi.

83 “Hatice Hanım ve Sandıktan Çıkmayan Huzur”, *Yenigün*, 17 Ekim 1973.

KAYNAKÇA

- Aksu Bora, *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emegi ve Kadın Öznelliğinin İnşası*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.
- Aksu Bora, ve Tanıl Bora, "Hatice Hanım'ın 1970'li Yılları", *Türkiye'nin Kalbi, Kabul Günleri*, der. İpek Şahbenderoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 17-24.
- Asım Karaömerlioğlu, *Orada Bir Köy Var Uzakta: Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- Edward Palmer Thompson, "Zaman, İş-Disiplini ve Endüstriyel Kapitalizm", *Avam ve Görenek*, çev. Uygur Kocabaşoğlu, Birikim, İstanbul, 2006, s. 437-494.
- Erich Bloch, "Entfremdung, Verfremdung: Alienation, Estrangement", *The Drama Review: TDR* 15 (1), Güz 1970, s. 120-125.
- Erik Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, çev. Yasemin Saner Gönen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
- Erol Demir, "Kamusal Mekân ve İmge: Gençlik Parkı ve Değişen Anlamı", *Toplum ve Bilim*, sayı 94, Güz 2002, s. 109-142.
- Feridun Nadir, Rakıyı Adıyla İsteyin: Fahrettin Kerim, *Birgün*, 20 Ekim 2013.
- Funda Şenol, "İktidar Mücadelesinin Savaş Meydanı: Mekân. Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Ankara'da Eğlence Mekânları", *Toplum ve Bilim*, sayı 76, Bahar 1998, s. 86-104.
- Füsün Akatlı, Sevgi Soysal'ın Öykücü Damarı, *Barış Adlı Çocuk*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, s. 7-12.
- Gül Özyeğin, *Başkalarının Kiri: Kapıcılar, Gündelikçiler ve Kadınlık Halleri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.
- Gürcan Bozkır, "Prof. Dr. Turhan Feyzioğlu'nun Siyasi Kişiliği", *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, cilt II, sayı 6-7, 1996-1997, s. 227-262.
- , "Türk Siyasal Hayatında Cumhuriyetçi Güven Partisi", *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, cilt VI, sayı 15, Güz 2007, s. 275-308.
- Gülsüm Tütüncü Esmer, "Propaganda, Söylem ve Sloganlarla Ortanın Solu", *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, cilt X, sayı 3, 2008, s. 69-85.
- Hakan Kaynar, "Yenileri Eskiye Karşı Savunmak, Yenişehir Üzerine Derkenar, Mahalle Şehre Karşıdır", *Kebikeç*, sayı 20, 2005, s. 131-148.
- Hasan Bülent Kahraman, "Kadın' Bulmak Zor İş", *Sabah*, 12 Eylül 2010.
- Hikmet Özdemir, *Siyasal Tarih (1960-1980), Çağdaş Türkiye 1908-1980*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1992, s. 191-260.
- Kaya Akyıldız, ve Tanıl Bora, *Siyasal Hafıza ve Ülkücülerin Hatırasında 70'ler*, *Toplum ve Bilim*, sayı 127, 2013, s. 209-228.
- Leonore Davidoff, *Feminist Tarihyazımında Sınıf ve Cinsiyet*, der. Ayşe Durakbaşı, çev. Zerrin Ateşer ve Selda Somuncuoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.
- Mary Douglas, *Purity and Danger*, Routledge, Londra ve New York, 2001.
- Mehmet Ö. Alkan, "Ak Günlerin Karaoglan'ı", *Toplumsal Tarih*, sayı 129, Eylül 2004, s. 88-93.
- Nazan Maksudyan, *Türklüğü Ölçmek: Bilimkurgusal Antropoloji ve Türk Milliyetçiliğinin İrkçi Çehresi, 1925-1939*, Metis, İstanbul, 2005.

- Nâzım Hikmet, *Seçme Şiirler*, Adam, İstanbul, 2001.
- Necmi Erdoğan, “Entelektüel ve (Gündelikçi) ‘Kadın’”, *Birgün*, 16 Kasım 2010.
- , “Bezmen ve (Devrimci) İşçiler”, *Birgün*, 14 Ağustos 2012.
- Nurdan Gürbilek, *Sessizin Payı*, Metis, İstanbul, 2005.
- Ömer Turan, “Alternatif Tahayyüller, Devingenlik, Popülizm: 1970’ler İçin Bir Çerçeve Denemesi”, *Toplum ve Bilim*, sayı 127, 2013, s. 3-25.
- Ömer Türkeş, “Sevgi Soysal 68’liydi”, ‘*Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!*’ *Sevgi Soysal İçin Yazılar*, der. Seval Şahin, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 75-88.
- Rıfat Ilgaz, *Yokuş Yukarı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011.
- Sarah Jordan, “From Grotesque Bodies to Useful Hands: Idleness, Industry, and the Laboring Class”, *Eighteenth-Century Life*, sayı 25, Güz 2001, s. 62-79.
- Sencer Ayata, “Yeni Orta Sınıf ve Uydu Kent Yaşamı”, *Kültür Fragmanları: Türkiye’de Gündelik Hayat*, der. Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber, s. 37-56, Metis, İstanbul, 2005, s. 37, 56.
- Sevgi Soysal, *Bakmak*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
- , *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.
- , *Barış Adlı Çocuk*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.
- , *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013a.
- , *Yürümek*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013b.
- , *Türkiye’nin Kalbi*, *Kabul Günleri*, der. İpek Şahbenderoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.
- Suavi Aydın ve Yüksel Taşkın, *1960’tan Günümüze Türkiye Tarihi*, İletişim Yayınları, 2014.
- Tanıl Bora ve Necmi Erdoğan, “Zenginlik: ‘Zengin’ bir Araştırma Gündemi, ‘Yoksul’ bir Literatür”, *Toplum ve Bilim*, sayı 104, 2005, s. 3-12.

Dikdörtgen ve Balina¹

NECMİYE ALPAY

Sevgi Soysal'ın gazete yazılarını yayımlandıkları 1976 yılında okuyamamıştım, o yıllarda Türkiye dışındaydım, günlük gazeteleri izleme olanağım (ve tabii o zamanlar internet!) yoktu. Ama öykü ve romanları ile *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* adlı kitabında toplanan cezaevi anılarını epey okuyup tartışan edebiyat ve siyaset çevrelerinden de bu gazete yazıları konusunda bir işaret geldiğini hatırlamıyorum. Gazetede yayımlandıklarından bir yıl sonra *Bakmak* adıyla kitaplaşmış olan bu yazıları otuz yıla varan bir gecikmeyle okumuş olmayı belirtisel buluyorum şimdi. Sözü edilmeyebilecek türden yazılar değil çünkü bunlar. Gerçi *Bakmak*'taki yazıları o zamanlar okumuş olsam elbette zihnimin elverdiği kadarını okuyacaktım, tıpkı *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*'nu ya da dünya feministleri ile anarşistlerini okurkenki gibi, belirgin bir önyargıyla. Gerçekte aşağıda *Bakmak* için söyleyeceklerim, *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* için de geçerli.

Sevgi Soysal, eleştirel düşüncenin 20. yüzyılı konusunda düşünmek için olağanüstü olanaklar sunuyor. Böyle bir açıdan bakınca, benim de içinde yer aldığım Marksist sol kabaca iki

1 Bu makale daha önce *Duvar* dergisinin Kasım-Aralık 2014 tarihli 17. sayısında yayımlanmıştır.

ana başlık altında toparlanabilir. Bunlardan birincisi, bin bir dala bölünmüş haliyle süregelen reel sosyalist, komünist ya da devrimci örgütlenmelerdir; partiler, partcıklar, tarihsel olarak “fraksiyon” adı verilen gruplanmalar. Bu çizginin belirleyici özelliği, eleştirelilikten (ve özeleştirelilikten) çok, eylemciliktir. Her “fraksiyon”un belirli bir “çizgisi” ve eğilimi, askerî terimlerle benimsenen “strateji” ve “taktikleri” ile kendi gelenekleri ve değişmez doğruları vardır. Fraksiyonlar arasında zaman zaman eylem birliğine gidilmekle birlikte, esas olan anlaşmazlık ve çatışmadır. Her fraksiyon kendini belirli bir sosyalist ülke ya da reel harekete, bazen de kavim ya da inanç temelinde farklılaşan bir tarihsel kesime yakın hisseder. Değişmeyen ortak özellik partizanlık ve eylemciliktir. Genel siyasi literatürde ilk anlamı “barışçı” olan “pasifist” sıfatı, bu solun dilinde “eylemsiz” anlamını yüklenmiştir ve “pasifizm”, fraksiyonların birbirine yönelttiği en ağır suçlamalardan biridir...

Sevgi Soysal’ın gazete yazıları, bu saydığım özelliklerin ege-men olduğu bir sol toplumsal hareketliliğin hızla yükseldiği bir dönemde, 1976 yılının ilk yarısında, İsmail Cem’in sahibi olduğu *Politika* gazetesinde yayımlanmış. *Bakmak*’taki ilk yazı 24. Mart 1976, son yazı 30 Temmuz 1976 tarihli. Sevgi Soysal o sırada kanser hastası. Aynı yılın 22 Kasım’ında ölüyor. Gazete yazıları ise güncel toplumsallığın ta içinden, ancak açıkça hissedilen bir mesafeden yazılmış. Hem eleştirel hem de özeleştirel yazılar bunlar. Sevgi Soysal belli ki belirli bir fraksiyona dahil olmamış, genel bir solun içerisinde yazıyor ve özeleştirisinde, kişi olarak kendisinden çok, daha doğrusu kendisinin yanı sıra, içinde yer aldığı sol hareketin geneline yönelik. Bu açıdan bence en tipik ve bugün de önem taşıyan yazıları, “Oligarşi Kim?”, “Ormana Bakmaktan Ağacı Kaptırmak”, “Karabatak Sever Sol” başlıklı olanları.

Sevgi Soysal’ınki gibi bir eleştireliliğin, hatta eleştiriye tahammülün bulunduğu bir sol örgüt yoktu o zamanlar. Şimdi de yok. Diyelim örgüt üyesi değilsiniz ve yeri geldiğinde genel olarak sola (dolayısıyla –gelinim sen anla– kendinizi en yakın hissettiğiniz örgüt hangisiyse ona) karşı eleştirinizi de esirge-

miyorsunuz. Böyle bir durumda yazılarınızı önemseyip öne çıkarmak şöyle dursun, kurmacalarınızda bile burjuvalıklar bulmak konusunda güçlük çekilmeyecektir. “Kafası karışık” olmak hiçbir fraksiyonun nezdinde makbul değildir. Herhangi bir örgütün ya da eylemliliğin içinde yer almayan eleştirel fikir-liler de, bundan duydukları belirgin borçluluk ya da suçluluk duygusuyla, eleştirilerini yüksek sesle dile getiremezler, getir-seler bile etkili olmaları olasılığı düşüktür. Sevgi Soysal, bu açılardan hayli istisnai bir yazar: Fraksiyonların dışında yer alan, ama eylemsiz de sayılamayacak biri. Ek olarak, bu durumdaki çoğu kişinin tersine, açık tavır almaktan çekinmiyor ve tavrını yazılarıyla ortaya koyuyor, bütün kuşaklar için çok değerli bakış açıları sunarak.

Epeydir savunduğum bir fikir şu: Herhangi bir solun, kolektifin, hatta herhangi bir kişinin ya da hareketin orta/uzun erimde bir anlam kazanabilmesi için, yukarıda andığım iki ayrı özelliği (eylemcilik artı eleştirelilik) bir araya getirmesi olmazsa olmazdır: Mümkün olduğu ölçüde kesintisiz ve şiddetsiz bir eylemcilik ile eleştirelilik ve “biz de hata yapmış olabiliriz, ancak”ı aşan bir özeleştirelilik. Sevgi Soysal’da böyle bir ruhun üstelik de humora dayalı bir dilsel yaratıcılıkla bezenmiş haldeki varlığı, onu tadına doyumaz bir yazar kılıyor. Yazdıkları, öznel ve nesnel düzlemlerde eleştirel bir sol ile kendisinden sonra boyutlanan antimilitarizmin ve feminizmin habercisidir. Ve son yılların özellikle gazete yazarlığı da yapmış üç parlak yazarı, Sevgi Soysal’ın dolaysız edebi çocuklarıdır aslında: Yıldırım Türker, Ayşe Düzkan ve Perihan Mağden.

Yıldırım Türker, *Bakmak* 2004 yılı baskısına yazdığı önsözde, Sevgi Soysal ile olan bağını açıkça belirtiyor zaten: ODTÜ öğrencisi olduğu 1976 yılında *Politika* gazetesini “öncelikle onun yazılarını okuyabilmek için” aldığını anlatıyor. Andığım yazarlar Sevgi Soysal’ın eleştirel ufkunu devraldılar ve onu kendi özellikleri içinde geliştirdiler. Elbette bu yeni yazarlar kuşağının başka esin kaynakları da vardı. Ama Ayşe Düzkan ve Perihan Mağden, dolaysız feminizmleri, ironileri ve humorlarıyla, kadınlarda belki de ilk kez Sevgi Soysal’da bir araya gelen

bu özellikleri geliştirdiler. Sevgi Soysal, “Paralar cebe kadınlar eve” (Soysal, 2004, s. 87) diye yazıyordu: “Kadın dernekleri de yoldan çıktı. Eskiden, kimsesiz çocuklara sünnet düğünü falan yaparlardı. Şimdi miting yapıyorlar” (s. 90). Ve Perihan Mağden’in “cart curt”u ile “zart zurt”u, Sevgi Soysal’ın *Bakmak*’ı kadar, *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*’nda da aynıyla vakidir.²

Bakmak’ı ve *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*’nu okurken yalnızca sonraki yazarları değil, yer yer öncekileri, Hüseyin Rahmi’yi ve Aziz Nesin’i de hatırlıyor insan. Örneğin, şunu okurken: “Aslında bu bilgisayar menşeli yeni kader de, bizim kırk yıllık eski kaderin şıp demiş de burnundan düşmüş” (s. 144). Ama Sevgi Soysal’daki ironi, bir bütünsellik içinde köktencidir, kesintisizdir ve hiç boş çıkmamaktadır: “Gerçekten zor bir iş bu devleti korumak. Gazetecilik gibi sıradan bir mesleğin sınırını zorluyor. Bu nedenle önüne gelen gazetecilik yapmama-lı” (s. 15).

Sevgi Soysal, kendisinden sonraki, yukarıda andığım üç yazar-dan farklı olarak, bir gençlik kesiminin idolü durumuna gelmiş değildi. Öğrenci Yıldırım Türker’in, Sevgi Soysal okurluğu açısından tipik bir 78’li olduğunu hiç sanmıyorum. Geniş devrimci gençlik içinde Sevgi Soysal konusunda benzer duygu ve düşünceler yaygın olsaydı, o yaygınlık uzaktaki bizlere kadar ulaşırdı. Dolaylı etkileri ne olursa olsun, ufukta henüz çok boyutlu eleştirelliğin belirmediği bir dönemde yazıyordu Sevgi Soysal. Döneme egemen olan, yukarıda da belirttiğim gibi reel soldu.

Reel solun (zamanın ruhunun) onu hiç etkilemediği de söylenemez aslında: Güncel yazılarında, hatta belki kurmacalarında, çok kabaca “halka inmek” ya da “aydınlatıcı olmak” diyeceğim bir kaygının, bir öğreticilik değilse bile açıklayıcılığın be-

2 Şu satırların yazarını belirtmesek, günümüz okuru Perihan Mağden’in sanacaktır: “[...] kendi tafrana, cartına, curtuna, kendi soyuna sopuna ve kendi sofrana[...]" (Soysal, 2004, s. 154); “[...] hükümet programı bile zart zurt edebiyatıyla[...]" (s. 166); “Zart zurt etmeye kalkanın zurtunu, tam gevşediği an uygulamak” (Soysal, 2010, s. 82); “[...]zart zurt dilekçe vermez” (s. 182); “Siyasi tutukluları er sayan kanun, demokrasi kaynağımız Büyük Millet Meclisi’nden fıskırmamıştı henüz” (s. 50); “İkide bir teftişliyor koğuşu” (s. 186); “[...] şamarlanan çocuklar” (s. 228).

lirtilerine, arada bir de popülizm esintilerine rastlanıyor: “Sorun [...] halkı gerçekten iktidara getirecek yolları açmaktır” (s. 51). Kullandığı dilde, bir süre çalıştığı TRT’nin “halka yönelik” programlarından kalma olabilecek bir izi de var bunun, bir yineleme türü: “Haa, bir de Anadolu var. Var, var ya, bakmayın siz ona” (s. 152). Feminizminde de, popülizme kayan “Asıl erkek anaları” (s. 106) gibi, Sevgi Soysal’ın devamcılarında göremeyeceğimiz ilksellikler var. Evet, zamanın ruhu. Sevgi Soysal’dan epey sonra, 12 Eylül’ün ardından, ufuktaki bir zafere koşma atmosferi ortadan kalkınca, yazarlar aydınlatılması gereken bir halk ve bir okur varsaymadan önce, dönüşlü bir düşünsellik edindiler, kendi eşitleri gibi algıladıkları bir okur varsaydılar. Perihan Mağden örneğinde göze çarpan magazinellik de sosyalist popülizmle ilgili değildi. Belki star konumunu (Türkân Şoray, Emine Erdoğan, Ayşe Kulin) merak etmekle, onlara salt kadın oluşları yönünden daha önce gösterilmemiş türden bir feminist ilgi göstermek ya da bir ilgiyi paylaşmak istemekle ilintili gibiydi daha çok. Sahnenin parıltısı da vardır belki, sinema yıldızları gibi edebiyat yıldızları da menajer edinmeye başladığına göre. Batıda var, burada neden olmasın? Sevgi Soysal bu etik problemten haberdar değildi. Omuz omuza yer aldığı reel hareketlerin popülizminin, yalnızlığının, hiç öznel olmayan izlerini taşıyor. Sonraki yazarlar daha farklı, birer özne olarak sınıandıkları etik sorunlarla karşı karşıya kaldılar. Ancak, hareket halindeki (antimilitarist, feminist) muhalif kesimleri etkilediler ve düşünsel açıdan onlardan beslendiler. Böylelikle, Sevgi Soysal’ın tersine çok geniş ve genç bir okur kitlesinin idolü oldular (“saatimizi kuruyorlar”). Yukarıda betimlemeye çalıştığım reel solun geleneksel kesimlerinden rağbet görmediler, ama uzaktan uzağa onları da etkilediler. Bunun yanında, Kürt özgürlük hareketi gibi eylemlilik derecesi çok yüksek bir hareket ile antimilitarist, anarşist ya da feminist hareketler ve insan hakları hareketleri, kendi demokratik yansımalarını ve düşünsel besinlerini daha çok bu yazarlarda bulabildi. Sevgi Soysal, bütün bu açılardan kendi zamanının fazla ilerisinde, daha doğrusu fazla ötesinde kalan bir yazar. Reelin kaçınılmaz izlerini

taşısa da, esas olarak, yani derin yapıda, reele (dikdörtgene, balinaya) direnen, ona tutkuyla itiraz eden, onu kökünden değiştirmek isteyen, çok hakiki biri.

Eleştirel gençliğin idolleştirdiği güncel politika yazarları önceki kuşaklarda da görülmüştü. Ben 1964-69 yıllarının üniversite gençliği için dolaysız bir tanığım. Bizim köşe yazarımız Çetin Altan'dı. Tam olarak ne kadar sürdü, şu an bilemiyorum: *Akşam* gazetesinde parlayıp Türkiye İşçi Partisi'nin (İP değil, TİP) katıldığı ilk seçimler olan 1965 milletvekili seçimlerinde meclise girdi Çetin Altan. Ama onun parlamayı, reel solun yükselişine paralel, hatta onunla iç içeydi. Başka bir deyişle Çetin Altan'ın idollüğü, kapitalizme ve siyasal iktidara karşı, ancak reel Marksizm çizgisini gözetten bir eleştirelilik ve eylemsellikte belirleniyordu. Onun parlamayı ile, bugünün Kürt özgürlük hareketi içinde yer alan Sırrı Süreyya Önder'in parlamasını karşılaştırmak ilginç olabilir. Kürt hareketi, 1960'lardan da, 1970'lerden de bambaşka bağlamlar yarattı. Hareketin kendi içindeki problemleri bilebilmek zor. Ancak, her "ulusal sorun" gibi Kürt sorunu da, Türkiye solu için nasyonalizm ile enternasyonalizm arasında sallanmak anlamına geldi. Eskinin reel eylemci solu, eleştirelilik ve özeleştirelilik gibi bu sınavda da bocalayıp bir bölümüyle sınıfta kalırken, Sırrı Süreyya Önder dahil andığım yazarlarla birlikte feminist ve antimilitarist hareketlerin de içinde yer aldığı diğer bir kesim, genel olarak daha etik, eşitlikçi ve eleştirel tavırlar aldılar.³

Kendi zamanını aşan yetkinliği, Sevgi Soysal'ın kurmaca yapıtlarıyla ilgili ilk eleştirilerde altı çizilmiş olan o "yabancılaşma"tan ("annesi Alman kökenli") ileri gelmiş olabilir mi? Belki. Ancak, benzer kökenlerin herkeste aynı sonuçları vermediğini biliyoruz. Bir yazısında kullandığı "dikdörtgen" metaforu, eleştirel yetkinliği açısından özellikle üzerinde durmayı hak ediyor. George Orwell'a borçlu olduğumuz ünlü "balina" metaforunu çağrıştıran bir metafor bu.

3 Sevgi Soysal, yazılarındaki zihniyetle bugün aramızda olsa yalnız kalmayacak ya da hiç değilse şimdi her birimizin kaldığı kadar, kaldığı türden bir yalnızlık olacaktı onunki de. Kürt sorunundaki tavrı için ise, bkz. Soysal, 2004, s. 151.

Orwell, 1940 tarihli “Balinanın İçi” başlıklı makalesinde⁴ bu metafora, kabuğuna çekilmiş aydınları eleştirmek için başvurmuştur. Gerçekte metaforu Orwell’dan önce tam da Orwell’ın eleştirdiği bir yazar olan Henry Miller kullanmıştır. Orwell, Miller’ı anarken, Miller’ın birkaç yıl önce bir El Greco resmini yorumlayan Aldous Huxley’den söz ettiğine dikkat çeker: Huxley’e göre, El Greco’nun o resmindeki insanlar sanki bir balinanın karnındaymış gibidirler... İç içe geçen bu göndermelerdeki balina, kutsal kitaplardaki Yunus Peygamber öyküsünde karşımıza çıkan balıktır. Öyküye göre Yunus Peygamber, halkı tevhide çağırma görevinde başarılı olamayınca öfkelenir, uğraşmaktan vazgeçerek kendi kabuğuna çekilmek ister, bu nedenle öykünün bir aşamasında bir balık tarafından yutulur ve bir süre balığın karnında korunur. Orwell’in “balina”dan kastı o korunaklı ortamdır. Bana kalırsa en temelde Marx’ın ünlü 11. Tez’iyle de benzerlik arz eder Orwell’in metaforu: Düşünürler şimdiye kadar dünyayı anlamaya çalışmakla yetindiler, artık anlamakla yetinmeyip değiştirmeye de çalışmaları gerekir... Her durumda, Orwell’in balinası, verili düzeni temsil etmesi ya da onun bir enstrümanı olarak sunulması açısından Sevgi Soysal’ın dikkörtgenine benziyor. İkisi de sonuçta birer konformizm yuvasını temsil ediyor. (Yunus Peygamber’in balinası mı? O zaten çok kısa süreli bir macera. Ama en temel insani meselelerin mitolojilerde ve kutsal kitaplarda çekirdek halinde sorunsallaştırılmış olduğuna verilebilecek başlıca örneklerden biri.)

Sevgi Soysal, Orwell’in makalesinden ve metaforundan haberdar mıydı bilemiyorum. Bilmek iyi olurdu, reel solun aforoz ettiği Orwell’ı Sevgi Soysal da mı okumamıştı, kendi metaforuna aklın bazen bir olan yolundan giderek mi ulaşmıştı, yoksa okumuş ama unutmuş ya da anmaktan kaçınmış mıydı, vb. Her durumda, Orwell nasıl balinanın içinden ve dışından söz edi-

4 Bu makale Türkçeye çevrilmiş miydi, bilmiyorum. İngilizcesine internetten ulaşılabilir. Edebiyat eleştirisi açısından da önem taşıyan bu makaleyi okurken, 1940 yılının koşullarını akılda tutmakta yarar var; İkinci Dünya Savaşı bataklığına hızla çekilmekte olan, faşizmin alabildiğine yükseldiği bir ortamda konuşuyor Orwell.

yorsa, Sevgi Soysal da “Evet isyan!” başlıklı yazısında dikdörtgenin içinden ve dışından söz ediyor: “[Merkez Cezaevi’ndeki koşullar] bile bizim dikdörtgenimizin dışında kalıyor. Ta ki, orada bir isyan çıkmaya” (s. 176).

İki metaforun da kendine göre zayıf ve güçlü yanları var. Balina metaforu “büyük balık küçük balığı yutar” çağrışımıyla, ayrıca Orwell’ın da belirttiği gibi ana karnına benzeyen yer betimlemesiyle derinlik kazanırken, cezaevi duvarlarını, gazete sayfalarını, fotoları ve tv ekranlarını çağrıştıran “dikdörtgen” de, o köşeli ve katı haliyle, derdimizin iktidarlar yönünü daha iyi anlatıyor. Sevgi Soysal’ın “dikdörtgen”i kabaca ana akımdır, gerektiğinde her tür gücü devreye sokabilen ideolojik hegemonyadır. İki metafor da, sığınanın (“gözlerimi kaparım vazifemi yaparım” – Aziz Nesin) rahatına bakacağı ortamlar anlamına geliyor.

Orwell’dan sonra balina metaforunun takibini 1984 yılında “Balinanın Dışı” başlıklı bir yazı yayımlayan Salman Rushdie yapmıştır ama; Sevgi Soysal’ın “dikdörtgen”i Rushdie’nin öncesine denk düşüyor. Dolayısıyla esinlendiği biri varsa bu ancak Orwell olabilir. “Evet İsyan!” başlıklı yazı, 26.7.1976 tarihli *Politika* gazetesinde yayımlanmış. “Evet İsyan!” aslında İsmet Özel’in 1969 tarihli şiir kitabının adıdır. Ancak yazıdaki dolaysız gönderme bu başlıktan ibaret. Yazının odak noktasında iki güncel isyan var: Ankara Merkez Cezaevi’ndeki kadın mahpusların ve İzmir Buca Çocuk Islah Evi’ndeki çocukların isyanı. Sevgi Soysal yazının önceki paragraflarında cezaevi koşullarını anlatmış ve o koşulların isyana yol açmasını okur için şaşırtıcı olmaktan çıkarmıştır. Yazının sonlarına doğru şöyle der:

Nedir isyan, niçin isyan? yoktur dikdörtgenin içinde, yetkililerin böbürlenmeli yanıtı vardır./“İsyan bastırıldı.” (s. 176, vurgu bana ait).

Yazı, temel kavram olarak seçtiği “dikdörtgen”i, “düşüncelerimizin, sorunlarımızın sığışıp kaldığı iki boyutlu alan” olarak tanımlıyor. Ankara Merkez Cezaevi ve günümüzde yine başka eza ve tecavüz haberleriyle güncellenen Buca Çocuk Islah Evi,

kamuoyunu yalnızca “isyan” sözcüğü çerçevesinde ilgilendirmiştir: Yöneticiler noktayı koyup başlarımızı yeniden dikdörtgenin içine sokuncaya kadar.

Sevgi Soysal’ın söylemi, dikdörtgenin varlığına her zaman dikkat çekiyor aslında. Bir yazısında da, “dikdörtgen” yerine, günümüz gençlerinin herhalde yabancı olduğu bir nesnenin adını kullanıyor: teleks şeridi: “Teleks şeridi uzadıkça uzuyor. Tek boyutlu, ensiz, dapdar bir şeride dönüşüyoruz. Üstümüze hep aynı harfler yazılıyor. AP, CGP, MHP, MSP, Demirel, Erbakan, Feyzioğlu, Alpaslan” (s. 33, vurgu bana ait)

Buradaki söylemin Yıldırım Türker’in söylemine benzediği herhalde fark edilmiştir. “Biz” adılına da dikkat edilmeli. Başta Nurdan Gürbilek ve Yıldırım Türker olmak üzere sonraki yazarların yaygınlaştırdığı, kişisel olarak çok sevdiğim bir “biz”dir bu. Geleceği olan bir “biz”

Verili dikdörtgen, başta o eşsiz “Gerçeği yazmak” başlıklı yazısı olmak üzere, *Bakmak*’ta her zaman aşıyor. Rushdie, andığım yazısında “balinanın dışı aslında yok” diyordu. Balinanın temelli kalınabilecek, kazık çakılabilecek, her yönden hazırlop bir dışı bence de yok. Çıkılıp içeriye bakılacak ve mesafe alınacak bir dışarıyı her adımda yeniden yaratmak gerekiyor.

Son olarak, Sevgi Soysal’ın kitabına da adını verdiği “Bakmak” yazısına dikkat çekmeliyim. İçi alabildiğine boşaltılmış türden bakışlarla uğraşıyor o yazıda. Bakma edimini sorunsallaştırmaya doğru atılmış bir adım diyebilirim. John Berger’in *Görme Biçimleri* (1972) o sıralar yeni sayılır, belli ki Sevgi Soysal haberdar değildir ondan. Susan Sontag ise *Başkasının Acısına Bakmak*’ı (2003) Sevgi Soysal’ın ölümünden epey sonra yazıyor zaten.

Bu çalışmanın değerli editörü Seval Şahin, *Politika* gazetesinin yine 1976 yılında yayımlanmış nüshalarında Sevgi Soysal’ın *Bakmak*’ta yer almayan başka yazılarını da tespit ettiklerini bildirdi ve bunları tarayıp yollamak inceliğini gösterdi.⁵ Herhangi birini öne çıkarmaya elim varmıyor; ama “İnsan Köpeği Isırmaz” başlıklı olanına⁶ işaret etmeden bitirmeyeyim: Gaze-

5 Bkz. Soysal, 2014, s. 395-436.

6 Bkz. Soysal, 2014, s. 422-424.

teciliğın ne olduğu yanında, bir klişenin nasıl silkelenip bambaska bir içerikle donatılabileceğini gösteren, dünya edebiyatına armağan sayılabilecek eşsiz bir örnek!

KAYNAKÇA

- George Orwell, *Inside the Whale and Other Essays*, Victor Gollancz, İngiltere, 1940.
- John Berger, *Görme Biçimleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 1999.
- Salman Rushdie, "Outside the Whale", *Granta*, sayı 11, 1983, s. 125-138.
- Sevgi Soysal, *Bakmak*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
- , *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
- , *Türkiye'nin Kalbi, Kabul Günleri*, der. İpek Şahbenderoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.
- Susan Sontag, *Başkasının Acısına Bakmak*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2003.

Radyo'nun "Sevgi"li Ruhu

HİLMİ TEZGÖR

I.

1976 yılında yazdığı ve *Bakmak*'ta yer bulan bir gazete yazısına, Sevgi Soysal şu soruyla başlar: "Nedir gerçek?" (Soysal, 2004, s. 121) Ardından başka sorular da sorar ve yanıtlar arar. Yazının ortasına gelince, bir soru daha atar ortaya: "Ya gerçeği yazmak?" (s. 123) Sonrasında da sözü Michel Foucault'nun Eski Yunan'dan çağımıza taşıdığı "*parrhesia*" (doğruyu, hakikati, her şeyi söylemek) kavramına değil, ama bunu kuşkusuz çok önemseyen Bertolt Brecht'e getirir. Sevgi Soysal'ın üzerinde durduğu, onun, 1939'da bir dergide yayımlanan ve gizlice Nazi dönemi Almanyası'na sokulan, "Gerçeğin Yazılmasında Beş Zorluk" başlıklı yazısıdır. Brecht'in gerçeğin yazılması için gerekli gördükleri ise şöyle sıralanmıştır: "Gerçeği yazabilecek cesaret; gerçeği kavrayabilecek akıl; gerçeği, elle tutulabilir bir silaha dönüştürmek sanatı; bu silahı etkili kılacak olanları seçebilmek; gerçeği yığınlara ulaştırabilmek, yaymak becerisi" (Brecht, 2005, s. 171-186). İşte, gerek gazete yazılarında gerekse de az sayıdaki radyo konuşmalarında Sevgi Soysal hep bunları göz önünde bulundurmuş, bu gerekliliklerden yola çıkmıştır. Gerçeğin yazılmasında ya da söylenmesindeki zorlukları aşabilmek

için radyonun önemli bir araç olabileceğinin farkındadır Brecht. Bu yüzden onu önemser ve gerektiği gibi kullanılmasını ister.

Henüz 24 yaşındayken Ankara Radyosu'nda çalışan Sevgi Soysal'ın hayatında, radyonun önemli bir yer kapladığı biliniyor. 1965'te TRT'de program uzmanı olarak çalışmaya başlayan, ancak 12 Mart 1971 sonrasında tutuklanmasının ardından bu kurumdan ayrılmak zorunda kalan Soysal, kısa hayatının son dönemlerinde BBC'de radyo konuşmaları yapmış. Yazarın, yarım kalan son romanı *Hoş Geldin Ölüm* ile birlikte 2005 yılında kitaplaşan bu beş BBC konuşmasının dışında, "Sevgi Sabuncu" ismiyle dergilerde yayımlanıp kalmış olan "Eğitici Radyo Üstüne Konuşmalar"ı var.

Bertolt Brecht'in radyo üzerine yazıları ise, 1927-1932 tarihleri kaleme alınmış. Soysal'ın radyo konuşmaların içeriği, radyonun dağıtıcı işlevinin yanına iletişimci işlevinin de konulması gerektiğini savunan Alman yazarın yaklaşımıyla kesişiyor. Brecht, Alman toplumunu ve radyoyu algılayışını eleştirerek söze başladığı "İletişim Aracı Olarak Radyo" yazısında, radyonun hayat amacının kamu hayatını güzelleştirmek olmayacağını –zaten Alman kamu hayatının da güzelleştirilmeye pek elverişli olmadığını– ekledikten sonra bir öneride bulunuyor: "Radyo bir *dağıtım* aygıtı olmaktan çıkarılıp, *iletişim* aygıtına dönüştürülmelidir. Radyo kamu hayatının düşünülebilecek en mükemmel iletişim aygıtı, muazzam bir yönlendirme sistemi olabilir. Olabilir ama sadece yaymakla yetinmeyip almayı da becerebilirse, yani dinleyiciyi sadece dinleyen değil, aynı zamanda konuşan haline getirebilir, onu izole etmek yerine ilişkiye geçirebilirse. Bu durumda radyonun tedarikçilik faaliyetini bırakarak, dinleyiciyi tedarikçi olarak örgütlemesi gerekecektir" (Brecht, 2012, s. 18). Bu gerçekleşebilirse, der Brecht, düşünce alışverişi olanaklı hale gelecek ve radyo demokratikleşerek "etkili" bir buluşa dönüşecektir. Temel mesele, halkın, eğitilmesinin yanında, kendisinin de eğitici rolünü üstlenebilmesidir. Radyo dinleyicisinin aktif olmasını istemesi, yazarın 'Epik Tiyatro'sunda amaçladıklarıyla ilintilidir elbette. Bu durumda propaganda da yeni bir biçim kazanabilecektir.

II.

Sevgi Soysal'ın "Sabuncu" soyadıyla 1969 yılında *Dost* dergisinde yayımlanan dört bölümlük konuşma dizisinde, radyo ve televizyondan eğitime amacına uygun olarak nasıl yararlanılabileceğini bulma çabasıdır ve ilk konuşmaya şu sorularla başlanır: "Radyo her şeyin üstünde bir eğitim aracı mıdır? Yoksa eğlendirici, haber verici bir eğitim aracı mıdır? Yoksa eğlendirirken, haber verirken, yanı sıra eğiten bir araç mıdır?" (Soysal, 1969, s. 26) Soysal'a göre çağdaş eğitimin, insanların düşüncelerini özgürleştirmelerine, bireysel güçlerini anlamalarına yardımcı olması gerekir, çünkü çağımızın bireyi, bireysel gücünü, toplumun ve çağın yararına değerlendirmelidir.

Çağdaş eğitimde birinci amaç, yaşamaya yardımcı olmaktır. Bunun yolu, modern toplumun temelleri hakkındaki eğitim, politik eğitim ve tabiat bilimleri eğitiminden geçmelidir.

İkinci amaç ise, beğenin geliştilmesidir. Halkın sanata kapalı kalmış çoğunluğuna onu tanıtmaya, anlama yolu açılmalıdır.

Üçüncü amaç olarak Soysal, insanlardaki eğilimlerin geliştirilmesi gerektiğini söyler. Önce bunlar açığa çıkarılmalı, sonra da geliştirilirken insanlara yardım edilmelidir.

Yazar öncelikle bu amaçlar üstünde durur, çünkü radyo ve televizyonun ancak bu amaçları gözeterek eğitici olabileceğine inanır. Eğitici radyonun temel şartı özerk olmasıdır, ancak mali ve politik özerklik yeterli değildir. Bağımsız, ama yayın yapılan ülkenin çıkarlarını, yararını gözetken; onun gerçeklerine, sorunlarına yönelen; bunların çözümüne katkı yapmaya çalışan; bu görevi bilimsel ve bilinçli bir tarafsızlıkla gerçekleştirebilen bir Radyo, eğitici olabilecektir.

"Eğitici Radyo Üstüne Konuşmalar"ın ikinci bölümünde, Sevgi Soysal "Kimi Eğitmek-Nasıl Eğitmek?" sorusunu alt başlık olarak kullanır. "Dinlenmeyen ya da seyredilmeyen bir Radyo-Televizyon, boşa kurşun atan bir silah, dinleyicisiz bir hatip, seyircisiz bir tiyatro, okuyucusuz bir kitap kadar anlamsızdır ve anlamsızlığı oranında eğitici değildir" (Soysal, 1969, s. 11) diyen yazar, hangi dinleyici grubuna neyin, ne şekilde ve

ne zaman ulaşması gerektiğinin altını çizer. Radyonun eğitici olması demek, kendisi için gerekli bilgi kaynaklarını, bunlardan yoksun dinleyici kitlelerine aktaran, güven verici bir aktarıcı olması demektir. Burada iki prensip vardır: Bilgi kaynaklarının seçimi ve bilgilerin sunulması. Çünkü bütün bilgi kaynakları, insanların eğitimi açısından aynı önemi taşımazlar. Ayrıca seçilen bilgi, bütünü yansıtan örneklerle geliştirilebilir olmalıdır ki, dinleyici içine çekilebilsin. Öğretme, aydınlatma iddiası taşıyan her programda bilginin sunulduğu da önemlidir ki, burada insanların doğal öğrenme alışkanlıklarına uymak gerekir. Öte yandan, dinleyicinin dikkat grafiği de dikkate alınmalıdır. Örneğin, bir programın son dakikalarında tekrara gidilmelidir, çünkü kırk beş dakikalık bir programda dinleyicinin ilgisi ilk on dakikada yavaş yavaş yükselmekte, onuncu ile otuzuncu dakika arasında doruğa ulaşmakta ve son on dakikada hızla düşmektedir. Soysal bu konuşmasının sonunda “radyoculukta katı, kesin kurallar olamayacağını” söyler. “Didaktik önemli bir yardımcıdır ama hiçbir zaman eğitici çabanın başlangıcı ve sonu olamaz” (Soysal, 1969, s. 13).

Sevgi Soysal’ın “Eğitici Radyo Üstüne Konuşmalar”ının üçüncü bölümü, radyonun özelliklerinin eğitici yayınlara etkisi üzerinedir. Brecht radyo dinleyicisinin pasif olmamasını istemiştir, ancak dinleyici tarafından radyo genelde eğlendirme aracı olarak görülür. Pasif öğrenme olamayacağını savunanlar için radyonun eğitici yanı yoktur; üstelik radyo, dinleyiciyi düşünce tembelliğine alıştırmaktadır. Soysal farklı alıntılarla bu vurguları yapar ama sonra bunlara karşı savlar geliştirir. Öncelikle, dinlemenin, kendini vermenin tam pasif bir davranış olmadığını; yorucu, çaba isteyen, aktif bir durum olduğunu altını çizer. Radyonun akustik özelliği sayesinde iyi bir konuşmacı, dinleyiciyle bir iç diyalog kurabilir. Soysal’a göre radyonun sadece akustik olarak eğitim yapabileceği iki tür vardır: sohbet/anlatarak öğretme ve konferans/aydınlatarak öğretme. Sohbet dinleyiciyi konuya ısıtacak, benimsemesini sağlayabilecektir. Konferansta ise açıklık, netlik ve canlılık çok önemlidir. Ayrıca, mekân ayrılığının eğitici işlevi azaltmasına karşı, bu ay-

nlığın dinleyiciyi özgür kıldığını ve otoritenin dışına taşıdığını söyleyen yazar, konuşmasını şöyle tamamlar: “Objektif değerler, radyonun aracılığıyla dinleyicinin subjektif dünyasına aktarılabilir. Başarılı bir programda dinleyici bu mekân ayrılığından rahatsız olmaz. Mikrofon, insan kulağıyla kişisel bağlantı kurabilen bir araçtır” (Soysal, 1969, s. 21).

Konuşma dizisinin dördüncü ve son bölümünde ise, Sevgi Soysal radyoyla dinleyici arasındaki mekân ayrılığının nasıl aşılabacağına ilişkin yollar bulur ve bunları detaylandırır. Brecht’in daha önce alıntı yapılan “İletişim Aracı Olarak Radyo” yazısında önerdiği gibi, dinleyiciyi programa katmak için dolaylı ve dolaşmaz yollar –topluca dinleme, mektupla programa katılma, telefonla programa katılma, soru-cevap, tartışma, açık oturum– vardır. Radyo böylece tek sesli bir araçtan çoksesli bir araca dönüşebilir. Konuşmasında radyonun yaygınlığının eğitimcilik açısından sakıncalarına da değinen yazar, dinleyicinin bilgi seviyesinin dikkate alınması gerektiğini vurgular: “Yayınları eğitilmemiş çoğunluğun anlayabileceği düzeye getirmekte, ayrımın azalması açısından fayda vardır. Radyo herkese yönelmeli, ama bilgili azınlığı da geliştirmelidir” (Soysal, 1969, s. 22-23). Brecht de 1927 tarihli “Radyo Yöneticilerine Öneriler” isimli yazısında şunları önermiştir: “Mikrofon önünde, hiçbir canlılığı olmayan sunumlar yerine, gerçek röportajlar, kendisine soru yöneltilen kişinin, gazetelerdeki röportajlarda olduğu gibi özenli yalanlar uydurmaya zaman bulamadığı gerçek röportajlar yapabilirsiniz. Uzmanların katıldığı tartışmalar çok önemli olabilir. Fakat bu tür programları, aile için müzik veya dil dersleri gibi günlük programların gri tekdüzeliğinden ayırabilmek için önceden duyurular yapmak gerekir. Radyo için yapılmış programlara gelince, söylediğim gibi bunlar ancak ikinci sırada gelmeli, buna karşılık çok daha yoğunlaştırılmış olmalıdır” (Brecht, 2012, s. 7-8).

III.

Dergilerde çıkan bu konuşma dizisinin dışında, Sevgi Soysal’ın kitaplaşan *Radyo Konuşmaları*, TRT’den arkadaşı Serpil Erdem-

gil'in "Yazı Masası" isimli, çok samimi ve dokunaklı bir yazısıyla başlar. Tedavi için İngiltere'de kaldığı dönemden, 1976 tarihli beş kısa BBC konuşması, Soysal'ın kara mizah yüklü kişisel gözlemleriyle örülü halde gerçeği kavrar ve dalgalar halinde insanlara yayar. "Hayat, inat tanımaz," der yazar, "Direnmekten, inatlaşmadan paylaşılması gerekir" (Soysal, 2005, s. 21). Çünkü hayat gerçeğin ta kendisidir. Ölüm hakkında ise şöyle der: "Eğer ölüm varsa, daha güzel bir hayatın, daha uygar insanların, daha insanca kuracakları bir hayatın gerçeği için var. Yoksa ölüm, insanlar arasındaki kavgayı, bir insan ömrü içinde aşamadıkları sevgisizliği, çirkinliği daha kötü bir dünyaya aktarmak isteyenler için değildir" (Soysal, 2005, s. 29).

Daha önce değinilen ve "Bu yazı Hitler Almanyası'nda dağıtılmak üzere yazıldı" notuyla başlayan "Gerçeğin Yazılmasında Beş Zorluk" yazısında Bertolt Brecht, önce gerçeği yazacak cesarete, yüreğe sahip olmak gerektiğini söylemiştir. Bu yazı, *Bakmak*'ın İletişim Yayınları'na ait baskısında yer alan Yıldırım Türker'in "Sadece Bakmaya Karşı" başlıklı yazısında aktardığı üzere, Sevgi Soysal'ın Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde Alman yazar hakkında verdiği konferansın temel eksenini oluşturur.

– Sevgi, kavuniçiye bakan saçları ve koskocaman çantasıyla çıkageldi. Usulca kürsüye ilişti. Çantasının içindeki bir yığın kitabı masanın üstüne dizdi (Soysal, 2004, s. 9).

– Hakkında bir konferans? Buna kalkışmayacağım. Brecht'ten bir şeyler göstermek – ancak bu mümkün. Yirmi cilt kitabının için dizdim (Soysal, "Brecht Hakkında Konferans Notları").

– Kimseyi ezmeyen bir tevazuuyla, Brecht'i anlatmaya kalkışmanın yüklenemeyeceği bir iddia olduğunu, ancak onunla tanışmaya birlikte başlayabileceğimizi söyleyerek giriş yaptı (Soysal, 2004, s. 9).

– Brecht yazmayı ciddiye alır. Yazdıklarıyla yetinmez, onları yeniden ve yeniden inceler, eleştirir, açıklar. Çünkü zor bir iş tir gerçeği yazmak. [...] Eğer, yaşayan, kavgasını yaşatabilen,

gerçeği yansıtan ve gerçeği tümüyle kavrayan gerçek bir halk edebiyatı istiyorsak, en azından gerçeğin hızına ayak uydurabilmeliyiz (Soysal, “Brecht Hakkında Konferans Notları”).

– Daha sonra yıllarca okuyarak Brecht hakkında edindiğim bütün bilgiyi, o gün ondan dinlediklerim üzerine inşa ettim (Soysal, 2004, s. 9).

IV.

Kanadalı rock grubu Rush (1980), *The Spirit of Radio* şarkısında şöyle der: “Modern müzik yapan bu mekanizma / çok samimi görünebilir hâlâ / soğuk ve mesafeli olmayabilir / ve bu gerçekten sadece / senin dürüstlüğüne bağlı / sadece senin dürüstlüğüne...” Brecht hiç susmaması için söz ister radyodan. Nâzım Hikmet’in de illetidir o: Radyomanî, der ve radyosuz yapamaz. Ve görünen o ki, Sevgi Soysal da bir radyo âşığıydı. Daha da ötesi, hayatın âşığıydı o. Hayatın ruhunu yakalamış ve bunu koruyabilmiş bir insandı. Yaşayabildiğince yaşadı, yazabildiğince yazdı. Gerçeği kavrayabildiği için söyleyecek sözleri vardı ve üstelik bunları hiç çekinmeden söyleyebildi. “Söyleyecek bir şeyleri olan fakat dinleyici bulamayan bir adamın durumu kötüdür. Fakat daha da kötüsü, kendisine bir şeyler söyleyecek birini bulamayan dinleyicilerin durumudur” (Brecht, 2012, s. 5).

KAYNAKÇA

- Bertolt Brecht, *Ausgewählte Werke, Sechster Band: Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2005.
- , *Radyo Kuramı ve Sinema Üzerine*, çev. Süheyla Kaya, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2012.
- Rush, ‘The Spirit of Radio’. *Permanent Waves*-Album, Core Music Publishers, Kanada, 1980.
- Sevgi Soysal, “Eğitici Radyo Üstüne Konuşmalar I-IV”, *Dost*, sayı 55-58, Ankara, 1969.
- , *Bakmak*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
- , *Radyo Konuşmaları-Hoş Geldin Ölüm*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.
- , *Brecht Hakkında Konferans Notları*, daktilo metin, tarihsiz, Funda Soysal Arşivi.

Sevgi Soysal'da Cinselliğin Yazımı

TAMER KÜTÜKÇÜ

1970'ler, Türk yazınında “kadın bedeni ve cinselliğinin yazımının” gündeme geldiği yıllardır. Bu yönelimin altında yatan temel sebep, öyle sanıyorum, 1960'larda dünyada ortaya çıkan esaslı bir aydınlanmacı hareketin içinde toplumsal cinsiyet rollerinin de kapsamlı bir biçimde sorgulanması ve bu husustaki duyarlılıkların '68 Kuşağı Türk kadın yazarlarca benimsenmesidir. 1980 sonrası gündeme gelecek olan apolitizasyon ise, dolaylı olarak bireylerin kendilerine dönmeleri olgusunu beraberinde getirecek, kadın yazarlar da varoluşları (ve bu bağlamda beden ve cinsellikleri) üzerine daha fazla düşünme olanağı elde edeceklerdir. Bu aşamada, darbenin paradoksal biçimde “hayırlı” bir işe vesile olarak, kadın bedeninin ve cinselliğinin yazımı noktasına katkıda bulunduğunu ileri sürmek mümkündür.¹ Söz konusu dönemin önemli bir temsilcisi olarak Sevgi Soysal'ın eserlerinde de hayli etkin bir “cinsellik yazımından” söz etmek olasıdır. Soysal'daki bu çok boyutlu cinsellik yazımını, dört bölümde değerlendirmenin mümkün olacağını sanıyorum.

1 Bu konuda ayrıntılı değerlendirme için bkz: Kütükçü, 2010.

“Teori” üzerinden cinsel devrim: Prangalara başkaldırı

Sevgi Soysal’da kadın cinselliğine ilişkin temsillerin kayda değer bir bölümünü, kadın bedeni üzerine “teorik” okumalara dayalı bir başkaldırının eseri anlatılaştırmalar oluşturur. Bu anlatı dilimlerinde, genellikle kadının bedensel ya da cinsel hayatının bastırılmış, haksızlığa uğratılmış, ötekileştirilmiş ya da yok sayılmış bir noktası ele alınarak, “temsili bir gösterim” üzerinde meseleye dikkat çekilmeye çalışılır. Cinsellik de, genellikle “anlatıcının öznel bir deneyimini” yansıtmaktan çok, anlatı kişilerinin (hatta ikinci kişilerin) öyküleri olarak anlatılara dahil edilir. Bu “uzaklaştırmanın” nedeni, söz konusu dönem itibariyle oluşması muhtemel okur tepkisini azaltmak olduğu kadar (anlatıcı-kahramanın bizzat kendi deneyiminin ayrıntılarını anlatması, okur zihninde “yazar” - “anlatıcı-kahraman” özdeşimine açık bir yan bulunduğundan, yazarın yazarsal durumunda etik bir problem olarak değerlendirilme riskini pekâlâ taşır); tek bir kişinin deneyimini anlatma hedefinden öte, temsili bir öyküyle meselenin genellenmesinin tercih edilmesinden de kaynaklanabilir. Ve bu geniş zeminli temsiliyeti, anlatının ikincil ya da üçüncül konumdaki kişileri üzerinden temin etmek çok daha kolaydır, çünkü anlatının bu tali kişileri –haklarındaki sınırlı bilgi nedeniyle– “tip” olmaya çok daha müsaittirler; oysa protagonist, “tip”ten çok bir “karaktere” bürünmüş konumdadır ve onun öyküsünü okur “yaşayan bir bireyin öznel deneyimi” olarak okumaya çok daha eğilimlidir. Bu da, o yıllar itibariyle öncelikli olarak temenni edilmeyen bir durum olsa gerektir. Çünkü henüz cinsellik noktasında, “bireyin öznel mağduriyetinden” çok, kuramsal (ve aynı zamanda kitlesel) bir başkaldırı ile “kadınların geneline mağdur eden olgulara” karşı bir tepki hedeflenmektedir.

Sevgi Soysal anlatılarında teorik zeminli başkaldırı alanlarından biri, *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* romanında, *bekâret olgusu*, bunun kadın üzerindeki yıkımlarının gösterimi ve bu gösterim üzerinden olgunun sorunsallaştırılması biçiminde ger-

çekleşir. Ayrı ayrı pek çok anlatı kişisine odaklanılarak, *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*’nin anlatımına açılan bu romanda, anlatı kişilerinden birinin anlattığı bir öyküde biçimlenir temsil. Tezgâhtarlık yapan Ahmet’in –özel bir ilgi içinde bulunduğu– Şükran’la dükkânda buluştukları sırada, konu dönüp dolaşıp Şükran’ın arkadaşı Günseli’ye gelir. Günseli bir dönem köyde öğretmenlik yapmıştır. Onun öğretmenlik hatıraları arasında, bir de Döndü’nün hikâyesi vardır:

Bir Döndü kız vardı, Türkân Şoray gibi aynen. Ağabeyi Döndü’yü samanlıkta yakalamış. Hem de kayınıyla. Kızı saçından süre süre ahıra, ineklerin yanına kapamış. [...] Ne oluyor, diye sormama kalmadan muhtar anlattı. Kızın ailesi, kız murdar oldu, hüküm giymeli, diye dayatasıymış, meclis kurup kızı kayalıklardan atasıymışlar. [...] Neyse iş köy heyetine kaldı. Sonunda kızı köy meydanında, köycek taşladılar. Öyle heyet kararıyla. Kız, nerdeyse yardan atılmıştan beter olacaktı. Jandarma haber almış, zamanında gelmeseydi, ölürdü mutlak. Öyle kudurdu köylü. Hele kocakarılar, kızın güzelim yüzüne Allah yaratmış demeden... Kızın kara gözleri hiç çıkmaz aklımdan (Sosyal, 2003d, s. 28-29).

Her şeyden önce, olgunun, “–anlatının başkişilerinden biri olmayan– Şükran’ın arkadaşı Günseli’nin köydeyken hikâyesini duyduğu bir kişi olan Döndü’nün başından geçen bir vaka” anlayışı içinde, dıştaki anlatıcıdan bir hayli uzaklaştırıldığı ortadadır. Olguların, “ima edilen” anlatıcıdan uzaklaştırılmaları, takdir ve tahmin edilebileceği gibi, anlatıyı deneyimselden uzaklaştırıp öyküsel yakınlaştırır (Genette, 2011, s. 267-271). Bu, yazınsal bir metinde, içtenliğin, yaşanmışlığın azaltılıp temsilî olmanın önünü açan bir edimdir. Nitekim anlatıda kendi duyguları, seçimleri ve kişiliği ile var olamayan Döndü, şimdi “yaşayan bir bireyden” çok bir *stereotip* konumundadır. Buna karşın, yine de anlatıcının, metnin bu bölümünde, “muhalefetini ortaya koyan özne” kimliği ile varlığı gözlenir. Öyle ki, yukarıdaki alıntıda, görünürde Günseli, Döndü’nün yaşadıklarına dair duyduklarını, müdahalesiz, bir raportör eda-

sıyla anlatır; bununla beraber arka planda, Döndü'ye yaşatılanlara muhalefet eden, tepki gösteren bir sesin, bir “yazarsal öznenin (ya da duruşun)” varlığını sezmek güç değildir. Nitekim Günseli'nin “Ne oluyor, diye sormama kalmadan muhtar anlattı. Kızın ailesi, kız murdar oldu, hüküm giymeli, diye dayatıymış, meclis kurup kızı kayalıklardan atasıymışlar,” cümlesinde, “mış/miş” kipi üzerinden, ailenin kararlarını hiç onaylamayan, buna “burun kıvıran”, dahası bununla alttan alta alay eden bir karşı çıkış derhal fark edilir. Keza, “Öyle kudurdu köylü,” cümlesinde, özellikle vahşi hayvanlara ait bir nitelik olan “kudurdu” tanımlamasının köylüye yakıştırılması ile, bu kez köylüye yönelen bir kınamayı ayırımsamak güç değildir. Yaşlı köylü kadınlarından “kocakarılar” diye bahsedilmesinin de çok benzeri türden bir dışlamaya açıldığı ileri sürülebilir ki, bu tepki, bekâret olgusunun kadına yüklediği yıkımlardan kimi noktada bizzat kadınların nasıl mesul oldukları sorgulamasını da beraberinde getirir. Nihayet, son cümlede okunan “Kızın kara gözleri hiç çıkmaz aklımdan” söylemindeki duygusallaştırma ediminde, Günseli'nin hassas özneliğinin bir yansımasından öte, okurun bam teline ya da can evine yönelerek, duygularını kışkırtmaya gayret eden bir yazarsal çabayı ayırımsamamak elde değildir.

Sevgi Soysal, anlatılarında, *beden üzerinden üretilen namus* kavramını da, kadın cinsel varlığı üzerine bir pranga olarak değerlendirir ve bunu başkaldırısının bir parçası kılar. Öyle ki, yerleşik öğretiyeye göre, beden, namusun hayati bir ögesidir ve kadın, namusuna sahip çıkmak adına, bedenini denetim altında tutmak durumundadır. *Yürümek* romanında, Elâ ve arkadaşları, daha çok küçük yaşta iken, bedenlerinin mahremiyeti adına, eteklerinin açılma korkusu ile doludurlar ve bu konuda şiddetli bir tedbir almak gereksinimi duyarlar:

Elâ, Şükran, Gönül, Esin bahçe duvarının üstünde yan yana oturuyorlardı. Şükran aralarında en gelişmişleri, serpilmişleri, besbelli bu. Ona değişik giysiler dikiliyor artık; oturma-sı başkalaştı; açıldı mı etekleri, kapatıyor hemen. Ötekiler de

etekleri açıldı mı, Şükran'ın sözüyle örtüyorlar artık (Soysal, 2003c, s. 29).

Bu temsilde, yine bir öznenin şahsi deneyiminden çok, “kamusallaştırma” çabası dikkat çekicidir. Öyle ki anlatı dilimindeki kızların tümü, istisnasız, aynı bedensel denetimi (eteklerinin açılma korkusunu) yaşar gösterilmişlerdir. Öte yandan, bu kitlesel temsil, “kadınların sorunlarını tek bir özneye sınırlamama ve olabildiğince geniş tabana yayma” feminist öngörüsü (Humm, 2002, s. 159) ile de bağdaşıktır. Temsil, yine feminist yazının öngörülerinden “örgütlü hareketin” (kadın olarak sorunları hep birlikte duyma ve duyurmanın) mikro düzeydeki bir karşılığı olarak da değerlendirilebilir bir başka açıdan.

Toplumsal değer düzeninin bir başka sorunu olan *kadın bedeninin metalaştırılması* da, kadının cinsel hayatını özgürce yaşaması olgusuna bir ket vurucudur ve bir başkaldırı da bu noktada etkin kılınır. Sevgi Soysal'ın *Barış Adlı Çocuk* öykü kitabında yer alan “Delikli Nazarlık” öyküsünde, yeni doğan bir erkek çocuğuna “tüm güzelliklerin onun olmasını temenni eden” bir dilekte bulunulurken; dileğin bir ucunun, hiç olmaması gereken bir noktaya uzandığı görülür:

Ah! Ah! Çiftlikler kimin olsun? Necip'in olsun. İnekler, tavuklar, yumurtalar, civcivler, piliçler, buhar türen sütler, kaymaklar, ballar, hayın Bulgar'ın en halis yoğurtları, kaz ciğerleri, kuzu ciğerleri, tavukgöğüsleri ve Pişona Çiftliği'nin bütün kadınlarının memeleri ve bu memelerin bol akası sütleri kimin olsun? Necip'in, Necip'in elbet (Soysal, 2003a, s. 13).

Necip için bulunulan dilekler, dikkat edilecek olursa, ya bir (maddi) varlığa (çiftlikler, inekler, tavuklar, civcivler, piliçler...) ya da bir lezzete/yemek hazzına (sütler, kaymaklar, ballar, yoğurtlar, kaz ve kuzu ciğerleri, tavukgöğüsleri...) açılırken; birdenbire, kadınların memelerinin de bu dizgeye eklenmesi, her ne kadar ilk bakışta “çocuğun emeyeceği süt” bağlamı nedeniyle onu da listedeki lezzetlere/yemek zevkine ekliyor gibi dursa da, gerçekte, bütün kadınların memelerinin aynı po-

tansiyeye sahip olmayışı bu çağrışımı çarçabuk yıkar; bu yapı-bozumun hemen akabinde de, kadın memeleri doğal olarak bu defa bedensel bir varlığın ve tensel hazzın çağrışımına dolaşımlanmış hale gelir. Tabii, bu temsil alanında ses kurgusunun ayırıcı niteliğine de dikkat çekilmelidir. Görünürde yeni doğan bir çocuğa iyi temenniler aktaran sevecen bir ses tonalitesi izlenilse de, anlatıcı-öznenin sesinde gerek “ah, ah!” gibi abartılı ve aktarımı yapaylaştıran söz varlıklarının bulunuşu, gerekse “hayın Bulgar” gibi kimi fütursuz tavırların gözlenmesi, anlatıcı-öznenin sevecenliğini kuşkulu kılar; bu pürüzler de, söylem alanının sonuna doğru ortaya çıkan “kadınların memesi-ne” ilişkin aktarımların samimiyetsiz (ve kadın bedenini metalaştıran) bir sezgiye/bir çizgiye kaymasına zemin hazırlar.

Soysal’ın bu bağlamda karşı çıktığı bir başka husus ise, *metalaşmanın çoğu kez bizzat kadın tarafından kendi bedenine yönelik olarak yapılandırılmasıdır*. Farkında olarak ya da olmaya-rak, pek çok kadın kendi bedenini bizzat kendisi metalaştırır. *Şafak* romanında bu durum, hayli katı sayılabilecek bir kompozisyon dahilinde ele alınır:

Şerife keyifsiz, boğazı ağrıyor. Ama az sonra, hele bir seyir başlasın, keyifsizliğinden eser kalmaz. Mikrofonun önünde hem alkış tutup hem, “Oldu mu?” diye bağırarak seyircileri coşturacak, göbek atan öteki karıları halkla bir olup soyacak.

“Aç! Aç! Aç gız aç!” Sol elini yumruk yapıp sağ avucunun içinden, elini şakratarak müstehcen hareketler yapacak. Ulu-yacak seyirciler. “Seninki buna girsin mi? Girsin!” Silme erkek dolu olacak çadır ter ve ucuz şehvet kokusu buram buram tü-terken, kocası Resul tepsiyile para toplayacak karısının deliye döndürdüğü erkeklerden (Soysal, 2008, s. 174).

Bu söylem alanında, kendi bedenini metalaştıran kadınların ciddi anlamda otorite kaybına uğratıldıkları ortadadır. Anlatıcı-nın, bedenini metalaştıran kadına ilişkin olarak sarf ettiği “az sonra hele bir seyir başlasın, keyifsizliğinden eser kalmaz” sözünde kendisini ele veren alaysama, “öteki karılar” ifadesinde konunun muhatabı diğer kadınlarla araya konan mesafe, keza

“uluyan seyirciler” (ulumanın köpek ya da kurda ilişkin bir eylemlilik olduğu hatırlanmalıdır) nitelemesinde buna çanak tutan seyircilere hayvan nazarıyla yaklaşmak suretiyle etkin kılınan ağır kınama, yine benzeri bir biçimde ortamı biçimlendirenlere yönelik “silme erkek dolu”, “ucuz şehvet kokusu” gibi tanımlamalar ve nihayet ortalıkta duyulan “Seninki buna girsin mi? Girsin!” sözlerindeki bayağı cinsellik ve kabalık, hiç şüphesiz, okurun gözünde olgunun (erkeklerin cinsel arzularına kadınların kendilerini meze yapmaları halinin) ve bu olgunun içinde yer alan tüm bireylerin epeyce bir itibar kaybetmelerine yol açar.

Kadın bedeni ve cinselliği üzerindeki pranganın bir başka çehresine direniş, *kadına cinselliğin doğrudan ve topyekûn yasaklanması* ve yine kuramsal bir karşı koyuşla anlatıda buna tepki sunulması biçiminde karşısına çıkar okurun. Sevgi Soysal’ın *Tante Rosa* anlatısında kadın öznenin –erkeklik organına duyduğu merak üzerinden geliştirdiği– “cinsellik ilgisi”, çocuksu bir masumiyet, iştia ve hayranlıkla doludur. Bununla beraber, karşısındaki kitle, bu ilginin en dolaylı çağrışımlarına bile tahammül gösterecek toleransta değildir:

Rahibeler mutfakta çörek yapıyorlardı. Baktı, ince uzun çörekler. Bu çöreklerle Bavyera’da halk arasında “oğlan çükü” derlerdi. Tante Rosa gözleri iştahla büyüyerek:

“Ah ne güzel oğlan çükü” diye haykırdı.

Ve o gün trenle anasının yanına gönderildi (Soysal, 2003b, s. 26).

Bu söylem alanında iki vurgu özellikle kayda değerdir: İlki, daha görünür olanı, Tante Rosa’nın bu ilgisine karşı derhal bir tedbirin ortaya konmasıdır. Bu, “yasaklı cinselliği” çok çarpıcı bir biçimde retorikleştiren bir anlatı inşa eder. Üstelik bu yasaklamayı bizzat kadınların etkin kılmaları, hiç kuşkusuz, durumun vehametini bir kat daha artırır, sosyal durumun mevcudiyetinden yine kadınları sorumlu tutan bir “yan söylemin” oluşumunu temin eder. Kayda değer ikinci husus ise, Tante Rosa’nın cinselliğe ilgisini dile getirdiği sırada yaşının hayli kü-

çük oluşudur. Oldukça erken yaştaki bu ilgi dolayımı, kadının cinsel hayatına ilişkin bir bilincinin/farkındalığının çok küçük yaşlardan beri var olduğunu ortaya koyar; böylelikle cinsel yaşamın alanının, bilfiil cinsel deneyimlerden çok önce, oluşum aşamalarıyla birlikte yeniden tanımlanmasını (ve bu bağlamda kamusal bir dikkat, bir bilinç oluşturulmasını) olanaklı kılar.

Pranganın bir diğer çehresi ise, *kadına kolaylıkla yaftalanan orospu yakıştırmaları üzerinden, kadın cinsel özneliğinin bastırılması, bu bağlamda gerekirse şiddete meşruiyet tanınmasıdır*. Bu olgunun çok etkin bir gösterimi, Sevgi Soysal'ın "Hanife" adlı öyküsünde yer alır. Köylünün ahlâki normların dışında tanımladığı (daha dolaysız bir ifadeyle, "orospu" olarak nitelendirdiği) Hanife, bir gün köy kenarında üç kişinin açtığı ateşle öldürülür. Anlatıcı, bu durumu –gerçekte her cümlesinde söylemini tersinleyen bir duruşla– şöyle aktarır:

Kötü Hanife, Koca Ali'nin osuruğu cinli orospu gızı, ocağı kör kalasica Kör Ali'nin mal kızı, ölmüş, vurmuşlar. Bir avuç leblebiyle renkli boncuğa ya da beşibirliğe, aslında anasının itip kakmaları arasında bir çocukluk boyunca büyüyen sevgisizliğe baştan çıkan. Az da merak sardırmasının ardından adı kösnüğe çıkıveren, köy delikanlılarının, aralarında "kızıl kanlı" diye ağız yordukları, vurulmuş, vurulacak elbet, boynu eğrilesi, günahı boynunu deviresi vurulmuş, tavuk götü tövbe tutmaz, adı kötüye çıkan kızın eceli sorulmaz (Sosyal, 2003a, s. 55).

Anlatıcının, bu temsilde, bir kadının cinselliğini özgürce yaşamak istediği noktada toplumsal ahlâki denetimin –doğrudan ona orospu muamelesi yapmak suretiyle– kadın üzerinde nasıl etkin kılındığını göstermekle yetinmediği; temsiliyle, bu denetime karşı ciddi anlamda bir okur-tepkisi oluşturma gayreti de sergilediği çok açıktır. Hanife'yi tanımlamaya yönelik nitelemelere belki bir de bu itibarla bakmalıdır: "Kötü", "Koca Ali'nin osuruğu", "cinli orospu gızı", "ocağı kör olasıca Kör Ali'nin mal kızı", "adı kösnüğe çıkıveren", "köy delikanlılarının, aralarında 'kızıl kanlı' diye ağız yordukları", "boynu eğrilesi", "günahı boynunu deviresi"... Bu denli kısa anlatılama za-

manına sahip bir söz alanında bu kadar olumsuz nitelimenin art arda yer alması, –başta da belirtildiği gibi– toplumsal ahlâki denetimin kadın özne üzerinde güçlü bir biçimde hissedilmesini temin ederken (ki bütün bunların katledilmiş bir kadının ardından söylenmesi, durumu daha da vahim kılar), aynı yoğunluğun, okur nezdinde tüm bu yaklaşım ve söylemlere karşı bir öfkeyi çoğaltmaya imkân tanıdığı da teslim edilmelidir. Zira tabir yerindeyse, okuru gına getiren, okurun sabrını zorlayan bir karalamadır söz konusu olan ve okurun yönelimi, söz uzadıkça –bu tahammül edilmesi güç– anlatıcıdan uzaklaşarak ironik bir biçimde, mağduriyetine kanaat getirmekte olduğu anlatı kişisine doğru evrilir. (Bu elbette gerçekte yazarın da arzusuna karşılık gelen bir “okursal tavır dönüşümüdür”.) Nitekim, temsildeki son cümle bu durumu daha da perçinler: “Tavuk götü tövbe tutmaz, adı kötüye çıkan kızın eceli sorulmaz.” Bu, ayrıca üzerinde etraflıca durulması gereken bir noktadır. Zira öbeğin ilk kısmı (“tavuk götü tövbe tutmaz”) bildik bir önermeye açılıyor ise de, ikinci kısmı (“adı kötüye çıkan kızın eceli sorulmaz”) toplumsal dilin alanında mevcut değildir (ve bunun, okur üzerinde şaşırtıcı, okuru şoke edici bir tarafı bulunduğu kabul edilmelidir). Eğer böyle bir yargı dilin alanında mevcut olmuş olsaydı, doğrudan, toplumsal ahlâki görüşün bir sesine açılır, okurdan olağan bir “karşı duruş” beklenebilirdi. Halbuki mevcut olmayan bir yargının var edilmesi ile, (hele ki bu cümlelerin öncesinde etkin kılınmış bir “okursal tavır dönüşümü” de söz konusuysa) iyice tepkisel bir hal oluşturulur. Öyle ki, yerleşik yargılar, rahatsız edici hükümler de içerseler, kanıksanmışlıkları bu rahatsız ediciliklerinin her zaman için bir nebze kısılmasına, etkilerinin azalmasına yol açar. Oysa yeni üretilmiş bir sözde, bu “rahatsız edici yargı” çok daha etkindir. Hele bu yeni üretilen söz, anlatıdaki gibi, yer yer küfür yer yer de tehdit içeren bir yapıda ise, rahatsız edici niteliği iyice artar. Sözgelimi, hiç de hümanist bir mecraya açılmayan “insan insanın kurdudur” yargısı, Murat Menteş’in *Dublörün Dilemması* romanında olduğu gibi “dostlarımız, biz kaldırımda alevler içinde yanarken karşıya geçip üstümüze işeme-

ye üşenen kimselerdir” (Menteş, 2011, s. 49) diye ifade edilirse, insanilikten uzak bu hal çok daha vurucu ve rahatsız edici biçimde okurun yüzüne çarpar. Dahası, yeni olumsuz nitelikli özlü sözler üretme, istenmeyen bir alana yeni sözleri, yeni hükümleri eklemeye açılan bir edim olduğu için de, okurun tepkisine adaydır; dahası bu tür “kafiye” esasına dayalı yakıştırmaların, bünyelerinde barındırdıkları alaysayıcı/hafifseyici eda ile, ciddi meselelerin altını bir anda boşaltıverdikleri vakıadır. Nitekim bu örnekte de, “kadın namus cinayetleri”, kafiyeyle bir söyleyişin “matrağında” kaynatılmıştır. Özetle, anlatıcının, edimleriyle bu küçük söylem alanında oldukça “tepki uyandırmaya aday” bir tavır sergileyerek, etkin biçimde “okuru kışkırtıcı” aygıtlara başvurduğu açıktır.

Deneyimlerin kıyısında

Bir önceki bölümde örnekleriyle de kaydedildiği üzere, Sevgi Soysal’da cinselliğin yazımı, çok büyük ölçüde, kadın cinselliğine pranga teşkil eden norm ya da olgulara karşı temsili bir gösterim üzerinde oluşturulan sorgulama üzerine dolayımlanır. Bununla beraber, bu –teorik okumalar kaynaklı– tepkiyle bir biçimde dirsek teması içinde olan, kimi “deneyim yazımına yakın” anlatı alanları da yok değildir. Sözgelimi *Yürümek* romanında yer alan, gerçekte toplumsal baskıların –anne özeline– kız çocuğu üzerinde hangi boyutlara varana değin etkili olduğunun vurgulandığı temsilde, cinselliğin dünyasına adım atan bir genç kız için *göğüslerinin büyümesinin anlamına ve sorunlarına* açılan –deneyime aralı– bir yazımın varlığı gözlenir:

Anladı ki Elâ, Şenel’in anası karışmıyor göğüslerinin büyümesine. Kendi göğüsleri, anası kızar diye mi büyümediler hâlâ? “Sana göğüslerini büyütme demedim mi?” diyeceği için mi? Doktorculuk oynarken anasını kollamaktan oyunun tadını çıkaramadığı, Şenel’den tiksindiği için mi? Niçin bütün anaların yasakları, Tanrının yasakları gibi kesin değil? (Soysal, 2003c, s. 39)

Söylem alanında, “kadın bedeni üzerinde anne imgesi tarafından oluşturulan baskının” temsiline öncelikli olarak hedeflendiği açıktır. Zira, bu bağlamdaki söz varlıklarının kalabalığı dikkat çekici ölçüdedir: “Anası karışmıyor”, “anası kızar”, “anası kollamaktan”, “anaların yasakları”... Bununla beraber, temsilde, yine de deneyim yazımının kıyısına uzanan bir nokta söz konusudur. O da, kadın öznenin, göğüslerinin büyü(me)mesi üzerine kafa yormasının, kadınsal bir deneyim olarak metin üzerinden kamusal alana aktarılmasıdır. Öte yandan bu kafa yoruşların, bir iç dökümle değil de, anlatıcının –Elâ’nın bilincine tercüman olan– aktarımından sunulmasının da, bu noktada bir aracının/aracılığın lüzumuna işaret eden, kadınların bu mahrem alanlarına ilişkin soru işaretlerinin/kafa karışıklıklarının toplumsal bilince sunulması noktasında bir öncüye, bir hal tercümanına duyulan gereksinimi kaydeden bir retorik inşa ettiği belirtilmelidir.

Metinlere yansıdığı gözlenen –kadınlık deneyimlerine aralı alanlardan biri de, *göğüslerin mahremiyeti ve görünmesi ihtimalinin kadın üzerinde yarattığı endişenin* aktarılmasıdır. *Tante Rosa*’da, bu endişenin varabildiği noktalar üzerine düşündürücü bir gösterim söz konusudur:

Bıraktı kasanın başını, tuttu adamın elini, adam sarhoş yalpalıyor, merdivenleri zar zor çıktı. Bir kapıyı açtı Rosa. Kapatıldı. Sonra, çok az sonra, gürültüyle, tekmelerle yeniden açıldı. Tante Rosa, şaşkın memelerini örttü, sadece memelerinin görünmesinden utandı (Soysal, 2003b, s. 72).

Sesin, bir önceki söylem alanında olduğu gibi, yine anlatıcıda olduğu bu temsilde, Tante Rosa “gözlenen” konumundadır ve bu nedenle, Tante Rosa’nın içsel deneyiminden öte, olgunun kendisi gözlemlenebilmektedir. Bu itibarla, temsilde, tıpkı ilk örnekte olduğu gibi, yine kadının cinsel deneyiminden ziyade, kadın üzerindeki bir denetimin öne çıktığı ileri sürülebilir. Üstelik bu denetim oldukça güçlüdür. Öykülenen, bir baskındır. Tante Rosa’nın, “yasaklı bir cinsel deneyim” niteliğindeki bir serüven sırasında gerçekleşen bu “baskında”, aykırı bir iliş-

kinin açığa çıkmasından çok, baskını yapan kişi tarafından göğüslerinin görünmüş olmasından dolayı utanç duyması, kabul edilmeli ki ilginçtir ve bir kadın için “göğüslerin görünme endişesinin” hangi duyguların önüne geçebildiği hususunda, şüphesiz, bir fikir verir.

Öte yandan, *Şafak* romanında yer alan –çok kısa bir anlatılma zamanına sahip– temsilde, bu kez beden ve cinsellik noktasında kadınlık deneyimlerinden *aybaşı halininin* aktarımına aralanan bir anlatılaştırma gözlenir:

Bundan acı duyacak yerde, bana orospu gözüyle bakanların karşısında pantolonum aybaşı kiri olacak diye utanıyorum. Bu adamların karşısında utanılmaz (Soysal, 2008, s. 82).

Roman kişisi Oya’nın bir gözüaltı tecrübesinde yaşadığı bir deneyime odaklanan bu temsilde, ses, karakterin kendisindedir. Yine de sunuşun, “deneyimin içten, öznenin kendi ağzıyla aktarıldığı” bir “yakınlığı” içerdiğini söylemek güçtür. Çünkü ses Oya’da da olsa, bu sese dışarıdan sızan unsurların çokluğu, bunu doğal bir “deneyim öznesinin deneyimini aktarımı” olgunluğundan uzak kılar. Öyle ki, “bana orospu gözüyle bakanlar” söz öbeğinde, başkalarının, onun dışında kalan, hatta ona karşı duruş sergileyen bir öznenin varlığını/sesini sezinlemek hiç de zor değildir. Öte yandan, âdet olgusunun “aybaşı kiri” biçiminde tanımlanması, ister istemez “aybaşı” ile “kirlenme” arasında bir ilgi kurar ve bu noktada da geleneksel toplumsal öğretinin sesini duymak olasıdır. Nihayet “bu adamların karşısında utanılmaz” sözünün de, velev ki bu kez ona güçlü durmayı telkin eden olumlu bir kanaatten de sızsa, yine öznenin kişisel duruşundan öte, daha çok ona “ilkesel bir doğruyu” dikte eden bir bilinci yansıttığı açıktır. Özetle, deneyimin öz varlığından ziyade, yine toplumsal olanla ilişkilerinin öne çıktığı bir temsildir bu; gene de, kadın cinsel yaşamına ait –uzun yıllar mahremiyetin içine hapsedilmiş– bir deneyimin konu edinilmesiyle, deneyim yazımına aralı bir niteliği haizdir ve bu bakımdan önemlidir.

Aybaşı halinin, yine bir sosyal denetimle birlikte var olduğu

bir başka metinsel sahneleme de, *Yürümek* romanındadır. Bu, Elâ ile Şenel arasında birdenbire başlayan bir diyalogdur:

Şenel gözlerini kısarak sordu ansızın:

- Sen oldun mu?
- Ne?
- Aybaşı.
- Ne aybaşısı?
- Genç kızlar bilir.

Bu son kurşunla bütün canlılığını yitirdi bacakları. Kaldı öylece. Yürüyemedi (Soysal, 2003c, s. 40-41).

Bu örnekte de, dikkat edilecek olursa, Elâ üzerinde aybaşı halinin kadın bedensel/cinsel varlığına içkin bir etkisinden ziyade, bu hale karşı olan bilgisizliğinin, yabancılığının resmi söz konusudur ve bu açıdan temsilde yine bir öz deneyim aktarımından çok, toplumsal halin vurgusunun öne çıktığı açıktır.

Kadının bedensel/cinsel yaşantısına ilişkin deneyimlerin eşğinde kalan bir başka anlatılama da, cinsel bilgi eksikliğinin varlığında, kadın özne özelinde zihinlerde her daim canlı duran *gebe kalma korkularının* yazımıdır. *Yürümek* romanında, Elâ'nın bu bağlamdaki sorgulamaları, yine diyalog anlayışıyla anlatılaştırılır:

Elâ birden eski saflığıyla:

- Ben gebeyim galiba.

Aleko, anasının üvey olduğunu birdenbire öğrenmiş bir çocuğun kırılganlığıyla sordu:

- Kimden?
- Kimden olacak senden tabii!

Ama biz o... şeyi yapmadık ki, yani çocuk yapmak için...

– Biliyorum, ama onca öpüştük... ne bileyim işte, hastalanmadım bu ay.

- Öpüşmekten çocuk olmaz.
- Ben de biliyorum ama işte...

Hiçbir şeyi doğru dürüst bilmiyordu aslında (Soysal, 2003c, s. 63).

Bu noktada, elbette yine bir baskı dolayımını sezme-
k güç de-
gildir. Öyle ki Elâ, konuya karşı bilgisizliğin, bir anlamda “bir
cahilliğin alanına” hapsedilmiştir. Aktarım “eskiden beri on-
da var olan saflığın” bildirimini ile başlar ve bu saflık tüm diya-
log boyunca etkinliğini korur. Diyalog aktarımı, âdeta bu saf-
lığın her konuşmada yeniden yeniden varlığını hissettirmesini
–gösterimci bir biçimde– temin etmek için tercih edilmiş gibi-
dir. Bu saflık Elâ’yı acınası kılarak, okurun hem karakter üze-
rine ilgi ile yoğunlaşmasını temin eder (bu yolla kuşkusuz ka-
raktere metinsel otorite yükler); hem de onun bu durumundan
bir anlamda mesul olan “sosyal baskıya” karşı okurda bir tep-
ki biçimlendirir. Nitekim, diyalog aktarımını kesip, doğrudan
sesi üzerine aldığı noktada, anlatıcının “Hiçbir şeyi doğru dü-
rüst bilmiyordu aslında” sözü, olguya –anlatıcı üzerinden– “ya-
zarsal bir sitemi” de ekleyecek ve böylelikle erekteki retorik da-
ha da etkin hale getirilecektir. Ama ne olursa olsun, bir taraf-
tan da, kadın bedenine/cinselliğine ilişkin deneyimsel bir ha-
li, bir genç kızın gebelik korkusunu –tam olarak yansıtmaya da
en azından buna değinen, varlığından kamusalı bilgilendiren–
bir temsildir bu.

Benzeri bir yapı da, *Tante Rosa*’da, *istenmeyen gebelik* olgusu
adına gözlenir:

Tante Rosa Hans’tan hamile kaldı. *Sizlerle Başbaşa* dergisinde
yayımlanan o bayağı aşk romanlarının hepsinde olduğu gibi
yatar yatmaz hamile kaldı ve bu romanlarda yazılanların doğ-
ru olduğunu sandı. Doğru olduklarını sandı ve *Sizlerle Başba-
şa* romanlarındaki kızlar gibi “namusu kirlenmiş” bir aile kızı
olmamak, zavallı bir piç kurusu doğurmamak için Hans’la ev-
lendi (Soysal, 2003b, s. 30).

Baştan sona bir “durum parodisi” olan bu söylem alanında,
pek çok toplumsal-öğretisel husus yargılanırken, temsilin bir
yanıyla yine bir yaşamsal deneyimin alanına aralandığı kayde-
dilmelidir. Tante Rosa’nın “bayağı aşk romanlarının hepsin-
de olduğu gibi” yatar yatmaz hamile kalışı, gebeliğin nasıl me-
tinlerce/söylemlerce “üretilmiş bir korkuya” dönüştürüldüğü-

nü ve metinlerin/söylemlerin bu bağlamda “cinsel ilişkiyi, –sonucundaki ‘tehlikeyi’ haber vermek suretiyle–, hazzı ortadan kaldıran ve korkulu bir eyleme çeviren” bir işlevsellik kazandıklarını hatırlatan ve bunu sorguya açan bir anlatı kurmaktadır şüphesiz. Yalnız, anlatıcının (ve onun arkasındaki “ima edilen” yazarın) metinlerle/söylemlerle “kavgası”, bu ilk cümle ile de sınırlı değildir. “Romanlarda yazılanların doğru olduklarını sandı” hükmünün dile getirilmesi ve bunun bir sonraki cümlede yeniden tekrarlanması, “metinlerce/söylemlerce oluşturulan sanılara” ilişkin bir uyarıyı temin eder ve iki kez yapılan bu uyarı, yanılgıya düşmüş okurlarda –aldatılmışlık duygusuyla beraber– bir tepkinin biçimlenmesine de neden olur. Tante Rosa, toplumsal öğretilerin sözleri olan “namusu kirlenmiş biri olmamak” ve “piç kurusu doğurmamak” adına Hans’la evlenecektir. Toplumsal öğretinin donelerinin –“namusu kirlenmek”, “piç kurusu” gibi sert ve sevimsiz yargılar üzerinden– anlatıya patavatsızca taşınmış olması, okurda yine bir tepkisellik oluşturmaya namzetken; her şeye rağmen, metni, “istenmeyen gebelik durumuyla karşı karşıya kalan kadının” çaresiz bırakılmış ve öfkeli halini tasvire açılan bir “deneyim yazımının” da kıyılarında dolaştırır.

Yürümek romanında, öte yandan, Elâ ile Şenel’in –kadın cinsel deneyimlerine aralı– daha mahrem halleri de yer alır. Bu, *kadın mastürbasyonuna* açılan bir yolculuktur:

Şenel Elâ’nın üstüne uzandı, hiçbir şey olmuyor, bunca büyük bir suç işlenirken hiçbir şey olmuyor, top oynar gibi aynı, aynı yükselen ve alçalan heyecanla, yorulup dinlenerek, oyunu yeni öğrenenlerin ilgisi, dışarıda kalmışlığıyla. Şenel dışında değil oyunun. Solukları hızlanıyor, sürtünüyor Elâ’ya (Soy-sal, 2003c, s. 38).

Bir kez daha anlatıcının durumu gözlemlediği bu temsilde, kadın öznenin bilincine toplumsal/öğretisel sızmalar yine dikkat çekicidir. İlk söz öbeği “Şenel Elâ’nın üstüne uzandı” olgusal aktarımının sonrasinda izlenen “hiçbir şey olmuyor, bunca büyük bir suç işlenirken hiçbir şey olmuyor, top oynar gi-

bi aynı, aynı yükselen ve alçalan heyecanla, yorulup dinlenerek, oyunu yeni öğrenenlerin ilgisi, dışarıda kalmışlığıyla” sözlerinde, kuşkusuz, olguyu dışarıdan gözleyelen bir gözden ziyade, deneyim öznesinin zihninden geçenlerin izleri söz konusudur. Yine de, tüm bunlar, deneyimin içeriden aktarımı değildir. Çünkü, dışavurulan, yine mastürbasyon hazzından/duygulanımlarından ziyade, “bunun büyük bir günah olduğu” öğretilisine karşı verilen yanıtlardır ve bu açıdan yine toplumsal denetim mekanizmalarının alanında gezinildiği açıktır. Buna karşın, mastürbasyon gibi çok netameli bir deneyimden söz açılması bile, her şeye rağmen, deneyim yazımı için önemli bir merhaledir.

Bir başka deneyim yazımı örneği olarak *cinsel arzuların dışavurumu* da yansır metinlere. *Şafak* romanında ilginç bir sahneleme vardır. Tutuklu kadınlar, koğuşun sağlık hizmetinde görevli Ahmet’e karşı birtakım yakıştırmalar ve ilgiler içinde bulunmaya başlamışlardır zamanla: “Yakası açılmadık bütün küfürlerde adı geçiyor Ahmet’in. Ahmet’le ilgili, olmadık şehvet öyküleri dillerde. Azan kadınlar birbirlerine “Gıı içneci Ahmet’e git de alafını alsın... Gıı, içnesiz kaldığın belli” diye imalarda bulunuyor” (Soysal, 2008, s. 102).

Bu temsilde de “kadın cinsel yaşamına ilişkin deneyimsel bir durumu (cinsel arzuların varlığını)” ve “toplumsal denetimi” bir arada bulmak olasıdır. Kadınlar, sözü edilen takılma ve yakıştırmalarla, anlattıkları şehvet öyküleriyle, gerçekte cinsel arzularını açığa vururlar şüphesiz. Yalnız, bu açığa vuruş, dikkat edilirse, öykülere ve takılmalara gizlenmiştir hep. Bu da yine bir toplumsal baskının varlığını tanımlar gibidir.

Soysal anlatılarında cinselliğin deneyimsel yazımı, *cinsel ilişki* yazımına kadar vardırılmıştır. Bununla beraber, bu noktada da, deneyimin içselliklerinden öte ona biçim veren dinamiklerin varlığı ön plandadır. *Tante Rosa* anlatısında, Tante Rosa’nın “cinsel ilişki” deneyimi buruktur: “Sessizlik bıkkın sevişmelerle iter kişiyi. Adamın uzun kemikli eli kendi için soyunmamış kalçalarda gezindi. Tante Rosa yalancı bir tutkuyla omzunu ısırdı adamın. Adam haykırdı. Tante Rosa yalandan inledi.

Adam soyunamadan boşaldı. Suluboya çiçek resimleri yırtılmıştı” (Soysal, 2003b, s. 48).

Deneyimin olması gereken coşkusundan, güzelliğinden çok öte, karanlık bir tablo ortaya koyar niteliktedir betimleme. “Bıkkın sevişmelerle” başlayan ve “yırılan çiçek resimleriyle” biten tasvirde, adamın eli “kendi için soyunmamış kalçalarda” gezinirken, Tante Rosa da “yalancı bir tutkuyla” omzunu ısırır adamın. Biri “haykırır”, diğeri “yalandan inler.” Tabloya baştan sona bir yavanlık, hatta sahtelik hâkimdir. Kısa cümleler ve her cümlede var olan eylemler üzerinden oluşturulan devinin de, ritmi –hazza mahal bırakmayacak ölçüde– hızlı kıldığı açıktır. Âdeta çabuk çabuk geçirilen, savuşturulan bir işleştirdir deneyim. Zaten adamın daha soyunamadan boşalması da, bu metinsel ritmi olgusala dönüştürerek eldeki “yüzeyselliği” iyice perçinler.

Şafak romanında, Ziyet ile Zekeriya arasındaki deneyimin dinamikleri de çok farklı değildir ve bu noktadaki yapaylık da çok benzer bir anlatım özelliği ile temin edilmiştir:

İlk gece Ziyet’i soymamıştı bile Zekeriya. Önce orasını kabaca çimdiklemiş, sonra, zorlamasıyla boşalması bir olmuştu. Ardından, “Az yana çekil, kız,” diye Ziyet’i iteleyip çarşaftaki kanı incelemişti. Sevişme denen şeyin böylece başlayıp bitmiş olduğunu kavrayan Ziyet, apış arasının sızısıyla durmamıştı üstünde (Soysal, 2008, s. 63).

Görüldüğü gibi, tüm bu örneklerde, bedene ve cinsel varlığa ilişkin bir deneyimin içselliğinden ziyade, temas edilen deneyim alanı üzerinde oluşturulan toplumsal baskı ve denetimlerin öne çıkması söz konusudur. Bununla beraber, yine de bu tercih önceliği, yapıları önemsizleştirmez. Çünkü beden ve cinsel deneyimlerin alanına bu sızmaların yapılması bir tarafa, deneyim alanlarının metinlerde sadece anılması bile, –önceki katı tabusallık düşüldüğünde– şu aşamada son derece kayda değerdir. Bunlar, belki bir bakıma, 1980 sonrası yoğunluk kazanacak “deneyimlerin detaylı yazımlarına” aralanan kapılardır.

Cinsiyetçi dile tepki ve kadın (beden) dili arayışları

Soysal anlatılarında, kadın cinselliğinin yazımına ilişkin bir diğer stratejik alan da *dildir*; öyle ki anlatılarda yerleşik cinsiyetçi/ayrımcı bakışın, *gündelik dilin pratikleri üzerinden kurduğu hegemonyaya* dikkat çekilmeye çalışılır. Zira kadın cinsel varlığı, bir teze göre, dil üzerinden de baskı altına alınır ve okur farkındalığı bu nokta itibariyle de gereklidir. Söz konusu yaklaşımın çarpıcı bir örneği, *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* romanında yer alır. Ahmet ve Şükran’ın (bir bir diğer anlatı kişisi Günseli’nin dedikodusunu yaptıkları) diyaloglarının üzerine dolayımlanan bu temsilde, denetimin bazen dildeki tek bir sözcükle bile yapılandırılabilirdiğinin ilginç bir gösterimi yer alır:

- Biz bir kızın bakire olup olmadığını on metreden anlı-
rız kızım.
- Bakire değil mi yani?
- Onun kızlığı çoktan devalüasyona uğramış.
- O da ne demek?
- Erkek lafı. Para bozulunca, devalüasyon oldu denir ya, iş-
te öyle, bozulmuş demek (Soysal, 2003d, s. 30).

İlk sözün sahibi Ahmet, bu diyalogunda, gerçeklerden öte “dil üzerinde var kılınmış” bir yargı ile bir hegemonya yapılandırır. Zira “bir kızın bakire olup olmadığının gözlerinden anlaşıl[ması]” tamamen dilsel bir hükümle yaratılmış, yaşamsal karşılığı/gerçekliği olmayan bir olgudur. Bir başka deyişle, bir kızın bakire olup olmadığını, erkeğin öyle kızın gözle-
rinden vs. anlaması söz konusu değildir. Fakat bu kurgu/ma-
sal bilginin, erekteki hegemonyayı ciddi bir biçimde temin et-
tiğine kuşku yoktur. Zira böyle bir olgunun gerçek olduğuna
inandırılmış kadın için, bunun nasıl bir baskı unsuru haline
gelebileceği kolaylıkla öngörülebilir. Bu diyalogda hegemon-
yayı temin eden bir diğer nokta ise, hiç şüphe yok, –Ahmet’in
son sözünde kendisini ele veren– alaysamadır. Kadının günde-
lik yaşamında ciddiyetin alanına –en uç noktasına değin– çe-
kilmiş durumda olan bekâret olgusunun, bu noktada birden

“alayın”, “hafifsemenin” içinde konumlandırılması, beklene- nin aksine, ona atfedilen değersemeyi yıkmaz, tam tersine da- ha da perçinlemesine neden olur. Öyle ki, gerçek yaşamda bü- yük bir ciddiyeti haiz bir olgunun alayın içinde konumlandı- rılması, söz konusu olgunun tarihsel/yaşamsal ağırlığı nede- niyle ona zarar veremeyip, aksine daha da vahim bir durum almasına neden olur çok defa. Ölümle (güya) dalga geçen bir anlatımın, çoğu kez, her çabasında ölümü daha da gerçek ve ürkütücü kılması türünden bir durumdur bu. Bu noktada da, bekâretin Ahmet tarafından böyle alay konusu içinde anılma- sı, pratikte, bakire olmayan kızların üzerindeki ezince ezinç, utanca utanç ekleyip, bu noktadaki hegemonyanın perçinlen- mesiyle sonuçlanacaktır. Erkek, hegemonyasını, öyle görünü- yor ki, bu defa da dilin etkili silahı “alaycı mizahi söylem” ara- cılığıyla kurmuştur.

Soysal anlatısında bu bağlamda irdelenebilecek bir diğer nokta da, hegemonyanın, *dildeki küfürlerin eril dominasyonu* üzerinden yapılandırılmasıdır. Soysal, anlatılarında, bu –kadın bedenini “cinsel obje” algısı içinde değerlendiren– küfürlere ve bunlara çoğu zaman bilinçsizce iltifat eden kadınlara karşı da bir tepki geliştirir. “Bir Görüş Günü” adlı öyküde, kadın kahra- manların bu küfürleri pervasızca kullandıkları bir sahneleme, tam da bu amaca yönelik olarak kurgulanmış gibidir:

– Lanet! Çaydanlığına on iki kilo işediğimin orospusu.

– Sülalesini kocama bindirttiğimin Çingenesi.

Sülalelerinin tüm erkeklik organlarını karşılıklı birbirlerine peşkeş çekerek, araya hayvanların organlarını da katarak, saç aç, baş başa giriştiler (Soysal, 2003a, s. 88).

Anlatıcı, bu temsilde, –cinsellikte kadını aşağıda konum- layan– iki “okkalı” küfrü (“çaydanlığına on iki kilo işediği- min orospusu” ve “sülalesini kocama bindirttiğimin Çinge- nes”) bu kısacık diyaloga (yoğun bir biçimde) sıkıştırmak ve bunlar aracılığıyla (özellikle kadın) okur üzerinde rahat- sız edici bir etki yaratmakla kalmamış; aynı zamanda diyalog- un hemen sonrasında sözü ele alarak “sülalelerinin tüm er-

keklik organlarının karşılıklı birbirlerine peşkeş çekilmesi gibi” son derece tiksindirici bir nitelendirme ile, (özellikle kadın) okurda oluşturmayı hedeflediği iğrenme duygusunu pekiştirir. Tüm bunlar, şüphesiz, küfürler üzerinden kadın bedeninin nasıl “aşağılık bir objeye”, erkek cinselliğinin ise “hegemonya öznesine” dönüştürüldüğünün bildirimine açılan gösterimlerdir ve (bilhassa kadın) okur da şimdi temsilin verdiği bu rahatsızlık içinde söz konusu durum üzerinde düşünmeye zorlanır gibidir.

Yerleşik eril dilin bu hegemonik davranışını ayırımsayan Soysal, kendi anlatısında *alternatif bir kadın (bedeni/cinselliği) dili* arayışı da sergiler. Bunun için benimsediği ilk yöntem, kadın bedeni ya da cinselliğine ilişkin terminolojiyi dilsel alana dahil etmek, böylelikle kadın bedeni ve cinselliğinin dil içinde varoluşunu sağlamaktır. Bu, şüphesiz, söz konusu durumun toplumsal bilinçteki varlığına giden yolda önemli bir adım teşkil edecektir. *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* romanında Şükran, Günseli ile ağdayı konu ettikleri bir sohbetlerinden söz açar: “Bacaklarım. Ağda yapacağız diye uzattım kıllarımı. Uzun uzun. Çok çirkin. Ahmet bir görse, vallaha bir daha suratıma bakmaz. Günseli, yakında kurdele takacağız uçlarına diye alay etti” (Sosyal, 2003d, s. 36).

Bu temsilde, ağdanın çekincesizce (hatta mahrem kimi ayırtılarıyla) konuşulmasından kazanılan özgürleştirme bir yana; “yakında kurdele takacağız uçlarına” sözünde izlenen kadınlar arası, kadınlara içkin bir sözün metinsel alana taşınması da, *yerleşik dilin içinde kadın alanları oluşturulması* açısından ayrı bir değer ifade eder şüphesiz.

Soysal’ın kadın bedeni ve cinselliğini özgürleştirici dil arayışına dair bir başka çaba da, bu dönem feminist yazının metinlerinde bir strateji olarak benimsediği *kadın küfürleri yaratılması* noktasında gözlenir. Kadına özgü bu küfürler, hem erkek merkezli küfürlerin –uzun yıllardır alternatifsiz bırakılmış– hegemonyasına karşı bir duruş oluşturacak, hem de kadın cinselliğinin varoluşu noktasında genişletici bir bakış alanı kuracaktır. Bu hedeflere bağlı olarak olsa gerek, Soysal anlatılarında kadın

karakterler –kayda değer ölçüde– kadına içkin küfürlerle okurun karşısında yer alırlar. Sözgelimi *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* romanında Aysel’in dilinde bu kadın küfürlerinin bir örneği izlenir: “Ne olacak kavak devrilecekmiş... Devrilsin... Kıran giresicelerin tepesine... Ağızlarına sıçılsın... Çükleri kopsun inşallah” (Soysal, 2003d, s. 255).

Aysel kadınca küfrünü (bu arada, “çükleri kopsun inşallah”, doğrudan erkek cinselliğinin dayanak noktasını hedef alan, bunu çökertmeyi apaçık dileyen, bu anlamda oldukça *kontra-hegemonik* bir küfürdür) görüldüğü gibi kamusal alana çekincesizce bırakır; ama karşılığında bindiği dolmuşun şoförü tarafından araçtan indirilir. Bu, ilgili alandaki özgürleşmenin çok kolay olmayacağına dair bir hatırlatmadır belki de. Sevgi Soysal’ın “Savaş ve Barış” adlı öyküsünde de, Kürt Güllü’nün ağzında bir kadın küfrü biçimlenir. Kürt Güllü, oğlu Cevdet’e babasından bahsederken, babayı şu sözlerle “anar”:

– Bubaymış... Bubanın canı çıksın, ..i kopsun... Buban yok (Soysal, 2003a, s. 176).

Hemen hemen aynı küfrün bu metinde de yer alışı, “üretilen” bu küfürsel söz varlıklarının, yinelenerek, dilde tutunmasının hedeflendiğini ortaya koyar gibidir. Aynı küfür, bu kez yeni bir “tasarımla” beslenerek, *Şafak* romanında mahpushane efradından Menekşe’nin sesinde de gözlenir:

– Seviyor muydun Halil’i?

Eliyle müstehcen bir hareket yapıyor Menekşe.

– S..i kopasıcı.

– Hani kırığındı.

– Ossun sülalesini eşek s..ktiğinin herifi, kocamla birlik çuvala koyduğumuzla, lahana tarlasına gömdük (Soysal, 2008, s. 101).

Yeni “tasarım”, pek tabii, Halil’in sülalesinin eşek tarafından sikilmesinin dilenmesidir. Tecavüz deneyimini, tersine bir değerlendirmeyeyle erkeğe yönelten, yaşatmayı öngören bu küfür, bir şiddet yöneliminden ziyade, “kötüde, fecide eşitlenme” ve

bu itibarla farkındalık oluşturma niyetiyle, kadına yaşatılan deneyimi erkeğe de yaşatma çabasına açılıyor olmalıdır. Aynı romanda koğuş görevlisi Asuman Yemez’in dilinde ise, kadın bedenini küfür-vari bir söz üzerinde dilin bir parçası kılma, böylelikle dilin/toplumsal bilincin içinde var etme gayreti dikkat çeker. Asuman’ın kullandığı özgün bir deyimde, kadın bedeni-ne ait bir öge yer alır:

Asuman size kurban olsun, ulan bugün çayınız benden, siz bir daha benim gibi ..cık değeri bilen karıyı zor bulursunuz (Soy-sal, 2008, s. 109).

Benzeri bir kullanım da, “Bir Görüş Günü” öyküsündedir:

Eyübünü içeri almadığı için Asuman’a kinlenen Fadime suratını asarak çömeldi duvar dibine. Fatma Yozan söz aldı:

– Bebeni amının içine bağlayacak da, ne olacak, kız? (Soy-sal, 2003a, s. 88).

Tüm bu örneklerde, kadının da bir bedeni, cinsel varlığı ve yaşamı olduğunu hatırlatan ya da bu gerçeği doğallaştıran, kadın bedenine dilin içinde tüm olağanlığıyla bir “alan” sunan nitelendirmeler söz konusudur. Bu noktada, belki söylem öz-nelerinin tamamının anlatılarda ikincil/yan karakterler oluşu, bir kafa karışıklığına yol açmamalıdır. Kadına içkin bu küfür-lerin ya da bedensel söz varlıklarının bir fahişenin ve de tutukevindeki kadınların seslerinde gözlenmesi, anlatısal değerlerini azaltmaz, onları “anti-söylemin” bir parçası kılmaz. Aksine böyle bir temsil, söz konusu reformist hareketin daha doğal (bu bağlamda daha inandırıcı) noktalardan (küfre daha açık olan sokaktan, hapis haneden) filizlenmesini temin eder. Kaldı ki şunu unutmamak gerekir: Soysal’da fahişeler ya da tutukevi kadınları “öteki” ya da “marjinal olan” değildir; bu itibarla da anlatılarda ikincil/yan karakter de olsalar, söylemsel açıdan otoritesiz konumda yer almazlar.

Erkek cinselliğinde hastalıklar yahut erkeğin cinselliğe hastalıklı bakışı

Giriş bölümünde de kaydedildiği üzere, kadın yazınında 1970’li yıllar itibariyle önemli bir keşif, kadın cinselliğine ket vuran olgunun salt eril merkezli toplumsal normlardan kaynaklanmadığı, doğrudan erkek cinselliğindeki hastalıklı taraf ya da erkeğin cinselliğe hastalıklı bakışının da bu baskılamada rolü olduğudur. Bu bağlamda, Soysal anlatısındaki “erkek cinselliğinin hastalıklı çehrelerinin –gayet bilinçli olarak ortaya konmuş– temsillerini” de dikkatlerden kaçırmamak gerekir.

Bu hastalıklı çehrelerden biri, *ensesttir*. Ensest, erkek penceresinden ya da yerleşik algılar içindeki tanımıyla değil, kadın kahraman üzerindeki yıkımıyla anlatılara dahil edilmiştir. *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* romanında Fahişe Aysel’in –anlatım özellikleri itibariyle daha da dokunaklı hale getirilmiş– öyküsü kayda değerdir:

Babası ablasını iğfal etmiş ve bu birleşmeden doğmuştu Aysel. Yani babası önce Aysel’in ablasına bela olmuş, sonra da Aysel’in doğumuna sebep olarak onun başını sarmıştı belaya (Soysal, 2003d, s. 240).

Bu alıntıda, tercih edilen oldukça yalınkat anlatım, olayın –tüm çıplaklığıyla, soğukluğuyla, duygudan ve insaniyetten yoksunluğuyla– deneyimlenmesini temin ederken; “yani” ile başlayan ikinci açıklama kısmı, bu tatsız olgunun bir anlamda bir de “şerhine” imkân tanır, olayın vahametini bir kez daha dile getirerek, hiç kuşkusuz etkisini çoğaltır.

Aynı “çıplak” anlatımdan kazanılan ürpertici taraf, Aysel’in kendi aktarımında da mevcuttur:

“Hiç ne olacak... Babam ablama saldırmış, ben piç olmuşum...” (s. 244).

Olayın mağdurunun bu serinkanlılığı, okurda “yersiz bir kanıksamışlık” hissi bırakarak, gerçekte okurun tepkisinin daha da etkin bir hal almasına vesile olur. Unutulmamalı, kanıksan-

mayacak olan şeylerin –anlatıcı ya da karakterce– kanıksanması, okurda daha büyük bir tepki geliştirme hissi yaratmaya her zaman için namzettir.

Yine aynı romandaki bir başka temsilde ise, bu kez erkek cinselliğinin bir başka hastalıklı yüzü, *hemcinse taciz* olgusu çıkar okurun karşısına. Bu, Günseli'nin köydeki anıları arasında yer alan bir öyküdür:

“Günseli neler anlatıyor bir bilsen... Bak, köyde, oğlanın biri, ormana çalı çırpı toplamaya çıkmış... Sonra iki köy delikanlısı da peşine takılmış, oğlanı bir güzel, anlarsın ya, işte sonracığma köylüler delikanlıların peşine düşüp yakalamışlar, iyice bir dövdükten sonra, çırlıçıplak soyup bir eşeğin üstüne bağlamışlar. Köy meydanında rezil etmişler oğlanları” (s. 30).

Üstü örtüklüğünün alanında belirsizleştirilen olgu, erkeğin erkeğe cinsel tacizidir. Yalnız ilgi çekici bir husus, olgunun, “kulaktan kulağa anlatılan bir öykü/anı” formunda temsildir. Bu, kabul etmeli ki, olguyu “rivayetin” alanına doğru çekerek olgusal gerçekliğini kısar. Niçin bu türden bir anlatım tercih edilmiştir? İlk bakışta olgunun okur üzerindeki etkisini azalttığı düşünülse de, bu tercih, bir taraftan da olguya “inanılmayacak kadar vahşi” tanısı/duygusu kazandırır; ya da bir daha olmaması temenni edildiğinden, deneyimsel gerçeklikten uzaklaştırarak bir uç-örnek konumuna getirir olguyu. Yaşamsal alanda yok edilemeyen olgusal gerçekliği, hiç değilse metinsel alanda silikleştirir belki de bu biçimde. Buna karşın olgunun sürekli anlatılması ve kulaktan kulağa aktarımı, diğer yandan, belleklerden silinmeyecek kadar etkin bir faciaya açılan bir hadise olduğunu da hatırlatan bir retorik inşa eder.

Yürümek romanının bir yerinde de, bu kez *hayvanlarla girilen cinsel ilişki* (ya da *hayvanlara tecavüz*), erkek cinselliğin bir hastalıklı yüzü olarak biçimlenir:

– Eşek... –öksürdü–, evet eşek kutsal bir hayvandır Anadolu’da. Biz Söke’de severiz eşeği. Bayağı severiz, her türlü severiz, işimiz sık düşer eşeğe... Düşmez mi? Çalışkan hayvan-

dır eşek. İnâtçıdır ama. Biz eşeğe nasıl davranılacağıının sanatını yapmışızdır. Şimdi... Eşeğin orasına şöyle, nah şu kadar bir taş bağlarız, okşaya okşaya, incitmeden hayvancağızı, sonra tabii hayvan taşın ağırlığı ve biraz da acıyla art ayaklarını bir güzel açar... Şöyle. O arada sen de arkadan... Artık iskemleye mi çıkarsın, taşa mı çıkarsın... Allah ne verdiyse artık... Haa, en önemlisi... ayağınla taşa hafif hafif basacaksın... Taşa ayağını bastırıp kaldırdıkça... eşeğin orası kalkıp iner...

– Yuuuuuuh! Tuh Allah seni kahretsin! Rezil herif... Aynayı unuttun aynayı...

– Oldu mu ya, aynasız olmaz bu iş. Eşeğin kulakları arasına bir ayna koymak iyi olur. Nene lazım... Arkadan bastırılmamak için... Zevkinden babası gelse duymaz insan... Bizim orda eşeğinin namusuna düşkün olan çoktur... Durup dururken sopa yer de ağzının tadı bozulur insanın...

– Hay senin ağzının tadına...

– Durun aklımı karıştırmayın, tosbağayı unutturdunuz bana.

– Ne tosbağası?

– Eşeğin ön ayakları önüne bir tosbağa koyacaksın ki, eşek korkudan ileri adım atamasın. Sonra işin yoksa eşeğin ardında seğırt dur.

Gölmekten yerlere yuvarlandılar. Cengiz açıldıkça açılıyordu:

– Diyelim ki çevrede bir yalnız eşek bulamadın. Ya da tüm eşek sahipleri mallarının namusuna dikkat kesilmişler. O zaman... şööyle... bir okkalık, taze dana ciğeri alırsın... sıcak sıcak... ortasını çakıyla yararsın... sonra artık istediğin gibi... Şöyle, şöyle... zevkten beynin uyuşur (Soysal, 2003c, s. 84-85).

Bu temsilde, erkek cinselliğindeki hastalıklı yanın kesif bir biçimde öne çıkmasını sağlayan, kuşkusuz, anlatılama zamanının bu denli uzun tutuluşudur. Anlatılama süresi uzadıkça –okurun sabrını zorlaması nedeniyle– okursal tepkinin git-tikçe çoğaltıldığı ve bu tepkiye bağlı olarak olgunun her cümle ile biraz daha şiddetlenen bir eleştiriye tâbi tutulduğu ortadadır. Öte yandan, olguyu iyice sevimsizleştirmek suretiyle oku-

run tepkisini çekmeye yönelik başkaca unsurlar da yerleştirilmiştir anlatıya. Bunlardan biri, bir eşekle cinsel ilişkiye girebilmek² için anlatı kişilerinin –sanki çok önemli bir proje imiş gibi– kimi “teknikler geliştirmeleridir”. Anlamsız ve yoz bir eyleme açılan bu “bilimsellik”, uyumsuz ve rahatsız edicidir. Bundan başka, ilave kimi aykırılıkların da varlığı, (sözgelimi eşeği bulamadığı zaman bifteğin ortasını delerek organını geçirmenin bir alternatif olarak anılması), olgunun iğrençliğini iyiden iyiye çoğaltmakta, hedeflenen okur tepkiselliğini hat safhaya çıkarmaktadır.

“Erkeğin cinselliğindeki sapkınlıklar” kadar, “erkeğin cinselliğe bir bütün olarak hastalıklı bakışının” da sorgulandığı gözlenir Soysal anlatılarında. *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* romanının kahramanı Ahmet’e göre, *kendi namusuna sahip çıkacak olan kadındır*:

– Ya sen de öyle. Siz sade kadından hevesinizi almaya bakarsınız. Ağabeyiyle babası kızı kayalıktan atmaya kalkmışlar. Kötü oldu diye...

-
- 2 Bu noktada bir dipnot düşerek şu bilgiyi de vermek, kimi toplumsal olgulara karşı, toplumun başka normları dayanak edinerek, farkında olmadan nasıl tavizsiz bir müdafaa oluşturduğunu göstermesi bakımından ilginçtir. Roman, daha yayımlanır yayımlanmaz, bu bölüm, edebiyat çevrelerinde büyük yankı uyandırır. Yankının sebebi, bu bölümdeki unsurların düpedüz müstehcenlik içermesi yolundaki düşüncelerdir. Bir romancının, hele de bir kadın yazarın bu bölümü nasıl yazabildiği hususunda uzun polemikler yapılmaya başlanır. Yapıtın ve yazarın ahlaki yönü sorgulanır. Ne var ki polemikler, yalnız edebiyat çevresi ile de sınırlı kalmayacaktır. Yazar hakkında 17.06.1971 tarihli bir iddianame ile kamu davası açılır. Yapıt, derhal toplatılır. Gerekçe ise, romanda kamu ahlakına aykırı ifadelerin bulunmasıdır. İddianameye göre, romanda müstehcen ifadeler yer almakta, bu ifadeler romanın özellikle –bir eşekle cinsel ilişkinin anlatıldığı– bölümde iyice çizgiyi aşmakta, bu bölümdeki anlatı düpedüz okurun cinsel arzularını galeyana getirecek özellik taşımakta, bu da Türk Ceza Kanunu’nun 426 ile 427. maddeleri uyarınca suç teşkil etmektedir. Mesele, Ankara Toplu Asliye Mahkemesi’ne kadar uzanır. Bilirkişi heyeti olarak tayin edilen Ordinaryüs Prof. S. Dönmezer, Prof. Dr. C. Tanyol ve Ö. Ü. M. Ashier’den konunun incelenmesi istenir. Romanı inceleyen heyet, nihayet, bir eşekle cinsel ilişkinin okurun cinsel arzularını harekete geçirmeyeceği/geçirmemesi gerektiği sonucuna varır ve durumun Türk Ceza Kanunu’nun adı geçen maddeleri uyarınca suç teşkil etmediği, dolayısıyla da yapıtın “müstehcen” olmadığı hükmünü verir. Böylelikle roman aklanır ve okuruyla yeniden buluşur. Bkz: Soysal, 2003c, s. 5-9.

- Namus meselesi bu, karışılmaz.
- Ya, peki kızı bozan herifi niye atmıyorlar?
- O erkek... Kız kendi namusuna sahip çıkmadıktan sonra o niye... (Sosyal, 2003d, s. 29).

Şükran ile Ahmet'in bu diyalogunda konunun odağında yer alan kişi, aile meclisi kararıyla yardan aşağı atılmaya kalkılan Döndü'dür. Bununla beraber, bu küçücük temsil alanında, roman kişisi Ahmet'in (ve onun üzerinden erkeğin) "cinselliğe", özellikle de "kadın cinselliğine" bakışının ciddi anlamda sorgulandığını ileri sürmek olasıdır. Dikkat edilecek olursa, Ahmet'in yanıtları son derece düz, yalınkat, meseleyi doğrudan kestirip atan bir çizgidedir. Bu duyarlılıktan uzak, kestirip atan eda, okur üzerinde hayli itici bir tonalite oluşturarak, daha baştan bu özelliği ile söylem öznesini otorite yitimine uğratar. Bundan başka, karakterin söylemi, mantıklı da değildir; verdiği yanıtlar bir hayli ben-merkezci bir perspektifi haizdir ve bu özelliği ile, hak bilen birini/bir okuru tatmin etmekten uzaktır. Dahası, –"kadının kendi namusuna kendisinin sahip çıkması"– temel yargısının yanı sıra (sözgelimi, "namus meselesine karışılmaması gerektiği..." gibi) aynı ölçüde rahatsız edici ve "tehlikeli" bazı ikincil görüşlere de sahiptir Ahmet. Tüm bunlar, belli sorgulamaların önünü kapayan ve kadının ilgili alandaki özgürleşmesinin önüne tümenden set çeken düşüncelerdir, kabul edilmeli ki. Okurun tepkisini bu söylem alanında hayli toplamayı başaran karakter, nitekim romanın kadın karakterince de reddedilir. Şükran, münakaşanın sonunda Ahmet'e, "Anladık anladık. Senden zaten ne beklenir?" der. Fakat bu sözü söylediği kişi, sıradan biri değil, ilgi duyduğu erkektir. Yakın/özel ilginin bile büyüüne çekemediği bir fikirsel ayrılık, hatta ayrılıktan öte bir çatışmadır söz konusu olan ve bu, –yazarın belli ki ereğindeki– "(bu türden) erkeğin dışlanması" daha da kesif bir biçimde gözler önüne serer.

Zaten Ahmet, bu konuda "katı gelenekçi tutumunu" kendi yaşamsal tercihleri noktasında da koruyacak ve çok geçmeden, yine okuru rahatsız edecek bir çifte standardın savunusu-

nu yapacaktır. Şükran’la dükkânın bodrumuna inmekte hiçbir beis görmediği halde, konu evlilik konusuna gelince, kendi kendisine “İnek. Alacağım mı sanıyor ne? Alınacak kız mısın sen ulan? Üç günlük sevgilisiyle Büyük Mağaza bodrumuna inen kızı alacak enayi suratı var mı bende?” der (s. 34). Kadını, erkeğin cinsel arzusuna tatmin nesnesi olarak konumlandıran bir bakışın, hastalıklı bir yaklaşımın egemenliği hâkimdir, bir kez daha bu noktaya.

Sevgi Soysal’ın *Yürümek* romanında ise, hastalıklı bir başka bakışaçısı olarak, bu kez, –bir değer olarak– “*çapkınlığın*” *erkek bilincini çok küçük yaşlarından beri kuşatmışlığı*, “anlatı kişinin genelev bağlamında örgülediği bir yalanın temsili” üzerinden anlatıya taşınır. Henüz bir yatılı okul öğrencisi olan Memet, bir gün arkadaşlarına geneleve gidip gitmediklerini sorar. Aldığı yanıtlar, kendi adına, ürkütücüdür:

Ders boyunca bütün sınıf arkadaşlarına sordu. Geneleve gidip gitmediklerini. Tabii, önce, “ben gittim” diye yalan atarak. Yalansız olur mu, olur mu? Aldığı cevaplar kötüydü. Yalandan kötü. Çok kötü, hafta sonu eve çıkamamaktan da kötü, her şeyini, daha çok şeylerini yitirmekten kötü. Memet ve bütün sınıf geneleve gitmişlerdi. Ama Memet yalan söylediğine göre, kendi sözünün yalan olduğunu kesin olarak bildiğine göre, koca sınıfta bir Memet, kesin olarak gitmemiştii geneleve (Soysal, 2003c, s. 44).

Bu söylem alanına, “erkeğin cinselliğe bakışındaki hastalıklı bir noktanın dönüp dolaşıp yine erkeği kuşatmasının” gösterimi hâkimdir. Öyle görünüyor ki düpedüz yavan, kişiliksiz bir ilişkiye açılan “geneleve gitme”, bu noktada hayati bir önem kazanmış, üstelik yokluğu ile erkeği daraltan bir mecraya dönüşmüştür. Erkeğin üzerinde yarattığı bu gerilim, metinde oldukça öne çıkarılan bir kompozisyon dahilinde yer alır: “Aldığı cevaplar kötüydü. Yalandan kötü. Çok kötü, hafta sonu eve çıkamamaktan da kötü, her şeyini, daha çok şeylerini yitirmekten kötü.” Bu kısacık söz alanında “kötü” sözcüğünün defalarca yinelenmesi, olgunun psikolojik anlamda Memet’i ne denli

harap ettiğinin gösterilmesi açısından kayda değer bir *signifier* (işaretleyici) teşkil ediyor olsa gerektir. Bilinçdışı, öyle görünüyor ki, her şeyiyle olumsuz ve aynı zamanda obsesif (takıntılı) bir değerlendirme içindedir bu “geneleve gitmeyişe” karşı. Sonrasındaki “Memet ve bütün sınıf geneleve gitmişlerdi. Ama Memet yalan söylediğine göre, kendi sözünün yalan olduğunu kesin olarak bildiğine göre, koca sınıfta bir Memet, kesin olarak gitmemişti geneleve” sözlerinde kendisini ele veren bir “mantık yürütme” çabası da, yine durumun bilinçdışında ne denli önemsenen, tanımlanmaya, belirlenmeye, açıklanmaya çalışılan, soruşturmalı/çatışmalı bir alanda tutunduğunun işaretidir.

Soysal’a göre, erkeğin cinselliğe hastalıklı bir başka yaklaşımı da, *evlenilecek kız / eğlenilecek kız* diyalektiği üzerinden, cinselliği salt erkeğe özgü bir hazzın alanında görme ve kadını bu hazzın yalnızca nesnesi olarak değerlendirme eğilimidir. *Yürümek* romanında anlatı kişisi Mahmut’un Ece’ye ilişkin beklentileri tam da bu doğrultudadır: “Ama Zeynel’in anahtarını bir ele geçirirse, ilk yapacağı şey Ece’yi eve atmaktı. Ece gelir miydi? Anahtar olmadıkça, o her şeyin belli olduğu, neyin ne olup olmadığıнын belli olduğu ana kadar, böyleydi bu, Ece ayarlanır, atılırdı eve. ‘Tam eve atılacak kızdı Ece’ felsefesine göre Mahmut’un” (Soysal, 2003c, s. 71).

Yalın bir anlatımın/bilinç gösteriminin egemen olduğu bu temsilde, olgunun rencide ediciliği, –tam üç kere yinelenen– “eve atılmak” ve “ayarlanmak” eylemlerinin pekiştirici rahatsız ediciliğiyle de desteklenmiş durumdadır. “Kadını deneyimde tamamen erkeğin kendi hazzının hizmetkârı olarak görme” olgusu, *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* romanında –olumsuzlanan, antikahramana dönüştürülen– Necip karakteri üzerinde yapılandırılan bir sahnede, daha da etkin bir kimlik kazanır. Boşanmak üzere olduğu eşi, mahkemede Necip’in tamamen kendi doyumuna endeksli, bencilce fantezilerinden yakınır:

“Yargıç beyefendi, söylemeye utanıyorum, çok garip arzuları vardı efendim.”

“Ne gibi?”

“Burada yakışık almaz ama gerçeğin belirmesi için söyleyeceğim efendim. Affedersiniz cinsel uzvuma çikolata sürüp...” (Soysal, 2003d, s. 53).

Belli koşullarda cinsel özgürlüğün, fantezilerin meşrulaştırılmasının örneği olarak değerlendirilebilecek bu anlatı, Soysal'ın bu metninde bu türden açılımlar elde edemez. Çünkü eylem öznesi, yukarıda da belirtildiği üzere, çeşitli niteliklerle anti-karakterin alanına çekilmiştir, dolayısıyla yaptığı her eylem okurca menfi düzlemde algılanmaya çok daha eğilimlidir. Artı, yapılan bu eylemin kadının cinsel tatminine hiçbir biçimde katkıda bulunmaması, kadının da zaten böyle bir kazanımdan öte, bunu beyanatında bir baskı/şiddet unsuru olarak sunması, olguyu erkeğin yalnızca kendi tatminine yönelik bir hegemonyasına dönüştürür ve erkeğin bu bağlamdaki tavrını sorgulamaya açık bırakır.

Erkeğin cinselliğe hastalıklı bakışındaki sorunlu son bir nokta da, kimi zaman *kadın bedeni ve cinselliğinin, kadını yaralama ve özneliğine zarar verme unsuru* olarak kullanılmasıdır. Özellikle sosyo-politik mecrada, siyasal erki elinde bulunduran erkek, sıklıkla, kadın bedeni ve cinselliği üzerinde yaralayıcı olmayı ve böylelikle onun kişiliğine/özneliğine zarar vermeyi, siyasal bir tavır olarak benimseyebilmektedir. *Şafak* romanında, gözaltına alınan Oya, söz konusu türden bir muameleye maruz kalmanın kaygısıyla doludur:

Gözlerinin önünde bayağı tiksindirici biçimler alıyor cop. Kötü, hasta beyinlerin, bu aracı, olabilecek en iğrenç erkeklik organına dönüştürdüklerini anımsıyor. Doğayı bile en çirkine dönüştürebilen kafalar! Onların erkeklik organı. Olabilecek en çirkin, en adi biçimde. Cop (Soysal, 2008, s. 85).

Olayın/durumun anlatımının anlatıcıda, ancak sesin daha ziyade kadın karakterin bilincine ait olduğu bu temsilde, dikkat çekici bir unsur, işkence aletinin kadın karakterin zihninde erkeklik organı ile birleş(tiril)mesidir. Bu özelliğiyle cop, yalnız fiziksel şiddeti değil, kadın bedeni üzerinde cinsel bir dayatma-

yı ya da tahribatı da temin eden bir öğenin yerine geçer. Öyle ki bu, “doğayı [en doğal olanı ve gerçekte çok insani bir şevke/hazza açılması gerekeni] bile çirkine dönüştüren bir kafa”nın eseridir. Erkeğin bu noktadaki tavrının, bu cümle üzerinden ciddi bir biçimde sorgulandığı açıktır. Oya, bu düşüncelerin pençesindeyken birden arkadaşı Sema’nın anlattıklarını anımsar. Bu ansıma, erkeğin bu edimi ile, kadının bedeni üzerinden, daha derinde ruh dünyasına nasıl zarar verdiğini, bu kez daha sarıh bir biçimde tanımlayan bir anlatının kurulmasını sağlayacaktır: Bedeni üzerindeki bu yaptırımın sonrasında, cinsellik artık istem dışına itilecek bir edim olarak görünmüştür Sema’nın gözüne. Erkeğin cinselliğe hastalıklı yaklaşımı üzerinden kurulan hegemonya, hedefine ulaşmıştır: Zira “cinselliğinden” vazgeçen kadın, kendine içkin “kimliğini yitirme” yolunda önemli bir merhale daha katetmiştir. Anlatıda olgunun temsili, oldukça dolaysız cümlelerle, bir itiraf düzeninde, olayın tüm çıplaklığını/gerçekliğini gözler önüne serer niteliktedir. Bu açıklık/çıplaklık, –beklenenin ötesine geçen itirafçılığından– yine okurda bir şok ve ürperti hissi oluşturacak, böylelikle durumun vehameti okur nezdinde çok daha sarsıcı/kalıcı bir etki bırakacak biçimde resmedilmiş olacaktır:

“Bak Oya... Aslında cinselliği doğal karşılarım ben. Yakın zamana kadar bunu hiç büyütmedim, mesele de yapmadım. Gereği kadar önem verdim bu konuya. Aşırı kapalı, şartlanmış da değilim. Ama o üç herif, copu zorla makatıma sokmağa kalktıklarında, doğa da, cinsellik de korkunç şeyler olarak göründü gözüme” (Soysal, 2008, s. 86).

Aynı romanda Oya’nın bir düş sonrası sanrısı da, söz konusu olgunun, kadın cinsel varlığı üzerindeki kalıcı yaralayıcı etkisini tanımlaması bakımından önemlidir:

Tam karşısındaki formika yazı masası, [...] üstünde duran cop da Menekşe’nin, ne olduğunu anlamaksızın baltayla paramparça edilen kırığından arta kalan erkeklik organı. İğneci Ahmet’in şırıngası bir fallusa dönüşüyor, formika masanın üstün-

de coplar, hayır iğrenç organlar yığılıyor, hepsi art arda ve birlikte. Sema'nın inançlarının ırzına geçmek istiyorlar. Oya haykırı haykırarak (Soysal, 2008, s. 106).

Rüyalar ve sanrılar, travmanın ya da daha derinde bir ruhsal sıkıntının yalnız bilinçaltına sürülen çehrelerini taşıyan görüntüler değildir; aynı zamanda burada travmayı “istem doyurma” ile aşmaya çalışan ya da bunu başaramadığı noktada, yeniden yeniden üretilmesine neden olan izdüşümleri ve yansımalarıdır (Freud, 1996, s. 141-142). Oya'nın sanrısını da “bir travmanın aşılmaya çalışılırken yeniden üretilmesi” metni olarak okumak olasıdır. Sanrıda Ahmet'in şıngısı da coplar da, “hepsi” “art arda” ve “birlikte” erkeklik organına dönüşürler. Kaygı o kadar güçlüdür ki, uzak yakın tüm bağlamları aynı anda kendi alanına çeker ve süratle bilinç dışında bir kaygı nesnesine dönüştürür. Ama kaygının gücünü ortaya koyan bir şey daha vardır: Âdeta kitlesel bir devinimdir bu ve kadın özne kendi “tekilliğinde” iken, penisler “çokluk” ve “birlik” içindedirler. Hiç kuşku yok, erkeğin patetik cinselliğinin, kadın öznenin bilinçaltında nasıl derin bir kaygıya dönüşmüş olduğunun resmidir bu. Zaten en sonunda tüm bu “penislerin” Oya tarafından Sema'nın *bedenine* değil de *inançlarına* tecavüz etmek isteğindeymiş gibi algılanmaları, travmanın psikolojik anlamda nasıl köklü değerlere kastettiğinin duyurusunu taşır gibidir.

Son söz olarak Sevgi Soysal'da cinselliğin yazımına toplu bir bakış sunulacak olursa, –cinselliğin yazımının bir yazınsal eğilim haline geldiği 1970'lerin bir yazarı olan– Sevgi Soysal'da konunun ele alınımının, dönem algısına uygun olarak, daha ziyade *kadın cinselliği üzerine denetimlere ve bu denetimler dolaşımı başkaldırlara* odaklandığı söylenebilir. Bununla beraber, Soysal'daki cinsellik yazımı, yine de bundan çok daha renklidir. Kadın bedeni ve cinsel varlığı üzerindeki bu denetimler anlatılaştırılırken, kimi *deneyime yakın anlatımlara* da yer verilir, bu bağlamda belki de 1980 sonrası gündeme gelecek “kadının kendi cinsel deneyimlerini yazma” olgusuna zemin teşkil edebilecek anlatılamlar yapılandırılır. Öte yandan *kadın beden dili*

arayışı da sergileyen Soysal, buna ilaveten *hastalıklı erkek cinselliğinin kadın cinsel varlığına etkisini* de metinlerinde sorgular. Tüm bunlar, kabul etmeli ki, öncü bir yazar, alanında bir “ilk metin” için, hiç de azımsanacak bir çeşitlilik, hiç de göz ardı edilecek bir perspektif zenginliği değildir...

KAYNAKÇA

- Gérard Genette, *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme*, çev. Ferit Burak Aydar, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2011.
- Maggie Humm, *Feminist Edebiyat Eleştirisi*, haz. Gönül Bakay, Say Yayınları, İstanbul, 2002.
- Murat Menteş, *Dublörün Dilemması*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.
- Sevgi Soysal, *Barış Adlı Çocuk*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003a.
- , *Tante Rosa*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003b.
- , *Yürümek*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003c.
- , *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003d.
- , *Şafak*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.
- Sigmund Freud, *Düşlerin Yorumu I-II*. çev. Emre Kapkın, Payel, İstanbul, 1996.
- Tamer Kütükçü, *Türk Kadın Yazınında Kadın Bedeni ve Cinselliğin Temsili*, Cinius Yayınları, İstanbul, 2010.

Sevgi Soysal'ın Eserleri Üzerine Bir İçerik Analizi Denemesi

SEVAL ŞAHİN SAİD ÇANGIR

Bir yazarın edebi metnini analiz etmenin bilindiği gibi birçok yolu vardır. Bizim burada yapmak istediğimiz ise, bir metni daha derinlikli analiz etmeyi kolaylaştıracak araçlardan biri olan içerik analizine odaklanmak. Sevgi Soysal edebiyatının içerik analizine bir giriş niteliği taşıyan bu çalışmada, şöyle bir yol izledik: Öncelikle onun edebiyatındaki eserlerin her birinde kullandığı kelimeleri ve bu kelimeleri kaç farklı şekilde kullandığını belirledik. Bunu sadece basılmış olan hikâye ve romanları için yaptık. Çünkü edebi poetikasına bir giriş niteliği taşıyan bu analizde, asıl belirleyicinin onun edebi eserleri olduğunu düşündük. Amacımız başlı başına bir söylem analizi yapmak olmadığından, her bir kitapta en çok kullanılan kelimelerin anlam ilişkilerini ve bunun eserden esere farkını göstermekle yetindik. Kelimelerin geçiş sıklığında zamirler ve edatlar gibi tek başına bir anlam ifade etmeyen kelimelerin sıklığını gözardı ettik. Kendi başına bir anlam ifade eden ve en fazla geçiş sıklığına sahip olan kelimeleri içerik analizi için malzeme olarak kullandık. Buna göre ortaya şöyle bir tablo çıktı:

Tutkulu Perçem¹

Kelime	Geçiş sıklığı
Güzel	33
Bütün	27
Sonra	23
Kadın	17
Adam	15
Savaş	10
Gün	10
Kara	11

Tante Rosa

Kelime	Geçiş sıklığı
Bütün	32
Adam	31
Kadın	30
Gün	28
Yeni	27
Kapı	22
İyi	20
Para	17

Yürümek

Kelime	Geçiş sıklığı
Bütün	140
Yeni	75
Yine	59
Büyük	50
Gün	43
Aynı	42
Ardından	40
Uzun	39
İyi	38
Ansızın	37

1 Metinde eserler için şu kısaltmalar kullanılmıştır: *Tutkulu Perçem* (TP), *Tante Rosa* (TR), *Yürümek* (Y), *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* (YBÖV), *Şafak* (Ş), *Barış Adlı Çocuk* (BAÇ), *Hoş Geldin Ölüm* (HÖ).

Yenişehir’de Bir Öğle Vakti

Kelime	Geçiş sıklığı
Bütün	135
Gün	135
İyi	135
Yine	102
Büyük	100
Para	82
Süre	82
Yeni/yeniden	76-57

Şafak

Kelime	Geçiş sıklığı
Yeni/Yeniden	99-71
Yine	89
Bütün	86
Yeni	71
Sadece	70
Aslında	69
İki	68
İyi	67
Gece	63
Kötü	59

Barış Adlı Çocuk

Kelime	Geçiş sıklığı
Bütün	101
Kadın	62
Yeni	59-36
Yine	56
Sadece	43
Büyük	41
Anda	31
Kötü	29
Uzun	28

Kelime	Geçiş sıklığı
Bütün	25
Yine	20
Anda	16
aslında	13
Bugün	10
İyi	12
Kötü	10
Sadece	10
Tek	10

Yukarıdaki tablolardan da anlaşılacağı üzere, Sevgi Soysal edebiyatında en çok dikkati çeken kelime “bütün”dür.

Bütün

Yazar kelimeyi çoğunlukla akla ilk gelen haliyle, yani nesneler ve kavramlar evreninin tamamını ya da bu evrene ait bir öğenin tamamını veya tamlığını ifade etmek şeklinde kullanır. Bu tamlık kimi zaman bir durum ya da duygunun veya bir nesnenin tamlığını ifade etmek ve parçalanmazlığını vurgulamak şeklinde yer alır.

Bütünlük; Sevgi Soysal edebiyatında sosyal bir kurum, belirli bir zaman dilimi, bir topluluk için kullanılır. Söz konusu zamanlar genellikle bütünlükle paralel olarak bir doluluk gösterir. Yazarın bahsettiği bu “bütün”lerin yaşam, güç, canlılık gibi var olma halini imleyen kelimeler olması dikkat çekicidir: *bütün ağırlığınca* (TP, s. 41), *bütün bir evrene* (TP, s. 42), *bütün canlılığını* (Y, s. 41), *bütün gücünü* (Y, s. 41), *bütün parayı* (Y, s. 98), *bütün aileye* (Y, s. 27), *bütün mahalle* (Y, s. 30), *bütün gece* (BAÇ, s. 26), *bütün gün* (BAÇ, s. 27), *bütün güçleriyle* (BAÇ, s. 36), *bütün gücünü* (Ş, s. 98), *bütün paketi* (Ş, s. 117), *bütün mesele* (Ş, s. 182), *bütün derdi* (Ş, s. 196), *bütün dünya* (Ş, s. 149), *bütün vücudunu* (HÖ, s. 52), *bütün bir anlayışsızlık* (HÖ, s. 52), *bütün üzüntüsü* (HÖ, s. 56), *bütün kış* (HÖ, s. 49).

Yazarın bütün kelimesini tek bir olgu ya da nesnenin tamlığından ziyade bir araya gelmesi muhtemel veya halihazırda

birlikte bulunan unsurların bir aradalığını vurgulamak için de kullandığını görürüz. Bu gruptaki unsurlar, birbirleri ile tıpatıp aynı olabilirken tamamen farklı da olabilirler. Bu bir aradalık kimi zaman aynı cins varlıkların tamamına işaret ederken, kimi zaman da kavramsal boyuta sahip varlıkların tamamına işaret eder: *Bütün işportacılar* (Y, s. 54), *bütün pencereler* (Y, s. 56), *bütün çabalar* (Y, s. 100), *bütün suçlarından* (Y, s. 106), *bütün oyunlarını* (Y, s. 108), *bütün memurlar* (BAÇ, s. 28), *bütün kıskançlıklar* (BAÇ, s. 38), *bütün yoksullar* (BAÇ, s. 52), *bütün hüznü anılar* (BAÇ, s. 71), *bütün töreleri* (BAÇ, s. 93).

Yenişehir’de Bir Öğle Vakti’nde “bütün” kelimesi, diğer Sevgi Soysal edebiyatı metinlerinde olduğu gibi kutsal kitaplara gönderme yaparcasına çoğunlukla toplulukları anlatmak için kullanılır. Kahramanların dışarıya dair izlenimlerinde bir topluluk hali yansıtmak için eserde “bütün” bol bir şekilde yer alır. Fakat kitabın Olcay, Ali ve Doğan üçgeninin anlatıldığı kısma geldiğimizde, “bütün” kelimesinin kullanımında bir değişime rastlarız. Burada artık “bütün,” geneli ifade eden çoğul bir anlam taşımasına rağmen, bu çoğulluk artık bireye has bir ayrıntıya doğru evrilir. Nitekim söyleme baktığımızda, anlatıcı ve kahramanın seslerinin birleşmesinin en az olduğu kısımlarda kelimenin de en az kullanıldığını görürüz ki bu, metnin kendi içindeki bütünlüğüne gönderme yapıldığına işaret eder. Bütün, bireye evrildiğinde anlatıcı kendisini metinden dışarıya çekmiştir: *bütün kuşlar* (YBÖV, s. 19), *bütün dükkân boşlukları* (YBÖV, s. 24), *bütün müşteriler* (YBÖV, s. 40), *bütün tehlikeli dönemeçleri* (YBÖV, s. 194), *bütün yaralarını* (YBÖV, s. 254), *bütün eksiklerini* (Ş, s. 34), *bütün düşlerine* (Ş, s. 54), *bütün çirkin* (Ş, s. 96), *bütün küfürlerde* (Ş, s. 102), *bütün çingeneleri* (Ş, s. 176), *bütün şeylerde* (HÖ, s. 50), *bütün soruların* (HÖ, s. 50), *bütün kokuşmaları* (HÖ, s. 59), *bütün önlemlerinin* (HÖ, s. 61), *bütün bağlantılarını* (HÖ, s. 64).

“Bütün” kelimesi bazen bir durumu ya da eylem halini tanımlamak için “bütün bütün” ikilemesi şeklinde kullanılır. Bu kullanım cümleye bir nevi pekiştirme anlamı katar. Yazarın çok sık başvurduğu kullanımlardan bir tanesi de “bütün bu...”

kullanımıdır. Yazar bu kullanıma, varlığını bildiği ve aşına olduğu kavram ya da nesneleri ifade etmek için başvurur daha çok. Yazarın aşinalığına okur da böylelikle ortak olur ve okuyucuda işaret edilenleri biliyormuş hissi uyandırır. Bu kullanım aynı zamanda okuyucunun anlatıyı daha çok benimsemesini de sağlar: *Suç bütün bütün perçemlerimdeydi* (TP, s. 16), *yitirdim onu bütün bütün şimdi* (TP, s. 48), *Boşalan, bütün bütün boşalan içi* (TP, s. 48), *Çocuklarını bütün bütün unutmuş olanlara yazık olacak* (TP, s. 59), *Bütün bu suçları* (Y, s. 37), *Bütün bu sözler* (Y, s. 79), *bütün bu telefonlar* (Y, s. 113), *Bütün bu korkak* (Y, s. 131), *Bütün bu cümleleri* (Y, s. 149), *bütün bu ilerlemelelerin* (BAÇ, s. 43), *bütün bu namus* (BAÇ, s. 48), *bütün bu sorular* (BAÇ, s. 111), *bütün bu olanlar* (BAÇ, s. 145).

Kelimenin bir diğer kullanımı, bireylerle özelleşir. Örneğin *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'nde çoğulluğu daha doğrusu geneli perçinlemek için, her şeyden çok iyi anladığına inanan ve her şeyin en doğrusunu bilen Hatice Hanım'ın anlatıldığı bölümde, *büsbütün* (s. 44, 45) şeklinde verilir. Kavağın devrileceği yerde Ali ile konuşan Doğan, karşıya bakınca Olcay'ı gördüğünde, kendine dair bir pekiştirme için kelimeyi *büsbütün*'e çevirir: *büsbütün bunaltıyordu onu* (YBÖV, s. 212), *büsbütün kudurttu cırağı* (YBÖV, s. 260). Kelimenin kullanım şekli *Şafak ve Hoş Geldin Ölüm*'de yine önceki kullanımlarıyla paralellik gösteren bir hal alır: *bütün bu sinirlilik* (Ş, s. 122), *bütün bunlar boş* (Ş, s. 210), *Büsbütün kızdı Hüseyin'e* (Ş, s. 43), *Büsbütün bozuldu Ziyinet* (Ş, s. 56), *Büsbütün beynine sıçratmıştı kanını* (Ş, s. 156), *Bütün bu trafik* (HÖ, s. 45), *bütün bu amansız dünyayı* (HÖ, s. 63), *bütün bunlar, daha nice ufak şey* (HÖ, s. 58), *bütün bunları hemen alkışlayacaktır* (HÖ, s. 65).

Sevgi Soysal edebiyatında “bütün” kelimesinin çok sık görülmeyen kullanımlarından bir tanesi de, isim halidir. Bu kullanımda yazar, doğrudan niteleme ya da belirtme amacı gütmeksizin kelimeyi isim varlığı ile kullanır: *Tam ve “bütün”lere varmasına zaman vardı* (Y, s. 72), *sonra yuttu bütünüyle* (Y, s. 106), *bütünlüğü, soluk kesiciliğiyle karşısında* (BAÇ, s. 43) *bütünlüğü içinde* (BAÇ, s. 141). *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'nde bu

kullanım Olcay'ın Ali ile konuşmasında görülür. Belki de tam bu sebepten *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* bir ana, kavağın devrilme anına odaklanır. Tamlanamadığı için kökleri kuruyan bir kavak ağacında herkes birleşir. Çürüyen kökler, devrilen kavak ve bütünlenemeyen insanlar... Hepsi bir kerede bir anda bir araya gelir: *yeterli bütünlüğü kazanamayacak benim gözümde* (YBÖV, s. 205). Buna paralel bir durum kelimenin “bütünlük” şeklinde kullanımında ortaya çıkar: *çirkinli-güzelli bir bütünde bile* (Ş, s. 18), *Biz bunlara vatanını, milletini, bütünlüğünü öğreteceğiz diye* (Ş, s. 130), *Oysa bu vatan hepimizin, bu millet bir bütün* (Ş, s. 181).

Bütünün bir diğer kullanımı eylemsellik halini alarak bir hareketi, bir oluşu ifade etmesidir ki, yazar bu şekilde kelimeyi genellikle “bütünlemek ve bütünlenmek” eylemselliğinde kullanır: *iç organları bütünlendi güzelliğine* (TP, s. 39), *bütünleyemeyecekti onları* (TP, s. 48), *bir seçime bütünleyecek* (Y, s. 149), *bütünlenemeyen yüzler* (Y, s. 150), *bütünlenmeyen ayrıntılarda* (Y, s. 152), *bütünleşiyor başları* (BAÇ, s. 85), *böyle bir bütünleşmenin* (YBÖV, s. 183), *yeniden bütünleyemediği için* (YBÖV, s. 199), *bütünleştirmiştim kavağı* (YBÖV, s. 213).

Yeni

Kelimenin ilk göze çarpan kullanımı, “eski karşıtlığını” ifade etmek şeklindedir. Yazarın eskiye karşılık olarak yeniye ilk kitabından son kitabına kadar vurguluyor olması dikkat çekicidir: *yeni pabuç* (TR, s. 44), *yeni naylonlarını* (TR, s. 48), *yeni bir köstebek deliği* (TR, s. 90), *yeni köşeleri olan gölde* (Y, s. 82), *yeni bir oyuncağa* (Y, s. 83), *yeni odanın* (Y, s. 114), *yeni masasına* (Y, s. 115), *yeni ek duvarlar* (BAÇ, s. 26), *yeni polis* (BAÇ, s. 121), *yeni avların* (Ş, s. 37).

“Yeni”nin belki de en sık kullanımı, bu eski ile farkın ortaya konduğu kullanımlardır. “Yeni” bu haliyle, var olanla ortaya yeni çıkmış olan arasındaki farkı vurgulamaya yarar. Bu yenilik, yazarın hayatı değişim ve yenilik ekseninde yorumlamasının tabii bir sonucu gibidir, farklılık bir anlamda bir eşigin ifa-

desidir. “Yeni” olan bir dönüm noktasıdır ve zaman zaman bir ilki, zaman zamansa keskin bir farklılığı ortaya koyar. Bu tür kullanımlarda söz konusu eylemin oluşmasından veya etkilerinin üzerinden henüz fazla zaman geçmemiştir: *yeni kocası* (TR, s. 35), *yeni bir yol* (TR, s. 40), *yeni bir miskinlik vardı* (Y, s. 26), *yeni sözcüklerle* (Y, s. 28), *yeni bakışlar* (Y, s. 80), *yeni bir güzelliği* (Y, s. 135), *yeni bir soluk* (Y, s. 140), *yeni som balıkları* (Y, s. 146), *yeni bir aşk mektubu* (BAÇ, s. 20), *yeni demlediği çayla* (BAÇ, s. 77), *yeni bir direnme* (BAÇ, s. 119), *yeni durum* (BAÇ, s. 121), *yeni ve değişik insanlarla* (Ş, s. 36), *yeni bir şey dinliyormuş* (Ş, s. 112), *yeni bir soru* (Ş, s. 118), *yeni bir ortak* (Ş, s. 200), *yeni ve güçlü başlangıçlar* (Ş, s. 212).

Yazar kelimeyi yenilenmek veya yenilik katmak anlamlarında da sıklıkla kullanır: *güneş, toprağın derinine sokuldu, ısıttı, yeniledi* (Y, s. 25), *sürekli olarak yenileyebileceğimizi* (BAÇ, s. 75), *yenilemek mümkün değil* (BAÇ, s. 127), *yenilenen gün* (BAÇ, s. 45), *yenilenmeye bakmalı* (BAÇ, s. 137), *yenilikler katmak istiyor* (Ş, s. 112), *yenilik katması zor* (Ş, s. 112), *yenilemesi gerekecek* (Ş, s. 223).

Kelime az da olsa yepyeni şekliyle bir pekiştirme anlamı kurmak için de kullanılır: *Yepyeni ve yabancı çevreden* (Ş, s. 98), *yepyeni bir yaşama başlamak* (Ş, s. 209).

Yenişehir’de Bir Öğle Vakti’ni ise, “yeni” kelimesinin incelenmesi açısından ayrıca ele almak gerekir. Öncelikle unutulmamalıdır ki bu kitap, “*Yenişehir’de Bir Öğle Vakti’nin* kitabıdır. Eserin başında, tıpkı sonrasında “para” kelimesindeki gibi mağazada alışveriş yapanların yeni olan her şeye neredeyse hücumu anlatılır. Yeni mallar, yeni olan her şey ve onlara yeniden yeniden dokunmak, müşteriler için çok önemli ve tatmin edicidir. Yeni olan her şeyi seven birçok kahraman vardır romanda. Tezgâhtar Ahmet, yeni olan her şeyi, modayı yakından takip eder. Yeni çıkan şarkıları hemen ezberler, yeni çıkan çizgili pantolonlardan almak için planlar yapar. Öyle ki, yenilerin bile kendi aralarında bir sınıflandırmaları vardır: “Her hafta, to to oynarken, kazanınca alacağı giysileri düşünmeyi severdi Ahmet. Vitrin vitrin dolaşıp sayısız ayakkabı, pantolon, gömlek,

kazak, ceket beğenirdi. Vitrinleri dolaştıkça, önce beğendiklerini sonra beğenmez olur, ilk listelerden çıkarmalar yapar, yeni, daha yeni gördüklerini, hep en son beğendiklerini eklerdi. Bu giyim, alışveriş de bir bilim” (YBÖV, s. 22). Yeniliği bilmek bir üstünlük durumudur. Örneğin Hatice Hanım için: “Yeni bisküviler çıkmış. Yeni çıkmış mallar çok ilgisini çeker. Hangi dükkânda, hangi firmanın, hangi fiyatla, ne gibi bir malı piyasaya sürdüğünü bilmek ister. Bu yeni bilgileri dostlarına, komşularına büyük bir cömertlikle açıklar, yeni çıkan bir mal üstündeki kişisel yargısının dinlenmesini ister. Başkalarının da, dedikleri yeni mallar hakkında kendisine haber vermelerini bekler” (YBÖV, s. 43-44). Yeni’nin yanında duracaklara dikkat etmek gerekir. Yeni ve etrafındaki her şey ona yakışır bir şekilde olmalıdır bir yandan da. Hatice Hanım Kızılay’ın ortasındaki yeni binanın önüne bir çingene ve çocuğunu yakıştıramaz (YBÖV, s. 46).

Bir şehir için yenilik ise, baskın olanla ölçülür. Ankara’nın her tarafını saran sandviççiler bir yeniliktir, buraya en çok yeniliğe hemen alışveriş yapan kolej çocukları gelir. Fakat bu sandviççilerdeki hiç değişmeyen sandviçler, yenilik seven insanları rahatsız etmez. Dolayısıyla yeniliğin büyüklüğü ayrıntısından daha önemlidir (YBÖV, s. 24).

Yeni/den kullanımı, tıpkı yeni gibi eserde önemli bir yere sahiptir ve iki anlamı vardır: İlki daha önce yaşanan bir durumu her defasında sanki ilk defa yaşıyormuş gibi şaşkınlıkla ve heyecanla karşılamak, ikincisi ise bir umutsuzluk ve yinelemedir. İlkine tipik örnek olarak, Şükran’ın Ahmet’e karşı olan duyguları verilebilir. Şükran, Ahmet ona dokunduğunda hep yeniden titrer ve heyecanlanır. Her dokunuşta hissettiği bir değeriyle aynı değildir. İkincisi için ise Necip Bey’in durumu verilebilir. Sermayesini günden güne yeniden yeniden tüketen Necip Bey’in artık yeniden elde edebileceği bir mirası kalmaz, yolun sonuna geldiğini anlar. Üstelik çocuklarını da anlamaktan çok uzaktır bu noktada. Çocuklarında bulduğu tek yenilik, onların “yeniden moda olan” komünizme duydukları ilgidir (YBÖV, s. 61). Güngör gibi yeni zenginler için Necip Bey ve

“onungibilerin” yeni ilişkisi oldukça sosyolojik bir gözle okura iletilir: “Aracılara rağmen, permiyle eşyalar ucuza geldiğinden kârı çoktu, çünkü çok pahalı satıyordu eşyaları. Necip Bey gibilerine değil tabii. Bunun gibiler, dükkâna gelirler, Avrupa’da görmüş oldukları eşyalar üstüne iki saat konuşurlar. Fiyatları hemen yabancı parasına çevirip bu fiyata Avrupa’nın şu ya da bu şehrinde neler alınabileceği konusunda nutuk çekerler, eşyanın tahtasının kalitesini beğenmezler, cilayı zevksiz bulurlar. Ama en önemlisi, hiçbir şey almazlar. Asla. Bunlar hiçbir yeni eşya almaz. Sadece eskiye bağlılıkları yüzünden elden çıkar-mazlar eski eşyalarını. Bunların eşyalarını değiştirdikleri, yeniledikleri görülmemiştir. Bunların burunları iyice sürtülmeli ki, ellerindeki hak etmedikleri antikalara satsınlar” (YBÖV, s. 77-78). Çünkü Güngör, yeni oluşan zengin sınıfının zevklerine hitap etmeyi de bilir: “Amerikan eşyası satan dükkânın müşterileri genellikle ıvır zıvır alan orta halli insanlardı. Bunlarla don, sutyen, sigara, ütü, bardak pazarlığı yapmak sıkıcı ve yorucu bir işti. Oysa şimdi, çeyiz permileriyle getirdiği eşyalar, lükse düşkün, eşyayı biraz da pahalılığıyla değerlendiren, yeni snop, Avrupa malına âşık yeni zenginler tarafından nerdeyse kapışılıyordu. Belirli bir kazancın altında gelirleri olanlar, dükkânını ancak müze gezer gibi gezebilirlerdi” (YBÖV, s. 87).

Yeni/den Olcay’ın gözünde bir hatırlamaya dönüşür. *Yabancı’yı* okuduğunda seçilmemiş insan ilişkilerinin trajikliğini ve sevgisiz çocukluğunu düşünür (YBÖV, s. 116). Benzer bir şeyi onda annesi ve Ali de uyandırır. Her ikisi de ona aynı şeyi söyler: “Sen anlamazsın!” İkisinde de aynı olan bu söylem, Olcay’ın çocukkenki yalnızlığına yeni bir yalnızlık ekler (YBÖV, s. 124). Yeni/den’in bir de geriye dönme şeklinde bir anlamı ile karşılaşırız. Örneğin Mevhibe Hanım’ın vekil babası kabine dışında kaldığında, herkes onun yeniden sıradan biri olacağı konusuna takılır. Bir önceki duruma geri dönüş, bu sefer bir gerileme olarak kayda geçer (YBÖV, s. 131). Yeniden ve yenilemek, Mevhibe Hanım’ın gözünde iki farklı anlama sahiptir: “Bu eşyaları değiştirmesi de söz konusu olamazdı tabii. Eşya verilmez, soyunu inkâr etmek gibi bir şey bu. İnsanın so-

yunu sopunu sahip olduğu eşyalar belirler. Örneğin Salih hayatta başarı kazandı, ama ailesinden kalma bir tek eşya yok bu evde, bu da onun ailesinin iyi bir aile olmamasından. Babadan kalma bir koltuk bile insanın bir ailesi olduğunu, piç olmadığını ele güne ispatlar. Mevhibe Hanım, ev eşyalarının yüzlerini eskidikçe yenileyerek, cilaları bozuldukça yeniden cilalatarak yıllarca korudu. Eşyalar için para harcamak onları sağlamlaştırmak içindir. Daha zararlı değişiklikleri önlemek için. Koltuğun yüzünü yenilemezsen yenisini almak zorunda kalırsın. Böylesi değişikliklerin altında bir ihmal yatar. Ve ihmalin sonunu da pahalıya öder insan” (YBÖV, s. 132). Bu, bir yere ait olma, basitleştirme ve işlevselleştirme konusu, Ali’nin düşüncelerinde de benzer bir şekilde sembolleşir ama benzer, aynı değil. Doğan’ın kitap gibi konuşmasına kızarken, ona, kitaplar üzerine cümle kurmakla yeni kitaplar yazılmaz, der. Dolayısıyla o Mevhibe Hanım gibi eşyanın yenilenmesinden yana değildir ama işlevsel olması yani yeni olanın işlevsel olması konusunda hemfikirdir. Ali, benzetmelerle konuşurken bir sinema perdesi yaratmaya çalışır:

“Diyelim şurda bir kapı var. Dolu bir odanın tek kapısı olan bir kapı. Oda dolu; içerdekilerin çıkması gerekiyor. Odada olanlar önce yüklenirler kapıya. Sonra kapının kilitli olduğunu anlarlar. Kapıyı zorlarlar. Kapıyı açmanın yollarını düşünürler sonra. Kapının ancak anahtarla açılacağını anladıktan sonra, anahtarı ararlar. Anahtarı bulurlarsa açarlar kapıyı. Bulamazlarsa yüklenmekte devam ederler, sorun kapının açılmasıdır çünkü, anahtar değil. Şimdi ben, anahtarı, odadan, kapıdan, çıkması gereken insanlardan soyutlayarak, anahtarı ben dedir, diye ortaya çıkmaya karşıyım. Çünkü burada sorulacak soru, hangi kapının hangi anahtarıdır. O sorunun mutlaka cevaplanması gerekiyor. İnsanların çıkması için, anlatabiliyor muyum, önemli olan, anahtarı önemli kılan onların kapalılığı, anlıyor musun?”

“Yani anahtarı küçümsüyor musun? Teoriyi küçümsemek değil mi bu? Teori olmadan...”

“Öyle bir şey söyledim mi? İnsanları odadan çıkarmak için önemlidir anahtar, demek istiyorum. Amaç onların çıkması, bu kadar basit, onların eline geçmesi anahtarın, kapıyı açabilmeleri için. Yoksa anahtarını tek başına açma gücü bir şey ifade etmez. Hele, bak kızma ama, senin deminden beri yaptığın yeni yeni anahtarlar döküp onları bir anahtarlığa dizmek. Anahtarlık ise kimlerin belinde bulunur? Görevleri kilerdeki yiyecekleri herkeslerden kilitli tutmak olan kâhyaların” (YBÖV, s. 141).

Bu durum “yeni”nin bir başka kullanımında pekiştirilir. Ali, Doğan ile konuşurken onunla ilişkisi üzerine yeniden düşünmeye karar verir, bunun için seçtiği zaman ise kavağın devrilme üzere olduğu andır. Yeni, bir devrilme zamanında ama onun gerçekleşmesinden hemen önce olacaktır (YBÖV, s. 161-162). Tıpkı Doğan’ın ve Olcay’ın Ali’yi tanıdıktan sonra birçok şey üzerinde yeniden düşünmeye başlamaları gibi (YBÖV, s. 187). Olcay, onunla seviştiğinde yaşadıkları yeni paylaşımın onları daha özel kılacağını düşünür. Fakat her ikisi de, Ali’den sonra değişen hayatlarıyla önceki hayatlarını yeniden bütünlemedikleri için acı çekerler aslında (YBÖV, s. 199).

“Yeni/den”de bir hatırlama ve geriye dönme durumu, Olcay’ın Doğan’a bakışında tekrar ortaya çıkar. Olcay ile konuşurlarken Doğan, kardeşine bakışında, Paris’teki unuttuğu küçümseyici bakışı yüzünde tekrar buluverir (YBÖV, s. 198). “Yeni,” bir semboldür aynı zamanda. Yabancı olan anlamında değil, var olan ama anlamlandırılmayan, anlamlandırılmadığı için mücadele edilemeyen anlamında. Ali için “Doğan’ı, bugün bu kuşku ve huzursuzluk veren kavağın yanından alıp götürse de, yeni ve benzer kavakların büyümesini engellemek çok zor olacaktı” (YBÖV, s. 234).

“Yeni,” metinde sadece bir yerde “yepyeni” olur: Aysel, Ali ile hapiste konuşurken. Ali’nin konuşmalarından yayılan şefkat onun için yepyenidir ve bu duygu, onun kendisine duyduğu güveni sarsar (YBÖV, s. 251).

Sevgi Soysal’ın *Şafak*’ta da en sık kullandığı kelimelerden bir

tanesi olan “yeniden”, genellikle bir özne tarafından tekrar gerçekleştirilen bir eylemin ifadesi için kullanılır. Bu tekrar hikâyenin başında daha olumlu ve normal eylemlerde kendisini gösterirken, kitabın sonlarına doğru hikâyenin kurgusu gereği, tutuklanmak, hapsolmek, kelepçelenmek gibi daha olumsuz eylemlerin tekrarını ifade eder. Bu eylemleri yerine getiren özne bazen Oya, bazen Ahmet, bazen Mustafa’dır. Bazen de bir hayvan ya da başka bir varlık tekrarlanan eylemin öznesi olur. Tekrarlanan eylemler kimi zaman bir kaygıyı kimi zaman bir umudu ifade ederken, kimi zaman da bir anın ya da durumun sürekliliğini ifade ederler: *Kalkıp çocuğunu alıp yeniden yanına oturtuyor* (BAÇ, s. 122), *bina büyüyecek yeniden* (BAÇ, s. 22), *Yeniden oynaması çocukların, kadınların gülümsemesi, yeniden mırılaması kedilerin, kapıların yeniden açılması, birahanedekilerin yeniden sarhoş olması* (BAÇ, s. 28), *Onu, merdivenleri yeniden ve yeniden temizlemeye zorlayamam ki* (BAÇ, s. 64), *yeniden yere devrildi Cevdet* (BAÇ, s. 76), *Adı konmuş şeyleri yeniden düşünmek* (BAÇ, s. 148), *O tespihi yeniden dizmek zordu* (Ş, s. 32), *Hışım ile yerine oturdu yeniden* (Ş, s. 67), *Zekâi Bey sönen sigarasını yeniden yaktı* (Ş, s. 87), *Oya yeniden bakıyor önündeki boş kâğıda* (Ş, s. 108), *Koltuğuna yeniden oturmadan zili çaldı* (Ş, s. 124), *Yeniden gözlüyor Mustafa’yı* (Ş, s. 144), *Mustafa gözünde ufaldı yeniden* (Ş, s. 145), *Yeniden bir sigara uzatıyor ona* (Ş, s. 153), *Yeniden çömeldi yere* (Ş, s. 154), *Her günümü yeniden düşünmek, yeniden kurmak, her günü yaşamak için bir şeyler yapmak zorunda kalarak* (Ş, s. 225), *boktan bir şeye sıkılıp yeniden nasıl başlayabildikleri* (Ş, s. 226), *Sonra mikrofonu yeniden daya çocuğun gırtlığına* (Ş, s. 228).

Yine

Sevgi Soysal edebiyatında, bir durum ya da eylemin tekrarlanması hali de en sık görülen kullanımlardan biridir. Bu tekrar bazen bir alışkanlığa, bazen kronik ve istemsiz bir davranışa, bazen de kimi eylemlerin benzerliğine işaret eder. Eylemi yerine getiren özne ya da durumdan etkilenen obje (bu bir canlı ya da

nesne olabilir) bu yinelenme halinden olumsuz ya da olumlu etkilenebilir ve buna verdiği tepki de yine olumlu ya da olumsuz olabilir. Zaman zaman anlatıcının, zaman zaman da karakterlerin tekrarlanan bir durumu ya da eylemi ifade etmek için “yine” kelimesini kullandığını görürüz. Bu kullanım kimi zaman karakterlerin aynı durumlara verdikleri aynı reaksiyonların ifade edilmesinde karşımıza çıkarken, kimi zaman da kronik bir eylemin yine kronikleşen sonuçları için kullanılır: *yine sirke gitti* (TR, s. 16), *yine atın tepesindeyim* (TR, s. 18), *yine koşarken düştü* (TR, s. 22), *yine amansızca sordu* (TR, s. 96), *Yarın yine gideceğim* (Y, s. 45), *Yine başladı şarkı* (Y, s. 68), *kapatıyor yine çekmecesini* (Y, s. 115), *yine motorun kışına gitti* (Y, s. 132), *geldi yine vapur* (Y, s. 143), *tükeniyordu yine boyası* (BAÇ, s. 49), *bozulmuş ayın boyası yine* (BAÇ, s. 52), *okur yine bildiğini* (BAÇ, s. 57), *Meral yine en öne geçiyor* (BAÇ, s. 125), *işte yine sıkıştım* (BAÇ, s. 128).

Yenişehir’de Bir Öğle Vakti’nde tekrar ve sıradanlığın kullanımında Hatice Hanım’ın çay altlıklarının sürekli bitmesi (s. 46), Necip Bey’in bankaya “yine para yatıramaması” (s. 72), Nurten Hanım’ın çatalları yine sofrada yanlış yere koyması (s. 106), “yine salatayı erken yıkaması” (s. 104), Doğan’ın evin rutini bozacak bir şeyler yapmaya kalkışacağı zaman “yine tatsızlık çıkacağı” (s. 153), “yine anasıyla babasının birbirlerine kızacakları” (s. 153), “tatsızlığın yine günlerce süreceği” (s. 153) Olcay’ın değişmek isterken eski hayatını yaşamaya devam edip “yine bütün bunlara boş vererek saçlarını arkadan bağlayıvermesi” (s. 199), deli etraflarında dolanırken oradaki esnafın “kırmızı yüzlerle yine radyoya doğru uzanmaları”, Mevlüt’ün Mevhibe Hanım’ın azarları karşısında kendisini yine yapayalnız ve çaresiz hissetmesi (s. 170) buna örnektir.

Şafak’ta ve *Hoş Geldin Ölüm’de* de kelime aynı şekilde sıradanlığın bir ifadesi olarak karşımıza çıkar: *yine bir bela kokusu* (Ş, s. 22), *yine mantığa sığınma çabası* (Ş, s. 90), *Yine yürümeye başladı* (Ş, s. 122), *Aklı yine Mustafa’da* (Ş, s. 198), *Gözler yine hüzünlü* (Ş, s. 213), *Hayriye’nin kapısı açık yine* (HÖ, s. 46), *su kaynattı yine* (HÖ, s. 51), *yine Gülsüm Hanım* (HÖ, s. 65).

Yazarın bütün eserlerinde “yine” kelimesinin kullanımında karşımıza çıkan bir diğer durum karşıtlık halidir. Bu kullanım genelde cümleye “buna rağmen”, “her şeye rağmen” gibi anlamlar katar. Gerek yazarın sesini duyduğumuz gerekse karakterlerin düşünce ve konuşmalarında karşılaştığımız bu kullanımın olduğu cümlelerde bir açıklama, bir mazeret bildirme havası mevcuttur: *yine de koşuyordu* (TR, s. 21), *ama yine de Tante Rosa bu işten* (TR, s. 41), *yine de tatlı kadındı* (TR, s. 56), *yine de sevinmek zor* (TR, s. 59), *yine de gitmedi* (TR, s. 60), *yine de gider* (Y, s. 36), *Ama yine de bir şey bilmek* (Y, s. 40), *yine de oluştu çekirdeği* (Y, s. 85), *çeneleri yine de yorulmayanların kalabalığıyla* (Y, s. 117), *Güverteden ayrılamıyor yine de* (Y, s. 130), *yine de inanmadı* (BAÇ, s. 69), *yine de ikimize yetmez* (BAÇ, s. 20), *yine de inanmadı* (BAÇ, s. 69), *yine de sevecenlikle söylüyor bunu* (BAÇ, s. 116), *yine de önemliydi* (BAÇ, s. 126), *Yine de çok saçmaydı* (Ş, s. 39), *yine de en değerli şeyidir* (Ş, s. 105), *yine de sihirbaz değildir* (Ş, s. 138), *Yine de korkmadıkları için kızıyor onlara* (Ş, s. 208), *Yine de durmuyor bunun üstünde* (Ş, s. 211), *Yine de hiçbir şeyi değiştirmiyor* (HÖ, s. 41), *Ama göze batıyoruz yine de* (HÖ, s. 62), *yine de görmek gerek* (HÖ, s. 62), *yine de çıktı dışarı* (HÖ, s. 67).

Yazar kelimeyi bazen de eylemsellik belirten haliyle kullanır: *yinelenen baş ağrıları* (BAÇ, s. 99), *yineledikleri yakıştırmalara* (BAÇ, s. 102), *yinelendi içinde* (BAÇ, s. 112), *yinelenmemesi gereken anıları* (Ş, s. 137), *yinelemek istemediğine göre* (Ş, s. 222), *Yineleyemez de, mümkün değil bu* (Ş, s. 222), *bugünkü şamata yinelenmesin* (HÖ, s. 66), *sözcükleri yineleyip duruyor* (HÖ, s. 68).

Büyük

Kelime, genellikle kavramsal bir varlığın ya da fiziksel bir nesnenin hacmini ifade etmek için kullanılır. Bunun yanı sıra cümle içinde anlam kuvvetlendirme, karşıtlıkları ifade etme, benzerlikler arasındaki farklılığın boyutunu vurgulama, sıralama, ast üst gibi derecelerin oluşturulması gibi amaçlara hizmet eder. Yazarın genellikle “suç”, “zorluk”, “engel” gibi kav-

ramların büyüklüğünden bahsetmesi de dikkat çekicidir: *bunca büyük bir suç işlenirken* (Y, s. 38), *hep büyük diktirmiştir elbiselerini* (Y, s. 54), *büyük bir ciddilikle açtığı* (Y, s. 112), *İş büyük oğula düşer* (Y, s. 50), *büyük zorlukla* (Y, s. 114), *çok büyük engelleri aştılar* (Y, s. 28), *büyük sıkıntılarla geçmiştir* (BAÇ, s. 116), *büyük bir bezginlikle* (BAÇ, s. 51), *büyük bir korku saldı içine* (BAÇ, s. 64), *büyük şanssızlık* (BAÇ, s. 91), *büyük bir güçsüzlük* (BAÇ, s. 107).

Bunların dışında bir de “büyük” kelimesi, Sevgi Soysal edebiyatındaki mizahın oluşumunda önemli bir yer tutan “büyüklerimiz” kullanımıyla da sıklıkla ortaya çıkar.

Gün

“Gün” kelimesi bazen bir dönüm noktası, bazen bir belirsizlik veya sürekliliğin ifadesi için kullanılırken, bazen de masalsı bir havanın oluşmasına sebep olur. Bu kelime bazen, *günlerdir tutkularım perçemlerimde dolaşıyor* (TP, s. 15), *Günlerini adama topraksız güneyleri, tozluksuz yaşamaları, anlatarak geçireceğini biliyordu* (TP, s. 25), *her gün bu konuyu tartışacağını biliyordu* (TP, s. 25), *Günler geçiyor* (TP, s. 29), *cumartesiler çılgın günlerdir* (TR, s. 28), *Pazar günleri çıkan* (TR, s. 37), *şen günler geçiriyodu* (TR, s. 68), *arabayı her gün yıkayan adamlar vardır* (Y, s. 83), *niçin yitirdiğini düşündüğü günlerdeki gibi* (Y, s. 118), *Günler birbirlerinden kopar* (Y, s. 139), *her gün daha geniş bir yüzeye* (Y, s. 140), cümlelerinde olduğu gibi birden fazla günün ifadesi için kullanılırken bazen de, *İşte bugünün kazancı* (TP, s. 16), *Gecelik vardı üstünde ve Pazar günüydü* (TP, s. 38), *Pazar günleri başka günlerdir* (TP, s. 38), *Neyi duyamadın pazar günü bir erkeğin geceliğe* (TP, s. 38), *Ay, on beş günde bir yetersizliğini bilip içine kapanıyor* (TP, s. 54), *o gün çok düştü Rosacık* (TR, s. 16), *bir cumartesi günü* (TR, s. 28), *Pazar günü öğleden sonraydı* (TR, s. 34) cümlelerinde olduğu gibi yirmi dört saatten oluşan bir tam günün ifadesi için kullanılır.

Gün batımı (TP, s. 17, 18), *Tutkularımı gün aydınına çıkarmanın yeri miydi bu kent* (TP, s. 16), *Ve bir günün doğumunda*

(TP, s. 22), günbatımında enine çizildi (Y, s. 91), Günbatımında uzun karanlık yolunu bitirmişti (Y, s. 35), günbatımını seyretmek için tepeye yürümek istediler (Y, s. 142) cümlelerinde ise, kelime bir anın ya da zamanın ifadesi için tamlamalar halinde kullanılır. Kadının biri bir gün zeytinyağlı dolmayı sade yağla pişirdi – kocası o gün denizaşırı kentlere gitmeyi özlediğini anladı (TP, s. 54), Bir adam musluğa tükürdü bir gün öncenin püsürünü (TP, s. 55), ...hiç akıllarına getirmiyorlar hava tabakalarının sıkılıp yer değiştireceklerini bir gün (TP, s. 57), Ama bir gün – bunalmaya başlasınlar hava tabakalar, o gün işte... (TP, s. 58) cümlelerinde ise, yazar kelimeyi belli olmayan bir zaman dilimi için masalsı bir havada kullanmıştır. Bu tür kullanımlar bir eşik, bir dönüm noktası anlamı taşırlar. Bu cümlelerde geçen günün ne zaman geleceği meçhuldür ve bir bilinmezi ifade eder. Bu, Tante Rosa'da çok sık görülen bir kullanımdır: bir gün prens atla gelerek prensesi kurtaracaktır (TR, s. 22), bir gün yine koşarken düştü (TR, s. 22), bir gün, mucizeli bir gün (TR, s. 94); ancak yazarın diğer eserlerinde de görülür: göremeyenleri şaşırttı bir gün (Y, s. 28), Bir gün, bir sersem gibi şaşarak (Y, s. 75), bir gün mutlaka yok edecek yabancı bir düşman (Y, s. 116), bir gün, kocaman bir hapishane yapılacak (Y, s. 143).

Gündelik bayağılıklar (TR, s. 90), Günlük bir zorunluktan (Y, s. 81), günlük amaç unutulup sevişilebilir (Y, s. 83), Ama gündelik gerekler için değil (Y, s. 110), günlük barış sürecinin (Y, s. 141), “gündelik sadelik” (YBÖV, s. 162), “gündelik tavır” (YBÖV, s. 167), “günlük alışkanlıklar” (YBÖV, s. 181, 188, 200), “günlük ve gündelik mutluluklar” (YBÖV, s. 185) gibi cümlelerde ise, yazar kelimeyi bir sıradanlığın ve rutinliğin ifadesi için kullanır.

Yazar kimi zaman da “gün” kelimesini özel bir günü belirtmek için kullanır. Bu özel kullanım genellikle kabul günüdür veya hapishanedeki ziyaret gününü işaret eder. Kabul günleri kadınlara dair bir sosyal yaşamın parçası halinde görülür: kabul günlerinde (Y, s. 26), doğum günlerine katılacak (Y, s. 95), Postanenin önü ana baba günü (Y, s. 118), Yarınki kabul gününü düşündü (YBÖV, s. 43), Ayda bir kabul günü olurdu (YBÖV, s. 105).

İyi

Yazar kelimeyi, genellikle bir uygunluk durumu için kullanır. Bu bir nevi onaylama anlamına da gelir. Toplum ile bireyin yaşadığı çatışmayı çok sık ele alan yazar, bu onaylama halini de yine bu ekseninde bir çeşit ironi ile harmanlar: *kaz kızartması her pazarkinden iyiydi* (TR, s. 32), *Tante Rosa'nın korsesi iyi markaydı* (TR, s. 32), *Alişan Şükran'a ne yapmışsa iyi yapmış* (Y, s. 31), *Sen iyisi mi yarın gel* (Y, s. 59), *kızı saunaya göndermemekle iyi etmiyorsun* (Y, s. 51), *sen söylesen daha iyi olur* (Y, s. 125), *iyi şeyleri yiyorlardı* (Y, s. 136), *Konuşsalar belki daha iyi tanışacaklardı* (Y, s. 145), *bankada paran olmasından bin kez iyi* (YBÖV, s. 23), *iyi düzenlenmiş* (YBÖV, s. 79), *iyi nafaka* (YBÖV, s. 82), *çok iyi ezberlemesi* (YBÖV, s. 94), *her iyi ailenin gizlerinin olması* (YBÖV, s. 115), *iyi giyimli, kıbar bir kız* (YBÖV, s. 255), *Değişmek iyi olabilir* (HÖ, s. 44), *şimdi daha iyi iş çıkarırsınız* (HÖ, s. 66), *karısını sırf iyi bir hizmetçi olduğunu* (HÖ, s. 67).

Kelime bazen de çokluk ve yoğunluk durumunun ifadesi için bir nevi pekiştirme mahiyetinde kullanılır. Genellikle “iyice” kalıbıyla kullanılan bu pekiştirme, yabancılığa ve bir kirliliğe işaret etmesi bakımından dikkat çekicidir: *Kapıyı iyice açtı Rosa* (TR, s. 73), *saçlarını yastığa iyicene yay* (Y, s. 35), *Kızgın güneş iyice yakmıştı tenini* (Y, s. 46), *Pislenmiş iyice* (Y, s. 82), *Mutfağı iyice temizlemeye gitti* (Y, s. 68), *Gazocağı iyice bir temizlenmek istiyor* (Y, s. 124), *Şükran'ın iyice ayrılmış kaşları* (YBÖV, s. 21), *iyice yerleşme* (YBÖV, s. 70), *iyice pahalıya mal etmek* (YBÖV, s. 80), *iyice suya düşmek* (YBÖV, s. 154), *iyice sıkılmak* (YBÖV, s. 197), *iyice ölmek* (YBÖV, s. 260), *konuşmaları kesildi iyice* (HÖ, s. 52), *giye giye iyice aşındırdığı* (HÖ, s. 57).

“İyi” kelimesi az da olsa zaman zaman isim olarak var olur: *titrerken iyiliğinde ışıktanıverir* (Y, s. 97), *sonradan iyiliğe dönersen* (Y, s. 101).

Kötü

Kelimenin en sık kullanım şekillerinden biri iyi karşıtı olan, beğenilmeyen manasındadır. Bir memnuniyetsizlik durumu için

de kullanılan kelime, zaman zaman bir sıkıntının ifadesi olurken zaman zaman da kasvetli bir ortamın tasviri için kullanılır. Yazar kelimeye genellikle sahip olduğu olumsuz çağrışımdan faydalanmak için yer verir: *Çok kötü gidiyor* (TR, s. 81), *vücudunun kötü bir şey olduğunu öğrendi* (TR, s. 22), *ve kötü eşya satan* (TR, s. 91), *Bu kötü romanı, bu kötü filmi göremedi* (BAÇ, s. 19), *ardımdan kötü söylüyomuşun* (BAÇ, s. 59), *acımak kötü bir duygu mu* (BAÇ, s. 95), *kötü bir rastlantıydı bu* (Ş, s. 37), *kötü bakışlarla işaret ettiği* (Ş, s. 65), *kötü sözcükleri kullanacak* (Ş, s. 82), *kötü bir korku sarmıştı içini* (Ş, s. 151), *kötü şeyler geldi aklına* (Ş, s. 215), *kötü bir alışkanlık* (Ş, s. 225), *Kötü bir gün* (HÖ, s. 41), *kötü kokulu bir ter salıveriyor* (HÖ, s. 59), *Ali'ye kötü resimler göstermemeli* (HÖ, s. 67).

Bazen kelime metinlerde ikileme şeklinde karşımıza çıkar. Bu ikilemenin bakmak fiili ile birlikte kullanılması ise dikkat çekicidir: *mezara kötü kötü bakıp* (TR, s. 40), *Kötü kötü süzüyor beni* (BAÇ, s. 139), *kötü kötü bakan gözleri* (BAÇ, s. 148), *kötü kötü bakarak anlatmak* (BAÇ, s. 148), *kötü kötü bakan üç sivil polisi* (Ş, s. 19), *Oya'ya da kötü kötü bakıyor* (Ş, s. 51), *kötü kötü gözleri Sezai'nin* (Ş, s. 184).

Kelimenin son kullanım şekli, isim halinde görülür. Kimi zaman “kötülük” şeklinde kullanılan kelime bazen de “dünya kötüsü” gibi deyim manası ile beraber verilir: *kötülüğü belletilmişti ona* (TR, s. 24), *aha daha hızlanarak kaçtılar kötülükten* (BAÇ, s. 54), *polise statik bir kötülük olarak bakmak değildir* (BAÇ, s. 124), *gardiyanın yapabileceği kötülükler* (BAÇ, s. 139), *Kötülükler, gaddarlıklar, çirkinlikler* (BAÇ, s. 145), *bu masalın kötülüğünü anlatmak istiyor* (Ş, s. 119), *en büyük kötülüğü beklediği anda* (Ş, s. 126), *her türlü kötülüğü yakıştırdığı biriydi* (Ş, s. 127).

Aynı

Kelime ifade ettiği durumlar itibari ile bir alışmışlık, bir eşitlik halinin vurgulayıcısı konumundadır. Örneğin yazarın *Yürümek*'te kurguladığı evrende tekrar eden unsurlar, birbirlerine benzeyen yaşam ve hikâyeler, bu kelime üzerinden kıyasla-

nır. Bazen eski ile şimdinin ve sonrasının arasındaki değişmezliğin ifadesinde kullanılır: *aynı şeylere kızdıklarını* (Y, s. 36), *aynı önemde suçlardır sanıyordu* (Y, s. 37), *aynı şeyleri önemseyen büyüklerden korktuklarını* (Y, s. 37), *top oynar gibi aynı, aynı yükselen ve alçalan heyecanla* (Y, s. 38). Bazen de kelimenin ifade ettiği bu aynılık iki farklı kavram ya da nesneyi karşılaştırmak yerine var olanın sürekliliğini, yani aynılığını ifade eder. Bu aynılık geçmiş ile şimdinin ve şimdi ile sonranın arasındaki bir köprüdür ve bir tür değişmezliğe işaret eder: *onlarla aynı sıraya girdi* (Y, s. 58), *aynı noktaya gelinecekse* (Y, s. 110), *Gözlerinde aynı sevgiyi aradı* (Y, s. 133), *aynı kısır döngüyü yıllara sığan* (Y, s. 143).

Sadece

Kelimenin ilk akla gelen “yalnızca” manası, en sık rastlanan kullanımıdır. Yazar kelimeyi, kimi zaman bir eylemi, kimi zaman da bir nesne ya da kavramı yalnızlaştırmak ya da ayrı tutmak, bazen de cümle başında bir açıklama veya bir mazeret bildirimini esnasında çıkarır karşımıza. Kelimenin yalnızlaştırma, ayrı tutma manası kadar bir açıklama ve masumluk ifadesi belirtmeden önce de kullanıldığını görürüz. Bu şekildeki kullanım, yazarın vurgulamak istediği kavram ya da nesneyi yalnızlaştırır ve böylece anlamda bir yoğunluk meydana getirir. Bu yoğunluk okuyucuya verilmek istenen mesajın bulunduğu cümlelerde ya da anlatının temel dinamiklerinin ve karakterlerin temel ruh durumlarının verildiği cümlelerde daha çok göze çarpar. Bu şekilde anlatıcı; istek, amaç, yetersizlik, umut, arzu gibi durum ve duyguların varlığına bir bahane bulma veya masumiyet kazandırma gayesi taşır.

Kelime, anlatıcının ya da karakterin içinde bulunduğu ortam ve ruh halinin tasvirinde kullanıldığında, çoğunlukla negatif bir anlam çağırıştır: *sadece sessizlik var* (BAÇ, s. 29), *sadece tek bir tuğla* (BAÇ, s. 42), *sadece bir duvar örülmüşse bir yılda* (BAÇ, s. 43), *sadece bunu alacak* (BAÇ, s. 67), *sadece cillalı* (BAÇ, s. 73), *sadece bazı casusluk filmlerinde görmüş* (BAÇ, s.

140), sadece bunun için kaçmaya değer (BAÇ, s. 146), Çoğu kez sadece telefonla (Ş, s. 38), sadece beni götürecekler (Ş, s. 65), sadece polis için düşünülmüş bir araç (Ş, s. 95), Sadece genel kadın Güllü aldırıyor Asuman'a (Ş, s. 110), Ben sadece Ali'ye gidelim dedim (Ş, s. 153), Başta üçümüzü götüreceklerdi sadece (Ş, s. 154), Sıkıyor, rahatsız ediyor sadece (Ş, s. 218), Böyle, bunun böyle olması gerektiğinden inandığından sadece (HÖ, s. 48), Bu sadece bir anlamda gösteri (HÖ, s. 63), sadece genelevin binasına değil (HÖ, s. 69).

Aslında

Yazar bir durumun ya da olayın asli niteliğinin farklı olduğunu veya her şeyin görüldüğü gibi olmadığını ifade etmek için “aslında” kelimesini sıklıkla kullanır. Bu kullanım bazen bir nesne ya da olguyu işaret ederken, kimi zaman da bir eylemi işaret eder. Kelime karşımıza genellikle bir açıklama esnasında çıkar. İzah edilecek bir konuya başlamadan önce kelime kullanılır ve peşi sıra, kimi zaman anlatıcının kimi zaman da karakterlerden bir tanesinin dilinden açıklama yapılır. Yazarın asıl olana yaptığı vurgu, bazen bir mazereti ifade ederken bazen de bir savunma niteliği taşır. Anlatının sonlarına doğru bu durum kurgunun doğal bir sonucu olarak daha da belirginleşmeye başlar ve kelime bir durum ya da eylemden ziyade bir kişiyi işaret eder. Yine aynı şekilde, yazarın ve karakterlerin kendi içlerine döndükleri ve asıl olanı sorguladıkları bazı anlarda, kelimenin kullanıldığını gözlemleriz. Mevcut durum ile gerçek olanın ifade edilmesi esnasında kullanılan kelimenin, temel amacı olan “aslını ifade etme” görevi haricinde belirgin bir farklılıkla kullanılmadığını da söylemek mümkündür: Böyle ince ince zırvalamanın anı değil aslında (Ş, s. 19), Bu çemberin sorumlulukları kadar yararları da var aslında (Ş, s. 20), Demek aslında güvenmemişti ona (Ş, s. 26), Aslında kendisinden çekinilmesini hoş bulmayan yoktur (Ş, s. 37), Onu tanımıyor aslında (Ş, s. 148), Aslında Hüseyin'e yüklenmenin hiçbir anlamı yok şu an (Ş, s. 153), Dağlıyız aslında (Ş, s. 161), Aslında kolaydı işleri (Ş, s. 162), Daha doğ-

rusu aslında tanışırız birbirimizle (Ş, s. 227), Bugünkü dirençsizliğimin somut bir nedeni var aslında (HÖ, s. 42), Aslında şimdi Ömer'i on adım ötesinde öyle cılız, ufak tefek ve güçsüz görüyor ki (HÖ, s. 42), Aslında trafiğin akmaması gibi (HÖ, s. 45), aslında belki gidecek bir evi bile olmadığını (HÖ, s. 56), Aslında acıkmıştı Ömer (HÖ, s. 62).

Ardından

Yazar bu kelimeyi, bazen anlatının devamını sağlamak ve bir sonraki anın ifadesi için bazense anlatı içerisindeki bir eylemin, bir kişinin ya da bir durumun peşi sıra gelen anı ifade etmek için kullanır. Anlatıcı bazen, bir kişi ya da nesnenin ardını ifade eder. Bu fiziksel bir arkanın ifadesidir. Yazar bu kullanımda kişi ya da öznenin söz konusu ortamda olmaması halindeki eylem, davranış ya da durumun haberini veriyor gibidir. Bu kullanımda aynı zamanda bir "peşi sıra" anlamı da vardır.

Bu ardıl olma hali bir zaman dilimini veya süreci takip eden başka bir sürecin ifadesi için kullanıldığı gibi bir eylemler zincirinin art ardalandığı durumlar için de kullanılır. Bu ardıllanma durumu, kimi zaman bir dönüm noktasını da ifade edebilir. Bu kullanım, uzun süre devam eden bir durumdan, sonra gelen yeni durumu anlamlandırır. Bunun yanı sıra yazar, *Yürümek'te olduğu gibi ölen ya da kaybolan biri veya bir şeyin ardını* anlayabilir bize: *geçerken ardından sövüyorlar, çelme takıyorlardı ona* (s. 33), *Aleko ardından yetiştirdi* (s. 63), *yerlere saçılan eşyalarımızın ardından yas tutmayalım* (s. 117), *Böyle bir cümlemin ardından, beni bıraksan şaşmam* (s. 129), *olabilecek en büyük hüznle ağlıyorsa keçinin ardından* (s. 133), *Bir kısa anın ardından ayrı yönlerle giden trenlere bineriz* (s. 145), *İşçilerin ardından motosikletli polisler geçti caddeden* (s. 147), *Bir noktanın ardından neyi sürdürüyorum* (s. 151).

Kelime son olarak çok az da olsa, sonra anlamını karşılayacak şekilde de kullanmıştır. Bu kullanımı anlatıcının ya da karakterlerden herhangi bir tanesinin hikâyesini anlatırken kullandığını görürüz: *Ardından koridorun kapısını* (Y, s. 78), *Ardın-*

dan Otto 1. Kızgınlığını (Y, s. 78), ardından dünyanın binlerce rahat koltuğunda (Y, s. 128).

Uzun

Bu kelime sadece *Yürümek*'te çok kullanılan kelimelerinden biridir ve *Uzun yuvarlak başlı* (s. 32), *Uzun saçaklı* (s. 53), *uzun tırnaklarıyla* (s. 77), *uzun cümleler* (s. 101), *kimimiz uzun bacaklı* (s. 127), *Her günkü uzun, özgür kumsalda* (s. 141), kullanımlarında olduğu gibi fiziksel manada bir uzunluğa işaret ettiği gibi bazen de *uzun bir süredir* (s. 48), *uzun zamandır* (s. 78), *Uzun sıkıntıları* (s. 100), *sabır kadar uzun sürmüştü* (s. 102), *Çok uzun, yorucu bir sevişmeyle* (s. 145) cümlelerinde olduğu gibi bir zaman diliminin uzunluğuna veya yoğunluğuna işaret eder. Bu yoğunluk, *çok uzun düşünülüp* (s. 62), *Çok uzun pazarlıklar sonucu* (s. 100), *uzun uzun bakmış gitmişti işine* (s. 108) cümlelerinde bir ayrıntıyı gösterir ve derinlemesine bir durumun varlığını belirtir.

An/anda

Kelimenin en sık kullanımlarından biri belirli bir durumun ifade edildiği kullanımıdır. Bu kullanımda yazar genellikle bir davranışın gerçekleştiği ya da gerçekleşeceği zaman dilimine gönderme yapar. Bu davranış, o ana kadar gösterilmemiş bir davranış olabilir ve o an bir eşiği, bir dönüm noktasını ifade edebilir: *Tam o anda açılıyor koğuşun kapısı* (BAÇ, s. 120), *Tam o anda hızla arkaya dönen bir kıza çarpıp düşüyor* (BAÇ, s. 121), *ilk gördüğü andan beri sımsıcak ısıtmış olan gözleri* (HÖ, s. 53).

Yazar beklenmedik bir anda gerçekleşen bir eylemin hızına ve yoğunluğuna işaret ederken, *Sonra hiç beklemediği bir anda, ayağa kalkıp düşüreceğim* (BAÇ, s. 33), *bir anda; ansızın bitmişti işte evi* (BAÇ, s. 41), *bir anda geldi yıkım* (BAÇ, s. 45), *gürültülü bir anda yıkıldı hepsi* (BAÇ, s. 45), *bir anda gözünün altını kanattı* (BAÇ, s. 114), *bunca mantıyı bir anda süpürür* (HÖ, s. 65) şeklinde bir kullanımda bulunur. Bunun yanı sıra “şimdi”den

bahsetmek amacıyla “şu anda” haliyle bir kullanımın var olduğunu görürüz: *Şu anda ya da başka bir anda* (BAÇ, s. 147), *şu anda kavrayabileceği tek değişiklik bu* (HÖ, s. 44), *Sema’nın şu anda hiçbir açıklama yapacak gücü yok* (HÖ, s. 44), *Şu anda ona verebileceği hiçbir şey yok* (HÖ, s. 45), *Şu anda kimseyi beklemiyor* (HÖ, s. 48), *şu anda, her şeyle ilgili* (HÖ, s. 51).

Bugün

Bu kelimenin en sık kullanıldığı eser, *Hoş Geldin Ölüm’dür* ve sıklıkla içinde bulunulan günü işaret eder. Söz konusu gün, önemli bir olayın yaşandığı ya da yaşanma ihtimalinin olduğu gündür. “Bugün”den bahseden kişinin genellikle bezgin ve zaman zaman telaşlı olması ise dikkat çekicidir: *Bugün cılız, bugün yılgınım* (s. 41), *ne bugüne “kötü” sıfatını verişimden* (s. 41), *Bugünkü dirençsizliğimin somut bir nedeni var aslında* (s. 42), *Bunu konuşmalı mıyım Ömer’le bugün* (s. 42), *Bugün Ömer’le konuşmanın olanağı yok* (s. 42), *Oğlunu görmek istemiyor aslında bugün* (s. 45), *Bugün satışa çıkmadı mı* (s. 47), *Sema’nın bugünkü yüzünün solgunluğu* (s. 62), *Ne yapıyoruz bugün* (s. 62), *Hem de bugün Leyla’nın doğum günü* (s. 65), *Doğum günü mü? Bugün mü* (s. 65), *ama bugün doğrusu yanlış gün seçmişsiniz* (s. 65), *bugünkü şamata yinelenmesin* (s. 66), *Bugünkü seçimleri kazanmasak* (s. 66), *sonbaharın, aynı bugünkü gibi bir sonbaharın* (s. 69) Yazar bir yerde de içinde bulunan günler topluluğundan, belli bir dönemden bahseder: *Bugünlerde dikkatli olmamız gerekiyor* (s. 64).

Kara

Kelimenin en çok kullanıldığı eser, Sevgi Soysal’ın ilk eseri *Tutkulu Perçem*’dir. Kelime, ...*bu kara, isteyen, tanımayan gözlerle.* (s. 45) cümlesinde bir betim oluşturmak için kullanılırken, *Kara örtülü kadınlar* (s. 61), *Sarı ovanın kara örtülü kadınları* (s. 61), *Kara kadınların tek düze* (s. 61), *Bütün sarıların – karaların – kırmızılarının bir tek* (s. 61), *Böldü kara kadınları* (s. 61), *Sa-*

rı ovada – sarı ovanın kara kadınlarında – kara kadınların – kara örtülerinden birinin (s. 61) cümlelerinde bir nitelemeden ziyade, bir durumun ya da halin mahiyetini ifade etmek için kullanılır. En çok “Tek Kırmızı Bir de” adlı hikâyede karşılaştığımız kelime, karanlık ve bunalımlı bir atmosferin oluşmasını sağlar. Ayrıca kelimenin genellikle “kadın”ı nitelemesi dikkat çekicidir.

Güzel

“Güzel” kelimesi *Tutkulu Perçem*’deki toplam 14 hikâyenin 39 farklı yerinde geçer “Ne güzel suçluyuz biz hepimiz” (s. 19) ve “On bir ayın birinde gidelim güzel gidelim” (s. 23) hikâyelerinde sadece başlıklarda yer alırken, “Bir şeydi hiçliği hiç olup yitti” (s. 21) ve “Tek kırmızı bir de” (s. 61) adlı hikâyelerde hiç kullanılmaz. Kelimenin birkaç farklı kullanımının dışında genellikle kadın, kadınlık ve kadına dairin ifadesi için kullanıldığını görürüz. Bunun yanı sıra kelimenin kullanımında sürekli bir ironi ve imgelem söz konusudur. Güzel kelimesi birkaç istisnai durum haricinde neredeyse hiçbir yerde gerçek anlamda somut güzelliği nitelemez. Nitelese bile, kelimenin geçtiği cümle genellikle karamsar ve bunalımlı bir havaya sahiptir.

Yazarın büyük bir şehirde tek başına bir insan, bir kadın olarak yaşadıklarını, kentin kendisini nasıl silikleştirdiğini ve kalabalıkların arasındaki görünmezliğini anlattığı “Tutkulu Perçem” (TP, s. 15) hikâyesinde, “güzel,” *Kaldırımda iki liseli genç oturmuş. Onlar da bekliyor. Yanlarına gittim. Şöyle elimde –Açılın!– diye bir işaret yaptım. Bir güzel yerleştim ortalarına. Şaşkın şaşkın bakakaldılar.* (s. 16) şeklinde geçer. Yazar hikâyenin geneline hâkim olan sıkıntılı havayı ve bunalımlı şehri tasvir ederken hiç ihtiyaç duymadığı bu kelimeyi, sadece kendi eylemini nitelemek için kullanır. Bu, yazarın dış dünyaya ve yaşamın yıpratıcı dinamiklerine karşı geliştirdiği bir refleks gibidir. Öyle ki, bu tutum, kitabın ilerleyen sayfalarında daha belirginleşen ve “kadınlık” olgusu üzerinden kendisini hissettiren bir tavra dönüşecektir.

Yazarın hikâyeye başlık olarak seçtiği “Ne güzel suçluyuz biz hepimiz” (s. 19) cümlesinde “güzel” kelimesi ironik bir kullanıma sahiptir. Yazar suç gibi karanlık bir olguyu “ne güzel” kalıbı ile niteleyerek oluşan kavramsal zıtlıktan yoğun ve mecazlı bir duygu devşirmiştir. *On bir ayın birinde gidelim güzel gidelim* (s. 23) cümlesinde de söz konusu kelime yine var olan ve bilinen bir nesneyi ya da olguyu değil, bir umudu, bir temenniyi niteler. *Ak-mavi, bir kadın, bence en güzelinden, en güzelinden bir kadın onu, bu sevgisi üzerine enine boyuna yayılanı sever...* (s. 28) cümlesinde yazar, bir kıyas ve karşılaştırma durumunda kullanır kelimeyi. Aynı zamanda bu cümle yine belirsiz bir kadını – bir ihtimal anneyi– niteler.

Babası ile ilişkisine değindiği “Düşmanlığı olan bu sevinçte” (s. 27) adlı hikâyede, anlatıcının kendi benliği kadını, babanın varlığı da erkeği temsil ediyor gibidir. Yazar hikâyesinin ilk bölümünde, bir bahçe ve bahçenin içinde kurulmuş bir sofradan bahseder. “Güzel” kelimesi ilk kez gerçek ve somut olan bir nesneyi *Bahçe güzel.* (s. 28) şeklinde bu sırada niteler. Hikâyesinin devamında özlemle beklenen bir savaştan bahsedilir. *Ah, gelseler, bi gelse uçaklar, savaşlar bi ulaşırsa bize, o zaman ne güzel olacak şimdiye dek olamamış, özlediğim, bilemediğim en güzel şeyler olacak* (s. 28, 29) cümlesinde “güzel” kelimesi bir umudu nitelediği kadar bir belirsizliği de niteler. Özlemle beklenen bir savaş (bu savaş gerçek bir savaştan ziyade yazarın iç dünyası ve kendi yaşantısıyla alakalı özel bir savaştır) vardır ve bu savaş, bir savaştan beklenenin aksine kötülük ve yıkım değil, güzellikler meydana getirecek, yazara hiç tatmadığı güzellikleri tattıracaktır. Yazarın sık sık kullandığı ironi, burada da kendisini belli eder. Zira anlatıcı hikâyesinin sonunda bu bekleyişini *En güzel bekleyişimi paramparça ettiler* (s. 30) şeklinde ifade eder ve arzuladığı savaşı bekleme halini, yani kavramsal olarak olumsuz bir durumu “güzel” kelimesi ile niteler.

Yazarın olumsuz ve kavramsal olarak negatif bir durumu güzel olarak nitelendirdiğini *Tanıımıyordu ne güzel* (s. 31), *Başıyorlardı düşmeğe ard arda – tek başına düşemezlerdi ya, düşse-lerdi yanılması olacaktı, ne güzel yanılması* (s. 32), *Basık, karan-*

lık, biçimsiz, en güzeli biçimsiz bir meyhaneydi (s. 45) Sıkılmamız birlikte, en güzel SAÇMALIĞIMIZ (s. 33), Vermeyi almayı ve bir şeyler beklemeyi bilmenin, güzel bitirmeleri türküsünü. (s. 47), içimin eski kalabalıklığını, güzel kalabalıklığını (s. 49), Bak ne güzel anlamıyorsun, dedim (s. 59) cümlelerinde de görüyoruz. Bahçe bile o güzel sessizliğini, yukarda, habersiz kalmışlığını yitirmiş. (s. 29), cümlesinde de güzellik, bunalımlı ve karamsar bir ifadenin içinde yer alır.

“Güzel” kelimesinin en sık kullanıldığı ve anlam bakımından yazarın anlatılarında en tipik kullanımlarını gösterdiği hikâye, “Diyerekten bizi bir yarın kıyısına bıraktılar –Baktık– Biziz aşağılarda” (s. 35) adlı hikâyedir. Ne güzel yürürsün, ne güzel sıçrarsın, ne güzel seninle olmak, beklediğim sözlerini sıraladı (s. 37) cümlesinde yazar, sahte ve samimi olmayan bir durumun anlatıldığı bir anı ifade eder ve söz konusu güzellik nitelermelerinin ezberden ve inanılmadan söylenen sözler olduğunu düşünür. Sözler samimi olmayan bir durumu ifade etse de, nihai anlamda kadını ve kadınlığı niteler. Hikâyenin devamındaki kullanımlarda da kelimenin kadını ve kadınlığı ve hatta anlatıcının kendisini nitelediğini görürüz. Eviçi güzelleşti, Boyuna güzelleşiyordu eviçi (s. 38) cümlelerinde geçen ev içi bir erkeğe ait evin içidir ve çirkindir. Bu eve giren kadın sayesinde ev içi güzelleşmeye başlamıştır ve güzelliğin kaynağı kadındır. Hiç beklenmedik bir anda güzelleşiveren, çirkin kızlar gibi güzel (s. 41) cümlesinde de yine “güzel” ve “güzellik” dişilik olgusu ile ilintilendirilir. Öteki masada güzel kadınlar vardı (s. 51) cümlesinde de güzellik yine kadının varlığı ile beraber kullanılır.

Boşalıyordu şişe, ev içi güzelleşiyordu boyuna (s. 39) cümlesinde ise, güzellik bir sarhoşluk ve rüya hali şeklinde kullanılır

Yazar kadın-erkek kavramlarının olgusal olarak zıtlıklarını ifade ederken, kadını ve kadına dairi “güzel”, erkeği ve erkeğe dairi “çirkin” olarak niteler. Diğer hikâyelerde de rastlanılan bu tavrın yanı sıra Eviçinin güzelleştiği oranda artan çirkinliği şimdi, Güzelliği eviçine harcamıştım, Bu soluğa bu çirkin hayvanlığa katacak güzellik kalmamıştı. (s. 39) cümlelerinde öfkeli bir

anlatım da göze çarpar. Öyle ki *Bıçağı, pantolon askısıyla süslü musluğa fırlattığımda son çirkinliği eviçinin, kamyıla güzellediği mutfacı* (s. 39) cümlesinde erkeğin güzellikle tek bağlantısı kamı ve belki de ölümü, yani yok olması gibidir.

En güzel türküleri hatırlıyorum hep. En güzel türküleri söyliyerek iç organlarını saçıyordum ortalığa. (s. 39) cümlelerinde tasvir edilen bir cinayet anında, anlatıcı söz konusu çirkinliğin –erkeğin– yok olması ile güzel olanın ortaya çıktığını, güzel olana ulaşıldığını anlatır. Bu ifadeleri ve bu anlamı *Ulaştı eviçi güzelliğinin doruk noktasına. Bir sıkıntının, bir sıkıntı biçimindeki çirkinliğin, en çirkin ölüsünün ortaya saçılmış iç organları бүтүнledi güzelliğine.* (s. 39) cümlelerinde de görürüz. Anlatıcı ev içinin güzelliğini kendi varlığına yani kadının varlığına bağladığı kadar erkeğin yokluğuna da bağlar. Yine başka bir hikâyede geçen *Avuç içi büyüklüğündeki meyhanenin ufak taburelerinin adamlarıyla çevremde, rakının nasıl da kötü kokan bir içki olduğunu ne güzel unutturmayan adamlarla, onların yanı başında ama onlarla en çok onlarla yalnız* (s. 45), *Bu rakının kötü kokulu bir içki olduğunu en güzel hatırlatan adamların ortasında öpüverecektim ağzından usulca* (s. 46) cümlelerinde ironik bir dille erkeklik-güzellik zıtlığını vurgulayan bir anlatım mevcuttur.

Sonra

Kelime genellikle düz bir çizgi halinde akan zamanın içinde ardıl halde bulunan anları ifade etmek için kullanılır. *Nemli bir öğle sonrası, baş dönmeli, yeşertici...* (TP, s. 15) cümlesinde bir zaman dilimin ifadesi için kullanılırken, *Bir güneş batımı gelirdi sonra.* (s. 17), *Sonra ayrılmak geldiğinde kadını öpmek istedi tozlu.* (s. 24), *Sonra dinden, o biçim eskittikleri tanrılardan konuşular.* (s. 24), *Kırık boyunlu bir şişeye döndü sonra.* (s. 38), *Sonra onunla gidip bekliyorduk kıyısında nehirlerimin.* (s. 46) cümlelerinde hikâye akışında sıradaki durumun ya da eylemin anlatımı için, yani bir nevi oluşları ve olguları ardıl hale getirmek için kullanılır.

Kelimenin kullanım şekillerinden bir tanesi de bir nesne

ya da durumun tasvirinin sürekliliğinin sağlanması şeklindedir. *Sonra güleç mavi gözlüydü, kısa sivri bir sakalı vardı ve* (s. 23), *Sonra, adamlar, adamlar, adamlar* (s. 42), *Uzun tırnaklarını beyinlerine saplayıp utançlarını kazan kadınlar sonra* (s. 42), *Amansız, zorba sonra*” (s. 41).

Kadın

Kadına ve kadınlığa dair olanı sıklıkla işleyen yazar, bir kelime olarak “kadın”ı *Tutkulu Perçem*’de çok sık kullanmaz. Var olan kullanımlarında ise, kelime genellikle çokluk eki ile beraber kullanılır. Yani yazar “kadını” değil, “kadınları” anlatır. Bunun yanı sıra kelimenin bütün kullanımlarında karanlık ve sert bir havanın varlığı göze çarpar. *Çocuklu kadınlar, çocuksuz çantalı kadınlar, kadınsız çantalar...* (s. 15), *Kadınlar, kadınlar, kadınlar...* (s. 42), *Uzun tırnaklarını beyinlerine saplayıp utançlarını kazan kadınlar sonra.* (s. 42), *Kendilerini elleriyle yumuş kadınlar vardır.* (s. 52), *Öteki masada güzel kadınlar vardı.* (s. 61), *Kara örtülü kadınlar, siyah karınlar sarı ovada.* (s. 61), *Sarı ovanın kara örtülü kadınları...* (s. 61), *...tekdüze kadınların...* (s. 61), *...böldü kara kadınları...* (s. 61), *...sarı ovanın kara kadınlarında...* (s. 61), *...kara kadınların...* (s. 61)

Sevgi Soysal’ın eserlerinde, kadın ve kadınlık her zaman dikkat çekici bir unsur olmuştur. *Tante Rosa*’da ise bir kadını, küçüklüğünden başlayarak yaşadığı ve gördüğü bütün zorluklar, sistemin ona dayattığı dinamikler karşısındaki davranışları ışığında anlatan yazar, “kadın” kelimesini her seferinde bilinçli bir ifadenin içerisine yerleştirir. Kitabın tamamına hâkim olan “kadınlık” vurgusu, her okuyucuya tanıdık gelen birçok noktayı ele alır. Kelimenin başına zaman zaman genç, zaman zaman yaşlı sıfatı gelir: *bir kadın olmanın* (s. 30), *Yaşlı kadınlar ve genç kadınlar şapkalarını giymişler* (s. 31), *kiliseden dönen kadınlar şapkalarını çıkarıp yüzlerine tuttular* (s. 32), *bir kadın diyordu bırakmış kocasını* (s. 34), *o köyün kilisesi kadını aforoz etmiş diyordu* (s. 34), *bütün şapkalı kadınlar* (s. 35), *yaşlıca bir kadın* (s. 44).

Tante Rosa'ya benzer bir şekilde *Barış Adli Çocuk*'ta da, kadının ve kadınlığın hallerini anlatan ifadelerle rastlarız. Bu kullanımlar genellikle var olma çabasındaki kadını işaret ederler. Yazarın diğer kitaplarında da karşımıza çıkan siyasi tavır burada da “kadın”ın varlığı ile harmanlanarak verilir: *aptal kadın seyircilerin bolluğu yüzünden* (s. 19), *Kadın ellerini çekmedi falan* (s. 19), *kadının da gözleri yaşlı* (s. 20), *öteki kadın mahkûmlar için*, *Kadın çöktü yere* (s. 91), *Çocuk doğurmamış bir kadın* (s. 31), *Artık bu kadın kanser diye* (s. 131), *Kırk kadar siyasi kadın tutuklu* (s. 143), *içinde kelepçeli bir kadın olduğunu bil-seler* (s. 144).

Adam

Yazar “kadınların” aksine “adamları” ironik ve bezgin bir atmosferde kullanır. *Adamlar, adamlar, adamlar...* (TP, s. 42), *Sonra, adamlar, adamlar, adamlar...* (TP, s. 42), *Avuç içi büyüklüğündeki meyhanenin ufak taburelerinin adamlarıyla çevremde, rakının nasıl da kötü kokan bir içki olduğunu ne güzel unutturmayan adamlarla.* (TP, s. 45), *...pardon, sağlam adamları...* (TP, s. 60).

Yazarın kelimeyi kullanım şekli, bazen de kadın kelimesini kullanırken takındığı havayı andırır. Anlatı boyunca geçen bütün adamlar erkeklikleri ile beraber işlenir. *Tante Rosa*'nın kadınlığı ve karşı cinsin adamlığı arasındaki fark, cümlelerde kendisini belli eder. Yazarın bahsettiği “adam” *Tante Rosa*'ya ne kadar yakın olursa olsun, hep bir “öteki”ni ifade eder. *Tante Rosa*'nın etrafındaki her adam biraz yabancı gibidir: *Babası sert bir adamdı* (s. 16), *Adam kapıyı yumrukluyordu* (s. 34), *Koca dediğin adamın gönlünü hoş tutmalı* (s. 38), *Adam uyanmadı* (s. 44), *Adam, o haddini bilmeyen herif* (s. 44), *Adamın uzun kemikli eli* (s. 46), *düşük sesiyle yalvardı adam* (s. 46), *Adam ses etmeden gitti* (s. 46), *Akşam oldu çizmeli adam geldi* (s. 48), *Adam da bağırda çağırdı* (s. 48), *olaya öfkelenerek kapadı adamı helaya* (s. 63), *Adam aç kalır, aç kaldığı da oh olur* (s. 68).

Savaş

Yazarın kelimeyi en sık kullandığı hikâye *Tutkulu Perçem*'de yer alan "Düşmanlığı olan bu sevinçte" adlı hikâyesidir. Hikâye gerçek bir savaştan ziyade bir kadın ve bir birey olarak var olma savaşını ifade eder gibidir. *Sofrada parlayan bombalardan, savaştan, kocaman bir hitlerden habersiz.* (s. 28), *Anne, hani savaş çıkacaktı?* (s. 29).

Bir savaş, bir kocaman Hitler. (s. 29), *Okullar açıldı ve en kötüsü savaştan Hitlerden, uçaklardan söz edenlerin eksildi korkuları.* (s. 29), *Hepsi bitti. Savaş bitti.* (s. 29), *Ne savaş, ne karartmalar, ne Hitler.* (s. 30), *Bundan böyle savaşırsız.* (s. 30), *Hani savaş, nerde savaş, işte savaş, güzel savaş.* (s. 31), *Ya da içinde kalabalık yapan, savaşlar, kavgalar çıkaran...* (s. 48), *Bak savaşı getirdin yine.* (s. 52) cümlelerinde yazar reel bir savaşını değil ya hayata ve yaşamaya dair ya da içsel bir savaşın varlığını ifade eder.

Birlikteyiz ya hadi savaşalım birbirimizle (s. 34) cümlesinde ise yazar, ironik bir dille kelimeyi eylemsellik halinde kullanmıştır.

Para

Paranın en çok kullanıldığı eserler *Tante Rosa* ve *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'dir. *Tante Rosa*'da para karşımıza ilk defa Tante Rosa'nın çocukluk yıllarında para ve erkek ilişkisi bağlamında çıkar. Bu noktada para, erkeklik ve egemenlik durumunun bir çeşit sembolü durumundadır. *Tante Rosa'nın babası paraları biriktirmelidir* (s. 21), hesabı Hans ödemektedir (s. 28). Daha sonra aforoz edilen Tante Rosa, bir anlamda sistemden uzaklaştıktan sonra, başlangıçta kurulan para-erkek ilişkisinin aksine para kazanan bir kadına dönüşür. *Sizlerle Başbaşa dergisini satarak iyi para kazanır* (s. 35), *kazandığı parayla yardım dahi yapar* (s. 37). Başlangıçta ulaşılamaz gibi görünen para, Tante Rosa için kolaylıkla elde edebileceği bir nesneye dönüşür. Tante Rosa bir müddet sonra kadın ve erkeğin paraya olan bu mesafelerini bir anlamda ortak bir yaklaşım haline dönüştürür.

Güzel olarak tanımladığı kocasıyla beraber para biriktirirler (s. 38), bu ortaklık parayı nesneleştirir ve bundan sonra para Tante Rosa için somutlaşmaya başlar. Erkeğin toplum içerisindeki sembolü niteliğinde olan para, Tante Rosa'nın ölen kocasına mezar taşı yaptırmasıyla (s. 41) âdeta saf değiştirir. Tante Rosa'nın paraya olan bu hâkimiyeti kısa sürecektir. Kendisi için bir araç haline gelmiş olan para, gittikçe elzem bir hal alır ve amaca dönüşür. Öyle ki, *parasızlığı ve açlığı aynı kefeye koymaya başlar.* (s. 60). *Bu uğurda hela bekçiliği bile yapacaktır.* (s. 60) Çocukluğunda uzak olduğu para, Tante Rosa'nın hayatına girdikçe hayatı gittikçe karmaşıklaşır. *Tante Rosa artık kendi başına var olabilen bir kadındır ve para kazanmalıdır* (s. 65), *kazandığı parayı da en mantıklı şekilde değerlendirmelidir* (s. 77). Tante Rosa'nın yaşlılığını konu alan son bölümlerde, yazar Tante Rosa'yı bir nevi berduş olarak tasvir eder. Hayatı iniş ve çıkışlarla dolu olan Tante Rosa'nın para ile olan ilişkisi de inişli çıkışlı olmuştur. O artık içki şişelerini satarak kazandığı paradan medet umar (s. 84). Onun paradan uzak çocukluğunu anlatarak başlayan kitap yine paradan uzaklığı ile sonlanır. Fakat arada şöyle bir fark vardır ki, paranın azlığı ya da uzaklığı artık Tante Rosa'ya acı verir.

Bu kelime *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'nde yaygın olarak kullanılır. Sadece kelimenin kendisi değil, kelimenin çağrışımlarını yapan fiyat, ucuz, pahalı, alışveriş, müşteri, ne kadar vb. ifadelerde göz önünde bulundurulursa, kelime ve çağrışımlarının neredeyse tüm metne hâkim olduğu söylenebilir. Nitekim metin daha açılışından itibaren bir kamera gözü gibi insanların alışveriş yaptığı bir mekâna, Tezkân Mağazası'na yönelir. Burada alışveriş yapanların düşünceleri, tüketim üzerinden şekillenen bir yapı taşır.

Eve alınması mutlaka "gerekli" eşya için karlarına surat asmaktan usanmış kocaları, ev ihtiyaçlarını hayatın merkezi sanan dar görüşlü ev kadınlarını, ev eşyalarında hiç bıkmadan yenilik ve değişiklik yaparak hayatlarını renklendirdiklerini sanan ve belki de hayatlarında sadece bu alanda ilerleyen aile-

leri, yeni kuracakları yuvayı döşemekten anlaşılmaz bir tat çıkaran nişanlıları, kafeslerine delice meraklı, kafesleri için durmadan para ve emek tüketen tutsak kuşları, hem alışveriş edip hem de bundan şikâyetçi olanları ayırt etmiyordu mağaza müdürü (YBÖV, s. 14).

Alıcılar, satıcılar, taksitler, taksit düzenlemeleri, müşteriler... her biri paranın bir başka karşılığı olarak metindeki yerlerini alırlar. Böylece metin bize bir anlamda size bunun etrafında dönen bir dünyanın farklı yönlerini açacağım der aslında. Fakat bu açılıştaki alışverişi yapan kişiler arasında herkesten ziyade ev kadınlarına yönelme gibi bir durum söz konusudur:

Zor bir işti, ince bir işti para tarafından boynuzlanmamak. Müşteriler, boynuzlanmaya mahkûm kocaların anlaşılmaz ahmaklığıyla, namuslarını karılarının elbiselerindeki iki paralık açıklığa karşı koymakla koruyacaklarını sananların mantığıyla evirip çevirirlerdi alacakları malı. Sanki elbise askısının tahatasını iki kez sıkmakla ve fiyatlarını üç kez sormakla, bu kuralı değişmeyen ve değişmeyecek olan alışverişçilik oyununun belirlenmiş rol dağıtımını bozabileceklermişçesine yorarlardı kendilerini. Bu yorgunluğa başka cins bir yorgunlukla katılan satış memurları koşuşur, çene yorarlardı durmadan. Alıcılar, haklarının yendiğini anlamamaları gereken haklılardı. Tezgâhtarlar bu tutarsız durumun suçu kendilerininmişçesine koşuşuyor, ter döküyor, aynı sözcükleri bıkip usanmadan tekrarlayarak, arsız çocuklara gülücükler saçarak, huysuz ev kadınlarının çılgın isteklerine boyun eğerek, sinirli kocaları paracıklarının boşa gitmediğine inandırarak kimsenin yüklenmediği suçu kapatmaya çalışıyorlardı. Alışveriş oyununun bir mızıkçısı vardı, ama kimdi? (YBÖV, s. 15).

Ev kadınlarıyla tezgâhtarlar arasında geçen bu alışveriş oyunundan sonra, romanın bize tanıttığı tüm kahramanlarda parayla bir ilişki görürüz. Tezgâhtar Ahmet için para, görüneni ifşa etmenin bir yolu, Güngör için dünyaya mükemmelliğini göstermenin bir aracı, Necip Bey için kaybolmuş geçmiş ve

umutsuz geleceğinin bir sembolü, Prof. Salih Bey için çocukluk hırslarını gerçekleştirebilmenin yolu, Mevhibe Hanım için babasından kalan ve ona diğer insanlardan üstün olduğunu hatırlatan bir araç, Mehtap için anne-babasına rahat bir hayat yaşatmak, Doğan ve Olcay için kendilerini aslında olmak istediklerinden ayrı tutan bir uzaklık, Ali için hayatı kavrama yolunda bir engel, Ali'nin annesi için alınamayan bir çift çorap, Aysel için karnının doyması, Mevlüt için herkeslerin istediği Kızılay'da bir apartmanda kapıcılık işi, Necmi için kendisinde olmayan ama istediğinde kumarla kazanılabilen bir nesne olarak ortaya çıkar. Görüldüğü üzere, romandaki tüm kahramanların para ile doğrudan bir ilişkileri vardır. Doğan aslında çok sevdiği ama sevdiğini sonradan fark ettiği Giselle'den parası olmadığı için; Necip Bey, çok sevdiği lüks yaşamından parası kalmadığı için ayrılmak zorunda kalırlar. Aysel, para sayesinde pezevengi Hüseyin'i yola getirmenin yolunu bulur. Onu terbiye etmenin yolunun para vermekten veya parasını kesmekten geçtiğini anlar. Güngör, zenginlik sayesinde her şeyi elde edebileceğini düşünür. Tezgahtar Ahmet ise bankadaki para ile gösteriş arasında bir ters orantı kurar. Ahmet'e göre bankadaki para bir işe yaramaz. Onun yerine arabasının olmasını bin kere tercih eder. Mehtap için ise durum farklıdır. O, bankaya para yatırılabilmeyi, parayı biriktirebilmeyi çok ister. Necip Bey'in bankaya para yatırmak yerine sürekli bankadan para çekmesini gördükçe dehşete düşer.

Tezgahtar Ahmet'in dünyasında para, bir *illusio*, mış gibi hali yaratmıştır:

Ahmet şaşı. Bu tür işportacılar Ulus'ta bulunur. Bunlar da Kızılay'a aktılar artık. Eskiden Tezkan mağazası da Ulus'taydı. Yokuşun orda. Artık kendini bilen Ankaralıları alışverişi Kızılay'da yapıyorlar. Ucuz ev nevalesi düzmeye meraklı memurlar bile, Hal'e değil, Gima'ya gidiyorlar artık. Ahmet için Ulus'tan alınmış bir malın hiçbir değeri yoktur. Aldığı her şey için "Kızılay'dan alındı" cümlesini eklemek isterdi daha çocukken. Bu belki anasının, bütün çocukluğunda, Kızılay'dan alışveriş et-

menin kazıklanmak olduğu konusundaki ısrarlı telkinlerinin sonucuydu. Bu telkinler onda, Kızılay'dan alışveriş etmenin bir ayrıcalık, üstünlük olduğu düşüncesini yaratmış, o da kendi para kazanmaya başlar başlamaz her şeyi Kızılay'dan almaya özenmişti, hem de en pahalı mağazalardan. Ulus, Hal denince aklına hep babasının büyük bir meydan savaşı veren kumandan tavrıyla, kış başında eve yığıldığı, can sıkıcı soğan, patates çuvalı, pis peynir, zeytinyağı tenekeleri gelir; hiç bu düşünceler sık giyimle bağdaşabilir mi? Neyle bağdaşır peki? Hasislikle, yoksullukla, hasislik ederek yoksulluğu yeneceğini sanmak gafletiyle (YBÖV, s. 21).

Ahmet ile Şükran'ın konuşmalarında parasız yatılı okuyup doğuda bir okulda öğretmenlik yapmaya başlayan Günseli ve orada yaşadıklarına dair konuşulurken Ahmet'in Günseli hakkındaki düşünceleri para ile ilişkilidir:

“Biz bir kızın bakire olup olmadığını on metreden anlarız kızım.”

“Bakire değil mi yani?”

“Onun kızlığı çoktan devalüasyona uğramış.”

“O da ne demek?”

“Erkek lafı. Para bozulunca, devalüasyon oldu denir ya, işte öyle, bozulmuş demek” (YBÖV, s. 30).

Paranın bir alışveriş ilişkisini hatırlatması durumu, romanın kahramanlarının hayatlarında önemli bir yer kaplar. Şükran, Ahmet'e güzel görünebilmek için para harcar. Ahmet, Şükran ile bodruma indiklerinde Şükran'dan istediğini alamayınca, ona harcadığı parayla neden beğendiği mor kazağı almadığına hayıflanır (YBÖV, s. 35). Doğan, annesi Mevhibe Hanım ona yeterli parayı göndermediği için Paris'ten dönmek zorunda kalır. Ali'nin babası süt hakkını kendisinden daha çok ihtiyacı olan bir başkası olduğunu düşündüğünden, annesi evi terk etmeye kalkar. Aysel, parası olmadığından çocuk yaştan itibaren fahişelik yapmak zorunda kalmıştır. Kahramanların kafalarında bu yüzden hep “eğer farklı şekilde” olsaydı gibi bir dü-

şünce tarzı hâkimdir. Güzel olmak, mükemmel olmak, görünür olmak, şık olmak ama illa ki görünür olmak. Bunlar kahramanların hayatında önemli bir yere sahiptir. Nitekim *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*’nin en çok kullanılan kelimelerinden biri de “bakmak”tır. Güngör, Salih ve Necip Bey’in hayatını değiştiren para/sızlık, Mevhibe Hanım’ın hayatını değişmez kılar. Alışveriş çılgınlığında önemli yer tutan alma satma işleminde, nesnelere de bu görünürlük üzerinden büyük anlamlar biçilir. Mevhibe Hanım, eşyalarını yenilemek için değil, sağlamlaştırmak için kullanır parasını. Güngör ise onun değer vermediği, yeni olan dışarıdan alınmış eşyaları görünür kılarak kazanır müşterilerini. Bu yüzden Güngör gibi biri, karısını da zamanı geldiğine değiştirmelidir. Onun gibi mükemmel birine yanında dolaştırabileceği mükemmel, miadı dolmamış, güzel bir kadın yaraşır. Hatice Hanım gibiler için ise, para değişmezi barındırdığı sürece iyi ama fiyatları artırdığı sürece kanunlara aykırıdır. Bu sebeple Hatice Hanım enflasyonu kanun dışı bulur. Mevhibe Hanım evde yemeklerini yapan Nurten Hanım’ın yanlışlarını parayı çağrıştıran kelimeler kullanarak ifade eder. Nurten Hanım, salataya limonu zamanından önce koyarsa, bu durumu “beş para etmez” diye nitelendirir. Hatice Hanım, Mevhibe Hanım, Necip Bey, Salih Bey... hepsi çocuklarını terbiye etmek için parayı kullanır. Çocuklarına fazla para vermemeyi, bu parayla istediklerini yapmalarına izin vermemeyi, onlar için yapılmış bir iyilik olarak düşünürler. Olcay, çocukken çocuklar onunla oynasınlar diye annesinin çantasından gizlice para aşırır. Mevhibe Hanım, kızı Olcay için cimriliğinden vazgeçmezken oğlu için, o her şeyden önce oğlan olduğundan, cimriliğinden vazgeçebilir (YBÖV, s. 117). Bir başka ayrım, annesi ile kendisinin hayatlarındaki algıda ortaya çıkar. Sadece kendi lüksleri için para harcayan bir kadını eleştiren annesine, hastanedeki bebeklere yardım ettiğinde eleştirdiği kadından farklı bir şey yapmadığını söyler. Sonuçta her ikisi de bu, kendi için ve görüntü için yapmaktadır (YBÖV, s. 125).

Para ve görüntü arasındaki ilişki, romanda pek çok kez dile getirilir. Ahmet’in bankadaki para yerine arabayı tercih etmesi

gibi Güngör ve ailesi de görüntülerine çok dikkat ederler. Paraları yoktur ama her zaman şıktırlar. Ali'nin annesi de paraları olmasa bile temiz olduklarını, evlerinin, üstbaşlarının hep temiz olduğunu dile getirir. Yoksulluk ve temizlik zıt anlamlı şeyler değildir (YBÖV, s. 168).

Diğer taraftan para, bir şeyin değerini ifade etmede de önemlidir. Çocukluğuna dair en güzel anısında bir cambazhaneye giden Mevhibe Hanım, gösteri sonunda para istediklerinde para vermeyi reddeder (YBÖV, s. 145-146). Doğan, kurdukları derneğin parasıyla zar zor finanse ettiği filmi seyircilere izlettirip sonrasında tartışma çıktığında Ali tarafından kim böyle sürekli aksaklıklar çıkan, teknik hatalarla dolu bir şeyi seyretmek için para harcar ki diye sorgulanır (YBÖV, s. 159). Ciddiyet ve para arasında bir ilişki vardır onun konuşmasında.

Ben bu filmin, en azından Yeşilçam filmleri kadar net, kopmayan, anlaşılır şeyler olmasını beklerim. Sonra, öyle 'Neşe Sineması' laubaliliğinde, ikide bir ışık yakarak böyle büyük iddialar sunulmaz. Asıl şaştığım buradaki seyircilerin hiçbirinin bütün bunların üstünde bile durmamaları. Benim buna verdiğim tek anlam, sizi ciddiye almadıkları. Bu salondaki seyircilerden hangisi, parasıyla herhangi bir sinemada, böylesi bir gösteriyle karşılaşmaya razıdır? Bu gecenin başarısızlıklarını ciddiye almadan burada bunca ciddi söz edenler, sizden daha az suçlu değil. Ciddi sözlerin ciddi seyircileri olmalı. Burada gösterilen umursamazlık, ciddi bir şey. Bu filmle halkın karşısına çıkarmanız görürsünüz, onlar sizin kadar umursamaz değildir. Bir lira mı veriyor, bir liralık film seyretmek ister, şöyle başı sonu belli, görünen bir şey. Bu alışverişin ardından gelir ancak dinamizm aktarma işi. Yanılıyor muyum gözüm? (YBÖV, s. 159).

Para, Ali'nin gözünden bakıldığında farklıdır. Doğan ile ilk tanıştıkları akşam Doğan onu bir şeyler içmeye davet ettiği zaman parası olmadığını söylediğinde, Doğan ikram edeceğim deyince kabul etmez. Olcay ile de parası olmadığı için dışarıda pek buluşmazlar. Olcay ödemek istediğinde de "Osmanlıyız," diyerek reddeder. Olcay, onun bu davranışını kadını aşağı gören bir do-

ğululuk olarak nitelendirir. Ali ise daha büyük şeyler karşısında bunu küçük bir detay olarak görüp üzerine gitmez. (YBÖV, s. 180) Bu muğlaklık, Aysel ile hapishanede geçirdiği gece de vardır. Aysel'in para için kendini satmak zorunda olmasını aç kalmayla bir türlü bağdaştıramaz. Ali ve para arasındaki bu muğlaklık romandaki en zayıf yerlerden biridir. Oysa, Ali'den tam farklı bir şekilde Boyacı Necmi, devrilmek üzere olan kavak ağacını seyreden insanları gördüğünde, durmadan koşuşturup duranlara bakıp onları "kapıkulu" olarak nitelendirir:

Kaç kuruştur ki bunların maaşları? Ama serde kapıkulluğu var, giymişlerdir tenekeleri başlarına, arabalarıyla yedi mahalleyi ayağa kaldırıp başlamışlardır işe. Necmi, kavağı istenen yöne doğru devirmek için, kavağın beline bağlanmış olan halata asılmış ter içindeki itfaiyecilere, kalabalığı tutmak için oradan oraya koşuşturan polislere baktı. Böyle bunlar, diye geçirdi aklından. Düğmelerine basıldı mıydı dellenerirler. Kavak sanki onların babalarının malı. Ne kavak, ne kavağın bahçesi, ne de şu apartman senin, ne diye ter döküp duruyorsun, a alık? Ama Allah bunlara akıl koymamıştır ki. Koysa itfaiyeci, polis olurlar mı? Apartman sahibi olurlar. Sonra da bahçelerindeki kırk yıllık uyuz kavak devrilmeye yüz tutunca telefona sarılıp, hepsi ya akrabaları ya da tanışları olan müdürlere yaygarayı basarlar. Aman yetişin, bizim kavak devriliyor, diye. Müdürler de ne ki, onlar da şu ya da bu apartman sahibinin kartvizitleriyle müdür olmuşlardır. Onlar da hemen sağa sola bağırıp çağırarak şunları işe koştururlar. Haydin, bilmem ne sokağında, bilmem ne bahçesindeki kavak devriliyor, aman şunun arabasının üstüne devrilmesin! Aman şunun bahçe parmaklığına zarar vermesin! Bunlar da, yahu, neyin nesidir şu kavak, kimin bağında bahçesindedir, kimin arabasına, kimin cici kızının başına düşecektir diye sormazlar. Sormak hadlerine mi? Aydan aya, karın tokluğuna, bütün sorularını, akıllarını, fikirlerini satmışlardır. Teneke şapkaları kafalarına geçiştirip koşuştururlar. Kızlarından ter damlar. Şimdi şunlardan birini çevirip, ulan şu kıcımdan damlayan terden utan, kaç para

alıyorsun, diye sorsan, bön bön bakar. Ne dediğini anlamaz. Öyle alıktır ki bu ufak emir kulları, anaları kesiliyor sanırsın koşturduklarında. Kalabalığa da sıçrar telaşları. Kalabalık da, bu kulların telaşından bir şeylerin döndüğünü, bir şeyler olduğunu sezer. Çünkü, genel olarak bu kapıkulu takımı, ancak büyük adamlara, büyük bir şey oldu mu böyle koşturur. Eh, kalabalık da, büyük adamlara olmuş büyük şeylerle pek ilgilenir (YBÖV, s. 221).

Kapıkullarını tarif edişinde ve onları tanıyışında neredeyse bir sosyolog tavrı vardır. Toplumu kavramaya çalışan Ali ise, bundan çok uzak bir tablo çizer. Necmi, güzel giyinen birçok insanın neden ayakkabılarını pislik içinde bıraktığını düşünürken, bir yandan da asık suratlılık ile cimrilik arasında bir ilişki kurar. Asık suratlı insanların insandan bir gülümseyişi, bir selamı bile esirgediğinden cimri; güleryüzlü insanların ise tam da bu sebepten eli açık olduğuna inanır (YBÖV, s. 227). Ali'nin yanında gördüğü Doğan'ı bir "pastane kopili", babasının parasını pastanede kızlarla yiyen biri olarak nitelendirir (YBÖV, s. 229).

Ansızın

Yazar kelimeyi birdenbire, aniden haricinde farklı bir manada kullanmaz. Bu aniden olma hali, genellikle heyecanlı bir eyleme ya da duygu yoğunluğu yüksek bir duruma işaret eder. Beklenmedik anda gerçekleşen bu eylemler, karakterler üzerinde yine beklenmedik reaksiyonlara sebep olabilir. *Yürümek*'te bu kullanımın örnekleri görülür: *Ansızın yaşlar boşandı Aysel'den* (s. 24), *Bir toprak kurdu gördü ansızın* (s. 35), *Ansızın açıldı kapı* (s. 38), *Öyle, ansızın yıllarca beklediği bir an gelmişçesine* (s. 103), *Şimdi ansızın öğrenilir mi bu* (s. 104), *Baharda, ansızın fıskıran* (s. 116), *Yolcular, ansızın gemide kalacaklarmış, adaya hiç çıkamayacaklarmış korkusuyla itişmeye başladılar* (s. 130), *ansızın yeşeriveren* (s. 138), *Ansızın gördü caddeyi, ansızın yitirdi karıncaları* (s. 148), *şimdi çocuk ansızın uyanmanın verdiği korkuyla bakıyor çevresine* (s. 150).

Gece

Kelimenin en yoğun kullanıldığı kitap *Şafak*'tır. Anlatı ile ilintili olarak kelime sürekli baskın ve saklanma eylemleriyle birlikte kullanılır. Yazar bazen bir zaman dilimi olarak bahseder gecedten. Bu tür kullanımlarda gece, bir öğleden sonra gibi, bir akşam vakti gibi bir vaktin ifadesidir: *Bu gece Hüseyin olmasın istiyor* (s. 149), *Gece uzadıkça sapıtıyorum* (s. 155), *Dün gece Zekâi Bey'e de anlattı* (s. 182), *Dün gece çığlık attıran eziyetler* (s. 185), *Bu geceki zehir zembereklği sadece bir başlangıç* (s. 208), *Gece boyunca gözü uyku tutmayan Ziyet* (s. 214), *Gecedten beri dozu artan haksızlıklar* (s. 218). Yazar bu kullanımın yanısıra kelimeyi bazen de bir vakitten ziyade bir gün ya da günler grubunun ifadesi için kullanır. Bu kullanımda deyimlerden ve kalıplaşmış söyleyişlerden faydalanır yazar: *iki gece kalacaktı* (s. 24), *gece gündüz bekleyen iki sivil polis* (s. 39), *Geceyi gündüze katarak* (s. 86), *Emniyette dört gün dört gece dayak yedim* (s. 101), *izlendiğimi bile bile geceyi düzenleyen o değil mi* (s. 202).

İki

Yazar *Şafak*'ta "iki" kelimesini en çok niteleme aracı olarak kullanır. Anlatının tamamında bir nesneyi, kişiyi ya da kavram veya durumu miktar bakımından niteleyen kullanımına sıkça rastlarız. Yazarın sıklıkla belirttiği bu "şeylerin" ikilik hali, genellikle ana karakterleri ve onlarla alakalı olan bağlantıları işaret ederken, bir yandan da anlatının temel dinamiğini oluşturan polisleri işaret eder. Polislerin genelde iki kişi olmaları ise, yazarın zihninde yaşadığı kavramlar dünyasının bir sonucu gibidir: *çemberi kırmış iki çocuğu* (s. 19), *gerekirse iki gece kalacaktı* (s. 24), *Ziyet'le ikisi oturmadılar sofraya* (s. 35), *bu iki polisin görevi* (s. 39), *Sonunda iki taraf da komiserden dayak yer* (s. 57), *Yere bağdaş oturmuş iki yeni karaltı* (s. 145), *kumaşını iki parmağı arasında buruşturdu, bıraktı* (s. 179), *Gülay'ı iki asker zor zaptederek koğuşa geri getirdiklerinde, eleştirilmişti* (s. 205).

Kelime hikâye genelinde genellikle ilk anlamında yani bir

miktar belirtme esnasında kullanılıyor olsa da, halk söyleyişleri, deyimler, ikilemeler içerisinde de sıklıkla karşımıza çıkar. Yazar kelimeyi bazen “bir-iki” ikilemesinde, bazen de “ikide bir” söyleyişinde kullanır. Bu kullanımlar genellikle bir belirsizlik anında veya tam emin olunmayan durumların ifadesi için kullanılır: *Para getirecek bir-iki işin peşine düşmüş olan* (s. 20), *bir iki kişi de görünmemişt*i (s. 37), *bir ikisi masadaki copun üstüne kondu* (s. 109), *Odada bir-iki gezindi* (s. 124), *iki-üç polise iyice dövdürecek* (s. 130), *Bir-iki kez parmaklıklar arasından gördü, o kadar* (s. 146), *Bir-iki cümle* (s. 195).

Kapı

“Kapı” kelimesinin en çok kullanıldığı eser *Tante Rosa*’dır. Rosa, ilk defa at cambazı olmaya karar verdiğinde ve bunu başaramadığında, kaçan sevgilisiyle aynı anda fark eder kapıyı (s. 20). Var olan halden bir uzaklaşma gibidir kapı burada. Kocasının evindeki hayatı, alışılmış eller ve kapılarla doludur. Bu kapılar alışılmış günlerde açılır ve sonunda çarpar gider o kapıyı Tante Rosa. “Tante Rosa Bütün Rüzgârlara Açık” kısmı, kitapta en çok kapı kelimesinin kullanıldığı bölümdür. Tek başına, evinde yaşlanmaya yüz tutmuş Tante Rosa’nın dışarıyla tek bağlantısı kapıdır. Kendine yeni bir iş, yeni bir heyecan yaratmak için hep gözünün tetikte olduğu bir nesnedir. En son yaşlandığında ve işsiz kaldığında, kendisine iş olarak bir kapıyı, tuvalet kapısını beklemeyi iş edinir. *Tante Rosa bir kapı dışarı atılmadır*. (s. 72) Tante Rosa’nın bu kapı dışılığı, sonunda onu bir başka kelimeyle, dehliz’le birleştirir: *Elbette ki dehlizin sonu bir çıkış deliği değildir, dehlizlerin genellikle yoktur sonraları. Çıkış deliğini bilip girmeli dehlize*. (s. 92) Ve en sonunda evinin kapısını bir türlü dış dünyaya açamayan Tante Rosa vardır.

Sonuç

Sonuç olarak Sevgi Soysal edebiyatının içerik analizine baktığımızda şunu görürüz: Yazarın neredeyse tüm eserlerini kap-

sayan “bütün” kelimesinin çoğulluk ve toplulukları anlatmak için tercih edilen bir kelime olması, onun romanlarında kurguyu oluştururken yaptığı iki şeyle paralellik gösterir. Birincisi, Sevgi Soysal anlatılarında kurgu parçalı bir yapı oluşturur. *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*, *Şafak*, *Tante Rosa*, *Tutkulu Perçem* gibi eserlerinde anlatı birden çok kahramanın gözünden veya anlatının farklı zaman dilimlerine serpiştirilmesiyle oluşturulur. Bunlar tek başlarına bir bütünlük sağlayabildikleri gibi kendi içlerinde de bir bütünlüğü vardır. Çünkü gerekli anlam bütünlüğüne sahiptirler. Bu noktada bütünlükten sonra özellikle zamana dair bugün, “an/anda”, “ansızın”, “ardından”, “sonra”, “gece”, “uzun” ve “gün” kelimelerinin kullanımının da bu yapıyla bağlantılı olduğunu görürüz. Sevgi Soysal edebiyatının en çok kullanılan kelimelerinden olan “yine” ve “aynı” kelimeleri de bu zamansallıktan bağımsız bir kullanıma işaret etmez. *Tante Rosa*’nın çok kullanılan kelimelerinden olan “kapı” kelimesi de, bu zamansallık ve yapı ilişkisiyle paraleldir. Kapı, bir değişim ve dönüşümün gerçekleşeceği bir nesnedir Sevgi Soysal için, dışarıyla içeri arasında bir ayrımın noktası değildir. Bu sebeple de “bütün” kelimesiyle paraleldir. Yine bu kelimeyle paralel olan ve en çok kullanılan kelimelerden biri olan “büyük” de “bütün”ün etkisini artırır, kuvvetlendirir.

“İyi” kelimesi, Sevgi Soysal edebiyatını açıklamak için anahtar kelimelerdendir. *Tante Rosa*’daki “iyi” kullanımlarının neredeyse hepsi bir olumsuzluğa işaret eder. Daha çok “evet” kelimesiyle bir arada yer alan bu kelime, olumlamaya bir isyan görevi görür. *Tutkulu Perçem*’in çok kullanılan kelimelerden biri olan “güzel” de bu anlam ilişkisine paralel bir yapıya sahiptir. Nitekim “para” kelimesinin varlığı da bundan bağımsız düşünülemez. “Para” kelimesinin en çok geçtiği iki eser olan *Tante Rosa* ve *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*’nde gösteriş, vitrinlerin cazibesi ve yoksulluk bir aradadır.

Karakter merkezli anlatıların yoğunlaştığı anlatılarda, adam ve kadın kelimelerinin öne çıkması kaçınılmazdır. Cinsiyet rolleri Sevgi Soysal edebiyatında önemli bir yere sahiptir ve her iki kelime de onun edebiyatında hem cinsiyet rolleri hem de ka-

raktere odaklanan anlatı bağlamında bir işlev üstlenir, ki *Şafak*'ın en çok kullanılan kelimelerinden biri olan “iki” kelimesi de bu anlamda hem *Tante Rosa*'daki “kapı” kelimesinin işleviyle hem de “kadın” ve “erkek” kelimelerinin işlevleriyle aynı görevi üstlenir.

Görüldüğü üzere Sevgi Soysal edebiyatı tıpkı hayatı ve eseri arasındaki ilişkinin paralellliği gibi içeriğin biçimle paralel ilişkisini de ortaya sermek açısından iyi bir örnek teşkil eder. Eserlerinin yapı ve kurgu özellikleriyle içeriğine yönelen daha geniş kapsamlı bir araştırma, Sosyal'ın onun eserlerini açıklama konusunda önemli bir kılavuz niteliği taşıyacaktır.

KAYNAKÇA

Sevgi Soysal, *Radıyo Konuşmaları - Hoş Geldin Ölüm*, İletişim Yayınları, İstanbul 2005.

- , *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*, İletişim Yayınları, (9. Baskı) İstanbul, 2011.
- , *Barış Adlı Çocuk*, İletişim Yayınları, İstanbul (4. Baskı), 2012.
- , *Şafak*, İletişim Yayınları, İstanbul (7. Baskı), 2012.
- , *Tante Rosa*, İletişim Yayınları, İstanbul (15. Baskı), 2013.
- , *Tutkulu Perçem*, İletişim Yayınları, İstanbul (5. Baskı), 2014.
- , *Yürümek*, İletişim Yayınları, (11. Baskı) İstanbul, 2014.

BİYOGRAFi¹

- 1936 İstanbul'da doğar.
1943 Kızkardeşi Duygu (Aykal) doğar.
1946 Erkek kardeşi İzzet doğar.
1947 Mimar Kemal İlkokulu'ndan mezun olur.
1947 Ankara Kız Lisesi'ne başlar.
1950 Kızkardeşi Mine (Kazmaoğlu) doğar.
1950 Ankara Kız Lisesi Ortaokulu'nu bitirir.
1952 Ankara Kız Lisesi'nden mezun olur.
1953 DTCF'de Arkeoloji eğitimine başlar.
1954 Özdemir Nutku'yla nişanlanır.
1955 Özdemir Nutku'yla evlenir.
1956 *Dost* dergisinin “Sanat-Sanatçılar” sayfasını hazırlar.
1956 Özdemir Nutku'yla Almanya'ya gider.
1957 Göttingen Georg-August Üniversitesi'nde “Tiyatro Bilimi” öğrenimi yapar.
1958 Almanya'dan *Dost* dergisine sanat haberleri gönderir.
1958 Türkiye'ye döner.

1 Bu biyografi Sefa Yüce'nin 2007 yılında hazırladığı *Sevgi Soysal'ın Hayatı ve Edebi Eserleri* başlıklı doktora tezinin ekler kısmında yer alan “Sevgi Soysal'ın Hayatının Önemli Dönüm Noktaları” bölümünden alınmış ve güncellenmiştir. Yüce, bu ekler kısmını büyük oranda Mine Kazmaoğlu'nun “Öznel Bir Yaşam Öyküsü” başlıklı yazısına dayanarak hazırlamıştır. Bkz. *Kitap-lık*, Mart-Nisan 1997.

- 1958 Korkut adında bir oğlu olur.
- 1960 *Ataç* dergisine yazılar yazar.
- 1960 *Sinema-Tiyatro* dergisine yazılar yazar.
- 1960 *Dost* dergisinin “Sanat-Sanatçılar” sayfasını hazırlar.
- 1960 *Türk Dili* dergisinin “Alman Dergileri” köşesini hazırlar.
- 1961 *Türk Dili* dergisinin “Alman Dergileri” köşesini hazırlar.
- 1961 *Yelken* dergisine yazılar yazar.
- 1961 Ankara Radyosu’nda görev alır.
- 1961 Alman Kültür Merkezi ve İrtibat Bürosu’nda görev alır.
- 1961 Franz Kafka’nın “Mezar Bekçisi”ni Türkçeye çevirir.
- 1961 Bir süre Devlet Konservatuvarı Tiyatro bölümüne devam eder. Ankara Meydan Sahnesi’nde Haldun Dormen’in “Zafer Madalyası” oyununda rol alır.
- 1961 *Değişim* dergisinin sorumlu yönetmenliğini yapar.
- 1962 *Dost* dergisinin “Sanat-Sanatçılar” sayfasını hazırlar.
- 1962 *Değişim* dergisinin sorumlu yönetmenliğini yapar.
- 1962 *Türk Dili* dergisinin “Alman Dergileri” köşesini hazırlar.
- 1962 Alman Kütüphanesi’ne tanıtım kitapları çevirir: *Alman Ekspresyonizmi, Üç Kuruşluk Opera, Mavi Atlı, Deha Üçlüsü (Haydn-Mozart-Beethoven), Georg Büchner, Hansen Bahai, Kaethe Kollwitz, Walter Gropius, Çağdaş Alman Sanatı, Johann Sebastian Bach.*
- 1962 Max Frisch’ten çevirdiği “Don Juan ya da Geometri Aşkı” ve “Andorra” adlı oyunları Devlet Tiyatroları Büyük Sahne’de oynanır.
- 1962 *Tutkulu Perçem* adlı kitabı basılır.
- 1962 Alman Büyükelçiliği Kültür İşleri’nde çalışır.
- 1963 Max Frisch’ten çevirdiği “Don Juan ya da Geometri Aşkı” ve “Andora” adlı oyunları, ikinci kez Devlet Tiyatroları Büyük Sahne’de oynanır.
- 1964 Özdemir Nutku’dan boşanır.
- 1964 *Yeditepe* dergisine yazılar yazar.
- 1964 *Değişim* dergisine yazılar yazar.
- 1964 *Vatan* gazetesine yazılar yazar.
- 1964 *Oyun* dergisine yazılar yazar.
- 1964 Ankara Radyosu’nda program uzmanı olarak göreve başlar.
- 1964 Ankara Radyosu’nda “Günümüz Sorunlarımız” saatinde sohbetler yazar.
- 1964 Fuat Başar Sabuncu ile evlenir.

- 1965 TRT'de program uzmanı olarak çalışmaya başlar.
- 1965 Bertolt Brecht'ten çevirdiği "Arturo Ui" adlı oyun Ankara Sanat Tiyatrosu'nda oynanır.
- 1965 *Papirüs*'te hikâyeleri yayımlanır.
- 1965 Ankara Radyosu'nda "Mutsuz Kadınlar" programı yayınlanır.
- 1965 Ankara Radyosu'nda "Venüslü Kadınlar" programı yayınlanır.
- 1966 *Yeni Dergi*'de hikâyeleri yayımlanır.
- 1966 Ankara Radyosu'nda "Günümüz Sorunlarımız" saatine sohbetler yazar.
- 1966 Franz Kafka'dan çevirdiği "Mezar Bekçisi" adlı oyun Kovan Yayınları tarafından yayımlanır.
- 1967 *Papirüs*'e hikâyeler yazar.
- 1968 *Yeni Dergi*'de hikâyeleri yayımlanır.
- 1968 *Tante Rosa* adlı kitabı basılır.
- 1969 DTCF'de tezini vererek Arkeoloji diplomasını alır.
- 1969 *Yeni Dergi*'de hikâyeleri yayımlanır.
- 1969 M. Bulataviç'ten "Godot Geldi" romanını yayımlar.
- 1970 *Yürümek* romanı basılır.
- 1970 *Yürümek* romanı TRT Sanat Ödülleri Yarışması'nda Başarı Ödülü kazanır.
- 1970 Fuat Başar Sabuncu'dan boşanır.
- 1971 *Yürümek* romanı 12 Mart döneminde müstehcenlik gerekçesiyle toplatılır.
- 1971 TRT'den ayrılmak zorunda kalır.
- 1971 Prof. Dr. Mümtaz Soysal'la Mamak Askerî Cezaevi'nde evlenir.
- 1971 12 Mart Muhtırası'na muhalefet ve komünizm propagandası yapmak nedeniyle tutuklanır; Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu'na gönderilir.
- 1971 Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu'ndan serbest bırakılır.
- 1972 Siyasi nedenlerden dolayı tekrar tutuklanır. Bir yıl hapis cezasına çarptırılır.
- 1972 Adana'ya altmış beş günlüğüne siyasi sürgün olarak gönderilir.
- 1972 Tutukluluk dönemi sona erer.
- 1972 ANKA Ajansı'nda gazeteci olarak çalışmaya başlar.
- 1972 Bertolt Brecht'ten *Beş Paralık Roman*'ı yayımlar.
- 1973 *Yenigün* gazetesine siyasi fıkralar yazar.
- 1973 *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanı basılır.

- 1973 Kızı Defne doğar.
- 1974 *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanıyla, Orhan Kemal Roman Armağanı'nı kazanır.
- 1974 *Yürümek* romanının basımı mahkemece serbest bırakılır.
- 1974 *Yürümek* romanının ikinci baskısı yapılır.
- 1975 İkinci kızı Funda doğar.
- 1975 *Yeni Ortam* gazetesine köşe yazıları yazar.
- 1975 *Şafak* adlı romanı basılır.
- 1975 Kanser teşhisi konulur.
- 1975 Bir göğsü alınır.
- 1976 İkinci bir ameliyat daha geçirir.
- 1976 *Barış Adlı Çocuk* kitabı basılır.
- 1976 *Politika* gazetesine yazılar yazar.
- 1976 *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* ismiyle topladığı hapisane anıları basılır.
- 1976 *Hoş Geldin Ölüm* romanını yazmaya başlar.
- 1976 Kanser tedavisi için Londra'ya gider.
- 1976 22 Kasım'da İstanbul Mecidiyeköy'de özel bir klinikte ölür.
- 1976 24 Kasım'da Zincirlikuyu mezarlığında toprağa verilir.
- 1977 *Politika*'da yazdığı yazıların bir kısmı ölümünden sonra *Bakmak* adıyla kitaplaştırılır.
- 1980 Yarım kalan *Hoş Geldin Ölüm* romanı basılır.
- 1981 *Tante Rosa*, annesi Aliye Yenen'in çevirisi ve Selçuk Demirel'in çizimleriyle Almanya'da basılır.
- 1991 Işıl Özgentürk, *Tante Rosa*'nın "Seni Seviyorum Tante Rosa" adıyla senaryosunu yazıp filme çeker.
- 2005 Londra'da tedavi olduğu günlerde BBC için yazdığı sohbetler *Radio Konuşmaları* adıyla basılır.
- 2014 *Yeni Ortam* ve *Yeniğün* gazeteleri ile *Bakmak*'a alınmayan *Politika*'da yayımlanan yazıları *Türkiye'nin Kalbi*, *Kabul Günleri* adıyla basılır.

- Tutkulu Perçem* (62 sayfa): Doğu Ltd. Şti Matbaası, Sevgi Nutku adıyla (1962, 1 baskı); Bilgi Yayınevi (1980-1988, 3 baskı); İletişim Yayınları (2004-2015, 5 baskı).
- Tante Rosa* (105 sayfa): Dost Yayınları, Sevgi Sabuncu adıyla (1968, 1 baskı); Bilgi Yayınevi (1978-1996 4 baskı); İletişim Yayınları (2002-2015, 17 baskı),
- Yürümek* (152 sayfa): Doğan Yayınevi, Sevgi Sabuncu adıyla (1970, 1 baskı); Bilgi Yayınevi (1974-1996, 5 baskı); İletişim Yayınları (2003-2014, 11 baskı).
- Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* (272 sayfa): Bilgi Yayınevi (1974-2001, 8 baskı); İletişim Yayınları (2003-2014, 13 baskı).
- Şafak* (229 sayfa): Bilgi Yayınevi (1975-2002, 5 baskı), İletişim Yayınları (2003-2014, 8 baskı).
- Barış Adlı Çocuk* (149 sayfa): Bilgi Yayınevi (1976-1988, 6 baskı), İletişim Yayınları (2003-2014, 5 baskı).
- Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* (229 sayfa): Bilgi Yayınevi (1976-1996, 6 baskı); İletişim Yayınları (2003-2013, 6 baskı).
- Bakmak* (181 sayfa): Bilgi Yayınevi (1977-1986 3 baskı), İletişim Yayınları (2004-2012, 2 baskı).
- Radio Konuşmaları-Hoş Geldin Ölüm* (69 sayfa): Bilgi Yayınevi (1980-1988 3 baskı), İletişim Yayınları (2005-2014, 2 baskı).
- Türkiye'nin Kalbi, Kabul Günleri* (461 sayfa): 2014 İletişim Yayınları (2014, 1 baskı).

KİTAPLAR

- Priska Fürrer, *Das Erz hlerische Wer der Türkischen Autorin Sevgi Soysal (1936-1976)*, Klaus Schwarz Verlag, Berlin, 1992.
- Ahmet Mümtaz Idil, “Bir Sevgi’nin  yk s ”, TC Kültür Bakanlığı, Ankara, 1990.
- Muzaffer Uyg ner, *Sevgi Soysal Yaşamı, Sanatı, Yapıtlarından Seçmeler*, Bilgi Yayınları, Ankara, 2002.
- Erdal Doğan, *Ya asaydı Açık Olurdum*, Everest Yayınları, İstanbul, 2002.
- Priska Fürrer, *Sevgi Soysal Bireysellikten Toplumsallığa*, Papirüs Yayınları, 2003.
- Seval  ahin, “Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz! Sevgi Soysal İçin Yazılar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

TEZLER

- Gamze Somuncuoğlu, “Sevgi Soysal’ın Yapıtlarında Kadın Kimliği (*Tutkulu Perçem, Tante Rosa, Yürümek*)”, Bilkent  niversitesi, yüksek lisans tezi, Ankara, 2002.
- Süleyman Alper Sökmen, “Sevgi Soysal’ın *Yenişehir*’de Bir   le Vakti Romanında Sıfatlar ve üsluba Katkısı”, Osmangazi  niversitesi, yüksek lisans tezi, Eskişehir, 2003.
- Yasemin Bakır, “Sevgi Soysal’ın Romanlarındaki Kadın Kahramanlar  zerine Taksonomik Bir İnceleme”, Pamukkale  niversitesi, yüksek lisans tezi, 2005.
- Canset Koç, “Sevgi Soysal’ın * afak* ve Julia Alvarez’in *Kelebekler Zamanında* Romanlarındaki Kadın Figürlerin Tipolojik Karşılaştırılması”, Eskişehir Osmangazi  niversitesi, yüksek lisans tezi, 2006.

1 Bu bibliyografya büyük ölçüde Funda Soysal’ın arşivinden yola çıkarak hazırlanmıştır. Kendisine çok teşekkür ederiz.

Sefa Yüce, “Sevgi Soysal’ın Hayatı ve Edebî Eserleri”, Gazi Üniversitesi, doktora tezi, Ankara, 2007.

Karin Karakaşlı, “Avangard ve Toplum dışı Roman Kadınları: Sevgi Soysal’ın *Tante Rosa’sı* ile Jean Rhys’in *Günaydın Geceyarısı* Romanının Karşılaştırmalı Okuması”, Yeditepe Üniversitesi, yüksek lisans tezi, İstanbul, 2010.

Bünyamin Sarıkaya, “Sevgi Soysal’ın Öykülerinin II. Kademe Öğrencilerinin Türkçe Eğitimine Katkısı Açısından Değerlendirilmesi”, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, yüksek lisans tezi, 2013.

Egem Atik, “Sevgi Soysal’ın Romanlarında Özne ve İktidar”, Boğaziçi Üniversitesi, yüksek lisans tezi, 2014.

MAKALELER

1960-1970

Adnan Binyazar, “Sanatçılarla Konuşmalar: Tante Rosa ile”, *Varlık*, sayı 741, 1 Haziran 1969, s. 12.

Adnan Binyazar, “Tante Rosa”, *Türk Dili*, Haziran 1969, s. 213.

Ahmet İnam, “Tante Rosa”, *Yordam*, sayı 5, Eylül-Ekim 1969, s. 211-212.

Muzaffer Uyguner, “Tante Rosa”, *Varlık*, sayı 741, Ekim 1969, s. 15.

1970-1980

Vedat Günyol, “Sevgi Sabuncu ve Erkek Dünyası”, *Yeni Ufuklar*, 19 Mayıs 1971, s. 48, 53.

Rauf Mutluay, “Kadın Kalemler”, *Cumhuriyet*, 13 Şubat 1973. (*Tutkulu Perçem, Tante Rosa... Yürümek*)

Rauf Mutluay, “Yenişehir’de Bir Öğle Vakti”, *Cumhuriyet*, 1 Ağustos 1973.

Hilmi Yavuz, “Yenişehir’de Bir Öğle Vakti”, *Milliyet Sanat*, sayı 43, 31 Ağustos 1973, s. 14.

Orhan Duru, “Sevgi Soysal ile Konuşma”, *Milliyet Sanat*, 21 Eylül 1973.

Selim İleri, “Yenişehir’de Bir Öğle Vakti”, *Yeni Dergi*, sayı 108, Eylül 1973.

Selim İleri, “Yenişehir’de Bir Öğle Vakti: Başkente Tanık Olmak”, *Yeni Dergi*, sayı 108, Ekim 1972, s. 58-62.

Fethi Naci, “Ankara’dan İnsan Manzaraları”, *Yeni Dergi*, sayı 109, Ekim 1973, s. 27-33.

Atilla Özkırımlı, “Eskici”, *Sinan Yıllığı*, 1973.

Mehmet Doğan: “Yenişehir’de Bir Öğle Vakti”, *Yeni Dergi*, sayı 109, Ekim 1973, s. 34-39.

“Toplumdan Gerçekçi Kesitler: Yenişehir’de Bir Öğle Vakti”, *Yankı*, 15 Nisan 1974.

Rauf Mutluay, “Romanlarla Manzaramız - Yenişehir’de Bir Öğle Vakti”, *Cumhuriyet*, 28 Mayıs 1974.

“Yenişehir’de Bir Öğle Vakti” ve Sevgi Soysal’la Bir Söyleşi”, *Yeni Halkçı*, 5 Haziran 1974.

- M. Kadri Atabaş, "Bir Romanın Başarısızlığı Yeni Şehir'de Bir Öğle Vakti", *Yeni Ortam*, sayı 784, 13 Kasım 1974.
- Saadettin Öztürk, "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti", *Yansıma*, Ocak 1975, s. 37.
- Ahmet Cemal, "Güçlü Bir Toplum Eleştirisi Şafak", *Yeni Ortam*, sayı 964, 15 Mayıs 1975.
- Alpay Karacalı, *Milliyet Sanat*, 20 Haziran 1975.
- Fethi Naci, "Şafak", *Soyut*, sayı 81, Temmuz 1975.
- Timuçin Özyürekli ve Hüseyin Kıvanç, "İki Kitap", *Yeni Ortam*, sayı 1092, 20 Eylül 1975.
- Fethi Naci, "İşçiler Neleri Okumalı?", *Politika*, 22 Eylül 1975.
- Murat Belge, "Politik Roman Üzerine", *Birikim*, sayı 9, Kasım 1975, s. 40-47.
- Murat Belge, Sevgi Soysal'ın Sanatı Üzerine, *Birikim*, Nisan 1976.
- Zeki İbrahim Burdurlu, "Yenişehir'de Bir Öğle Vaktinde Olcay", *Türk Dili*, sayı 297, Haziran 1976.
- Hayati Baki, "Sol Basın Neler Yazdı: Blucinli Devrimci Kızlar", 10 Temmuz 1976.
- Murat Belge, "Sevgi Soysal'ın Bir Kitabı (Şafak) üzerine", *Birikim*, Temmuz 1976.
- Necati Güngör, "Barış Adlı Çocuk ve Hapishane", *Politika*, 6 Eylül 1976.
- Selim İleri, "Sevgi Soysal'ın Öyküleri", *Politika*, 12 Eylül 1976.
- Sadun Tanju, "Olan ve Olacak Olan - Yoran Tüketen Nice Şey - Paylaşmak", *Cumhuriyet*, 20 Eylül 1976.
- Fusun Altıok, "Barış Adlı Çocuk", *Politika*, 21 Eylül 1976.
- Mesut Odman, "Barış Adlı Çocuk", *Yürüyüş*, 28 Eylül 1976.
- Çetin Altan, "Barış Adlı Çocuk", *Politika*, 29 Eylül 1976.
- Rauf Mutluay, "Malzemenin Yorulması", *Cumhuriyet*, 30 Eylül 1976.
- Mehmet H. Doğan, "Barış adlı Çocuk", *Milliyet Sanat*, 8 Ekim 1976.
- Selim İleri, "Kimse Unutmayacak", *Politika*, 11 Ekim 1976.
- Selim İleri, "Barış Adlı Çocuk", *Politika*, 11 Ekim 1976.
- Fethi Naci, "Hüzün Mülkün Temelidir", *Politika*, 24 Kasım 1976.
- Necati Güngör, "Sevgi Soysal ve Romanı", *Politika*, 24 Kasım 1976.
- Ahmet Kahraman, "Merhaba Sevgi Soysal", *Politika*, 24 Kasım 1976.
- Abdi İpekçi, "Sevgi'ye Sevgi", *Milliyet*, 24 Kasım 1976.
- Örsan Öymen, "Politika Kazanı-Sevgi'yi Yitirmek", *Milliyet*, 24 Kasım 1976.
- İlhami Soysal, "Sevgi Diye Bir Dost", *Vatan*, 25 Kasım 1976.
- Politika* gazetesi, "Ortalık-Sevgi Soysal Anlatıyor", 25 Kasım 1976.
- Emin Galip Sandalcı, "Bitmeyen Roman", *Vatan*, 25 Kasım 1976.
- Mümtaz Soysal, "Paylaşmak", *Milliyet*, 26 Kasım 1976.
- A. Refik Yoksulabakan, "Soysal ve Eray'da Hastane Olgusu", *Politika*, 27 Kasım 1976.
- Mehmet Bayrak, "Sevgi Soysal'ın Ardından", *Politika*, 27 Kasım 1976.
- Güner Sümer, "Sevgi'ye (Şiir)", *Cumhuriyet*, 27 Kasım 1976.
- Erdal Öz, "Şaşırtıcı Bir Genç Ustaydı." *Cumhuriyet*, 27 Kasım 1976.

- Vedat Günyol, "Edebiyata Yepyeni Bir Kadın Tipi Armağan Etmmişti." *Cumhuriyet Sanat*, 27 Kasım 1976.
- Ömer Faruk Toprak, "Sevgi'ye Sonnet", *Cumhuriyet*, 27 Kasım 1976.
- Attilâ İlhan, "Sevgi'nin Toplumcu Yazarlığı Çağdaş bir Yazarlıktı." *Cumhuriyet*, 27 Kasım 1976.
- Tezer Özlü Kırıl, "Ölüm Bir Olay, Önemli Olan Sevgi'nin Güzellikleriydi", *Cumhuriyet*, 27 Kasım 1976.
- Murat Belge, "Sevgi Soysal'ın Yazdıklarında Zekâ Kıpırtıları Vardır", *Cumhuriyet*, 27 Kasım 1976.
- Selim Ileri, "Ölüm Kolay Ayrılık Olmasa", *Politika*, 28 Kasım 1976.
- Mesut Özek, "Selam Sana Sevgi Soysal", *Politika* (okur mektubu), 28 Kasım 1976.
- Selim Ileri, "Ölüm Kolay Ayrılık Olmasa", *Politika*, 28 Kasım 1976.
- Mükerrem Kâmil Su, "Sevgi Soysal", *Tasvir*, 29 Kasım 1976.
- Sevim Onursal, *Sosyalist Yarın*, 1 Aralık 1976, s. 12.
- İlhami Soysal, "Alışmak", *Sosyalist Yarın*, 1 Aralık 1976.
- Attilâ İlhan, "Yaman Bir Özgürlükçü", *Sosyalist Yarın*, 1 Aralık 1976.
- Konur Ertop, *Politika*, 2 Aralık 1976.
- Doğan Hızlan, "Sevgi Soysal'ın Ölümü", *Politika*, 2 Aralık 1976.
- Behçet Necatigil, *Politika*, 2 Aralık 1976.
- Yaşar Kemal, "Sevgi Soysal", *Politika*, 2 Aralık 1976.
- Rauf Mutluay, "Son Seslenişler: Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu", *Cumhuriyet*, 2 Aralık 1976.
- Haldun Taner, "Sevgi Soysal, Yaratıcılığını İnanıcı Uğruna Harcayan Bir Sanatçıydı", *Milliyet Sanat*, sayı 208, 3 Aralık 1976, s. 7.
- Mehmet H. Doğan, "Sevgi Soysal'ın Ölümüyle Edebiyatımız Kendini Bilinçle Değiştirmeyi Başarmış Bir Yazarını Yitirdi", *Milliyet Sanat*, 3 Aralık 1976.
- Altan Öymen, "Soysal", *Cumhuriyet*, 6 Aralık 1976.
- Haldun Dormen, "Oyuncu Sevgi", *Milliyet-Pazar Eki*, Haldun Dormen'den Çeşitleme, 12 Aralık 1976.
- Fusun Altıok, "Sevgi Soysal Üzerine", *Politika*, 13 Aralık 1976.
- Sabit Kemal Bayıldır, "Sevgi Soysal'ın Barış'ı", *Milliyet Sanat*, sayı 210, 17 Aralık 1976.
- Selim Ileri, "Yitirdiğimiz Sevgi Soysal - Barış Adlı Çocuk", *Politika*, 27 Aralık 1976.
- Milliyet Sanat*, Sevgi Soysal Özel Sayısı, sayı 208, Aralık 1976, s. 3-7.
- Sevgi Soysal Yapıtı-Kişiliği - Erken Ölümü*, Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı, İstanbul 1977, s. 878-881.
- Politika*, 22 Kasım 1977.
- Bilgin Adalı, "Bir Romanın Kesiti (Yürümek)", *Dost*, Ağustos 1971, s. 11-14; *Birikim*, 23 Ocak 1977.
- Gülten Akın, "Sevgi'yle", *Türk Dili*, sayı 304, 1 Ocak 1977, s. 13-14.
- Mehmet Bayrak, "Sevgi Soysal İçin", *Yeni Toplum*, Ocak 1977, sayı 14.

Vedat Günyol, "Sevgi Sabuncu (Soysal) ve Erkek Dünyası", *Çalاکalem*, Çan Yayınları, İstanbul, Mayıs 1977, s. 155-162.

Tomris Uyar, "1976'nın Gündökümü", *Soyut*, sayı 104, Haziran 1977, s. 53-54.

Selim İleri, "Sevgi Soysal Üzerine", *Türk Dili*, sayı 304, 1 Ocak 1977, s. 6-12.

Atilla İlhan, "Sevgi'yle Bazı Günler", *Türk Dili*, sayı 304, 1 Ocak 1977, s. 1-4.

Ceyhun Atıf Kansu, "Sevgi'ye Ağıt (Şiir)", *Türk Dili*, cilt 27, sayı 304, 1 Ocak 1977, s. 5.

Atilla Özkırımlı, "Tutkulu Perçem'den Şafak'a Sevgi Soysal'ın Yazarlık Çizgisi", *Birikim*, sayı 23, Ocak 1977.

Atilla Özkırımlı, "Barış Adlı Çocuk", *Nesin Vakfı Yıllığı*, 1977.

Hilmi Yavuz, "Başarılı Bir Bütünleyici Yaklaşım Denemesi", *Roman Kavramı ve Türk Romanı*, Bilgi Yayınevi, Mart 1977, s. 77-79.

Selim İleri, "Bakmak üzerine", *Cumhuriyet*, 7 Nisan 1977.

"Sevgi'yi Anma Toplantısı Düzenlendi", *Politika*, 20 Kasım 1977.

Vedat Günyol, "Yenişehir'de bir Öğle Vakti", *Çalاکalem*, Çan yayınları, İstanbul, Mayıs 1977, s. 163-165.

Ahmet Ada, "Sevgi Soysal'la Anı", *Türkiye Yazıları*, sayı 10, Ocak 1978, s. 39.

Yusuf Alper, "Sevgi Soysal İçin - Gülen Gözlerinde Acının Çökeleği Yazıları", sayı 10, Ocak 1978, s. 29 (Şiir)

Füsun Altıok, "Öykücülerimiz", *Milliyet Sanat*, sayı 17, Nisan 1978.

Adalet Ağaoglu, "Sevgi Soysal'ın Ardından Tutkulu Perçem'den Bakmak'a", *Kadın Dayanışması*, sayı 15, 21 Kasım 1978.

1980-1990

Füsun Akatlı, "Sevgi Soysal'ı Anarken", *Hürriyet Gösteri*, sayı 1, Aralık 1980, s. 31-32.

Mehmet H. Doğan, "Sevgi Soysal'ın Romanları", *Milliyet Sanat Yeni Dizi*, Ocak 1981.

Adnan Binyazar, "Sevgi Soysal ile Tante Rosa Üzerine Konuşma", *Tante Rosa*, Bilgi Yayınevi, 3. Basım, 1980, s. 95-100.

Muzaffer Uyguner, *Tante Rosa*, Bilgi Yayınevi, 3. Basım, Nisan 1980, s. 101-105.

Aykut Tankuter, "Sevgi Soysal", *Dönemeç*, Kasım 1981, sayı 52.

Aykut Tankuter, "Sevgi Soysal'ı Anarken", *Cumhuriyet*, 24 Kasım 1982.

Füsun Akatlı, "Sevgi Soysal-Cellat Fuchs, Kent Halkına Nasıl Karıştı", *Bir Pencereden*, Adam Yayınları, İstanbul, 1982, s. 327-336.

Asım Bezirci ve Refika Taner, *Seçme Romanlar*, Varlık Yayınları, İstanbul 1983, s. 363-368.

Necati Güngör, "Kâzime Sevgi Soysal'ı Anlatıyor", *Gösteri*, sayı 31, Haziran 1983

Behçet Necatigil, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, 11. Basım, Ocak 1983, s. 346-47.

Mümtaz İdil, "Sekizinci Ölüm Yıldönümü'nde Sevgi Soysal", *Yarın*, Kasım 1984.

Atilla İlhan, "Sevgiyle Ölmek", *Sanat Olayı*, sayı 27, Ağustos 1984.

- Ayşenur Arslan, "Bir Sevgi Vardı", *Nokta*, 30 Kasım 1985.
- Nokta Dergisi, "Yazarları da Sürerler", Nisan 1986, s. 18-19.
- "Sevgi Soysal'ın Yayımlanmamış Bir Oyunundan Bir Bölüm: Venüslü Kadınların Serüvenleri", *Sanat Olayı*, sayı 46, Mart 1986, s. 20-24.
- İnci Aral, "Bir Yazarın İlk Çalışmalarından Biri", *Sanat Olayı*, sayı 46, Mart 1986, s. 23.
- Ayla Kutlu, "Venüslü Kadınların Serüvenleri İçin", *Sanat Olayı*, Mart 1986, s. 46.
- Ayla Kutlu, "Yazarın Tek Acıklı Söz Etmeden Oluşturduğu Bir Trajedi", *Sanat Olayı*, sayı 46, Mart 1986, s. 24.
- Pınar Kür, "Venüslü Kadınların Serüvenleri için", *Sanat Olayı*, Mart 1986, s. 46.
- Pınar Kür, "Daha Sonraki yapıtlarında Bulunan Düşünce Derinliği Burada Yok", *Sanat Olayı*, sayı 46, Mart 1986, s. 22.
- Ahmet Oktay, "Zulmet Sevinci", *Milliyet*, 22 Kasım 1986.
- Meltem Ahıska, "Teyzeniz Olur", *Defter*, sayı 5, Haziran-Eylül 1988, s. 86-94.

1990-2000

- Adalet Ağaoglu, Mümtaz İdil, "İki Dosttan Sevgi'ye", *Cumhuriyet Kitap*, 30 Kasım 1990.
- İşıl Özgentürk'le Nurcan Arca, "Rosa kimliğinin tartışılmasını istiyorum", *Milliyet Sanat*, 15 Eylül 1992, s. 45-48.
- İşıl Özgentürk ile yönetmenlik serüveni ve "Rosa" üzerine, *Antrakt*, Eylül 1992, s. 17-19.
- Bülent Peker, "Rosa Sinemaya Gidiyor", *Hürriyet Gösteri*, Eylül 1992, s. 28-32.
- Gürsel Aytaç, "Feminizmin Çığırtağan Olmayan Öncüsü", *Cumhuriyet Kitap*, sayı 155, 11 Şubat 1993.
- Hüseyin Atabaş, *Kale ve Bozkır*, İlkay Kitaplığı Yayınları, Ankara 1994, s. 133-139.
- Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 19-32.
- Atilla Özkırımlı, *Romanların Dünyasında*, Ümit Yayıncılık, Anlra 1994, s. 206-236.
- Sennur Sezer, "Sevgi Soysal Hâlâ Kırk Yaşında", *Evrensel*, 22 Kasım 1995.
- Sennur Sezer, "Sevgi Soysal'ın anlatımında Mizahın Payı ve Hedefi", *Evrensel Kültür*, sayı 48, Aralık 1995, s. 12-14.
- Şirin Sümer, "Ateşin ve Ayazın Tanığı Sevgi Soysal", *Evrensel Kültür*, Aralık 1995, s. 8-11.
- Deniz K. Çakıcı, "Sevgi'nin Yalnızlığında Gezinti", *Ezgi Dergisi (Kültür ve Sanat Dergisi Berlin)*, sayı 11, Mart-Nisan 1996, s. 9-11.
- Nejat Çelik, "Seni Sevedim Rosa", *Sinema Gazetesi*, 3-9 Ekim 1996, s. 10.
- "Vesika-lık: Sevgi Soysal", *Kitap-lık*, Mart-Nisan 1997, s. 43.
- Sezer Duru, "Sevgi İçin", *Kitap-lık*, Mart-Nisan 1997, s. 51-52.
- Selim İleri, "Sevgi Soysal'ı Hatırladıkça", *Kitap-lık*, Mart-Nisan 1997, s. 48.
- Mine Kazmaoglu, "Öznel Bir Yaşamöyküsü", *Kitap-lık*, Mart-Nisan 1997, s. 44.
- Ahmet Oktay, "Özgürlük Dolu Bir Kahkaha", *Kitap-lık*, Mart-Nisan 1997, s. 49-50.

Tomris Uyar, "Özgürlüğün Görkemli Sınırlar", *Kitap-lık*, Mart-Nisan 1997, s. 47.
Fusun Akatlı, "Öyküleriyle Sevgi Soysal", *Öykülerde Dünyalar*, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 75-79.
Aliye Yenen, "Sevgiciğimin Anısına Gönül Ferahlatıcı Bir Ağıt (Şiir)", *Bir Sevgi'nin Öyküsü*, 1998, s. 29-30.

2000-2015

Mustafa Aslantunali, "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti", *Virgöl*, sayı 35, Kasım 2000, s. 25-26.
Tahir Abacı, "Sevgi Abla'ya Özlem", *Radikal*, 1 Nisan 2001, s. 15.
Elif Ekin Akşit, "Yürümek", *Hatırladıklarıyla ve Unuttuklarıyla Türkiye'nin Toplumsal Hafızası* der. Esra Özyürek, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s. 301-324.
Sevinç Özer, "Türk Öyküsünde Kadınlık Durumu ve Öncü Asi Kadınlar, Güner Ener-Sevgi Soysal-Aslı Erdoğan", *Adam Öykü*, sayı 34, Mayıs-Haziran 2001, s. 70-74.
Mustafa Şerif Onaran, "Gülümseyen Üzgünlük Sevgi Soysal", *Varlık*, sayı 2001/12-1131, s. 3-6.
Ayşegül Yaraman, "Dönemine Sorumlu Döneminden Sorunlu Bir Kadın: Sevgi Soysal", *Biyografya I 1961-1971 Dönemi*, Bağlam Yayınları, Kasım 2001, s. 141-157.
Duygu Yazıcı, "Bir Sevgi Vardı", *Cumhuriyet Dergi*, Kasım 2001, s. 1-3.
Çimen Günay, "Şafak'ta Kadın olmak", *Varlık*, sayı 1131, 1 Aralık 2001, s. 14-17.
Elif Ekin Akşit, "Yürümek, "Hatırladıklarıyla ve Unuttuklarıyla Türkiye'nin Toplumsal Hafızası", der. Esra Özyürek, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s. 301-324.
Erdal Doğan, "Sevgi'li Bozkır", *Varlık*, sayı 1131, 1 Aralık 2001, s. 7-13.
Adalet Ağaoğlu, "Sevgi ile Sevgi Soysal", *Sanat Olayı*, sayı 21, Şubat 1984, s. 12-16; *Karşılaşmalar*, YKY, 3. baskı, İstanbul, 2002, s. 81-90.
Adalet Ağaoğlu, "Sevgi ile Sevgi Soysal", *Karşılaşmalar*, 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, 2002.
Şehnaz Şişmanoğlu, "Şafak'ta Suçlanmak", *E Dergisi*, sayı 42, Eylül 2002, s. 97-98.
Emel Armutçu, "Kısa Hayatımı Telaşla Ama Dolu Dolu Yaşadım", *Hürriyet Pazar*, 16 Kasım 2002.
Ömer Türkeş, "Sevgi Soysal: Edebiyatı Arayışın Adı", *Radikal Kitap*, 22 Kasım 2002.
Yıldırım Türker, "26 Yıl Olmuş Sevgi Gideli", *Radikal*, 2 Aralık 2002.
Tomris Uyar, "Bitmeyen Bir Devinim", *Virgöl*, Şubat 2003, s. 8.
Filiz Aygündüz, "Kadın Kalem Cemre", *Milliyet Sanat*, sayı 528, Mart 2003.
Haydar Ergülen, "Romantik Olan Sevgi", *Radikal*, 5 Mart 2003.
Şükrü Hatun, "Sevgi Soysal Işığı", *Radikal*, 2, 9 Mart 2003.
Fethi Naci, "Bir Sessizlik Komplosuna Karşı... Sevgi Soysal'ı Hatırlamak", *Cumhuriyet Kitap*, sayı 692, 22 Mayıs 2003, s. 13.
Buket Uzuner, "Kadının Adı: Sevgi, Mesleği: Yazar", *Radikal Kitap*, 14 Mart 2003.

- Sırma Köksal, "Tante Rosa", *Time Out Istanbul*, cilt 3, sayı 26, Mart 2003, s. 52.
- Filiz Aygündüz, "Kadın, Kalem, Cemre", *Milliyet Sanat Dergisi*, sayı 528, Mart 2003, s. 84-88.
- İşıl Özgentürk, "Seni Seviyorum Tante Rosa", *Cumhuriyet*, 11 Mart 2003
- Nihat Ateş, "Sevgi Soysal'dan Suzan Samancı'ya Öyküde Şiddet Çizgisi", *E Dergisi*, sayı 49, Nisan 2003, s. 18-20.
- Tamer Kütükçü, "Sevgi Soysal ve Yürümek Romanı", *Varlık*, sayı 1147, Nisan 2003, s. 54-57.
- Ebru Aykut Türker, "Bir Kadının Yaşam Mücadelesinin Öyküsü: Tante Rosa", *Hürriyet Gösteri*, sayı 255, Ocak 2004, s. 60-63.
- Gamze Somuncuoğlu, "Sevgi Soysal Söyleminde Kadın", *E Dergisi*, sayı 60, Mart 2004.
- Abdurrahim Karadeniz, "Sevgi Soysal'ın Sevgisi", *Hece Öykü*, sayı 7, Şubat-Mart 2005, s. 56-58.
- Yasemin Bayer, "Priska Furrer ile - Sevgi Soysal Klişeleşmiş Kadın İmajını Yıkı", *Hürriyet Gösteri*, sayı 260, Temmuz 2004, s. 64-65.
- Kubilay Akman, "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti'nin Analizi", *İzinsiz Gösteri* 97, Haziran 2006
- Firdevs Canbaz, "Kadın Yazını: Öyküde Post-modern Feminizm-Tante Rosa Bütün Kadınca Bilmeyişlerin Tek Adıdır", *Hece Öykü*, sayı 24, Aralık-Ocak 2007, s. 120-121.
- Ali Abaday, "Kanatlı bir Sevgi", *K*, sayı 77, 21 Mart 2008, s. 6-7.
- Seyit Battal Ugurlu, "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti'nde Yapı Tema ve Metafor", *Bilig*, sayı 46, yaz 2008, s. 153-178.
- Sefa Yüce, "Sevgi Soysal'ın Hikayeciliği", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (The Journal of International Social Research)*, cilt 1/1-2 Kış 2008, s. 539-548.
- Medet Turan, "Sevgi Soysal-Şafak", *Türk Romanında 12 Mart Edebiyat Sosyolojisi Açısından Bir İnceleme*, Dönence Yayınları, İstanbul, Şubat 2009, s. 121-128.
- Müge Karahan, "Sevgi Soysal ve Ankara'da Bir Öğle Vakti", *Mesele*, sayı 27, Mart 2009, s. 30-34.
- Necip Tosun, "Hayat ve Deneyim: Sevgi Soysal Öykücülüğü", *Kitaplık*, sayı 127, Mayıs 2009, s. 94-97.
- Yıldırım Türker, "İsyankar Neşe", *Radikal*, 18 Aralık 2010.
- Tamer Kütükçü, *Türk Yazınında Kadın Bedeni ve Cinselliğinin Temsili*, Cinius Yayınları, Mayıs 2010.
- Selim İleri, "Günöbirlik", *Radikal Kitap*, 18 Mart 2011.
- Buket Uzuner, "Türk Edebiyatı'ndaki Annem, Kızkardeşim ve Kızım: Sevgi Soysal", *Vatan Kitap*, 15 Eylül 2011, s. 32.
- Burcu Şimşek, "Sevgi Soysal ile Gündelik Yaşamda Yürümek", *Edebi Gündelik Türkiye Romanında Gündelik Hayat*, Editör: Tuğba Taş, De ki Basım Yayım, Ankara, 2011, s. 53-71.
- Feridun Andaç, "Yansıtılan Bir Dönemin İzinde", *Varlık*, sayı 1242, Mart 2011, s. 3-6.

- Hülya Bulut, “Yenişehir’de Bir Öğle Vakti Devrilen Kavak Ağacı”, *Varlık*, sayı 1242, Mart 2011, s. 14-21.
- Selim Ileri, “Sevgi’yi 1976’da kaybettik... Ama derin izi sürdü”, *Radikal Kitap*, 6 Ocak 2012.
- Seval Şahin, “Sevgi Soysal’ın ‘Eskici’ Hikâyesi Üzerine: Kim Bir İnsanın Ansızın Eşyalarından Bedava Kurtulacak Kadar Akıllanacağına İnanabilir?”, *Mesele*, sayı 63, Mart 2012. s. 26-27.
- Aslı Tohumcu’dan Sevgi Soysal’a: Kırıklığım Geçecek mi?”, *Yeraltına Mektuplar (59 Yazardan Hayatta Olmayan Yazarlara)*, YKY, İstanbul, 2013.
- Irmak Zileli, “Devinimin Adı Sevgi Soysal”, *Sol Kitap*, sayı 23, 6 Mart 2013.
- Seval Şahin, “Sevgi Soysal İçin Konuşacak Çok Şeyimiz Var”, *Sol Kitap*, sayı 23, 6 Mart 2013.
- Sırma Köksal, “Ülkenin Kalbi Kabul Günleri”, *Birgün Kitap*, 13 Haziran-3 Temmuz 2014, s. 17.
- Sibel Oral, “Ülkenin Kalbi Kırık Olmamalı”, *Radikal Kitap*, 30 Mayıs 2014, s. 12.
- Ali Çakmak, “Yüksek Gerilim”, *Özgür Gündem*, 18 Haziran 2014, s. 15.
- İpek Şahbenderoğlu, “Evet, Bazıları Sokak Sever”, *İstanbul Art News*, sayı 10, Haziran 2015, s. 14.

MELTEM AHISKA Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde öğretim üyesidir. *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik* adlı kitabının yanı sıra çeşitli kitaplar yazmış ve derlemiştir. Garbiyatçılık, toplumsal hafıza, milliyetçilik ve toplumsal cinsiyet konularında çeşitli dergi ve derleme kitaplarda yayımlanan makaleleri vardır. *Akıntıya Karşı*, *Defter*, *Pazartesi* dergilerinin yayın kolektiflerinde yer almıştır. Halen *Red-Thread* adlı e-derginin yayın kurulu üyesidir.

NECMİYE ALPAY 1946 doğumlu, Mülkiye mezunu, çevirmen, yazar. Telif kitapları: *Türkçe Sorunları Kılavuzu*, *Dilimiz*, *Dillerimiz*, *Yaklaşma Çabası*.

FATİH ALTUĞ Lisans ve lisans üstü eğitimini Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde tamamladı. Mehmet Fatih Uslu ile birlikte *Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbul'unda Modern Edebi Kültür* (İş Bankası Yayınları, 2014) derlemesini çıkardı. *Araba Sevdası* romanının eleştirel basımını (İletişim Yayınları, 2014) hazırladı. İstanbul Şehir Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde öğretim üyesi.

PELİN ASLAN Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde lisans, yüksek lisans ve doktora eğitimini tamamladı. Makaleleri çeşitli dergilerde yayımlandı. Doktora tezinin yeniden düzenlemiş ve güncellenmiş hali, Nisan 2015'te, *Fantastik Roman: Türkçe Edebiyatta Var-*

la Yok Arası Bir Tür adıyla İletişim Yayınları'ndan yayınlandı. Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde 2003-2007 yılları arasında araştırma görevlisi, 2007-2012 yılları arasında da Bahçeşehir Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi'nde öğretim görevlisi olarak çalıştı. 2013 yılından beri Kocaeli Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yapıyor.

EBRU AYKUT Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü öğretim üyesi. Lisans derecesini Boğaziçi Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü'nden, yüksek lisans derecesini Hannah Arendt üzerine yazdığı teze Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden aldı. Doktorasını ise Boğaziçi Üniversitesi Atatürk Enstitüsü'nde "Alternative Claims on Justice and Law: Rural Arson and Poison Murder in the 19th Century Ottoman Empire" (Adalet ve Hukuk Üzerinde Hak İddiaları: 19. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda Kırsal Kundaklama Vakaları ve Zehirle İşlenen Cinayetler) başlıklı teziyle 2011 yılında tamamladı. Geç Osmanlı döneminde suç ve cezalandırma pratikleri, hukuk, tıp ve toplumsal cinsiyet tarihi üzerine çalışan Ebru Aykut, sosyal tarih ve toplumsal cinsiyet tarihi dersleri veriyor.

PELİN BAŞCI Ankara Anadolu Lisesi ve Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ni bitirdi. Ankara Üniversitesi DTCF'de doktora derslerini ve yeterlilik sınavını tamamladı. Fullbright bursu ile ABD Teksas Üniversitesi, Austin'de okudu. 1995'te Teksas Üniversitesi'nden doktora derecesi ile mezun oldu. Aynı üniversitede Türk Dili ve Edebiyatı programı ve Orta Doğu Araştırmaları Bölümü'nde asistan olarak görev yaptı ve dersler verdi. 1995-1997 arasında tekrar DTCF'de çalıştı. 1997'de ABD'nin Oregon eyaletindeki Portland State Üniversitesi (PSU), Dünya Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Türk Dili ve Edebiyatı programında göreve başladı. PSU'da Türk Dili ve Edebiyatı yan dalında lisans düzeyinde akademik çalışmalar başlatılmasına öncülük etti. Halen Dünya Dilleri ve Edebiyatları Bölümünde doçent olarak görev yapmaktadır. Türk Edebiyatı kanonu, popüler kültür, 20. yüzyılın başında kadın imgesi, kadın dergilerinde reklamlar, sinema ve edebiyat üzerine çeşitli yazıları, Türkçenin yabancı dil olarak öğretimi konusunda çalışmaları da bulunmaktadır. 1999-2006 arasında ABD'deki Türk Dili ve Edebiyatı meslek kuruluşu olan AATT'nin dergisinin editörlüğünü yapmıştır. Edebiyat, edebi eleştiri, kültür araştırmaları, cinsel kimlik, sinema ve popüler kültür üzerine dersler vermektedir.

ŞEYDA BAŞLI ODTÜ Sosyoloji Bölümü mezunudur, yüksek lisans eğitimini de bu bölümde tamamlamıştır. Doktorasını Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde tamamlamış olan Başlı'nın uzmanlık alanı edebiyat sosyolojisidir. *Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine: İlk Romanlarda Çok-Katmanlı Anlatı Yapısı* başlıklı çalışması 2010 yılında İletişim Yayınları tarafından basılarak Türkiye Yazarlar Birliği 2010 Araştırma Ödülü'ne layık görülmüştür. Mardin Artuklu Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmakta olan Başlı'nın, *Varlık*, *Littera*, *Hece* gibi dergilerde yayımlanmış makaleleri bulunmaktadır.

ADNAN BİNYAZAR 7 Mart 1934'te Diyarbakır'da doğdu. Dicle Köy Enstitüsü'nü bitirdikten sonra Gazi Eğitim Enstitüsü Edebiyat Bölümü'nde okudu. İlköğretim okulundan üniversiteye, değişik okullarda edebiyat öğretmenliği yaptı. Uzun yıllar kaldığı Berlin'de ders kitapları yazma projelerinde çalıştı. Edebiyata öykü, deneme, eleştiriyle başladı, daha sonra romanlar da yazdı. Deneme ve eleştirilerini *Toplum ve Edebiyat*, *Ağıt Toplumu*, *Ozanlar Yazarlar Kitaplar*, *Ayna*, *Duyguların Anakarası*, *Edebiyatın Dar Yolu*, *Ardında Leke Bırakmamalı Sevgi* adlı kitaplarında topladı. Halk yazını ile ilgili kitapları ise *Dede Korkut*, *Kan Turalı*, *Halk Anlatıları*, *On Beş Türk Masalı*, *Elif ile Mahmut*, *Kerem ile Aslı* adlarını taşıyor. Gençlere yönelik kitaplar da yazdı: *Atatürk Anlatıyor*, *Güneşliğine Yolculuk/Kaçış*, *Güneşliğine Yolculuk/Varış*. Romanları: *Masalları Yitiren Dev*, *Ölümün Gölgesi Yok*. Öyküleri: *Şairin Kedisi*, *Şah Mehmet Bozkır Aydınlığında Aşk*, *Kızıl Saçlı Kontes*. *Ölümün Gölgesi Yok* romanı 2005 Orhan Kemal, 2011 Ebubekir Tepeyran Roman ödülünü aldı. 2010 Sedat Simavi Edebiyat Ödülü de *Toplum ve Edebiyat* adlı deneme kitabına verildi. Konak Belediyesi'nce yılın edebiyatçısı seçildi; edebiyat dalında, 14. Truva Kültür-Sanat, Dil Derneği Onur, Bartın Kitap Fuarı Onur, 2012 Ankara Uluslararası Öykü Günleri Onur ödülleri de ger bulundu.

ARZUHAN BİRVAR 1991 İstanbul doğumludur. 2013'te Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. İstanbul Üniversitesi Yeni Türk Edebiyatı alanında yüksek lisans yapmaktadır. Seval Şahin ile beraber hazırladığı *Ahmed Midhat Efendi Hayatı Romancılığı ve Bir Eseri: Şeytankaya Tılsımı* adlı çalışma MSGSÜ yayınları tarafından 2013 yılında yayımlanmıştır.

HÜLYA BULUT İstanbul'da doğdu. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nden 1998 yılında mezun oldu. Yüksek lisans öğrenimini Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde tamamladı. *Varlık*, *Türk Dili*, *Hürriyet Gösteri*, *Evensel Kültür*, *Mesele* gibi dergilerde çeşitli makaleleri yayımlandı. Halen Boğaziçi Üniversitesi'nde Türkçe Dersleri Koordinatörlüğü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. Aynı zamanda Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü doktora programına kayıtlıdır.

DİDEM ARDALI BÜYÜKARMAN 1972 İstanbul doğumlu. 1997 yılında Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Aynı yıl Kocaeli Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde araştırması görevlisi olarak göreve başladı. 2007 yılında Marmara Üniversitesi Tarih Araştırmaları Enstitüsü'nde "Türk Tiyatro Edebiyatında Vatan Kavramının Ortaya Çıkışı (1860-1940)" teziyle doktorasını tamamladı. Yıldız Teknik Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde öğretim üyesi. Seval Şahin ve Banu Öztürk ile birlikte "Türk Edebiyatında Polisiye Romanın Tarihsel Gelişimi (1884-1928)" başlıklı TÜBİTAK projesinde çalıştı. Polisiye romana katkısı *Labirent* ve *Everest Yayınlarına* hazırladığı kitaplarla devam ediyor.

SAİD ÇANGIR Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde öğrencidir. *İstanbul Art News Edebiyat* için söyleşiler yapmaktadır.

DEVİRİM DİRLİKYAPAN 11 Temmuz 1974'te Nevşehir'de doğdu. İlk ve orta öğrenimini Nevşehir'de tamamladı. Eskişehir Anadolu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi İktisat Bölümü'nü bitirdi (1997). Gazetecilik, düzeltmenlik ve yöneticilik yaptı. *DüşeYaza Edebiyat* (1998-99), *Genç Edebiyat* (1994) ve *Akıntıya Karşı Şiir* (1993) dergilerinin yayın kurullarında yer aldı. "İkinci Yeni Dışında Bir Şair: Edip Cansever" başlıklı yüksek lisans tezini Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde 2003'te tamamladı. 2007'de aynı üniversiteden "Phoenix'in Evrimi: Edip Cansever'de Dramatik Monolog" başlıklı teziyle doktora derecesi aldı. Doktora tezine dayanan çalışması, *Ölümü Gömdüm, Geliyorum: Edip Cansever Şiirinde Varolma Biçimleri* adıyla yayımlandı (Metis, 2013). Edip Cansever'in düzyazılarından ve söyleşilerinden oluşan *Şiiri Şiirle Ölçmek* (YKY, 2009) ve Nevşehirli Aşık Ahmet'in şiirlerinin bir güldestesi niteliğindeki *Yokluğun Derdi: Nevşehirli Aşık*

Ahmet'in Yaşamı, Sanatı, Şiirleri (Ürün, 2014) adlı kitapları yayına hazırladı. İlk şiir kitabı *Epitaph* (Çankaya Belediyesi, 1995), çeşitli ödüllere layık görüldü. *Karla Gelen* (Bilgi, 1998) ise 1997 Behçet Aysan Şiir Ödülü ile 1999 Cemal Süreya Şiir Ödülü'nü kazandı. Üçüncü şiir kitabı *İmdat İşaretleri*, on altı yıllık uzun bir aradan sonra, 2014'te Yitik Ülke Yayınları arasından çıktı. 2007-2010 yıllarında Kıbrıs'ta Lefke Avrupa Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak çalıştı. Halen Mersin Çağ Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı ve Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro bölümlerinde dersler vermektedir.

JALE ÖZATA DİRLİKYAPAN 1995 yılında Gazi Anadolu Lisesi'nden, 2000 yılında Hacettepe Üniversitesi İşletme Bölümü'nden mezun oldu. 2000 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans çalışmalarına başladı. "Bilge Karasu'nun Gece'sine Metin ve Okur Odaklı Bir Yaklaşım" başlıklı teziyle 2003 yılında yüksek lisans, "Yazınsal Kavrayışta Köklü Bir Değişim: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı" başlıklı teziyle 2007 yılında doktor derecesini aldı. Bu arada Nancy Chodorow'un *Duyguların Gücü* adlı kitabını Türkçeye çevirdi. 2010 yılında Metis Yayınları tarafından *Kabuğunu Kıran Hikâye* adıyla basılan kitabıyla, 2011 Memet Fuat Eleştiri/İnceleme Ödülü'nü aldı. *Bilig*, *Folklor/Edebiyat*, *Kitap-lık*, *Pasaj*, *Virgül*, *Yasakmeyve* gibi edebiyat dergilerinde yazıları yayımlanan Özata Dirlikyapan, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde dersler vermektedir.

ÇİMEN GÜNAY-ERKOL Doktora derecesini 12 Mart romanları üzerine olan teziyle 2008 yılında Leiden Üniversitesi'nin Edebiyat Çalışmaları Bölümü'nden aldı. 2008'den beri Özyeğin Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi'nde çalışmakta, Türk Edebiyatı alanında çeşitli dersler vermektedir. Yazıları *Defter*, *Journal of European Studies*, *Journal of Turkish Literature*, *Symposium* gibi dergilerde yayımlanan Günay-Erkol, 2010-2012 yılları arasında TÜBİTAK ve ESF tarafından desteklenen "Türkiye'de Kadın Edebiyatı" başlıklı bir araştırma projesi yürütmüştür. İlgili alanları arasında toplumsal cinsiyet, erkeklik, bellek, tarihin yazınsallaştırılması ve sakatlık çalışmaları bulunmaktadır. Ali Liber'in annesidir.

AYŞE SİBEL EROL Karşılaştırmalı Edebiyat dalında University of California, Berkeley'de doktora yapmıştır. New York Üniversitesi'nde Türk Dili ve Edebiyatı dersleri vermektedir. Cumhuriyet dönemi yazarlar-

rı, bilhassa Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin, Halide Edip gibi yazarları inceleyen milliyetçilik ve edebiyat üzerine makaleleri vardır. Cinsiyet rolleri, feminizm ve kadın yazarlar üzerine çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmaların yanı sıra, “Greedy Heart of Halide” isimli Halide Edip belgeselinde rol almıştır. Halide Edib’in “Memoirs” isimli orijinali İngilizce olan hatıralarının tekrar basımı için, Adalet Ağaoğlu’nun *Yazsonu* romanı ve Nazlı Eray’ın *Orfe* romanının İngilizce tercümeleri için önsözler, değişik kitap eleştirileri ve *Oxford Ansiklopedisi*, *İslam Ansiklopedisi* gibi kaynaklar için Türk yazarları ve edebiyatı üzerine yazılar yazmıştır. “Türk Edebiyatı Var Mı?” çalışması, *Journal of Levantine Studies*’de çıkmıştır. Ayrıca, Orhan Pamuk’un eserlerini inceleyen makaleler yayınlamıştır. *Kar Üzerine Yazılar* isimli bir kitap derlemektedir.

DENİZ KANDİYOTİ Profesör Deniz Kandiyoti, halen Londra’da yaşamakta ve Londra Üniversitesi’nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. 1969-1973 yılları arasında Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 1974-1980 yılları arasında da Boğaziçi Üniversitesi’nde görev yapmıştır. *Women and Rural Production Systems*, *Women, Islam and the State* (1991), *Gendering the Middle East* (1996) - *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar* (1997) *Kültür Fragmaları* (2013, Ayşe Saktanber ile) adlı kitapları bulunan Kandiyoti’nin feminist kuram, kadın ve gelişme, Ortadoğu’da kadın ve toplumsal cinsiyet üzerine çeşitli makaleleri de vardır.

TAMER KÜTÜKÇÜ İstanbul’da doğdu. Orta öğrenimini Bakırköy Lisesi ile İstanbul Maçka Teknik Lisesi’nde tamamladıktan sonra Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden mezun oldu. Aynı üniversitenin aynı bölümünde yüksek lisans ve doktora devam etti. Lise yıllarında Figen Haceroğlu’dan, üniversite yıllarında ise Gönül Paçacı’dan özel olarak Türk müziği dersleri aldı, bir yandan da Murathan Mungan’ın üniversitede bir yıla mahsus olarak verdiği “yaratıcı yazım” dersine katıldı. Türk edebiyatı ve Türk müziği, ilgi alanlarındandır. *Varlık*, *Virgöl*, *Kitap-lık*, *Türk Dili*, *Türk Edebiyatı*, *Türklük Bilgisi Araştırmaları*, *Edebiyat ve Eleştiri*, *Hürriyet Gösteri*, *Roman Kahramanları*, *Eşik Cini* gibi süreli yayınlarda yayımlanmış çeşitli eleştiri ve inceleme yazılarının yanı sıra, kitaplaşmış üç çalışması mevcuttur: *Türk Kadın Yazınında Kadın Bedeni ve Cinselliğinin Temsili* (2010), *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi* (2012) ve *Geçmiş Zamanların, Mekanların ve Hatırlamaların Rafında: Kadıköy’ün Kitabı* (2014). 2000-2003 yılları

arasında Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalıştıktan sonra, oradan ayrılmıştır ve on iki yılı aşkın bir süredir Sabancı Üniversitesi'nde "Türk Dili ve Edebiyatı" dalı öğretim görevlisi olarak görev yapmaktadır.

SİBEL KIR Lisans ve yüksek lisansını Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde tamamladı. Halen aynı üniversitede doktora öğrenimine devam etmekte ve Türk Dili okutmanı olarak görev yapmaktadır.

BİRGÜL OĞUZ 1981'de doğdu. İstanbul Bilgi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nü bitirdi. Aynı üniversitenin Kültürel İncelemeler yüksek lisans programından "Oğuz Atay'da Yazarlık Kurumunun İflası ve Edebi İntihar" başlıklı teziyle mezun oldu. Öykü, deneme ve çevirileri *Varlık*, *Notos*, *Dünyanın Öyküsü*, *İzafi*, *Duvar*, *Remzi Kitap*, *Radikal Kitap*, *Roman Kahramanları*, *Birikim*, *Felsefe Logos* gibi dergilerde yayımlandı. *Fasulyenin Bildiği* (Varlık, 2007) ve *Hah* (Metis, 2012) adlı iki öykü kitabı var. Halen Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Edebiyatı Bölümü'nde doktora öğrencisidir.

VEYSEL ÖZTÜRK Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümü öğretim üyesidir. 1979 yılında Samsun'da doğdu. 2010 yılında "Türk Şiirinde Romantik Öznelğin İnşası: Abdülhak Hamit Tarhan'ın Şiirinde Romantik Öznelik" başlıklı tezi ile Boğaziçi Üniversitesinden doktor unvanını aldı. Çalışma alanları şunlardır: Modern ve Çağdaş Türk Edebiyatı, Edebiyat Teorileri, Çağdaş Şiir Eleştirisi.

ADNAN ÖZYALÇINER 1934'te İstanbul'da doğdu. İstanbul Erkek Lisesi'ni bitirdi. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü'nde okudu. Türkiye Yazarlar Sendikası Genel Sekreterliğini (1974-1989), YAZKO'nun yöneticiliğini ve İkinci Başkanlığını (1981'den sonra) yaptı. "Sur"la 1964 Sait Faik Hikâye Armağanı'nı, "Yağma'yla" 1972 TDK Hikaye Ödülü'nü, *Gözleri Bağlı Adam* ile 1978 Sait Faik Hikaye Armağanı'nı, *Cambazlar Savaşı* Yitirdi ile 1991 Haldun Taner Öykü Ödülü'nü kazandı. 1980'de Çağdaş Gazeteciler Cemiyeti, 1993'te Türkiye Gazeteciler Cemiyeti "Yılın Başarılı Gazetecisi" ödülleri aldı. 2011'de "aydın duruşu ve öykücülüğümüze emeği" için PEN Öykü Şükran Armağanına değer görüldü. Sanatını ve öykücülüğünü tanıtan *Öykücülüğümüzün 45 Yıllık Çınarı Adnan Özyalçiner* adlı kitabı da bu-

lunmaktadır. Dokuz öykü kitabı, bir romanı ve çocuklara yönelik kitaplarıyla araştırma, inceleme kitapları da vardır.

SENNUR SEZER Şair, yazar. 1943'te Eskişehir'de doğdu. Kadın olmanın sorumluluğunun şiirini yazıyor. İlk şiiri 1958'de, ilk şiir kitabı *gecekondu* 1964'te yayımlandı. 1980 yılında "kadınlara yönelik yazıları ve şiirleri için *Kadınların Sesi* dergisinin 8 Mart Ödülü'nü, 1987'de *Bu Resimde Kimler Var* adlı kitabıyla Halil Kocagöz Şiir Ödülü'nü, 1998'de "Şiiri alanlara taşıdığı için" Pir Sultan Abdal Dernekleri Edebiyat Ödülü'nü aldı. *Kirlenmiş Kağıtlar* adlı şiir kitabıyla 2000 yılı Yunus Nadi Şiir Ödülü'nü kazandı. 2007 Yılı Truva Kültür Sanat Ödülleri Şiir Ödülü'ne (2007), Ş. Avni Ölez Emek Ödülü'ne (2009) layık görüldü. 2010 yılında ilk şiir kitabının 45. Yılında *Şiirin ve Umudun Yorulmaz İğnesi Sennur Sezer* adlı kitap hazırlandı. 21 Mart 2012'de PEN Şiir Ödülü'ne değer görüldü. 2015'te aramızdan ayrıldı.

FUNDA SOYSAL 1975 yılında Ankara'da doğdu. Ortaokulu Ankara Gazi Anadolu Lisesi'nde, liseyi Robert Koleji'nde, üniversiteyi ise ABD'nin Iowa eyaletinde Grinnell College'da bitirdi. Boğaziçi Üniversitesi Atatürk Enstitüsü'nde yüksek lisans yaptı. Aynı üniversitenin Tarih Bölümü'nde, *Servet-i Fünun* dergisi üzerinde yürüttüğü doktora çalışması halen sürmektedir. 2002'den beri, Sevgi Soysal'ın bütün eserlerinin yeniden yayımlanması sürecinde İletişim Yayınevi ile birlikte çalışıyor.

İPEK ŞAHBENDEROĞLU 1984 yılında İstanbul'da doğdu. Lisans eğitimini, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde 2006 yılında; yüksek lisans eğitimini ise aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı'nda "Halid Ziya Uşaklıgil'in Edebî Tenkitleri" başlıklı tezi ile 2010 yılında tamamladı. *Dil ve Edebiyat*, *Eşik Cini*, *Hürriyet Gösteri*, *İstanbul Art News* gibi sanat ve edebiyat dergilerinde Türk edebiyatı üzerine çeşitli yazı ve çalışmaları yayımlandı. TÜBİTAK tarafından desteklenen ve yürütücülüğünü Doç. Dr. Seval Şahin'in yaptığı "Türk Edebiyatında Polisiye Romanın Tarihsel Gelişimi 1884-1928" başlıklı araştırma projesinde 2011-2014 yıllarında görev almış, 2013 yılında Bağlam Yayınları'ndan çıkan *Edebiyatın İzinde*, *Polisiye Edebiyat* adlı kitapta konuyla ilgili çalışmaları yayımlanmıştır. Yine 2014 yılında Sevgi Soysal'ın 1970'li yıllarda kaleme aldığı gazete yazılarını derlediği kitabı *Türkiye'nin Kalbi*, *Kabul Günleri* başlığı ile İletişim Yayınları'ndan çık-

miştir. Ayrıca 2014 yılında Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* adlı tiyatro oyununun eleştirel basımını Çağrı Yayınları için yayına hazırlamıştır. Halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı'nda, doktora eğitimine devam etmektedir.

SEVAL ŞAHİN Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde öğretim üyesidir. Edebi biçimlerin sosyolojisi, edebiyatta gündelik hayat ve polisiye romanla ilgilenmektedir. 2011-2014 yıllarında 1884-1928'de Türkiye'de yayımlanmış telif polisiye eserlerin tarihi üzerine TÜBİTAK destekli bir araştırma projesi yürütmüştür. Didem Ardalı Büyükarman ve Banu Öztürk ile "Osmanlıdan Cumhuriyete Türkçede Polisiye" ile "Edebiyatın İzinde" serilerinin editörlüğünü yapmakta, *İstanbul Art News Edebiyat*'ın "Odak Yazar" bölümünü hazırlamaktadır. Ayrıca Cumhuriyet Kitap eki için polisiye eleştiriler kaleme almakta ve Açık Radyo'da "Günün ve Güncelin Edebiyatı" programını hazırlayıp sunmaktadır. *Kültürel Sermaye*, *Kıbar Hırsız* ve *Şehir* (Bağlam Yayınları, 2011) ve *Modernizmin Oyunu-Oyunun Modernizmi*, *Tanpınar'da Oyun* (Kapı Yayınları, 2013) adlı kitapları bulunmaktadır. Hazırladığı kitaplar: Berna Moran, *Edebiyat Üzerine Makaleler/Röportajlar* (İletişim Yayınları, 2004), *Tevfik Fikret-Düşünce Dergisi - Nüsha-i Mahsusa 1918* (Kitap Yayınları, 2006), Muallim Naci, *Mehmed Muzaffer Mecmuası* (Kitap Yayınları, 2006), Mehmed Asım Us, *Karikatür-II. Meşrutiyet'in Ünlü Simaları* (Kitap Yayınları, 2008), "Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!" *Sevgi Soysal İçin Yazılar* (İletişim Yayınları, 2013), *Ahmed Midhat Efendi -Hayatı-Romancılığı-Bir Eseri: Şeytankaya Tılsımı* (MSGSÜ Yayınları, 2013), Süleyman Sûdi, E. Âli, *Gece Kuşları* (Labirent Yayınları, 2013), *Polisiye Edebiyat*, Didem Ardalı Büyükarman ve Banu Öztürk ile (Bağlam Yayınları, 2013), Yervant Odyan, *Abdülhamid ve Sherlock Holmes*, Didem Ardalı Büyükarman, Banu Öztürk, Ayşe Şahin ve E. Şule Ayva ile (Everest Yayınları, 2014), *Fantastik ve Bilimkurgu*, Didem Ardalı Büyükarman ve Banu Öztürk ile (Bağlam Yayınları, 2015).

HİLMİ TEZGÖR 1968'de İstanbul'da doğdu. Avusturya Lisesi'nde okudu. Dergicilik, yayınevi editörlüğü ve müzik yazarlığı yaptı. Yüksek lisansını Boğaziçi, doktorasını İstanbul Üniversitesi'nde tamamladı. 1992'den bugüne çeşitli dergi, gazete ve antolojilerde şiirleri, şiir ve şarkı sözü çevirileri, edebiyat ve müzik konulu yazıları yayımlanıyor. 1995'te ku-

rulduğundan beri Açık Radyo'da *Vertigo* isimli müzik programını hazırlıyor. Yeditepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde öğretim üyesi olarak Modern Türk Edebiyatı, Modern Türk Şiiri, Edebiyat Kuramları, Karşılaştırmalı Edebiyat ve Popüler Müzik-Edebiyat ilişkisi alanında dersler veriyor, çalışmalar yapıyor. Kitapları: *Geçişli Fiiller* (Şiir - Altıkkırkbeş, 2003), *Şarkıdaki Şiir: 20. Yüzyılda Popüler Müziğin Edebi Yüzü* (İletişim Yayınları, 2012), "*Bin Atlı Akınlarda Çocuklar*": *Ortaokul Türkçe.Ders Kitaplarında Şiir (1929-2005)* (İletişim Yayınları, 2013) Çeviri şiir kitapları: Hermann Hesse / *Seçilmiş Şiirler* (Altıkkırkbeş, 1994), Erich Fried / *41 Aşk Şiiri* (İyi Şeyler, 1998), Karl Krowlow / *Dünyanın İşaretleri* (Yapı Kredi Yayınları, 1999). Derleme kitabı: "*Korkuyu Beklerken*" *Gelenler: Oğuz Atay Öyküleri Üzerine Yazılar* (İletişim Yayınları, 2011).

REYHAN TUTUMLU 1998 yılında Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon-Sinema Bölümü'nden mezun oldu. "Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Otel" başlıklı teziyle 2002 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nden yüksek lisans derecesi aldı. 2007 yılında aynı bölümde doktoraasını tamamladı. Doktora teziyle 2007 Memet Fuat Eleştiri Ödülü'nü kazandı ve bu tezi *Yaşamasız Yazabilmek: Vüs'at O. Bener'in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım* adıyla Metis Yayınları tarafından yayımlandı. 2009 yılından bu yana Sabancı Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

TÜLİN URAL 1972 yılında doğdu. Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde lisansını tamamladı. Aynı üniversitede Atatürk Enstitüsü'nde "Erken Cumhuriyet Dönemi kanonik ve kanon dışı romanında cins kimliği, aşk, aile ve cinselliğin temsili" adlı tezle yüksek lisans derecesi aldı. 2008 yılında, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde, Prof. Dr. Meral Özbek danışmanlığında yazdığı "1930-1939 arasında Türkiye'de Adab-ı Muaşeret, Toplumsal Değişme ve Gündelik Hayatın Dönüşümü" adlı tez ile doktora derecesi aldı. Çeşitli üniversitelerde Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi, Sosyolojiye Giriş, Türkiye'nin Toplumsal Yapısı, 20. Yüzyıl Tarihi gibi dersler verdi. *Toplumsal Tarih*, *Birikim*, *Metro Gastro*, *Turkish Studies* gibi dergilerde yazıları yayımlandı. Halen Mimar Sinan Üniversitesi'nde okutman olarak çalışmaktadır. Çınar adında bir oğlu vardır.

ZEYNEP UYSAL 1969 yılında doğdu. Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde lisans ve yüksek lisans eğitimini tamamladı. 1999 yılında Marmara Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı'ndan doktora derecesini aldı. 2001-2003 yılları arasında Oxford Üniversitesi Şarkiyat Enstitüsü'nde misafir öğretim üyesi olarak çalıştı. Makaleleri çeşitli dergilerde yayımlandı. *Olağanüstü Masaldan Çağdaş Anlatıya: Muhayyelat-ı Aziz Efendi* adlı kitabı 2006 yılında çıktı. *Edebiyatın Omzundaki Melek: Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar* adlı derlemesi ise 2011 yılında İletişim Yayınları tarafından yayımlandı. 2001 yılından beri Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde öğretim üyesidir. 2014 yılında ise *Metruk Ev Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi* adlı kitabı yine İletişim Yayınları tarafından yayımlanmıştır.

AYŞEGÜL YARAMAN İlk ve orta öğrenimini İzmir'de, yükseköğrenimini ise İstanbul Üniversitesi ve Paris VII Üniversitesi'nde yaptı. 1991'de doktor, 1998'de doçent ve 2004'te profesör oldu. 1990'dan beri Marmara Üniversitesi Fransızca Kamu Yönetimi Bölümü öğretim üyesidir. *Anthologie de Nouvelles Turques Contemporaine*, (Publisud, 1992); *Resmi Tarihten Kadın Tarihine* (ilk baskısı Elinin Hamuruyla Özgürlük, Milliyet, 1992, ikinci baskısı Bağlam Yayınları, 2001); *Türkiye'de Kadınların Siyasal Temsili/Dışiliksiz Siyaset* (ilk baskısı, Bağlam Yayınları, 1999, genişletilmiş ikinci baskısı 2015, Bağlam Yayınları, İstanbul); *Toplumsal Değişme ve Kişilik Özellikleri* (Bağlam Yayınları, 2003) kitapları vardır. *Kadın Yaşantıları* (Bağlam, 2003); *Tarabya Çalışmaları* (Marmara Üniversitesi Nihat Sayar Eğitim Vakfı Yayınları, 2009) kitaplarında editörlük yapmıştır. Bağlam Yayınları tarafından basılan ve dokuz kitaptan oluşan *Biyografya* kitap dizisinin yayın yönetmenidir.

47'liler (Füruzan) 112n

Abasıyanık, Sait Faik 336, 339-341, 525

Ahıska, Meltem 10, 519

Ahlakın Soykütüğü (Nietzsche) 131

Akçam, Dursun 380n

Akurgal, Ekrem 38

Akyıldız, Kaya 397

Alacakaptan, Uğur 33

Alp, Rüken 81n

Alpay, Necmiye 12, 519

Altan, Çetin 412

Altınay, Ayşe Gül 82n, 371

Altuğ, Fatih 10, 294, 295, 297, 519

"Andorra" ve "Don Juan" (Max Frisch) 27, 504

Apaydın, Talip 380n

Arturo Ui'nin Yükselişi (Brecht) 174n

Aslan Ayar, Pelin 11

Aslan, Yusuf 23, 397

Atay, Oğuz 90, 206, 219n, 525, 528

Atılgan, Yusuf 206, 234n

"Ay'ı Boyamak" 11, 200, 249, 251, 253, 257, 258, 260-262, 265, 295

Aykut, Ebru 12, 520

Aylak Adam 206, 234n

Bakhtin, Mikhail 161, 313, 318

Bakmak 12, 69, 290, 379, 407-410, 415, 417, 422

"Barış Adlı Çocuk" 12, 201, 203, 253, 319, 325

Barış Adlı Çocuk 11, 26, 32, 48, 156, 193, 194, 196, 197, 201-204, 206, 225, 248, 249, 253, 260, 265, 280n, 302, 345, 429, 488

Barthes, Roland 285

Başçı, Pelin 11, 520

Başlı, Şeyda 11, 521

Baykurt, Fakir 380n

de Beauvoir, Simone 11, 63, 171-173, 175, 177, 178, 180, 252

Belge, Murat 37n

Bener, Vüsat O. 31

Benjamin, Walter 222

Berk, İlhan 31, 331

Berktaş, Fatmagül 361

Binyazar, Adnan 12, 68, 75, 521

"Bir Ağaç Gibi" 12, 32, 48, 253, 327, 331, 333, 334, 342

"Bir Görüş Günü" 12, 201, 203, 215n, 217n, 304, 313, 318, 388n, 443, 446

Bir Sevgi'nin Öyküsü (Mümtaz İdil) 248n, 251n

Birvar, Arzuhan 12, 521
Bora, Aksu 385n, 392, 396n
Bora, Tanıl 385n, 396n, 397, 398n
Borchert, Wolfgang 27, 32
Bortolussi 90
Bourdieu, Pierre 391n
Brecht, Bertolt 123, 301, 386, 417, 418, 422, 505
Butler, Judith 131, 249, 252
Büchner, Georg 27, 504
Büyükarman, Didem Ardalı 10, 522, 527

Camus, Albert 337
Cansever, Edip 35, 376
“Cellat Fuchs, Kent Halkına Nasıl Karıştı?” 11, 209-211, 215n, 275n, 295
Cohn, Dorrit 91
Cumhuriyet 380

Çalışlar, İpek 370
Çangır, Said 13, 522
Çayan, Mahir 373, 397

Dede Korkut 186, 521
Değişim 16, 28-31, 39, 53, 62, 504
“Deli Tank ve Çocuk” 11, 194, 195, 211, 233, 238-240, 295-298
“Delikli Nazarlık” 11, 185, 187, 191, 201, 260, 429
Demirel, Süleyman 383, 396, 401, 415, 506
Devecioğlu, Ayşegül 298n
Dimov, Dimitir 346n
Dino, Abidin 38
Dirlikyapan, Devrim 11, 522
Doğan, Erdal 95, 266n
Dost 419, 503, 504
Dostoyevski 110n, 318, 398
Douglas, Mary 394n
Duras, Marguerite 67
Duru, Orhan 100, 120n
Duvar 107, 525
Düzkan, Ayşe 409

Ecevit, Bülent 393, 395, 398, 399n, 403n
Edgü, Ferit 61
Elfriede 17
Engels 398
Enloe, Cynthia 128
Eray, Nazlı 524
Erim, Nihat 397, 399
Erol, Ayşe Sibel 11, 523
“Eskici” 11, 22, 195, 197, 199, 201, 214n, 253, 265, 291, 293-295, 297, 298, 304
Esslin, Martin 71, 78
Evlilik Çağı (S. de Beauvoir) 179

Fenmen, Mithat 38
Feyzioğlu, Turhan 399, 400
“Fırtına” 21
Fikret Otyam 332
Fredric Jameson 119n
Freud, Sigmund 36, 37, 45, 107, 111, 280
Fuat, Memet 118n, 523, 528
Funda Soysal 9-11, 13, 160n, 172, 210n, 233n, 526
Fusun Akatlı 384n

Gamze Somuncuoğlu 82, 87
Georg Simmel 230, 235
George Orwell 412
Gezmiş, Deniz 23, 364, 397
Gide, André 79
Gökay, Fahrettin Kerim 390
Gönül Öney 37n
Gösteri 11, 132, 155, 193-197, 201-206
Gramsci, Antonio 129, 301
Gül Özyeğin 392
Gülten Akın 81
Günaydın 377, 402
Günay-Erkol, Çimen 10, 82n, 185, 250, 523
Güney, Yılmaz 133
Güntekin, Elâ 266n
“Günümüz Sorunlarımız” 172
Günyol, Vedat 16, 249
Gürbilek, Nurdan 301, 302, 307, 388n, 415

Halkın Sesi (Aydınlık) 156
Hall, Stuart 254
“Hanife” 11, 41, 201, 265, 266, 269n,
286, 287, 432
Hannah Arendt 361, 520
Hapishanenin Doğuşu (Foucault) 356
Harvey, David 118, 235
Hasan Hüseyin (Korkmazgil) 380n
Hatice Meryem 298n
Havariler (Gün Zileli) 154n
Henry Miller 413
Herkül Milas 19
Hilmi Tezgör 12, 527
Hoş Geldin Ölüm- Radyo Konuşmaları
10, 51, 145, 153, 154, 156, 157,
160, 161, 218n, 295, 418, 462, 464,
472, 482, 506
Howard Zinn 173
Husserl-Kapit, Susan 67
Huxley, Aldous 413
Hülya Bulut 11, 522
Hürriyet Gösteri 522, 524, 526
Hüseyin Baş 380n
Hüseyin İnan 23, 397

İlgaz, Rifaz 380n
İrzik, Sibel 318

İkinci Cins (S. de Beauvoir) 172, 175,
177, 179
İlhan, Attilâ 16n, 26
İnce, Özdemir 16n, 331

Kandiyoti, Deniz 12, 261, 524
Karakaşlı, Karin 148n, 293n, 298n
Karaömerlioğlu, Asım 395
Kazmaoğlu, Mine 37n, 503n
Kelebek (Henri Charrière) 22
Kemal, Mehmet 380n
Kemal, Orhan 44, 61, 388n, 506, 521
Kemal, Yaşar 276n
Kır, Sibel 11, 525
Kızıltug 38
Kierkegaard, Soren 27, 29, 30, 304
Kiralık Konak 108n
Kitap-lık 503n, 523, 524
Kristeva, Julia 150

Kulin, Ayşe 411
Kurtlarla Koşan Kadınlar (Clarissa P.
Estés) 211n
Kutlar, Onat 61
Küçük Prens 26
Kür, Pınar 136n, 172n, 181, 182
Kütükçü, Tamer 13, 524

Lenin, Vladimir 355, 398
Lisi, Leonardo F. 29n
Livaneli, Zülfü 282
Lou Andreas Salome'ye Mektupları
(Rilke) 27

Mağden, Perihan 409-411
“Mal Ayrılığı ve Şampanya Kovası” 11,
193, 195-199, 201, 204, 206, 253
Marx, Karl 110, 398, 413
Masumiyet Müzesi 111n
Menteş, Murat 433
Mesele 522
“Mezar Bekçisi” (Franz Kafka) 27, 505
Moran, Berna 83, 118n
“Mutsuz Kadınlar” 172

Naci, Fethi 45, 118n
Nandy, Ashis 130
“Nasıl Öğreteceğim Köpeğe Aport'u?”
11, 225, 226, 231, 232
Nayır, Yaşar Nabi 331
Nâzım Hikmet 33, 382n, 423
Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz: Sevgi
Soysal İçin Yazılar 82n, 125n
Nesin, Aziz 354, 410, 414
Nietzsche, Friedrich 131
Nutku, Korkut 21, 39, 40, 504
Nutku, Özdemir 31, 39, 40, 503, 504

Odacı, Serdar 90
Oğuz, Birgül 11, 525
Oğuzertem, Süha 125n
Oyun 504

Ölmeye Yatmak (Adalet Ağaoglu) 112n
Öymen, Örsan 380n
Öz, Erdal 53, 61, 68, 136n
Özata Dirlikyapan, Jale 12, 523

- Özbek, Meral 528
 Özdemir, Emin 331
 Özel, İsmet 414
 Özkırmı, Atilla 25, 60, 251
 Özlü, Demir 61
 Özlü, Tezer 120, 304
 Özmenek, Varlık 380n
 Öztürk, Veysel 10, 525
 Özyalçın, Adnan 12, 61, 525
- Papirüs* 505
 Parla, Jale 219n, 302
Politika 12, 379, 384n, 393n, 408, 409, 414, 415, 506
- Radikal* 525
 Rupp, Anneliese 37
 Rushdie, Salman 414
- Sabuncu, Başar 40, 42, 331, 504, 505
Sarrasine (Balzac) 285n
 Sartre, Jean Paul 61, 63, 152
 “Savaş ve Barış” 12, 201, 203, 302, 304, 305, 445
 Selçuk, Turhan 380n
 Serdar, Ali 81n
Sevgi Sosyal Bireysellikten Toplumsallığa (Priska Furrer) 172n, 266n
Sevgi Sosyal: Yaşasaydı Aşık Olurdum 95
 Seyhan, Azade 248
 “Sevmek Zamanı” 111
 Sezer, Sennur 12, 526
 Sjöberg, Laura 128
 Sontag, Susan 415
 Sosyal, Mümtaz 21, 24, 42, 43, 172n, 358, 505
 Su, Ruhi 38
 Sünbuloğlu, Nurseli Yeşim 128
 Süreya, Cemal 331-333
Sürüne Sürüne Erkek Olmak (Pınar Selek) 185
- Şafak* 10, 25, 32, 37n, 45, 64, 65, 76, 83, 125-128, 132, 133, 135, 138, 142, 143, 156, 160, 213n, 214n, 218n, 251, 290, 291, 430, 436, 440, 441, 445, 454, 461, 464, 470, 472, 498, 500, 501, 506
 Şahbenderoğlu, İpek 306, 379n
 Şahin, Seval 11, 13, 82n, 380n, 415, 521, 522, 526, 527
 Şahiner, Seray 293n
 Şoray, Türkân 411, 427
- Tahir, Kemal 99n
Tante Rosa 10, 16-19, 25n, 26, 31, 32, 40, 52, 65, 67-71, 73-76, 80, 82, 111n, 120n, 248, 262, 290, 291, 294, 304, 328, 330, 331, 334, 342, 379, 431, 435, 438, 440, 460, 473, 475, 476, 487-490, 499-501, 505, 506
 Tanyer, Doğan 24
 Tanyol, Cahit 450n
 “Taxi Driver” 32
 Temelkuran, Ece 293n
 “The Traveling Players” 32
 Thompson, E. P. 382n
 Tosun, Necip 324
 Tuğcu, Kemalettin 388n
Tutkulu Perçem 10, 25, 28, 32, 39, 51-64, 82, 238, 250, 251, 290, 291, 342, 460, 482, 483, 487, 489, 500, 504
 Tutumlu, Reyhan 10, 528
Türk Romanı ve “Öteki” 19, 86
 Türker, Yıldırım 13, 409, 410, 415, 422
 Türkeş, Ömer 83, 93, 209n, 249, 387n
Türkiye’nin Kalbi, Kabul Günleri 290, 306, 379n, 506, 526
- Ural, Tülin 10, 380n, 528
Uygarlığın Huzursuzluğu (Freud) 210n
 Uysal, Zeynep 10, 529
- Üç Kuruşluk Opera* (Brecht) 174n, 386, 504
- Varlık* 329, 521, 522, 524, 525
Vatan 504

“Venüslü Kadınların Serüvenleri” 10,
172-174, 181-183

“Vesikalı Yarım” 116n, 117n
Via, Sandra 128

Wennerscheid, Sophie 29n
Woolf, Virginia 121

“Yapı” 11, 194, 200, 241, 259, 260,
295

Yaralısın (Erdal Öz) 136n

Yaraman, Ayşegül 10, 529

Yenen, Aliye 28, 172n

Yenen, Mithat 37

Yenigün 12, 379, 380, 384, 386-388,
402, 505, 506

Yenişehir’de Bir Öğle Vakti 10, 15, 25,
32, 43, 44, 61, 99, 100n, 111n,
120n, 146, 160n, 214n, 215n,
235n, 258, 260, 265, 289, 331, 352,
389, 403n, 426, 427, 442, 444, 445,

447, 450, 457, 463, 464, 466, 472,
489, 490, 494, 500, 505, 506

“Yeraltı Kentinde Herhangi Bir Gün”
10, 159-162, 169, 295

Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu 12,
82n, 120n, 156, 319, 320, 351-353,
363, 370, 371, 373, 377, 397n, 407,
410, 506

Yön dergisi 401n

Yüce, Sefa 225, 503n

Yürümek 10, 18, 19, 22, 27, 28, 31, 32,
42, 81-83, 86, 87, 89-91, 95, 96,
120n, 209n, 211, 212n, 214n, 233,
265, 268n, 290, 291, 294, 351n,
358, 428, 434, 437, 439, 448, 452,
453, 460, 477, 480, 481, 497, 505,
506

“Zafer Madalyası” 40, 504

“Zulmet Sevinci” 12, 253, 280n, 345

Sevgi Soysal, edebiyatımızın erken kayıplarından. Ancak geride bıraktıkları, bu erken kaybın salt bir kalp sızısı olarak kalmasına izin vermeyecek kadar hayat dolu, canlı ve cesur metinler...

Seval Şahin ve İpek Şahbenderoğlu, *İsyankâr Neşe* adını verdikleri bu kitapla, adeta bir Sevgi Soysal okuma kılavuzu hazırladılar. Bu kılavuzda yazarın hayatını ele alan biyografik yazıların yanı sıra romanlarını, hikâyelerini ve düzyazılarını inceleyen makaleler yer alıyor. Bir yanda Soysal'ın eserlerini derinlemesine inceleyen akademik makaleler, onun edebiyatta özgün bir kadın dili oluşturma arayışının ve her tür baskıcı zihniyete başkaldıran, direnen, isyan eden kaleminin izini sürerken, diğer yanda yazarı bizzat tanımış isimlerin zengin tanıklıkları, hayatıyla kitapları arasında incelikli bağlantılar kuruyor. Kitabın sonunda yer alan ve Seval Şahin ile Said Çangır'ın Sevgi Soysal edebiyatı üzerine kaleme aldıkları kapsamlı içerik analizi ise bu eserlerin yapısına ve kurgusuna dair önemli ipuçları sunuyor ve yeni çalışmalara ilham verici bir kapı aralıyor.



ISBN-13: 978-975-05-1858-4



9 789750 518584