

T.C.
ADİYAMAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

1980 SONRASI TÜRK ROMANINDA İDEOLOJİ

DOKTORA TEZİ

UFUK SARITAŞ

DANIŞMAN
DOÇ. DR. MEHMET SÜMER

ADİYAMAN, 2024

ÖZET

1980 SONRASI TÜRK ROMANINDA İDEOLOJİ

Ufuk SARITAŞ

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Adıyaman Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Şubat/2024

Danışman: Doç. Dr. Mehmet SÜMER

İdeoloji günümüzde sosyal bilimler alanında en çok kullanılan ve tartışılan kavramlardan birisidir. Başta fikirleri oluşumunu inceleyen bilimi ifade eden ideoloji, daha sonra sistematik fikir yapılarını tanımlamak için kullanılır. Çalışmada ideoloji kavramının ortaya çıktığı tarihlerden başlayarak 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar geçirdiği değişimler incelenmiştir. İdeolojinin sonu tartışmaları ele alınmıştır. Modernite düşüncesinin ve Postmodernizmin kavram üzerindeki etkileri tespit edilmeye çalışılmıştır.

Çalışmada 1980 sonrası dönemde gerçekleşen siyasî, kültürel ortam ile birlikte Türk romanı ele alınarak dönem için bir panorama çizilmeye çalışılmıştır. Çizilen panorama çerçevesinde 1980 sonrası Türk romanında ideolojinin etkisi tespit edilmeye çalışılmıştır. Edebiyatımıza 1980 sonrasında giriş yapan Postmodern romanın ideolojik arka planı ve biçimsel değişimin ideolojik boyutu ele alınmıştır. Dünyada ve Türkiye de meydana gelen siyasal değişimler sonucunda Sosyalizm düşüncesinin güç kaybetmesi ele alınarak Türk romanına yansımaları incelenmiştir. Çalışmada çizilen panorama ışığında daha önce rejim tarafından baskılanan hemen her fikrin 1980 sonrası oluşan ortamda kendini ifade şansı bulduğu tespitiyle Feminizm ve farklı cinsel kimlikler ve cinsel yönelişler ele alınmıştır. Seçilen romanlarla bu fikirlerin romana yansımaları gösterilmiştir. Son olarak da Türkiye Cumhuriyeti’ni kuran iradenin görüşleri neticesinde oluşan merkezî ideoloji ile çevreyi/taşrayı oluşturan halk arasındaki ideolojik çatışma incelenmiştir. 1980 sonrası bu ilişkide meydana gelen değişim ele alınarak Türk romanına yansımaları tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İdeoloji; 1980 sonrası; Roman; Modernite; Postmodernizm

ABSTRACT

IDEOLOGY IN TURKISH NOVEL AFTER 1980

Ufuk SARITAŞ

Department of Turkish Language and Literature,
Adıyaman University, Graduate Education Institute, February/2024

Supervisor: Doç. Dr. Mehmet SÜMER

Ideology is one of the most used and discussed concepts in the field of social sciences today. Ideology, which initially refers to the science that studies the formation of ideas, is later used to describe systematic idea structures. In the study, the changes that the concept of ideology went through, starting from the date it emerged, until the second half of the 20th century, were examined. Discussions about the end of ideology are discussed. The effects of the idea of modernity and Postmodernism on the concept have been tried to be determined.

In the study, an attempt was made to draw a panorama for the period by discussing the Turkish novel together with the political and cultural environment that took place in the post-1980 period. Within the framework of the drawn panorama, the effect of ideology in the Turkish novel after 1980 was tried to be determined. The ideological background of the Postmodern novel, which entered our literature after 1980, and the ideological dimension of formal change are discussed. The loss of power of the idea of Socialism as a result of the political changes in the world and in Turkey was discussed and its reflections on the Turkish novel were examined. In the light of the panorama drawn in the study, Feminism and different sexual identities and sexual orientations were discussed, with the determination that almost every idea previously suppressed by the regime had the chance to express itself in the environment created after 1980. The reflection of these ideas on the novel is shown through the selected novels. Finally, it has been tried to determine the reflections of the ideological conflict between the central ideology, which emerged as a result of the views of the will that founded the Republic of Turkey, and the people forming the periphery/rural, on the Turkish novel.

Keywords: Ideology; After 1980; Novel; Modernity; Postmodernism

ÖNSÖZ

İdeoloji ünümüzün en popüler kavramlarından birisidir. Modernitenin her şeyi bilme tutkusunun bir ifadesi olarak tarih sahnesine müstakil bir bilim olma fikriyle çıkan ideoloji, yolculuğu sırasında incelediği fikirleri tanımlamak için kullanılan bir kavrama dönüşmüştür. Nerdeyse hepsi Avrupa modernleşmesi menşeli olan bu fikirler dünyayı değiştirme ülküsüyle tüm dünyaya yayılmışlardır. Türk toplumu da Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinden itibaren Batı'dan ithal ettiği her şey gibi ideolojileri de ithal etmeye başlamıştır. Türk kültür hayatını çoğunlukla bu ideolojik bakışlar şekillendirir. Edebiyatta da önceleri şiir daha sonraları ise roman, ideolojik bir ileti aracına dönüşür. Modern Türk edebiyatı da başlangıcından itibaren ideolojik bir hüviyette ilerler. Tanzimat'tan itibaren edebi ürünler belli ideolojiler etrafında gelişmeye başlar. Osmanlı döneminde Doğu-Batı ilişkileri çerçevesinde modernizasyonu değerlendiren bir konumda olan roman, Cumhuriyet döneminde devlet politikası doğrultusunda Türk toplumunun modernleşmesi için bir propaganda aracına dönüşür. 1980 yılında yaşanan darbe, ideoloji çeşnili edebiyatın sesini kısar. Sonrasında başlayan demokratikleşme çabaları neticesinde de değişen konjonktürle roman Batı'da teknik ağırlıklı yeni yönelişleri keşfeder. Yine Batı'dan ithal bir düşünce biçimi olan postmodernizmle edebiyat ve ideolojik yönelimler de çeşitlenir. Postmodern düşüncenin öncelediği çoğulluk ile Türkiye'de modernleşme hareketinin kapı dışarı ettiği ya da kendine göre tanımladığı her öteki için bir gün yüzüne çıkış gerçekleşir.

1980 sonrasında romanını tarif etmeye çalışan herkes romanın bu tarihten itibaren ideolojisiz olduğunu vurgularlar. Her ne kadar gerekçeleri farklı olsa da bu tarihlerden itibaren ideolojilerin roman nezdinde geri planda kaldığını ifade ederler. Görüşler farklı faklıdır. Bir taraftan ideolojik roman eleştirilirken diğer taraftan ideolojisiz roman yerilir. Belki de hem varlığı hem de yokluğu tartışma yaratan nadir kavramlardan birisidir ideoloji. Haliyle ideoloji üzerine yapılan her çalışma da tartışmanın merkezine bir yolculuğu göze alır. Bu çalışma da noksanlarına rağmen tartışmanın merkezine doğru yapılan bir yolculuktur. Çalışmanın amacı kavrama bir parça olsun açıklık getirmek ve 1980 sonrasında Türk romanında ortaya çıkan yönelişleri gösterebilmektir.

Çalışmada birinci bölümünde “**İDEOLOJİ**” başlığı altında ideoloji kavramı üzerinde yoğunlaşıldı. Kavramın tarihçesi ve geçirdiği değişim ele alındı. İdeolojilerin sonu tartışmaları değerlendirildi. Çalışmanın ikinci bölümünde “**MODERNDEN POSTMODERNE İDEOLOJİ**” başlığı altında ideolojilerin ortaya çıkışıyla sıkı sıkıya

bağlı bulunan modernite düşüncesi ile ideolojilerin ilişkisi incelendi. Söz konusu ilişkinin postmodern döneme gelindiğinde nasıl şekillendiği belirlenmeye çalışıldı. Çalışmanın üçüncü bölümünde **“1980’LERDE TÜRKİYE’DEKİ SİYASAL, KÜLTÜREL DEĞİŞİM VE TÜRK ROMANI”** başlığı altında Türk romanında oluşan değişimin daha iyi anlaşılabilmesi için Türkiye’deki siyasal, sosyal durum ile birlikte Türk romanının mevcut durumu incelendi. Çalışmanın dördüncü bölümünde **“1980 SONRASI TÜRK ROMANINDA İDEOLOJİ”** başlığı altında 1980 sonrası Türk romanında ideolojinin etkisi üzerine yapılan tartışmalar değerlendirildi. Değerlendirmeler sonucunda 1980 sonrası Türk romanında oluşan ideoloji roman ilişkisini daha iyi anlaşılmasını sağlayacak beş alt başlık belirlendi. **“Postmodernizm ve Ulusal Alegori Tartışmaları Işığında Bir Örnek”** başlığı altında 1980’li yıllarda kültür sanat ve özellikle edebiyat alanını meşgul eden postmodern düşüncenin ideolojik temelleri bağlamında postmodern romanda biçim ideoloji ilişkisi ele alındı. Bununla birlikte roman ve ideoloji ilişkisinin önemli bir tartışma konusu olan ulusal alegori ve Türk romanındaki ulusal alegori meselesi değerlendirildi. Bu başlık altında Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale* (1995) incelendi. **“Sosyalizm Eleştirisi ve İdeolojik Muhasebe”** alt başlığı altında 1980 sonrasında Sosyalist düşüncenin güç kaybetmesi ele alınırken eleştiri ve özeleştirisinin romanlara yansımaları incelendi. Bu başlık altında incelenen eserler Latife Tekin’in *Gece Dersleri* (1985), Ahmet Altan’ın *Sudaki İz* (1985), Tahsin Yücel’in *Peygamberin Son Beş Günü* (1992) ve Oya Baydar’ın *Hiçbiryer’e Dönüş* (1998) romanlarıdır. **“Feminizm”** alt başlığı altında feminist düşüncenin dünyada ve Türkiye’deki gelişimi ve romanlara yansımaları ele alındı. 1980’li yıllarda edebiyat ve özellikle roman cephesinde yarattığı tartışmalar gösterilmeye çalışıldı. Bu başlık altında Duygu Asena’nın *Kadının Adı Yok* (1987), Afet İlgaç’ın *Bir Feministin Doğruya Yakın Portresi* (1987) ve Şerife Katırcı’nın *Müslüman Kadının Adı Var* (1989) romanları incelendi. **“Farklı Cinsel Kimlikler ve Cinsel Yönelimler”** alt başlığı altında 1980 sonrasında gün yüzüne çıkma imkânı bulan ve kültürel ortamı meşgul eden cinsiyet ve cinsel yönelim meselesi üzerinde duruldu. Meselenin Türk romanına aksi seçilen romanlar bağlamında değerlendirilmeye çalışıldı. Bu başlıkta Attila İlhan’ın *Fena Halde Leman* (1981), Bilge Karasu’nun *Kılavuz* (1990) ve Elif Şafak’ın *Pinhan* (1997) romanları incelendi. Son olarak da **“Merkez-Çevre Çatışması”** alt başlığı altında Türkiye’de devleti kuran iradenin oluşturduğu merkezi ideoloji ile çevre arasındaki ilişki değerlendirildi ve 1980 sonrasında gelişen değişimler sonucunda bu ilişki/çatışmanın durumu tespit edilmeye çalışıldı. Söz konusu ilişkinin romana yansımaları Latife Tekin’in *Berci Kristin Çöp*

Masalları (1984), alev Alatlý'nýn *İşkenceci* (1986) ve Sevinç Çokum'un *Gülyüzlüm* (2003) romanları incelenerek gösterilmeye çalışıldı. Böylece çalışmada beş alt başlıkta on dört roman incelenmiştir. Çalışmada incelenen romanların sayısı kuşkusuz artırılabilir. Fakat ele alınan konunun mihverinden sapmaması ve meselelerin yinelenmesinden kaçınmak amacıyla konuyla doğrudan alakalı olmayan, ele alınan meseleye değinen romanlar inceleme dışarısında tutulmuştur. Öte yandan bir konuya daha açıklık getirilmesi gerekmektedir. Çalışmanın başlığı okurda 1980'den bugüne kadar olan sürenin ele alındığı beklentisini oluşturabilir. Fakat her çalışmanın sınırlılıkları olduğu gibi bu çalışmada da bir tarih sınırlaması oluşmuştur. Bu tarih *Fena Halde Leman*'ın yayınlandığı 1981 yılı ile *Gülyüzlüm*'ün yayınlandığı 2003 yılları arasını kapsamaktadır. Çalışmada incelenen romanlar seçilirken 2000 yılı sonrasında yayınlanan roman seçilmemeye gayret edildi. Bu gayretin amacı 1980 sonrası ideoloji ve roman çerçevesinde görülen değişimin geri planda kalmaması, değişimin daha net yansıtılmaya çalışılmasıdır.

Öncelikle bu çalışma konusunun fikir kıvılcımlarını borçlu olduğum ve her zaman bana destek olan kıymetli hocam Doç. Dr. Selim Somuncu'ya, tez sürecinde desteklerini benden esirgemeyen Prof. Dr. İbrahim Halil Tuğluk hocama teşekkür ederim. Çalışmamı okuyup görüş ve fikirlerini belirtme nezaketini göstererek tezin son halini almasında bana yardımcı oldukları kıymetli hocalarım Prof. Dr. Mustafa Karabulut'a, Doç. Dr. Levent Bilgi'ye, Dr. Öğr. Üyesi Halef Nas ve Dr. Öğr. Ferhat Çetinkaya'ya teşekkürlerimi sunarım. Çalışmam boyunca yanırlarımı düzelten, tavsiyeleriyle ve ilmi birikimiyle çalışmamı en iyi şekilde yönlendiren danışman hocam Doç. Dr. Mehmet Sümer'e de teşekkürlerimi sunarım. Çalışma süresince fikir alışverişinde bulunduğum kıymetli dostum Dr. İbrahim Biricik'e ve Samet Hekimoğlu'na Dr. Öğr. Üyesi Fikri Kula'ya gönülden teşekkür ederim. Kıymetli eşim ve kızıma ise bu süreçte bana gösterdikleri sabırdan ve desteklerinden dolayı sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ufuk SARITAŞ

Adıyaman-2024

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Adıyaman Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Ufuk SARITAŞ

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
1. GİRİŞ.....	1
2. İDEOLOJİ.....	6
2.1. İdeoloji Nedir?.....	6
2.2. İdeoloji Kavramının Tarihsel Gelişimi	8
2.3. İdeolojilerin Sonu Mu?.....	24
3. MODERNDEN POSTMODERNE İDEOLOJİ.....	27
3.1. İdeolojinin Yatağı Aydınlanma ve Modernite.....	30
3.2. Modernitenin İlk Eleştirileri ya da Postmodern Düşüncenin Ayak Sesleri	35
3.3. Postmodernite ve İdeoloji.....	40
3.3.1. Hakikat	41
3.3.2. Tarih.....	43
4. 1980'LERDE TÜRKİYE'DEKİ SİYASAL, KÜLTÜREL DEĞİŞİM VE TÜRK ROMANI	46
4.1. Siyasal Değişim	46
4.2. Kültürel Değişim	52
4.3. 1980 Sonrası Türk Romanı	58
5. 1980 SONRASI TÜRK ROMANINDA İDEOLOJİ	71
5.1. Postmodernizm ve Ulusal Alegori Tartışmaları Işığında Bir Örnek	83
5.1.1. Eski bir meseleye yeni gözlüklerle bakmak: postmodern çerçeveden doğu batı meselesi	89
5.1.2. Medeniyetler kıyasında yeniden yazılan tarih ve Beyaz Kale	93
5.2. Sosyalizm Eleştirisi ve İdeolojik Muhasebe.....	101
5.2.1. Genç bir militanın solgun anıları Gece Dersleri	103

5.2.2. Yaşamak ve yaşamamak arasında Sudaki İz.....	116
5.2.3. Sosyalizmin Don Kişot'u Rahmi Sönmez ve Peygamberin Son Beş Günü.....	129
5.2.4. Bir yenilgi romanı Hiçbiryer'e Dönüş	155
5.3. Feminizm	170
5.3.1. Kadınlar adına cesur bir çıkış: Kadının Adı Yok.....	178
5.3.2. Bir Feministin Doğruya Yakın Portresi	192
5.3.3. Kadın meselesine İslamî pencereden bakış ve Müslüman Kadının Adı Var.....	199
5.4. Farklı Cinsel Kimlikler ve Cinsel Yönelimler	205
5.4.1. Fena Halde Leman.....	209
5.4.2. Bir sevgi romanı olarak Kılavuz	217
5.4.3. Pinhan	226
5.5. Merkez Çevre Çatışması	236
5.5.1. Berci Kristin Çöp Masalları	246
5.5.2. İşkenceci.....	253
5.5.3. Gülyüzlüm	260
6. SONUÇ	266
KAYNAKÇA.....	275
ÖZGEÇMİŞ	

1. GİRİŞ

Sanatın estetik bir haz aracı mı yoksa toplumsal mesajı iletme zorunluluğu bulunan bir araç mı olduğu sorusu sanatın tarihi kadar eskidir. İlgili herkesin bildiği gibi bu sorunun herkesçe kabul edilmiş bir cevabı yoktur. Fakat sanat her ne kadar estetiği önceleyerek haz verme, bir beğeni oluşturma anlayışı çerçevesinde oluşsa da ortaya çıktığından beri haz kaynağı olmanın ötesinde görevler üstlenerek insana, topluma ve hayata etki etmiştir.

Sanat, insanın vücuda getirdiği estetik bir faaliyet olarak insanın evreni ve gerçekliği algılayışını ifade eden bir yaratımdır. Bundan dolayı tarihsel süreçte her dönemde insanlığın kültürel anlamdaki gelişimindeki rolü büyüktür. Sanat eserleri insanlık tarihi ve toplumun değişimi hakkında önemli ipuçlarını içerir. Doğası itibarıyla edebiyatın da toplumla kurduğu bağlar son derece önemlidir ve milletlerin, toplumların, kavimlerin gerçek tarihi ile çok yakın bir ilişkisi bulunur (Kuhn, 2002: 40). Toplumla olan ilişkisi göz önüne alındığında edebiyatın toplumsal değerlerden etkilendiği kadar bu değerleri etkilediği de bir gerçektir. Topluma ait birçok değer bu karşılıklı etkileşimde sirkülasyona uğrayarak edebiyatla tekrardan üretilir. Edebiyatın toplumsal yönü düşünüldüğünde edebî eserin bir yansıtma aracı olarak topluma ayna tuttuğu yönünde yansıtmacı bir bakış açısı geliştirilmiştir. Edebiyat ve toplum arasındaki etkileşimin önemi ve vurgusu neticesinde edebî eser “çağının tanığı” olarak ön plana çıkmıştır. Fakat yine de edebî eserin toplumsal gerçekliği dolaylı bir şekilde bir ayna netliğinde yansıttığını söylemek mümkün değildir. Yazar, gerçekle arasında bulunan mesafeyi kısa tutmaya çabalasa da hem kullandığı dil hem de gerçekliği dönüştürmek için kullandığı yöntemler, onu yeni bir üretim boyutuna taşır. Bu da eserin ister istemez gerçeklikle arasına bir mesafe girmesine sebep olur (Cengiz, 2015: 269). Kendine göre bir gerçeklik düzlemi oluşturan edebî eser, yaşamı kurmaca vasıtasıyla yeniden üretir. Kendine has yöntemlerle yeniden ürettiği bu hayatı başka bir dil ile okurlara iletir. Gerçeklik kurgusal olanın süzgecinden geçerek mutlaka yeniden şekil alır ve bu üretim kültürden kültüre farklılık gösterebilir (Özdenören, 2014: 68).

Yazarın gerçekliği yeniden üretirken kullandığı araç kuşkusuz dildir. Edebiyatı meydana getiren bu temel öge, aynı zamanda edebiyatın ideolojiyle olan bağlantısını da kilidini açan anahtardır. İdeoloji tüm insan düşüncesi gibi dil içinde taşınır, dilden ayrılması mümkün değildir. Dil, düşünce aktarımındaki temel unsur olarak ideolojinin içinde yer aldığı büyük bir kap gibidir (Belge, 1989: 270). Ana malzemesi dil olan bir sanat ürünü olarak edebî eserin de ideolojiden tamamen uzak olabileceğini düşünmek pek

isabetli bir çıkarım olmayacaktır. Eagleton’a göre bir edebî metin, dili kullanma biçimiyle ya da kullandığı özel dille ideolojiye bağlanır. “*Dil, yani en masum ve kendiliğinden orta malı, gerçekte siyasal tarihin felaketleriyle yaralanmış, yarılmış ve bölünmüş, üstüne emperyalist, milliyetçi, bölgeci ve sınıfsal savaşın kutsal emanetleri saçılmış bir topraktır.*” (Eagleton, 2009: 61) Bu toprakta yeşeren edebiyat, hem ideoloji üretme hem de var olan ideolojiyi iletme kabiliyetine sahiptir.

Edebiyat hem modernist bir mantıkla değerlendirildiği hem de ideolojik anlam taşıdığı zaman insanlar için bir ihtiyaç olarak kabul edilir. Genel itibariyle de modern insan edebiyatla okulda tanışır. Hâkim ideolojilerin şekillendirdiği eğitim programlarında gerçekleşen edebiyatla tanışma ideolojik bir olguya dönüşür. Edebiyat, anaokulundan üniversiteye kadar, egemen ideolojinin algılanabilir ve simgesel görünümüne bireyleri katmak bakımından can alıcı bir araçtır. Edebiyatın bu işlevi başka hiçbir ideolojik pratiğe nasip olmayan bir doğallık, kendiliğindenlik ve yaşantısal dolaysızlıkla yerine getirmeye muktedirdir. (Eagleton, 2009: 63). Batı metafiziğini kuran kültür, edebiyatın bugünkü insanın tarih öncesini, bilinçdışını, çocukluğunu, ergenliğini, olgunluğunu anlattığını düşünerek oradan rol kalıpları çıkarır. Bu bağlamda kanon denen klasik yapıtların bugünkü ideolojiyi arkadan gelenlere en sorunsuz biçimde aktaracağını düşündüğünden edebiyatı okul sistemi içinden hayata taşımaya çalışır (Kahraman, 2009: 43). Bu durum da edebiyatın büyük bir işlevi üstlenmesine sebep olur. Hasan Bülent Kahraman’a göre benzeri bir etkinlik ve işlev diğer sanat üretim alanlarından beklenmez. Bu durum da geniş ölçüde dille ilgili bir durumdur. Edebiyat bu özelliğinden dolayı iletişimsel bir yanı da olması hasebiyle iktidarların kullanımına açık, endoktrinasyonun sürekliliği için yararlanılan bir alandır (Kahraman, 2009: 43). Edebiyatın toplumsallaşmasını sağlayan bu önemli ve temel girişim edebiyatın en iyisinden haz üreten bir edebiyat olmasını ister ancak onun tam olarak bir haz edebiyatı olmasından da özenle uzak durur.

Kahraman’a göre edebiyat iki bağlamda gelişir. Bu bağlamların ilkinin edebiyatın toplumsal süreçlerle ve iktidarla kurduğu ideolojik ve işlevsel ilişki oluşturur. Edebiyatın toplumsal gerekliliğine dönük iddialar da genellikle bu bağlamda temellendirilir. En başından beri en temel özellikleri edebiyatın bu ideolojik dokusunda aranmıştır. Klasik edebiyatın gelişimi, romantik dönemin düşünsel modellerinin edebiyata yeni anlamlar yükleyen yaklaşımları da edebiyatın bu bağlamda kullanılmasıylaadır. Böylece edebiyata işlevsel bir anlam yüklenmesiyle ideolojik edebiyat ortaya çıkar. Kurucu dönem edebiyatlarında bu sonuna kadar geçerlidir. Ulus edebiyatları, edebiyatın bu işlevle

kullanmasıyla meydana gelir. Fakat edebiyat burada insanın dünyayı bilme biçimi ile ilgili bir değişiklik yapmayı öngörmez. Eleştirel ve sorgulamacı olmasına rağmen dünyanın objektif bir kriter olarak dönüştürülmesi bu edebiyatın hedefleri arasında değildir (Kahraman, 2009: 44-45). Kahraman edebiyatın gelişimindeki ikinci bağlam olarak edebiyatın epistemolojik boyutuna dikkat çeker. Bu boyutta edebiyat haz üreten niteliğe sahiptir. Yerleşik, geleneksel değerlerle ilişkilenmemiştir. Tarihsellikten, toplumsallıktan kaçınır. Kendisiyle meşgul olan bu edebiyat biçimsel bir arayış, irdeme ve dönüştürme çabası içindedir. Kendisini dil bağlamında temellendirerek dili yazınsal bilincin ve kurgunun en önemli ögesi olarak konumlandırır. Gündelik dilin ötesine geçmiştir. Bir şey anlatabilir, aktarabilir ve hatta eleştirebilir ama bunu ideolojik perspektif ve işlev arayışı içerisinde yapmaz. Bu edebiyata dışsal öğeler, belirleyiciler ve değişkenler söylemin bir ögesi olarak girer. Böylece edebiyatın ne dışa ne de içe dönük biçimde ideolojik bir tavır almasına gerek kalmaz (Kahraman, 2009: 46). Edebiyat burada bir sanat eseri olarak dünyayı bilme, okuma ve anlama aracıdır. Bu niteliğiyle de dünyanın gerçekliğini dönüştürüp yeniden kurarken insanın nesneleri tanımlayışını, bakış açısını değiştirir. Siyasal ve toplumsal anlamda en ileri dönüşümler bu adımda ortaya çıkar. Kahraman, bunu modernist dönem edebiyatının eserleri ile örnekendirir. Bu eserler bir dil sorunsalı olarak insanın dünyayı tanımasının sınırlarını genişletir ve dünya ile olan ilişkilerine yeni bir boyut getirir. Bu son dönemde postmodern edebiyat için de geçerli olan bir durumdur. Gerek modernist edebiyat, gerekse postmodern edebiyat gerçeği tanımlayışımıza yeni katmanlar ekler.

Modern Türk edebiyatı başından beri bir işlev edebiyatı olarak kendisini gösterir. Edebiyatın toplumsallığın önünde olduğu su götürmez bir gerçektir. Türk edebiyatının iç içe olduğu toplumsal, tarihsel kesitler edebiyatın ve büyük ölçüde romanın bu şekilde biçimlenmesine neden olmuştur (Kahraman, 2009: 49). Tanzimat döneminden itibaren Türk romanı, ideoloji ve politikayla içli dışlıdır. Cumhuriyetten sonra gelişen Türk edebiyatı da halkın yeni düzeni benimsemesi, gerçekleştirilen devrimlerin toplum tarafından kabul edilmesi ve oluşan yeni zihinsel sürecin kültürel yönünün de sağlamlaştırılması için hâkim ideolojinin etkisi altında biçimlenir. Burada Batılı bir tür olan roman türünün Türk edebiyatındaki ortaya çıkış koşullarının da etkisi önemlidir. Batıya kıyasla, Türk romanı kendi doğası içerisinde evrimleşip gelişmeyen, tamamen devletin modernleşme idealleri doğrultusunda yön alan siyasal çizgisine göre Türk edebiyat sahasına giren bir tür olarak görülür. Türk romanı, bir medeniyet projesinin aygıtı

olarak ortaya çıkmıştır (Parla, 2016: 10-20). Bu da Türk yazar ve şairlerinin siyasal iktidarlar ile yakın ilişkiler kurmasına ve bir şekilde politikanın içerisinde bulunmasına neden olur. Fakat ideolojik olanın merkezinde bulunan Türk yazarları, ideolojik etkinliğin birincil aktörleri olsalar da ideolojinin niteliği konusunda derinlikli düşünceler üretememiştir (Somuncu, 2015: 73). İdeolojik etki Türk edebiyat çevrelerinin sanatsal beğenisini de şekillendirir. Egemen ideolojinin sanat üzerindeki baskısı, sanatın ruhuna, doğasına, yaratıcılığına ve dinamizmine aykırıdır. Bu durumda sanat ile ideoloji arasında oluşan bir sömürü ilişkisinden söz edilebilir. Bu ilişkide sanat sömürülen taraftır (Somuncu, 2015: 71). Bu sömürünün hangi boyutta gerçekleştirileceği sanatçıya bağlıdır. Doğrudan yapılan ideolojik söylemler sanatı özünden ayırıp edebî esere de zarar verir. Fakat her yapıt doğrudan ideolojik motivasyonla kaleme alınmaz. Ama bu o yapıtın ideolojik olmadığı anlamına gelmez. İdeoloji sanıldığı gibi edebî metinlerde her zaman kolaylıkla seçilebilecek biçimde ortada bulunmaz. Sanat ilkelerinden ve beğeni ölçütlerinden ödün verilmeden ideolojisini metne yoğuran sanatçı, bunu simgeleme ve ima yoluyla yapar (Wolff, 2000: 67).

Sanat eseri ile toplum ilişkisi hakkında düşünürken ortaya farklı görüşler çıkmıştır. Sanat felsefesinin idealist yaklaşımı sanat ile siyaseti birbirinden ayrı tutar. İdealistlere göre siyaset geçiciyi, sanat ise kalıcılığı hedeflediğinden birbirinden ayrı tutulmalıdır. Bu görüş sanatı özerk bir alanında değerlendirir ve siyaset kaygısıyla oluşturulan her türlü eseri sanatımsı şeklinde tanımlar. Siyasal yaratımın sanatsal esere zarar verdiğini düşünür. Bu yaklaşımı reddedenler ise sanatın her şeyden önce ideolojik, siyasal, dinsel ya da ahlaki olması gerektiğini savunurlar ve sanatın estetik değerlerini göz ardı ederler (Oktay, 2004: 14- 16). Bu iki görüş meselenin iki farklı ucunda durmaktadır. Sanat eseri/edebî eser sadece ideoloji, din veya siyaset eksenli değerlendirilemeyeceği gibi sadece salt sanatsal kaygılarla oluşturulmuş eserler de toplumdan bağımsız olarak değerlendirilemez. Çünkü sanatçı, her ne kadar estetik kaygılarla sanat eserini üretmeyi hedeflemişse de üretim aşamasında edimleri sanat eserine kaçınılmaz bir şekilde yansır (Çetinkaya, 2019: 9).

Edebiyat ile ideoloji ilişkisi süregelen tartışma konularındandır. Edebiyatın, gerçeği ideolojik bir eksende çarpıtarak yansıttığı, önemli tartışmalardan biridir. Karmaşık ve sorunlu olan bu ilişki her ne kadar başlarda toplum tarafından ilgiyle karşılanmışsa da sonraki yıllarda ideolojiye olumsuz bir bakış açısının gelişmesiyle yine toplum tarafından sorgulanmaya başlanmıştır. Siyasi ideolojinin cazibesini yitirmesi yüzyılın başlarında gerçekleşen savaşlar ile kapitalist ilişkilere bağlanmış ve ideolojinin peşinden

sürüklenenleri büyük hayal kırıklığına uğratmıştır. Böylelikle ideolojinin çarpıklığı ve yanıltıcılığı sorgulanmaya başlanmıştır. (Çetinkaya,2019: 8). Türk edebiyatı ve romanı da özellikle 1980 sonrası dönemde bu bakış açısıyla değerlendirilir. Birçok eleştirmen tarafından bu tarihlerden itibaren gerçekleşen sosyal, siyasi ve kültürel değişimlerle gözden düşen ideolojinin romanın da ilgi alanından çıktığı yorumu yapılır. Fakat edebiyat, bir takım bilgiyi, birikimi, kültürel değerler ile inancı yeniden üreterek kendi bünyesinde çoğaltır. Sanat eserini bu temel bileşenler etrafında oluşturan sanatçının meydana getirdiği eserde; sahip olduğu bilgi, birikim ve kültürel değerlerden tam manasıyla soyutlanması mümkün değildir. Sanatçının bilgisi, kültürel birikimi, inancı eserin besleyici unsurlarındandır. Yukarıda sıraladığımız unsurlar Bir eserin varoluş serüveninde tetikleyici görevindedirler. Sanatçı da toplumun bir parçası olduğuna göre onun en bireysel tutumunda bile bir ideolojik etkinlik görmek mümkün olabilir (Çetinkaya, 2019: 10).

2. İDEOLOJİ

2.1. İdeoloji Nedir?

Son birkaç yüzyılın en gözde kavramlarından birisi olmasına ve üzerinde tekrar tekrar çalışılmasına rağmen ideoloji, muğlaklığını koruyan bir kavramdır. Hatta toplumsal ve insanî bilimlerde anlaşılmaz ve tartışmalı kavramlar sıralamasında listenin başına çok yakın bir yerdedir (van Dijk, 2019: 13). Micheael Freeden bu muğlaklığa sebep olarak ideolojiyi kullananların çoğunun terime kesin, yararlı ve aydınlatıcı bir anlam kazandırmaktan kaçınmalarını gösterir (Freeden, 2011: 11). Fakat kesin ve aydınlatıcı bir anlam kazandırma amacıyla yapılan çalışmaların, ideolojinin tanımı üzerindeki bulutları dağıtmakta ne kadar faydalı olduğu tartışmalıdır. Zira her tanım veya izah zaten var olan ideoloji tariflerini çoğaltmakta ve böylece kavramın belirsizliğine biraz daha katkı yapmaktadır. Eagleton *İdeoloji* kitabında on altı farklı ideoloji tanımını sıralamaktadır.

- “(a) toplumsal yaşamdaki anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci;*
 - (b) belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi;*
 - (c) bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler;*
 - (d) bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler;*
 - (e) sistemli bir şekilde çarpıtılan iletişim;*
 - (f) özneye belirli bir konum sunan şey;*
 - (g) toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimleri;*
 - (h) özdeşlik düşüncesi*
 - (i) toplumsal olarak zorunlu yanılama;*
 - (j) söylem ve iktidar konjonktürü;*
 - (k) içinde, bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam;*
 - (1) eylem-amaçlı inançlar kümesi;*
 - (m) dilsel ve olgusal gerçekliğin karıştırılması;*
 - (n) anlamsal [semiotik] kapanım;*
 - (o) içinde, bireylerin, toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yaşadıkları kaçınılmaz ortam;*
 - (p) toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç.”*
- (Eagleton, 2015: 18)

Eagleton'un zikrettiği bu tanımlar az ya da çok birbirlerine yaklaşıyor veya birbirinden uzaklaşıyor. Ancak hemen hepsi kesin tanımlardır ve bu kadar çok tanım en doğru tanıma ulaşmayı kolaylaştırmak şöyle dursun işleri daha da karmaşıktır.

İdeoloji, temel olarak akademik alanda yapılandırılmış olmasına rağmen toplumsal hayata da girmiş, bugün hemen her alanda herkes tarafından kullanılır hale gelmiştir. İdeolojiyi bu kadar geniş bir alana yaygın kavramın gerçek hayata olan etkisidir. Bu etki ideolojinin, belirli bir ideoloji ya da ideolojilere dönüşmesiyle gerçekleşir (Çağan, 2008: 10). İdeolojinin belirli bir ideolojiye ya da ideolojilere dönüşümüne giden süreci anlamak açısından Eagleton'un tespiti önemlidir. Eagleton “-oloji” ile biten kelimelerin tuhaf bir özelliği olduğunu ifade eder. “-oloji” bir fenomene ilişkin araştırma ya da bilim demektir. Fakat “-oloji” ile biten sözcükler bir tersine çevirme ile üzerinde çalışılan fenomene ilişkin bilgiden çok, üzerinde çalışılan fenomenin kendisi anlamını taşıyor olmuştur. Biyoloji, ekoloji, jeoloji gibi kavramlarda olduğu gibi ideoloji de bu tersine dönüşümden nasibini almıştır. Aslında söz konusu dönüşümden önce ideoloji fikirlere ilişkin bilimsel araştırma manasını taşıyordu. Daha sonra araştırma nesnesi ön plana çıkmış ve kavram fikir sistemlerinin kendisi anlamına gelmeye başlamıştır (Eagleton, 2015: 94-95).

Türkçede kelimeye karşılık olarak ilk önce Ziya Gökalp'in Arapça ‘fıkr’ kökünden türettiği ‘fikriyât’ kullanılır. Ancak daha sonra bu karşılıktan vazgeçilir ve fikriyât yerini ideoloji kelimesine bırakır (Meriç, 2020: 73). *TDK Türkçe Sözlük*'te ideoloji maddesindeki tanım “*Siyasi veya toplumsal bir öğreti oluşturan, bir hükümetin, bir partinin, bir grubun davranışlarına yön veren politik, hukukî, bilimsel, felsefî, dinî, moral, estetik düşünceler bütünü*” (TDK, 1988: 1047) şeklindedir. Yine bir başka sözlük çalışması olan Ahmet Cevizci'nin *Paradigma Felsefe Sözlüğü*'nde de ideoloji, kavramın tarihsel gelişimine değinilmeden önce, ilk anlam olarak “*Genel olarak siyasi ya da toplumsal bir öğreti meydana getiren ve siyasi ve toplumsal eylemi yönlendiren düşünce, inanç ve görüşler sistemi*” şeklinde tanımlanmıştır (Cevizci, 1999: 448). Şerif Mardin, ideoloji ile ilgili Türkçede yapılmış öncü çalışmalardan olan kitabında “İdeoloji dendiğinde bundan ne anlıyoruz?” sorusuna cevap teşkil etmesi açısından 1974 yılında küçük bir grup üniversite öğrencisi üzerinde yapılan bir anket çalışmasından bahseder. İdeolojiden ne anlaşıldığı sorusuna öğrencilerin çoğunluğu ideolojinin ‘sistematik bir fikir yapısı’ olduğu cevabını verir. Küçük bir grup ise ‘gerçekleri olduğu gibi yansıtmayan fikir yapısı’ olduğunu söyler (Mardin, 2018: 15). Görüldüğü gibi Eagleton'un söz ettiği tersine dönüşüm yerleşmiştir. İdeoloji fikirlerle ilgili bilgi olmaktan çıkıp bilginin tersi bir anlama bürünmüştür. Fakat

ideoloji kavramının tanımını ararken dikkat edilecek bir nokta daha vardır. Kavram sözlüklere her ne kadar yalnızca fikir sistemi şeklinde nötr bir tanımlama ile girse de ideoloji tanımlamalarının bir ayağı daha vardır. Mardin'in söz ettiği ankette küçük grubun verdiği cevaptan anlaşıldığı üzere kavrama negatif bir anlam daha yüklenmiştir. Bu negatif anlam yüklenmesi yukarıda alıntılanan Eagleton'un sıraladığı tanımlamalarda da rahatlıkla fark edilebilir. İdeolojiye yüklenen bu negatif anlam önce Napoleon ve sonrasında Marx'ın fikirleri doğrultusunda şekillenmiştir. Raymond Williams'a göre günümüzde popüler tartışmalarda kavram büyük ölçüde bu negatif anlamda kullanılmaktadır (Williams, 2018: 189).

İdeolojinin ne olduğunu belirlemek kadar ne olmadığını belirlemek de önemlidir. Yukarıdaki tanımlamalarda genellikle “düşünce sistemi” ve “ düşünceler bütünü” vurguları dikkat çeker. Yani her türlü kişisel fikir ya da duyguyu ideoloji olarak ifade etmek yanlıştır. İdeoloji, çok daha kapsamlı ve kendi içinde tutarlı fikir sistemlerini ifade eder (Özbek, 2020: 10).

Kavram 1790'larda Fransız Devrimi havası altında Fransız filozof Antoine Destutt de Tracy tarafından icat edilmiştir. Ancak Tracy'e gelmeden önce Fransız Devrimi'ni fikrî planda hazırlayan filozoflardan bahsedildiği gibi ideoloji kavramını hazırlayan filozoflardan da bahsetmek gerekir (Özbek, 2011: 12). Kavramın tarihsel gelişimini anlamak açısından tarihi biraz daha gerilere götürmek faydalı olacaktır.

2.2. İdeoloji Kavramının Tarihsel Gelişimi

İdeoloji üzerine yapılan çalışmalarda genellikle **Francis Bacon**'un 'idol öğretisi' ile konuya başlanır. Modernite düşüncesini başlatan isim olarak bilinen Bacon, Fransız Aydınlanmasında rolü olan Tracy gibi filozofları şüphesiz etkilemiştir. Bacon'un idol öğretisini oluşturan düşünceleri *Novum Organum*'da yer alır. Kitabın isminden de anlaşılabacağı gibi Bacon Aristoteles'in *Organon*'una gönderme yapar (Özbek, 2011: 14). Bacon, insan ile doğa ilişkisini insanın doğa üzerinde hâkimiyet kurması yönünde temellendirir. Ona göre insan bilgi yoluyla doğa üzerinde hâkimiyet kurabilir ve kurmalıdır. Bu hâkimiyeti önleyen, güçleştiren şeyin insan aklında meydana gelen bir tutukluktan kaynaklandığını ifade eder. Bu tutukluğu iki nedene dayandırır. Birincisi tımdengelim ve tasım düşünce formlarıdır. Bu kavramları eleştirmekle Aristoteles'le bir tartışma içerisine girer. Bacon, ikinci nedeni aklın dört farklı idol tarafından güdümlenmesi olarak ifade eder. İnsan aklının gerçek bilgiye ulaşması için (birçok yerde put şeklinde

çevrilen) bu idollerin çözümlenmesi gerekmektedir. Bacon insan aklını görüntüleri deforme eden kıvrımlı bir aynaya benzetir. İnsan aklının bir balmumu gibi verilen bütün şekilleri kabul etmediğini onları insanın kendi doğasından kaynaklanan bir şekilde, şeyleri kavrama eğilimiyle biçimleri bozduğunu düşünür. Bundan dolayı akıl olabildiğince saflaştırılmalıdır. Bu da gerçeğin görüntüsünü bozan idollerin sistemli bir şekilde çözümlenmesiyle mümkün kılınabilir.

Bacon, İdollerini dört gruba ayırır:

1. *Soy İdollerini*(*Idola Tribus*)
2. *Mağara İdollerini* (*Idola Specus*)
3. *Çarşı Pazar İdollerini* (*Idola Fori*)
4. *Tiyatro İdollerini* (*Idola Theatri*) (Bacon, 2012: 127)

Soy idollerini (Idola Tribus), insanın doğasındandır. İnsanın soy veya ırkının doğasında vardır. Bacon'a göre insanlar anlamsız bir biçimde hem duygularının hem de algılarının kaynağı olarak evreni değil insanı gösterirler. “*İnsan zihni, ışınları yayması, çarpıtması ve şeklini bozması bakımından kendi özelliklerini farklı nesnelere veren içbükey ve dışbükey aynalara benzer*” (Bacon, 2012: 127).

Mağara idollerini (Idola Specus), her biri bireysel olan idollerdir. Soy idollerini gibi doğuştan gelmezler. Herkes, kendine özgü yaratılışından, aldıkları eğitim ve diğer kişilerle olan ilişkilerinden, okuduklarından, zihinde meydana getirilen farklı etkilerden dolayı önceden işgal edilmiş olduğu için, tabiatın ışığını durduran ve bozan kendi bireysel mağarasına sahiptir. Bacon'a göre insan ruhu değişebilen bir özelliğe sahiptir (Bacon, 2012: 127).

Çarşı-Pazar idollerini (Idola Fori), insanın ticari ve toplumsal ilişkileri gibi karşılıklı ilişkilerinden ortaya çıkarlar. İnsanlar dil yoluyla iletişim kurup anlaşırılar. Bacon'a göre sözcükler, çoğunluğun isteği doğrultusunda biçimlenir ve zihin için şaşırtıcı bir engel olan sözcüklerin uygunsuz yapılanması da zihinde ortaya çıkar. Sözcükler, insanı karmaşaya iterek insanlığı boş ve çok sayıda tartışmaya ve yanılsaya sürüklediği için insan zihnini sürekli zorlarlar (Bacon, 2012: 128).

Tiyatro idollerini (Idola Theatri), felsefe sistemlerinin çeşitli dogmalarından ve kusurlu ispatlarından kaynaklanır. Bacon, şimdiye kadar ne kadar felsefi sistem yaratılmışsa, o kadar da tiyatroya kurgusal dünyalar yaratılmıştır der (Bacon, 2012: 128). Bacon burada aslında doğrudan felsefeyi hedef almaz. Genel olarak felsefenin, geçerliliği kuşku kaldırmaz bir ifade sistemi olduğu sanılmaktadır ve yine felsefe, aklı ve düşüncüyü

çepeçevre sarmalamaktadır. Bu ise akıl ve düşünme için yanıltıcı bir güvenilirlik seçimi olmaktadır. Bu şekillenmeden dolayı refleksiyonun önüne geçilir ve artık, insan refleksiyona ihtiyaç duymaz. İşte Bacon, felsefenin böylesine bir işleve sahip olmaya başladığı anda ve yerde bir put olduğunu vurgular (Özbek, 2011: 20).

Bacon'un 'İdol Öğretisi', bir ön yargı eleştirisi ve bireylerin aklının işleyiş mekanizması üzerinde yoğunlaşır. İdeoloji söz konusu olduğunda bazen idoller doğrudan ideolojilermiş gibi algılanabilmektedir. Meseleye böyle yaklaşıncı ideolojiye atfedilen negatif anlamların Bacon ile başladığı gibi yanlış bir düşünce hâsıl olur. Bu yanlış düşünce yoluna düşülmesine neden olan şey ideolojinin bugünkü yaygın anlamının çıkış noktası olarak alınmasıdır. Bacon'un öğretisi aklın saflaştırılması, aklın işleyiş biçimlerinin incelenmesi üzerine kuruludur. Bacon'dan sonra gelen düşünürler ve ideoloji kavramının mucidi Tracy, aklın işleyiş biçimleri ve düşüncelerin kaynağının araştırılması faaliyeti üzerinde yoğunlaşırlar. Kavrama yüklenen negatif ve pozitif anlamları burada söz konusu etmek, öğretiyi bağlamından koparacak yahut kavramın tarihsel gelişimini anlamaya çalışırken bizi bir karmaşaya sokacaktır.

Fransız Aydınlanmasının önemli ve öncü isimlerinden olan **Condillac**, insanların dünyayı algılamaya yarayan mekanizmalarının eskiden düşünüldüğü gibi içten gelen, ruhsal bir yapı olmadığını düşünür. Ona göre böyle bir mekanizma yoktur. Yalnızca dıştan gelen etkiyi, deneyimi algılayan insan vardır. Her duyumun algılanması bilincin pasif bir şekilde işlenmesinden ibarettir. Dikkat, insanın duyumlar arasında ayırım yapmasına imkân verir (Mardin, 2018: 22-23). Condillac, eskilerin ön planda tuttuğu ruhu dışarıda tutarak metafiziği düşüncenin yolundan kaldırmıştır. Aydınlanma düşünürleri de onun açtığı bu yoldan ilerleyerek insanın dış dünyayı algılamalarında ruh yerine çevrenin etkisine daha çok önem vermişlerdir.

Condillac'ın, insanın benliğini içten gelen şekillendirici tesirlerle değil de dıştan gelen etkenlerle kazandıkları teorisini yine aydınlanma filozoflarından **Adrien Helvetius** daha da ileri götürür. Helvetius'a göre bir insanın ahlaki seviyesini ve düşünce kudretini (akıl, zihin) oluşturan eğitim sistemidir. Bu sistemi oluşturan ise devlet politikasıdır. Bu nedenle insanların yetenek ve düşünce farklarının kaynağı büyük oranda aldıkları eğitimle ilgilidir. Ahlaksızlık veya kötülük de böylece dış etkenlerle oluşur. Kötülük bir sistemin ürünüdür. Sistem değiştirilirse sonuçlar da değişir (Mardin, 2018: 22-23). Helvetius'a göre, içinde bulunulan bu sistem ne kadar yerleşmiş dahi olsa aşılabilir. Bu çıkışı 'kendisi aydınlanmış akıl' sağlayacaktır. Kendisi aydınlanmış akıl, önyargıların

işleyiş mekanizmasını açığa çıkarıp, netleştirebilir. Helvetius, hâlihazırdaki toplumun aşılması, değiştirilmesi gerektiğini savunur. Onun bu görüşleri, eğitim yoluyla toplumu değiştirmeyi amaçlayan anlayışın bir hazırlığıdır. Yine bu düşünceleriyle o, Fransız Devrimi'nin hazırlayıcılarından birisi olmuştur (Özbek, 2011: 28).

Fransız Devrimi'nin hazırlayıcılarından olan **Dietrich Holbach**, önyargılar eleştirisini daha net bir şekilde egemenlerin yönlendirme araçlarına yöneltir. Holbach'a göre tüm insanların doğum anından itibaren yanılgı hastalığına tutulur. Bu hastalığı yayan düşüncelerin başında kamusal düşünce gelir. Holbach'a göre insan aklına çelişkilerle dolu görüşler, akıl dışı alışkanlıklar, çirkin davranışlar ve önyargılar yerleşir. Önyargıların kitlelerin aklına yerleşmesinde toplumda iki grubun rol oynadıklarını düşünür. Bunlar, yöneticiler ve din adamlarıdır. Çünkü bu grupların halkın önyargılar içinde olmasından çıkarları vardır. Egemenler açısından yerleşmiş, yaygınlaşmış olan düşüncelerin olduğu gibi kalması uygundur. Bu iktidarın sağlamlaşması ve devam etmesi için gereklidir. Holbach dini ve din adamlarını da eleştirir. Ona göre dinin temeli bilinçsizliktir ve yönelimi hayal gücüdür. Din, ahlaksal isteklerini insanın doğasına, insanlar arası ilişkilere göre kurmaz. Holbach'ın din eleştirisi aynı zamanda toplumsal yapılanmanın da eleştirisidir (Özbek, 2011: 30-31).

Buraya gelene kadar görüşlerine yer verilen Bacon, Condillac, Helvetius ve Holbach genellikle önyargıların oluşumları ile ilgili fikir yürütmüşlerdir. Bunlar ideoloji kavramının mucidi olan **Destutt de Tracy**'nin felsefesinin arka planını oluşturur. İdeoloji kavramı Grekçe eidos ve logos kelimelerinin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Kavram Tracy tarafından 'düşünceler bilimi' anlamında kullanılmak amacıyla icat edilmiştir. Tracy, ideoloji kavramını ilk defa 1796-98 yılları arasında Paris'teki Ulusal Enstitü'ye sunduğu *Mémoire sur la Faculté de Penser* adlı bildirisinde kullanmış ve daha sonra *Eléments d'idéologie* (İdeolojinin Temel Esasları) adlı çalışmasını yayınlamıştır (Çağan, 2008: 11). İdeoloji, Türkçeye doğrudan Fransızca 'idéologie' sözcüğünden geçmiştir (Somuncu, 2015: 39). İdeolojide uzmanlaşan bir kişiye physicist [fizikçi], chemist [kimyager], biologist [biyolog] gibi diğer yerleşik bilim insanlarıyla çağrışım kurmak suretiyle "ideologist" adı verilir. Bauman, ideolog sözcüğünün, de Tracy'nin projesine karşı çıkanlarca (Chateaubriand ve herkesten önce Napolyon) oluşturulan alaycı ve ironik bir ad olarak daha sonra kullanıma sokulduğunu ifade eder (Bauman, 2017: 122). Başlangıçta ideoloji, mucidi tarafından fikirlerin oluşumlarını araştırma amacıyla kullanıma sokulur. Bu fikirler biliminin, insana doğru düşünme imkânlarını sağlayacağı tasavvur ediliyordu.

Tracy, fikirlerin kaynağını araştırırken hiçbir şekilde dinî yahut metafizik görüşleri ciddiye almaz. Tam bir doğa araştırması tavrında davranılması gerektiğini düşünür (Özbek, 2011: 33). Eagleton, Tracy'nin kurduğu bilimi, zihnin en az yerçekimi yasaları kadar öngörülebilir olduğu inancına dört elle sarılmış olan mekanik materyalizmin bir dalı olarak gördüğünü ifade eder. Alanı fikirler olan bu bilim, ideoloji teriminin mucidi Destutt deTracy'nin de belirtmiş olduğu gibi, zoolojinin bir parçası, genel beşerî hayvan biliminin bir dalıdır (Eagleton, 2015: 98). Tracy'e göre; ne insan ve doğa üzerine yapılan metafizik ne de dini ifadeler bilimsel araştırmanın, bilimin nesnesi olabilirler. Metafiziğin bizi mutlu edebileceği, ama hiçbir yeni bilgi veremeyeceği kesindir (Tracy'den Aktaran Özbek, 2011: 34). İdeoloji, fikirlerin köklerini ve kurucu ögesini araştırır. Bilginin oluşması ve yaygınlaşması yalnızca fikirlerin yardımıyla mümkün olur. Böylece bütün bilimlerin temelini oluşturan, en temelde duran bilim fikirlerin bilimi yani ideoloji olmaktadır. Diğer bilimler bu temel bilimin üzerinde yükselir. Bauman'a göre Tracy'nin ve Ulusal Enstitü'nün geliştirmesini önerdiği yeni bilimin yani ideolojinin en dikkat çeken yanı tanımından ziyade toplumun keşfetmesi önerilen tek bilim olmasıdır. Onlara göre toplumun tek bilimi ideoloji olacaktır.¹ İdeologlar, toplumu ve toplumun üyelerini, arzu edilen tasarımları kurmak amacıyla kullanılabilen herhangi bir malzeme olarak görüyorlardı. Concordet toplumları, içinde olan her şeyin değişken veya sabit nedenlere bağlı olduğu, hiçbir gizliliğin kalmadığı ve rastlantısal şeylerin yerinin olmadığı 'büyük geometrik yapılar' olarak hayal eder (Bauman, 2017: 125). Ulusal Enstitü'nün oluşturduğu bu felsefe yalnızca düşünceye dayalı bir felsefe değildi. Toplumu bilimin malzemesi haline getiren bu düşüncenin birincil amacı toplumsal dönüşümdür. Eğer ideoloji çalışması, istedikleri istikamette giderse Tracy, "*İnsanlara izlemeleri gereken (düşünce ve eylem) kurallarını göstermememiz kolay olacaktır*" (Akt. Bauman, 2017: 124) der. Görüldüğü gibi Tracy kendi kurdukları program dâhilinde bir eğitimden bahseder.

Aydınlanmanın en önemli etkinliği olan eğitim başta toplumun idaresiyle insanlar arası ilişkilerden sorumlu öteki kişileri aydınlatma üzerinde odaklanır. Ancak ideoloji projesinde bir bütün olarak eğitimin merkeziliğinin en önemli göstergesi, "iyi toplum"un üretilmesi sorumluluğunun, devletin laik siyasal gücünü elinde bulunduranlardan aklın

¹Bauman, burada ifade edilen manasıyla ideolojinin aynen alınarak Aguste Comte tarafından sosyolojiye dönüştürüldüğünü söyler. "*Otuz kırk yıl sonra, Aguste Comte görünüşte adın tarafgirliğini düzeltmek için onun yerine "sosyoloji"nin geçirilmesini önerecektir; ancak yeni bilimin betimleme tarzı Destutt de Tracy'nin eserinin önerdiği içerikten önemli bir ayrılık göstermeyecekti.*" (Bauman, 2017: 122-123)

profesyonel sözcülerine geçmesidir. Bauman’a göre ideoloji projesi, bir yönüyle uygar, düzenli ve mutlu bir toplumu yönetme görevinin elbette bilimsel olarak eğitilmiş profesyonellere ait olduğunu belirten bir manifestodur. Ulusal Enstitü, üyeleri bilimin temelini oluşturan bilim, ideoloji ve uzmanlıklarını kendilerine atfettikleri benzersiz konumlarını meşru kılan bir kanıt olarak sunuyorlardı (Bauman, 2017: 126). Tracy’nin öncülük yaptığı ideolojinin bu örtük iktidar söylemi Ulusal Enstitü ile **Napolyon** arasında kurulmuş olan dostça ilişkilerin bozulmasına yol açmıştır. Napolyon ideologları devlet iktidarına ortak olmaya aday rakipler olarak görür (Bauman, 2017: 127). Nitekim 1812’de Rusya bozgununun ardından yaptığı ünlü konuşma ideoloji kavramının seyrini değiştirir.

“Güzel Fransa’mızın başına gelen her türlü musibeti ideologların öğretisine -yasaları insan kalbinin ve tarihten çıkarılacak derslerin bilgisine uydurmak yerine, canla başla ilk nedenleri bulmaya çalışan ve bu temel üzerinde halkların yasama gücünü kuracak olan şu karman çorman metafiziğe- yormak gerekir.” (Williams, 2018: 185)

Napoleon’un bir hor görme ifadesi olarak ideologları, mücadele etmeye çabaladıkları metafizikçilerle bir tutmasını Eagleton kayda değer bir ironi olarak yorumlar (Eagleton, 2015: 100). Bu metafizikçi yakıştırmasından sonra ideoloji Napolyon’un dilinde alay ve kınama konusu olur (Mardin, 2018: 25). İdeoloji, ideolojist, ideolojik kavramları, Napoleon’un saldırısı neticesinde soyut, uygulanamaz, ya da fantastik kuram anlamı kazanır (Williams, 2018: 186). İdeolojinin bu küçültücü kullanımı –entelektüel verimsizliğe, pratik yeteneksizliğe ve özellikle tehlikeli politik fikirlere işaret eden bu kullanımı– kavrama damgasını vurmaya başlar. Fransa’daki muhafazakâr, eski düzen yanlısı, kraliyetçi çevreler, Tracy’nin *İdeolojinin Esasları*’nın (Eléments d’idéologie) 1829’da yeniden yayımlanmasını, ‘taht ve mihrabın eski kardeşliğini’ yıkma girişiminin bir parçası olarak suçlayarak, bütün dikkatlerini eleştirel şekilde terimin ikinci anlamındaki ideologlara çevirirler. İdeoloji teriminin pejoratif/aşağılayıcı anlamı bu noktadan sonra filizlenmeye başlamıştır (Vincent, 2006: 5).

İdeolojinin tarihsel gelişimini takip ederken en önemli uğrak yerlerinden birisi şüphesiz **Karl Marx**’tır. Marx ve takipçileri kavram üzerinde düşünerek önemli katkılarda bulunmuşlardır. Marx, çalışmalarını doğrudan ideoloji kavramı üzerinde yoğunlaştırmamıştır. İdeoloji anlayışını kendi fikir tartışmaları içerisinde yeri geldiğinde muhtelif eserlerinde izah etmiştir. Ancak yine de Marx’ın ideoloji anlayışı

hem kavramın tarihsel seyrinde hem de kendinden sonra gelen takipçileri üzerinde oldukça etkili olmuştur.

Bilindiği gibi Marx bir toplumun ekonomik özelliklerinin o toplumun karakteristiğini belirlediğini ifade eder. Ona göre ideler, sanat, hukuk, din vb. bir başka kuşatıcı anlamıyla ideoloji, sürekli biçimde ekonomik kategorilerle birlikte ele alınmalıdır (Özbek, 2011: 52). Marx'ın idelerin kaynağını somut üretim ilişkilerinde araması çağının felsefi geleneğinden keskin bir ayrılmaya işaret eder. Alman ideologları, (Bu Hegel olarak okunmaya müsaittir çünkü Marx ve Engels genellikle Hegel'in fikirleri ile tartışma içerisinde bulunmuştur) gerçekliği bilincin belirlediğini düşünürler. Hatta bu bilinç insan bilincinden de yukarıda Hegel'in ifadesiyle Geist (Tin)'tir. İnsanlık tarihinin toplamı, soyut us olan 'Tin'in kendini dünyada idrak edişinin görüntüsüdür. Görüldüğü gibi idealistlere göre gerçekliği yaratan ve tarihsel süreçte farklı şekillerde dönüştürerek inşa eden bilinçtir. Marx'a göre ise *"Fikirlerin, tasavvurların ve bilincin üretimi, başlangıçta, insanların maddi faaliyetiyle ve aralarındaki maddi temaslarla, yani gerçek hayatın diliyle doğrudan bağlantılıdır. Tasavvur, düşünme, insanlar arasındaki zihinsel ilişkiler, bu aşamada hala onların maddi davranışlarının dolaysız ürünü olarak ortaya çıkar."* (Marx, Engels, 2013: 34)

Raymond Williams'ın belirttiği gibi Napolyon ve muhafazakârların kullandığı ideolojinin yerici anlamı ile Marx ve Engel'in kullandığı yerici anlam arasında tarihi bir süreklilik vardır (Williams, 2018: 186). Yukarıda bahsedildiği gibi Marx ve Engels'e göre düşünceler maddi ilişkilerin düşünsel anlatımıdır. Alman ideologlarının düşüncelerinden hareketle bunu fark edememenin ideolojiyi oluşturduğunu söylerler. Burada ideoloji gerçeği baş aşağı eden, çarpıtan manasında kullanılmıştır. *Alman İdeolojisi*'nde bu çarpıtma *camera obscura*² metaforuyla açıklanır.

"Bütün ideolojilerde insanlar ve onların ilişkileri bir camera obscura'daki gibi baş aşağı duruyor görünüyorsa, bu olgu da, tıpkı nesnelerin gözün ağ tabakası üzerinde ters çevrilmesinin onların

²Latince kutu manasına gelen 'camera' ve karanlık manasına gelen 'obscura' kelimelerinin birleşimiyle oluşturulan camera obscura, bugünkü fotoğraf makinelerinin ilk örneğidir. Ortaçağ Çağ'da kullanılan ve aynalar yardımıyla, düz bir yüzey üzerine bir manzaranın görüntüsünü yansıtarak düşüren bir alettir. Bu alet bir nesnenin ya da manzaranın oranlarını tam tamına tespit edebilmek amacıyla ressamlar ve başka sanatkarlar tarafından yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Bu alette görüntü, kâğıt üzerine baş aşağı düşmekteydi.

doğrudan fiziksel yaşam süreçlerinden ileri gelmesi gibi, insanların tarihsel yaşam süreçlerinden ileri gelir.” (Marx, Engels, 2013: 34-35)

Marx’a göre ideoloji, camera obscurada olduğu gibi gerçeklerin tersine çevrilmiş halini yani gerçek dışı bir dünyayı ifade eder. İdeolojiler olguları yanlış yorumladıkları, bozdukları ya da gizledikleri için yanlışlırlar. Burada ideoloji için farklı bir anlam boyutuna geçilir. Ona göre ideolojiler hâkimiyet ile ilgili istekleri ve birtakım çıkarları örter. İdeolojiler bir toplumsal düzeni yasallaştırır ve belirli bir sınıfın egemenliğine yardımcı olur (Oskay, 2000: 265). Bu nedenle evrensel ve şüphe götürmez bir gereklik olarak görülmesine karşın ideolojiler aslında birer yanılsamadırlar. Görüldüğü gibi Marx, ideolojiye dair ikinci yorumu ideolojilerin belirli egemen sınıfların çıkarların korunmasını ve yeniden üretilmesini sağlayan düşünceler olduğudur. *Alman İdeolojisi*’nde aşağıdaki alıntı bu yorumun açık bir ifadesidir:

“Egemen sınıfın düşünceleri, her çağda egemen düşüncelerdir: Yani, toplumun maddi egemen gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen fikri güçtür. Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, bu sayede aynı zamanda zihinsel üretim araçlarının da üzerinde denetim kurar; böylelikle zihinsel üretim araçlarından yoksun olanların düşüncelerini de, genel olarak, kendine tabi kılar.” (Marx, Engels, 2013: 52)

Marxla birlikte ideolojiye verilen anlam bakımından artık insanlığın evrensel doğrulara yönelmesini sağlayan bir bilimsel yaklaşım olmaktan oldukça uzaklaşmıştır. İdeolojiyi Marx, toplumdaki çelişkileri maskeleyerek, sistemin kendini yeniden üretmesini sağlayan bir çeşit çarpık ve yanlış bilinç olarak kabul edecektir (Şan, 2008: 94). Yukarıdaki alıntı dikkate alındığında karamsar bir görüş algılanmış olabilir ancak Marx eleştirisini kendilerini aklın taşıyıcısı olarak niteleyen burjuvaziye yönelmiştir. Marx akla güçlü bir biçimde inanıyor ama onun taşıyıcısının burjuvazi değil, insanlığı özgürleştirecek yeni sınıfın proletarya olduğunu söylüyordu. Temsilci değişmiş ama kurtuluşa olan inanç korunmuştu (Larrain, 1995: 23). Marx’ın düşüncesinde ilginç bir nokta daha vardır. Bugün Marksizm bilinen en meşhur ideolojilerden olmasına rağmen Marx kendi fikir sistematüğını ideoloji olarak görmez. Žižek’in dediğı gibi ideolojinin şu özelliğı evrenseldir. Başka saf bir ideoloji ile kendisini sınırlandırarak kendisini gösteren bir ideoloji yoktur. Bir

ideolojinin saflarında bulunan bir birey, kendisi için asla “ben bir ideolojinin belirlenimi altındayım” demez. Daima, kendi “gerçek” konumunu diğerlerinden ayrı tutumak için başka bir inanç sistemine ihtiyaç duyar (Žižek, 2013: 36-37). Meseleye bu açıdan bakınca Marx’ın tutumu daha anlaşılır olacaktır. Ona göre ideoloji, yerini evrensel sınıf olan işçi sınıfının görüşlerini yansıtacak olan ‘bilime’ bırakmaya mahkûmdur.

Marx ve Napolyon’la birlikte ideolojinin sahip olduğu olumsuz ve aşağılayıcı anlamını, farklı bir perspektiften bakarak yorumlayan **Lenin** değiştirmiştir. Lenin’in Marx ve Engels’in eserlerini ayrıntılı olarak incelediği bilinmektedir. Fakat Marx ve Engels’in ortak imzasını taşıyan *Alman İdeolojisi* 1932’de tam şekliyle yayımlandığında Lenin 1924 yılında çoktan hayatını kaybetmiştir (Özbek, 2011: 74). Doğal olarak ideoloji üzerine fikirlerini geliştirirken bu kitaptan haberdar olamamıştır. Lenin’in ideolojiden bahsederken vurgu yaptığı yer Marx ve Engels’in vurguladığından farklıdır. İdeoloji kavramı onun düşüncesinde olumsuz bir çağrışıma sahip değildir. İdeoloji üzerine düşünceleri teorik biçimden çok pratik biçimdedir. Bunda şüphesiz politik lider kimliğinin de etkisi vardır. Lenin, ideolojiyi tikel bir çağın ya da sınıfın dünya görüşü olarak değil, böyle bir sınıfa uygun sistemleştirilmiş ve ayrıntılandırılmış bir düşünce gövdesi olarak yorumlar (Barrett, 2004: 39). Lenin *Ne Yapmalı?*’da ayrıca insanlığa iki seçenekten yalnızca birisini seçme hakkı tanır: “Ya burjuva ideolojisi ya da sosyalist ideoloji. Bunun ortası yok (çünkü insanlık “üçüncü” bir ideoloji yaratmış değildir; ayrıca genel olarak sınıfsal çelişkilerle parçalanmış bir toplumda, hiçbir zaman sınıflar dışı veya sınıflar üstü bir ideoloji olamaz).” (Lenin, 2011: 60) Lenin *Ne Yapmalı?*’da dikkat çekici bir itirazda bulunur. Onun yaptığı itiraz, proletaryayı devrime doğru yönlendirme gibi bir zorunluluğun olmadığını, iktisadî şartların olgunlaşmasıyla devrimin kendiliğinden gerçekleşeceğini savunan farklı bir grup Marksiste yöneliktir (Mardin, 2018: 41-42). Lenin, proletarya arasında sınıf bilincinin yeterince geliştiğini düşünmüyordu. Ona göre sosyal demokrat bilince sahip değillerdi ve olmazlardı da (Lenin, 2011: 51).

“İşçiler sosyal demokrat bir bilince zaten sahip olamazlardı dedik.

Bu bilinç onlara ancak dışarıdan verilebilirdi. Bütün ülkelerin tarihi, işçi sınıfının salt kendi gücüyle ancak trade-unioncu bir bilinç üretecek durumda olduğunu; yani sendikalarda birleşmek, işverenlere karşı mücadele etmek, hükümetten işçiler lehine şu ya da bu yasayı çıkarmaya zorlamak vb. gerektiği inancını geliştirebileceğini gösteriyor. Oysa sosyalizm öğretisi, mülk sahibi sınıfların eğitimli temsilcileri, yani

aydınları tarafından geliştirilen felsefi, tarihsel, ekonomik teorilerin içinden doğmuştur. Çağdaş bilimsel sosyalizmin kurucuları Marx ile Engels'in kendileri de, sosyal konumları bakımından burjuva aydın kesimine mensupturlar.” (Lenin, 2011: 51)

Lenin, sosyalizmi proleter sınıfın mücadelesinin ideolojisi olarak yorumlar. Burada ideolojiye yüklediği olumlu anlam kendisini gösterir. Ona göre yukarıdaki alıntı da göz önüne alınırsa, temel bir güç olarak proletaryanın kendiliğinden gelişen sınıf mücadelesi de, sosyalizm de ideologlar tarafından gündeme getirilir ve getirilmek zorundadır. Eagleton, burada dikkat çekici bir saptama yapar. Lenin'in bakış açısıyla bakılırsa ideoloji bilimsel tarihsel materyalizm kuramı ile özdeş hale gelir ve Aydınlanma filozoflarına tam bir dönüş yapılmış olur. İdeologlar artık yanlış bilinç içinde debelenip duran kişiler değil tam tersine toplumu ve toplumun düşünce yapılarının temel yasalarını bilimsel olarak inceleyen kişilerdir (Eagleton, 2015: 127).

Lenin'den sonra bir başka önemli durak Macar Marksist **Georg Lukacs**'tır. Lukacs'ın ideolojiye yaklaşımı Marx'tan ziyade Lenin'e yaklaşıp. Marksizmden proletaryanın ideolojik ifadesi olarak bahseder. Eagleton'a göre II. Enternasyonel'den ideoloji sözcüğünün pejoratif olmayan, olumlu anlamını doğrudan alarak kullanır (Eagleton, 2015: 132). Burada ideoloji sözcüğü için Marx'ın oluşturduğu olumsuz anlamdan uzaklaşırken diğer tarafta Marx'ın meta fetişizmi eleştirisinin kavramsal araçlarını olduğu gibi kullanır. Lukacs'ın düşüncesinde proleterya metanın aslî örneğidir. Hayatta kalabilmek için doğrudan emek gücünü satmak zorunda bırakılır. Bu nedenle proleterya'yı meta fetişizmi üzerine kurulu bir toplumun özü olarak görmek mümkündür. O, proleteryanın potansiyel olarak evrensel bir sınıf olduğunu, bütün insanlığın potansiyel kurtuluşunu üstlendiğini düşünür. Proleteryanın bilinci ilkesel olarak evrenselidir (Eagleton, 2015: 134). Lukacs, Marx'ın meta fetişizminden türettiği şeyleşme fenomeni üzerinde vurgu yapar. Meta biçiminin kapitalist toplumlarda, toplumsal yaşamın her tarafına nüfuz ettiğini ve insanın yaşantısının insanlıktan uzaklaştırılması ve kapsamlı makineleştirilmesi şekline büründüğünü öne sürer. Toplumun bütünlüğü her biri kendine ait yarı özerk hayat biçimi haline gelip insan varoluşu üzerinde sanki doğal bir güçmüş gibi tahakküm kuran bir yığın birbirinden kopuk, uzmanlık isteyen teknik işler şeklinde parçalanır. Bunalan insanî özne büyük bir hızla bu şeyleşmiş ürünlerde kendi yaratıcı pratiğini tanıma gücünden yoksun, âtıl, seyre dalmış bir varlığa indirgenir. İşçi sınıfı bu yabancılaştırılmış dünyayı kendisinin gasp edilmiş yaratımı olarak kabul etmeye, onu siyasal praksis

aracılığıyla geri istemeye başladığında devrimci tanıma anı gelmiş demektir. Lukacs bu tanımayı bir adım daha ileri götürür. Ona göre “*Proletarya sınıf mücadelesini sonuna kadar sürdürüp sınıfsız toplumu yaratmakla, kısacası ilkin kendini ortadan kaldırmakla olgunluğuna ulaşmış olur.*” (Lukacs, 1998: 154) Eagleton, Lukacs’ın bu kendi bilincine varma ediminin tamamen kendi başına devrimci bir pratik olduğunu ima ettiğini söyler. Ayrıca ona göre Lukacs burada Hegel’in Mutlak Tininin yerine proletaryayı yerleştirmiş gibidir (Eagleton, 2015: 136-137). Burada Lukacs’ın her toplumsal sınıfın, kendi maddi varoluş koşullarını doğrudan doğruya ifade eden kendine özgü bütünlüklü bir dünya görüşüne sahip olduğunu kabul etmiş görünür. Eagleton, bu görüşün ideolojik alanın gerçek eşitsizliğini ve karmaşıklığını korkunç şekilde basite indirgediğini düşünür. Çünkü sınıfların her birine özgü ideolojisi tepeden tırnağa kadar karşıtının ideolojisi tarafından belirlenir (Eagleton, 2015: 140). Sınıflar ve ideolojilerin tam ve düzgün bir biçimde denk gelmesi pek de mümkün değildir. Lukacs’a getirilen bir başka eleştiri de onun işçi sınıfını bir devrimci entelektüel grupla özdeş görmesidir. Daha önce bahsi geçtiği gibi hem Marx hem de Lenin işçi sınıfının söz konusu bilince kendi kendine ulaşabileceğini düşünmüyorlardı. Gramsci de bu konuda Marksist praksisin gerçekleşebilmesi için işçi sınıfından ayrı bir entelektüel sınıfı öngörür.

İdeoloji kuramlarımdan bahsederken ismi anılmadan geçilemeyecek bir isim İtalyan düşünür **Antonio Gramsci**’dir. Bilindiği gibi Marx toplumsal biçimlenişin çözümlemesini yaparken alt yapı ve üst yapı ayırımına gider ve kendi çözümlemelerini alt yapıyı yani toplumun ekonomik yapısını incelemek üzerine yoğunlaştırır. Marksist gelenekten gelen Gramsci ise toplumsal biçimlenişin üst yapısını çözümlemeye yönelmiştir. Gramsci için üstyapılar kuramcısı demek mümkündür (Özbek, 2011: 119). Gramsci’nin düşüncesinde kilit kavram “hegemonya”dır. Kavramı bir iktidarın kendi yönetimi için, hâkimiyeti altındaki insanların rızalarını kazanmada başvurduğu bütün pratik stratejiler alanı olarak tanımlayabiliriz (Eagleton, 2015: 158). Gramsci hegemonyayı kullanarak ideoloji kavramının alanını genişletip zenginleştirmiştir. Hegemonya ideolojiyi kapsar ancak ona indirgenemez (Eagleton, 2015: 154). Gramsci ideolojinin olumsuz kullanımlarını reddeder. Onun için ideolojiler psikolojik olarak “geçerli”, insanların üzerinde hareket ettikleri, mücadele verdikleri ve kendi toplumsal koşullarının bilincine vardıkları zemini oluşturan, etkin bir biçimde örgütleyici güçler olarak görülmelidir (Eagleton, 2015: 160). Gramsci ideolojileri de iki başlık altında ele alır. Bunlardan ilki, tarihsel gelişimin özel bir aşamasına ve belirli bir siyasi yapıya uygun düşen ‘organik ideolojiler’dir. İkincisi kişisel

tasarımlarla oluşturulan ‘keyfi ideolojiler’dir. Organik ideolojiler toplumsal bütünlüğü sağlamaya yönelik bilinç formları iken keyfi ideolojiler kişisel spekülasyonlara dayalı tasarımlarıdır (Çağan, 2008: 20). Gramsci’ye göre Marksizm de organik bir ideolojidir ve yükümlülükleri vardır. Temel olarak bunlar, modern ideolojinin en ince biçimiyle mücadele için bir aydınlar grubu oluşturmak ve düşük düzeyde bir kültür seviyesine sahip ezilenleri/halk yığınlarını eğitmektir (Özbek, 2011: 137). Bu yükümlülükler de organik aydınların yapacağı çalışmalar ile yerine getirilecektir. Organik aydın, eski idealist tarz aydın gibi, derin felsefi düşüncelere dalan bir kimse olmaktan çok, toplumsal yaşama etkin bir biçimde katılan ve bu yaşamda zaten içerilmekte olan olumlu siyasal akımların kuramsal ifade kazanmasına yardım eden, örgütleyen, inşa eden, “daima ikna eden” bir kimsedir (Eagleton, 2015: 162). Burada Gramsci’nin düşüncesinde organik aydının karşısı olarak klasik idealist aydın karşımıza çıkar. Klasik idealist aydın, kendisinin toplumsal yaşamdan büyük ölçüde bağımsız olduğuna inanan “geleneksel” aydındır. Gramsci, felsefi etkinliğin “her şeyden önce, halkın ‘zihniyeti’ni değiştirmek ve ‘tarihsel açıdan doğru’ oldukları, somut bir biçimde evrensel hale gelecek ölçüde ortaya çıkacak olan felsefi yenilikleri yaymak” için verilen bir kültür savaşı olarak görülmesi gerektiğini belirtir (Gramsci’den aktaran Eagleton, 2015: 162). Yapılması gereken şey, var olan halkın bilincinin korunması değil, “kökleri halkın bilincine dayanan, geleneksel inançlarla aynı sağlamlıkta ve aynı ölçüde buyurucu nitelikte yeni bir sağduyu ve onunla birlikte yeni bir kültür ve yeni bir felsefe” oluşturmaktır. Bir başka deyişle, organik aydınların işlevi, siyasi analiz ile halkın deneyimi arasında iki yönlü bir geçiş kurarak, “kuram” ile “ideoloji” arasındaki bağları sağlamlaştırmaktır. İdeoloji terimi burada, “kendini örtük bir biçimde sanatta, hukukta, ekonomik etkinlikte ve bireysel ve kolektif yaşamın bütün tezahürlerinde açığa vuran bir dünya görüşü kavramının en yüksek anlamını karşılayacak şekilde kullanılmaktadır.” Bu tür bir “dünya görüşü”, bir soyut fikirler sisteminden çok, birleştirici, örgütleyici ve ilham verici bir ilke olarak toplumsal ve siyasi bloku bir arada tutan öğedir (Eagleton, 2015: 164).

Toplumsal sınıfların somut yani maddi üretim koşulları üzerinde oluştuğunu düşünen Gramsci’ye göre ideolojiler, bir toplumsal biçimlenişin hegemonya altında tutulmasıyla alakalıdır ve pratik bir öneme sahiptir (Özbek, 2011: 127).

İdeoloji kavramının anlamlandırılması çabasında **Karl Mannheim** meseleyi biraz daha farklı bir konuma getirir. İdeolojilerin taraflı ve kendine hizmet eden niteliği konusunda Marx’la hemfikirdir, fakat Marksizm’i de bu tür ideolojilerin listesine ekler.

İdeolojilerin yerine, sınıfsız entelektüellerin yarattığı ütopyalara koymak ister (Wallerstein, 2003: 76). Ona göre ideolojiler kendi devrine ters düşen, çağın istekleri ile uyumlayan bir inançlar kümesidir. Ütopya ise kendi döneminin ilerisinde olan fikirlerdir ve bu nedenle toplumsal gerçekliğe aykırı düşer (Eagleton, 2015: 150). Bu tanımlamalara bakıldığında her iki kavramın da toplumun gerçeklerine ters düştüğünü görürüz. Peki, bu iki kavramı birbirinden ayıran nedir? Her ne kadar Mannheim da iki kavram arasında net ve kesin bir sınır çizmenin mümkün olmadığını düşünse de ayrımı şu şekilde yapar: Ütopya şimdiye ait yapıları parçalama ve sınırları zorlama gücüne sahiptir. Fakat ideoloji bu açıdan maddi varlık kazanamamış, başarısız olmuş bir tür ütopya olarak gözüktür (Eagleton, 2015: 151). Ona göre ideoloji kavramı, hâkim grupların, düşüncelerindeki bir duruma çıkarlarıyla yoğun biçimde bağlanarak iktidar bilinçlerini zayıflatacak belli gerçekleri doğal olarak daha fazla görememelerini yansıtır. Ütopik düşünce kavramı ise ezilen belli grupların entelektüel olarak toplumun verili bir durumun yıkılmasıyla ve dönüştürülmesiyle ilgilenmeleri sonucunda, bilmeden, koşulların yalnızca koşulları olumsuzlayan unsurlarını görmelerini yansıtmaktadır. Bu gruplar, var olanın değişimini tasarlamayı hedeflerler. Dolayısıyla düşünceleri bir eylem rehberi olarak kullanırlar (Mannheim, 2002: 64).

Mannheim, *İdeoloji ve Ütopya* isimli meşhur kitabında ideolojiyi ikiye ayırır. Bunlar “kısmî” ve “bütünlükçü” ideolojilerdir. Kısmî ideolojiyi yalanlar ve gerçekleri görmezden gelerek sadece karşıt fikirlerin bir bölümünü içeren bir yapı olarak tanımlar (Somuncu, 2015: 41). Karşıt bir görüşün ileri sürdüğü iddiaları ideolojik sayar. Kısmî ideolojide, ideoloji diğerinin siyasi düşüncesidir. Psikolojik bir planda yer alır, karşı görüşle hayali bir diyalog kurar, falan yalan söylüyordur, bir olayı gizliyor veya tahrif ediyordur ama hep aynı değer ölçülerine başvuruyordur. Zümre ideolojileri ile uğraştığı zaman bile, tahlillerinin mihranı ferttir (Meriç, 2013: 297-298). Bütünlükçü ideoloji ise karşı tarafın tüm dünya görüşünü sorgulayıp bu kategorileri kolektif öznen hareketle anlamaya çalışır (Mannheim, 2002: 84). Bir çağın ya da tarihsel, toplumsal açıdan somut olarak tanımlanabilen grubun ya da bir sınıfın ideolojisidir (Somuncu, 2015: 41). Ayrı ayrı düşünceleri incelemeyiz, şekil ve muhtevaca zıt düşünce sistemlerini, farklı tecrübeleri ve yorum tarzlarını ele alır (Meriç, 2013: 298).

Louis Althusser, ideoloji teorisiyle klasik Marksizm’den bir kopuş gerçekleştirir. Her ne kadar düşünceleri Marksizm izleri taşısa da onu Marksizm tarihi içerisinde göstermek güçtür. Fakat Marksizm dışında ele almak da mümkün değildir (Barett, 2004:

119). Klasik Marksist kuramda toplumsal bütünlük sorunsalı altyapı ve üstyapı metaforu ile tanımlanıp ilişkilendirilirken Althusser bu bütünlüğü ekonomik, politik ve ideolojik düzeylerin birbiri karşısındaki görece özerkliği ve ideolojik düzeyin bir bütün olarak toplumsal sistemi yeniden-üretme (reproduction) işlevi çerçevesinde kuramlaştırır. Böylece ekonomik indirgemecilik sorunundan uzaklaşmış olur (Sancar, 1997: 41). Althusser'e göre kapitalist bir toplumsal sistemde temel yapısal özelliklerin kendisini yeniden-üretebilmesi, çoğu zaman ideolojik ve politik süreçlerin devreye girip söz konusu ilişkileri yeniden ve çelişkisiz bir tarzda kurup öznelere onaylatmasına bağlıdır (Sancar, 1997: 42). İdeoloji, özneye dışsal koşullar tarafından belirlenir ve toplumsal koşulların bir tür gelişim uğrağıdır. Ona göre ideolojiyi öznelere tarafından üretilmiş bir bilinç biçimi olarak tanımlamak doğru değildir (Larrain, 1995: 90). İdeoloji, toplumsal bütünlüğün çeşitli düzeyleri arasındaki işleyişin bireysel bilinçler üzerinde oluşturduğu bir şekillendirmedir. Yani özneye göre dışsal ve nesneldir. O, ideolojiyi gerçek dünya ile kurdukları ilişkiyi yaşama biçimlerini belirleyen bir temsiller sistemi olarak tanımlar:

“İdeoloji insan ile onun dünyası arasındaki yaşanan ilişki sorunudur. Bu ilişki sadece bilinç olarak görülse bile aslında bilinçdışıdır, ... ideoloji sayesinde insanlar kendileri ile kendi varoluş koşulları arasındaki ilişkiyi değil, fakat bu ilişkiyi yaşama tarzını açıklarlar; bu hem gerçek ilişkileri hem de tahayyüli, yaşanan ilişkileri öngerektirir. İdeoloji böylece insanla onun 'dünya'sı arasındaki ilişkinin açıklanmasıdır, yani onlarla, onların gerçek varoluş koşulları arasındaki gerçek ve tahayyüli ilişkinin birliği (üst:belirlenmesi)dir” (Althusser, 1979: 233-234, akt. Sancar, 1997: 47).

Buna göre ideoloji, psikolojik açıdan bakıldığında, eklemlenmiş bir doktrinler sistemi olmaktan çok, bilinçdışı düzeyde “yaşadığımız” bir imgeler, simgeler ve -bazen- kavramlar kümesidir. Sosyolojik açıdan bakıldığında, her zaman maddi kurumlara gömülü olan bir dizi maddi pratik ve ritüelden (oy verme, selamlama, diz çökme vb.) ibarettir. Althusser, alışkanlığa dayalı bu ideoloji kavrayışını Gramsci'den miras alır (Eagleton, 2015: 199). Yukarıda kapitalist sistemlerde sistemin temel yapısal öğelerini yeniden üretebilmesi için ideolojik ve politik süreçleri kullanarak bireyleri ikna etmeleri gerektiği ifade edilmişti. Althusser, bu süreçlerin işleyişinin “Devletin İdeolojik Aygıtları” (DİA) ile mümkün olduğunu söyler. Burada devletin baskı aygıtları ve ideoloji aygıtları şeklinde bir ayrıma gider. Devletin baskı aygıtları hükümet, ordu, polis, mahkemeler ve hapisane vs

gibi oluşumlardır (Althusser, 2014: 50). Bunlar zor kullanarak işlerler. Devletin ideolojik aygıtları ise ideolojiyi kullanarak işler. Althusser devletin ideolojik aygıtlarının, ayrıntılı bir şekilde incelenmesi, denenmesi düzeltilmesi ve yeniden düzenlemesi gerektiğini belirtir ve şu şekilde listeler:

- Dinsel DİA (farklı kiliselerin oluşturduğu sistem)
- Okul DİA'sı (farklı, gerek özel gerekse devlet okullarının oluşturduğu sistem)
- Aile DİA'sı
- Hukukî DİA
- Siyasal DİA (değişik partileri içerek sistem)
- Sendikal DİA
- Haberleşme DİA'sı (basın, radyo-televizyon vs.)
- Kültürel DİA (edebiyat, güzel sanatlar, spor vs) (Althusser, 2014: 50-51)

Görüldüğü gibi baskıcı aygıtların tümü kamusal alandayken DİA'ların bir kısmı kamu bir kısmı özel alandadır. Devletin ideolojik aygıtlarının neden kamusal olmayan özel alanda gösterildiği sorusuna Althusser, 'bilinçli bir Marksist' olarak nitelediği Gramsci'den referans alarak cevap verir.

“Kamu ve özel ayrımının burjuva hukukunda yer alan, burjuva hukukunun “iktidarını” uyguladığı (bağımlı) alanlarda geçerli olan bir ayırmadır. Devletin alanı bu ayrımın dışında kalır, çünkü devlet “hukuk-ötesi”dir: egemen sınıfın devleti olan devlet ne kamusal ne de özeldir, tam tersine her türlü kamusal özel ayrımının ön koşuludur, tam tersine her türlü kamusal ve özel ayrımının ön-koşuludur.” (Althusser, 2014: 50-51)

Bu nedenle Althusser, DİA'ları gerçekleştiren kurumların özel veya kamusal olmasının pek önemli olmadığını vurgular. Önemli olan işleyiştir. Bu işleyişi de açarak baskıcı ve ideolojik aygıt ayrımını biraz daha netleştirir. Devletin her aygıtı, ister baskıcı ister ideolojik olsun neticede hem ideoloji hem de baskıcı olarak işler. Fakat devletin baskıcı aygıtları öncelikle baskıyı ikincil olarak ideolojiyi kullanır. İdeolojik aygıtlar ise öncelikle ideolojiyi ikincil olarak baskıyı kullanır.

Althusser, hem kamusal alanda hem de özel alanda bulunan ve birbirinden bağımsız gibi görünen DİA'ların birliğini neyin oluşturduğunu sorarak devam eder. Eğer DİA'lar ideolojiye öncelik vererek "işliyorsa", onların çeşitliliğini birleştiren şey de, işte bu işleyiş olmalı; çünkü işleyişlerini sağlayan ideoloji, bütün çeşitliliğine ve çelişkilerine rağmen,

"egemen sınıfın" ideolojisi olan egemen ideoloji altında, aslında daima bir birliğe sahiptir. Althusser'e göre herhangi bir sınıfın Devletin ideolojik Aygıtları içerisinde ve üzerinde kendi hegemonyasını uygulamadan iktidarı ele geçirmesi ve kalıcı olarak elinde tutması mümkün değildir (Althusser, 2014: 53). Bu duruma örnek olarak da devlet iktidarını ele geçirmiş olan Lenin'in sosyalizme geçişi güvence altına almak için okul DİA'sında devrim yapma konusunda dinmek bilmeyen kaygısını gösterir.

İdeoloji, **Foucault**'ya gelindiğinde yerini 'söylem'e bırakır. Söylem, temel itibarıyla dile dayanır. Dil üzerine yapılan çalışmalar, dilin toplumsal karakteri ve dil kullanımının etkinliği dilin iletişim aracı olmaktan çok, toplumsal yaşamın biçimlendiricisi olarak ele alınmasını gündeme getirir. Saussure'ün yaptığı dil bilim çalışmalarına dayanan bu açılım dilin sadece bir araç olduğunu iddia eden dil tanımlarının gözden düşmesine neden olmuştur. Böylece dil, kendi dışında oluşan gerçekliğin insan zihninde yansıtılmasını sağlayan bir araç değil, doğrudan o gerçeğin kuruluşunda bulunan toplumsal bir pratik olarak tanımlanmaya başlar (Sancar, 1997: 74). Söylem, basitçe ifade edilecek olursa, anlamın dil içinde hareket etmesi ile ortaya çıkan şey olarak tanımlanabilir. Söylemin toplumsal çözümleme aracı haline gelmesi Saussure'ün çalışmalarında yaptığı dil-söz ayırımına dayanır. Saussure'ün dilin bireysel kullanımı olarak tanımladığı söz kavramı, dilin toplumsal kullanımını tanımlamak üzere genişletilmesiyle söylem toplumsal çözümleme aracı olarak görülür (Sancar, 1997: 89).

İdeoloji terimini sakıncalı olarak gören Foucault, metinlerinde kullanmaktan da imtina eder (Somuncu, 2015: 45). Ona göre ideolojiyi kullanmak üç sebepten dolayı sakıncalıdır:

“Bana göre, üç nedenden dolayı ideoloji nosyonundan yararlanmak oldukça zor görünüyor. Birincisi, ister hoşlanalım ister hoşlanmayalım, ideoloji nosyonu hakikat olduğu varsayılan başka bir şeyle daima potansiyel bir karşıtlık durumunda yer alır. Ben şimdi, sorunun, bir söylemde bilimsellik ya da hakikate ait olan şeyler ile başka şeye ait olan şeyler arasına bir çizgi çizmekte değil; kendi başlarına ne doğru ne de yanlış olan söylemler içinde hakikat etkilerinin nasıl üretildiğini tarihsel bakımdan anlamakta yattığı inancındayım. İkinci sakıncanın kaynaklandığı nokta, ideoloji kavramının, sanırım kaçınılmaz olarak, bir tür özneye göndermede bulunmasıdır. Üçüncüsü, ideoloji onun altyapısı, maddi, ekonomik belirleyicisi, vb. işlevi gören bir şey karşısında ikincil

düzeydeki bir konumda yer alır. İşte bu üç nedenden, ideolojinin ihtiyatla yaklaşılmadan kullanılamayacak bir nosyon olduğunu düşünüyorum.”

(Foucault, 2016: 68)

Biraz açacak olursak Foucault ilk olarak Marksist kuramın etkisi sonucu ideolojinin doğrunun karşısında kullanıldığını ifade eder. Sorun doğru bilginin oluşumunun nasıllığı ve ideolojinin de bunun yanılsaması olarak nasıl tanımlanacağı değildir. Ona göre sorun, söylem içinde doğruluk etkisinin, tarihsel olarak nasıl oluştuğunu gözlemleyebilmektir. Bilginin doğruluk iddiası söylem vasıtasıyla üretilir ve söylem de ancak doğruluk iddiası üreterek kendini var eden anlam pratiğidir. Foucault, iki karşıt kavram olarak ideoloji ve gerçeklik yerine yalnızca birlikte var olan söylem ve doğru kavramlarını kullanmayı tercih etmektedir. İkinci olarak Foucault, ideolojinin bir özne kavramını gerektirmesini eleştirir. Özneler ideolojiyi kendilerinin nesnel yahut sınıfsal çıkarlarına göre üretirler. Yani ideoloji kavramı, önceden oluşmuş ve çıkarlarının tekabül ettiği temsillerin farkında olan bir özneye dayanır. Fakat söylem, öznenin dilsel toplumsal pratiklerle üretilen söylemsel bir konum olduğunu ileri sürer. Nesnel çıkar veya konum söylem içinde üretilirse vardır. Son olarak Foucault, ideoloji kavramını kendine dışsal bir belirleyici gerektirdiği için eleştirir. İdeoloji bir başka temel belirleyicinin işlevi gibi tanımlanır. Burada ikincil konuma düşer. Bu noktada ideoloji kavramı ile söylem kavramı birbirinden ayrışır (Sancar, 1997: 105).

2.3. İdeolojilerin Sonu Mu?

İdeoloji 19 ve 20. Yüzyılın çok konuşulan en etkin kavramlarından birisi olmuştur (Mardin, 2018: 129). Fakat başlangıcı olan her şey gibi ideolojiler için de bir son tayin edilmesi kaçınılmazdır. 20. Yüzyılın ikinci yarısında ideolojilere karşı artan eleştiriler ideolojinin sonunun ilan edilmesine kadar varır. Aslında sonu tayin edilen yalnızca ideoloji değildir. Aynı yıllarda “sanatın, tarihin ve insanın sonu” gibi birtakım başka kavramlar üzerinde de bir son tartışması yürütülür ve durum bir eskatoloji furyası halini alır (Topçuoğlu ve Aktay, 2017: 10).

İdeolojinin sonu söylemi, genellikle 1960 yılında Amerikalı Daniel Bell’in “İdeolojinin Sonu” isimli kitabı ile tarihlendirilir. Ancak bazı araştırmacılar bu son ilanını Hegel’e kadar götürürler (Kazgan, 1997: 32). Hegel’in düşüncesine göre akılcı bir toplumsal düzen başarı elde ettiğinde, dünyadaki diğer toplumlar da başarılı olan bu düzeni kabul edecektir. Çünkü düşünce dünyası (idee) madde dünyasına egemendir. Akılcı toplum, toplumsal çelişkileri ortadan kaldıracıcağı için, bu düzenin yaygınlık kazanması

ile tarihin sonu gelecek, ideoloji arayışları son bulacaktır (Kazgan, 1997: 375). Hegel, bahsettiği akılcı toplum düzenini liberal Alman devleti ile örneklendirir. Liberal demokratik devlet düzeninden daha akılcı, çelişkileri çözme gücü olan bir düzenin olanaksızlığı kanısındadır. Dolayısıyla, bu akılcı düzenin evrenselleşeceğini düşünür (Kazgan, 1997: 375).

Hegel'e benzer biçimde Marx da ideolojinin sonunu ilan eder. Kendi düşünce sistemini ideoloji olarak kabul etmeyen Marx, ideolojileri bir sınıfın egemenliği olarak görür. Ona göre sınıflar arasındaki çatışma en son noktada burjuva ile proletarya arasındadır. Söz konusu çatışma neticesinde üretim araçlarının özel mülkiyetten çıkıp kamunun malı olması, üretim araçlarının toplumsallaşmasıyla sınıf ayrımı ortadan kalkacak ve böylece tarihin zorunlu gidişi sosyalizm ile sona erecektir (Temirkaynak, 2008: 35). Toplumsal sınıfları ortadan kaldırma hayaliyle hareket eden komünizmin gerçekleşmesi ile ideolojiler ortadan kalkacaktır. Onun penceresinden bakıldığında Marksizm ideolojilerin sonunu belirten ve sonun gelişini hızlandıran, bu nedenle de ideolojileri tahrip eden bir devrimci praksis ve bir bilgidir (Lefebvre, 1996: 81).

İdeolojinin sonu tartışmalarında Hegel ve Marx'a değindikten sonra tekrar Daniel Bell'e dönmek gerekir. 19 ve 20. Yüzyıllarda gerçekleşen iki sanayi devrimi sonrasında sanayi sonrası topluma geçildiği düşüncesi yaygınlaşmıştır. Keskin ayrımlı iki büyük alternatif arasında dünya soğuk savaşa tanık olmuştur. Bir tarafta liberal kapitalizmi öneren Amerika'nın, diğer tarafta devletçi sosyalizm öneren Sovyetler Birliği'nin başrol oynadığı soğuk savaş yoğun ideolojik gerilimin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Daniel Bell, yaptığı değerlendirmeler sonucu sanayi sonrası toplumu daha ileriye götürür ve ideolojinin sonunu ya da sınıfın sonunu ilan eder. Bell'in tezi Marksizmin siyasi bir doktrin olarak tükenişi ve toplum hayatındaki birçok çatışmayı açıklamada sınıf kavramının kullanılmasında azalan fayda üzerine kuruludur (Bell, 2013: 11). Amerikan toplumu üzerinde yaptığı gözlemlerle devletin refah seviyesinin yükselmesi ile birlikte işçi sınıfının mücadeleci karakterinin ortadan kalktığını vurgular. Sanayi sonrası toplumda işçi ihtiyacının eskiye oranla azaldığını ve belli bir refah seviyesine ulaşan işçi sınıfı eskiden olduğu gibi üretim ve yatırım üzerinde denetimde bulunma istemlerinden vazgeçtiğini ifade eder (Temirkaynak, 2008: 56).

Bell'den sonra Francis Fukuyama'nın tarihin sonunu ilan etmesi dikkatleri çeker. Fukuyama, 1989 yılında "Tarihin Sonu ve Son İnsan" isimli kitabında yaklaşık iki yüz yıl kadar sonra Hegel'den aldığı ilhamla tarihin sonunu ilan eder. Sovyetler Birliği'nin

dağılmasından sonra siyasette liberal demokrasinin, ekonomide de kapitalizm serbest piyasa ekonomisinin etkin olduğunu ifade eder. Ona göre toplumların evrimi liberalizme doğrudur. Bunun temel nedeni, çağımızda tabiat bilimlerinin etkenliğidir. 16. ve 17. yüzyıllardan itibaren geliştirilen bilimsel yöntemler vasıtasıyla tabiat fethedilmiştir. Bu, durum insanın değil, tabiatın ve tabiat kanunlarının koyduğu belirli kurallara göre oluşmuştur. Böylece, çağdaş bilimden etkilenen tüm toplumlar benzer etkiler altına girerek aynı etkenler tarafından şekillendirilmektedir. Bir yandan teknolojik gelişim ekonomide üretim imkânlarını tekdüzeleştirirken ve çağdaşlaşan toplumlar da gitgide birbirine benzemektedir. Toplumlar birbirlerine benzedikçe ve dünya piyasasında birbiriyle daha yoğun ilişkiye girdikçe, tüketici kültürü özdeşleşir. Neticede Fukuyama evrim çizgisinin nihai aşamasını kapitalizm olarak tanımlar (Fukuyama, 1992'den Akt. Kazgan, 1997: 375).

80'li yıllara doğru ideolojinin sonu tartışmaları yukarıda bahsedilenlerden başka bir düzlemde daha tartışılmaktadır. Bu tartışmalar çıkış noktasını büyük ölçüde Lyotard'ın görüşlerinden alır. Postmodern ve postyapısalcı düşünürler modernitenin artık sona erdiğini ve postmodern döneme geçildiğini ifade ederler. Bu dönemde Lyotard'ın büyük anlatılar olarak isimlendirdiği modernitenin aynılaştıran, homojenize eden makro teorileri anlamsızlaşıp etkisini kaybettiğini ileri sürerler. Aydınlanma eleştirisine benzeyen bir tavırla postmoderniteyi, tek sesli, akıl merkezli, benmerkezci ve erkek egemen özellikler gösteren modernite düşüncesinin karşısında konumlandırırlar. Bu karşı devrim konusunda mutabakata varılmış değildir. Kimi düşünürlerce postmodernite devrimsel bir hareketken kimilerine göre de modern kapitalizmin bir uzantısıdır. Fakat postmodern düşüncenin mutlak hakikatin olup olamayacağı ile ilgili problemi, çok sesliliğe verdiği önem ve postmodern tarih görüşü ideolojinin postmodern dönemlerde etkisinin azaldığı savını güçlendirmektedir.

3. MODERNDEN POSTMODERNE İDEOLOJİ

Yerleşik düşünce biçimleri ve yerleşik kültürel düzenlerde meydana gelen dramatik değişimler insanlarda genellikle bir kriz olarak algılanır. Toplumsal düzenlerin ve düşünce örüntülerinin yıkılması çoğu zaman toplumsal karışıklık, parçalanmışlık, kaos ve düzensizlik hissi uyandırır (Best-Kellner, 2016: 10). Bu tarz değişimlere yahut krizlere reaksiyon olarak karamsarlık, panik ve acil çözüm arayışları görülür. Öte yandan değişim modern zamanların en büyüğü kelimelerindendir. Arka planda barındırdığı belirsizlik, yenilenme, mevcut eskiden başkalaşma istenci şüphesiz kışkırtıcıdır. Ayrıca değişim üzerine söylenmiş en meşhur sözde Heraklitos'un ifade ettiği gibi "Her şey değişir. Değişmeyen tek şey değişimdir." Yani değişim hayatlarımızın en temel olgularındandır ve hep vardır.

Tarihî anlamda yaşanan derin bir kriz –ya da değişim- aynı zamanda kültürel alanda da yaşanan bir krizdir. Sanatsal biçim mevzusunda görülen köklü bir değişim neredeyse her zaman tarihî bir kargaşa ile bağlantılıdır (Eagleton, 2011: 13). Bugün ilgisi olan hemen herkesin bildiği gibi Tanpınar da modern Türk edebiyatını bir medeniyet kriziyle başlatır (Tanpınar, 2015: 105). Tanpınar'ın olarak kriz olarak ifade ettiği modernleşme, Türk düşünce, kültürel ve siyasi hayatı gibi birçok alanı etkilemiş Batı'da bir kırılma olarak ifade edilebilecek değişim Türk toplumda bir kopmaya dönüşmüştür. Yirmi birinci yüzyılın ilk yarısından geriye doğru dönüp baktığımızda bu kopuşun şiddeti görülebilir.

Batıda başlayan ve tüm dünyayı etkisi altına alan değişimin adı modernlik gün geçtikçe toplumları daha hızlı dönüştürmeye devam ediyor. Bugün bakıldığında değişimin hızı sanki sürtünmesiz bir ortamda oldukça dik bir eğimden aşağı bırakılmış gibi müthiş bir ivmeye ulaşmış durumdadır. Bu ivme yirminci yüzyılın ikinci yarısından başlayarak bugün bizi postmodern döneme ya da birçok farklı ifadede olduğu gibi post endüstriyel döneme, akışkan moderniteye, hakikat sonrası çağa getirmiştir.

İçinde yaşadığımız (Postmodern zamanlar olarak ifade edilen) zamanı tarif ederken Fredric Jameson, bütün belirtilerin, modern zamanların artık sona erdiği şeklindeki yaygın inancı onayladığını ifade eder (Jameson, 2016: 99). Lyotard, meşhur raporunun hemen başında toplumların post-endüstriyel çağa, kültürlerin ise postmodern çağa girdiğini ilan ederek değişimin adını koyar (Lyotard, 2014: 11). Bu tür toplumsal kültürel değişim süreçlerinin başlangıcını keskin bir tarihsel çizgiyle belirginleştirmeye çalışmak oldukça zor ve belki de gereksiz bir çabadır. Yine de genel kanat yirminci yüzyılın ikinci yarısında gelişmeye başladığı yönündedir. Sanayi sonrası toplum, refah toplumu kavramları zihniyet,

siyaset ve toplum düzeyinde bambaşka ilişkiler ve kimlikler oluşturmuştur (Kahraman, 2002: viii). Fakat özellikle de 80li yıllarda görülen teknolojik yenilikler zaman ve mekân algısı gibi temel olgularda birtakım değişikliklere yol açmıştır. Bu nedenle postmodern düşünce dünyada etkisini 80’li yıllarda gösterir. Zira Lyotard’ın “Postmodern Durum” çalışması da hemen 80’li yılların eşiğinde 1979 yılında yayınlanmıştır.

Türkiye için düşünüldüğünde bu etki 1980 sonrasında izlenebilmektedir. 1980 yılında gerçekleşen askerî darbe ve sonrasında gelişen koşullar postmodern düşüncenin Türk insanının hayatına girmesine izin vermiştir. Birkaç yüzyıldır Batı dünyasında görülen modernleşme sürecini yakalamaya çalışan Türk toplumu 1980’lerde Batı’daki modernleşme dönüşümlerini eş zamanlı takip etmeye başlamıştır. Bu, modernleşmenin Batı ile tam ve uyumlu bir benzerliğe ulaşması şeklinde anlaşılmamalıdır. Gelişen teknoloji bu atılımların Türkiye’de günü gününe takip edilmesine ve taşınmasına imkân vermiştir. Buna bağlı olarak da yeni bir insan ve yeni bir zihniyet ortaya çıkmıştır. Marx ve Engels meşhur manifestosunun giriş cümlesinde komünizmi Avrupa’da gezen bir hayalet benzetir (Marx-Engels, 2015: 39). Bu meşhur giriş cümlesine atıfla Avrupa’da gezinen bir hayalet benzetilen postmodernizm (Docherty, 1995-Rosenau, 2004), artık Türkiye’de de gezinmeye başlamıştır.

Peki, dünyanın üzerinde gezen bu hayaletin gölgesi altında ideolojinin durumu nedir? Daha önceki bölümde bahsedildiği gibi ideoloji, aydınlanma ve modernitenin bir ürünüdür. İdeolojiler 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın ilk yarısında oldukça etkili olmuştur. Devletlerin şekillenmesinde, dünya savaşlarının çıkmasında ve ekonomilerin yönetilmesinde başat rolü üstlenmişlerdir. Fakat 20. Yüzyılın ikinci yarısına geldiğimizde artık değerler dünyamızda ve hayatımızda ideolojilere eskisi kadar yer olmadığı dillendirilmeye başlanmıştır. Bu tarz çıkışlar postmodern düşüncenin belirginleşmeye başlamasıyla hemen aynı zamanlara denk gelir. En önemli referansını da Lyotard’ın “*postmodern sayılan tutum, üst anlatılara duyulan inançsızlıktır.*” (Lyotard, 2014: 8) ifadesinden alır. Eagleton post yapısalcı ve postmodernist metinlerde ideolojinin iz bırakmadan buharlaşıp yok olduğunu söyler. Postmodernizmin klasik tasavvurdaki ideoloji kavramının itibarını düşürmek için üç temel öğreti oluşturduğu tespitini yapar. Bunların ilki postmodernistlerin temsil nosyonunu reddetmesidir. İkincisi ideolojinin savunulması güç bir doğruluk fikrini savunmayı gerektireceğine inanan epistemolojik şüpheciliktir. Üçüncüsü ise akılcılık, çıkar ve iktidar arasındaki ilişkilerin yeniden formüle edilmesi ve bu yeni formülasyonun ideoloji kavramının tamamını gereksiz kılmasıdır (Eagleton, 2015: 12). Eagleton bu tespitlerini

eleştirel ve biraz da ironik bir üslupla ifade eder. İdeoloji kavramının bastırılışını ikinci dünya savaşını izleyen dönemdeki ideolojinin sonu söylemlerinin yeniden ısıtılması olarak görür. O zamanki hareketi faşizm ve Stalinizm'in işlediği suçlara verilen travmatik bir tepki olarak mazur görse de günümüzdeki reaksiyonun bu tür politik bir reaksiyondan uzak olduğu yorumunu yapar. İdeolojinin sonu kuramcılarının bütün ideolojilerin doğaları gereği kapalı, dogmatik ve katı olduğunu söylemekte olduklarını; postmodernistlerin ise bütün ideolojileri, teleolojik (ereksel, amaçsal), totaliter ve metafizik temelli görme eğiliminde olduğunu ifade eder. Böylece “*Bir karikatüre indirgenen ideoloji kavramı, sessiz sedasız iner sahneden*” (Eagleton, 2015: 13). Tüm bu çıkarımlara ek olarak ideoloji nosyonunun terk edilmesini devrimci solun, yükselişe geçen kapitalizm karşısında sınıf çatışması, üretim tarzları, devrimci eylemlilik ve burjuva devletin doğası gibi metafizik konularla uğraşmaktan vazgeçmesi ile ilişkilendirir (Eagleton, 2015: 3). Eagleton benzer bir yorumu postyapısalcılar hakkında da yapar. 1968 yılında Fransa’da ortaya çıkan, tüm Avrupa’ya yayılan ve devleti ciddi şekilde tehdit eden devrimci nitelikteki öğrenci ayaklanmasının başarısızlıkla sonuçlanmasının postyapısalcılığı doğurduğu kanısındadır. Ona göre öğrenci hareketi püskürtülüp yeraltına, söyleme itilmiştir. Daha sonraki dönemlerde de postyapısalcılığın her türlü tutarlı inanç sistemine, özellikle de toplum yapılarını bir bütün olarak analiz eden ve bunları dönüştürmeye çalışan her türlü siyasi kuram ve örgütlenme biçimlerine düşman kesildiğini söyler (Eagleton, 2017: 168). Benzer bir tespiti Best ve Kellner da yapar. 1968 olaylarının birçok teorisyenin, Marksizm’in günümüz toplumunu ve onun çeşitli iktidar biçimlerini tam manasıyla teorileştirmek açısından çok dogmatik ve dar bir çerçeve olduğu sonucuna vardıklarını belirtirler. Bunun üzerine postmodern teorisyenler feminizm, ekoloji grupları, cinsel kimlik temelli politik oluşumlara kaydılar. Tüm bunlar kapitalizmin, devletin toplumsal ve kişisel hayat üzerindeki baskıcı etkilerine ve cinsiyetçilik, ırkçılık ve homofobi gibi ideolojilere tepki olarak ortaya çıkmıştır (Best-Kellner, 2016: 49). Böylece proleterya ve Marksizm’e elveda denilmiş ve politik mücadele alanı olarak mikro-politika belirlenmiştir. Best ve Kellner’den devam edersek onlara göre postyapısalcılar bir yandan politik radikal olarak kalmayı sürdürürken, öbür yandan hepsini vadesi dolmuş epistemolojik öncüllere yaslanmakla suçladıkları geleneksel felsefe ve toplum teorilerine yönelik eleştirilerinde, Marksizm’i bir saldırı hedefi olarak tartışmaların içerisinde tutma eğilimde olmuşlardır. Postyapısalcı eleştiri 1960 ve 70’li yıllarda öncelikle Fransa’da ve daha sonra başka yerlerde edebî, felsefî, sosyolojik ve politik söylemlere sızmış ve postmodern teori üzerinde

tain edici bir etki yaratmıştır (Best- Kellner, 2016: 49). Hem Eagleton hem de Best-Kellner Postyapısalcılık ile postmodernizmi birlikte anarlar. Bunda en önemli neden postyapısalcılığın postmodern teorisinin yatağının bir bölümünü biçimlendirmesidir. Postmodern olarak betimlenen teorik kopuşlar postyapısalcılık ile doğrudan bağlantılıdır (Best- Kellner, 2016: 49-50). Modern teorilerin eleştirisinde ve yeni düşünce modellerinin oluşturulmasında da birleşirler. Her ne kadar katılmasa da Eagleton, İtalyan postmodernist Gianni Vattimo'dan yaptığı bir alıntıyla önemli bir tespit yapar. Vattimo modernliğin sonu ile ideolojinin sonu aynı âna rastlar der (Vattimo, 1990'dan Aktaran Eagleton, 2017: 12). İdeoloji neden modernlikle bu denli sıkı sıkıya bağlı düşünölmüş olabilir? Şüphesiz buna Aydınlanma ürünü modernite projesi sebep olmuştur. İdeolojilerin en etkili işlediği zaman modernite düşüncesinin bir büyük anlatı olarak tarih sahnesine çıktığı andır (Şan, 2008: 97).

3.1. İdeolojinin Yatağı Aydınlanma ve Modernite

Son birkaç yüzyıldır modern kavramı insan hayatının tam merkezine konumlanmıştır. Latince “modernus”tan türetilen bu kavram, devasa bir mesele olarak hayatımızın hemen her alanını işgal etmektedir. Aslında zaman ifade eden bir kavram olan modernus “hemen, şimdi” manasına gelir. Kelime ilk defa Hristiyan Roma'yı pagan geçmişinden ayırmak için V. yüzyılda kullanılmıştır (Kızılcılık, 1994: 87). Böylece modernus eski inançların terk edilmesinin işareti olur. Tarihçesi yüzyıllar öncesine uzansa da modern kavramının fikir hayatına büyük damga vurmasını 18. yüzyıla tarihlendirmek mümkündür. Ancak fikrî değişimlerin tek bir anda birdenbire gelişmediği geçegini de gözden kaçırmamak gerekir.

Bugün bildiğimiz manada bir Avrupa medeniyetinin oluşumu, Batılı tarihlendirmeye, Orta Çağın bitişiyile temellenir. Batı dünyası 16. yüzyıldan itibaren Hristiyanlığın hiç yaşamadığı ve görmediği cinsten bir sarsıntı geçirir. Hümanizm, Reform, kapalı bir dünyadan sonsuz bir evrene geçiş, bilimsel düşüncedeki atılım ve bireyselliğin ön plana çıkarılması gibi saikler etkin dönüşümlerin temellerini oluşturan kırılma noktalarıdır (Russ, 2021: 123). “Eski dünya” da hâkim olan kesin yargılar sarsılır ve düşünce dünyasında yeni bir dönem başlamaktadır. Her ne kadar bu isimlendirmenin yaygınlaşması ve kabul edilişi 19. Yüzyılda olsa da bu geçiş dönemi Rönesans olarak bilinir. Bu dönemde güçlü bir zihinsel devrim yerleşik düşünce anlayışını derin bir değişme uğratar (Russ, 2021: 124-125). Teknik alanında yaşanan ilerlemeler ve matbaanın

icadı Avrupa’da yaşanan düşünsel canlılığın temsili haline gelir. Tekniğin ön plana çıkması önce Batı’nın daha sonrasında da dünyanın kaderini değiştirecektir. En önemli teknik etkilere birisi saatçiliğin gelişmesidir. Bu zamanı kesin bir şekilde ölçme isteği modernleşme yolunda oldukça anlamlıdır. İnsan böylece zaman kavramına elinde tutar ve bu durum insanın evreni anlama yolunda belli bir bilinçlilik durumuna eriştiğini gösterir. Matbaanın icadı ise entelektüel yaşamı canlandıran, düşünce ve ifade alanlarını dönüşüme uğratan önemli bir gelişmedir. Matbaa yeni düşüncelerin yayılması açısından önemlidir ve böylece Avrupa uygarlığının oluşumunun hızlanmasında etkin rol oynar. Kristof Kolomb, Vasco de Gama ve Magellan gibi tarihte meşhur denizcilerin okyanus aşırı yolculukları bilinen dünyanın genişlemesine yol açar. Açık denizlerde yenedünyalar keşfeden Avrupa bütün bir dünyaya Avrupa düşüncesini yayar ve evrenselleştirir. Birbirinden uzak, bağlantısız ve habersiz olan uygarlıkların yerini Avrupa’nın düşünsel yapısı üzerinden gerçekleşen bir bütünleşme alır. Bu bütünleşme daha sonra etkili bir metoda kavuşacaktır. Avrupa’ya özgü yeni uygarlık alanlarının yaratılması dikkat edilmesi gereken bir noktadır. Bu batı dünyasına hâkim olan rasyonalitenin dünyanın geri kalanına nüfuz etmesi anlamına gelir (Russ, 2021: 128). Bu durum 20. yüzyılda aşağı yukarı tüm dünyanın Avrupa medeniyetinin yörüngesine girmesine neden olacaktır (Meriç, 2017: 58).

Yerküre üzerindeki yeni keşifleri kozmoloji alanında gelişmeler ve din alanında gerçekleşen Reform hareketleri izler. Copernicus, yüzyıllarca kabul edilen dünyanın evrenin merkezi olduğu yermerkezci görüşün değişmesinde ilk adımı atar. Marthin Luther ve Jean Calvin’in liderlik ettiği Reform hareketleri kilisenin hayat üzerindeki etkisini zayıflatır. Reform hareketi temel bir düşünceye varır: Tanrıya iman yoluyla ulaşılabilir. Reform Hristiyan yaşamını yeniden anlamlandırarak, onu bireysel imanla aydınlatarak birey düşüncesinin oluşumuna katkıda bulunur. Buradan sekülerliğe giden kapı da açılmış olur.

17. yüzyıla gelindiğinde Galileo, Descartes ve Bacon gibi isimlerle büyük zihinsel bir devrim yaşanır. Bu yüzyıl muzaffer aklın yüzyılıdır ve Aydınlanmaya giden yolun açıldığı devirdir. Galileo matematiğin diliyle yazılmış bir doğa düşüncesini ortaya koyar. Descartes, akıl, metot, düzen ve cogito kavramları üzerinden yeni bir dünya tasavvuru inşa eder. Bacon’un düşünceleri etrafında da insana doğanın hâkimi payesini veren akılcı bir düşünüş hayat bulmuştur. Aklın öncülüğünde hemen her alanda büyük hareketler yaşanır. Bunun sonucu olarak evrensel nitelikte ilerlemeye duyulan inanç artar. Akıl geleneksel inançlara karşı giderek saldırgan ve eleştirel bir nitelik kazanır. Yüzyılın sonunda

Avrupa'nın düşünsel ve politik tarihine yön verecek olan büyük düşünceler sahneye çıkmaktadır. Düşünce ve kavramlar giderek sekülerleşir, Avrupa düşüncesinde görülen sarsıntı Aydınlanma çağının felsefesini yaratan entelektüel hareketin başlangıcını oluşturur (Russ, 2021: 231). Mutluluğun öteki dünyaya havale edilmesinin gerekmediği ve mutluluğun içinde yaşanılan dünyada, şimdide aranması gerektiği anlayışı güç kazanır. Bilimsel ve teknik kazanımlar sayesinde uygarlığın ileriye doğru gitmesini ifade eden ilerlemeci anlayış gelişir. Aydınlanma düşüncesi, ilerleme fikrine kucak açar ve hedefini aktif bir biçimde modernitenin savunduğu tarih ve gelenekle kopuş olarak benimser (Harvey, 2019: 26). Hatta denilebilir ki aydınlanmaya yön veren şey ilerleme düşüncesi yeni modernlik düşüncesinin temel harcını oluşturur (Kumar, 1999: 101). Önce tabiat bilimlerinin kanunlarını keşfedip tabiat bilimleri alanında bir ilerleme kaydeden 'akıl' daha sonra doğa sınırları içerisinde bulunan toplum bilimlerinin kanunlarını keşfedip daha kapsayıcı bir ilerlemeyi oluşturacaktır (Salgar, 2015: 319). Bu ilk adım olarak adlandırılabilir düşünce hamlesi bizi daha sonra ideoloji kavramına ve genellikle modern düşüncenin toplumları dönüştürme ve yeniden dizayn etme aracı olarak görülen sosyolojinin icadına doğru götürecektir. Genel ilerleme fikri Condorcet başta olmak üzere Aydınlanma düşünürlerinin eserlerine insanlığın ilerlemesi olarak yansiyacaktır. Condorcet insan bilincinin dinamikleri ve evrimi üzerinde düşünür. Bu evrimi ifade ederken iletişim süreçlerini önemserken matbaanın icadının bilgini yayılımını kolaylaştırdığına vurgu yapar. Bilginin herkes tarafından erişiminin kolaylaşması bir topyekûn eğitim projesini zorunlu kılar. Zira ona göre halkın eğitimi insanlığın köleliğine son verir (Russ, 2021: 264). Eğitim projesi modern topluma giden yolda önemli bir adımdır. Fakat Bauman eğitimin akıl çağının bir buluşu olmadığını vurgular. Eğitime yapılan vurgudaki amacın dinî ve geleneksel eğitimin yerini akılcı bir eğitime bırakmasını sağlamak olduğunu düşünür. Aydınlanmanın önde gelen düşünürlerinden Immanuel Kant 1784'te Berlinische Monatsschrift dergisinde kaleme aldığı "Aydınlanma Nedir?" başlıklı yazısında bu konudan bahsetmektedir. Makalenin aynı dergide yayınlanan bir papazın yazısına cevap niteliği taşıması da bu hususta önemlidir. Aydınlanmayı tarif ederken Kant "*Aydınlanma insanın kendi kendini vesayete maruz bırakmaktan kurtulmasıdır*" (Kant, 2005: 225) der. Kant'ın vesayet olarak tanımladığı şey halkın kendi idrak kabiliyetini başka bir insanın nezareti olmaksızın kullanma iktidarını engelleyen dinî ve politik karar alıcılardır. Kant, yazısında aydınlanmanın ana noktası olarak dini meseleler çerçevesinde ele aldığını, çünkü yöneticilerin sanat ve bilim gibi alanlardan ziyade dinî alanda vasilik yapmakla

ilgilendiklerini ifade eder. Ve “*dinî bakımdan vesayet altında oluş bütün vesayetlerin sadece en zararlısı değil aynı zamanda en aşağılayıcısıdır.*” (Kant, 2005: 225) diye ekler. Yani Aydınlanmanın önündeki engel mezkûr vesayetin ortadan kalkmasıdır. Vesayet ortadan kalkacak ve insan aklını hür bir şekilde kullanacaktır. Bauman’a göre –Kant’ta da görüldüğü gibi- Aydınlanma düşünürleri kilisenin ruhsal temsilcisi olan rahipleri entelektüel egemenlik savaşında rakipleri olarak görür ve güçlerinin zayıflatılması gerektiğini savunurlar (Bauman, 2017: 88). Bu bir çeşit eskinin ortadan kaldırılarak temizlenmesi anlamına gelir. Bauman bunu “*Üzerinden gelenğin pespaye giysileri çıkarıldığında halk, kendisi olarak insanın o saf, eski durumun, insan soyunun ibret alınacak birer örneği durumuna indirgenmiş olacaktır. (...) Eski ve pejmürde giysileri üzerlerinden attıkları için yeniden giydirilmeye hazır olacaklardır. Bu kez elbise dikkatle seçilecek, titizlikle tasarlanacak ve aklın öngördüğü gibi, ortak çıkar ölçüsüne uygun olarak biçilecektir.*” (Bauman, 2017: 85) cümleleriyle ifade eder. Eğitim fikri, temelde devletin yurttaşlarını biçimlendirme ve onların davranışlarına yön verme hakkını ve ödevini gösterir. Aklın öngördüğü ölçüde yeniden giydirilen halkın kendi iradesiyle bu elbiseyi giyip giymeyeceği ise biraz tartışmalıdır. Yine Bauman, Rousseau’nun “insanlar özgür olmaya zorlanmalıdır” sözünün aydınlanma projesine dayanak oluşturan fikrin temel dayanağı olduğunu vurgular ve Aydınlanmanın halka bilgi götürme, batıl inançla kör olan gözleri açma, bilgelik kazandırma, karanlıktan ışığa, cehaletten bilgiye geçiş olarak tanımlanan ilerlemeye zemin hazırlayan güçlü bir dürtü olarak kolektif bilincimize kazındığını hatırlatır. Ama aslında yakından incelendiğinde aydınlanmanın özünün bilgi yaymak değil, yasalaştırmak, örgütlemek ve düzenlemek olduğunun açığa çıkacağını düşünür (Bauman, 2017: 91).

Bilimsel düşünce Avrupa’da giderek benimsenmeye başlar. Artık olgulardaki nedenlerden ziyade nasıla yönelen bir metot üzerine kurulu bir anlayış gelişir: Gözleme başvurmak, deneyimlere dayanmak, farklı deneysel koşullar oluşturarak kanunları meydana çıkarmak. Yerçekimi yasasını formüle eden Newton, olgulardan ve deneyimlerden hareketle başka olgulara ulaşmaya ve fiziksel olguları açıklayan yasaları bulmaya çalışır. Modern bilim bu düşünceden hareketle yerleşmeye başlar. Modern bilimde ereksel açıklamanın yerini mekanik açıklama alır. Ögeleri arasında niteliksel farklılıklar bulunan canlı evren görüşünün yerini, cansız ve insana yabancı maddeden meydana gelen bir kozmoloji alır, modern bilim niteliksel açıklamayı niceliksel yaklaşımla değiştirir. Gözleme, deneysel araştırmaya ve mantıksal analize dayanan modern bilimin

çok önemli sonuçları olmuştur (Cevizci, 1999: 598). Kendi otoritesi dışında kalan tüm otoriteleri kuşkucu, eleştirel ve sorgulayıcı tavrına tâbi kılan, yanlış düşüncelerin doğrularının rasyonel eleştiride bulunduğunu gösteren modern bilimin yarattığı bilgi türü, aynı zamanda pratik amaçlı bir bilgidir. Başka bir deyişle, bilgiyi bizzat bilmek için isteyen, bilginin acıları arttırıp, mutsuzluğu yerleşik hale getirdiği eski bilgi anlayışına karşıt olarak, modern bilim çerçevesinde, bilginin güç olduğu düşünülür ve doğayı bilim/teknoloji yoluyla denetim altına alıp, sömürme amacı güdülür. Buna göre, modern bilimin doğuşu modern akılcılığın doğuşuyla, hakikat ve bilgi iddialarını insan aklına dayandırma yaklaşımı ve ilerleme düşüncesiyle yakından ilişkilidir (Cevizci, 1999: 599).

Modern bilim, on dokuzuncu yüzyıldan başlayarak, eski toplumsal ve siyasi ilişkileri yıkmayı amaçlayan toplumsal güçlerin doğal ve zorunlu müttefiki durumuna gelmiştir. Günümüzde dahi, bilim modernizmin özü olarak anlaşılır (Cevizci, 1999: 599). Modern bilimin sunduğu perspektifle modernlik ve modernleşme kavramları toplumsal değişimi, dönüşümü ifade eden kavramlar olarak karşımıza çıkar. Modernlik, Aydınlanma düşüncesi etrafında meydana gelen toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerini ifade eder. Modernleşme de bu düşünceler ışığında değişim ve dönüşümü ifade eder. Bu manada *“geleneksel olanı yeni olana tabi kılma tavrı, yerleşik ve alışılmış olanı yeni çıkana uydurma eğilimi veya düşünce tarzı”* (Cevizci, 1999: 603) şeklinde ifade edilebilecek düşünce tarzını ifade etmek için de modernizm kavramı kullanılmaktadır. Modernizm, *“Aydınlanmayla birlikte gerçekleşen entelektüel dönüşümün ortaya çıkardığı dünya görüşünü, hümanizm, dünyevileşme ve demokrasi temeli üzerine yükselen bilimci, akılcı, ilerlemeci ve insanmerkezci ideolojiyi ifade eder.”* (Cevizci, 1999: 603) Görüldüğü gibi modernizm bir yönüyle felsefi bir içeriğe sahipken bir yönüyle de bu felsefeyi meşrulaştıran ideolojik bir mahiyete sahiptir. Modernleşme düşüncesi, Batıda meydana gelen gelişmelere dayandığı, bu nedenle de ırkçı bir gelişim modeli öngördüğü ve özellikle de Batı dışı toplumlarda azgelişmişlik ve bağımlılığa sebep olduğu için eleştirilmiştir. Yani modernleşme bütün dünya için Aydınlanma ilkeleri ışığında dizayn edilen Avrupalıya benzeme anlamına gelmektedir. Bu yalnızca bir tanımlama olarak kalmayacak bütün dünya halklarına zaman zaman Batılı devletler eliyle zaman zaman da şartların zorlamasıyla bir modernleştirme hareketine dönüşecektir. Modernite bu anlamda bir sert moderniteye evrilecektir. Zamanla modernizm bir dünya görüşü ve varoluş biçimi olmaktan çıkıp, bir ideolojiye dönüşmüştür. Gündelik pratik içerisinde temellendirilmeye çalışılan her ideoloji gibi katı dogmatik yaklaşımlarla iç içe geçmiştir (Kahraman, 2002: 3). Çıkış noktasını

modern kavramların, erkler kullanarak bireyin bilincini ve toplumsal yapıyı tayin edecek biçimde hâkim kılınması düşüncesinden alan modernizm, giderek tutkulu bir ideaya dönüşmüştür. Bu minvalde modernleşme düşüncesi çeşitli düalistik kavramlar oluşturmuştur. Oluşturduğu bu kavramlardan birisini diğerine üstün kılmakta ve modernleşme mantığı çerçevesinde olumlar ve diğer kavramın yerine geçirilmektedir. Ayrıca birey veya toplum aynı yaklaşımı geliştirecek biçimde örgütlenir ve denetlenir. Teknolojik gelişmelerden de kuvvet alan bu düşünce biçimi, insanlığı kendisi ve ötekisi olarak ikiye ayıracak ve insanlığa ulaşılması gereken hedef olarak kendisini sunacaktır.

3.2. Modernitenin İlk Eleştirileri ya da Postmodern Düşüncenin Ayak Sesleri

Aydınlanmanın geliştirdiği sert, rasyonel toplum kuramı ve dayattığı ilkeler, üzerinden çok zaman geçmeden yine Batılı düşünürler tarafından tartışılmış ve eleştirilere tâbi tutulmuştur. Bu eleştiriler ahlaki ve politik her sorunun tek bir cevabının olduğunu ve bu cevaplara akıl dışında hiçbir vasıta ile ulaşılamayacağını dayatan aydınlanmanın ‘tiranca’ bir tutum olarak nitelenmesine kadar varmıştır. Daha aydınlanmanın üzerinden bir asır geçmemişken en derinlikli eleştiriler Alman filozof Nietzsche’den gelecektir. Nitekim onun eleştirileri daha sonra postmodern düşüncenin önemli temel dayanaklarından olacaktır. Nietzsche, işe aydınlanmanın düalistik düşünce yapısını eleştirerek başlar. Yaşamı bir bütünlük olarak tasavvur eden filozof, yaşama dair her türlü düalistik karakterdeki felsefe telakkisinin bu bütünlüğü bozduğunu düşünür (Küçükalp, 2017: 111). İkili karşıtlıklar üzerinde düşünceler ve kesin hükümler üretmek büyük bir bütünlük olarak tasavvur edilen yaşamı anlama noktasında oldukça dar bir çerçevede kalmak ve aldanmak anlamına gelmektedir. Bilindiği gibi aydınlanma insanın hakikate akıl aracılığı ile ulaşabileceğini varsayar. Ancak Nietzsche içinde bulunduğumuz dünyayı bir oluş olarak tanımlar. Dünya anlaşılabilir bir olgu değil bir oluştur. Sürekli bir oluşum halindedir ve olgularla anlaşılamaz. Ona göre dünya tam olarak akılla kavranabilecek düzenli bir şey değildir. Mutlak doğru yahut hakikat ise bir yorumlamadan ibarettir. Hakikat kesin emin olunan ve keşfedilebilmesi mümkün olan bir şey değil, sürekli olarak sosyal hayatın içinde vücuda getirilen bir şeydir (Küçükalp, 2017: 125). Evrensel hakikatin ulaşılabilirliğine ve mevcudiyetine dair inancı olmayan Nietzsche, buradan modern bilime de birtakım eleştiriler getirir. Modern bilim Bacon’dan itibaren nesnel bilgiye ulaşmanın yollarını aramıştır. Mutlak hakikatin de bu yolla elde edilebileceğini varsaymıştır. Bu bakımdan Nietzsche modern bilimi ve modern bilimin karşısında durduğu Hristiyan metafiziğini aynı

tutumun farklı ifadeleri olarak yorumlar. Aydınlanmanın bilime duyduğu katıksız inanç da sonuçta laik bir dine varlık kazandırmaktan başka bir anlam ifade etmeyecektir. Ona göre gerçekte bilim insanın doğal fenomenleri araştırmak için başvurduğu sınırlı yöntemlerden birisidir. Bu nedenle bilim bu sınırlılığın dolaylı hayatın bütününe kuşatabilecek kudretten mahrumdur (Robinson, 2001: 33). Akılla düzenlenmiş evren düşüncesine karşı çıkan Nietzsche bilimin keşfedeceği doğa yasalarına itaat etmeyi kabul etmez. Çünkü ona göre söz konusu bilim tarihsel, toplumsal ve kültürel bir fenomen olarak incelenecek olursa, bütün hakikatlerin sonuçta değişken olduğu görülecektir. Ayrıca bilimsel yasalar olarak nitelenen yasaların ihtimallere dayanan insanî kurgulardan öte bir anlama sahip olmadığı görülecektir (Robinson, 2001: 33). Nietzsche'nin eleştirilerinden bir diğeri de en başından beri modern düşüncenin temel özelliklerinden olan ilerleme ve gelişmeye dayanan tarih görüşüne yöneliktir. Aydınlanmadan itibaren belirgin ve yerleşik olan bu tutum Hegel ve Marx'ın da felsefeleriyle birlikte hemen tüm modern düşüncede belirleyici konuma gelmiştir. Bu düşünceye göre tarihin bir amaca yönelik hareket ettiği varsayılır. Fakat Nietzsche hiçbir çağ ve kuşağın kendinden önceki çağ kuşakları karşısında üstünlük iddiasında bulunamayacağını düşünür. İleri-geri yahut gelişmiş-gelişmemiş gibi yargılamalarda bulunmak gibi bir hakları yoktur. O, modern dönemde bu tarz yargılamalarda bulunanların öncekilerden tek farkının sonra gelmek olduğunu söyler. İlerleme sadece modern bir yanılsamadır. Ayrıca Nietzsche, modern düşüncenin tarihe atfettiği objektifliğin de mümkün olmadığını iddia eder. Ona göre olgular hakkındaki herhangi bir ifade olgunun yorumu olduğundan geçmiş hakkındaki yargılar da objektif veya sübjektif yorum değil sadece geçmişin zenginleştirilmiş veya fakirleştirilmiş bir yorumudur. Bu açıdan bakınca tarihe şekil verenlerin geçmişte yaşanan büyük örneklerle referans vererek yaptıkları mukayeseler gerçekte kesinlikten oldukça uzaktır. Çünkü yapılacak her çeşit genelleme birçok şeyi gözden kaçırmayı kabul etmek anlamına gelir. Tarihçilerin bir tarih bilimi yaratmak için ortaya koymuş oldukları “yasa benzeri şeyler” de bireyselliklerin zorla bir biçim altına sokulduğu ve en uyumsuz şeyler arasındaki zıtlıkların bir kurgu lehine bozulduğu genellemelerden ibarettir (Küçükalp, 2017: 137). Nietzsche'nin modern tarih düşüncesi hakkında yaptığı bu eleştiriler postmodern düşünürlerce daha sonra tekrar ele alınacak ve postmodern tarih düşüncesinin temelini oluşturacaktır. Özellikle Derrida ve Foucault bu eleştirileri işleyerek postmodern tarih görüşünü inşa edeceklerdir.

Dünyayı değiştirme ülküsüyle hareket eden modernleşmenin hayata etkilerinin önemli bir yönü de ekonomik boyuttaki etkisidir. Modernleşme toplumları fosil yakıtlardan

elde edilen enerjiye dayanarak üretim yapan sanayileşmiş toplumlara dönüştürmüştür. Bu sanayi toplumunda ortaya çıkan her türlü ürün meta haline gelmiş, emeğe belirli ücret biçilmiş ve liberal mülkiyet anlayışı kurumsallaşmıştır. Bu minvalde yıkıcı bir yaratıcılığa gün doğmuş, teknolojik gelişme oldukça hızlandırılmıştır (Tekeli, 2007: 19). Bu gelişmeler modernleşmenin iktisadî anlayışının son biçimi olan kapitalizmi doğuracak ve zamanla modernleşme kapitalizme eşittir şeklinde yorumlanacaktır. Bu eşitlemeyi Krishan Kumar'ın tespitleri daha anlaşılır kılmaktadır:

“Sanayi teknolojisi olmaksızın batının tüm öbür ülkeler karşısındaki “üstünlüğü”nün bu kadar bariz olup olmayacağını bilmek zor olduğu gibi, bu konuda tartışmak belki de gereksiz. Ticari kapitalizm kuşku götürmez bir güçtü ve batı, başlangıcından beri bu gücün merkezinde yer aldı. Ama sanayi teknolojisinin mümkün kıldığı ölçsüz güçlenme olmasaydı, zafer çelengi başka ellere geçebilirdi pekâlâ. Sanayicilik, hâlâ büyük ölçüde fakir ve tarıma dayalı olan toplumları, sahip olduğu mallar, silahlar ve gemiler sayesinde, sanayileşmemiş tüm halkların direnişini bastıran yoğun birer iktidar merkezine dönüştürdü. Napolyon'un orduları Fransız Devrimi'nin düşüncelerini tüm Avrupa'ya yaydıysa, İngiliz ve Fransız gemi filoları da Sanayi Devrimi'nin mesajını tüm dünyaya taşımıştır. Mesaj basitti. Bizim zamanımızda, modern zamanlarda hayatta kalmanın tek yolu vardır: Sanayileşmek. Bir bütün olarak dünya, modern bir toplum olmanın sanayileşmiş bir toplum olmak anlamına geldiğini gittikçe aşikâr bir şekilde gördü. Modernleşmek, sanayileşmekti -yani batı gibi olmaktı.” (Kumar, 1999: 104-105)

Böylece Batı toplumu, sanayileşmeyle birlikte, gittikçe gözle görülür bir şekilde cebrî bir dünya medeniyeti olur. Tüm dünyayı etkisi altına alan ve “vahşi” olarak nitelendirilmeye başlayan kapitalizm kimilerince zamanla aklı da kötürüme uğratar. Merhamet türünden duyguları da yok ederek yalnızca ihtiras ve hırsın kol gezdiği bir doğa durumuna dönüşür. “Vahşileşmeye” doğru giden modernleşmenin derinlikli bir eleştirisini Frankfurt Okulu düşünürlerinden Adorno ve Horkheimer'dan okumak mümkündür.

Temel manada ilerlemeci bir düşünme olarak Aydınlanmanın amacı, Adorno ve Horkheimer'e göre söylenceleri dağıtarak dünyanın büyüsunü ortadan kaldırmak ve insanlığı korkularından arındırarak doğanın efendisi konumuna getirmektir (Adorno ve Horkheimer, 2014: 19). Fakat gelinen noktada Aydınlanma düşünsel yatağından sapmış, insanlık ilerlemek için çıktığı yolda yeni mitosların tutsağı olmuştur. Adorno ve

Horkheimere göre “*tamamen aydınlanmış şu yeryüzü muzaffer felaket alametleriyle parl[amaktadır]*” (Adorno ve Horkheimer, 2014: 19). Bunun nedeni Aydınlanmanın temel dayanağı ve kendi başına bir eleştirel güç olan aklın araçsallığa indirgenmesidir. Akıl, böylece kendine has özelliği olan soyut düşünme yetisini kaybetmiş bir araç konumuna gelmiştir (Karamolla ve Yılmaz, 2020: 3568). Horkheimer öznel ve nesnel akım ayırımına gider. Ona göre modern çağda belirgin hale gelmiş öznel akıl yalnızca bireyin ya da kolektif oluşumların faydasına olacak araçları gözetmektedir. Hiçbir çıkar gözetmeksizin kendinde taşıdığı değerden dolayı bir amaca yönelmek öznel aklın kabul edebileceği bir tutum değildir (Horkheimer, 2016: 59). Yani değerler ve inançlar, üzeri örtülü bir biçimde bir başka amaca hizmet eden bir araçtan ibarettir. Nesnel akıl ise araçsallaşmış bir enstrümandan daha fazlasıdır. İnsanın bireysel ve toplumsal yaşamında, toplumsal kurumlarda ortaya çıkmış nesnel bir gücün ifadesidir ve nesnel bir doğruluğu kabul eder. Fakat modern perspektif evrensel iyi ve doğruyu kabul etmemektedir. Tartışılması mümkün olmayan evrensel değerlere inanmayan araçsal akıl Pragmatik düşünceye evrilmiştir. İngiltere’de filizlenen pragmatik düşüncenin hazırlayıcılarından William James’e göre doğa bilimlerinde yaşanan hızlı ve köklü değişimler hiçbir teorinin mutlak doğru olamayacağını göstermiştir (James, 2015, 67). Buna göre evrensel doğru olarak kabul edilen düşünceler insan deneyimlerini bir noktadan diğerine taşıyan araçsal doğrulardır. Çünkü evrensel doğru olarak tabir edilen düşünceler insan deneyimin nedenleri değil sonuçlarıdır. Birey yeni bir deneyim sonucu daha önceden sahip olduğu bilgi stokuyla uyuşmayan başka bir olgu ya da doğru ile karşılaştığında elindeki fikirleri ile bu yeni deneyim arasında bir bağ kuracak yeni bir düşünceyi kabul eder. Bu yeni bir doğruluk zeminidir. Ancak bu da katı, sert bir doğru olmamakla birlikte yeni deneyimlerle değişebilecek esnek bir doğrudur (James, 2015: 69). Görüldüğü gibi öznel akıl ve pragmatik düşünce evrensel doğru ve değerler konusunda aynı noktada birleşmektedir. Zaten Adorno ve Horkheimer’e göre Pragmatik düşünce aydınlanmanın öznel (araçsal) aklının bir sonucudur. Öznel akıl açısından her türden nesnellik aşılması gereken bir engel olarak görünmektedir: Hakikat iddiasındaki dinler mitolojik hikayelerdir; onlara öykünen spekülative felsefi sistemler ise doğa bilimlerinin baş döndürücü yükselişiyle hızla değişmektedir dünyayı açıklama ve anlamlandırma konusunda her daim yetersiz kalmıştır. Adorno ve Horkheimer’a göre öznel akıl için hakikat, bir yanılsamadan ibarettir. Bu anlayışa göre akıl özerkliğini yitirmiştir. Bu nedenle gerçekliği özgür olarak kavramakta zorlanmaktadır. Pragmatik düzlemde hareket ettiğinden dolayı düşünce, kendisi için daha

önce tayin edilen herhangi bir alanda performansını sergilemek mecburiyetindedir. Bu andan sonra düşüncenin kendi başına kıymetli olduğu anlayışı yerini düşüncenin nakit ya da fayda nispetinde değer görmesine bırakır. Araç konumuna indirgenen düşünme itibarsızlaşmış, felsefe endüstriyel bir alana hapsolmuştur. Otomatikleşen ve araçsallaşan düşüncelerin kendi başlarına bir değer görülmeleri de son derece güçleşir. Düşünceler eşya ya da makine olarak görülürler (Horkheimer, 1998: 68). Burada Horkheimer'in eleştirisi postmodern durum tespitini yapan Lyotard'ın eleştirilerini anımsatır. Lyotard postmodern dönemde bilimin ve dahi yükseköğretimin bu tarz performatif gözle değerlendirildiğinden bahseder. Daha Aydınlanmanın en başında Descartes'ın laboratuvar kredisi talep etmesi problemi ortaya koymuştur: kanıt yoksa söylemlerin doğrulanması da yok, yani para yoksa hakikat de yok (Lyotard, 2014: 87). Ona göre bilimsel bilginin dil oyunları zenginlerin oyunu olacak, bu oyunlarda en zengin olan en çok haklı çıkma hakkına sahip olacaktır. Böylece zenginlik, etkililik ve hakikat arasında bir denklem kurulmaya başlamıştır. Birinci sanayi devrimiyle birlikte keşfedilen zenginlik ile teknik arasındaki mütakabiliyetle birlikte bilim bir üretim gücü ve kapitalin dolaşımında bir an haline gelir. Burada bilimsel faaliyetten kapılacak pay artık hakikat değil en optimize performativitedir. Bu yeni hedefi haklı göstermek için devletler yahut da şirketler kısaca finansörler, idealist veya hümanist meşrulaştırma anlatısını terk ederler. Onlar için tek inanılır hedef güçtür. Öte yandan Lyotard üniversitenin de misyonunun değiştiğini düşünmektedir. Üniversite daha önceleri özgürleşme anlatısıyla meşrulaştırılan bir hayat modelinin oluşturulup yaygınlaşmasını görev edinmekteydi. Ancak geline nokta üniversite idealler yerine sistemin ihtiyaç duyduğu doktor, mühendis, yönetici gibi vasıfları yetiştirmektedir. Ona göre bilgi aktarma artık uluslara önderlik edecek bir elit grubu yetiştirmeyi amaçlamıyor, sadece sisteme ihtiyacı olan pragmatik görev noktalarında rollerini gerektiği gibi oynamaya yetenekli oyuncuları sağlıyor (Lyotard, 2014: 94). Bilginin kendini amaç edinmesi ya da insanlığın özgürleşmesi gibi bir amacı kalmadığında aktarımı da bilginlerin sorumluluğu olmaktan çıkmış oluyor ve üniversite özgürlüğü fikri rafa kalkıyor (Lyotard, 2014: 98).

Horkheimer ve Adorno'ya göre araçsal akıl ile pozitivizm eş güdüm halindedir. Pozitivizm bilimsel yöntemi esas kabul ederek bu yöntemi sosyal bilimler dahil hayatın bütün alanlarına dayatmaktadır. Pozitivizm matematiğe ve olgulara dayanmayan bütün düşünsel faaliyetleri göz ardı etmektedir. Sanayi devriminden sonra mühendisler toplumda en itibarlı gruplar haline gelerek filozofların yerini almışlardır. Pozitivist düşünce pratiği felsefeye göre düzenlemek yerine felsefeyi pratiğe uygulamaktadır. Onlar tüm bunları

aydınlanmanın ulaştığı noktanın bir ilerlemeden ziyade bir ilerleme yanılgısı olduğunu ileri sürerler. Aydınlanma düşüncesi son tahlilde pozitivist ve pragmatik düşünceyle yeni bir mitosa dönüşün ifadesidir. Araçsal aklın emrindeki bu tutum yeni bir dogma halini almaktadır. Bu çıkışsız bir labirenti andıran karamsar düşünceler herkes tarafından kabul edilmeyebilir. Şüphesiz Frankfurt Okulu'nun meşhur isimlerinin ikinci dünya savaşının muhteşem yıkımına şahit olmalarının bunda etkisi vardır. Ancak ikinci nesil teorisyenlerden olan Habermas onlar kadar karamsar değildir. O aydınlanmayı bitmemiş bir proje olarak görür. Özgürleşme sürecinde aklın hala korunması gereken en önemli unsur olduğunu düşünmektedir.

3.3. Postmodernite ve İdeoloji

Modernden postmoderne doğru çizdiğimiz rotanın ikinci noktası olan postmodern düşünce, yukarıda bahsedilen Aydınlanma ve modernlik eleştirileri üzerinden kendisini inşa eder. Yani düşüncenin temelinde Aydınlanmanın “insanlığın kurtuluş reçetesi” olarak sunduğu çözümlerin iflası ya da artık geçersizliği yer almaktadır. Modernliğe karşı geliştirilen bu tutumun birçok farklı gerekçesini saymak mümkündür. Postmodern düşünürler moderniteyi toplumu disipline eden mutlakıyetçi, katı, hoşgörüsüz, duygusuz ve oldukça kibirli bir tahakküm biçimi olarak algırlar. Bilindiği üzere modernleşmenin zirveye ulaştığı 19 ve 20. yüzyıllarda yeryüzü üzerinde tüm dünyanın Batılı kolonyal güçlerce denetlendiği bir düzen kurulmuştur. Etnik ve dini unsurlar üzerinde yıkıcı bir baskı mekanizması inşa edilmiş ve insanlığın tüm tarihinde görülmemiş oranda insanî kırım ve kıyımaya yol açan iki dünya savaşı yaşanmıştır (Şan, 2008: 106). Bu savaşın önemli aktörleri modernitenin doğurduğu üç büyük üst anlatı olan Kapitalizm, Nasyonalizm ve Sosyalizmdir. Dünya yirminci yüzyılda gerçekleşen dünya savaşlarının ikincisinde modernleşmenin doğurduğu bu üç ideolojinin muazzam boyutta yıkıcı bir kavgasına sahne olmuştur. Bu nedenle postmodern düşünce büyük anlatılar olarak isimlendirilen bu ideolojilerin tümüne karşıdır. Modernitenin ilerlemeci üstanlatısının oluşturduğu evrensel ve kapsayıcı söylemden sebep insanlık yeterince bedel ödemiştir. Bunların en çarpıcıları da ikinci dünya savaşında yaşanmıştır. Medeni Avrupa'nın ortasında milyonlarca Yahudi, komünist, Çingene, sakat ve homoseksüel Nazilerce katledilmiştir. Postmodernler, bu katliamları modernleşme üstanlatısının sonucu olarak okurlar. Bu olaylarla büyük anlatıların temel ilkesi, onlarla açıklanması gereken fakat onlarla açıklanamayan olaylarla sarsılmıştır. Örneğin Auschwitz, modernitenin üst anlatılarının geçerliklerini kaybettiğinin

göstergelerindendir. Çünkü hiçbir üst anlatı Auschwitz gibi bir olayı rasyonelleştiremez (Kılıç, 2015: 115). Yirminci yüzyılın sonlarına yaklaşırken Modernliğin sicili, ilerleme fikrini ve gelecekte umut beslemeyi sorgulanabilir hale getirir. Postmodern düşünürler artık modernliğin insanı özgürleştiren bir güç yerine, insana boyun eğdiren bir baskı kaynağı haline geldiği fikri üzerinde birleşirler (Rosenau, 2004: 23). Siyasi, dini, toplumsal nitelikli bütün küresel, kapsayıcı dünya görüşlerine meydan okurlar. Bu görüşe göre Marksizm, Hristiyanlık, Faşizm, Liberal demokrasi, hümanizm, feminizm, İslam ve modern bilim aynı derekeye indirilir. Tüm bunların sorunlara önceden belirlenmiş cevaplar veren söz merkezci, aşkın ve totalize edici üst anlatılar olduğunu söyleyerek hepsini reddederler. Burada bir parantez açmak yerinde olacaktır. Yukarıda zikredilen İslam ve feminizm, postmodern düşünce tarafından totalize edici olarak tanımlanmış olsa da postmodern düşüncenin çok sesliliğe ve modernliğin baskıladığı tüm ötekilere söz hakkı tanınmasına atfettiği öneme binaen kendilerine entelektüel ortamda alan açabilmişlerdir. Postmodern düşünce toplumu doğal parçalarını göz ardı eden, her türlü kurtuluş reçetesini sunduğunu iddia eden, totalleştirici tüm biçim ve evrensel iddialara kuşkuyla yaklaşır. Postmodern düşünce bu tür genel kuramları yanlış bulur. Çünkü hayat, tekil bir perspektiften bakılarak açıklanamayacak kadar karmaşık bir olgudur. Bu çerçevede Marksist, Hegelci tek yönlü gelişmeci tarih anlayışı gibi, yapısalcı, davranışsalcı çözümler de bu karmaşıklığı çözemeyecek kadar totaldir. Ayrıca tüm bu yaklaşımlar, ürettikleri epistemeler marifetiyle bir hakikat rejimi oluşturmuşlardır (Bayram, 2018: 223).

3.3.1. Hakikat

Postmodernistler hakikati bir amaç ya da ideal olarak görmeyi reddederler. Çünkü onlara göre hakikat modernliğin en özlü ifadesidir. Modernliğin öngördüğü hakikat düzene, kurallara ve değerlere referans yapar. Mantığa, rasyonaliteye ve akla son derece bağımlıdır. Postmodern düşünürler bunların hemen hepsini sorgular. Onlara göre hakikat ile belagat ya da propaganda arasında hiçbir fark yoktur. Hakikat iddiaları iktidarın oyunlarının ürünüdür. Bu nedenle ortaya konan her hakikat çıkarlarına hizmet ettiği kişiler tarafından manipüle edilmiş olacaktır. Foucault'un dediği gibi "hakikatin iktidar yoluyla yeniden üretilmesine tâbiyizdir ve hakikat üretmedikçe iktidarı kullanamayız." Foucault, hakikat ile yanlış propaganda olarak anlaşılan ideoloji arasında bir ayrım yapmanın saçma olduğunu savunur. Bu nedenle de iktidarlar tarafından kirletilmemiş ve mutlak bir hakikatin varlığını düşünmek mümkün değildir (Rosenau, 2004: 121). Yani Foucault'nun

ifadesiyle “hakikat keşfedilecek ve kabul edilecek hakikatler bütünü değil; doğru ile yanlışın birbirinden ayrıldığı ve doğruya birtakım spesifik iktidar etkilerinin yüklendiği kurallar bütünüdür (Foucault, 2016: 82-83). Foucault’ya göre hakikat, basitçe, ifadelerin üretimi, düzenlenmesi, dağılımı, dolaşımı ve işleyişi için düzenlenmiş bir prosedürler bütünü olarak anlaşılmalıdır (Foucault, 2016: 83). Modernliğin şekillendirdiği dünyada bilgiyi üretme işi bir tür hakikat savına, hakikatin esas olduğu ön kabulüne sıkı sıkıya bağlıdır. Foucault’ya göre bilgi, hâkimiyet aracıdır; eşyanın doğasına bir nüfuzdur ve bu nüfuzla beraber bilmek, iktidar sisteminin bir formuna dönüşür. İktidar bilgi üretir ve bu iki kavram bir döngü halinde birbirine dönüşür (Foucault’dan 1977 akt. Aşkaroglu, 2014: 34). Böylece hakikat istenci ile iktidarı birbirinden ayırmanın mümkün olmadığı sonucuna ulaştığımızda hakikatin kendisi bir sorun olarak görülür.

Postmodernizmin hakikat hakkındaki düşünceleri bir yandan da postyapısalcı dil görüşüne yaslanır. Modernitenin kendi kavramlarını dil yoluyla insanlara değişmez gerçeklikler olarak dayattığı ve farklı olan her türlü düşünceyi reddettiği görüşüne sahip olan postmodernistler hakikatin hiçbir zaman dilden bağımsız olamayacağını ve hakikatin söylem üretiminin bir sonucu olduğunu savunurlar.

Derrida, Platondan başlayarak Sassure’e kadar Batı düşüncesinin ikili karşıtlıklar üzerinden inşa edildiği tespitini yapar. Yani iki karşıt kavram belirlenir ve biri diğerine üstün kılınarak bir değerler sistemi ve bir anlam dünyası inşa edilir. Birey ve toplum bu yaklaşımı geliştirecek şekilde örgütlenir ve denetlenir (Kahraman, 2002: 3). İdeolojiler de postyapısalcılara göre bu ikili karşıtlık mantığı üzerinden hareket ederler. Kabul edilen ile edilmeyen, benlik ile ben olmayan, doğruluk ile yanlışlık, anlam ile anlamsızlık, akıl ile delilik, merkez ile marjinal, yüzey ile derinlik gibi kavramlar arasında kesin çizgiler çizmeyi severler. Örneğin modern düşüncede kadın ve erkeğin özellikleri tanımlanırken birbirlerine karşıt oldukları varsayılır. Moderniteyi inşa eden zihniyete göre bu ikili karşıtlıkta üstünlük atfedilen taraf olan erkek, kadın olmayan, kadına has özellikleri göstermeyendir. Kadın erkeğin ötekisidir. Erkeğin kendini yine kadın üzerinden tanımlaması bu karşıtlığı kuran egemen anlayışa nasıl ters düştüğünü gösterir. Aslında bu tür karşıtlıklar metinsel anlam süreci içerisinde zaten birbirlerinin altını oymaktadırlar. Eagleton’a göre Yapısalcılık metni ikili karşıtlıklara ayırmakla ve onların işleyiş mantığını açıklamakla yetiniyordu. Ama Postyapısalcılık bu karşıtlıkların yerlerini korumak için kendilerini nasıl değiştirdiklerini ya da yok ettiklerini göstermeye çalışır (Eagleton, 2017: 159).

Derrida'ya göre isim ile anlam, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki sorunsaldır. Anlam her zaman göstergelerin ayrışmasının veya eklemelenmesinin bir sonucudur. Her gösterge bütün diğer göstergeler olmadığı için kendisidir ve sonsuz bir farklılık dokusundan oluşur. Bir göstergenin anlamı o göstergenin ne olmadığına bağlı ise anlamı da hiçbir zaman kendi içinde taşıyamaz. Buna göre anlam sabitlelenemez, hiçbir zaman sadece bir göstergede bulunamaz. Fakat sürekli bir var ile yok arasında kırışması gibi bir şeydir (Eagleton, 2017: 153). Batı felsefesi bütün düşünce ve dil deneyiminin temeli işlevini görecektir nihai bir söz, mevcudiyet, öz veya hakikatin mevcut olduğuna inanır. Bu bütün göstergelere anlam kazandıracak ve sorgulanamaz bir anlamdır. İfade edilen bu yüce paye için Tanrı, ide, dünya tını, benlik, madde gibi adaylar ön plana çıkarılmıştır. Tüm bunlar anlamların anlamı, tüm düşünce sisteminin dayanak noktası olarak tasavvur edilmişlerdir. Ama postyapısalcı dil kuramına göre anlamlandırmanın açık uçlu, karmaşık oyunu içinde yoğrulmayan, başka düşüncelerden izler taşımayan hiçbir kavram yoktur. Her türlü aşkın anlam bir kurmacadır. Gösterenlerin bu oyunu içinde bazı anlamlar ideolojiler tarafından ayrıcalıklı konuma yükseltilir veya diğer anlamların etrafında dönmeye zorlandıkları bir merkez haline getirilir (Eagleton: 2017: 156-157). Eğer dil kendi dünyasını gerçekliğe başvurmadan kendisi üretiyorsa ve yeniden üretiyorsa, o zaman kesin hiçbir şey söylemek mümkün değildir çünkü dil tamamen keyfi bir göstergeler sistemidir ve hakikati garantileyemez. Her zaman kişiye özgü bir şey olan dilsel anlam hiçbir zaman kişiden kişiye iletilmez. Dil insan eylemi ya da iradesinden bağımsız olarak anlam üretir. Sözcüklerin kesin anlamları, bir metnin kesin bir yorumu yoktur. Kısaca basit hakikatler yoktur (Rosenau: 2004: 121).

3.3.2. Tarih

Postmodern düşüncenin hesaplaştığı bir başka olgu da tarihtir. Marx ve Hegel'in tarih tasarımlarında olduğu gibi totalleştirici her türlü tarih tasarımı postmodern düşünce tarafından reddedilir. Modernitenin tarih anlayışı, söz merkezci, mit kaynağı, ideoloji ve ön yargıyı temel alan bir yöntem olarak eleştirilir. Çünkü tarih iktidarın özel önem atfettiği sahalardan birisidir. Tarih, gerek orijinal belgeleriyle gerekse üretilmiş bilgileriyle iktidarın muktedir kalmasında önemli rol oynar (Karpas, 2009: 305). Muktedir böylece geçmiş üzerinde oynayan, düzenlemeler yapan yetkeyi kendisinde bulur (Somuncu, 2015: 53). Postmodern düşünceye göre tarih, bütün her şeyin kendine has kavramlarla yorumlanmasını gerektiren egemen merkez rolünü üstlenmiştir ve hakikatin temel kaynağı

olarak şu ya da bu özneye ayrıcalık tanır. Tarih bu haliyle modern batı ülkelerine ait bir yaratımdır ve üçüncü dünya halklarını ve diğer kültürlerden gelenleri ezer. Bu açıdan tarihin gerçekliği yoktur (Rosenau, 2014: 101). Tarih, aklın ve mantığın ışığında derin kalıcı ve özerk yapılar kurmayı amaçlar. Tek bir tema ve öze bağlantılı geniş, totalize edici, evrenselci bir açıklamada bulunma çabası içerisindedir. Geleneksel tarih anlayışı tarihin bir üst kültür ürünü olduğunu varsayar. Dramatik olaylar, önemli bireyler, diplomatlar, devlet başkanları, savaşlar, önemli tarihler ve anlaşmalardan ibaret bir tarih resmi çizer. Bu şekliyle tarih ampirik bir zemine oturmuş ve bilimsel ve nesnel olduğu iddiasındadır (Rosenau, 2014: 102). Bir geçmiş tasarımı yaparken kullandığı belgeler ve resmi kaynaklarla birlikte tarih, bir bilim olarak varlığı konusunda gerçeği ifade ettiği görüntüsü verir. Oysa tarih kayıt altına alınan belgelerle bile bir yorumdan ibarettir. Bu perspektiften bakılırsa tarihçi de tarihi olayları, kendi birikimleri, ideolojik ve kültürel değerleri ve mensup olduğu toplumsal yapının gerekleri çerçevesinde sadece dil ortamında yeniden kurgulayan ve yorumlayan kişidir (Çelik, 2021: 28). Postmodern tarihi düşünürken uğranılması gereken iki önemli durak vardır. Bunlar Foucault ve Derrida'dır.

Foucault'nun yeni bir tarih biçimi oluşturma ve tarihi yeniden düşünme amacıyla geliştirdiği fikirleri postmodern tarih görüşünün şekillenmesinde etkili olmuştur. Onun düşüncesinde modern süreklilik, teleoloji, totalite gibi izlekler yeterli değildir (Best&Kellner, 2016: 72). Modernitenin kaynaklık ettiği bu izlekler Foucault düşüncesinde yeniden inşa edilir ya da -genellikle- iptal edilir. İlke olarak hatalı gördüğü modern tarih yazımını yeniden değerlendirir ve sürekliliğin yerine kesintililiği koyar. Genel tarihi “*Bir total betimleme tüm fenomenleri tek bir merkez etrafında toparlar; bir ilke, bir anlam, bir tin, bir dünya görüşü; oysa genel tarih, tersine, bir dağılım uzamını kullanır.*” (Foucault 1972'den akt. Best&Kellner, 2016: 73) şeklinde tanımlar. Merkez etrafında toparlanmanın karşısında dağılımı vurgular ve yöntemini arkeoloji olarak isimlendirir. Foucault, öncelikle yapı, tutunum ve kavranılabilirlik biçimlerini çözer. Sonra hangi kurallılık, süreklilik ve totalite biçimlerinin gerçekten var olduğunu kavramaya çalışır. Farklı şeylerden oluşan diziler arasında hangi bağıntı biçimlerinin meşru olarak betimlenebilir olduğunu belirlemeye girişir. Bilginin düzenli birikimi, hakikat ya da aklın ilerlemesi olarak ortaya konan geleneksel tarih yorumunu eleştirmek ve bilgi şekillenişlerinde beklenmedik ani değişimlerin ortaya çıktığını göstermek için bir kesintililik söylemi kullanır. Foucault'ya göre kesintililik bir tarihsel çağdan öbürüne geçişte şeylerin artık aynı tarzda algılanmaması, betimlenmemesi, ifade edilememesi, nitelendirilememesi,

sınıflandırılmaması ve aynı tarzda bilinmemesini anlatır (Best&Kellner, 2016: 74). Fakat Foucault yine de temkinlidir. Kesintililiği kullanırken süreklilikten de büsbütün uzaklaşmaz. Çünkü ona göre hiç yoktan ortaya çıkacak ve kendinden önce geleni her şeyi olumsuzlayacak ölçüde radikal bir kopuş ya da kırılma yoktur. Kopuşun mutlak bir değişim değil önceden var olan epistemenin yeniden dağıtım/şekillenimi anlamına geldiğini düşünür. Bu yeniden dağıtım/şekillenme söylemsel formasyonun sınırlarını, bilgi ve hakikatin mahiyeti yeni kurallar çerçevesinde yeniden tanımlansa bile önemli süreklilikleri hala bünyesinde barındırır. Yani tarihteki bazı kırılmalar eski ile yeni arasında bulunan bazı örtüşmeleri, etkileşimleri ve yankıları daima içerir. Onun kesintililik süreklilik diyalektiğini modern episteme ve ortaya çıkmakta olan postmodern episteme arasındaki sürekliliği vurgulamasıyla somutlaştırmak mümkündür (Best&Kellner, 2016: 74).

Zikredilen iki isimden ikincisi olan Derrida'nın tarih karşısındaki tutumun Foucault'ya göre daha radikaldir. O tarihi kurgu ve metinsellik bağlamında değerlendirir. Tarihin metinsel ve kurgusal olduğunu düşünmek geleneksel anlayışı temelden sarsan bir yorumdur. Daha önce de temas edildiği gibi Postyapısalcılık hakikatin bulunamayacağı görüşünden yola çıkar. Tartışmasız, tek gerçekliğin mevcudiyetini kabul etmez. Dış dünyanın gerçekliğini keşfedebileceğimize dair bir inanç beslemez. Fakat gerçekliği sanal bir biçimde dil ile kurgulayabileceğimizi savunur. Bu düşüncenin çıkış noktasını da Derrida'nın keşfiyle kelimelerin tek bir nesneyi devamlı olarak aynı biçimde işaret etmediği düşüncesi oluşturur. Böylece her sözcük sürekli diğer anlamlarla ilişki içerisinde olacak ve böyle bir ilişkiler ağının okunması sonucunda anlam kazanacaktır (Çelik, 2021: 31). Geçmiş de yaşanıp bitmiştir ve onu geri getirmemiz mümkün değildir bu nedenle Postyapısalcı bakış açısından bakıldığında geçmişi yalnızca metin olarak algılayabiliriz. Hutcheon'u ifade ettiği gibi olaylar ampirik geçmişte meydana gelirken, bu olayları seçip bir anlatı içerisinde tarihsel olarak etiketleyip yeniden isimlendiren ve inşa eden biziz. Daha da temel olarak, bu geçmiş olayları yalnızca söylemsel yazılımlarıyla, günümüzdeki izleriyle bilebiliriz (Hutcheon, 2020: 177).

4.1980'LERDE TÜRKİYE'DEKİ SİYASAL, KÜLTÜREL DEĞİŞİM VE TÜRK ROMANI

4.1. Siyasal Değişim

Türkiye’de sosyal bilimlerin çeşitli alanlarında çalışanlar için 1980 yılı önemli bir tarihi basamaktır. Bunda en önemli etkenlerden birisi 12 Eylül’de gerçekleşen askerî darbedir. Nurdan Gürbilek 1980’li yılları tarif ederken “*Kurumsal, siyasi ve insani sonuçları bakımından yakın tarihin en ağır dönemlerinden biriydi 80’ler*” der. Bu tarif darbe öncesindeki ve sonrasındaki siyasî ve sosyal ortamın karamsar havasını ifade eder. Öte yandan 80’lerin en ilginç yanının zıtlıkları bir arada bulundurması olduğuna dikkatleri çeker. Çünkü aynı zamanda bu yıllarda insanların yüklendikleri politik yükümlülüklerinden de kurtulduklarını, bir hafifleme ve serbestlik dönemine girdiklerini ifade eder. (Gürbilek, 2019: 11). Bunun nedeni de 1980’lerdeki toplumsal değişimin ortaya çıkardığı toplumsal, özellikle siyasal alanda kendini duyuran uzlaşma arayışıdır (Tekeli, 1993: 23).

Darbenin öncesinde yaşanan aşırı kutuplaşma ve sonucu teröre varan olaylar ülkede bunalım haline dönüşmüş, Halil Berktaş’ın “demokrasinin son çırpınışları” olarak nitelendirdiği siyasi istikrarsızlık da ordudaki komuta kademelerinin siyaset meydanında görünmelerine ve siyasileri eleştirmelerine kadar varmıştır (Berktaş, 2008: 16). 12 Eylül 1980 günü okunan bildiride “devletin organlarının işlemediği” gerekçesiyle silahlı kuvvetlerin yönetime el koyduğu ve bunun sonucunda parlamentonun dağıtıldığı, kabinenin görevine son verildiği ve milletvekillerinin dokunulmazlıklarının kaldırıldığı ilan edilmiştir. Tüm siyasi partilerin ve sendikaların faaliyetleri durdurulmuş, bütün siyasi parti liderleri tutuklanmıştır. Ülkede olağanüstü hâl ilan edilmiş ve yurt dışına çıkışlar yasaklanmıştır (Zürcher, 2000: 405).

Demokrasiyi politikacıların elinden kurtarmak ve siyasî sistemi temizlemek görevini ifa etmek üzere hareket eden ordu yalnızca parlamentonun feshi ve siyasi partilerin kapatılması ile yetinmemiş bütün belediye başkanlarını ve belediye meclislerini de azletmiştir. Devletin tüm gücü yalnızca askerlerin oluşturduğu Milli Güvenlik Konseyi’nin elinde toplanır. Bu konseye başkanlık eden Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren 14 Eylül’de resmen devlet başkanı ilan edilir. Konsey bir hafta sonra 27 üyelik içerisinde faal yahut emekli hiçbir siyasetçinin bulunmadığı emekli bürokrat ya da subaylardan oluşan bir kabinenin atamasını yapar. Ayrıca Konsey, ülke çapında çok geniş yetkiler

verilen, eğitimden basına ve ticarete kadar hemen her alanda görevlendirilmiş bölgesel komutanlar vasıtasıyla da işleyişini sürdürmüştür (Zürcher, 2000: 406).

Eski siyasetçilerin etkisinin yok olmasını ve siyasi sitemin değişmesini amaçlayan Milli Güvenlik Konseyi, siyasi konuların alenen tartışılmasını yasaklar. Darbeden sonra faaliyetleri durdurulan siyasi partiler resmen kapatılır ve mallarına el konulur. Geçmişten köklü bir kopuşun zorlama bir gayreti içerisinde siyasi partilerin arşivleri de imha edilir (Zürcher, 2000: 407).

Askeri darbeden sonra hızlı bir tutuklanma dalgası başlar. Darbeden bir yıl sonra 120.000'den fazla kişi tutuklanır. Oluşan bu hava ile terör saldırıları ve cinayetlerin azalması kimilerince olumlu etki olarak yorumlanmıştır. Zürcher, terörle mücadelenin her ne kadar sola karşı bir önyargı ile yürütülse de sağ grupları da içermesiyle 1971-1973 arasında gerçekleşen terör karşıtı mücadeleden daha adil ve tarafsız olduğu yorumunu yapar (Zürcher, 2000: 407). Ordu siyasal yaşamın yeniden inşası konusunda adımlar atar ve bu amaçla 1982 yılında Ordu tarafından atanan anayasa komisyonu anayasa taslağı hazırlar. Bu anayasada iktidar yürütmenin elinde toplanır ve cumhurbaşkanı ve Milli Güvenlik Kurulunun yetkileri artırılır. Bu yetkiler çerçevesinde basın özgürlüğü, sendika özgürlüğü ve kişi hak ve özgürlükleri sınırlandırılmış, grevler yasaklanmıştır. İfade özgürlüğü, dernek kurma özgürlüğü gibi temel hak ve özgürlükler anayasaya dahil edilmiştir. Ancak bu özgürlüklerin, ulusal çıkarlar, kamu düzeni, ulusal güvenlik, Cumhuriyet düzeninin tehlikede olması ve kamu sağlığı gerekçeleri ile iptal edilebileceği, askıya alınabileceği ve sınırlandırılabilirliği ifade edilmekteydi (Zürcher: 2000: 409). Ayrıca anayasanın kabulü ile birlikte yeni anayasadaki geçici bir maddeye istinaden Kenan Evren ileriki yedi yıllık dönemde cumhurbaşkanı olacak ve anayasanın yine geçici 15. Maddesine göre darbenin faillerinin ömür boyu yargılanmaması hükmü getirilecektir. 7 Kasım 1982 tarihinde oylamaya sunulan yeni anayasa halkın kullandığı %91,4 “evet” oyu ile kabul edilir. Halil Berktaş bunun topluma çok dar bir elbisenin giydirilmesi, adeta bir deli gömleğinin giydirilmesi olarak yorumlar (Berktaş, 2008: 22). Tanıl Bora'ya göre de darbe sonrasında yapılanlarla insanların mümeyyiz failler olarak kendi fiilleriyle hak edinebilme ehliyetleri inkâr edilmiş, toplumun rüştünü tanımayan bir rejim ihdas edilmiştir. Toplum olma istidadı toplumun elinden alınmıştır (Bora, 2020: 11).

Anayasanın kabulü ve cumhurbaşkanının otomatik seçilmesinden sonra siyasetin yeniden yapılandırılmasına ve serbest seçimlerin yapılmasına yönelik girişimler başlar. İlan edilen Siyasi Partiler Yasası ile 1980 öncesi faal olan siyasetçilere on yıl siyaset

yapma yasağı getirilir. Bu yasaya göre yeni partiler kurulabilecek ancak parti kurucuları Milli Güvenlik konseyinin onayından geçecekti. Bu gelişmelerin hemen ardından on beş parti kurulur ancak on ikisi çeşitli gerekçelerle konsey tarafından kabul edilmez. 6 Kasım 1983 yılında yapılan seçime yalnızca üç siyasi partinin katılmasına izin verilir. Bunlar; generaller tarafından desteklenen emekli Orgeneral Turgut Sunalp'ın başkanı olduğu Milliyetçi Demokrat Partisi, Necdet Calp'ın başkanı olduğu Halkçı Parti ve Turgut Özal'ın başkanı olduğu Anavatan Partidir. Askerin beklentilerine göre seçimi Milliyetçi Demokrasi Partisi kazanacak Halkçı Parti de onun muhalefeti olacaktı. Ancak sonuç bu beklentileri boşa çıkarır ve seçimleri yüzde 45'in üzerinde oy alan Anavatan Partisi kazanır. Seçimlerin bu şekilde sonuçlanmasında Özal'ın kamuoyunun açıkça askerin diğer partilere verdiği desteği öne sürerek kendisini tek demokrat olarak göstermesi etkili olur. Böylece Özal, ordunun yönetimden çekilmesini isteyen seçmenin oylarını alarak seçimi kazanır (Zürcher, 2000: 411). Berktaş, 1982 anayasasının yüzde 92 oyla kabulünden tam bir yıl sonra, bu sonucun diktatörlük için bir bozgunu ifade ettiği yorumunu yapar (Berktaş, 2008: 23).

Özal, kurduğu partide İslamcı, Türkçü, eski AP çizgisindeki sağın üç eğilimini ve demokratik solu birleştirmiş olduğunu ifade eder. Zürcher'e göre ANAP ideolojik akımların ve çıkar gruplarının garip bir koalisyonudur (Zürcher, 2000: 412). Bu anlayış daha katılımcı bir siyasî tutum gibi görünür. Toplumu bir bütün olarak kavrama, siyasî, katılımda kimseyi dışlamama bu siyasî modelin temel ilkesidir. Fakat aynı zamanda bunu depolitizasyonu öne çıkaran bir anlayış olarak okuma da mümkündür (Kahraman, 2002: 90). Herkesin katılımcısı olduğu ancak çatıyı oluşturan siyasî organizasyonun kimsenin sivilmesine imkân tanımadığı bir siyasî ortam kurulmuştur.

Başbakan Turgut Özal, seçimi kazanmasının yanında şahsiyetiyle de dikkat çeken bir isimdir. Özal'ın, 70'li yıllarda özel sektörde yaptığı başarılı yöneticiliği ve ekonominin liberalleşmesini isteyen büyük sermaye çevreleriyle yakın ilişkiler içerisinde olması onu öne çıkaran ve izleyeceği siyaseti belirleyen faktörlerdi ve bu minvalde gerçekleştirdiği ilk faaliyetler de ekonomiktir. Onun politikalarıyla Türkiye 80'lerde küreselleşme ve yeni dünya düzenine eklemlenen bir siyaset ve ekonomi planını izlemiştir. 70'lerde kapitalizmin geçirdiği buhranla ulus devletler ekonomiyi işletecek kudreti bulamamışlardır. Bu tüm dünyada yeniden yapılanmanın gerekliliğini göstermekteydi (Yılmaz, 2015: 18). Küreselleşme bu yapılanmanın anahtar kavramı olacaktı. Kapitalist sistemin bunalımdan çıkmak için uyguladığı yeni liberal piyasa ekonomisi, küreselleşme olgusunu hızlandırmıştır. ABD'de Ronald Reagan'ın ve İngiltere'de Margaret Thatcher'ın iktidara

gelmesi dünya ekonomisinin seyrini belirlemiştir. Serbest piyasa ekonomisinin sözcüsü olan bu isimler rekabeti ulus ötesi arenaya taşımış küreselleşmenin rekabetçi bireycilik ile gerçekleşeceğini savunmuşlardır. Türkiye genel olarak cumhuriyetten itibaren dünya kapitalizmine eklemleme bakımından tutarlı bir yol izlemiştir. Ama 80’lerde Türkiye için dünyayı günü gününe izleyebilme imkânı doğar ve Özal’la birlikte bu ekseninde yeniden yapılanmaya geçilir. Türkiye bu dönemde dünyada gerçekleşen Afganistan’da Sovyet müdahalesi ve Yunanistan’da sosyalist partinin iktidarı kazanması gibi birtakım olaylar neticesinde ABD ile daha yakın ilişkilere girmiş ve IMF’nin desteğini almıştır (Yılmaz, 2015: 20).

Turgut Özal, ekonomiyi küresel rekabete açma, özelleştirme, ileri teknolojiyle donatma çizgisini sürdürür. Özal döneminde dünyadaki iletişim devriminin yakalanmasıyla Türkiye, hatırı sayılır miktarlarda yabancı sermaye çekmeye ve bir kere daha yüksek büyüme hızlarını göstermeye başlar (Berktaş, 2008: 26). Fakat ekonomi temelli izlenilen politikanın topluma da yansıdığı, 12 Eylül askerî darbesinin baskı ve şiddet yoluyla toplumu apolitik bir hale getirme çabasının başka bir versiyonu olduğu yorumları yapılmıştır. Emre Kongar’a göre Özal’ın hükümetin işine gelecek her nevi enstrümanı meşru kabul etmesi onun en ön plana çıkan özelliklerinden birisidir. 12 Eylül yönetiminin depolitize etmek istediği gençliğin, Özal döneminde de kendi anlayışı çerçevesinde sürdürülen bilinçli, toplumsallaştırma yöntemleriyle, kendine karşı, yakınlarına karşı, topluma ve dünyaya karşı hiçbir şekilde sorumluluk duymayan, aksine onları kendisine karşı sorumlu sayan bir nitelikte yetiştirilmek istenmiştir. Bu siyasetin bilmeye merakı olmayan, bilenlere saygı göstermeyen, önemsemeyen bir gençlik profilini meydana getirmesi riski yüksektir (Kongar, 2000: 332). Bu minvalde değerlendirmeler Demet Lüküslü’nün 80’li yıllarda gençliğin durumunu tespit için yaptığı çalışmasında da görülür. Lüküslü’ye göre 1983 seçimleri sonrasında iktidara gelen ANAP hükümetinin uyguladığı neo-liberal ekonomi politikaları ve onun toplumsal tezahürleri ile karşılaştırır. Toplum ekonomik, sosyal, kültürel ve siyasal açıdan önemli değişiklik sergilerken gençlik de 1980 öncesi gençliğinden farklılaşır. 1980 sonrası oluşan bu gençlik darbenin oluşturduğu atmosferde büyümüş, bastırılmış ve siyasetten uzaklaşmış olarak tanımlanır (Lüküslü, 2015: 120). Lüküslü, yine 80’li yıllarda *Nokta* dergisinin üniversiteye hazırlanan gençler üzerinde yaptığı bir araştırma sonucunda gençlerin geleceğe dönük hayallerinin bir özel şirkette yöneticilik yapmak olduğunu aktarır (Lüküslü, 2015: 123). Ahmet Altan da Hürriyet gazetesindeki 1987 tarihli bir köşe yazısında gençliği “*Türk gençliği şu sırada en*

çok borsayla ve döviz fiyatları ile ilgileniyor. Hisse senetleri kaçta alınıyor, kaçta satılıyor, borsadan nasıl para kazanılıyor... Ortak özellikler ise şunlar: İşadami düşünceli, teknokrat yapılı, rekabetçi ve muhafazakâr. Bir fikir ya da inanç uğruna kendisini feda etmeyi asla düşünmüyor.” Şeklinde tanımlar. (Altan, 1987’den Akt. Lüküslü, 2015: 124). Paraya atfedilen büyük değer, yükselme ve toplumsal hareketliliğe ulaşma çabası esen neo-liberal rüzgarla uyumludur ve Türk toplumu açısından bir kırılma noktasını ifade eder. 1980’lerle birlikte özel sektörün atağa geçmesi, zenginliğin başlı başına bir değer olarak yerini alması Türk toplumunun kültürel kodunda değişikliğe neden olmuş ve bu durum da en çok yetişen gençliği etkilemiştir. Lüküslü, araştırmasını yaparken görüştüğü gençlerin her ne kadar farklı sosyoekonomik statüde olsalar da (bu sosyoekonomik statülerinin somutlaşması adına simit satan bir gençten özel üniversitede okuyan bir gençle yaptığı görüşmeyi örnek olarak sunuyor) benzer istek ve hayallere sahip oldukları tespitini yapar. Bunlar konformist bir yaşam tarzında ve paraya verilen önemde birleşir (Lüküslü, 2015: 141). Mina Urgan da “Özal’ın veletleri” olarak nitelendirdiği gençliği kendi gençliği ile karşılaştırarak şöyle eleştirir:

“Gençliğimde çok acı çektim, ama şimdiki gençlerin acıları benimkinden bin beter herhalde. Çünkü benim kuşağım, gençliğini ve gençliğin sorunlarını umutlu bir dönemde yaşadı hiç olmazsa. O birinci ve tek cumhuriyet gözümüzün önünde kurulmaktaydı. Eğer çalışırsak, doğru dürüst eğitim görürsek, aç biilaç ortalarda kalmayacağımızı biliyorduk. Güçlü bir umut içimize öyle derin kökler salmıştı ki, şimdi yaşadığımız toplumsal felâketler, hortlayan gericilik bile, benim gibi dinzorları hâlâ yıldırıamadı.

Oysa liberal denilen ekonominin o yağmacı ve vahşi kapitalizminin yıkıcı rekabet ortamı içinde bocalayan Turgut Özal’ın zavallı veletlerinde, bu türden bir umut hiç yok. Çok çalışsalar da, üniversiteler bitirseler de, aç kalacakları korkusundan kurtulamıyorlar. Ne yazık ki, çoğunun amacı, bizim kuşağın amacından bambaşka. Bizler, kendimizi her açıdan en iyi biçimde eğitip, hem çevremize yararlı olmak, hem de huzur içinde yaşamak isterdik. Onlar ise, ellerinden geldiği kadar çok para kazanmak istiyorlar. Çünkü bizlerin her şeyden önemli saymadığımız para, onların tek güvencesi. Bir insanın, insanca yaşayabilecek kadar para kazanması şarttır elbette. Ama Özal veletleri, çok çok para, gerektiğinden fazla para kazanmak istiyorlar. (ikide birde “Özal veletleri” diyorum. Çünkü bu berbat zihniyet, Turgut Özal’ın o

çirkin”vizyon”larından kaynaklandı. Rahmetli, 12 Eylül darbecilerinden çok daha fazla kötülük etti bu memlekete. Çünkü darbeciler gibi işkence yoluyla bedenlere hasar vermekle yetinmedi, kafalara hasar verdi.” (Urgan, 2019: 10-11)

Ayrıca bu dönemde demokratikleşmenin ilerletilmesi çalışmasına devam edilir. Ordu yönetiminden sonra Özal, sivil siyasetin ordu yönetimine üstünlüğünü tekrardan sağlamak için çalışır. Onun günlük tavır ve davranışları Türk resmiyetinin alışılmış kalıplarını yıkar. Askeri vesayet geleneğine uymaz; silahlı kuvvetlerin kendi usul, hiyerarşi ve teamüllerinin dokunulmazlığını tanımaz. Zaman zaman, her durumda sivil, seçilmiş hükümetin üstünlüğü anlayışıyla hareket eder. Bir tören birliğini tatil kıyafetiyle, gömlek ve şortla teftiş etmesi onun bu tutumunu sembolik açıdan ifade eder (Berktaş, 2008: 26). Bu sivilleşme atağı ile yurttaş siyasal katılıma çağırılmıştır. Yakalanan bu hava ve kırsal alanların daha hızlı çözülerek şehirlere taşınmasıyla bu süreç daha da hız kazanır. Yurttaşlığın önemi artarak despotik devlet anlayışı geri plana çekilir. 80’li yıllarda “sivil toplum” kavramı çokça kullanılır (Kahraman, 2002: 91-92).

Sivil toplum olgusu, toplumda etnik oluşumlar ve kimlik sorunlarının gün yüzüne çıkmasına yardımcı olur. Bireysel kimliğin öne çıkarılmasıyla etnik kimliklere alan açılmış ve insanların bu konudaki yaklaşımları özgürleştirilmiştir. Yeni bir demokrasi arayışının bir sonucu olan bu durum, çoğulcu, farkları bir arada bulundurmaya öngören ve kamusal alanı farklılığın temsil ve ifade edilebileceği bir bağlam olarak tanımlar. Postyapısalcı dünyanın oluşturduğu bu yeni açılımda, öncelikle modernite sorgulaması olarak kendisini temellendirdiğinden sonra feminizm gibi düşünceler kendilerini fark kavramı etrafında tanımlarlar (Kahraman, 2002: 92). Günümüzde etnik kimlik, dünyanın birçok yerinde insanların despotik devlete ve onun dayattığı genel ilkelere karşı koymanın bir yöntemi olarak görülür. Bu geniş anlamda fark ve kimlik temeline dayalı bir demokrasi arayışının uzantısı olarak okunabilir. 80’li yıllarda Türkiye’de de etnik kimlik kavramı gün yüzüne çıkmış, bu kesimler devletin tarihinde görülmemiş ölçüde siyasallaşarak siyasî karar alma sürecinde varlık göstermeye başlamıştır. 1980’lerin atmosferi insanlara herhangi bir devletin kendilerine üzerlerinde taşımaları gereken kimliği empoze etmelerine karşı çıkma imkânı vermiştir. Kimlik burada yalnızca etnik yahut da ulusal kimlik olarak anlaşılmamalıdır. Dinsel, cinsel, ırksal kültürel kimlikler de bu çerçevede düşünülebilir. Ayrıca bu çerçeve en genel bağlamda modernite sorgulaması olarak ortaya çıkmıştır (Kahraman, 2002: 92-93). Bu durum dünyanın yaşadıkları ile ayrı bir durum değildir.

Çünkü Türkiye toplumu artık tarihini pek az döneminde ulaştığı dünyayı günü gününe izleme şansına sahiptir (Kahraman, 2002: 97). Çoğunlukla art zamanlı olarak gerçekleştirdiği Batıyı takip, kitle iletişim teknolojilerinde gerçekleşen ilerlemeler yardımıyla artık günü gününe takibe dönüşmüştür.

4.2. Kültürel Değişim

1980’li yıllarda Türkiye’de yaşanan kırılma siyaset ve ekonomi gibi alanlarla birlikte kültür alanında da görülür. Yeni liberal ekonomi modelinin yerleşme sürecinde Batı Dünyası ile olan ilişkilere kültürel etkileşim de eklenmiştir. Buna bağlı olarak yeni değerler sistemi ortaya çıkmıştır (Yılmaz, 2015: 36).

Tarihi süreçte 80’leri belli bir dönem olarak ayrıştırılabilmek için ilk önce bu dönemin çatışma içerisinde olan iki farklı özelliğini belirtmek gerekir. 1980’li yıllar askerî darbenin etkisiyle bir taraftan baskı, yasak, devlet şiddetinin sembolleştiği bir dönemdir. Diğer taraftan Türk toplumunun daha az aşına olduğu yeni bir iktidar biçiminin etkin olduğu bir dönemdir. Bu yeni iktidar kendisini bir kurumsuzluk olarak sunan, yasaklayıcıdan ziyade oluşturucu, kışkırtıcı, içerici bir iktidar biçimidir. Bu dönem bir inkâr ve bastırma dönemi olduğu kadar insanların arzu ve iştahının hiç olmadığı kadar kışkırtıldığı bir vaatler dönemidir. Nurdan Gürbilek’in ifadesiyle “80’lerin kültürel iklimini tanımlayacak ilk kavram ‘sözün bastırılması’ysa ikincisi de ‘söz patlaması’dır” (Gürbilek, 2019: 23). Fakat bu iki iktidar biçimi 80’ler boyunca hiçbir zaman birbirinin yerini almaz. Etkili olabilmek için birbirlerine ihtiyaç duyan ve meşruluklarını birbirlerine borçlu olan iki iktidar biçimidirler. İlkinin bastırdığını ikincisi dönüştürüp içermeye, kışkırtmaya çalışır. İkincisinin kışkırttığını ilki bastırmaya çalışır (Gürbilek, 2019: 15).

80’li yıllarda izlenen liberal ekonomik politikalar Türkiye’nin ekonomik işleyişinde değişimler meydana getirmiş aynı zamanda bu değişimler kültür dünyasında da etkisini göstermiştir. Eskiden beri devletin kontrolü ve desteği ile ilerleyen kültür sanat faaliyetlerinin üzerinde bu yıllardan itibaren devletin kültür sanat üzerindeki denetleyici tutumu gevsemeye başlamıştır. Sermayenin bu alandaki görünürlüğü ciddi manada artmıştır (Kongar, 1982: 44). Kültür daha önce görülmedik boyutlarda piyasaya tâbi olmuştur. Kitle iletişiminde meydana gelen özelleşme ve serbestlik sonucunda yeni bir haber dili ve yeni bir kamuoyu meydana gelmiştir. Bütün bu gelişmelerin ortak özelliği, resmi kültürün dışında hatta bazen resmi kültüre karşı vücut bulmaları ve varlıklarını 1980’de devletin müdahalesiyle kurtarılmış bir piyasaya borçlu olmalarıdır (Gürbilek,

2019: 23). Bu gelişmeler sanatın bağımsızlaşma yolundaki gayretine olumlu etki yapmıştır denilebilir. Ancak hükümetin kültür sanatla olan düzensiz ilişkisi ve özensiz politikası bu alanda tam bir özerkleşmenin önüne geçmiştir. 1980 askerî darbesi sonrası hemen her alanda yaşanan kısıtlamalar kültür sanat sahasına da sirayet eder. Darbe hükümetinin kültür algısı ideoloji yükü ağır ve içe kapalı bir mahiyettedir. Bu nedenle söz konusu kültürel algı, sanat ve estetik endişelerden uzak niteliktedir (Yılmaz: 2015: 40). Dönemin kültürden sorumlu askerî kimlikli isimleri genellikle kültür sanat için Atatürk ilkeleri temeline dayanan, yabancı etki ve ideolojilere kapalı ve tamamen siyasi ve ideolojik etkilerden temizlenmiş bir çerçeve çizerler. 1983 yılında yapılan seçimlerden sonra iktidara gelen Özal hükümeti de kültür sanat konusunda özenli bir politika geliştirebilmekten uzak kalmıştır. 80’li yılların ortasında Özal hükümetince bir kanunla yeniden düzenlenen “Muzır Kurulu” olarak bilinen “Muzır Neşriyattan Koruma Kurulu” dönemin aydınları tarafından eleştirilere uğramış ve kurulun bazı icraatları tepki almıştır. Kurul, Henry Miller’in *Oğlak Dönencesi*, Pınar Kür’ün *Bitmeyen Aşk* ve *Asılacak Kadın*, Füsun Erbulak’ın *Altmış Günlük Bir Şey* ve *Burgu* isimli kitaplarının toplatılmasına karar vermiştir. Emre Kongar, Anavatan iktidarının bu tarz bir kurulla ülkenin kültürel yaşamını denetim altında tutmaya çalıştığı, toplumda kendi iktidarına ters gelebilecek tek sözün edilmesini önlemek ve tüm sanat olaylarını kendi kültür anlayışına koşut olarak yönlendirmek amacı güttüğü yorumunu yapar (Kongar, 1986’dan akt. Yılmaz, 2015: 43). Temelde Özal hükümetinin, Cumhuriyet sonrasında kaynağını DP iktidarının şekillendirdiği bir çeşit Türk-İslam sentezine dayalı kültürel anlayışı benimsediği değerlendirmeleri yapılır. Her ne kadar Özal hükümeti bu hassasiyetle hareket ediyor görünse de geliştirdikleri liberal kültür siyasetinin plansız ve yetersiz oluşu kültür ve sanat ortamında bir kargaşa yaşanmasına neden olmuştur. Öte yandan kültür ve sanat alanında devlet tarafından bilinçli bir vizyon oluşturulmamış olması küresel kapitalizmin bilinçli bir tercihi olarak da okunmaya müsaittir. Devlet kendisine yüklenen kültür ve sanattaki sorumluluklarını üzerinden atarak ipleri özel teşebbüse teslim etmiş ve sanatın piyasaya tabi olmasını kolaylaştırmıştır.

1980’ler Türkiye’de kitle iletişim teknolojisinin yazılı ve görsel mecraların hızla çoğaldığı ve Türk insanının hayatının önemli bir parçası olduğu bir dönemdir. Yukarıda bu dönem için Nurdan Gürbilek’in “söz patlaması” tabirini kullandığını belirtmiştik. 80’lerde yaşananların hızla söze döküldüğü, varlık alanını sözde bulduğu söylenebilir. Kuşak, özel hayat, cinsellik gibi alanlar bu dönemde söze dökülmüştür. Böylece bu alanlar ayrıştırıldı,

varlığı belirginleştirildi. Bir nesneyi, durumu ya da olayı adlandırmak, her zaman bir kavramsallaştırma, düzenleme ve bir sınıflandırma anlamını taşır. Adlandırılan ile kurulan ilişkiyi tayin eder. Bu özelliğiyle söz kurucu ve kışkırtıcıdır. Yani söz, düzenler, odak noktalarını belirler, üzerinde konuşulanı kendi düzenine çağırır (Gürbilek, 2019: 42). Artık söz düzeni kendi hakikatini kurar. Söylenilen, edilen yahut da yazılan her söz kurulan tanıdıklığın içinde bir yere yerleşecektir. Gürbilek, 1980’lerde geri planda kalmış söze dökülmemiş her türlü şeyi adlandıran ve düzen içinde konuşmaya çağırın söz siyasetini Foucault’nun “söze kışkırtma” kavramıyla tanımlar. İktidar yasaklama, engelleme ya da saf dışı bırakmak yerine kurma, düzenleme, kışkırtma teknikleriyle ilerler. Bastırma veya yok etmeyi değil, ayrıştırmayı, çeşitlendirmeyi ve görünür hale getirmeyi içerir. Bu tutum iktidarın işleyişi ile ilgili bir kavrayışı ifade eder (Gürbilek, 2019: 43). Daha çok bastırılmış sözün hâkim olduğu bir toplum Türk toplumu için bu tarz bir iktidar kavrayışı yeni bir gelişmedir. Devletin yasaklayıcı, resmi, merkezî söylemin dışında, yasaklayıcı, baskıcı olmaktan çok çağırıcı ve kışkırtıcı bir söz siyaseti ilk kez 80’lerde kendisini gösterir. Bunu Gürbilek eşcinselliğin kamu önüne getirilmesi ile örnekendirir. Ona göre Ertürk Yöndem’in Kronik Bunalım başlığıyla eşcinselliği gündeme getirmesi, o güne kadar kamusal alanda dile getirilmemiş bir cinsel yönelimin adını koyarak konuşmaya zorlaması, ısrarlı bir kovuşturmanın hedefi haline getirmesi ve vaka olarak tanımlaması toplum için yeni bir durumdur. Yöndem her ne kadar geleneksel iktidarın tutumunu sergilese de eşcinselliği kabul edip tedavi etmek amacıyla konuşturmaya çalışır. Böylece doğrudan yasaklama yerini söze kışkırtmaya bırakır (Gürbilek, 2019: 45). Öte yandan bu konuda Bülent Ersoy’un trans birey olma süreci 80li yılların kültür sanat ortamını oldukça meşgul eden bir vakadır. Bunda şüphesiz Ersoy’un cinsiyet değişiminden önce de sahip olduğu büyük şöhretin etkisi vardır. Henüz darbe öncesinde başlayan bu süreç 12 Eylül askeri darbesinin oluşturduğu baskıcı ortamda sahne yasaklarına ve hapis cezalarına kadar varmıştır. Ersoy’un sahne yasağının kalkıp pembe kimliğini alması ise 1988 yılında gerçekleşmiştir. Bu gelişmeleri darbe sonrası sivil iktidarın sunduğu özgürleşmenin temsili olarak okunabilir (Ertür ve Lebow, 2012: 423). Ayrıca bu dönemde, cinsellik gibi o âna kadar "mahrem" addedilen alanların yeni bir "özel hayat" söylemiyle söze kışkırtılmasını, sözle kuşatılması kısmen siyasi içerikten men edilen basının kendine yeni haber alanları yaratmasıyla açıklamak mümkündür (Gürbilek, 2019: 16). Ersoy'un her hamlesinin basında çok geniş yer bulmasının sebebi de medyanın odağındaki bu kaymaydı. Cinselliği ısrarla ve iştahla işlemeye, sayfalarını eşcinsellerin ve biseksüellerin "itiraflarıyla" süslemeye

başlayan basın için Ersoy'un cinsiyeti ve cinselliği benzersiz bir malzemeydi (Ertür ve Lebow, 2012: 424). 80lerde görülen bu söz patlamasının oluşmasında önemli rolü haftalık dergiler oynar. Cinselliklerin sınıflandırılmasında, tartışılmasında büyük etkileri olur (Gürbilek, 2019: 49). *Erkekçe* dergisi bu dergilerin en bilinenlerindendir. Nitekim Ersoy'un sahne yasağı bulunduğu dönemde dergi 1984 yılının Ekim sayısında onunla bir röportaj yapıp röportajı kapaktan duyurmuştur. Yine derginin daha önce yayınlanan Ocak 1981 sayısında da "Bülent Ersoy Homoseksüel Değil" başlıklı haber kapaktan duyurulmuştur. Yine 80'lerde tanınan önemli dergilerden *Nokta* ve *Yeni Gündem* gibi dergilerde de kapaktan biseksüellik ile ilgili tartışmalar yer alır (Gürbilek, 2019: 49). Yüksek tiraja sahip bu dergiler Gürbilek'in dikkat çektiği gibi cinselliklerin sınıflandırılmasında önemli rol oynadıkları gibi aynı zaman tanımladıkları bu cinselliklerin toplum gözündeki imajını da oluştururlar. Böylece cinsellik ve cinsellik tanımları toplumun gözü önünde bu kadar rahat ve fazlaca konuşulmasıyla daha önce bahsettiğimiz söz patlamasının ve söz siyasetinin içerisine dâhil olur.

1980'lerde meydana gelen kültürel değişimi müzik üzerinden de okumak mümkündür. 70'li yıllarda popülerliği artan arabesk müzik türü diğer müzik türlerini etkileyerek farklı, melez türlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. İlk müzik albümlerini 70'li yıllarda piyasa çıkaran ve 80 yıllarda çok meşhur olan iki sanatçı İbrahim Tatlıses ve Sezen Aksu bu konuda iyi birer örnektir. İbrahim Tatlıses sanatıyla Türk halk müziği ve arabesk müzik arasındaki sınırı, Sezen Aksu ise pop müzik ile arabesk müzik arasındaki sınırı muğlaklaştırmıştır (Yılmaz, 2015: 38). Kültürel değişimi müzik üzerinden okuma bahsinde Nurdan Gürbilek, Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses'in ortaya koydukları sanat eseri ve temsil ettikleri toplumsal kimlikler üzerinden oldukça önemli ve dikkat çekici tespitler yapmıştır. İlk albümünü 1968 yılında piyasaya süren Orhan Gencebay, Gürbilek'e göre 70'lerin kültürel ortamında hem müziği hem de kimliği ile bir yırtılmanın ifadesidir (Gürbilek, 2019: 94). Gencebay, 70'lerde kitlelerin aydınlanacağını düşünen kalabalıkların dolaysız bilincinin sesidir. Gürbilek'in ayrıca dikkat çekici bir tespiti vardır. 70'lerde Gencebay'ı popüler kılan şey ile solu popüler kılan şeyin akraba olduğunu düşünür. Gencebay'ın şarkılarında dile getirdiği onurlu çileciliği bu akrabalığın bir yüzüdür. Bu, dünyanın sunacağı hazlardan feragat ederek dünya ile araya mesafe koyan bir tavidir. Akrabalığın ikinci yüzü ise Gencebay'ın bir sentez oluşturma çabasıdır. Bu çaba anın ihtiyaçlarına cevap verebilen bir müziği vücuda getirme çabasıdır. Şehrin, seçkinliğe aşina müziğini o zaman kadar bastırılmış olan sokağın sesine açmıştır. Ya da Gürbilek'in

tersinden ifadesiyle sokağın sesini şehir müziğinin imkânları ile buluşturmaya çalışır (Gürbilek, 2019: 96). Çoğunlukla köyden kente göçün bu tarz bir çabayı ortaya çıkardığı düşünülür. Gencebay'ın köyden büyük şehre göçmüş, şehrin kenarlarında yaşayan insanlar tarafından benimsendiği yorumu yapılır. Bu bizce de doğru bir yorumdur. Fakat Gencebay'ın kendisi yaptığı müziğin ilgi görmesini farklı bir bakış açısından yorumlar. Meral Özbek'le yaptığı görüşmede bu ilginin insanların ihtiyaçlarında meydana gelen değişmeden kaynaklandığını ifade eder. Gencebay, değişen yaşam ve ihtiyaçlar karşısında Türk Halk ve Sanat müziğinin yetersiz kaldığını ve bu yüzden yeni imkânlar aranması gerektiğini düşünür. Ona göre asıl değişen yalnızca kırsaldan kente göç değil “*asıl değişen insanın kendisidir, insanın duyumlarıdır, alışkanlıklarıdır, her türlü şeyidir.*” (Özbek, 1991: 241). Gencebay'ın sentezi doğrudan hiçbir müzik terbiyesinin içerisine sokulamayan bir müziktir. Kendisi de meydana getirdiği müzik türünü “*dünya müziği kurallarına bağlı, Türk halk müziği ve sanat müziği ve kurallarına da bağımlı olmadan ve tekniğin tüm olanaklarından yararlanarak Türk ezgileri, melodileri içinde özgürce dolaşmak*” diye tarif eder (Gürbilek, 2019: 96). Kendisini bir dörtgenin merkezinde konumlandıran Gencebay, müziğini hiçbir tarafa ağırlığı olmadan fakat dört köşeden de öğeler barındıran bir müzik olarak nitelendirir (Özbek, 1991: 250). Temsil ettiği kimliğe gelince daha çok bir ara konumu temsil eder. Şehirde yolunu kaybedenlerin sesi oluyordu fakat kendisi bir şehirlidir. Açların derdini dile getirir ama kendisi toktur. Tüm toplum adına konuşabilen bir vicdan sesi konumundadır. Gürbilek, onu adil olmayan bir babanın karşısında ailesinin haklarını savunan Orhan Ağabey olarak niteler (Gürbilek, 2019: 98). Fakat 80’li yıllara geçildiğinde teşbihe konu olan bu aile dağılmıştır. 80’lerin büyük şehri Gencebay'ın sesi olduğu kitlelere başkasının vicdanında var olmaktansa kendi sesini bir yabancının aracılığı olmadan duyurabilme imkânını vermiştir. Söz konusu bu doğrudan ses İbrahim Tatlıses’tir (Gürbilek, 2019: 99).

80’lerde Türkiye kendi içerisindeki taşrayı, bir bakıma modernleşmek uğruna feragat ettiği, bastırdığı şeyleri keşfeder. Tatlıses’in sesinde modernist devletin baskısından, babanın, merkezin baskısından kurtulmanın umudu vardır. Tatlıses artık sokağın adalet yerine özgürlük istediği bir dönemin yıldızıdır. O mazlumu temsil etmekten ziyade mazlumu da bu dünyada kendisinden esirgenmiş her türlü imkâna kavuşabileceğini simgeler. Adaletin değil özgürlüğün önemli olduğu bir zamanda kitlelerin vicdanı değil sureti konumundadır. Gencebay ise sesi olduğunu düşündüğü kitle ile mesafeli olan, haksızlığa uğrayanları kendi kimliğinde birleşmeye çağıran idolün son örneğidir. Fakat

80’lerde toplum sokağı temsil edecek bir yabancıyı değil kendi suretini seçecektir (Gürbilek, 2019: 100). Gencebay’ın yenilgiyi kabullenmiş sesiyle kendisini ifade etmek yerine İbrahim Tatlıses’in “*yabancı topraklarda kendine güvenen, yabancı bir dili bozmayı ve yabancılara kafa tutmayı öğrenmiş yırtık bir sesi*” (Gürbilek, 2019: 101) tercih etmiştir.

Toplumun yukarıda sözü edilen keşfi ile kültürel alanda bir çoğullaşma meydana gelir. Çoğullaşma ile birlikte belirli ideolojilerin içerisine hapsolmuş ya da varlığını ifade edememiş kültürel kimlikler kendilerine bir alan bulabilmişlerdir. Açılan bu alanı sosyalist hareketin dünyada ve Türkiye’de eski hareket ve enerjisini kaybetmesi ile ilişkilendirmek mümkündür. Etkisini yitiren siyasal mücadele ve toplumsal alanda görece önemini yitiren katı ideolojik tutumlar, bazı direnişlerin kültürel alana kaymasına neden olmuş, kültürel alan siyasetin dar alanında kendisini ifade imkânı bulamayan birtakım unsurlarca kendilerini ifade etmek için yeni bir fırsat olarak görülmüştür. Kültürel çoğullaşma ya da modernliğe giden yolda Kemalist ideoloji tarafından yekpare olarak görülen veya sunulan kültürün paralanması daha çok 80’lerin ikinci yarısında kendisini gösterir. Kalabalıkların kendi kültürel kimliklerini siyaset dolayımı olmadan ortaya koyabilmesi bu dönemde gerçekleşir. Yukarıda İbrahim Tatlıses’in müziği üzerinden verilen örneklerde de görüldüğü gibi kalabalıklar kültürel kimlikleriyle doğrudan kültürel alanın içerisinde kendilerini ifade etmeye başlarlar. Gürbilek bunu yine bir patlamayla ifade eder. Söz konusu durumu bir “aşağı kültür patlaması” olarak niteler. Bu patlama yeni keşfedilen taşranın kendi kimliğini koruyarak da şehre eklemlenip, piyasada yer edinebileceği anlamına gelir. Bastırılmış kalabalık artık yazı dünyası, kaset piyasası ve dahi kamunun da imkânlarına erişme fırsatını yakalamıştır (Gürbilek, 2019: 16-107).

Toplumun kendi içindeki taşrayı keşfi yalnızca aşağı kültürün keşfi manasına gelmez. Bu aynı zamanda modernleşme ülküsünün temelini oluşturduğu yüksek kültürün yıllarca içinde bastırdığı aşağılara ittiği tarafların da keşfidir. Doğululuğun, dinin ve cinselliğin de keşfini ifade eder. Burada bir noktaya daha dikkat çekmek gerekir. Evet, 80’li yıllarda siyasal ve ideolojik sert kamplaşmalar çözülmüş nispeten özgürleşmiş bir kültürel ortam meydana gelmiş görünür. Ancak bu ortamın tesisinde “kültür endüstrisinin” rolü büyüktür. Bastırılana geri dönüş fırsatını veren piyasadır. Piyasa bu imkânı tanıırken geri döneni başkalaştırır. Kendisini ifade ederken özgürlük vaadi ile harekete geçen bastırılan piyasanın sunduğu imkânları kullanırken kontrolü piyasaya kaptırır. Vaat tükenir, geri dönen bir öfke, arsızlık ve açlık olarak tezahür eder (Gürbilek, 2019: 109). Geri dönen şeyin de zamanla bu vaadi temsil etmeyi bıraktığı söylenebilir. Yine Tatlıses’in

müziğinden örnek verecek olursak “Allah Allah bu nasıl sevmek” ve yine bu anlayışın ürünü olan “Oh oh Emine” gibi şarkıların herhangi bir baskılanmanın yahut herhangi bir mazlum kesimin temsilidir demek mümkün değildir.

Piyanın diğer baskı unsurlarından daha farklı bir yanı vardır. Bu baskı görünmez, şiddeti öznesizdir ve arzuyu tatmin etmek yerine yeni arzular icat eder. Böylece bastırıldığında bir kurtuluş vaadi gibi görünen arzu, geri dönerken taşıdığı bütün vaatleri piyasa tarafından soğurur. Lyotard “büyük anlatıların güvenilirliğini kaybetmesiyle ortaya çıkan bu parçalanmada bir özgürleşme imkânı bulur. Tam da burada kültürün sıfır noktasına ulaşılabilirliğini düşünür. Kültürün bu parça parça görünümünü yani eklektizmi çağdaş genel kültürün sıfır noktası olarak görür. Ama bütün bunlar piyasa tarafından tesis edilecek olması bir parça temkinli olmayı gerektirir. Gürbilek’ e göre yeryüzü kültüründen çok şey beklenebilir. Fakat söz konusu kültürün temel dinamiğini piyasa oluşturduğu olduğu müddetçe, raggaie gibi Kürt kilimi de, arabesk de, Dolapdere de, Çingeneler de sermayenin pazarladığı yeni mallar olarak kalacak ve küresel şehrin yeni süsleri olmaktan öte bir anlam ifade etmeyecektir (Gurbilek, 2019: 111-112).

4.3. 1980 Sonrası Türk Romanı

1980 yılı Türkiye açısından daha önceki bölümlerde aktarmaya çalıştığımız keskin siyasal, toplumsal ve kültürel değişimler/dönüşümler göstermesinin yanında edebiyatta ve Türk yazarının roman anlayışında birtakım yeni açılımlar, yeni perspektifler oluşmasına neden olmuştur. Zira yeni toplumsal oluşumların meydana getirdiği yeni zihinsel durumlar sanatsal tepkinin okunmasıyla daha doğru anlaşılabilir. Çünkü sanat zamanın biçimidir. Ayrıca sanat kendi başına bir yaratı alanı olduğu kadar arka planında bir dönemi ve düşünme sistematığını barındıran tüm öğeleri muhafaza eder. Eğer sanatın tepkisi dikkatle okunursa ve doğru çözümlenirse en az siyasetin doğrudan göstergeleri kadar önemli kabul edilebilir (Kahraman, 2002: 10). Roman da bir sanat ürünü olarak toplumdaki değişim ve dönüşümü, toplumun zihinsel sürecini ve insan gerçeğini anlamının en temel yollarından birisidir.

1980 sonrası Türk romanı üzerine konuşan, yorum veya çalışma yapan hemen herkes roman anlayışında meydana gelen radikal değişikliklerden bahseder. Edebiyat ve dahi roman bu süreçte güçlü bir paradigmatik değişim yaşamaktadır. Bu değişiklikler hem gerçekliği ve yaşamı algılayış olarak hem de biçimsel özellikler bakımından küresel çapta yaşanan dönüşümün iz düşümüdür (Ecevit, 2013: 9). Bu değişikliklerden ilk dikkati çeken

cumhuriyetin kuruluşundan ve hatta bundan daha önce yazmaya başlayan romancıların yerlerini yeni isimlere bırakmış olmalarıdır (Emre, 2006: 253). Hatta Gürsel Aytaç Türk romanının 80’li yıllarda geçirdiği değişimi tam da buradan başlatır (Aytaç, 1990: 60-61). Bu tür bir ayrım Türk romanının oluşum ve gelişimini doğru okuyabilmek açısından önemlidir.

Türk romanı, türün doğasının da elverişli olmasından dolayı sosyal bir romandır (Kahraman, 2009: 175). Türk edebiyatındaki ilk örneklerinden itibaren sanatçılar tarafından roman, toplumsal amaçlarla kaleme alınmıştır. Bunda Osmanlı Devleti’nin ve toplumunun içinde bulunduğu sosyal ve politik durum etkilidir. Devrin şartlarından dolayı münevverlerin büyük çoğunluğu edebiyatı siyasetle birlikte düşünmüşler, eserlerinde eğitim, hukuk, askeriye, ekonomi ve yönetim gibi meseleler üzerinde toplum ve devlete kurtuluş reçeteleri sunmaya çalışmışlardır (Şeker, 2014: 9). Romanın Türk edebiyatında devam eden serüveninde cumhuriyet döneminde de ideoloji taşıyıcı ve yayıcı rolü sürer. Dönemin yazarları yeni ulusun inşa edilmesi, eğitim ve sosyal alanlardaki reformların başarıya ulaşması gibi misyonlarla romanlarını kaleme almışlardır. Ya da başka bir deyişle bu ülkü ile görevlendirilmişlerdir (Seyhan, 2014: 20). Cumhuriyetin ilk yıllarından 1950’lere kadar bu tarz bir yönelim devam etmektedir. Bu dönem kapsamlı bir toplum mühendisliğinin uygulandığı bir devirdir. 1930’lu yıllardan sonra çıkan *Çığır*, *Kadro*, *Yeni Türk Mecmuası*, *Ülkü*, *Varlık*, *Yeni Adam*, *Yücel* gibi dönemin başlıca edebiyat dergilerinde zaman zaman edebi eserlerde inkılapların anlatılması gereğini ifade ve telkin eden yazılara yer verilmiştir (Çıkla, 2021: 36). Ziya Gökalp, gençlere empoze edilmek istenilen tüm duygu ve düşünce biçimleri roman aracılığıyla kolayca telkin edilebileceği değerlendirmesinde bulunur (Gökalp, 1980: 177). Romanı ayağımıza gelen tatlı bir mektebe benzetir (Gökalp, 1980: 179) ve “*Bugünün mürebbileri de romancılar olmak iktiza eder*” (Gökalp, 1980: 176) sözleriyle romancıya mürebbi misyonunu yükler. Yine Cumhuriyet döneminin önde gelen romancılarından Yakup Kadri de roman türü ile ilgili kanatlerini “*Roman, bir insan ve hayat görüşünün felsefesidir.*” (Cevdet Kudret, 2004: 99) diyerek ifade etmiştir. Türk romanın mahiyeti konusunda Besim Dellaloğlu’nun “*Türkiye’de roman hiçbir zaman ‘fiktif’ bir metin olarak görülmedi*” tespiti de dikkat çekicidir (Dellaloğlu, 2016: 25). Türk romanı başlangıcından itibaren ana omurgasını sosyal ve politik olanı işleyerek oluşturur. Özellikle cumhuriyetin ilk yılları temel alındığında romana yüklenen siyasi anlam nedeniyle roman yazmak, yazarı açısından siyasete katılma biçimlerinden biri olmuştur. Rejimi yücelten romancıların eserleri ders

kitaplarına alınmış, ödüllendirilmiş ve bu romancı milletvekilliğine kadar yükselmiştir (Güler, 2017: 6). Böyle bir ortamda romancı ayrıksı bir kişiliğe sahip olma şansına da sahip değildir. Daima düalistik bir karaktere sahiptir. Romancı bir yandan toplumsal-siyasal olanı kurmak zorundayken diğer yandan da yazınsal olanı ortaya çıkarmak zorundadır. Mesela Türkiye’de Namık Kemal, Yakup Kadri, Kemal Tahir gibi ve ondan sonra gelen adını zikretmediğimiz çoğu romancı söz konusu ikiliği yaşamaktadırlar (Kahraman, 2009: 180). Türk romanını bu nitelikleriyle sosyolojiye benzeten Dellaloğlu romanın ve romancının bu rolünü “*Örneğin, Kemal Tahir edebiyatçı olduğu için yazmadı belki de o devasa romanları. O, memleketin meselelerini tartışmak, kavramsallaştırmak ve çözmek için roman yazdı*” (Dellaloğlu, 2016: 24) şeklinde Kemal Tahir üzerinden örnekendirerek vurgular.

Türk romanı 1980’lere kadar mesaj vermeye dönük bir fonksiyonu icra etme kaygısı güden niteliğini sürdürür. Toplumsal-siyasal olanı işleme ve hatta kurma işini üstlenir. Bu tanımlamanın dışında kalan roman ve romancılar da vardır ama Türk romanı bu yatakta akar. 1950’lerde köy gerçekçiliği, 1960’lardan sonra toplumsal gerçeklik doğrultusunda gelişmeler görülür. 1970’ler ise romanın kesin olarak siyasetle iç içe girdiği bir dönemdir. Roman sanki Türkiye’de ortaya çıkan toplumsal olaylarla hesaplaşma görevini üzerine almış gibi görünür. İstiklal Harbi, 27 Mayıs, 12 Mart gibi siyasî olaylar Türk romanının neredeyse tüm dönüm noktalarını meydana getirir (Kahraman, 2009: 177). Denilebilir ki Türk Edebiyatında roman, devrinin ideolojilerini edebî dile dönüştürerek, bu ideolojiler üzerinden toplumsal yaşamı baştan düzenlemek istemiştir (Güler, 2017: 3).

Türk romanı uzun yıllar aydınlanmanın ya da modernitenin estetik ifadesi olan 19. yüzyıl realizm akımının etkisi altında kalmıştır. 50’li ve 60’lı yıllardan sonra ise odağını köyün ve köylünün ezen ezilen çatışması olarak belirleyen, teknik açıdan da klasik gerçekçi romanın zamandizinsel özelliklerini benimseyen bir roman anlayışı görülür. 70’li yıllara gelindiğinde Türk edebiyatında en çok ilgi gören romanlar köy edebiyatı olarak adlandırılana anlayış içindeki romanlardır (Kahraman, 2002: 267). Yıldız Ecevit’e göre de ne modernist estetik devrim ne de tüm ölçütleri altüst eden postmodern durum Türk edebiyatının gündemini değiştirmeye yetmemiştir. Türk edebiyatı dünyada meydana gelen değişimlere 80’li yıllara değin tam manasıyla bir eşgüdüm içerisinde hareket edememiş “anakronik” bir yolda ilerlemeyi sürdürmüştür (Ecevit, 2013: 18). Hasan Bülent Kahraman bu anokranizmayı modern Türk fikir hayatının önemli isimlerinden ve modern Türk şiirinin başlangıcında gösterilen Yahya Kemal üzerinden müşahhaslaştırır. Asıl etkinliğini

1920’li yıllarda gösteren Yahya Kemal’in 1900-1920 yılları arasında ilginç bir gelişim grafiği olduğunu düşünür. 1903-1912 yılları arasında Paris’te yaşayan, Sorbonne’da okuyan Yahya Kemal, erken dönem modernistlerini, özellikle de Baudelaire’i inceler. Fakat daha çok Heredia ve Moreas üzerinde yoğunlaşarak milliyetçilikle bütünleşmiş bir estetik ve felsefe oluşturma çabasına girer. Kahraman, burada “Neden Yahya Kemal dokuz yıl boyunca Paris’te yaşarken ve yukarıda sayılan etkileşimlerde bulunurken o coğrafyada doğan modernizmin diğer boyutlarıyla ilgilenmez?” diye sorar. Yahya Kemal, 1905’te ortaya atılan Einstein’in göreceli kuramından, 1900’de yayınlanan Freud’un *Rüyaların Yorumu* kitabından ya da Freud’un düşüncelerinden hiç söz açmaz. Manifestosu 1917’de yayınlanan Dada akımından, yine aynı yıllarda ortaya çıkan Fütürizm, Kübizmden etkilenmemiştir. Yine Kahraman, Yahya Kemal’in bu akımlar etrafında gelişen modernist ozanlarla örneğin Apollinaire ile aynı kahvelerde oturmuş olduğunu kolaylıkla varsayabileceği ancak onun yalnızca Badelaire’e kadar gidebildiğini belirtir. Bu durumu açıklayacak bir sistematik vardır. Batıda ortaya çıkan ve Batı’nın metafizik bilincini bugün dahi etkileyen bütün akımlar ve anlayışlar o coğrafyanın iç dönüşümlerinden kaynaklanır. Bu nedenle Batıda gerçekleşen değişimleri gerçekleştiremeyen bir toplumsal düzen içerisinde, söz konusu değişimleri aşarak var olan toplumsal düzeni irdileyen, karşı çıkan bir takım düşünce akımlarını ne Yahya Kemal’in ne de o dönemde etkinlik gösteren öteki edebiyatçıların benimsemesi mümkün değildir (Kahraman, 2002: 260-263). Doğal olarak modernleşme evresinin daha başında olan bir toplumun fertleri modernleşmenin ilk aşamalarından okuyacak ve etkilenecektir.

Batıda da kaynağı Aristo’ya kadar uzanan yansıtmacı/mimetik estetik görüşü doğrultusunda kaleme alınmış metinler 20. Yüzyıla kadar devam eder. Bu metinlerde dış gerçekliğin yansıtılması en temel prensiplerden birisidir. Okurun karşılaştığı genellikle başı sonu belli, neden sonuç ilişkisi ile kurgulanmış öykülerin anlatımıdır. Zaman zaman farklılıklar olsa da bu öykülerde karşılaştıkları kahramanlar bütünüyle yabancı değildir. Güçlü bir anlatıcının, yazarın güdümünde kendisine gerçeğin gösterildiği fikrinden şüphe etmeden okur metinleri.

20.yüzyılda ise bahsettiğimiz neredeyse ilke haline gelmiş estetik ölçütleri yıkan bir anlayış gelişir. Bu estetik anlayış genel olarak “modernizm” olarak adlandırılır. Modernizm bilindiği gibi Latince “hemen şimdi” anlamına gelen kökten türemiştir. Modern sözcüğü 16. Yüzyıldan itibaren kadimin karşıt anlamı olarak kullanılmaya başlanır. Modernizm, modernist ve modernite gibi aynı kökten türetilen kavramlarsa 17 ve

18. Yüzyılda ortaya çıkar. Bu kavramlar hemen hemen aynı anlama gelecek şekilde kullanılan kavramlardır. Modern, genellikle Aydınlanmanın dünya görüşü doğrultusunda yenileşme, gelenekten/kadim olandan kopma manasında kullanılır. Modernizm de bu tavrın adı olarak algılanır. Bugün birçok alanda bu alışılmış anlam kullanımdadır. Fakat kavramın gündelik dildeki kullanımı yanında bilimsel metinlerde modernizmin yeniden farklı bir şeye işaret ettiğı inkâr edilemez (Sümer, 2021: 192). Modernizm özellikle kültür-sanat düzleminde aydınlanmacı modernitenin ana ilkelerine muhalefet eden tutuma verilen isim olarak kullanılmaya başlanır. 19 yüzyılın sonları ve 20. Yüzyılın başlarında gelişen deneysel resim ve edebiyat kavrama böyle bir anlam yüklenmesinde etkilidir (Williams, 2018). Modernizm kavramı bu nedenle bir çelişki yaratmaktadır. Marshall Berman, “*Modernist Sanat ve düşüncenin tüm biçimleri ikil bir karaktere sahiptir: hem modernleşme sürecinin ifadeleri, hem de ona karşı çıkışlardır.*” der (Berman, 2010: 315). Böylece modernizm bir yandan içinden çıktığı koşulları yansıtır, diğer yandan da bu koşullara muhalefet eder. Yani moderniteden kopmadan moderniteye karşı geliştirilen bir tutumu ifade eder (Bingöl, 2021: 26). Bu çelişkili durumdan kurtulmak için bazı düşünürler Aydınlanma ile başlayan sosyolojik/kültürel gelişmeyi modernite, 20. Yüzyılın başında görülen estetik avangardizmi estetik modernizm olarak adlandırmayı denerler (Ecevit, 2014: 41). Fakat edebiyat alanında modernizm sözünü ettiğimiz avangard estetik tavrı tanımlamak için kullanılır.

Modernist estetik anlayışa göre gerçeklik artık klasik bakış açısıyla algılanabilecek bir olgu değildir. 20. Yüzyıl estetiğinin ana taşıyıcılarından birisi geleneksel gerçekliğe yabancılaşma olgusudur (Ecevit, 2014: 36). Bilimde ve teknolojiye baş döndürücü gelişmelerin meydana gelmesi, gittikçe maddenin ve paranın belirlediğı bir değerler sistemi ortasında kalan insan, anlamakta güçlük çektiğı bu dünyaya yabancılaşır. Sanat eserleri de yabancılaşma duygusuna odaklanır. Roman yol boyunca gezdirilen bir ayna hüviyetinde dış gerçekliği doğrudan yansıtmaz. Gerçek dünyadan alınmış birtakım unsurlarla iç dünyanın karmaşıklığını harmanlar. Böylece metin yeni bir dünyaya kapı aralar. Bu yeni estetiğın önde gelen isimleri Kafka ve Joyce gibi isimler metinlerini alışılmışın dışında yabancı/grotesk bir atmosferde kurgularlar. Onların metinlerinde geleneksel gerçekçiliğın sürükleyici olay zinciri görülmez. Sanatçı yakaladığı veyahut seçtiğı gerçek parçacıklarını, düşlerini, bilincinin ve bilinçaltının kıvrımlarında ortaya çıkardığı malzemeyi biçimlendirir. Böylece sanat eseri rasyonel kuralların sınırladığı bir yapı olmaktan çıkarak sanatçının modern hayatı algılama biçimine dönüşür (Bingöl, 2021:

28). Yeni roman biçimi önceleyen estetik anlayışın uç noktalarında neşvünema bulur. 20 yüzyılda edebiyat, sanatsal olarak kurgu, teknik ve yapıyla oynanan bir oyuna evrilir. Edebiyat etik, siyasal ve mimetik zincirlerinden koparak özerkleşir. (Ecevit, 2014: 38). Sanat buradan itibaren avangard bir çizgiden ilerler.

Modernist avangard roman klasik ölçütleri yıkan devrimci bir yapıda gelişir. Kimilerince anti roman olarak tanımlanan bu yeni romanda anlatım dış dünyadan iç doğru döner. Somut dünyadan soyut iç dünyanın kaygan ve karmaşık evrenine geçilir. Okur tamamıyla deneysel metinle karşı karşıyadır. Modernist yazarın dış gerçeklikten sonra irdelediği en önemli olgulardan birisi de zamandır. Geleneksel estetikte doğrusal ilerleyen zaman çizgisi modernist romanda kırılır. Çünkü soyut iç dünyanın, bilincin ve bilinçaltının odağa alındığı bir metinde doğrusal zamanla metin kurmak olanaksızdır. İnsan beyninin içinde zaman çizgisel akmaz. Bilincin zaman sıçramaları metinde kendisinin bilinç akışı ile gösterir. Bu teknik metni kurarken yazarı soyut dünyada ve zamanda istediği gibi dolaşabilmesine imkân verir. Zaman kurgulamasında genellikle bilinç akışı ile birlikte kullanılan bir başka teknik geriye dönüştür (*flash back*). Zamanın, anda oyalanması ileriye doğru hareketinin ani geri dönüşlerle kesintiye uğraması romanın geleneksel metinlerden farklı bir yapıda ortaya çıkmasına neden olur. Kısa zaman aralıklarında geçen fakat bilincin uçsuz bucaksız soyut zamanında çok uzun zaman dilimlerini tüketen yüzlerce sayfaya ulaşan metinler üretilebilir (Ecevit, 2014: 44).

Yıldız Ecevit modernist romanın iki ana kulvarda ilerlediği saptamasını yapar. Bunlardan ilki dünyada Joyce ve Musil'in Türk edebiyatında ise Oğuz Atay'ın oluşturduğu 'ana kurgu' eğilimidir. Genellikle birbirinden bağımsız metinlerin birleştirilmesi ile oluşturulur. Öykü pek önemli değildir. Yalnızca metin adacıklarının kurgulanmasını sağlayan bir araçtır. İşlevi tuğlaları birleştirmeye yarayan harç gibidir. Fakat yazar harç kullanmadan tuğlaları üst üste yığar gibi öyküsüz bir metin de üretebilir. İkinci kulvar ise dünyada Kafka ve Canetti'nin Türk edebiyatında ise Yusuf Atılgan'ın oluşturduğu eğilimdir. Bu eğilimde görünüşte bir öykü vardır. Ancak bu öykü mantık dışı bir çizgi izler. Neden sonuç ilişkisi ortadan kalkmış, uzam zaman boyutu değişime uğramış, yabancı ve absürt bir düş mantığı metne egemen olmuştur. Ana biçim ögesi ilk eğilimin aksine montaj değil grotesktir. İlk eğilimde bütünlük montaj ile dıştan bozulurken ikinci eğilimde ilk bakışta geleneksel zaman dizimi varmış gibi gözükür. Fakat metnin temeline yerleşen grotesk mantıkla bütünlük içten anlam düzleminde bozulur (Ecevit, 2014: 44-45). Gerçekliği geleneksel kalıpların dışında ifade etmeye çalışan, somutu soyutla, dış dünyayı

iç dünya ile harmanlayan, imge ve metaforlarla alışılmışın dışında yepyeni bir dünya yaratan bu deneysel edebiyat bir anti edebiyat olarak tanımlanmıştır. Modernizm özü itibariyle kültür dozu yüksek bir edebiyat anlayışıdır (Ecevit, 2013: 12). Kalabalık okur kitleleri avangart özellikli romanın biçim oyunları içerisinde kendisini yitirir ve anlamakta zorluk çektiği metinlerden uzaklaşır. Modernist edebiyat da zaten estetik tavrı nedeniyle bu durumdan etkilenmeyecek derecede seçkincidir. Romanı şiir gibi okumayı bilecek derece estetik yetkinliğe erebilen okurdur hedefi. “*Modernizm, estetik hiyerarşinin dorukta yaşandığı bir edebiyat dünyasının adıdır*” (Ecevit, 2014: 56).

20. yüzyılın başında Batıda gerçekleşen modernist açılımların Türk edebiyatına girmesi uzun zaman alır. Toplumsal meselelere eğilmeyen ve biçimci bir tavırla kaleme alınan eserler uzun yıllar gündem dışında tutulur. Modernist açılım kendisini Türk edebiyatında özellikle roman türünde ancak 70’li yıllarda göstermeye başlar. Geleneksel somut gerçekliği anlatan metinlere alışmış bir edebiyatta soyut gerçekliği anlatan biçimci metinlerin kabulü kolay olmaz. 1950’lerden sonraki ekonomik değişim içinden çıkan köy edebiyatının Köy Enstitüleri’nden aldığı ivme ile gitgide siyasallaşması, 12 Mart askeri müdahalesinin ve 12 Eylül askeri darbesine giden yolda yaşanan toplumsal olaylar Türk edebiyatının ana akımını belirleyen unsurlar olarak dikkati çeker. Dolayısıyla modernist Türk romanı etrafı bu tarz halkalarla çevrili bir ada gibi ortada kalır ve çok okunma şansı yakalayamaz. Fakat modernist romanın kendi karakteristiği de niceliğe dayalı bir güç ortaya koymaya uygun da değildir (Gümüş, 2021: 41). Toplumun sahip olduğu endişeler, iç çelişkileri, meydana gelen dönüşüm sancıları, edebiyatçıları da karşılarında duran problemlerle ilgilenmeye sevk eder. Ancak H. B. Kahraman’a göre edebiyatın yalnızca belirli tezlere dayanan görüşleri savunmak ve temellendirmek için bir araç olduğunu düşünmek bir geriye gidiş anlamına gelir. Edebiyat Türkiye’de 1960 ve 1970’lerde bunu yaşamıştır (Kahraman, 2002: 268). Aslında modernist çizgideki Türk romanının ilk parıltıları Tanpınar’ın eserlerinde kendisini gösterir. Fakat Tanpınar’ın günlüklerinde kendisinin de şikâyet ettiği gibi bu yeni tür gelişmelere edebiyat kamuoyunun yanıtı sükût olur (Tanpınar, 2010: 300). Yine 70’lerin hemen başında Oğuz Atay’ın da fark edilip alınılması Tanpınar kadar olmasa da kendisinden sonra olur. Aynı zamanda Yusuf Atılgan da romanlarıyla modernist Türk romanının en önemli isimlerinden birisidir. Ecevit modernist Türk romanının öncüsü olarak Oğuz Atay’ı gösterir (Ecevit, 2014: 86). Fakat Semih Gümüş’e göre ondan da önce Yusuf Atılgan *Aylak Adam* (1959) romanıyla Türk edebiyatında modernist romanın şaşırtıcı ve tastamam bir örneğini vermiştir (Gümüş,

2021: 41). Gümüş genel itibarıyla modernist romanı daha erken başlatma eğilimindedir. Onat Kutlar, Leyla Erbil, Bilge Karasu, Sevim Burak, Demir Özlü, Ferit Edgü ve Erdal Öz gibi isimlerin içinde olduğu “50 kuşağı” olarak isimlendirdiği bir grup yazarın kaleme aldıkları eserlerini modernist romanın örnekleri olarak gösterir.³ Hakan Sazyek iki dalgaya ayırdığı modernist romanın ilk temsilcileri olarak Tanpınar, A. Ş. Hisar ve üçüncü bir isim olarak da “*figür profili, sorunsalı, anlatım düzeneği, anlatıcı kimliği ve kurgusu bakımından bütünüyle modernist sisteme özgü nitelikleri olan bir eserdir*” şeklinde tanımladığı Attila İlhan ‘ın *Sokaktaki Adam* (1953) romanını anar. Yusuf Atılgan da ilk dalgaya dahil edilen isimlerdendir. İkinci dalgayı ise Oğuz Atay ile başlatır (Sazyek, 2009: 91). İsmet Emre de *Postmodernizm ve Edebiyat* isimli kapsamlı çalışmasında modern ve postmodern metin özelliklerinin *Aylak Adam* romanında birlikte bulunduğunu ifade eder. Yine 1973 yılında yayınlanan *Tehlikeli Oyunlar* romanının da tam bir postmodern metin özellikleri gösterdiğini düşünür (Emre, 2006: 305).

Bütün bu yorumlara rağmen 80’li yılların hemen öncesinde genellikle Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay’ın romancılığı Türk romanında yeni bir merhale olarak görülür. Onların romanlarıyla roman toplumsaldan bireysele doğru bir geçiş yapar. Bu geçiş yalnızca içerik cihetinde değildir. Atay ve Atılgan topluma yabancılaşan, dışlanan bireylerin hikâyelerini anlatırken isyanlarını romanın yalnız içeriği ile değil biçimiyle de dile getirirler. Atay klasik gerçekçi roman kurallarını yıkarken yerleşik burjuva düzeninin romanını ve okurunu hedefe koyar. Atılgan ise özellikle *Anayurt Otel*’nde Aralarında nedensellik bağı görünmeyen olaylar ve davranışlarının nedenleri bilinmeyen karakterlerle yalnız içerik bakımından da saçmayı yansıtan bir roman sunar. Klasik romanın bel kemiği olan olay örgüsü her iki yazarın romanlarında da önemini yitirir. Onların ilgisini çeken karakterlerinin iç dünyası ve bilincidir (Moran, 2012: 323-324).

Bu tür farklı görüşlerin olmasını normal karşılamak gerekir. Zira Türk düşünce ve kültür dünyasındaki gelişim, Batıdaki düşünsel ve kültürel gelişim ile paralellik arz etmekten ziyade Batı’yı takip etme şeklinde ilerler. Roman tarzları da buna bağlı olarak Türk edebiyatına gecikmeli olarak girer. Roman türü Batı’da Rönesans döneminde yeni uyanmaya başlayan birey-insanın kendini dile getirmek için oluşturduğu bir edebiyat türü olarak ortaya çıkar. Türk edebiyatında ise roman türünün gelişimi bu tarz doğal bir sürecin sonucu değildir. Batı’dan çok sonraları 19. Yüzyılda Tanzimat döneminin kültürel

³Ayrıntılı bilgi için bkz. : Gümüş, Semih. (2021). Modernizm ve Postmodernizm edebiyatın Dünü ve Yarını. İstanbul: Can Yayınları. S. 86.

gelişmelerinin bir uzantısı mahiyetinde ortaya çıkmıştır (Ecevit, 2016: 83). Romanda modernizm ve postmodernizm Batı'daki gibi tüm asrı kapsayan bir süreç içerisinde arka arkaya gelişmemiştir. Türk edebiyatı ilk modernist metinlerini ortaya çıkardığında (1970'ler) Batı'da çoktan postmodern metinler gündemi meşgul etmektedir. Türk romanının modernist çizgiden postmodern çizgiye geçişi çok kısa bir süre aralığında gerçekleşir. Bu geçiş kesin çizgilerle çizilen kolay takip edilebilir bir süreç değildir. Bu nedenle birçok avangardist Türk romanı hem modern hem de postmodern özellikler taşır (Ecevit, 2016: 85).

Postmodern, kelime olarak “post-“ ön eki ve “modern” sözcüğünden oluşur. Burada belirleyici rolü post- ön eki oynamaktadır. İngilizce, Fransızca gibi Batı dillerinde bir sürecin sonu anlamı veren post- ön eki kelimeye eklenince basitçe modern sonrası anlamına gelmektedir (Şaylan, 2020: 71). Yirminci yüzyılın ikinci yarısında mimari başta olmak üzere siyaset ve edebiyat gibi birçok alanda etkili olan postmodernizm tutarlı bir düşünce okulu olarak ortaya çıkmamıştır. Tek bir hâkim teorisyeni yoktur. Felsefeden kültürel araştırmalara, coğrafyadan sanat tarihine birçok disipline uyarlanan postmodernizm her alanda kendine özgü şekilde ve çoğu zaman birbiriyle çatışacak şekilde tanımlanır (Eliuz, 2016: 45-46). Postmodernizme bir tanım yapmak ayrıca postmodern mantığa da ters düşen bir uğraştır. Krishan Kumar'ın belirttiği gibi post-modernler tanımlama yapmak istemezler. Bu isteksizliğin nedeni post-moderne ilişkin modern bir tanım yapmaktan kaçınmanın zor olmasıdır. Çünkü yapılacak her post-modernizm tanımı kaçınılmaz olarak modernist olacaktır (Kumar, 1999: 129).

Aslında kavramın post ön ekinin mahiyetinde bir muğlaklık mevcuttur. Post terimi bir yandan modern olmayı betimler. Bu anlamıyla post ön eki kendisini öncelemiş olandan aktif bir kopuşu gösterir. Bu kopuş olumlu tarzda kısıtlayıcı ve baskıcı koşullardan bir özgürleşme olarak ve yeni bölgelere doğru bir hareket, yeni söylem ve düşüncelerin işlenmesi ve geliştirilmesi olarak yorumlanabilir. Bunun dışında postmodern durum olumsuz bir tarzda gerileme, geleneksel değerlerin ve istikrarın kaybı olarak da yorumlanır (Best&Kellner, 2016: 55). Dikkat çeken bir başka nokta ise modernizm kavramının önüne ‘neo’ değil de ‘post’ ön ekinin getirilmiş olmasıdır. Neomodernizm olsa yeni modernizm anlamına gelirdi; ancak postmodernizm olunca post “–den sonra” değil, “–den kaynaklanan, “–den devam eden ama ondan ayrılan” anlamındadır (Menteşe, 1995: 274). Yani postmodernizm modernizmle diyalog içinde olmasına rağmen onu reddetmez. Post olmak anti olmak anlamına gelmez. Kendisinden önceki gerçekliği izleyen ancak farklı bir

gerçeklik ve düşünme biçimine atıfta bulunur (Eliuz, 2016: 47-48). Postmodernizmin modernin bitişi, modernin içinden doğmuş ancak yine onun eksikliklerini tamamlayacak bir devamı veya antimodernizm gibi anlamlarıyla da sıklıkla karşılaşmak mümkündür.

Görüldüğü gibi modernizm ve postmodernizm arasında kesin bir çizgi çekmek zordur. Türk romanının seyrinde de bu tarz keskin ayırım yapmak bizi pek isabetli yargılara ulaştırmayacaktır. Yine de şunu belirtmek gerekir ki Türk romanı daha önceki dönemlere nazaran Batıda gelişen yeni roman anlayışına daha yakın tarihte adapte olma imkânı bulmuştur. 1970’lerde Oğuz Atay romanları ile edebiyatımıza giriş yapan postmodern metin özellikleri 1980’lerde daha sık görülür. Postmodern metinlerin en önemli özellikleri üstkurmaca, metinlerarasılık, pastiş, parodi, fantastiğe yönelme ve yeni bir tarihsellik görüşü ışığında tarihe yönelme 1980 sonrasında Türk romanında görülmeye başlamıştır. Postmodern romanı inceleyenler de genellikle bu unsurlar üzerinde durmaktadır. Yine ayrıca postmodern romanlarda kurguda gizem ve entrika da ön plana çıkarılır.

Üstkurmaca genel anlamıyla romanda kurulan evrenin kurmaca olduğunun ve metinsel bir gerçeklik olduğunun açıktan sezdirilmesine dayanır. Bu kurgu düzeneği üç şekilde olabilmektedir: “1. *Metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içine konumlandırma, ayrıca diğer kurmaca metinleri kısmî olarak yerleştirme, 2. Nesnel gerçeklik ile kurmaca ilişkisini/çelişkisini belirginleştirme, 3. Modern romanda kimliği örtükleştirilen anlatıcı, etkin bir figür olarak belirginleştirme*” (Sazyek, 2002: 494-497).

Eski edebiyat ürünlerinde görülen iktibas geleneğini andıran metinlerarasılık postmodern romanda çok farklı amaçlarla farklı biçimlerle yapılır. Temel amaç oyunu çok boyutlu ve ilginç kılmaktır. Ayrıca bilgi ve değerlerin gelenekselleşmiş bütünlüğünü bozmak da postmodern romancının bu tekniği kullanma amaçlarından (Narlı, 2012: 221). Metinlerde yapılan alıntı ve göndermeler dışında üslup öykünmesi anlamına gelen pastiş de metinlerarasılık tekniğinin bir çeşididir. Postmodernizmde öznenin parçalanmasına bağlı olarak kişisel üslup kaybolmuştur. Geçmişte görülen tüm üsluplar postmodern metnin üslubu olarak görülebilir. Yine metinlerarası bir teknik olan parodi de bir kurmaca metnin başka bir kurmaca metnin içeriğini örneksemesidir. Yazar başka bir metnin ana konusunu örnekseyebileceği gibi, içerik parçalarını da metnine uyarlayabilir (Sazyek, 2002: 502).

Postmodern romanın önemli özelliklerinden birisi de gizem ve polisiyeyi öne çıkarmasıdır. Estetik problematiğin polisiye ile birlikte kurulması postmodern düşüncenin seçkinle avamı birleştirdiği bir yeniliktir. Romanımızda Orhan Pamuk’un *Benim Adım*

Kırmızı, Ahmet Altan'ın *Tehlikeli Masallar* ve Pınar Kür'ün *Bir Cinayet Romanı* postmodern polisiyeye yönelimin ilk örnekleridir. *Bir Cinayet Romanı*'nı takip eden iki roman *Sonuncu Sonbahar* (1992) ve *Cinayet Fakültesi* (2006) bir üçleme oluşturur. Erhan Bener'in *Sisli Yaz* (1984), Çetin Altan'ın *Rıza Bey'in Polisiye Öyküleri* (1985), Mehmet Eroğlu'nun *İssızlığın Ortasında* (1984), *Geç Kalmış Ölü* (1984), *Yarım Kalan Yürüyüş* (1986), Emre Kongar'ın *Hocaefendi'nin Sandukası* (1989), Fatih Özgüven'in *Esrarengiz Bay Kartaloğlu* (1990), Ümit Kıvanç'ın *Bekle Dedim Gölgeye* (1991) ve Taner Ay'ın *Marsyas'ın Cesetleri* (1992) 1980 sonrası dönemin önemli postmodern polisiyelerindendir (Canata, 2013: 227).

Postmodern romanın en önemli özelliklerinden birisi de yeni bir anlayışla tarihe yönelmesidir. Bu yöneliş klasik tarihi romanların aydınlatmacı tutumundan ve siyasal bakış açısından uzaktır. Böylece tarihin dönüm noktalarından ve kahramanlarından ziyade daha alt seviyede insanları konu edinilir. İdealleştirilmiş kişi ve olaylardan uzak durulur. Bütün bilgilerin doğruluğuna kast eden postmodernizm bu yolla tarihsel bilginin de doğruluğunu sorgulamaya açar. Böylece ortaya bilindik tarih romanlarından çok farklı metinler çıkar. 1980 yılında Umberto Eco'nun kaleme aldığı *Gülün Adı* romanının yayımlanmasıyla birlikte tüm dünyada moda haline gelen bu yeni tarih-roman ilişkisine dair ilk örnek Türk romanında da 1985 yılında yayınlanan Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* romanıyla görülür. Pamuk'un *Beyaz Kale*'den sonra *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı*'da uyguladığı bu yeni anlayış, Emre Kongar'ın *Hocaefendi'nin Sandukası* ve Nedim Gürsel'in *Boğazkesen* adlı romanlarıyla devam eder. Bunları İhsan Oktay Anar *Puslu Kıtalar Atlası* ve *Kitab-ül Hivel*, Nedim Gürsel *Resimli Dünya* adlı romanları takip eder ve bu anlayışı bugüne getirirler (Argunşah, 2002: 21).

80'li yılların romanından bahsederken hemen hemen herkes Latife Tekin, Ahmet Altan, Orhan Pamuk ve Mehmet Eroğlu gibi yeni yazarların Türk romanının çehresini değiştirdiğini ifade ederler (Ecevit, 2013, Kahraman, 2002, Sazyek, 1990). Latife Tekin oluşturduğu kendine has diliyle, Türk romanında eşine pek rastlamak mümkün olmayan büyümlü gerçekçilikle yoğrulmuş romanları 1980 sonrasında önemli eserlerini verir: *Sevgili Arsız Ölüm* (1983), *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984), *Gece Dersleri* (1987), *Buzdan Kılıçlar* (1989). Yine elbette bu isimlere Nazlı Eray, Pınar Kür ve Bilge Karasu gibi isimlerin eklenmesi elzemdir (Moran, 2016: 13). Nazlı Eray geçmiş, hâlihazır ve geleceğin bir arada yaşadığı 1980'de yayınlanan *Arzu Sapağında İnecek Var* ve daha sonra kaleme aldığı 1991'de *Orphée*, 1993'te *Yıldızlar Mektup Yazar*, 1994'te *Ay Falcısı*, *Uyku*

İstasyonu, 1997’de *Deniz Kenarında Pazartesi*, *İmparator Çay Bahçesi*, 1998’de *Pasifik Günleri*, *Âşık Papağan Barı*, 1999’da *Örümceğin Kitabı*, 2000’de *Elyazması Rüyalar*, *Ayıışığı Sofrası* gibi yazar/anlatıcının düş/rüya dünyasında kurgulanan ve içerisinde fantastik unsurlar içeren romanlarla Türk edebiyatında fantastik romanın önemli örneklerini vermiştir.

Türk romanında 1980’li yıllardan itibaren kadın yazarların sayısında bir artış görülür. Feminist düşünce de yine bu yıllarda hızlanmıştır. Özellikle popüler romanda kadın yazarların ağırlığı, belirgin biçimde ortaya çıkmıştır. Duygu Asena ve Füsun Erbulak gibi kadın yazarlar eserleriyle Feminist düşüncenin toplumda popülerleşmesine katkıda bulunurlar. Yazarların kadını yalnızca aşk ögesi ya da ezilen cins olarak değil, toplumun her yerinde görebileceğimiz konumlarda betimlemişler ve kadınların karşılaştıkları güçlükleri dile getirmişlerdir. Feminist görüşte olmayan fakat ana kahramanı kadın olarak seçen kadın yazarlar da çıkmış; her iki anlayışla da yazılan romanlar, Türk romanına kadın bakış açısını getirmiştir. Adalet Ağaoğlu, Alev Alatl, Ayşe Kulin, Emine Işinsu Oksüz, Erendiz Atasü, Feyza Hepçilingirler, Latife Tekin, Nazlı Eray, Pınar Kür, Perihan Mağden, Sevinç Çokum gibi isimler geniş okur kitleleriyle tanışmış kadın yazarlardandır.

1980 romanında cinsellik de değişik boyutlarla karşımıza çıkar. Kimi zaman çarpık cinsellik kimi zaman bastırılmış cinsel tutkular gibi cinselliği farklı boyutlarla gündeme getirmiş romanlar yazılmıştır. Atilla İlhan’ın *Fena Halde Leman*’ı (1981) ve *Hacı Hanım Vay*’ı (1984) Selim İleri’nin *Ölünceye Kadar Seninim*’i (1983) bu nitelikleri taşır. Bilge Karasu da özellikle öykülerinden başlayarak ele aldığı eşcinselliği *Kılavuz* ile romanına da taşır. Yine 90’lı yıllarda yayınlanan ilk eseri *Pinhan*’la (1998) Elif Şafak da postmodern tekniklerle bu konuya eğilir.

Bu isimlerin dışında roman yazmaya 80’lerden önce başlamış ancak yazı hayatlarını devam ettiren Adalet Ağaoğlu ve Selim İleri gibi güçlü kalemlerin edebiyat sahasında etkinlikleri devam etmektedir. Bu yazarlar 80’lerden sonra gelişen yeni anlatım tekniklerini de kullanarak romanlarında işledikleri konuları çeşitlendirerek yazı hayatlarını sürdürürler. Ağaoğlu’nun *Üç Beş Kişi*’de (1984) 12 Eylül sonrası aydın eleştirisini ele alırken *Romantik Bir Viyana Yazı*’nda (1993) postmodern tekniklere yönelmiştir. Selim İleri de 80’li yılların başında yayınladığı *Yaşarken ve Ölüirken* (1981), *Ölünceye Kadar Seninim* (1983) gibi romanlardan sonra *Cemil Şevket Bey ve Aynalı Dolaba İki El Revolver* (1997) ile yakın tarihe odaklanırken postmodern teknikleri kullanır.

1980’li yıllarda İslami roman anlayışı içerisinde yazılan eserlerde bir çoğalma gözlenir. Toplumsal nedenlerle artışa geçen bu anlayışla kaleme alınan romanlar genellikle İslami bir dil oluşturma ve İslamiyeti topluma tanıtmaya amacı güderler. Ahmet Günbay Yıldız (*Aynada Batan Güneş* 1981; *Azat Kuşları* 1983; *Sular Durulursa* 1988 vd.), Mehmet Zeren (*Öz Yurdunda Garipsin* 1987; *Karanlık Dağınca, Kurban; Vahşet* 1988 vd.), Şule Yüksel Şenler (*Uygarlığın Gözyaşları* 1990), Emine Şenlikoğlu (*Bize Nasıl Kıydınız* 1988; *Ne Olur İhanet Etme* 1990 vd.) gibi isimler bu anlayışla eser veren önemli isimlerdir.

Sevinç Çokum ve Emine Işınsoy gibi yazarlar da Türklük düşüncesini öne çıkaran ve azınlık Türkleri ele alan romanlar kaleme alırlar. Sevinç Çokum’un *Hilal Görününce* (1989), *Ağustos Başağı* ve *Gül Yüzlüm* (1990); Emine Işınsoy’un *Canbaz* (1982), *Kaf Dağının Ardında* (1988) ve *Atlı Karınca* (1990) romanları bu anlayışla kaleme alınan romanlarıdır.

Öte yandan eski popülerliğini kaybetse de 1980’den önce eser vermeye başlayan toplumcu gerçekçi köy romanları yazan yazarlar aynı çizgide eser vermeye devam ederler. Kemal Bilbaşar’ın *Zühre Ninem* (1981); Yaşar Kemal’in *Nar Ağacı* (1982), *Kale Kapısı* (1986); Fakir Baykurt’un *Yüksek Fırınlar* (1983), *Koca Ren* (1986); Abbas Sayar’ın *Tarlabaşı Salkım Saçak* (1987) romanları bu anlayışla yazılmış romanlardır.

1980’den önce kaleme alınan romanlarda sosyal konular öne çıkarılmış, anlatım biçimi ve teknikler fazla dikkate alınmamıştır. Bu durum 80 sonrası tam tersi bir görünüme kavuşur. Elbette tüm romanlar için bu genellemeyi yapmak mümkün değildir fakat dönemin ilgi çeken romanları yeni anlatım tekniklerinin öne çıkarılarak yazıldığı romanlardır. En yeni ve farklı anlatım tekniklerinin anlatıldığı romanlarda dahi birtakım sosyal gönderilerin olduğu da göz ardı edilmemelidir. İlerleyen yıllarda yeni tekniklerin yaygınlık kazanmasıyla hem tekniği hem de sosyal içeriği aynı potada eriten romanlar Türk edebiyatında görülmeye başlanır. Türk romanı 1980 sonrasında hem yazar sayısında büyük artış gösterirken her türlü eğilimin aynı anda görülebileceği geniş yelpazeli bir roman hüviyetine kavuşmuştur.

5. 1980 SONRASI TÜRK ROMANINDA İDEOLOJİ

1980 sonrası Türk romanı üzerine yapılan bahislerin hemen hepsinde ideoloji kavramı kendiliğinden bu bahsin merkezine yerleşir. Daha önce de belirtildiği gibi Türk romanının sosyal gelişmelere karşı yüksek derecede duyarlı olması ve 80 öncesine kadar yaşanan siyasi çalkantılar bunda en önemli etkidir. 1980 sonrası ise çoğu araştırmacıya göre ideolojinin romanla arasının hiç olmadığı kadar açıldığı bir dönemdir. Bu gelişme için farklı görüşler vardır. Batıda kendisini gösteren edebiyat eğilimleri bu değişime gerekçe olarak gösterilenlerden birisidir. Fakat Türk romanının niteliğini kavramak için bu argüman yeterli değildir. Çünkü postmodernizm doğduğu coğrafya olan Batıda yalnızca edebiyatta ortaya çıkmaz. Toplumbilimsel algılama ve alımlamada da ortaya koyar kendisini. Merkezi otoritenin yerini çoğulcu anlayışın alması, dışlamanın yerini katılımın alması, nesneyi bir kenara iten yeni özne anlayışı ile gelişen sürece yani postmodern sürece Türk romanının çok bilinçli olarak girdiğini söylemek zordur. Batının yaşadığı geç modernist dönemin etkilerini yaşayan Türk edebiyatın tam anlamıyla postmodern bir edebiyatı yansıttığı söylenemez (Kahraman, 2002: 270).

Romanla ideolojinin arasının açılmasına neden olan bir başka etken de 1980 askerî darbesinin yol açtığı sosyo-politik değişimlerdir. Yıldız Ecevit'e göre partilerin kapatıldığı, toplumun ideolojiden uzaklaştırılmaya çalışıldığı bu dönemde edebiyatta biçimci eğilimler artmıştır. Aynı zamanda dünya genelinde Marksist devlet sistemlerinin gösterdiği çöküş belirtileri edebiyatta bireyci ve biçimci gelişmeleri destekler. Bu gelişmeler Türk edebiyatında da yankı bulur (Ecevit, 2014: 89). Ama ona göre asıl önemli etken askeri darbedir. 80'li yıllarda ön plana çıkan özel sektörün genişlemesini savunan, kapitalizmi darboğazdan çıkarmayı hedefleyen yeni liberal görüş Türkiye'de askeri darbe ile uygulamaya geçirilir. Ecevit'e göre darbeciler sol siyasi görüşü susturmakla işe başlarlar. 12 Eylül'ün bu susturma ve ürkütme politikası, toplumun siyasal kimliğinden arınmış bir yaşam biçimine girmesine yol açar. Depolitize olmak durumunda kalan edebiyat da kendisine siyasi angajman dışında yeni alanlar arar. Ecevit bu durumu Türkiye'ye onarılmaz zararlar veren baskıcı darbe yönetiminin Türk edebiyatına farkında olmadan yaptığı bir iyilik olarak yorumlar. Türk edebiyatının özgürleşmesinin, kendisini bir sanat dalı olarak görmesinin, batıdaki estetik yeniliklerin edebiyatımıza taşınmasının işte bu şartlar altında gerçekleştiğini düşünür (Ecevit, 2013: 20). Çünkü ona göre 1980'li yıllara kadar Türk edebiyatı gerçekçi estetik çerçevesi içerisinde toplumsallıkla kendisini yenileyip durmuş, dışarıdan gelecek yeniliklere kendisini kapalı tutmuş ve yaratıcılığın

özgürce sergilenmesi engellenmiştir. Solculukla edebiyat yapmak gelenek haline gelmiş ve estetik değeri olmayan sadece siyasal içerikleriyle ön plana çıkan romanlara ödüller verilmiştir (Ecevit, 2013: 19). Ecevit'in bu açıklamaların altına düştüğü açıklama dipnotu ilgi çekicidir. Çünkü Ecevit'in bu görüşleri sol siyasi görüşten yoğun bir şekilde tepki çekmiştir. Dipnotta *“Okuduğunuz bu çalışmanın yazarı ise sol pratiğin yaşamdan çekilmesine karşın, en insanca toplumsal sistemin sosyalizm olduğunu düşünmeyi sürdürmektedir. Bu bağlamda, yukarıdaki satırların solun özeleştirisi olarak değerlendirilmesi gerekir.”* (Ecevit, 2013: 19) der. Başka bir yerde de kendisinin yeni sağcılıkla suçlandığını ama kendisinin hiçbir zaman sağda yer almadığını söyler. Sanatsal değerlendirmelerin toplumsal ölçütlerle değil estetik ölçütlerle yapılması gerektiğini ifade eder. Edebiyat çevresinin açmazlarından birisinin toplumsal görüşlerle sanatsal görüşleri karıştırması olduğunu vurgular (Ecevit, 2014: 13). Meseleye toplumsallıktan ziyade daha çok estetik-sanatsal açıdan yaklaşır. Biçimsel açıdan gelişen bu yeniliği Feridun Andaç da olumlu karşılar. Romanın bu süreçte çeşitlendiğini düşünen Andaç *“Toplumsallaşma sürecinin kaba izleri yerini daha içerlek, daha ‘ben’sel anlatıya bıraktı”* der (Andaç, 2000: 92). Yine Semih Gümüş de 1980’lerden sonra yeni kuşaklar ile eski kuşaklar arasına giren kopukluğun bir çeşit yazınsal özgürleşme biçiminde yaşandığı saptamasını yapar. Bu dönemde yeni yazılanların edebiyatın ideolojiye angaje ana gövdesine bağlanma zorunluluğunu terk etmesi, egemen anlayışın dışında yeni biçimler arama fırsatı vermiştir. Ona göre yeni yazarlarla Türk edebiyatı için gerçek kazanım olarak görülebilecek yeni özgünlük alanları yaratılmıştır (Gümüş, 2021: 98).

1980’li yıllarda Türk romanın hem içerik hem roman anlayışı bakımından radikal bir değişiklik geçirdiğini ifade edenlerden biri de Berna Moran’dır. Moran, bu değişimi yazınsal ve toplumsal olmak üzere iki nedene bağlar. Bunlardan ilki elbette 1980 askerî darbesidir. Ona göre darbe sadece sol düşüncüyü zayıflatmayı amaçlamaz. Bununla birlikte topluma yeni değerler barındıran bir görüş telkin ederek sol ideolojiyi temelden çökertmeyi amaçlar ve amacına da ulaşmıştır. Ayrıca Moran depolitizasyonun sadece baskı yoluyla gerçekleşmediğini söyler. 80’li yıllarda iş hayatında başarılı olma, köşeyi dönme gibi toplumdan ziyade bireysel çıkarları önceleyen faydacı bir dünya görüşü yükselirken, ideolojiler radikal olarak görülmüş ve siyasal tutumlara sırt çevirmek akıllıca bir davranış olarak algılanır olmuştur (Moran, 2016: 50). Sol düşüncenin Türkiye’de zayıflaması yalnızca askerî darbenin baskıcı tutumuyla ilgili değildir. Sol düşüncenin en önemli merkezi olan Sovyetler Birliğinin 80’li yıllarda çöküş emareleri göstermesi solun dünya

çapında bir krizin içerisinde olduğunun göstergesidir. Bu kriz ortamında sol düşünceyi savunmak artık sol aydın için güçleşmiştir. Moran bu halin Türk romanına da yansıdığını söyler. 80'lere kadar toplumsal ve ekonomik sorunlara sundukları hazır çözümlerin 80'lerden sonra geçerli görülmediğini artık durumun daha karmaşık bir hal aldığını ifade eder. Solun artık devletin dahil olmayı düşündüğü kapitalist model ve serbest piyasa ekonomisi karşısında alternatif bir sistem sunacak gücü yoktur. Bu nedenle 12 Mart sonrasında oluşan fikir atmosferinde çoğunluğunu Marksistlerin oluşturduğu romancılar kendilerini bir boşlukta bulmuşlardır. Yazarların hem içtimai problemlerden hem de gerçekçilikten uzaklaşmalarında bu vaziyetin büyük bir etkisi vardır (Moran, 2016: 51). Fakat Moran *"1980 sonrası yazarların bu konulara eğilmekten vazgeçmeleri yaşayan bir kişi olarak depolitize oldukları anlamına gelmez. Yalnızca romancı olarak bu konulara yönelik anlatılar yazmanın yersiz olduğuna inandıklarını gösterebilir"* der (Moran, 2016: 51). Romanda toplumsal konulardan uzaklaşmanın depolitizasyon olarak anlaşılmaması gerektiği yorumuyla Moran'ın en başında ifade edilen radikal değişime sebep olarak sunduğu toplumsal ve yazınsal sebeplerden yazınsal olana daha yakın durduğu çıkarımını yapmak mümkündür. Değişimin yazınsal saiklerini Rus biçimcileri ve Hans Robert Jauss'un görüşleri ile açıklar. Okurun bir *"beklentiler ufkunun"* ya da başka bir deyişle *"beklentiler yelpazesinin"* olduğundan bahseden Moran, yenilik getiren, döneminin yaygın beklentilerine uymayan bir eserin o dönemin okurlarına yeni bir ufuk açarak estetik ölçütlerin değişmesine neden olduğunu ifade eder. Zamanla bu yeni beklentiler de karşılanır, aşınır ve o zaman Rus biçimcilerin dediği gibi alışkanlık kırarak yeni formlar ve yeni stratejiler yaratılır. Jauss'un görüşlerine dayanarak edebiyat formlarının gelişmesini ekonomik ve toplumsal koşullara değil aşınan edebiyat öğelerinin yenilenmesi gerekliliğine bağlar. Bu aşınmayı da toplumculuğa sarılmış gerçekçi yönetime bağlı 12 Mart romanıyla örneklendirir. Bu roman anlayışı başta ilgi çekici görülse de 80'lerde aşınmış, yeniliğini yitirmiştir. Artık yazarlara gerçekçi yöntemle dış dünyayı, toplumu yansıtmak ilgi çekici gelmez. 1980'lerde böylece Pınar Kür, Latife Tekin, Orhan Pamuk ve Bilge Karasu gibi yenilikçi yazarların daha önce Türkiye'de yazılmış hiçbir romana benzemeyen eserleriyle Türk romanında çok temel bir değişim yaratılmış olur (Moran, 2016: 53). Ancak Moran'ın da vurguladığı gibi bu yeni roman Türk romancısı tarafından yaratılmamıştır. Bunlar postmodern özellikli romanlar olarak tabir edilebilirse de o, postmodern kavramını tartışmalı ve sınırları çizilebilmiş bir kavram olmadığı için kullanmak istemez. Ortak özelliklerinin gerçeklikten kaçış olduğunu ve bu romanın

Batı’da geliştiğine işaret eder. Batıda romanın da yapısalcı dil görüşünden etkilendiğinden bahseder. Dil gerçekliği aktarmaz, bir anlam yaratır. Böylece gerçeklik dediğimiz şey bizim tarafımızdan kurulan bir kurmacadır. Çünkü anlamın dilden önce var olması mümkün değildir ve anlam kurmaca gerçekliğin bir kopyası değil bir gerçekliktir. Bu görüşlerden sonra dilin edilgin olarak anlamlı ve tutarlı bir gerçekliğe ayna tutan bir araç olduğu inancı terk edilmeye başlanmıştır. Gerçekliğin bu denli ciddi bir şekilde sorgulandığı bir durumda yazarların da gerçekçi roman formunu terk etmeye başlamaları normal görülebilir. Romanda kronolojik zaman akışında gelişen olaylar, her şeyi bilen anlatıcı, kişiliklerine uygun davranan karakterler, neden sonuç sıralamasına göre sıralanmış olaylar artık yeni ya da postmodern romanda yoktur (Moran, 2016: 54). Bunlar postmodern romanın belli başlı özellikleridir. Fakat her postmodern özellikli roman bu özelliklerin hepsini taşımayabilir. Bu çalışma konumuzun dışındadır. Moran Türkiye’de de 1980’li yıllarda postmodern çizgide romanların kaleme alındığını vurgular. Evet, Türk romanı doğduğu ilk günden itibaren Batı romanını en yakından bu tarihlerde takip etmeye başlamıştır. Hatta Hilmi Yavuz postmodern çizgide eserlerin Türk edebiyatında Batı edebiyatı ile eş zamanlı ilerlediğini söyler. Böylece Türk edebiyatı Batının periferisinden kurtulup merkeze doğru yaklaşmaktadır (Yavuz, 2005: 75). Fakat şunu da belirtmek gerekir ki Türk yazarı Batıda olduğu gibi derin bir gerçeklik krizi yaşamamıştır. Berna Moran’a göre yeni bir romana ihtiyaç duyulduğu sırada postmodern roman Türk yazarlarına yeni bir çıkış yolu göstermiştir (Moran, 2016: 57).

1980 sonrası Türk romanı için farklı bir bakış açısıyla yorum yapan isimlerden birisi de Ahmet Oktay’dır. Bu bakış açısı daha çok toplumsalcı çerçevede gelişir. Oktay da hemen her araştırmacı gibi 1980’de Türk romanında epistemolojik/paradigmatik bir kopma yaşandığını düşünür (Oktay, 2004: 244). 1980 sonrasında postmodern eğilimle görülmeye başlayan biçimsel gelişmeyi “metin fetişizmi” olarak tanımlar ve bunda edebiyatı bir tür işlevselci siyasete indirgeyen toplumcu gerçekçiliğin hem yazarlara hem de okurlara verdiği bezginliğin önemli rolü olduğunu vurgular. Ayrıca 1970’li yılların sonlarında görülen toplumsal karmaşa ve kaosa da değinir. Siyasal mücadelenin kitlelerle bağıni koparması ile fetişleşen devrimci eylemin terörizmi kışkırttığı tespitini yapar. Bu durum emekçileri olduğu kadar aydınları ve yazarları da siyasetten soğutur. Böyle bir ortamda depolitize edilmiş bir toplumda yaşamak zorunda kalan yazar kendisini sanatın, edebiyatın sorunları üzerinde düşünmeye, romanın tekniklerini araştırmaya verir. Oktay bu yönelimin edebiyat, sanat ve yazarlar nezdinde bazı olumlu sonuçları olduğunu kabul eder (Oktay,

2004: 246). Buraya kadar Oktay'ın yorumları toplumsalcı çeşni içermesine rağmen Ecevit ve Moran'ın yorumları ile benzeşir. Ama benzeşme yalnızca bu kadardır. Oktay değişimin temelini politik saiklerde görür. Türk romanında görülen değişim ile ilgili tavrı nettir. Ona göre Türk romanındaki ideoloji ile ilgili değişim edebî bir problem değildir. Direkt olarak egemen sınıflarının 1980 darbesi sonucunda kristalize olan kapitalizme eklemlenme amacının sonucudur ve çok büyük oranda siyasal bir sorundur. Etik/politik sorunlarla tarihsel dönemler içerisinde karşılaşılan biçimsel pratikler arasında bağıntı kurmanın zorunlu olduğunu belirtirken, geç kapitalist ya da başka bir deyişle küresel kapitalizm çağında postmodernist eleştirmenlerce makbul görülen tarihsel boyutu dışlayan, tarih ve zaman dışı bir estetik düşüncesinin ortaya çıktığını ifade eder (Oktay, 2010: 30). Oktay edebiyatın ve romanın içe kapanmasının insanı gündelik kaygılardan kurtarmak isteyen, okura hiçbir çağrıda bulunmayan, edebiyatın etik ile bağını koparan metinler üretilmesine sebep olduğunu düşünür (Oktay, 2004: 247). Okurlara hatta yazarlara salt yazınsalmış gibi görünen bu dönüşümün dünyadaki gelişmelerle bağlantılı olduğunu söyler. Bunların küresel kapitalizmin kültürel yönelimleri göz önünde bulundurulmadan açıklanamayacağına işaret eder (Oktay, 2010: 15). Bu minvalde Oktay, Yıldız Ecevit'in yukarıda da değindiğimiz sanatsal değerlendirmenin toplumsal değil estetik ölçütler çerçevesinde yapılması gerektiği yorumuna itiraz eder. Edebiyatla toplumsalın arasına böyle bir barikat konmasına karşı çıkar. Bir problem olarak gördüğü romandaki dönüşümün sunulduğu gibi sadece yazınsal olmadığını düşünür. Romanın alabildiğine kurmaca olduğunu kabul eden Oktay, bu kurmaca dünyanın içerisinde, yaşanılan toplum, dünya ve zamanın nesne dünyasına ait göstergelerle dolu olduğuna dikkat çeker. Bakhtin'den referansla bu göstergelerin de keyfi ve tarafsız bir öge olamayacağını ifade eder (Oktay, 2010: 15). Terry Eagleton ise edebi metnin kod üretici, kod bozucu veya pekiştirici olduğunu düşünür (Eagleton: 2017: 150). Ahmet Oktay da bu yorumdan hareketle safkan, kendinden başka bir yere göndermeyen, çağırmayan herhangi bir metin yoktur der. Ona göre tüm metinler okuru bir yere çağırır (Oktay, 2010: 16). Yine Eagleton'ın "*Siyasi olmayan" eleştirilerin var olduğu düşüncesi, edebiyatın bazı siyasi kullanımlarını besleyen çok etkili bir mittir.*" (Eagleton, 2017: 239) sözleri Oktay için bir hareket noktasıdır. Ona göre hiçbir estetik çaba bir romanı toplumsal matrisinden koparıp ayıramaz. Yıldız Ecevit kendisine yöneltilen toplumcu eleştirilere verdiği cevapta 'önemli olan ne anlatıldığı değil, nasıl anlatıldığıdır' der (Ecevit, 2014: 13). Oktay ise 1980'den sonra "nasıl yazmalı?" sorusu üzerinde durulduğunu "neyi yazmalı?" sorusunun göz ardı

edildiğini ifade eder. Tek başlarına iki konunun da yanlış olduğunu sorulması gereken asıl sorunun “neyi, nasıl yazmalı?” olduğunu söyler. Oktay böylece estetik endişeyi göz ardı etmeden toplumsallığa vurgu yapmış olur (Oktay, 2004: 247). Son tahlilde Oktay’a göre edebiyatın ideoloji dışı olduğu görüşü en halisinden ideolojik bir tavidir (Oktay, 2004: 245). Oktay’ın en halisinden ideolojik olarak nitelediği bu görüş de 1980’lerde görünürlük kazanmıştır.

Dünyada yaygınlık kazanan küreselleşme siyasetinin Türkiye’de de 80’lerle başladığı dile getirilir. Ahmet Oktay, Özal yönetiminde tüketim ideolojisinin Türkiye’de topluma içselleştiğini, medyanın hedonist bir söylemi egemen kıldığını ve edebi üretimin de piyasaya eklemelendiğini düşünür (Oktay, 2004: 246). Ona göre 1980 sonrası roman Türkiye’nin siyasi olarak sağa kayma süreci içerisinde, kapitalist ülkelerde üretilen romanların temel özellikleri çerçevesinde biçimlenmiştir. Bu biçimlendirici özelliklerin, özne karşıtlığı, merkezliğin savunulması, yazar yerine okurun önceliği, siyasal sorundan ziyade haz almanın öne çıkarılması gibi postmodernizmin argümanları çerçevesinde oluşturulduğunu vurgular. Oktay bu biçimlenme siyasetini ‘emperyal kanon’ olarak nitelerken şunları söyler:

“Emperyal kanon, öncelikle güncel Sorun bağlamını dışlamayı öngörüyor, benzeleme (pastiche) ve yansılama (parody) yoluyla tarihin, siyasetin işlevsizleştirilmesini sağlıyor. Emperyal kanon, bağımlı ulusların olduğu kadar bir ulus içindeki bağımlı sınıfların da direniş yollarını tıkayıcı bir siyasal/ideolojik işlev üstleniyor” (Oktay, 2004: 246).

Bu görüşe göre Türk romanı emperyal kanonun temel özelliklerini benimsemekte ve yeniden üretimine katkıda bulunmaktadır (Aydın, 2009: 20). Anlaşılacağı gibi Marksist bakış açısı postmodernizmi Jameson’un meşhur tanımlamasında olduğu gibi geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak tanımlar ve hedef tahtasına koyar. Postmodernizmin kapitalizmin bir getirisi olduğu düşüncesi oldukça yaygındır. Sarup’un “Günümüz kapitalist kültüründe, özellikle de sanat dallarında gelişen bir hareketin adı” (Sarup, 2017: 188) ve Callinicos’un “Batılı işçi hareketlerinin geri çekilmesi ve kapitalizmin aşırı tüketimci dinamiklerinin karakterize ettiği bir dönemin ürünü” (Callinicos, 1990’dan akt. Koçakoğlu, 2012: 42) gibi tanımlamaları zikredilen görüşün yansımalarıdır.

60 ve 70’lerin modernizmden tam kopmamış erken postmodernizmde alternatif ütopyalar bulmanın mümkün olduğunu belirten Eagleton, 80 ve 90’ların geç postmoderninde alternatif olanın kapı dışarı edildiğini, post ve son ekleri eşliğinde

ütopyanın ve küresel siyasetin reddedildiğini düşünür. Böyle bir kültürel ortamda direniş potansiyeli kırılmıştır. Hakikat, ahlak, siyaset ve toplum gibi kavramlar tarihin dışına sürülmüştür (Eagleton, 2004: 51-52). Teknoloji ve medya çağında insan hayatında merkezi konumda bulunan temel kavramlar gerçeklik olarak anlam ve önemini yitirmeye başlamıştır. Bu kavramlar post ve son ekleri ile verili iktidar, simülasyona ait kavramlarla yer değiştirmiş, toplumsalın sonu, yazarın sonu gibi söylemler yaygınlık kazanmıştır. Medya çağında sanat ontolojik olarak gerçekliğe değil, görüntüye ve sanallığa dayanır (Aytaç, 2002: 117-118). Gerçeklikle olan bağların bu denli gevşediği bir kültürel ortamda kurmaca ile gerçeklik arasındaki ilişki de sorunsallaşır. Gerçekliğin temel uğrak noktaları olan mekân, nesne ve toplum gibi kavramlar referans noktası olmaktan çıkar. Edebiyat eseri ve özellikle roman söz konusu olduğunda bu sorunsalın, toplumsal olandan uzaklaşma ve imgesel olana yoğunlaşma gibi tezahürleri ortaya çıkar. Bunun sonucunda gerçek gönderen olarak insan ve toplumsaldan uzaklaşan simülasyon düzenine özgü edebi imgelerle kurulan biçimsel yapı öne çıkmaktadır. Edebiyat metni bu durumda “öz-göndermeli” yani kendine “göndermeli” hale gelmektedir. Yine Marksist görüşün penceresinden bakılacak olursa simülasyon çağının postmodern imgeleri, insan, doğa ve toplum dışı bir gerçeklik olarak kurulur. Toplumsal olandan uzaklaşılır, insani duyarlılık göz ardı edilir ve toplumsal/siyasal içerik yapıta dâhil edilmez (Aydın, 2009: 31). Bu yorumlar ışığında Ahmet Oktay 1980 sonrası Türk romanı için şu değerlendirmeyi yapar:

“1980 sonrası Türk romanı bu bağlamda toplumsal/siyasal tabanını iyiden iyiye yitirmiş olarak görünüyor. Estetik sorunlar, erotik/pornografik sahne düzenlemeleri, geçmişe taşınmış ve güncel sorun bağlamıyla eklemelenemeyen gösterişçi bir siyasal düzenek ve polisiye kurgu öne çıkmış durumda.” (Oktay, 2003: 19)

Gerçeklikle kurulan ya da kurulmayan bu ilişki durumu tarih ile kurulan ilişkiyi de sorunlu hale getirmiştir. Postyapısalcı dilbilimin etkisiyle tarih, artık gönderge olarak görülmez. Jameson’un metinsellik vurgusu yapan deyişiyle tarih, zamanla geride yalnızca metinler bırakarak tümüyle silinir (Jameson, 2008: 57). Dil ve dolayısıyla metin, nesne, toplum, tarih gibi genel gönderme sistemleri ile bağını kopararak kendine gönderimli hale gelir. Kendine gönderimli metin ise eleştireliliğini yitirir. Metnin eleştireliliği bağlamında 1980 sonrası Türk romanı ile ilgili değerlendirmelerinde Ahmet Oktay, edebiyatın, sanatın siyasal/ideolojik araçsallaşmasına yönelik itirazın Türk yazar ve entelektüellerince edebiyatın hiçbir toplumsal sorumluluk taşımaması gerektiği gibi algılandığı yorumunu

yapar (Oktay, 2000: 44). Roman böylece toplumsallıktan uzaklaşarak kapitalizmin kitlelere yaymayı amaçladığı hazcı kültüre eklenmekte, piyasanın beklentilerine göre biçimlenmektedir. Edebiyat metni “eşitlik”, “özgürlük” gibi kaygılar taşımaktan uzaklaşarak temel güdüleyicisi haz olan bir tüketim nesnesine dönüşmektedir. Yine Marksist pencereden bakıldığında edebi eser böylece eleştirelilik içermeyen, dünyayla bağlantısı kopuk, oyun niteliği ön plana çıkan, kendi içinde var olan bir kurgu malzemesi olarak görünür. Edebi metin dille bağlantılı olarak kurgulanan, enerjisi olmayan, metinlerarası postmodernist bir oyun niteliği kazanır (Aydın, 2009: 39). Adorno oyunlaşan, hiçbir kutsal amaca hizmet etmeyen bir biçime bürünen sanat eserinin işleyen düzene uygun hale geldiğini söyler. Nesnel umutsuzluğun bir biçimi olarak insanları itaate teşvik eder. Ciddiyetini kaybetmiş sanatın bu evetleyici niteliği kültür sanayinin dayatmasıyla her tarafı kaplamıştır (Adorno, 2018: 153-154). Kültür sanayii marketing ve gelişmiş reklamcılık yöntemleri ile yayıncılığın para kazanılabilir bir sektör olduğu keşfetmiş edebi ürünler içerisinde de roman türü satılabilecek en uygun tür olarak görülmüştür. Ahmet Oktay, romanı kendisi için bir metaya çeviren piyasanın ve küreselleşme siyasetinin kaynağını Amerika olarak gösterir. Türk romanının özgürlük, eşitlik, adalet gibi sorunlara ilgisi kalmamışsa bunun nedeninin bireyci ideolojiye bağlanmış olmalarıdır der. Ona göre bu ideoloji sinemadan edebiyata dünyanın en geniş üretim, tüketim, dağıtım ve iletişim ağına sahip süperhegemonik güç Amerika’da oluşturulup dünyaya ihraç edilmektedir. Bütün kültür ve sanat alanında Amerika merkezli bir tek tipleşmeden bahseder Oktay. Bu tek tipleşme emperyal kanonu oluşturur. Bu kanon, erotizm ve pornografi; pseudo tarihçilik; oryantalizm ve egzotizm; pastiş ve parodi; marjinallik, suç ve narkotikler; sınıf dışılık ve metinlerarasılık gibi özellikler çerçevesinde şekillenir (Oktay, 2010: 34)

Yukarıdaki özelliklerin çoğu bugün postmodern roman olarak gösterilen romanların ortak özelliklerindendir. Bu özellikler çeviriler ve gelişen iletişim teknolojileri sayesinde çok hızlı kurulan kültürel kontakla Türk kültür-sanat dünyasına ve Türk romanına da geçer. Emperyal konunun yalnızca Türkiye üzerinde değil bir zamanlar merkez olan Avrupa üzerinde de etkisi olduğunu söyler. Franco Moretti’den referansla temel formun merkezden geldiğini, romanlarda yalnızca karakterlerin değişip yerleştiğini iddia eder. Gerçekte ise merkezin sembolik hegemonyasının devam etmekle kalmayıp kendisini bu yöntemle küresel ölçekte daha da güçlü ve yaygın hale getirdiğini söyler. Ona göre toplumsal/tarihsel ve politik matrisinden soyutlanarak amacı sadece kendisi olan bir haz nesnesine indirgenmiş yukarıda sayılan özellikler çerçevesinde yazılan bir roman,

merkezsizliği, öznesizliği, anlamlandırıcı ve açıklayıcı üst anlatıları reddeden postmodern estetiğe denk düşer (Oktay, 2010: 37).

1980 sonrasında Türk romanı, uzun yıllar içinde bulunduğu katı gerçekçi eğilimlerin içinden postmodernizmin kaotik alanına giriş yapınca hayattan, toplumdan ve gerçeklikten kopmakla itham edilmiştir. Postmodernin birçok unsurundan yararlanan bu metinler gerçek hayatla, tarihle, sosyolojiyle ve politikayla bağını tamamen koparamamıştır. Toplumsallığın gerçekçi anlatımın bütünlüklü yapısıyla ele alınmaması postmodern metnin toplumdan ve toplumsaldan tamamen soyutlandığı anlamına gelmez (Bolat, 2021: 164). Yukarıda da adı anıldığı gibi postmodern romanın Türk edebiyatında en güçlü temsilcilerinden birisi kabul edilen Orhan Pamuk'un ilk romanlarından itibaren Doğu ve Batı medeniyetleri arasındaki ilişkiye eğildiği malumdur. Çalışmamızda Postmodern romanın biçim politikası ve arkasında yatan düşünce ele alınacak ve ulusal alegori çevresinde yapılan tartışmalar ışığında değerlendirilecektir.

1960'lı yıllardan sonra roman, Türkiye'de oluşan ideolojik kamplaşmaların etkisi altına girmiştir. Karşısına milliyetçi ideolojiyi alan sosyalist ideoloji, oluşturduğu entelektüel ve siyasi çevre ile 1980'e kadar edebiyat, sanat ve düşünce dünyasında etkisini sürdürmüştür. Hatta roman ve roman eleştirisi açısından kendi anlayış ve yöntemlerini Türk edebiyatı içerisinde oldukça baskın bir şekilde yürütmüşlerdir. Solculukla edebiyat yapmak gelenek haline gelmiş ve estetik değeri olmayan sadece siyasal içerikleriyle ön plana çıkan romanlara ödüller verilmiştir (Ecevit, 2013: 19). 1980'den sonra Türkiye'de ve dünyada gerçekleşen gelişmeler Türk romanında da etkisini gösterir. 1980 askeri darbesi birçok ideolojik grup için de geçerli olmakla birlikte Türkiye'deki sosyalistler için daha önemli bir kırılma noktasıdır. Toplum, askeri yönetim tarafından politize olmaktan uzak bir görünüme dönüştürülmüştür. Siyasi güç kullanılarak her türlü ideolojik söylemin önü kapatılmış ve bu tür söylemlerin kültürel ve sanatsal faaliyetlerle yayılması, dillendirilmesi önlenmiştir. Darbe sonrasında ülkede yaşanan sert baskı neticesinde sosyalist düşünce dağılma noktasına gelmiştir. Darbe ve Rusya'da sosyalist rejimin çöküşüne şahit olan sosyalist aydınlar büyük bir ideolojik kırılma yaşarlar. İdeolojik hazır çözümlerin demode olması, karışıklığın artması, kapitalist ekonomiye alternatif herhangi bir çözüm bulunamayışı, sol görüşlü yazarları bir boşluğa iter (Ayyıldız, 1996: 164). Bunun da ötesinde 12 Eylül sonrasında oluşan roman, sol için bir yenilginin sonucu olarak kendisinden önce teşekkül eden tüm devrimci birikime saldırır hale gelir. Solun sembollerine ve temalarına karşı bu açıktan tavrı edebiyatta genel olarak görülen muhasebe

anlayışı içerisinde değerlendirmek mümkündür (Ayyıldız, 1996: 171-172). 12 Eylül sonrası dönem bu bakımdan bir iç hesaplaşma dönemi olmuştur. Geçmişte yaşanan yanlışlar ancak 12 Eylül sonrası farkına varılmış, açıktan küfredemedikleri geçmişlerini (hain damgası yemekten çekindikleri için) eleştirel bir yaklaşımla metinlerde işlermişlerdir. Öte yandan oluşan bu hava içerisinde sosyalist hareket dışında bulunan yazarlar kimi devrimci mücadeleye katılmış insanların aslında dava peşinde koşmadıklarını, "cinsellikleri" peşinde koştuklarını anlatırken, kimileri de "bireyin" bu mücadelede yok sayıldığını, onun bir tanımın peşinde koşan robot haline dönüştüğünü anlatmışlardır (Ayyıldız, 1996: 172). Bu nedenle 1980 öncesi romanlarda görülen sosyalizmin aksiyoner ifadesi artık yerini bunalım, hesaplaşma ve yenilgiyi kabullenmeye bırakır. Bunun yanında dünyada ve ülkedeki küreselleşme ve kapitalizmin her yere nüfuz etmesi sosyalist aydınların çağa sundukları hazır cevapları sorgulamalarına neden olmuştur. Sosyalist düşüncenin oluşturduğu insan ve toplum tasavvuru değişmiştir. Yaşadıkları büyük çöküş sonrasında karşılarında başka bir insan ve toplum bulmuşlardır. Çalışmamızda da düşünce hayatı ile birlikte Türk romanında da sosyalist düşünce için yeni bir merhaleyi ifade eden bu durum “sosyalizm eleştirisi ve muhasebesi” başlığı altında incelenecektir.

Öte yandan sosyalizmin çöküşü ile iki kutuplu dev ideolojik savaş bitmiş, büyük ideolojiler sahneyi boşaltmıştır. İdeolojilerden boşalan alan büyük ütopyaların görmezden geldiği farklı ve daha küçük talep ve mücadelelerin söz alanı haline gelir. Bu dönemde toplumca uyumsuz görünen dünya görüşlerinin savunma ve görünme isteği ortaya çıkarken radikal sol kesim cinsellik, cinsiyet ve bireyselliğe yönelirken daha muhafazakâr kesim ise dine yönelir (Ayyıldız, 1996: 167). Bu dönüşüm ve ortaya çıkışta 1980’lerde dolaşıma giren Postmodern düşüncenin etkisi yadsınamaz. Postmodern düşünce kimi eleştircileri tarafından her ne kadar emperyalizme hizmet etmekle eleştirilse de özellikle Batı dışı dünyalarda protest ve muhalif açılımların gün yüzüne çıkmasında etkili olmuştur. Türk romanına da 80 sonrasında giriş yapan büyümlü gerçekçilik ve fantastik edebiyat bu çeşit bir üçüncü dünya muhalifliğinin ürünü olarak birçok yönden postmodernite ile birleşmiştir. Lyotard, postmodernizmin bu yönünü “*Gelin bütünlüğe karşı bir savaş başlatalım, gelin sunulamayana tanıklık edelim, farklılıkları etkin kılıp, adın onurunu kurtaralım*” (Seyhan, 2014: 236) diyerek vurgular. Hürriyet Gösteri’nin Kasım 1990 tarihli postmodernizm ekinde bulunan yazısında Sevdâ Şener de postmodern düşüncenin okuyucusu ile bir yaşantı birliği kurmanın gereğine inanan yeni bir hümanizm anlayışını benimseme yolunda olduğunu ifade eder. Ona göre bu yeni hümanizm anlayışı insanı yüce duygulara ve

düşüncelere sahip olduğu için değil, kusurlu ve eksikli saydığı için ilgi ve sevgi gösterir. Bu nedenle artık aşağılanmış ırkların, farklı cinsel eğilimlerin, azınlıkta olanların, ikinci sınıf sayılanların öyküleri söylenmektedir (Şener, 1990: 32). Türk edebiyatında da postmodern düşünce, tarihsel olarak yeterince temsil edilememiş ya da ötekileştirilmiş seslere geniş çapta yeni ifade imkânları vermiştir. İşte 1980 sonrasında ortaya çıkan farklı yönelimleri tarihsel/egzotik olana yönelme, polisiye ve suçla ilgilenme, cinsellik ve eşcinsellik sorunlarına eğilme, sol eleştirisi, feminizm ve İslamcı edebiyatın görünür kılınması olarak basitçe sınıflandırmak mümkündür. Bu tarz yönelimlere sahip romanların postmodern romanlar olduğunu söylemek elbette mümkün değildir. Fakat hemen bu saydığımız tüm yönelimler postmodern romanın bazı özelliklerini taşıyabilir. Daha da önemlisi bunlar 1980 sonrasında Türk kültür ve sanat dünyasında postmodern düşüncenin alan açtığı çok seslilik, farklılıklara saygı gibi görüşlerin etkisi ile kendisini göstermiştir. Feminizm, sosyalizm eleştirisi, İslamcılık ve eşcinselliğin Türk romanına girmesi bu düşünce ikliminin ortaya çıkardığı serbestlikle mümkün olmuştur. Hatta bu yeni yeni görünen özgürlük ve görünürlük taleplerinin her ne kadar birbirinden bağımsız gibi görünseler de entelektüel çaba içerisinde bazı noktalarda birleştikleri de görülür. Her ne kadar bu tür çoğulculuk ve eşitlikçi çeşitlenme gibi sunulan ve toplumca da bu şekilde algılanan olguların, hegemonyanın kültürel sömürsünü gerçekleştiren çoğulcu görünümeler olarak yorumlansa da postmodern düşüncenin bu yönelimlere alan açtığı bir realitedir. Daha önce defaten vurguladığımız Lyotard'ın “büyük anlatıların artık geçerliliğini yitirdiği” tespiti 1980 sonrası sözü geçen yönelimlerin oluşmasında önemli bir etkidir.

Türkiye siyaseti ve cumhuriyet ile belirlenmiş toplumsal normlar içerisinde kimliklere verilen değerlere göre bir sıralama oluşmuştur. Bu nedenle bazı kimlikler diğerlerine nispetle değersiz görüldüğü veya değersizmiş gibi gösterildiklerinden dolayı yok sayılıp, inkâr edilmişlerdir (Karpas, 2011: 58). Söz hakkı bulamamış, kendisini, görünür kılamamış her türlü siyasi, dini ya da cinsel kimlik 1980 yılında az ya da çok Türk Edebiyatı ve romanı içerisinde görülmeye başlamıştır. Kadının toplumdaki ve erkek karşısındaki yeri, bu yeni yönelişlerin önemli bir durağıdır. Türkiye’de kadın üzerine yapılan tartışmalar elbette 1980 yılında başlamamıştır. Fakat özellikle 80’lerin ikinci yarısından itibaren Feminizm oluşan çok sesli ortamda kendisine söz hakkı için bir alan bulmuş ve kitlelere yayılarak popülerliğini artırmıştır. 1980 sonrası dönemde toplum, filmler ve dergiler vasıtasıyla kadının bireyselliği ve cinsiyetin dışı durumuna tanık olur. Türk romanı da 12 Eylül askerî darbesinin oluşturduğu atmosferde, ideolojik yıkımın

etkisini henüz atlatamamış olan romancıların elinde bir sorgulama ve öz eleştiri aracına dönüşür. Diğer taraftan roman da açılan bu yeni alandan içeri sızan yeni düşüncelere ev sahipliği yapar. Oluşan bu yeni edebî ve kültürel ortamda Özellikle feminizm kendisine söylem alanı açma fırsatı bulur ve toplumsal cinsiyet rolleri sorgulamaya açılır. Büyük çoğunluğunu kadın yazarların oluşturduğu romancıların kaleme aldığı bu romanlarda toplumsal cinsiyet eşitliği talep eden, özgür ve modern bir kadın kimliğinin portresi çizilir.

Feminizmin sesini duyurması ile birlikte bu düşüncenin bir uzantısı olarak cinsiyet üzerine de tartışmalar başlar. Ünlü feminist kuramcıların ortaya koyduğu cinsiyet perspektifiyle cinsiyetin rollerinin doğuştan gelen bir özellik olmayıp toplumsal kalıplar neticesinde öğrenildiği fikri cinsiyetlerin tartışılmasına ve farklı cinsel yönelimlerin gün yüzüne çıkmasına neden olur. Önceleri toplumsal yapı içerisinde gizli olarak var olan bu yönelimler 80'lerin oluşturduğu serbestlik ortamında medyanın da kışkırtması ile kamusal alanda görünürlük ve özgürlük talep etmeye başlarlar. Türk romanında da kısıtlı ve üstü kapalı yer bulan bu yönelimler 1980 sonrasında romanlarda artık açıktan tartışılmaya başlar. Postmodern düşüncenin çoğulcu hoşgörüsü de bu talebi kucaklar.

1980 sonrası Türkiye’de görülen en önemli gelişmelerden birisi kentleşmedir. Gelişen teknoloji ve değişen üretim politikaları taşrada istihdam sorunu çeken nüfusun kentlere göç etmesine neden olur. Bu da cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren merkezi ideoloji tarafından şekillendirilen kentlerin periferik bir baskı altında kalması sonucunu doğurur. Bu baskı büyük şehrin dokusunun bozulmasına neden olmakla birlikte sosyal, psikolojik ve ekonomik olarak birçok farklı problemi gün yüzüne çıkarır. Merkezi ideoloji ile çevreyi oluşturan taşralının değerler dünyası arasında bir çatışma gözlenir. 1980 sonrası değişen ekonomik ve sosyal koşullar nedeniyle merkez ile çevre daha yakından bir ilişki/çatışma içerisine girer. Bu çatışma Türk romanına da yansır. Aslında bu çatışma toplumcu gerçekçi romanın işlediği konulardan birisidir. Fakat bu romanlar meseleye daha çok sosyalist pencereden bakarak emek-sömürü, muktedir-zayıf gibi karşıtlıkları merkeze alır. 1980 sonrasında ise merkezi oluşturan Kemalist ideolojinin gücünün zayıflaması ve taşranın kendini kültürel alanda daha net ifade etme imkânı bulmasıyla bu ilişki bir hesaplaşmaya dönüşür.

Çalışmanın bu bölümünde “Postmodernizm ve Ulusal Alegori Tartışmaları Işığında Bir Örnek”, “Sosyalizm Eleştirisi ve İdeolojik Muhasebe”, “Feminizm”, “Farklı Cinsel Kimlikler ve Cinsel Yönelişler” ve “Merkez-Çevre Çatışması” başlıkları altında Türk

romanında 1980 sonrası ortaya çıkan yönelişler değerlendirilip roman örnekleri incelenecektir.

5.1. Postmodernizm ve Ulusal Alegori Tartışmaları Işığında Bir Örnek

Modernist estetiğin en temel özelliklerinden birisi eserin kendi üzerine düşünme eylemidir. Roman özelinde de postmodern eser kendi üzerine düşünmenin en iyi örneklerini sunar. Daha önce de değindiğimiz gibi Türk edebiyatında seksenlere kadar roman, ideolojinin bir aracı olarak görülmüş, içyapısına dönük estetik uğraş abes kabul edilmiştir. Postmodern anlayışın Türk romanında yaygınlık kazanmasıyla roman, kendi üzerine düşünmeye başlamıştır. Postmodern mimaride yapının üretiminin göz önüne serilmesi, yapıyı meydana getiren unsurların gizlenmeden sergilenmesi romana da tezahür etmiştir. Postmodern romancı özellikle üst kurmaca tekniğiyle romanın dış duvarlarını yıkmış, yapının iskeletini sergilemiştir. Böylece romanın inşasına şahit ve ortak olan okur da bu tarz romana ilgi göstermiştir. Fakat dış dünyayı ve gerçekliği dikkate almayan roman anlayışı edebiyatın hayatla olan bağıni koparmakla eleştirilmiştir. Ancak şunu belirtmek gerekir ki romanın kendi meselelerine yönelen her metin, gerçeklikten kopmuş demek değildir. Tarihi çok daha gerilere götürdüğümüzde Ahmet Mithat Efendi'nin romanın kurmaca yapısı üzerine düşündüğü eserleri hatırlamak mümkündür. Yine Falih Rıfkı Atay'ın Roman isimli eserinde romanı arayan romancı bir figürü görürüz. Bunları gerçeklikten kopuklukla itham etmek mantıklı bir düşünce tarzı olmayacaktır. Tekrar 1980'lere dönecek olursak Türk romanında modernist evre ile postmodernist evrenin paralel geliştiğini ifade etmiştik. Modernist özellikler sergileyen bazı romanlar, romanın yazılış sürecine, yalnızca yazarın yaratış haline ışık tutmak için yönelirler. Örnekleri çoğaltmanın mümkün olduğu göz önünde bulundurularak Adalet Ağaoğlu'nun *Yazsonu*, Selim İleri'nin *Yaşarken ve Ölürlen* ve Erhan Bener'in *Oyuncu* gibi romanlarını bu tarzda yazılan romanlara örnek göstermek mümkündür. Bu tarz metinlerde, postmodern metinlerdeki gerçek ile kurmaca arasındaki güvensizlik ve oyunsuluk görülmez. Bu tarz romanlar gerçeklik algısını zedelemeye çalışmazlar. Öte yandan Postmodern metin modernist metne göre öz bilinçliliği bir adım daha ileri taşır. Sıkça ironi kullanarak, zaman zaman büyümlü gerçekliğin sularında, gerçek ve gerçek olmayanın sınırlarını tamamen doğal bir görünüm içerisinde bulanıklaştırır. Türk edebiyatında da bu durum gerçekliğin, toplumsallığın ve mimetik estetiğin reddi şeklinde yorumlanmış ve eleştirilmiştir. Daha çok Marxist eleştirmenlere göre, teknik ve estetik odaklanma ile yazılan romanlar, okuru

toplumsal mücadele alanından ve gerçeklikten kopararak haz ve oyunun hâkim olduğu bir alana çekmektedir. Bu refleks büsbütün doğrudur veya yanlıştır demek güçtür. Ama daha iyi anlamak ve meseleyi biraz daha ayrıntılandırmak adına Eagleton’la birlikte metnin estetik amaçlarla üretim aşamasına kadar inmekte yarar var. Eagleton’a göre edebi üretim tarzının karakteri, bizzat o edebi ürünün yani metnin karakterini tayin eder. Yani dikkat edilecek nokta metnin nasıl ve neden o hale geldiğidir. Her ürünün biçimi ve ham maddeleri, içinde yapılaş tarzını saklar. Bu açıdan bakılacak olursa edebi metin de kendi tarihsel üretim tarzının izlerini taşır (Eagleton, 2018: 53). Mesela sözlü bir edebi üretim tarzının ürünü, özel matbaada basılmış bir ürüne kıyasla, tipik olarak anonim, kendine özgü içe bakıştan yoksundur. Yine kilisenin himaye ettiği bir yapıt daha sofu ve didaktik bir yapıda şekillenecektir (Eagleton, 2018: 54). Böylelikle kapitalist üretim tarzı da kendi edebi üretim tarzını belirler ve aynı zamanda pazarda edebi emtialarını satmak için kendi edebi üretim tarzının yanında dağıtım tarzlarını da yaygınlaştırır. Profesyonel edebi üretim için zorunlu olan maddi ve kültürel koşulları üretir (Eagleton, 2018: 55-56). Bu tespitleri biraz daha somutlaştırmak için Eagleton 19. Yüzyıl Viktorya İngiltere’sinde gezici kütüphanelerin artışının edebi üretim tarzına etkisini örnek gösterir. Viktorya İngilteresi’nin estetik ideolojisi içinde üç ciltlik roman ayrıcalıklı bir statüye sahiptir. Bu statü gezici kütüphanelerin edebi üretim içerisindeki ekonomik gücün sonucudur. Çünkü bu tür romanlar bu kütüphaneler için aynı anda üç abonenin okumasına olanak tanıdığı için özellikle kazançlıdır. Kütüphaneler ve yayıncılar bu tür edebi ürünlerin fiyatını fahiş derecede yüksek tutmakta bir işbirliği içerisinde bulunurlar. Bir yazar mütevazı bir geçim sağlayabilmek için yılda en az bir kez üç ciltlik bir kitap üretmelidir. Üreticilerin biçimin koşullarına uyması için malzemelerini ustalıkla kullanmalarının bir sonucu olarak yapıtlarda karmaşık, çoğul olay örgüleri, özenli sapmalar ve gereksiz araya girmeler görülür. Yazıların büyütülmesi ve sayfa kenarlarının genişletilmesi de bu tarz düşüncenin basım aşamasına ilişkin sonuçlarıdır. Görüldüğü gibi Eagleton’a göre üretilen şey, genel ideolojinin taleplerine uygun biçimde şekillenir (Eagleton, 2018: 57-58). Edebi üretim tarzları da genel üretim tarzı, genel üretim tarzı da hâkim ideoloji tarafından belirlenir. Örneğin roman ancak edebi üretim tarzının belli bir gelişim aşamasında üretilebilir. Fakat bu potansiyelin etkinleştirilip etkinleştirilmemesine veya ne şekilde etkinleştirileceğine genel ideoloji karar verir (Eagleton, 2018: 69). Ona göre ideolojik sorunsalın yapısı türün belirlenimi başta olmak üzere, genel olarak metnin biçimi üzerinde de belirleyici etkide bulunur. İdeoloji metne estetik üretimin belirli bir dizi tarz ve mekanizmasını temin eder.

Yani ideolojik anlamları estetik olarak üretmeye yönelik ideolojik olarak belirlenmiş bir dizi olası tarzı temin eder. Bu tarzlar da genel ideolojinin kendisinden ayrılmaz temsil ve algılama pratiği tarafından belirlenir. Tıpkı belirli bir anlatıcı biçiminin bireysel ilerlemeyi temsil etmesi gibi (Eagleton, 2018: 114). Eagleton'ın verdiği örnekle burada bildungs romanı kast ettiğini anlamak güç değil. Bilindiği gibi bu roman tarzı ilerlemeci modernite düşüncesinin kendisini ifade etmek için kullandığı bir roman tarzıdır.

Estetik üretime ve biçime bu açıdan bakıldığında hemen her edebi eserde doğrudan ya da dolaylı olarak ideolojiye ait bir şeyler bulmak mümkündür. Bu doğrultuda Jameson, postmodern düşüncenin ve onun meydana getirdiği pratiklerin politik zeminde okunmasının mümkün olduğunu iddia eder. Ona göre *“Kültürde postmodernizm üzerine benimsenen her konum -ister savunma ister karalama olsun- aynı zamanda ve zorunlu olarak, bugün çokuluslu kapitalizmin doğasına ilişkin açık ya da örtük bir siyasal tavrıdır”* (Jameson, 1994: 61). Jameson, postmodern düşüncenin, zevksizlik, kitsch, televizyon kültürü, reklamcılık, düşük seviyeli Hollywood filmleri ve havaalanlarına özgü ucuzbaskı korku, aşk, popüler biyografi, cinayet, bilim kurgu ve fantezi romanı kategorileriyle "sözde-edebiyat" diye adlandırılan şeyden oluşan bütün bu 'düşkün' manzarayı büyüleyici bulduğunu ifade eder. Fakat bunun sadece kültürel bir mesele olmadığını da işaret eder. Mesele aynı zamanda tarihi ve sosyal bir meseledir. Postmoderne ilişkin teoriler, ister müjde havasında, isterse ahlaki iğrenme ve red dilinde sunulsun en ünlü ismi Daniel Bell tarafından 'post-endüstriyel toplum' olarak tanımlanan, ama sık sık tüketici toplumu, medya toplumu, enformasyon toplumu, elektronik toplum, 'ileri teknolojik toplum, vb. diye de adlandırılan yepyeni bir toplum tipinin gelip yerleştiğini bize duyuran bütün o daha iddialı sosyolojik genellemelerle büyük bir ailevi benzerlik gösteriyorlar (Jameson, 1994: 61). Yani Jameson'un ifadelerinden de anlaşılacağı gibi postmodern edebiyat değerlendirilirken postmodern olarak tabir edilen sosyal, kültürel ve ekonomik koşullar ve süreçler göz ardı edilmemelidir (Bolat, 2021: 274). Edebiyat ve toplumsal süreçlerle alakalı Fredric Jameson'un "Çok Uluslu Kapitalizm Çağında Üçünü Dünya Edebiyatı" başlıklı yazısına da değinmek gerekir. Yazı yayınlandıktan sonra Üçüncü dünya ifadesi sınırlayıcı ve isabetsiz olduğu gerekçesiyle eleştirilmiş olsa da Jameson'un söyledikleri kıymetlidir. Jameson, üçüncü dünya edebiyatlarının, Goethe'nin dünya edebiyatı düşüncesi bağlamında yeniden değerlendirilmesi gerekliliğine vurgu yapar. Üçüncü dünya kültürlerinden hiçbirisinin antropolojik açıdan bağımsız ya da özerk olarak kavranamayacağını ifade eden Jameson, bu kültürlerin hepsinin farklı farklı yollardan

birinci dünya kültür emperyalizmine karşı verilen bir ölüm kalım mücadelesinin tutsağı olduğunu ifade eder. Bu mücadele sermayenin ya da modernleşmenin değişik evrelerinin nüfuzuna bağlı olarak üçüncü dünya diye tabir edilen bölgelerde karşılaşılan ekonomik durumun yansıması olan bir mücadeledir (Jameson, 2018: 370). Ona göre üçüncü dünya edebiyatı ve özellikle romanı birinci dünya edebiyatının kanonik metnlerinin dışında konumlanmaktadır. Bu ayrımın gerekçesini de şu savla açıklar. Bütün üçüncü dünya metinleri, zorunlu olarak alegoriktir. Bunların ulusal alegoriler adı verilen alegoriler olarak okunmaları gerekir. ‘Hem de biçimleri ağırlıklı olarak roman gibi batılı temsil düzeneklerinden çıktığında bile’ ya da özellikle böyle durumlarda ulusal alegori olarak okunmalıdır. Birinci dünyada kültür ve romanın bu çeşit bir alegori taşımasını Jameson, Kapitlaist/modernist kültür romanının kamusal ile bireysel alanları birbirinden kesin olarak ayırabilmesine bağlar. Yine “Bizler” der Jameson ve “*özel hayattaki deneyimlerimizin iktisat biliminin ve siyasal dinamiklerin soyutlamalarıyla bağdaşmadığı gibi derin bir kültürel kanıyla yetiştirilmişizdir*” diye devam eder. Ona göre birinci dünyaya ait romanlardaki siyaset, Stendhal’ın ünlü sözüne göndermeyle “bir konser ortasında patlayan silah”tır (Jameson, 2018: 372). Bu benzetme aşırı bir iddia gibi görünebilir -ki bizce de aşırıdır- fakat Türk romanı bağlamında durup düşünmek için bize bir fırsat verebilir. 1980 sonrasında yeni roman biçimleri üzerinde yapılan tartışmalar aslında Jameson’un yaptığı bu benzetme ile anlaşılanabilir. Konserde patlayan silah benzetmesini tersine çevirip okuyarak yeni/postmodern romanın Türk edebiyatında gördüğü tepkiyi okumaya çalışabiliriz. Eğer birinci dünyada romandaki siyaset konser ortasında patlayan bir silahsa 1980’e kadar toplumsallığı romanın temel ve doğal bir özelliği olarak gören bakış açısına göre estetik ve biçimsel çaba silahların patladığı bir çatışmanın ortasında bağırarak şarkı söylemek kadar saçma bir davranıştır. Özellikle 80’lerin siyasal ağırlığı düşünüldüğünde postmodern romanın haz odaklı ve toplumdan kopuk olarak suçlanması temelde bu tarz bir yorumun sonucudur. Söz konusu yorum ne kadar isabetlidir tartışılabilir ama Jameson üçüncü dünyada bir metnin tamamen bu açıdan yorumlanamayacağını iddia eder:

“Üçüncü dünya metinleri, hatta görünürde özel alana özgü ve gerçek bir libidinal dinamikle donanmış olanları bile, ulusal alegori biçiminde bir siyasal boyutu zorunlu olarak yansıtır: Özel bireysel yazgının öyküsü, her zaman kamusal Üçüncü dünya kültürünün ve toplumunun kuşatma altındaki durumunun bir alegorisidir” (Jameson, 2018: 373)

Yani üçüncü dünya edebiyatında bireysel öykü ve bireysel deneyimin en nihayetinde yine kolektivitinin deneyimini amaçlayan topyekûn bir çabayı içermeye mahkûmdur (Uyurkulak, 2014: 137). Jameson'un 1986 yılında yayınlanan yazısına cevap niteliğinde bir eleştiri Aijaz Ahmad'dan gelir. Ahmad, "Jameson'un Öteki Retoriği ve Ulusal alegori" başlığını taşıyan yazısında en temel eleştiriği üçüncü dünya ibaresine yöneltir. Jameson üçüncü dünya ifadesini betimleyici manada kullandığını ifade eder. Bunu kapitalist birinci dünya, sosyalist bloktan oluşan ikinci dünya ve başından kolonyalizm ile emperyalizm deneyimleri geçmiş öteki ülkeler arasındaki temel kırılmaları dile getiren başka bir ifade bulamadığını söyleyerek izah eder. Aijaz Ahmad'a göre ise üçüncü dünya edebiyatı olarak tanımlanabilecek içsel anlamda bütünlüklü bir bilgi nesnesinden söz etmek olanaksızdır (Akt. Uyurkulak, 2014: 138). Ahmad'a göre birinci ve ikinci dünyanın temel niteliklerinin kapitalist ve sosyalist oluşları, dolayısıyla üretim biçimleri iken, üçüncü dünyanın ise tamamıyla kolonyalizm ve emperyalizmle yaşadığı ve dışsal olarak yerleştirilmiş bir deneyimin kavramları ile tanımlanması problemlili bir bakış açısıdır. Bu tanımlama ona göre fazla kategorik, indirgemeci ve ötekileştiricidir. Zira Ahmad'a göre bu şekilde keskin çizgilerle bölünmüş üç dünya mevcut değildir. Her dünya diğerinin bağrında yaşamaya, onun içinde işlemeye ve onun tarafından işlenmeye açıktır (Uyurkulak, 2014: 138). Ahmet Oktay'da bu noktada Jameson'un üstenci tanımlamasına karşı Ahmad'a hak verir. Oktay, birinci dünya ülkeleri olarak bilinen ülkelerin bünyesinde de ekonomik ve toplumsal statüler bakımından üçüncü dünyalar bulunduğunu ve bunun şüphe götürmez bir gerçek olduğunu vurgular. Oktay'ın dikkat çektiği bir başka nokta da birinci dünya ve ikinci dünya olarak kategorileştirilen dünyalar dışında kalan kültürlerdeki bütün edebiyatların eşitlenmesinin yanlışlığıdır. Bu durum karşısında "*üçüncü dünyada ekonomik, toplumsal, siyasal, kültürel, yazınsal ve sanatsal üretim v bu tüketimi üretim ve algılayış açısından, örneğin Namibya ya da Libya ile özdeş midir Türkiye?*" (Oktay: 2010: 205) diye sorar. Jameson ve Ahmad'ın yazılarına Türk romanı bağlamında eğilen bir diğer isim de Murat Belge'dir. Belge de Jameson'un genellemelerini oldukça sakar bulur ve bu konuda Ahmad'e hak verir (Belge, 1998). Gerçekten de Jameson'un sınırları gerekenden fazla keskindir. Ama tamamıyla yanlıştır demek de güçtür. Jameson'un tespitlerini Türk romanı üzerine düşündüğümüzde Oktay, bunları isabetsiz bulur. Elbette Türk romanında da emperyalizm sorunu ele alınmıştır diyen Oktay, bunun Jameson'un iddiasını tüm metinler için ve zorunlu kılınamayacağını ifade eder. Çünkü Türkiye her ne kadar çevrede yer alsada doğrudan sömürgeleştirilmemiştir. Dolayısıyla emperyalizm ile ilişkileri çok

farklı ve karmaşıktır. Küreselleşme döneminde Türk edebiyatında postmodern eğilimlerin belirmesini Jameson'un tezinin aksine bir durum olduğunu ifade eder ve şöyle devam eder:

"Jameson'a karşı çıkan Aijaz Ahmad'ın vurguladığı üzere, "Üçüncü Dünya ülkelerinin burjuva milliyetçiliğinin postmodernizmle bir sorunu yoktur; onlar da postmodernizmi istemektedir." Türk basınındaki köşe yazarlarının metinlerine göz atmak bile, Jameson'ın tezinin sorunlu olduğunu açığa vurmaya yeter. Bu metinlerin çoğu post kolonyalizmin en başat kültürel öğelerinden birini oluşturan hazcı (hedonist) içerikle doludur. Anti-emperyalist söylem Türk yazınında gücünü hayli yitirmiş durumdadır. İster yazınsal olsun ister olmasın, küreselleşme söyleminin açıkça emperyalist içeriğiyle suç ortaklığına girmiş pek çok metin vardır." (Oktay, 2010: 206)

Bu satırlardan da anlaşılabileceği gibi Jameson'un kategorileri ne kadar genelleyiciyse Oktay'ın Türk romanında görülen postmodern eğilimler ile ilgili görüşleri hemen hemen o kadar genelleyicidir. Oktay, 80 sonrasında ulusal alegoriyle Türk romanın hiçbir alakası olmadığını düşünür. Her ne kadar postmodern biçim hâkim olsa da Türk romancısı dışsal konumda olduğu Batı dünyasının postmodernitesine birebir uyum sağlayabilmiştir –bu ifade pozitif ya da negatif herhangi bir değerlendirme amacıyla kullanılmamıştır- demek oldukça güçtür. Bu konuda Murat Belge'nin değerlendirmeleri bize daha isabetli gelmektedir. Belge Ahmad ve Jameson'un metinlerini okuduğunda Ahmad'a hak verdiğini ama paradoksal bir biçimde en temel noktalarda Jameson'a da hak verdiğini ifade eder. Jameson belki biraz kaba bir tutumla genellemeler yapmış, özensiz sınırlar çizmiştir ama tespitlerindeki isabet göz ardı edilemez. Belge "çünkü evet, tesbit oldukça doğru: üçüncü dünya dediğimiz ülkelerden çıkan edebiyatın çoğuna, özellikle de kayda değer olanlarına "ulusal alegori demek mümkün" diye devam eder (Belge, 1998: 68). Ona göre daha eskilerde de görülebileceği gibi 80 sonrasında Orhan Pamuk ve Latife Tekin'in eserleri içinde de Jameson'un tanımlamasına uyan kitaplar olduğuna işaret eder. Burada Belge biraz daha Türk romanının birinci dünya kültürü ile girdiği ilişki üzerinden bir okuma yapar. Bizce de ulusal alegori yalnızca anti emperyalist bir mücadele olarak sınırlandırılmamalıdır. Neticede Türk romanının ana meselesi en başından itibaren batılılaşmadır. Azade Seyhan'ın bu bağlamdaki tespitleri dikkate değerdir:

"Cumhuriyet'in ilk yıllarında, entelektüellerin ve yazarların eleştirel çabaları genel olarak Türk toplumundaki derin kültürel ayrımlara dair konulara odaklanmıştı. Bu entelektüel kaygı, günümüzde de oldukça yoğun

yaşanmaktadır. Bu yüzden, Cumhuriyet'in erken dönemlerindeki romanlarla, özgün bir Türk modern-postmodern söyleyişinin kurucuları olarak görülen Orhan Pamuk, Bilge Karasu veya Latife Tekin'in romanları arasında önemli bir tematik ayırım olduğunu savunmak mümkün değildir.” (Seyhan, 2014: 20-21)

5.1.1. Eski bir meseleye yeni gözlüklerle bakmak: postmodern çerçeveden doğu batı meselesi

1980 sonrası Türk edebiyatında postmodernizmin hem yazar hem de okur nezdinde hızlı ve kuvvetli bir karşılık bulduğu genel kabul gören bir tespittir. Bunda gerek Berna Moran'ın dikkat çektiği gibi estetik tıkanmanın payı olduğu gibi Türkiye'de bu tarihlerden itibaren uygulanmaya başlayan ekonomik ve sosyal politikaların oluşturduğu sosyolojinin de payı vardır. Özellikle edebiyat alanında gelişen bu hızlı etkileşimi açıklamak için Tuncay Bolat, Nurdan Gürbilek'in yokluk tespitinin önemli bir referans olarak görür. Yokluk tespiti gecikmiş modernliğin oluşturduğu bir sonuç olarak merkeze kendi değerlerini ve varlığını değil Batı'yı koyarak kendinde olmayan üzerinden geliştirilen bir tavidir (Bolat, 2021: 156). “*Bizde felsefe yok, bizde roman yok, bizde trajedi yok, bizde birey yok*” (Gürbilek, 2014: 94) gibi ifadelerle dayalı oluşturulan biz ve öteki karşıtlığına dayalı eleştirel tutum “bizde özgün düşünce yok” sonucuna varmaya yöneliktir. Bunun sonucunda da bu eleştirel tutum, yabancı model karşısındaki yetersizliğini nesnesinin yüzüne vuran bir yabancı hayranlığı ile yabancı düşmanlığı arasında sıkışıp kalır (Gürbilek, 2014: 99). Ayrıca Nilüfer Göle'nin “ekstra modernlik” kavramıyla yaptığı açıklama postmodernizme olan ilgiyi açıklamaya yönelik olmasa da bu konuda perspektifi genişleten bir tespittir. Ona göre Batı dışı modernleşme sürecini yaşamış toplumlar bir an önce Batıya yetişme arzusunun etkisiyle kimi yeniliklere dört elle sarılmakta, hatta bu yeniliği kaynağından daha abartılı bir biçimde uygulamaktadır (Göle, 2007: 63). Cumhuriyetin ilanı ile birlikte ivme kazanan modernleşme hareketi, modernleşme açısından getirileri olmasına rağmen projenin öngördüğünden farklı sonuç yaratmıştır. 1980'lerde ise Batı ile olan mesafenin daralmadığı geçişi ile yüzleşilmiştir. Bu açıdan Postmodernizmin benimsenip ve konuşulmaya başlanması Türkiye'de aydın açısından hem Batı dünyası ile aynı anı yaşamayı sağlama hem de modernleşme sürecini yargılama imkânı vermiştir (Bolat, 2021: 252).

Daha önceki bölümde zikredildiği gibi postmodern roman biçimlerinin kaynağı esasen batılı temsil araçlarına dayandığında bile ulusların Batı ve onun kültürel mantığıyla olan çatışma ya da dönüşüm metinden bütün bütün ayrı düşünülemez. Yani yazar postmodern teknikte ne kadar mahir olursa olsun yazdığı metin az ya da çok, uzak ya da yakın alakalarla içinden çıktığı milletin Batının kültürel mantığı ile olan ilişkisine büsbütün uzak kalamaz. Bunda şüphesiz biçimlerin kaynağının Batı merkezli olmasının etkisi vardır. Nitekim Postmodern düşüncenin ortaya çıkardığı düşünce tarzları ve bunun sonucu romana yansıyan yeni biçimsel unsurlar kaynağının Batı dünyası olması nedeniyle Postmodernizmin, nereye gidilirse gidilsin Avrupa merkezci bakış açısının bir ifadesi olduğu düşünülmektedir. Edward Said, postmodernizmin “modernizm sonrası” manasına geldiğini düşünenlere, post-modernizmdeki “post” önekinin “sonrası” manasına gelmediğini söyler. Vattimo’ya göre de başındaki “post” ön eki de modernlik sonrasına (beyond) değil, modernliğin içerisine (within) yönelik bir atıftır (Akt. Başaran, 2021: 34). Said, bunun süreklilikler ile kesintilere işaret ettiğini ve postmodernizmin, post-kolonyalizmle birlikte eski sömürgeci uygulamaların yeni halleri, yeni biçimleri olduğunu söyler. (Said, 2008: 364) Said’in görüşüne paralel olarak Ziauddin Sardar da Postmodernizmin sömürgeciliğin farklı bir biçimi olmasını şöyle anlatır:

“Sömürgecilik, batı dışı kültürleri fiziksel olarak işgal etmekte. Modernizm, hâlihazırdaki zamanı yerinden edip batı dışı kültürlerin zihinlerini ele geçirmektedir. Postmodernizm ise, batı dışı kültürlerin tarihini ve kimliğini kendisini tamamlayan cihet olarak kendisine mal etmekte, geleceği sömürgeleştirmekte ve onların var oluşunu ele geçirmektedir.” (Sardar, 1998: 13)

Said, bu nedenle modernizmde olduğu gibi postmodernizmde de bir Avrupa merkezcilik olduğunu düşünür. Postmodernizme göre tarih bir süs unsurudur, pastiş temel özellik olarak kullanılır, tüketim (aile, sevgi, tarih, millet, kültür vs. gibi her şeyin “ben” çevresinde tüketimi) vurgulanır. Ayrıca Postmodernistler, ironistlerin yaptığı gibi, büyük anlatıları (Kur’an, Mesnevi, İncil, kanonlaşmış büyük eserler vs.) ortadan kaldırmak, onların itibarlarını düşürmek için yoğun bir çaba içerisindeydi. (Akt. Şanlı, 2013: 24). Çünkü Said’e göre de Batı’nın dolaysız Şark gözlemleri ve betimlemeleri birer kurmacadan ibarettir. Said’e göre (2013: 286) Batı’nın kendi tahayyülünde ortaya koyduğu bu temsil biçimleriyle Batı, hem Doğu hakkında bilgiye sahip olurken hem de bu bilgileri kendi çıkarları için kullanmaktadır. Postmodern teoride de bilginin varlığı, haddizatında

kesinlik üzerine değil bilginin sorgulanabilirliği olgusu üzerine bir dönüşümle devam eder (Doltaş, 2003: 95). İbrahim Biricik'e göre postmodern teörinin bilgiyi kesin olmamazlık üzerine inşa etmesi, oryantalist temsillerin aslında kendisidir. Çünkü bilginin kesin olmaması, ona doğruluk atfetmeye çalışan Batı'nın işine yarar. Bacon'ın bilgi güçtür, anlayışından hareketle bilgiyi tekeline geçiren Batı, Doğu temsilleri üzerine nesnel kabullerden ziyade göreceli bakışlarla yapıbozumsal bir şekilde üretilen bilgilerle hem kendini hem Doğu'yu inşa eder (Biricik, 2023: 449).

Postmodernizm, Linda Hutcheon'a göre çelişkili bir girişimdir ve geçmişi eleştirel veya ironik bir dille yeniden okuyarak, geleneği suiistimal ederek kullanır. Geçmiş bu şekilde itibarsızlaştırarak bir istikrarsızlığa neden olur. (Lewis, 2006: 146) Özellikle vurgulanan çoğulluk, gerçekliğin parçalanması, hakikatin bilinemezliği ve çoklu kültür yapılanmaları, postmodernizmin gelenekselin altını oyan ve onu metalaştıran bir yaklaşım ifadesi olduğu yorumu yapılır (Biricik, 2023: 449-450).

Postmodern edebiyat tekniğinde tarih yazımının postmodernizmin tekinsiz atmosferinde sadece bir nesne olarak konumlandığı, yeri geldiğinde onun da yapıbozuma uğratılarak oryantalist söylemde olduğu gibi kendine göre bir gerçekliğin inşasında kullanılabilirliği göze çarpar. Zaten Eagleton'a göre postmodernizmin reddettiği tarih değil büyük T'li Tarih'tir (Eagleton, 2011: 45). Böylece Avrupa merkezci bakış açısıyla Postmodernistler de oryantalistler gibi kendi tarihlerini yazarlar.

Postmodern kuramdaki önemli vurgulardan olan çoğulculuk ve çoklu polinofik ses, sosyolojik düzlemde her türden ve kesimden sese aynı tonda kulak kabartması gerekirken bu polifonide baskın ses hep Avrupa-merkezci oryantalist söylemin olmaktadır. Geçekte de Postmodern teori her türden sese alan açmakla birlikte bu seslerden hiçbirisine sivrilme şansı vermez. Bu da onun ideolojik işlevine vurgu yapılmasına neden olur. Böylece edebiyat sahasında da bu doğrultuda teknikler geliştirmesi söz konusu ideolojik işlevin edebi metinler aracılığıyla kullanılması anlamına gelir (Şanlı, 2013: 22).

Postmodern edebiyatın ilham kaynaklarından zıt ikizlikler konusu, eski Yunan tanrısı Hermes ile alakalıdır. Çünkü Hermes, genç ile yaşlıyı, iyi ile kötüyü vb. yani iki zıtlığı içinde barındıran bir varlıktır. Postmodern romancılar da bu ikiliği romanlarında yoğun şekilde kullanır ve hatta genellikle kurguyu ikilik ve bölünmüşlük üzerine inşa ederler. Şanlı'ya göre postmodernizmde işlenen ikizlik kavramında tıpkı şarkiyatçılıkta Batı'nın iyi ve baskın çıkması gibi bir tarafın daha iyi olduğu düşüncesi gizlidir. Bu yapıda, Batı'nın sesi daha yüksek çıkarken, ötekinin yani Batı dışından olanın daha kısık, cılız ve suçlu bir

ses olarak duyulur. Postmodern mantıkla baştan yaratılan metinler, Batılı ağızla oluşturulduğundan dolayı hem vücut bulan eser hem de yazar Batı'ya hizmet etmiş olur. Bu nedenle postmodernizmin “biz” ve “öteki”ni, tıpkı şarkiyatçılıkta olduğu gibi ne eşit derecede birleştirme ne iki taraftan iyi özellikler alarak bir sentez oluşturma kabiliyeti ne de niyeti vardır (Şanlı, 2013: 25-26).

Şanlı'ya göre postmodern edebiyatın, bir edebiyat kuramı olmasının yanı sıra, klasik kabul edilen, gelenek olduğu için saygı duyulan bütün metinleri bozup yeniden yazarak itibarsızlaştırarak metinlerden “Yüce Varlık” kavramını atarak yerine “hiç”liği koymak gibi ideolojik bir amacı, hedefi de vardır. Ona göre edebi bir tür olarak roman çıktığı, kurallarının belirlendiği yer, bütün sisteminin oturtulduğu yer olarak her şeyiyle Avrupalı ise, postmodernizm de tümüyle Batılı kavramları Batılı usulle ve dolayısıyla Batılı gözle ele alması itibarıyla tam anlamıyla Batılıdır. Bu bakımdan bütünüyle Batılı bir roman yazmak, Batı'yı her şeyiyle benimsemekle ancak mümkün olabileceği gibi, gerçek bir postmodern eser yazmak da aynı şekilde Batı'yı özümsemeye bağlıdır (Şanlı, 2013: 68)

Postmodernin tüm bu eleştirilerine atıfla postmodernizmin kanatları altına giren Türk aydın ve yazarlarının kendi halkına Batı'nın gözleri ile bakmaya başladığı iddia edilir. Bu nedenle postmodern edebiyatın kurallarını başarıyla uygulayan bir yazar olarak bu hususta ilk akla gelen ve en çok eleştirilen isim Orhan Pamuk'tur. Gerçekten de Pamuk postmodern romanın Türk edebiyatındaki en önemli temsilcilerinden biridir. Beyaz Kale'den başlayarak postmodern teknikleri romanlarında oldukça başarılı bir şekilde kullanır. Öte yandan yukarıda vurguladığımız gibi Pamuk'un romanlarındaki esas meseleyi teşkil eden konu Osmanlı/Türk modernleşmesi bağlamında Doğu ve Batı arasındaki ilişkidir. Pamuk romanlarında ele aldığı konu nedeniyle çokça eleştiri almıştır. Onun aldığı eleştiriler Doğu-Batı ilişkilerini yorumlarken aldığı konumdan dolayıdır. Nitekim Hilmi Yavuz, Pamuk'un yer aldığı konumu bizim insanımızı, bizim tarihimizi, bizim kültürümüzü, sanki kural ve kaideleri çok radikal biçimde farklı, başka bir oyunun perspektifinden ele alan, bunun bizim aydınımızın kendini Avrupa'ya kabul ettirme şartlarından biri olarak gören bir konum olarak yorumlar (Akt. Şanlı, 2013: 65). Şanlı da aşağıda yer alan alıntıya binaen Pamuk'un, halkın yaşadığı ve inanç tarafından şekillenmiş kültüre “içeriden bir yabancı” bakış açısıyla yaklaştığını söyler:

“Modernleşmeci hareket kendini gerçekleştirmek için eski İstanbul'dan, Topkapı'dan, tarihî şehirden kaçtı. Pera'nın arkalarında kendi medeniyetini kurdu. Ben de o medeniyetin çocuğuyum. Şimdi tarihî romanlarıyla, modern

tarih merakıyla, pek çok şeyle orayı tekrar geriye alıyor. Ben bu geriye bakışın çocuğuyum. Bu bağlamda konumum da buna uyuyor. Benimle röportaj yapan yabancı gazetecilerle konuşurken bazen alaycı bir şekilde şunu söylüyorum. “Ben dünyada yazdığı konuyu parmağı ile işaret ederek gösterebilen tek tarihî romancıyım.” İşte diye, parmağımla Topkapı Sarayı’nı ya da Hazine’yi gösterebiliyorum. Bu hem topografik bir kuruluş gösteriyor, hem de aslında Pera’dan eski kente, Osmanlı’ya bakış ya da Batılılaşmış Cumhuriyet çocuğunun Osmanlı’ya bakışı... Benim kitaplarımda bu var.” (Pamuk, 2006: 291)

Pamuk ilk iki romanı ile medeniyet tartışmaları hakkında söz söylese de üçüncü romanı olan *Beyaz Kale* ile hem Türk edebiyatında postmodern romanın dikkat çekici bir örneğini verirken diğer yandan da kullandığı tarihsel üst kurmaca tekniği ile birlikte yeni bir Doğu Batı ilişkisi perspektifi sunar.

5.1.2. Medeniyetler kıyasında yeniden yazılan tarih ve Beyaz Kale

Bilindiği gibi postyapısalcı düşünce, tam anlamı ile gerçeğin bulunamayacağı düşüncesinden yola çıkarak, tartışmasız ve mutlak bir gerçek olduğu varsayımını çürütür. Geçmişe ait gerçekleri belgelerle açıkladığını savunan klasik tarih de bu düşünce doğrultusunda yorumlanınca ortaya yeni tarihselcilik anlayışı çıkar. Postmodernistler gerçekliği keşfetmemizin mümkün olmadığını, aksine onu sanal olarak dil ile kurgulanabileceğini iddia etmişlerdir. Böylece tarih de dil aracılığı ile oluştuğu için tarihsel metinler de geçmişin bugünden yapılmış bir kurgusu anlamına gelir. Bu düşünceye göre gerçekleri anlattığını ifade eden tarihçi ile işi kurgu gerçeklikler üretmek olan romancının yaptıkları birbirine oldukça yakınlaşmaktadır. Tarih metnini kaleme alan kişi, gerçekleri anlatmaktan çok, var olan gerçekliğin söylem alanına müdahale ederek dil yolu ile değişen anlamı yorumlamaya çalışacaktır (Çelik, 2021: 31).

Yeni tarihselcilik, aynı devirde vücut bulan edebî ve edebiyat dışı metinlerin aynı anda okunması esası üzerine bina edilen eleştirel bir yöntemdir (Oppermann, 1999: 18). Tarih ve edebiyatı birlikte değerlendiren Louis Montrose’nin “tarihin metinselliği ve metnin tarihselliği” şeklinde formüleştirdiği anlayış tarihsel bilgiye şüpheyile yaklaşır. Çünkü yeni tarihselciliğe göre tarih yazımı fazlasıyla öznel ve kesin hakikatler içermez. Tarih yazarı da bize romancı gibi geçmişe dair hikayeler anlatır (Opperman, 1999: 22). Geçmiş ve onunla birlikte tarihsel süreç içerisinde oluşan gelenek böylece yeni yorumlara

ve anlamlara açılır. Bu da postmodern roman için zengin bir malzeme oluşturur. Böylelikle Linda Hutcheon'a göre postmodern edebiyatın en karakteristik özelliklerinden birisi olan "tarihsel üstkurmaca" ortaya çıkar (Çelik, 2021: 36). Karakterlerini ve olaylarını bilinen tarihten alan ama bunları çarpıtan, tahrif eden ve kurgusallaştıran tarihsel üstkurmaca ile yazılan metinler tarihin kurgusallığını teşhir eder. Bu metinler tarihi ancak çeşitli temsil ya da anlatı biçimleri yoluyla bilebileceğimiz gerçeğini vurgulayarak, tarihle kurgu arasında belirgin bir ayırım yapmanın olanaklı olduğunu reddeder. Bu anlamda bütün tarih bir edebiyattır (Akt. Çelik, 2021: 36)

Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* romanı da baştan sona bir tarihi gerçeklik hissi yaratmaya çalışan klasik tarihi romandan ziyade hem bu edebi türün hem de tarih yazımının yerleşik kalıplarını zorlayan, adeta onlarla oynayan "tarihyazımsal üstkurmaca" türü içerisinde değerlendirilir (Terzioğlu, 2011: 284). Romanda Orhan Pamuk'un başka bir romanının kahramanı olan tarihçi Faruk Darvinoğlu imzasıyla yazılan giriş bölümüyle anlatılacak hikâyenin üst katmanı oluşturulur. Bu girişte Faruk, 17. Yüzyılda geçen "*hikâyede anlatılan kimi olayların pek de gerçeği yansıtmadığını hemen gördüm*" (Pamuk, 2020: 7) der. Ama devamında bazı ayrıntıların da tarihi gerçekliklerle örtüştüğünü söyler. Pamuk'un Faruk Darvinoğlu'nu kısıtlı da olsa kurguya dahil etmesinde bir amacı vardır. Faruk Darvinoğlu tarihi hikâye olarak görüp bilimsel tarih anlayışını tartışmaya açmasıyla onun romanlarına akseden postmodern tarih görüşünün bir temsilcisi gibidir. Faruk tarihçinin dipnotları olan hikayeler yazdığını düşünür (Bolat, 2021: 444). Pamuk da bu doğrultuda *Beyaz Kale* ile dipnotlu olmasa da gerek bilinen tarihi unsurları kullanarak gerekse bunların yerlerini değiştirip ekleme/çıkarmalar yaparak bir hikâye yazmıştır.

Gürsel Aytaç, *Beyaz Kale* için tamamlanma imkânı bulamamış bir eskiz roman olarak bahseder (Aytaç, 1999: 60). Aytaç'ın romanı bir eskiz olarak nitelemesi belki biraz ağır olabilir. Ancak onun bu eskiz görüntüsü aslında Orhan Pamuk'un oluşturduğu ve daha sonra kaleme alacağı diğer meşhur romanlarında da kullanacağı perspektifin hemen hemen tüm unsurlarını test edip uygulamaya koyduğunu görmemizi sağlar. *Beyaz Kale*'de oluşturduğu ve kolay anlaşılabilir şekilde postmodern tekniklerle birlikte sunduğu perspektifi, diğer romanlarında karmaşıklılaşarak, katmanlaşılarak romanlarda daha sağlam bir zemine oturur. Bugüne kadar pek çok kez belirtildiği gibi, Pamuk'un hemen tüm romanlarında ele aldığı temel meselelerin başında Doğu-Batı karşıtlığı, bu karşıtlık ekseninde kimlik meselesi, daha dar olarak ifade edilirse Osmanlı/Türk modernleşmesi veya Batılılaşması ve bunun neden olduğu sancılar gelir. *Beyaz Kale*'de Pamuk'un bu

meseleye tarihsel üstkurmaca aracılığıyla eğildiği bir romandır. Romanda 17. Yüzyılda Osmanlı'ya esir düşen Venedikli bir köle ile Hoca sıfatıyla tanıtılan efendisinin kimlik değişmelerini anlatılır. Pamuk, oluşturduğu bu iki kimlikle Doğu-Batı arasındaki ilişkileri Doğulu bir oryantalist bakış açısıyla değerlendirir. Postmodern romanın en çok kullanılan tekniklerinden tarihsel üstkurmaca tekniği de Pamuk'un metni oryantalize etmesinde bir enstrüman görevindedir. Çünkü işlediği konu ve çizdiği Osmanlı aydını figürü, içine yerleştirildiği tarihsel dönem ile anakroniktir. Özellikle çizilen hoca karakterinin bütün bir söylemine hâkim olan Doğu-Batı ayrımı fazlasıyla kalın hatlarla çizilmiştir. İçinde yaşadığı toplumu yeterince akılcı bulmayan, her fırsatta toplumu aptal olarak damgalayan ve neden batılılar gibi olmadıklarına hayıflanıp Hoca, 17. Yüzyıla ışınlanan bir geç 19. Yüzyıl Osmanlı münevveri gibidir (Terzioğlu, 2011: 287). Bu tarihlerde Osmanlı aydını Batı ile ilgili herhangi bir komplekse sahip değildir. Fakat romanda hemen her alanda Batı'nın Doğu'ya karşı üstün tutulduğu hissedilir. Pamuk'un bu anakronizmi çok da önemsemediği aşikardır.

“Tarihi çekici yapan şey ona bağlı olma zorunluluğu değil, bağlı olmama zorunluluğudur. Benim için tarih, günümüz gibi anlamlandırılması gereken bir dünya değildir; yalnızca bir imge deposudur. Bu hazineden işime yarayacak ne çekip kullanabilirim diye düşünürüm; Tolstoy ya da Stendhal gibi tarihte olup bitenlerin anlamı nedir, diye düşünmem. Bu yüzden de tarihsel gerçeklerin altında ezilme tehlikesine düşmem. Öte yandan tarihsel imgelerin raflarından dikkatle indirilip, paketlerinden titizlikle çıkarılıp 'gerekli' yere yerleştirilmeleri gerektiğini düşünürüm” (Pamuk, 1999: 112-113)

Bu açıdan yaklaşıldığında Pamuk, kendi hazır perspektifini postmodern tarihsel görüşü de kullanarak romanında tatbik etmiştir denilebilir. Venedikli Köle'nin Osmanlı insanı ile ilk karşılaşmasından itibaren gerek kölenin üstenci bakışı gerekse çizilen Osmanlı insanı nedeniyle bu durum romanda açık olarak görülür. Öte yandan Batı'nın Osmanlı toplumuna bilimsel üstünlüğü fikri roman boyunca sürekli sezdirilir. Venedikli kölenin kendisini hekimlikten anlayan birisi olarak tanıtması, gemide tedavi ettiği askerlerden sonra Sadık Paşa'nın “kimsenin çare bulamadığı” şeklinde anlatılan nefes darlığı hastalığını nane hapı ve öksürük şurubu ile tedavi etmesi Osmanlı'da sanki tıp ilmini zayıflığına bir işaret gibi algılanabilir. Bunun yanında romanda Doğu'nun bilimsel geriliği de hoca ve Padişah dahil birçok roman kişisinde bir ön kabul gibi görünmektedir. Hoca Venedikliyi bir köle olarak Sadık Paşa'dan alıp evine getirdiğinde garip bir şekilde

kölesinden Avrupa’da öğrendiği ne varsa kendisine öğretmesini ister. Hoca’nın bu şekilde kendiliğinden kabul ettiği üstünlük, efendi köle ilişkisini ters yüz eder. Mahiyeti romanda tam açıklanmasa da genel olarak “*astronomi, matematik, tıp, mühendislik*” şeklinde tarif edilen sıradan bir Avrupalı gencin sahip olduğu ilim, bir Osmanlı efendisini kendi talebesi haline getirir. “*İlk başlarda, ben daha çok tembel kardeşi kendisine yetişsin diye eski bildiklerini gözden geçirmeye razı olan iyi niyetli ağabey gibi hissediyordum*” (Pamuk, 2020: 26) diyen Venedikli daha sonra Hoca’nın da onun üstünlüğünü ve farklılığını kabul ettiğini söyler. Neden ve nasıl oluştuğunu bilmediğimiz bu üstünlük ön kabulü Pamuk tarafından bir soru ile cisimleştirilir. Hoca’nın Sadık Paşa’ya sunduğu icat ve fikirleri sonrasında Venedikliyi kast ederek “*O mu öğretti sana bunları?*” (Pamuk, 2020: 29) diye sorar. Pamuk romanın ilerleyen sayfalarında Hoca ve Venediklinin top gösterileri esnasında aynı soruyu ama muhatabı değiştirerek Padişahın ağzından Venedikliye yöneltir: “*Sen mi öğretiyorsun bunları ona?*” (Pamuk, 2020: 88)

Bilimsel üstünlük görünümü romanda daha sonra İstanbul’da baş gösteren veba salgını neticesinde de ortaya çıkar. Tarihsel verilere bakıldığında Pamuk tarafından eklendiği anlaşılan bu veba salgınında halktan Padişaha tüm toplum salgına müdahale etmek yerine onu Allah’ın bir takdiri olarak yorumlar ve ölümü bir kader olarak kabul ederler. Durumun vahametini ise bilen tek kişi Venediklidir. Vebaya karşı yapılacakları Hocaya anlatır. Öte yandan Pamuk, şarkiyatçı bir bakış açısıyla yazılan romanında, “bağnaz” olduğuna inanılan “halk kültürü” değerleriyle ironik yolla alay ederek kışkırtmalar yapar. Onun “*romanı kışkırtma yapmak, en olmadık, en uzak konulara, bölgelere kancalar atmak, karanlık köşeler yaratmak, şüpheler uyandırmak için mevcut inançların, önyargıların kabuğunun çatır çutur kırılabilceği bir alan olarak gördü*” gününü ifadeleri bu görüşünün yansımasıdır (Pamuk, 2006: 103). Romanda bilimsel üstünlüğün karşısında sürekli halkın cehaletini nazara vererek daha da belirgin kılar. Veba salgını sırasında halkın bakış açısı bunu örnekler:

“*Hoca'nın, yemeğini çömelip bağdaş kurarak değil, gâvurlar gibi masaya oturarak yediğini; kitaplara keselerle para verdikten sonra onları yere atıp içinde peygamberin adı olan sayfaların üstüne bastığını; gökyüzünü saatlerce seyretmekle içindeki şeytanı yatıştıramadığı için, gün ışığında yatağına yatıp evinin kirli tavanım seyrettiğini, kadınlardan değil, yalnızca oğlanlardan hoşlandığını. Benim onun ikiz kardeşi olduğumu, ramazanda oruç*

yediğini ve vebanın da onun yüzünden yollandığını söylüyormuş mahalleli”
(Pamuk, 2020: 60)

Devlet mekanizması bunun bir salgın vakası olduğunu idrak etmekten aciz olmakla birlikte alınacak önlemler hakkında da bilgisi yoktur. Salgın Venediklinin telkin ettiği önlemler sonucunda bastırılır. Ayrıca roman boyunca Hoca içine girdiği hiçbir bilimsel çabaya karşılık bulamaz. Bilimsel çalışmalarını anlamayan Sadık Paşa ve öğrencilerini aptal olmakla itham eder. Gebze’de çalışmalarını anlattığı gençler de onu anlamaz. Bilimsizlikten karanlık bir kuyuya düşmüş gibi resmedilen hocanın, Pamuk’un çizdiği dağınık ve özensiz Osmanlı bilimsel müktesebatı neticesinde kitaplardan da ümit kesmesine neden olur. Bir şeyler öğrenmeye çalıştığı yazmaların hemen hepsi ya özetin özetidir ya da içerisine alakasız bir sürü şey iliştirildiğinden işlevsizdir. Terzioğlu’nun ifade ettiği gibi on altıncı yüzyıl sonundan başlayarak Mustafa Ali, Koçi Bey, Katip Çelebi gibi Osmanlı okumuşları, seçkinleri kaleme aldıkları tarihlerde çeşitli türlerdeki eserlerde Devlet-i Âliyye’nin ahval ve gidişatı hakkında endişelerini ifade etmiş, bazen de kendi siyasi ve toplumsal düzenlerindeki aksaklıkları eleştirirken Batı ve Batı dışı başka coğrafyalarla karşılaştırmalar yapmışlardır. Yine de on yedinci yüzyıl itibarıyla henüz bir Osmanlı kimlik bunalımından, hele de Batı’yla ilişkili olarak, söz etmek mümkün değildir. Romanda yansıtılan bu dengesizlik tarihsel sürece bakıldığında karşılığını bulmaz. 17. Yüzyılda Batı medeniyetinin bilimsel üstünlüğü konusunda henüz Osmanlı toplumunda genel geçer kabul ya da kanaat oluşmamıştır. Hatta *Beyaz Kale*’de Hoca’nın en çok anıştırdığı tarihi kişiliklerden Kâtip Çelebi bile Osmanlı devletinin artık inişe geçmeye başladığına dair yargısına ulaşır. Osmanlı ulemasının akla ve aklî bilimlere yeterince önem vermediği eleştirisini yapar. Fakat Batı’daki bilimsel gelişmelere olan bariz ilgisine rağmen, Batı’yı Osmanlılarca örnek alınması gereken bir model olarak görmediği gibi Osmanlı dünyasını değerlendirirken de illa ki Batı’ya gönderme yapma ihtiyacı hissetmez (Terzioğlu, 2011: 288). Pamuk, tarihsel üst kurmacanın kendisine tanıdığı özgürlükle hareket eder. Çünkü klasik tarih ne söylerse söylesin postmodern tarihî romanlarda metnin içinde kendi gerçekliği hakimdir. Böylece Pamuk, tarihsel verilere uymama ithamından kurtulmuş olur. Ancak yaptığı yorumlamanın sorumluluğu hala üzerindedir. Her ne kadar gerçekliğe aykırı olduğu suçlamasına tarihsel üstkurmaca kalkan olsa da yaptığı Batı üstünlüğü yorumu elbette tartışmaya açıktır ve zaten tartışılmaktadır da.

Romanda dikkati çeken konulardan birisi de Hoca’nın geçirdiği kimlik problemidir. Bu problem Hoca’nın etrafına, içinde yaşadığı toplumuna karşı duyduğu yabancılaşma

neticesinde gelişir. Aptal olarak gördüğü bir yığın insan arasında geçirdiği buhranla kendisinin onlardan farklı olduğuna inanır. Romanın başından beri Hoca'nın ağzında belirgin olan “onlar” söylemi burada daha da belirginlik kazanır. Onlardan ayrılan Hoca'nın öykündüğü taraf kuşkusuz Batıdır. Ayrıca Venedikliden Batılı insanın kendi içine bakarak kendisiyle yüzleşerek kişisel bunalımına çare bulacağını öğrenir. Uzun veba gecelerinde yazarak kendileri ile yüzleşmeye çalışırlar. Fakat romanda anlatılana göre geleneksel olarak bunun bir örneğini görmemiş olan hoca kendisinin değil de daha çok kölesinin iç dünyasıyla ilgilenir. Yaptıkları kötülük itirafları Venediklinin tek taraflı kurgu itiraflarına dönüşür. Romanda Pamuk, Venedikli ve Hoca'nın hikayesi etrafında Doğu-Batı, bizimkiler-onlar ayrımını kurarken daha çok oryantalist literatürün varsayımlarından yola çıkar: Batılı bireycidir, Doğulu cemaatçi; Batılılar (Hristiyanlar) farklı teolojik algıları sayesinde kendi içlerindeki "kötü"yle yüzleşebilmiş, Doğulular (Müslümanlar) ise kötüyü daima "öteki"ne atfetme kolaycılığına düşmüşlerdir (Terzioğlu, 2011: 293).

Beyaz Kale'de Hoca'da aksettirilen kimlik problemi postmodern romanın özelliklerinden olan ikizlik ya da ikileşme ile gösterilir. Köle ilk gördüğü andan itibaren Hoca ile benzerliklerinin farkındadır. Daha sonraları Sadık Paşa ve Padişah da bu benzerliğe işaret ederler. Hoca da ilk başta farkında değilmiş gibi davransa da ayna karşısında geçen günlerde bu benzerliğin farkında olduğunu belli eder. Hoca, Venediklinin telkinleriyle, bu kimlik keşfinin ilk adımında bir Avrupalı gibi kendi varoluşunu ve kendi bedenini aynaya bakarak keşfetmeye uğraşır. Bu ikizlik birlikte aynaya baktıklarında daha da belirginleşir.

“Elini omzuma koyarak yanıma geçti. Dertleştiği bir çocukluk arkadaşıydım sanki. Parmaklarıyla enseme iki yanından sıkıştırdı, beni çekti. ‘Gel birlikte aynaya bakalım.’ Baktım ve lambanın çiğ ışığı altında, bir daha gördüm ne kadar çok benzeştığımızizi. Sadık Paşa’nın kapısında beklerken onu ilk gördüğümde de bu duyguya kapılmıştım, hatırladım. O zaman, olmam gereken birini görmüştüm; şimdiyse, onun da benim gibi biri olması gerektiğini düşünüyordum. İkimiz birmişiz! Şimdi, bu bana çok açık bir gerçekmiş gibi geliyordu.” (Pamuk, 2020: 64)

Fakat bu birbirinin aynısı olan, ikisi de aynı saflıkta, berraklıkta ya da birbirinin dengi, eşiti bir ikizlik değildir. Birini Doğu'nun ötekini Batı'nın temsil ettiği iyi ile kötü, gelenek ile modern gibi zıtlıklardan oluşan ikizliktir (Şanlı, 2013: 109). Postmodernizm sık sık bu tür zıtlıkları bir araya getirir. Aslında bu postmodernitenin yapısında bulunan

demokratik mantığın bir sonucu olarak gözükür (Koçakoğlu, 2012: 120). Fakat Pamuk'un bu zıtlığı Hoca'nın arayışı neticesinde Batı lehine görülecek bir başkalaşımın gölgesi altında kullanır. Romanda Hoca'nın kendisini keşfetme biçimi de oryantalistlerin kaidelerindeki gibidir. Kendisini tanımlamak için "öteki"ni tanıyıp, onun hakkında bilgi sahibi olmalıdır. Kendisini "öteki" üzerinden tanımlamak, ne olduğunu bilmeye yardım ettiği gibi ne olmadığını bilmeye de yardım edecektir. Fakat Hoca için içinden çıktığı toplumu bu şekilde dışardan tanıma çabası sonuç vermez. Bu nedenle kölenin tavsiyesiyle Batılı gibi günahlarını anlatan günlükler, yazılar kaleme almaya çalışır. Böylece postmodern romanın önemli dinamiklerinden olan başkalaşma ve dönüşüm başlar. Hoca kölenin kaleme aldığı geçmişle ilgili itiraflarla yavaş yavaş dönüşeceği kişiliğin geçmişini benimsemeye başlar. Nitekim Padişahla çıktıkları sefer sırasında Hoca ile Venedikli kimliklerini değiştirirler. Hoca istediği gibi bir Batılı olup İtalya'ya kaçar. Venedikli ise İstanbul'a dönüp Hoca gibi yaşar. Fakat burada dikkat edilecek bir şey vardır. Değişip başka bir hayata geçme isteği duyan bir Doğuludur. Yıllar sonra İstanbul'a gelen bir İtalyan'ın getirdiği habere göre de yazdığı Doğu hakkındaki kitaplarla meşhur olan Hoca, Türkler hakkında pek de iyi şeyler yazmaz:

"O'nun gerçek bir Türk dostu olmadığını, Türkler için çirkin şeyler yazdığını sır verir gibi söyledi: Bizim artık yokuşu inmeye başladığımızı yazıyormuş, kafalarımızın içinden eski püsküyle dolu pis bir dolaptan söz eder gibi söz ediyormuş, iflah olmazmışız, kurtulmamız için bir an önce onlara boyun eğmekten başka çaremiz yokmuş, bundan sonra, yüzyıllarca, boyun eğdiklerimizi taklit etmekten başka bir şey söylüyormuş." (Pamuk, 2020: 124)

Hoca yabancılaştığı, Aptal bulduğu toplumundan hıncını böyle almaktadır. Kıyafetini ve geçmişini sahiplendiği bir Batılının Doğuya bakışını da sahiplenmiştir. Öte yandan Doğudan Batıya doğru yapılan bu değişimde Venediklinin kişiliğinde hiçbir değişim gözlenmemektedir. Romanın başından itibaren din değiştirmeye yanaşmayan Venedikli, romanın sonunda da özbilincini kaybetmez. Pamuk'un Batılı bir karakterin değerlerini ve bilincini bu denli muhkem çizmesi de manidardır.

Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* romanında okuruna kurmaca olduğunu hatırlatan bilinçli olarak yapılmış zaman kaydırmaları (anakronizm) ve günümüze açık ve örtülü göndermelerle doludur. Öte yandan roman ele aldığı zaman ve mekânı okurun gözünde canlandıracak pek az ayrıntı sunmasıyla dikkat çeker. Metinde 17. Yüzyıl İstanbul'u neredeyse hiç yoktur. Pamuk tarihi kişi ve olaylardan da roman kurgusunda işine yarayacak

kadar seçip yer vermiştir. Bütün bunlara rağmen, Beyaz Kale'deki tarihi kurgunun, esasında bütün bir on altıncı yüzyıl sonrası Osmanlı tarihine ilişkin hayli köklü bir tarihi anlatıyla örtüştüğü söylenebilir. Genel geçer kabul edilen tarih bilgisine göre bu dönem II. Viyana Kuşatması sonrası Osmanlının çöküşe doğru gittiği duraklama devri olarak bilinir. Pamuk, Hoca'ya bu minvalde 20. Yüzyılın perspektifiyle oluşturulduğu açık olan devletin durumu hakkında tahlillerde bulundurulur. Hoca, donanmanın Venediklileri yenmesi, Bozcaada ve Limni'nin geri alınması gibi devletin kazandığı zaferleri en son ve geçici başarılar olarak yorumlar. Ona göre tüm bu zaferler “*yakında ahmaklığın ve beceriksizliğin çamuruna gömülecek olan sakatın son çırpınışları*”dır (Pamuk, 2020: 44). Pamuk devletin çöküşe doğru yol aldığına yürekten inanan kahramanı Hoca'ya Venedikli ile birlikte kurtuluş çaresi sundurması da ilginçtir. Bundan daha ilginç onların çare olarak sundukları şeydir. Kaybedilen topraklar neticesinde Hoca ve Venedikli kölesi haritaya bakarak daha sonra hangi toprakların kaybedileceğini çıkarmaya çalışırlar. Sonra kurdukları yıkıma dair düşleri ve kurtuluşun reçetesini bir kitapla padişaha sunarlar.

“Böylece, sessiz ve karanlık geceler boyunca, aylarca hüznün ve umutsuz bir neşeyle kurguladığımız o yenilgi ve yıkıntı düşlerinden fişkıran, bütün o boynu bükük fukaraları, çamurlu yolları, yarım kalmış yapıları, karanlık ve tuhaf sokakları, her şey eskisi gibi olsun diye anlamadıkları duaları okuyanları, dertli analarla zavallı babaları başka ülkelerde yapılan ve yazılanları bize aktarmaya ömürleri yetmeyen mutsuzları, çalışmayan makineleri, o eski güzel günlere ağıtlar yakan gözü yaşlıları, bir deri bir kemik sokak köpeklerini, topraksız köylüleri, şehirlerde boş boş gezinen işsizleri, okuyup yazamayan pantolonlu Müslümanları ve sonu yenilgiyle biten bütün bu savaşları bir kitaba doldurduk. Kitabın başka bir kısmına benim soluk anılarımı koyduk: Annem, babam ve kardeşlerimle Venedik'teyken ve okul yılları sırasında başımdan geçen mutlu ve öğretici olaylardan renkli bir iki sahne: Bizi yenecek olan ötekiler böyle yaşıyorlardı işte, bizim de onlardan önce davranıp öyle yapmamız gerekiyordu!” (Pamuk, 2020: 86)

Buradan şüphesiz Pamuk'un doğrudan öncelikle şekil olarak Avrupalı'ya benzemeyi işaret ettiği söylenebilir. Fakat daha 17. Yüzyılda başlayacak bir kıyafet ve yaşantı öykünmesinin pek de bir anlam ifade etmeyeceği açıktır. Öte yandan burada kılık kıyafet ve yaşam şekli değişimi ile Pamuk daha ilerisini Cumhuriyet devrinde yapılan Batılılaşma

abalarını ironik bir şekilde eleştirir. Fakat roman boyunca Hocaya da sürekli bir yokluk tespiti yaptırarak hedefin kesinlikle Batı medeniyeti olduğunu da gösterir.

Görüldüğü gibi Orhan Pamuk, postmodern romanın tekniklerini başarılı bir şekilde kullandığı *Beyaz Kale*'de karşı karşıya getirdiği kahramanları ile medeniyetler çarpışmasını dile getirir. Tarih yazımcı üstkurmaca, çoğulculuk, arayış ve başkalaşım gibi postmodern romanın önemli unsurlarını kullanarak daha çok oryantalist batıcı bir perspektiften bir medeniyet muhasebesi yapar. Haklı olarak da anlatımda sadelik ve düz bir üsluptan ziyade postmodern tekniğin dolaylı anlatım dilinden yararlanarak ve sözü edilen bu teknikleri ideolojisine bilinçli bir şekilde vasıta ettiği yönünde eleştirilerin hedefi olur (Biricik, 2023: 455). Batılılaşmış seküler bir kültürün içinde yetiştiğini söyleyen Orhan Pamuk, "eski", "modası geçmiş", "geri", "ağdışı" olarak yorumladığı halkın yaşadığı ve inancın şekillendirmiş olduğu geleneksel kültüre ve tarihe "içerden bir yabancı bakışla" bir etnograf, bir antropolog gibi baktığını ifade etmektedir (şanlı, 2013: 65).

"Modernleşmeci hareket kendini gerçekleştirmek için eski İstanbul'dan, Topkapı'dan, tarihî şehirden katı. Pera'nın arkalarında kendi medeniyetini kurdu. Ben de o medeniyetin çocuğuyum. şimdi tarihî romanlarıyla, modern tarih merakıyla, pek çok şeyle orayı tekrar geriye alıyor. Ben bu geriye bakışın çocuğuyum. Bu bağlamda konumum da buna uyuyor. Benimle röportaj yapan yabancı gazetecilerle konuşurken bazen alaycı bir şekilde şunu syliyorum. "Ben dünyada yazdığı konuyu parmağı ile işaret ederek gösterebilen tek tarihî romancıyım." İşte diye, parmağımla Topkapı Sarayı'nı ya da Hazine'yi gösterebiliyorum. Bu hem topografik bir kuruluş gösteriyor, hem de aslında Pera'dan eski kente, Osmanlı'ya bakış ya da Batılılaşmış Cumhuriyet ocuğunun Osmanlı'ya bakışı... Benim kitaplarımda bu var." (Pamuk, 2006: 291)

Orhan Okay'ın (2013b: 171) dediği gibi Doğulu entelektelde az çok bulunan oryantalistlikten Pamuk da nasibini alır. Romanlarında Avrupa-merkezliliği esas alarak Doğu'yu oryantalist söylem mantığıyla ele alır (şanlı, 2015: 93).

5.2. Sosyalizm Eleştirisi ve İdeolojik Muhasebe

Tanıl Bora, *Cereyanlar*'da "Devrimci sosyalist veya radikal sol hareket, 1970'lerin ortalarından başlayan kesif ve ümitli hareketliliğin ardından, 12 Eylül askeri darbesiyle büyük bir baskı ve yıkıma uğradı" der. 70'lerde Devrimci hareketin çok hızlı gelişmesinin

hareket üzerinde bir tür uyuşturucu etkisi yarattığını, darbenin geldiği görülmesine rağmen geç kalan tepkinin de sol hareketin yaşadığı travmayı şiddetlendirdiğini, derinleştirdiğini ifade eder (Bora, 2017: 681). Siyasi suçlular hakkında verilen idam ve hapis cezası kararları, Kenan Evren'in ifade ettiği "*Asmayalım da besleyelim mi?*" tavrının sonucu olarak siyasi ideolojilerin hepsini susturur (Gürbilek, 2014: 72). Yine darbenin sembol ismi Kenan Evren, idamlar ve cezalandırmalar hakkında cuntanın siyasal olarak tarafsızlığını "*Konsey taraf tutuyor demesinler diye bir sağcı, bir de solcu seçilsin dedik.*" (Oran, 1989: 49) şeklinde ifade etse de Bora, darbeyi gerçekleştiren ordu karargâhının soldan sert bir direniş beklediğini düşünür. Çünkü 70'lerde hızla gelişen sol hareketin büyüklüğü hem başka kesimler gözünde hem de sol hareketin kendi gözünde bu beklentiyi makul kılar (Bora, 2017: 681). Darbe sonrası solu gerçekten ezen 12 Mart travmasıyla kıyaslanmayacak sayıdaki idamlar (18 kişi), öldürmeler (171 kişinin işkencede öldüğü belgelenmiştir) , kitlesel gözaltı ve hapsedmeler, yaklaşık 7 bin kişinin idam istemiyle yargılandığı davalar, sonrasında da kurumlaşan baskı ve gözetim bunun göstergesidir (Bora, 2017: 682). Darbenin ideolojilere ve ideolojik gördüğü her şeye uyguladığı baskının sonucunda sol ideoloji diğer hareketlere göre daha derinden etkilenmiştir. Yukarıda sözü edilen darbeye karşı sert direniş beklentisi de gerçekleşme olanağı bulamamıştır. Bora'ya göre bu beklentinin boşa çıkmasının temel nedeni, herhalde, bu hareketlere destek veren veya sempati duyan -gerçekten geniş- kitlelerin, ümitsiz iç savaş girdabından bezgin düşmüş olması, dahası, militanlaşan silahlı mücadelenin, fiilen solun toplumsal seferberlik potansiyelini geriletmiş bulunmasıdır (Bora, 2017: 681-682).

Ayrıca 12 Eylül'le eş zamanlı gelişen başka gelişmeler de sosyalist hareketin gücünü zayıflatmıştır. Baskılardan öte, bütün dünyada solun 'modernleşen' sağın etkisi altında topyekûn karalandığı, solu eski moda bir dar kafalılıkla eş tutan alaycı bir tavrın popülerleştiği bir devir başlar (Bora, 2017: 681). Küreselleşme, kapitalist sisteme entegrasyon, popüler kültür, postmodernizm ve buna bağlı olarak beslenen birey ve özgürlük düşünceleri yeni bir kültürel iklimi ortam hazırlar. 1980-1983 yılları arasında askeri yönetim altında IMF ile imzalanan stand-by anlaşması, Dünya Bankası ile 1980-84 yıllarını kapsayan Yapısal Uyum Kredilerine yönelik anlaşmalar kapitalist sürecin ve buna bağlı neoliberal politikaların hızlanmasına aracı olur (Alev, 2022: 360)

Sosyalizmin tüm dünyada çöküşü, kapitalizmin ve para ekonomisinin her alana hâkim olması ve bununla beraber gelişen popülerlik; hâkim kültürün diliyle konuşamayan, sözü tükenmiş, küskün, yılgın bir solculuğu meydana çıkarır. Darbeden sonra, büyük

çoğunluğu soldan oluşan, sayıları otuz bine yakın kişi yurtdışına, ekseriyetle de Batı ve Kuzey Avrupa devletlerine iltica eder. Birçok hareket buralarda örgütlenir ya da mevcut ağlarını daha da geliştirir. Kimi siyasi mülteci zamanla iltica ettiği ülkeye yerleşir, kimileri birkaç yıllık veya on yılı aşan sürelerden sonra geri döner. Bu iltica eden kadrolarla ayakta kalmaya çalışan sol oluşumlar, özellikle 1980’lerdeki en canlı zamanlarında, neredeyse tamamen Türkiye’deki sol harekete maddi ve kamuoyu desteği sağlamaya odaklanırlar. Yenilmiş ve ülkeyi terk etmiş olmalarının verdiği bunalımla kendi aralarındaki husumetleri yeniden üretmeyi, anlaşmazlıkları derinleştirmeyi sürdürdüler. Bu nedenle yurt dışı solcularının iltica ettikleri yerlerin ve o ülkedeki mevcut solun siyasal, toplumsal ve düşünsel birikimiyle alışverişi oldukça sınırlı olarak kalır ve bu oluşumlar yurt dışında gettolaşmaktan kurtulamazlar.

Çalışmamızın bu bölümünde 1980 sonrası sol hareketin yaşadığı bu eş zamanlı kırılmada bulundukları nokta itibarıyla kendi sınıflarına en acımasız eleştirilerin yine kendileri yapan, sosyalist yazarların sorgulamalarının romanlardaki yansıması ele alınacaktır. Latife Tekin’in *Gece Dersleri* genç bir militanın sosyalist örgütler içerisinde etkin rol alan genç bir militanın yaşadığı hayal kırıklıkları ve bunalımı üzerinde yoğunlaşır. Bununla beraber sosyalizme karşı oluşan eleştirel iklimde hareketin içinden olduğu kadar dışından da eleştiriler romanlara yansır. Bu tür romanlarda sosyalist hareketin örgütsel faaliyetlerinin insani olmadığı ve bireyi gerçek yaşamın dışına ittiği görüşleri eleştirilerin çıkış noktasını oluşturur. Ahmet Altan’ın *Sudaki İz* romanı çizdiği iki karşıtlıklarla bu konuya eğilir. Öte yandan Tahsin Yücel’in *Peygamberin Son Beş Günü* romanı 1980 sonrası Türkiye’inde, ülke kapitalist pazarın etkisi altına girip tüketim toplumu olma yolunda ilerlerken sol siyasi düşüncenin değişen ve dönüşen dünyada kendisini çağa göre güncelleyemediği fikri dile getirilerek eleştirilir. Son olarak da sosyalist aydının özeleştirisinden ziyade hem Türkiye’de hem küresel çapta yaşadığı yenilgi sonrası yaşadığı büyük hayal kırıklıkları ve hayatlarında oluşan telafisi mümkün olmayan boşluk hissi romanlara sirayet eden bir başka görüntüdür. Oya Baydar’ın *Hiçbir Yere Dönüş* romanı da bu konuyu işleyen romanlardan olarak göze çarpar.

5.2.1. Genç bir militanın solgun anıları *Gece Dersleri*

1986 yılında yayınlanan ve Latife Tekin’in “beni gerçekten yazar yapan kitap” (Özer, 2020: 101) dediği *Gece Dersleri* yazarın yayınlanan üçüncü romanıdır. Aslında Tekin’e sahip olduğu şöhreti ve Türk romanı içerisinde bulunduğu konumu sağlayan

eserleri ilk iki kitabıdır. Fakat Tekin, kitaptan “*Gece Dersleri’nde kendime fark attım. Gece Dersleri çok önemli bir kitap benim hayatımda. Onu yazarken kendimden çok şey öğrendim.*” (Özer, 2020: 101) diye bahseder. *Gece Dersleri’nde* Tekin, hem eleştirmenlerce öncülerinden olarak gösterildiği biçimsel yeniliğe yeni bir boyut kazandırmış hem de Türk romanında yeni bir tematik yönelişe adım atmıştır.

Gece Dersleri’nin merkezinde Gülfidan ya da devrimci örgütteki kod adıyla Sekreter Rüzgâr bulunur. Metin, zaman zaman farklı sesler duyulmasına rağmen Gülfidan’ın bize aktardıklarından oluşur. Kırsalda zor bir çocukluk geçiren Gülfidan on sekiz yaşında devrimci bir örgüte katılır. Daha sonra Sekreter Rüzgâr kod adını alan Gülfidan genç yaşına rağmen örgütte iyi bir konum edinir. Örgüt liderlerinden birisi ile evlenir. Ama zamanla bulunduğu konumda üzerine geçirdiği Sekreter Rüzgâr “kalıbı” ile Gülfidan’ın uyumsuzluğu onu ruhsal ve zihinsel bir buhranın içine sürükler. Gülfidan’ın bulanık zihniyle karşılaştığımız romanda onun hayatını değiştiren üç temel olay vardır. İlki çocukluğunda annesinin yasak aşkına şahit olmasıdır. İkincisi yasadışı bir örgüt içerisinde Sekreter Rüzgâr kod adıyla devrimci bir militan olarak yer almasıdır. Üçüncüsü ise 12 Eylül darbesiyle yaşananlardır (Atik, 2012: 275-76). Klasik roman dilinden oldukça uzak olan dile yoğun bir şiirsellik hâkimdir. Roman klasik olay örgüsü etrafında gelişmez. Kronolojik bir zaman akışı yoktur. Metin parçacıkları halinde karşımıza çıkan romanda bu metinler mektup, günlük, hitabe ve nadiren karşılıklı konuşma özellikleri sergiler. Romanın şahıs kadrosu, olaylar ve zaman gibi unsurları bu metinler içerisine yayılmıştır.

Latife Tekin’in seçtiği postmodern unsurlar barındıran biçim ve yeni roman dili *Gece Dersleri* üzerinden yapılan siyasi tartışmaların gerisinde kalmış gibi görünse de estetik düzlemde oldukça önemli bir gelişmedir. Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin Çöp Masalları* romanlarından bildiğimiz roman dilini aslında *Gece Dersleri’nde* de sürdürür. Fakat *Gece Dersleri’nin* anlatıcısı ve başkışısı Gülfidan/Sekreter Rüzgâr kendi yaşamının ve Türkiye’nin yakın tarihte yaşadığı toplumsal ve siyasal olayların ağırlığını kaldıramayan Ahmet Oktay’ın tabiriyle “neredeyse us yarılımına” (Oktay, 2010: 62) uğrayan bir roman kişisidir. Romanın biçimi de bu doğrultuda şekillenir. Metin parçalı ve kopuk yapısıyla Gülfidan/Sekreter Rüzgâr’ın kendisi ve geçmişiyle ilgili bir hesaplaşmasıdır. Bu hesaplaşmada Latife Tekin’in seçtiği dil romanın en dikkat çekici özelliklerinden biridir. Tekin, her romanı farklı bir sesle yazdığını söyler. Romana hâkim olan kendine özgü sesin parçalı yapıyı birleştirdiğini ifade eder. *Gece Dersleri*, kırıntılardan, mırıltılardan, kopuk

kopuk düşüncelerden oluşan bir yapıya sahiptir (Özer, 2020: 102). Nurdan Gürbilek de Tekin'in dilini "mırıltıdan dile geçiş" olarak ifade eder (Gürbilek, 2014: 39).

Gece Dersleri'nin en dikkat çeken yanı parçalılığı ve kopukluğudur. Parçalanmışlık her şeyden önce dilde, sonra bedende, zamanda, mekânda ve anlatıyı oluşturan seslerde görülür (Parla, 2015: 334). Parçalılık çizgiselliği silen, bitmiş bir anlam iletme çabasını ortadan kaldıran bir biçemdir. Parçalılık her ne kadar postmodernite ile yerleşmiş görünse de Alman romantik yazarlar tarafından tartışılmaya başlanmıştır. Süreksizlik felsefi, yazınsal ya da sanatsal bir mirasın bütünlüğünü olumsuzlayıcı bir hareketle yıkmaya dönük bir işlemdir. Yani denilebilir ki Parçalılık, Batı düşüncesinde, Alman Romantizminden başlayarak, tutarlılık sunan bir felsefe, yapıt tasarısına karşı çıkıştır. Bilindiği gibi postmodern dönem, aydınlanma ve ilerleme düşüncesinden, akılcılıktan, bir dizge olarak dünyaya düzen getiren kavramsallıktan kopuşu, bütüncü akıl yürütmenin yok edilmesini tanımlayan bir dönemdir. Her ne kadar postmodernizm geleneksele ve modernitenin temel ilkelerine bir karşı çıkış olarak tanımlansa da yine de kurallar dayatan modernist yazının yöntemlerine bütünüyle sırt çevirmeden ondan yararlanan, bu yöntemleri geliştiren ve daha çok yeniden üreten bir sanat biçimi ve kültür olgusudur. (Aktulum, 2008: 3) Postmodern metinlerde modernizmin bir ürünü olan parçalılık olabildiğince serbest bırakılmıştır. Çizgiselliğin koparıldığı, bütünlüğün parçalandığı postmodern metinler böylece çok sesliliğe de elverişli bir hale gelmiştir. İlerleme, gelişme söylemine inanmayan postmodern sanatçı yenilik peşinde koşma zorunluluğundan, kuralların baskısından kurtulma amacındadır. Bu amaçla bütünlük ve odak düşüncesi karşısında dağınıklık, parçalılık imgesi etken duruma gelir. Evrenseli, bütünsel olanı düşleyen modernitenin karşısına postmodern, 'çeşitlilik sunanı' süreksizi, parçalı olanı çıkarır. Metin karşıtı bir durum yaratır ve ayrışıklığı temel bir kural durumuna getirir. Parçalılık, dilsel çeşitlilik bir ayrışıklık estetiğinin önünü aralamıştır. (Aktulum, 2008: 2-3).

Tekin'in ilk iki romanına nazaran *Gece Dersleri* kâğıt üzerinde bıraktığı boşluklarla parça parça anlaşılması istenmiş bir metindir (Gürbilek, 2014: 46). Latife Tekin'in "kısacık bir romanın uzun şiiri" şeklinde tanımlaması da yine romanın dili hakkında fikir verir. Metin klasik anlatı metinleri gibi belli bir düzende akmaz. Anlatılan öyküyü kısa ve bağlantısız metin parçalarından anlarız. Bunlar bir olay anlatmaktan çok Gülfidan'ın hayatından parçalardır. Okurken Gülfidan'ın çocukluğundan başlayarak devrimci örgüte girip Sekreter Rüzgâr kod adıyla örgütte etkili bir konuma gelmesi sonrası yaşadıklarını birleştirmeye çalışırız. Geçmişle ailesiyle, örgüt ve nihayet kendisiyle olan hesaplaşması

Gülfıdan'ın kişiliğinde de bir parçalanmaya neden olur. Metinde de Gülfıdan'ın bazı yerlerde kendisini kırık cama benzetmesi bu nedenledir.

Gece Dersleri'nde tutunulan her türlü kolektif kimliğin parçalanmasını görürüz (Sönmez, 2004: 76). Gülfıdan/Sekreter Rüzgâr, aile, faaliyet gösterdiği örgüt ve içinden geldiği toplumsal sınıf dâhil hemen her türlü kolektif kimlikle bir uyuşmazlık içindedir. Annesinin yaşadığı yasak ilişkinin suç ortağı olarak kabul edilir. Babası ve kardeşleri tarafından dışlanır. Örgütün cinsiyetçi yapısı ve katı kuralcılığı ile de derin bir uyuşmazlık yaşar. Örgüt liderlerinden birisi ile de yaşadığı aşk ve yaptığı evlilik bu uyuşmazlığı daha da derinleştirir. Gülfıdan/Sekreter Rüzgâr, bağlandığı her ilişkisinde bir parçasını bırakmış gibidir. Aslında parça parça anılar ve metinler Gülfıdan'ın her şey olup bittikten sonra güncel zamandan geriye doğru giderek hatırladıklarıdır. Ancak düzenli ve berrak anımsamalar değildir bunlar. Anlatı belirli bir zamandan ve bütünlüklü bir birey tarafından anlatılmamaktadır. Bu nedenle *Gece Dersleri* klasik geçmişe dönüş romanı özelliği göstermez. Roman daha çok parçalanmanın güncesidir (Parla, 2015: 356). Gülfıdan'ın kişiliği ile birlikte belleği de parçalanmıştır. Romanda bunu Gülfıdan'ın kendisini tanımlarken kullandığı “*durmadan kendine yeni tarihler yapan, teninde, ruhunda, beyninde biriken sesleri ayırmak için en gerçek acılarını alet gibi kullanan bu militan*” (Tekin, 2018: 115) ifadelerinden anlamak mümkün. Gülfıdan zihninde geçmişini bütünlüklü bir şekilde kuramaz. Bu nedenle parçalı geçmişi Gülfıdan'ın bugününde de kendi benini sağlıklı bir şekilde kurmasına izin vermez. Hatıralar silik ve uzaktır:

“Süt kokulu soluğumda tuttuğumdan daha tazecik bir hayatı ele geçirme hayallerinin peşinden koştum. Ancak dalağıma ağrı saplandı. Boğazım ve göğüs kafesim de hıçkırıklara sahne oldu. Şimdi uzak ve silik görüntülere bakmaktayım ve tek bir duygu bile oluşturmamaktayım.” (Tekin, 2018: 20)

Anlatıcı Gülfıdan'ın parçalanmış kişiliği romanda farklı seslerin görülmesine neden olur. Romandaki kişilerin her biri kendi sesiyle belirir ve böylece çok sesli bir anlatım oluşur (Balık, 2011: 274) Bunlar Gülfıdan ve Sekreter Rüzgâr başta olmak üzere, Gülfıdan'ın annesi ve babası, Sevgili Başkan, devrimci kadınlar ve Mukoşka'nın sesleri duyulur. Hatta *Gece Dersleri*'nde, kişi ve olaylara özdeş bir dil kullanması öne çıkar (Balık, 2011: 263). Metinde Sekreter Rüzgâr kod adıyla örgüt içinde bulunduğu yıllarla ilgili bölümlerde, alaycılık yüklü olarak sol örgütün jargonuna göndermeler yapılır. Sol ideoloji kültürünün kalıplaşmış ifadeleri Sekreter Rüzgâr'ın dilinde kendisine yer bulur. “*Ey kızıl kanatlı öncü kadınlar müfrezesi*” (Tekin, 2018: 20), İlegalitenin masal yazarı

Gülfıdan” (Tekin, 2018: 21) “seni pasifize ettim” “stratatör denilen metalar, işkence dansı” gibi ifadeler buna örnektir. “*Sigara dumanına dolanan ve buhara karışıp dağılan sesimden anladığım, okuduğum onca teorik kitabın beynimde yer edinemediği* (Tekin, 2018: 120) diyen Sekreter Rüzgâr sol siyasi terminolojiye ve eylem pratiklerine yabancılaşmıştır. Bu yabancılaşma Sekreter Rüzgâr’ın “*direnme sözcüğünün bendeki karşılığı ayak diremeydi.*” (Tekin, 2018: 120) ve “*Pazar sözcüğünün, sana yalnız semt pazarlarındaki satıcıların çığlıklarını taşıdığını, sınıf sözcüğününse ilk okul sıralarının, o sahte, yapma odaların gürültüsünü kulağına getirdiğini ve o okuduğun koca koca kitaplara kıvranarak güldüğünü tüm delegelere söylemeliydin*” (Tekin, 2018: 184) ifadelerinde görülebilir.

5.2.1.2. Tematik yenilik, siyasi tartışmalar

Latife Tekin’in Türk romanı için yeni olan biçimsel ve tematik tercihleri onu zaman zaman politik dozu ağır basan bir tartışmanın ortasına itmiştir. Yazarlık için yeni bir merhale olarak gördüğü *Gece Dersleri*, en çok eleştirilen ve tartışılan romanıdır. Tekin, romanı yazmaya başlamadan önce kendisiyle aynı politik hareketten olan ve ne yazacağını bilen insanlardan bu romanı yazmaması için tehditle karışık uyarılar aldığını söyler. Tekin’in ifade ettiğine göre içinde bulunduğu bu sol politik görüş Tekin’e kitabın kendi onaylarından geçmeden yayınlanmaması için bir temsilci de gönderir fakat o bunu kabul etmez. Gerginlik kitap ortaya çıkmadan başlar. Bu gerginlik kitap yayımlandıktan sonra da artarak devam eder:

“*Gece Dersleri yayımlandıktan sonra bana yönelen öfke ve kitap hakkında yazılan şeyler kuşağımı dilsizleştirdi. Eleştirinin bu şiddette olması kuşağımın bir daha uzun süre geçmişten eleştirel bir dille söz edememesine neden oldu.*” (Özer, 2020: 101)

Tekin’in bahsettiği öfke ve eleştirilerden en şiddetlisi Yalçın Küçük’ün eleştirileridir. Küçük, daha sonra kitap olarak da yayınlayacağı yazılarında, bazı yazarları ve romanlarını sert bir dille eleştirmiştir. Cumhuriyet’e Karşı Küfür Romanları üst başlığını taşıyan yazılarında eleştiri oklarına hedef olarak seçtiği isimlerden birisi de Latife Tekin’dir. *Gece Dersleri* için yazdığı eleştirinin başlığı ise dikkat çekici: “*Şizofreni Yazıları: Gece Dersleri*”. Küçük, yazısına “*Dönek acımasızdır, ama kendinden korkar. Dönek saldırır.*” (Küçük, 2011: 145) satırlarıyla olabildiğince sert bir giriş yapar. Küçük ’ün eleştirisi bütünüyle bir edebî eleştiri olmaktan uzaktır. Yer yer bu tarz sert ifadelerle eleştirilenin romandan çok Latife Tekin’in romanda gösterdiği politik

tavır olduğunu söylemek mümkündür. Küçük, romanla ilgili eleştirilerine ise *Gece Dersleri*'nin bir yeni roman öykünmesi olduğunu söylemekle ve romanın parçalı yapısını eleştirmekle başlar. Ona göre gerçekliği parçalama çabasının görüldüğü romanda gerçeklik, patoloji laboratuvarındaki insan vücuduna benzer. Okurken sanki patoloji laboratuvarındaki saçılmış ve okunmaz ceset parçalarını okumaya çalıştığını ifade eder (Küçük, 2011: 148). Küçük'ün bir diğer eleştirisi de romanın dili üzerinedir. Romanda yalnızca gerçekliğin değil cümlelerin de kırıldığını, bozulduğunu söyler. Dil üzerine yaptığı bu tespit isabetlidir ancak daha sonraki tespitlerinin isabeti tartışılır. Latife Tekin'in sözcük seçmedeki tavrını eleştirir. Onun okuyucunun hoşuna gideceğini düşünerek anlamını bilmediği sözcükleri kullandığını iddia eder. Ayrıca Tekin'de bulunduğunu düşündüğü bu tavrın Atilla İlhan'dan geldiğini ve bunun da tesadüf olmadığını söyler. Latife Tekin'in özellikle Arapça sözcükler seçtiğini ve bunu "İslamîk" baskı altında yaptığını ileri sürer (Küçük, 2011:154). Romanın küçük parçalı metinlerden oluşmasını da surelere benzeterek bir Ku'an'a öykünme tespit eder (Küçük, 2011: 152). Bu iddia isabetli midir tartışılır ancak bu hususta Latife Tekin'in kendisi de *Gece Dersleri* ve Kur'an arasında Yalçın Küçük'ün iddia ettiğinden farklı da olsa bir ilişkinin olduğunu söylemiştir. Pelin Özer'le yapmış olduğu söyleşisinde her kitabı başka sesle yazdığını söyleyen Tekin, *Gece Dersleri*'nin sesini babasının Kur'an okuma sesinden aldığını belirtir (Özer, 2020: 102-103).

Latife Tekin'in bu ifadeleri belki Küçük'ün iddiaları ile tam olarak uyuşmaz ama yine de dikkat çekicidir. Küçük, *Gece Dersleri* ve Kur'an arasında daha başka ilişkiler de kurar. Kitapta iki kez Kur'an ve üç kez de *Gece Dersleri*'nin geçtiğini ve yalnızca bunların italik olarak yazıldığını tespit eder. Bunu da Latife Tekin'in kendi kitabıyla Kur'an arasında bir paralellik gördüğünün işareti olarak yorumlar (Küçük, 2011: 157). Bu tespitlerinden hareketle biraz daha ileri giderek "*Eğer Türkiye İslamcılarını sabırlı olup, Latife Tekin'in bu kitabını hatmetmeler, kesin, çok sevinirler; İslamcı kampa geçmeye hazırlanan bir <<solcu>> yazar olduğunu düşünürlerdi.*" (Küçük, 2011: 155) der. Yine ilgi çekici bir nokta olarak belirtmekte fayda var. Latife Tekin yukarıda bahsettiğimiz söyleşisinde sol görüşlülerin aksine Müslüman okurların *Gece Dersleri*'ne ilgi gösterdiğini ifade eder (Özer, 2020: 100). Bu ilgi Yalçın Küçük'ün iddia ettiği saiklerle oluşmuştur demek güçtür. Daha çok Latife Tekin'in yeni bir roman biçimi kullanarak sol politik oluşumla ilgili yaptığı öz eleştiriler okurun ilgisini çekmiştir denebilir.

Yalçın Küçük romanın dilini de eleştirir. *Gece Dersleri*'nin şiirsel dilini şizofreni yazılarına benzetir. Bu tespitini Ayhan Songar'ın şizofreni yazıları ile ilgili görüşleri ile destekler:

“Bir de açıklayıcı paragraf aktarıyorum ve şudur: «Burada şiir ile şizofrenik konuşmanın bazı özellikleri arasında birtakım benzerlikleri bulunduğu da dikkati çekmektedir. Her ne kadar şiirde bir mânâ bütünlüğü varsa da, sırf fonetiği tutturmak için çok defa cümleler ifade gücü bakımından fakirleşmekte ve hemen daima gramer bakımından kusurlu bulunmaktadır». Latife Tekin'in tüm gramer kurallarını devirdiğini ve uyak tutturmaya çok büyük öncelik verdiğini tekrarlamak durumundayım.” (Küçük, 2011: 159)

İçinde Latife Tekin'in de olduğu birtakım romancıları “eylülüst yazıcı” olarak tanımlar. Romancı yerine sürekli yazıcı ifadesini kullanır. Bunu bir çeşit küçük görme olarak okuyabiliriz. Küçük, eylülüst yazıcının ne olduğunu şöyle açıklıyor: *“12 Eylül diktatoryasını'nın baskı ve kısılcacını kabul edip, bunu yazıya dökendir. Diktatorya'nın idam ettiklerine, haislere tıktıklarına, bilardo topları misli sıkıştırılmış kağıt sikanlardır. Eylemleri işte budur.”* (Küçük, 2011: 119) Latife Tekin'i de düzenin, 12 Eylül diktatoryasının hizmetinde bir “köylü kurnazı” olmakla itham eder. Darbe rejiminin 12 Eylül öncesinin tüm değerlerini yasakladığını ifade eden Küçük edebiyat ve sanatta da 12 Eylül öncesinde yaratılanı unutturan ve reddeden bir eğilimin ortaya çıkarıldığını ve eylülüst yazıcıların buna hizmet eden bellek siliciler olduğunu söyler. Eylülüst yazıcıyı saptamak için üç belirleyici durum sayar. İlk olarak, söz konusu kişinin 12 Eylül öncesinde önü kapalı ve çıkışı olmayan bir konumda olması gerekir. İkinci olarak, 12 Eylül ile bir kaybının olmaması gerekir. Son olarak da 12 Eylül olmasa hiç gelemeyeceği bir konuma gelmiş olması gerekir (Küçük, 2011: 121)

Yalçın Küçük'ün sert ve dozu oldukça yüksek bu eleştirilerine entelektüel camiadan yanıt Alev Alatlı tarafından verilir. Alatlı'nın cevabı 1986 yılında yayınlanan *Aydın Despotizmi*'dir. Kitabın açıklama başlığını taşıyan ilk bölümünde Aydın Despotizmi'ni kaleme alma nedenini açıklar. Alatlı'yı bu çalışmaya sevk eden şey kendi ifadeleri ile 1986 Türkiye'sinde bilim adamı kimliği ile ünlü bir Türk aydınının yani Yalçın Küçük'ün estetik ve roman konularındaki görüşlerini anlatmayı vaat ettiği bir çalışmasında Latife Tekin'in *Gece Dersleri* romanını yetersiz ya da bağlam dışı aktarmalarla var olanı yok, yok olanı var ederek, okurların gözlerinin içine baka baka saptırması ve bundan utanç duymaması nedeniyle bilim ahlakı adına duyduğu endişedir

(Alatlı, 2001: IX-X) Alatlı'ya göre Küçük'ün Küfür Romanları'ndaki asıl kaygısının iddia ettiği gibi Türk estetiği ya da estetik değildir. Asıl kaygısı Latife Tekin'de sezdiği kendi konumunu, yani Türk ilericiiliğinin vasiliğini sarsacak başkaldırma emareleridir. Alatlı'ya göre estetik değerlendirme bulmak bir yana Yalçın Küçük kitabı doğru düzgün okumamıştır bile (Alatlı, 2001: XXVI). Alatlı, kitabında Yalçın Küçük'ün satırlarından alıntılar yaparak eleştirilere yanıt verir. Birçok yerde Küçük'ün kişisel hırs ve hıncından tutarsızlığa düştüğünü, bazen de dikkat çekmek istediği konuyu kasten saptırdığını söyler. Bunu yaparken de sahte bilim adamı kimliğinin arkasına saklandığını ifade eder (Alatlı, 2001: 39). Alev Alatlı, Yalçın Küçük'ün romanın olaylarını karıştırdığını, roman karakterini doğrudan Latife Tekin'le eşleştirdiğini, romanın bir kurmaca metin olduğunu göz ardı ederek anlatıyı Latife Tekin'in yaşam öyküsü olarak ele aldığını ve eleştirilerini bu yanlış temeller üzerine bina ettiğini düşünür.

Yalçın Küçük'e karşı Alev Alatlı ile aynı bakış açısında birleşen bir diğer isim de Ahmet Oktay'dır. Oktay'a göre bu roman üzerinde yapılan tartışmalar vasıtasıyla düşünce ve edebiyat dünyasının tek yanlılık, saptırmacılık ve hoşgörüsüzlük gibi birtakım yapısal hastalıkları tekrar gündeme getirilmiştir. Tartışmalar tamamen yazınsal boyutun dışında siyasal zeminde sürdürülmüştür. Roman 80 sonrasında zor günler geçiren solculuğa bir saldırı olarak görülür ve sol görüşlü kişilerce mutlaka gerçekleşeceğini varsaydıkları bir kurtuluş pratiğinin güncel durumuna karşı yapılan her eleştiri sapkınlık sayılmıştır. Yalçın Küçük'ün saldırgan eleştirel tavrı da bundan ileriye gelmektedir. Oktay, kendisini bilim adamı olarak tanımlayan birisi olarak Küçük'ün önündeki metin karşısında nesnel olmadığını ve hatta metni yazıldığı gibi okuyamadığını düşünür. Örneğin Tekin'in kitabı adadığı kişi olan Mukoşka'yı bir Sovyet vatandaşı sanacak kadar ipin ucunu kaçırmıştır ve Küçük, bu şaşırma üzerine politik tezler geliştirir (Oktay, 2010: 64). Ayrıca Oktay'a göre Yalçın Küçük, romanın parçalı, kopuk anlatım biçiminin ve dilinin yazar tarafından özellikle seçilmiş olduğunu anlamak istememektedir. Küçük'ün kendisinden başka herkesi pasifize etmekle suçladığını ifade eden Oktay, eylülistlik nosyonunun da alelacele geliştirilmiş bir hoşgörüsüzlüğü dışı vurduğunu düşünür (Oktay, 2010: 69).

Tam ortasına düştüğü sert politik tartışmaların arasında, romanın yayınlanmasından bir sene sonra Latife Tekin, İskender Savaşır'la yaptığı söyleşisinde “*Biraz yakıcı bir yazar olmak istiyorum*” (Tekin, 1987: 138) diyor. Yazma serüveninde onu Gece Dersleri'nde durduğu konuma getirenin ise kendi kuşağı ile ilgili kurduğu feci bir düşün kırıklığı

olduğunu söylüyor. Yola çıktığında derin bir duygudaşlıkla yazdığını ancak sözünü ettiğimiz konuma geldiğinde artık aynı oranda derin bir öfke duyduğunu ifade ediyor (Tekin, 1987: 138). Tekin söyleşinin devamında kurduğu hayalden de bahsediyor.

“Bizim kuşağın verili bütün düşünce ve davranış biçimlerini kırabileceğini umuyordum. Bunun da nedeni, bizim kuşağın dünyaya belki de aşırı bir belirlenmişlik konumundan başlamış olması. Yani kendisini bütün düşünsel ve politik dinamikleri kendisinden önce oluşmuş bir hareket içinde buldu. Sonra birdenbire ayağımızın altından zemin kaydı. Üstelik geçmişin politik kültüründen, bu boşlukta kendimizi nasıl savunabileceğimize, bu badireyi nasıl atlatacağımıza dair bir bilgi de devralmamıştık. Böyle bir noktaya sıkışmış bir kuşak, bu badireyi ancak dünyayı ve kendini köklü bir biçimde yeniden adlandırarak aşar, sandım. Kendine dair bir bilgiyi, bir duyarlılığı, bir dili yine kendisi oluşturacak, geleceği öyle kuracak diye umdum. Ama izlediğim bizim kuşağın böyle bir girişimden kaçtığı, kendisinin olmayan biçimlerde saklandığı.” (Tekin, 1987: 138)

Tekin, kuşağı üzerine değerlendirmelerinde daha sonra içinde bulunduğu politik görüşün kendilerine biçtiği konumu ve hazır düşünce kalıplarının çok sıkışık ve dar bulunduğunu ifade eder. Politik düşünce içinde sadece militan olarak var olma imkânı bulduklarını ve eğer militan değilseler hiçbir şey olmadıklarını söyler. Çaresizlik olarak yorumladığı bu konumdan çıkmanın yalnızca kendilerine yeni ve gerçekçi bir zemin bulmakla gerçekleşebileceğini düşünen Tekin, bunun da asıl çaresiz olanların, yoksulların dünyasına içerden bakmakla, onları tanımakla mümkün olabileceğini iddia eder. (Tekin, 1987: 139) Görüleceği gibi Latife Tekin, 1980 sonrasında güç kaybeden devrimci sol siyasi görüşün düştüğü yanlışlığın teşhisini yapar. Tekin’in kendi tecrübelerinin de ifadesi olan tüm bu eleştiriler *Gece Dersleri*’nin genç militanı Gülfıdan ya da kod adıyla Sekreter Rüzgâr’da cisimleşir. Genç militan Sekreter Rüzgâr’a geçmeden önce şunu belirtmekte fayda var Gülfıdan/Sekreter Rüzgâr, Tekin’in politik faaliyetlerinden canlı izler taşır. Yani Latife Tekin, Gülfıdan/Sekreter Rüzgâr’ın şahsında geliştirdiği eleştirileri yalnızca kurgusal olarak tasarlamamıştır ve eleştirilerinin arkasında durduğunu da ifade etmiştir. Bunu Pelin Özer’le yaptığı söyleşide şöyle ifade eder:

“Sözleri bana işlemiyordu, çünkü ben ne yazdığımı biliyordum. (...) Ben çok genç yaşta politik hareket içinde kabul görmüş biriydim. (...) Politik hareketle bir dargınlığım falan da yoktu. Sadece 12 Eylül’le birlikte kaçıp

gitmelerine sinirlendim. Yönetici durumundaki insanlar kaçarak pek çok insanı da burada gizlenmek zorunda bıraktılar. Halâ gitmemeleri gerekirdi diye düşünüyorum, bu konuda bana laf anlatamazlar. On sekiz yaşındaydım o zamanlar, şimdi hayal gibi geliyor. Sabahları taş kamyonlarına binip ücra köşelerdeki fabrikalara gittiğimi, grev çadırlarında yüzlerce erkek işçiye her gün yemek pişirdiğimi düşün... O yaşta bunu yapabilme becerisini ve yürekliliğini göstermiş biri olarak istediğimi yazarım.” (Özer, 2020: 122-123)

Gülfidan da “on sekiz yılın taze fidanı” iken kırk kadının bulunduğu bir seminerde politik harekete katılır. Geç ve hevesli devrimci Gülfidan ıslak ve تنها caddelerdeki otobüs duraklarında halkımızın kız evlatlarına yön vermek maksadıyla bir yıldız gibi parlayacağını düşünerek verir bu kararı. Annesinin kardeşinin kirvesi ile olan yasak aşkına şahit olan Gülfidan ailesi tarafından annesine suç ortaklığı yapmakla suçlanır. Ailesi ile olan bağları gevşeyen genç kız örgüt içinde “rüzgâr gibi bir militan” olur. Genç yaşında örgütün kadın kolunda önemli konum elde eden Gülfidan, geceleri işçi kadınların evlerine giderek onları bilinçlendirmek için seminerler verir. Örgütün başkanlarından birisi ile de aşk ilişkisi yaşayan Gülfidan, Sekreter Rüzgâr kod adını alır. Fakat Sekreter Rüzgâr gömleği Gülfidan’ın üzerine tam oturmaz. Politik hareket içerisindeki faaliyetleri onun için bazı hayal kırıklıklarına sahne olur. Gülfidan’ın ‘kalbine politik bir hüznün sızmaya’ başlamıştır.

Gülfidan öncelikle kod adından memnun değildir. “*bana yakıştırdığın kod adına bak. Sekreter Rüzgar! İnsanlar kod adımı gözleriyle değil burunlarıyla okusunlar ve yanık bir sekreterlik kokusu alsınlar istiyorsun.*” (Tekin, 2018: 35) diyen Gülfidan’ın yaşadığı ilk uyuşmazlık buradan başlar. Bir gece slayt makinesiyle bir seminer sonrası kadınlara aile ile devletin alakasını anlatırken evin pisliğinden ötürü öğürtülerle kusar. Fakat kadınlara hamile olduğu yalanını söyler. Kadınlarla samimiyetle vedalaşıp işçilerin evinden çıktıktan sonra bu sahteliğini, kendi iç sesi Gülfidan’ın yüzüne vurur. Gülfidan’ın yaşadığı uyumsuzluk kendisi ile de bir hesaplaşmaya dönüşmüştür artık.

Gülfidan temsilcisi olduğunu düşündüğü, kurtarmaya çalıştığı işçi sınıfı ile devrimci hareketin politik düşüncesi arasındaki derin ayrışmanın daha net farkına varır. *Gece Dersleri*’nde işçiler ile devrimci örgütün dünyası arasındaki uyumsuzluk bir kongre konuşması içerisinde gösterilir. Gülfidan’ın yaptığı konuşmadan sonra kürsüye çıktığını anladığımız bir konuşmacının sözlerinde uyuşmazlığa dair örnekler görülebilir. Konuşmacı Gülfidan’ın yaptığı konuşmadan ötürü yanıltıcı noktalara sürüklendiği kanaatindedir.

Gülfıdan’a yönelik yaptığı eleştirilerden Gülfıdan’ın konuşmasında söz konusu ettiğimiz ayrılmaya dikkat çektiği anlaşılır. Gülfıdan, konuşmasında grevci kadınlar gülerken kendilerinin heyecandan ağlamalarının onlara saçma gelip gelmediğini sorar. Konuşmacının cevabı ise kaçamak bir şekilde “*böyle soru olmaz, arkadaşlar!*”dır. (Tekin, 2018: 89) Dikkat çekilen bir başka nokta ise işçi kadınların örgütün kutlama mesajını dikkate almadan baklava kutusunun ardından koşmalarıdır. Konuşmacı buna da itiraz eder. “*bizler, bir dilim baklavanın işçi kadınları mesajlarımızdan daha çok etkilediğini kabul edemeyiz*” der ama “*elbette ki baklava tahrik edici bir tatlıdır*” (Tekin, 2018: 89) diye ekler. Grevci kızların tüm vardiyalarda gazinoculuk oynadığına ise diyecek bir şeyleri olmadığını, ellerinden geldiğince onlara marşları öğretmeye çalışacaklarını söyler. Bu kızlar marşların sözlerini bozup değiştirirler. Konuşmacı marş söylemenin işçilere bir dayatma olmadığını söyledikten sonra ironik bir şekilde bu konuda “*bizim inançlarımızın onların kulaklarından daha inatçı olduğunu yakında anlayacaklar*” der (Tekin, 2018: 89). Her vardiyada en az on grevci kızın diğer kızlara bavullarda getirdikleri makyaj malzemesi satmasına ise “*paraları varsa alırlar, bize ne?*” (Tekin, 2018: 89) şeklinde bir kaçamak cevap verir. Gülfıdan’ın dile getirdiği sorunlar karşısında konuşmacının verdiği geçiştirici cevaplar durumun çarpıklığını gösterir. Konuşmanın sonunda da Gülfıdan’ı övünülmesi gereken her çabayı, özveriyi bir zayıflıkmış gibi yansıtmakla suçlar. “*Artık ben, o yoksul insanların evladı olarak çok iyi biliyorum ki hiçbirimiz onlardan yana değiliz*” (Tekin, 2018: 146) diyen Gülfıdan örgütün de söz konusu uyuşmazlığı fark etmesi için çabalar. Örgüt için yazdığı bir yazı hakkında devrimciler tarafından Sekreter Rüzgar’a hitaben yazılan bir mektupta bu çabayı görebiliriz. Sekreter Rüzgar’ın yazısı bir metin olarak verilmemiştir fakat bu cevapta o yazıdan seçilen bazı cümleler dikkat çekicidir. Sekreter Rüzgâr işçiler ve devrimciler arasındaki uyuşmazlığa dikkat çekmek için yazısına başlık olarak “*pek yakında devrimciler işçilersiz kalacaklar...*” (Tekin, 2018: 157) cümlesini seçmiştir. Aslında örgütün varlık sebebi ve daha sonra evrildiği konum hakkında oldukça ciddi bir eleştiri olan bu cümle devrimciler tarafından kafa karıştırıcı olarak yorumlanır. Sekreter Rüzgar’a “*yazılarını kişiliğinin saldırısından koruman gerek*” (Tekin, 2018: 157) tavsiyesini verirler. Yazıdan yapılan bir başka cümle Sekreter Rüzgar’ın gözünden uyumsuzluğun somutlaştırılmış halidir. Sekreter Rüzgâr politik aydınlarla işçiler arasındaki uzlaşmazlığın rengini nar çiçeği ile zeytin yeşili olarak tarif eder.

İşçiler ile devrimciler arasındaki uyumsuzluk için Latife Tekin de “*Bizim düşleyip anlatmaya çalıştığımız şeyle örgütlemeye çalıştığımız insanların hayatı arasında inanılmaz*

bir uzaklık vardı (...) Bu insanlar cinlere inanıyorlar, hayatın içinde başka türlü var oluyorlar, birbirlerine başka türlü dokunuyorlar. Niyetimiz onları değiştirmekse ya biz onların dilini, huyunu suyunu öğrenecektik ya da onlara kendi dilimizi öğretecektik. Ya okula gideceğiz ya okul açacağız. Tabii biz okul açtığımızı sanıyorduk, onlar da öğrenci olmaya yanaşmadılar. Onlara laf anlatmaya çalışırken evli miyiz, değil miyiz diye yüzüklerimize bakıyorlardı. Yüzüğümüzü takmadan yanlarına gidemiyorduk. Kimilerini ikna edip bir eyleme götürüyorduk, sonra polis onları tutukluyordu, çocukları beş gün ortalıkta kalıyordu, ya da adamı işinden atıyorlardı. Biz düşlerimizle o insanları zora sokuyorduk Biz işte, ara durumdaki militanlar... Biz uzatma kabloları gibiydik, aşırı yükten yanar bu kablolar hani...” der (Özer, 2020: 122-123). Tekin’in örgüt ve işçiler ile olan kişisel tecrübeleri Gece Dersleri’nin genç militanı Sekreter Rüzgar’ın tecrübeleri ile örtüşmektedir.

Sekreter Rüzgar’ın bu farkındalığı ve uyarı çabaları örgüt ile arasının açılmasına sebep olur. Örgüt içerisinde sakıncalı ve istenmeyen bir kişi konuma gelir. Örgütle fikir ayrılıkları bulunmaktadır. Sekreter Rüzgar’ın “Ey kızıl kanatlı öncü kadınlar müfrezesi” hitabıyla başlamasından dolayı örgütün kadın kanadına yazdığını düşündüğümüz metinde örgütün Sekreter Rüzgar’ın küçük bir iplik fabrikasına işçi olarak girmesini istediğini anlarız. Fakat Sekreter Rüzgâr “Gönüllerinizi gözleri üstümden uzak olsun, işçi olmak düşlerime denk değil” (Tekin, 2018: 20) diyerek bu isteğe karşı koyar. Bu metnin hemen ardında kadınların cevabı vardır. “İllegalitenin masal yazarı Gülfidan” hitabıyla başlayan suçlayıcı bir metindir bu. Gülfidan örgütün kendisi için çizdiği sınırları zorlamaktadır. Bu da öfkeyi üzerine çekmesine neden olur. Kadınlar omuzlarına ağır yükler yüklenirken Gülfidan’ı düğüne gitmekle ve gökteki yıldızlar ve ormandaki ağaçlar kadar çok hayal kurmakla suçlarlar. Grev çadırlarında yenen yıldızlı böreklerin ve fabrika bahçelerine dikilen fidanların onun sapkın gönlünün marifeti olduğunu söylerler. Onlara göre Gülfidan, başkanı sabaha kadar duygulu sözler ve fısıltılar ile ayartıp sayısız bela açmıştır başlarına. Şimdi de davanın devamı için iplik fabrikasında işçi olarak çalışmayı, bir nefer gibi savaşmayı küçük bir görev sayar. Onların gözünde Gülfidan bir deccaldır. Gülfidan ve örgüt arasındaki derin ayrılıklardan birisi de Gülfidan’ın bebeğidir. Örgüt Gülfidan’ın doğum yapmasını istememektedir. Gönderdikleri bir mektupta “Ricamızı kırma ve bireysel boyutlar kazanma meselesini lütfen devrimden sonraya bırak.” diyerek isteklerini bildirirler (Tekin, 2018: 83). Bebeğin aldırılması için gerekli parayı örgütün sağlayacağını bildirirler. Fakat Gülfidan bebeğini aldırma istemez. Gülfidan ile örgüt arasına giren

boşluk daha da genişler. Örgüt içinde gerçekleşen yozlaşma da onu rahatsız eder. Yerel kadroların bir temizlik şirketi kurup karılarının sigorta sorununu bu şekilde çözmelerinden şikâyet eder. Çünkü devrimciler olarak daha öncesinde gündelikçi kadınların sigortalanması için mücadele vermişlerdir. Fakat yerel kadrolar çözümü sistemin kuralına göre oynamakta bulmuşlardır. Gülfidan'ın bu uyumsuz duruşu nedeniyle örgüt onun işçilerle görüşmesini yasaklar: *“İşçilerle görüşmem yasaklandı, niçin? Kalbim annemin ölüsüyle parçalandı diye mi? Kendi sınıfıma duyduğum iç öfkenin kıymetli bir politik açı yaratacağına inandığım için mi? Onları sevmeyi öğrenmenin başlı başına bir savaş olduğunu haykırdığım için mi? Benimki zavallı bir parçalanma. Bir solukluk pay bile bırakmadınız bana. Bir meydana tutuldum ve götürüldüm.”* (Tekin, 2018: 159) Bu satırlardan yargısız infaz edildiğini düşünen Gülfidan'ın örgüte karşı öfkeleniği hissedilir. Gülfidan'ın eşi örgüt başkanı ile de arası açılır. Gülfidan'ın yazdıklarından dolayı örgüt onu artık sakıncalı bulmaktadır. Aralarında ciddi tartışmalar gerçekleşir. Başkan onun ast üst ilişkisi tanımayan dik başlılığından şikayetçidir. Örgüt soruşturma açmıştır ve artık Gülfidan ile evli olduğu için başkan da suçlanmaktadır. Başkan, istemeyerek de olsa onun sorumluluğunu üstlenmek zorunda kaldığını söyler. Başkan'ın da Gülfidan'ın tavrına karşı öfkesi artmaktadır ve aralarına bir soğukluk girmektedir. Gülfidan'ın örgüt ile iyice zayıflayan bağı 12 Eylül darbesiyle tamamen kopar. Darbenin şoku ile birlikte devrimcilerin darbe sonrasındaki tutumu da onu büyük bir hayal kırıklığına uğratar. Darbe sonrası herkes birbirinden uzaklaşmıştır. Bir devrimcinin ona *“Seni görünce, inan bana mezardan çıkmış bir ölüyü görmüş gibi oldum”* (Tekin, 2018: 151) der. Kimse kimsenin yüzünü görmek istemez. Hemen hepsinin gömdüğü birer on yılları vardır. Devrimcilerin gösterdiği değişimi Gülfidan şöyle anlatır:

“Esmer tenli ve kara saçlı tüm öncü kadınlar, tanınmamak için saçlarını sarıya boyatmışlar. Küçük lülecikler ve iri dalgalarla süslemişler alınların...Çerçevesinde üç çift ışıltılı taş bulunan kelebek kanadı gibi gözlüklerle örtmüşler burunlarını. Bazı zengin akrabaların gardıropları ve makyaj portföyleri yağmalanmış. Beni sayısız tehlikeden, haksız eleştiriden koruyan ve sevgisiyle yüreğimi ferahlatan başkanımız da yok olup yerin altına geçmiş...” (Tekin, 2018: 22)

Görüldüğü gibi örgüt darbeden sonra dağılmış, militanlar kılık değiştirmişlerdir. Kimileri de başkan gibi ortadan kaybolmayı seçmiştir. Bu ortadan kaybolmayı Latife Tekin roman dışında da dile getirmiştir:

Sonuç olarak *Gece Dersleri*, Türk romanının gelişim çizgisinde önemli bir noktadır. Hem politik eleştiri ve verdiği mesajların yanı sıra edebî açıdan da okura yeni şeyler söylemektedir. Tekin'in de ifade ettiği gibi *Gece Dersleri*, yerleşmiş okuma alışkanlığını zorlayacak biçimde yazılmıştır. Çünkü Tekin'in politik sorunları olduğu kadar yerleşmiş okuma alışkanlığıyla da sorunları vardır. *Gece Dersleri* bu iki problemi aynı potada eritmenin pratiğini bize göstermiştir.

5.2.2. Yaşamak ve yaşamamak arasında Sudaki İz

1985 yılında yayınlanan *Sudaki İz* Ahmet Altan'ın ikinci romanıdır. Roman yayınlandığında ele aldığı konu ve içerdiği yoğun cinsellik nedeniyle tartışmalara konu olmuş ve çokça eleştiri toplamıştır. Romanda Necip, Fazıla, Bülent, Suat ve Ekrem gibi gençlerin üniversite yıllarında devrimci örgüte katılmaları, örgüt içerisindeki faaliyetleri, çektikleri sıkıntılar ve örgütten ayrılmaları konu edilir. Bunların dışında Ömer de romanın asli kahramanlarından. Fakat Ömer, yukarıdaki isimler gibi bir örgüt içerisinde bulunmamış, gemici olarak uzak ülkelerde farklı maceralar yaşamıştır. Buna rağmen romandaki bölümlerde en çok yer verilen birinci karakter Ömer'dir. Roman kişilerini birleştiren ise hepsi ile kurduğu farklı ilişkiler sayesinde Fazıla'dır. Ömer ile ilk gençlik dönemlerinden itibaren aşk yaşayan Fazıla, Necip ile devrimci örgütte birlikte görev alır. Suat ile de Necip vasıtasıyla tanışır. Suat ile Necip aynı köylüdür. Daha sonra evlendiği Bülent de yine devrimci örgütte birlikte görev aldığı militanlardandır.

Anlatı kronolojik bir sıra takip etmez. Bazen güncel zamanda bazense geriye dönüşler ile ilerler. Roman numaralandırılmış bölümlere ayrılmıştır. Her bölümde farklı bir roman kişisine dair yaşam parçaları anlatılmıştır. Bazı bölümlerde geçişler televizyon/sinema sahneleri gibi anlık gerçekleşmektedir. Örneğin romanın dördüncü bölümünde “*Denizin üstünde biriken sis, insanları karanlıkta boğan sapık bir katil gibi, sessizce yayılıyordu kentin sokaklarına.*” (Altan, 2013: 19) cümlesiyle sisli bir sahne ile giriş yapılır. Bu bölümün başında Ömer ile Dominguez'in yeni indikleri bir şehirde gittikleri Kırmızı Ceketli Orangutan barında yaşadıkları anlatılır. Cinsel içerikli bir film gibi anlatılan bu bölüm “*Işıklar söndü, karanlıkla birlikte kadının büyüünden kurtulan salon kıpırdanmaya başladı.*” (Altan, 2013: 24) cümlesiyle başladığı gibi karanlık bir ortamla son bulur. Hemen takip eden paragraf ise “*Sis kalktı, altından bir ova çıktı*” cümlesiyle yine bölümün başındaki sisli havayı çağırıştırır ama bu sefer sis okuru Necip'in köyüne götürür. Herhangi bir geçiş işaretinin bulunmadığı bölümde yazar sisi kullanarak

ekranlara has bir geçişle okuru başka bir sahneye taşır. Devam eden sayfalarda Necip'in üniversiteye gitmesi ve örgüte katılmaya karar verişini anlatılır. Sis sahneler arası geçiş vasıtası olarak kullanılmıştır. Geçiş televizyon ekranlarında olduğu gibi birden gerçekleşmiştir. Romanda bölümlerin çoğunda bu tarz geçişler bulunmaktadır. Bu geçişlerde sahnelerden birisi hemen her bölümde Ömer'in içinde bulunduğu sahnelerdir. Roman, Ömer ve diğerleri şeklinde kurgulanmış bölümlerden oluşmaktadır. Yalçın Küçük, bu konuda Altan'ın romanın klasik geçiş sanatını bir kenara fırlatarak sinema dilinin kolaylığını kullandığı tespitini yapar. Ona göre Altan, Ömer'in anlatıldığı sahnelerle birlikte özellikle solcu gençlerin anlatıldığı bölümleri bir akış içerisinde kullanarak Ömer'in güçlü kişiliği karşısında solcu gençlerin zavallılığını vurgulamak istemiştir (Küçük, 2011: 198).

Ömer'in anlatıldığı sahnelerde iki temanın yoğunluğu dikkat çeker. Bunlardan birisi ölüm diğeri ise cinselliktir. *Sudaki İz* yayınlandıktan sonra üzerinde en çok tartışılan konulardan birisi romanın yoğun cinsel içeriği olmuştur. Ömer ve Fazıla'nın anlatıldığı bölümlerin büyük bölümünde cinsellik oldukça yoğun ve ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır. Altan'ın romanlarında cinselliğe bu kadar çok yer vermesi ağır eleştirilere hedef olmasına sebep olur. Aşkı cinselliğe indirgemekle suçlanır. Cengiz Gündoğdu'nun aşağıdaki eleştirileri bu hususta değerlendirilmelidir:

“Tinsel aşka inanıyor Ahmet Altan. Aşk yalnızca cinsel ilişki, cinsel hazdan kasıkların sızlaması. Bu Ahmet Altan'ın insan görüşünden çıkıyor. İnsanın yaratıcılığına inanmıyor Altan. Cinselliği de kapsayan tinsel aşkların yaratıcı öznesi değil insanlar. Onlar cinsel güdülerin oyuncacı” (Gündoğdu, 2001: 7).

Altan cinselliği insanın hayatında her koşulda bulunan bir olgu olarak görür. Romanda anlatılsın veya anlatılmasın cinselliğin insanın yaşamında var olduğunu düşünür. Kendisi cinselliği anlatmayı tercih eder (Yiğitoğlu, 2015: 497). Ayrıca Altan, cinselliğin politikacılar ve yeteneksizler tarafından suistimal edildiğini ifade eder ve edebiyatta erotik olan ile pornografik olan arasındaki farkın entelektüel bir tarzda tartışılması gerektiğini söyler (Altan 2001'den Aktaran Yiğitoğlu, 2015: 497).

1985 yılında yayınlanmasından itibaren tartışmaların odağında bulunan *Sudaki İz*, 1986 yılında Muzır Neşriyat Kurulunun raporuyla toplatılır. İki yıl süren dava sonunda İstanbul 2. Asliye Ceza Mahkemesi 22.03.1988 tarihinde müstehcenlik suçlamasıyla kitabın zoraltım ve imhasına kara verir. Üçüncü basımını 1986 yılında yapan kitap

dördüncü basımını 1992 yılında yapabilmiştir. Fakat bu basımda da, mahkemenin müstehcen bulduğu ve mahkeme kararında açıkça belirtilen satırların üzeri siyah bantla kapatılmış vaziyette sansürlü olarak yayınlanır. Kitabın basımını yapan Can Yayınları kitabın başına “bu kitabı toplatmaya ya da toplamaya kalkacak olanların dikkatine ÖNEMLİ BİR AÇIKLAMA ya da BU KİTABIN ÖYKÜSÜ” başlıklı kısa bir bölüm ekler. Şu satırlarla sansürün sebebini açıklar:

“İki buçuk sayfanın suçlu bulunarak bütün bir kitabın, sonsuza dek yok sayılmasına gönlümüz razı olmadığından ve bir gün hiçbir düşüncenin, hiçbir yazının yasaklanmadığı özgür bir düşünce ve yaratım ortamının geleceğine de inanarak, Sudaki İz' in suçlu bulunan satırlarının üzerini siyah utanç bantlarıyla örtüyor, yani suç ögesini ortadan kaldırıyor ve Sudaki İz' i yeniden yayınlıyoruz. Bitkisel hayata sokulmuş bir kitaba, biraz oyuncaklı da olsa, yeni- den can vermenin kıvancı içindeyiz.” (Altan, 2002: 3)

Ahmet Altan da dördüncü basım için kaleme aldığı önsözde ülkedeki her kesim tarafından başka nedenlerle mahkûm edildiğini ancak hepsinin ortak bir nokta olarak Altan'ın cezalandırılması gerektiği konusunda birleştiğini ifade eder. “Sağcıların, solcuların ve devletin şaşırtıcı bir ortaklık ve görüş birliğiyle hakkımda verdikleri mahkûmiyet kararı, Sudaki İz romanında billurlaşp somutlaştı. Solcularla sağcılar bir arada suçladılar, devlet ve iktidar da son darbeyi vurup, kitabımı mahkûm ederek yaktı” (Sudaki İz, 2002: 3) diyen Altan, sansüründen dolayı yaralı olarak tanımladığı Sudaki İz'i yaşatabilmenin tek yolu olarak bunu gördüklerinden dolayı satırların üzerini çizdiklerini söyler. Ayrıca yayınevi bu iki bölümün ardından İstanbul 2. Asliye Ceza Mahkemesinin kitap hakkında verdiği karar dosyasına aynen yer vermiştir. Bu durum Sudaki İz'in yayın hakkı Everest Yayınlarına geçene kadar devam etmiştir. Everest Yayınları tarafından yayınlanan basımlarında yayınevinin ve yazarın önsözü ve mahkeme kararına yer verilmemiş ve roman metni sansürsüz olarak yayınlanmıştır.

Sudaki İz'in yasaklanmasına sebep olan bir diğer sahne yirmi yedinci bölümde Ömer'in yabancı bir tene dokunma ihtiyacını yoğun bir şekilde hissetmesinin anlatıldığı sahnedir.

“Bir buçuk aydan beri bir başka canlının etine dokunmamıştı. Yaşayan canlı bir ete dokunma ihtiyacı her gün biraz daha artıyordu. Bedeninde rahatsız edici bir elektriğin biriktiğini, düğüm düğüm olduğunu duyuyordu. Bu düğüm ancak bir canlının etine dokunmakla geçecek, huzursuzluk o ete akarak

kendi bedeninden gidecekti. O canlı etin kime ait olduğu hiç önemli değildi; bir kadına, bir erkeğe, bir hayvana ait bile olabilirdi. Etinde biriken bu huzursuzluk doyurulmamış bir sevişme isteği de değildi. Bir canlının bir başka canlıya dokunma ihtiyacıydı.” (Altan, 2013: 159)

Görüldüğü gibi *Sudaki İz* sadece cinsel ilişki sahnelerinin anlatımı yüzünden değil yukarıdaki satırlarda olduğu gibi farklı tensel duyguların anlatımı nedeniyle de eleştirilmiştir. Takip eden satırlarda Ömer’in kendi vücuduna dokunması ve bundan duyduğu haz ayrıntılı olarak aktarılır. Bu satırlar da sansürlü satırlar arasındadır. Ömer’in içerisinde bulunduğu ve sansürlenmiş sahneler bunlarla sınırlı değildir. Otuz birinci ve otuz sekizinci bölümlerde de ayrıntılı cinsel birliktelik sahneleri bulunmaktadır ve bu satırlar da mahkemece sakıncalı görülen bölümlerdir. *Sudaki İz*’de bunların dışında Fazıla ve Bülent’in cinsel birlikteliklerinin de anlatıldığı bölümler mevcuttur. Bunlar raporlarda yer almamış ve sansürlenmemiştir. Ancak Ömer’in içinde bulunduğu yukarıda zikredilen sahneler daha ayrıntılı ve film sahnesi canlılığıyla anlatılmıştır. Romanın bu denli yüksek dozda cinsellik, tensellik ve şehvet içermesi roman üzerine yapılan pornografi eleştirilerini anlaşılır kılar. İnsan bedeni ve tensellik romanda büyük yer tutar.

İnsan bedeni her tarihsel dönemde farklı yaklaşımlarla değerlendirilmiştir. Bu kapsamda Antik Yunan’dan günümüzün modern zamanlarına kadar insan bedeni, farklı anlamlar yüklenerek sembolleştirilmiştir. Eflatun’un bedeni ruhun mezarı olarak tanımlaması, Hristiyan aziz St. Paul’un bedeni kutsal ruhun tapınağı ile özdeşleştirilmesi ve Müslüman filozofların bedeni kutsal olarak görmesi bu sembolik algıların önemli göstergelerindendir (Şişman, 2013: 20). Bu durum açıkça gösteriyor ki beden, her devirde farklı bir anlama bürünerek çağın paradigmasına paralel biçimde kutsallaştırılarak algılanır. Modern dönemde ise baskı ve denetim şekil değiştirir. Foucault’a göre modern dönemde cinselliğin sert bir şekilde bastırılmasının arkasında üretim sürecinde emeği etkilemesi durumu yatar. Çünkü, işgücü kontrol altında, sömürü sınırsız boyutta iken, emeğin yeniden üretilmesine engel hazlara müsamaha gösterilemez (Foucault, 1993: 12). Beden, modernitenin eşiğinde sert bir sosyal denetime tabi tutularak bastırılırken bugünün postmodern tüketim kültüründe tüm çıplaklığıyla teşhir edilerek kurucu-pragmatik bir söylem içerisine hapsedilerek yeniden ‘özgürlüğüne’ kavuşturulmuştur (Köse, 2011: 78). Modern püritanizmde bedene ilgi, olumsuz bir anlama çağrışımla engel gibi algılanırken, postmodern etikte beden, tam tersine belirginleştirilmesi gereken bir vitrin yaklaşımıyla gerçekleşir. Böylece postmodern etikle birlikte yeni bir “kutsallık” üretilmektedir. Benzer

yanı her iki dönemdeki kutsallık vurgusudur. Modern püritanizmin kutsallığının kaynağı tanrısallık iken postmodern etiğin kutsallığı sekülerizm süreci ile bedeni kutsallaştırır, tapınma nesnesi yapar (Özbolet, 2011: 320-321). Bir başka açıdan Bauman'ın belirttiği gibi postmodern anlayışa göre beden, sürekli heyecan ve asla sönmeyen bir coşkunluk halinde kalmalıdır. Bunu da ötesinde devamlı olarak beden cezbedici yeni isteklere maruz bırakılmalı, memnuniyetsizlik ve güvensizlik halinde bırakılmalıdır. Bu süreçte bedenin dikkatini cezbeden tuzaklar, hoşnutsuzluktan uzaklaştırırken “hepsini gördüğünü mü sanıyorsun, henüz hiçbir şey görmedin” diyerek güvensizliği temin eder (Bauman, 1999: 43).

Sudaki İz'de bedenin ve şehvetin bu kadar ön planda olmasını Postmodern beden algısı ve teşhirci zihniyetin görünür kılınması ile yorumlamak mümkündür. Küreselleşme sürecinin, sekülerleşme ve bireyselleşme sürecini gündelik hayatımıza taşıdığı yeni dinamikler 80'li yıllarda Türkiye'de de cinselliğe karşı bir ilgi oluşturur. Gürbilek'in tabiriyle 80'li yıllarda “cinsellik patlaması” ortaya çıkar. Görsel ve yazılı medyada insanların büyük bir açlık, büyük bir iştahla cevap vermeye, iç dökmeye gönüllü olmasına sebep olur. Bu bakımdan *Sudaki İz*'de çok genç yaşta denizci olup “yaşamın ne olduğunu anlamaya çalışan” Ömer'in bitmek bilmeyen tatmin arayışını anlamak mümkün olur.

Ömer'in bu yaşamı anlama yolundaki keşif yolculuğunu Fethi Naci'nin dikkatini çeker. Ömer'i Altan'ın gözdesi olarak niteleyen Naci, bu vurgunun kasıtlı olarak devrimci gençlerin karşısına konulduğunu söyler (Naci, 2021: 603). Bu konu *Sudaki İz* üzerinde yürütülen tartışmaların öteki yüzünü oluşturur.

5.2.2.1. Devrimciler

Sudaki İz çok tartışılan müstehcenliğinin yanı sıra aynı zamanda siyasi içeriği ile de dikkat çeken bir romandır. Ömer'in anlatısına paralel olarak diğer roman kişilerinin gençlik yıllarındaki devrimci örgüt içerisinde bulundukları faaliyetler, psikolojileri ve örgütten vazgeçişlerinin anlatılmasıyla roman, Türkiye'nin en çalkantılı dönemlerinden birisine de temas eder. Ahmet Altan, müstehcenlik suçlamasıyla aldığı yoğun eleştiriler kadar romanın siyasî içeriği üzerinden de çokça eleştirilir. Romanda çizdiği devrimci genç portreleriyle ve sol örgüt yorumuyla tepkileri üzerine çekmiş ve çok sert eleştiriler almıştır. Fethi Naci'nin *Sudaki İz* eleştirisi de bu sert eleştirilerdendir:

“Okurun sağduyusunu böylesine küçümseyen, kendi kuşağından gençleri böylesine aşağılayan, egemen güçlerin kamuoyuna kabul ettirmeye çalıştıkları

"devrimci prototipleri"ni "devrimci gençlik" diye böylesine pervasızlıkla betimlemeye çalışan bir başka roman okumadım. Ve ilk kez bir roman okuduktan sonra duyduğum tek duygu sadece "tikinti" oldu..." (Naci, 2021: 604)

Fethi Naci gibi Yalçın Küçük de Altan'ı Türk solculuğunu mahkûm etmekle suçlar. Ve bu maksatla yapılan edebiyatın Türk gericiliği ile organik bağlantı içinde olduğu yorumunu yapar. Ayrıca Küçük, *Sudaki İz*'de çizilen Ömer ve karşısındaki devrimci gençlerin karakterlerinin çok kaba bir kontrastla çizildiğini düşünür. İlk dönem Türk romanlarındaki tipleri *Sudaki İz*'dekilerden çok daha gerçekçi bulur. Bu görüşlerin aksine Gürsel Aytaç ise *Sudaki İz*'i siyasal eylemcilik serüvenine değişik bir yaklaşım olarak görür. Romanı *"inanç fenomenini ironi uzaklığından ele alan başarılı bir roman"* (Aytaç 1999: 63) olarak değerlendirir. Aytaç'a göre *"Tanrısal ve yansız anlatım konumuyla inanç olgusunu sorgulayan yazar Sudaki İz'de belli bir siyasal görüşün savunuculuğunu değil, insan doğası ile inanç arasındaki ilişkiyi alaycı ve eleştirici bir anlatım tutumuyla irdeler."* (Aytaç 1999: 63).

Sudaki İz'de Fazıla, Bülent ve Necip devrimci örgüt içerisindeki faaliyetleri anlatılanlar arsında öne çıkan isimlerdir. Suat, Ekrem ve Hakan ise bu isimlere göre daha geri planda kalırlar. Fazıla ve Bülent gençlik yıllarında militan olarak çalışmışlardır. Necip ise örgütten atılmıştır. Necip'in örgüt militanı olması da romanda işlenen bir konudur ve eleştirilen hususlardandır. Üniversite için İstanbul'a gelen köylü bir genç olan Necip, üniversiteye geldiği ilk yıllar bir uyum sıkıntısı çeker ve yalnızlıktan, fark edilmemekten mustarıptır. İstanbul'da *"bir insan gibi değil de toz rengi pis bir bulamaç gibi dolanmıştı[r]"* (Altan, 2013: 26). Necip bu sürede hiçbir kızın elini tutmamış, hiçbir kadın ona gülümsememiş ve onun da İstanbul'da yaşadığını kimse fark etmemiştir. Necip'in içine düştüğü bu görünmezlik ve hiçlik hissi, çaresizlikten öfkeye dönüşür. Fakat bir gün üniversitede Fikret isimli bir genç Necip'in durumu fark eder. Okul çıkışında kısa bir sohbet ederler. Bu sohbet devrimcilik üzerine yüzeysel bir sohbettir ama Necip'in kendisini güçlü hissetmesine yetmiştir. Ertesi gün tekrar buluşmak üzerine sözleşirler ancak Fikret'in vurulduğu haberi gelir. Necip ilk defa kendisinin farkına varan bu yeni arkadaşını kaybetmenin üzüntüsüyle sınavlarını bile beklemeden köye döner. Bir hafta boyunca sokağa dahi çıkmadan Fikret'in anlattıklarını düşünür. Kendisini fakirlikten, yalnızlıktan kurtaracak kişiyi kaybetmenin üzüntüsünü yaşamaktadır. Deli gibi bir üzüntü ve korku arasında çırpınıp durur. Hangisini seçeceğini bilemez. Sonunda köyde tek başına

kalmaya tahammül edemeyeceğini anlayan Necip, içindeki büyüyen korkuya rağmen kente dönüp Fikret'in yoldaşlarını bulmaya karar verir.

Necip örgüte girmeye bu şekilde karar verir. Oldukça hızlı gerçekleşen bu süreç eleştirilmiştir. Fethi Naci “*Evet, köylü Necip, sadece bir yıldır üniversitede okuyan Necip, bir ‘seans’ta devrimci oluyor. Ahmet Altan’ın ‘devrimci oluş’ sürecine bakışı böyle*” (Naci, 2021: 599) der. Yalçın Küçük’e göre ise Ahmet Altan’ın kafasındaki solcu gençler ile ilgili bir şema vardır. Bu şema 12 Eylül sonrası hapishanelerde araştırma yapmak üzere gelen Amerikalıların bulguları ile örtüşmektedir. Amerikalılar da ona göre zaten kafalarındaki hazır şemaları gelip bulmuşlardır. Amerikalı uzmanlara göre ancak sorunlu gençler solcu olmaktadır. “*İlaveten, köyden gelen ve kente yalnızlığı duyan gençlere sol örgütler hemen çengel atıyorlar; bu tür gençler solculuk için kolay avlar. Şema budur ve Necip bu şemadan çıkmıştır.*” (Küçük, 2011: 209). Gerçekten de Necip’in örgüte katılımı ayrıntısız ve hızlı bir şekilde gerçekleşir. Süreç derinlemesine işlenmemiştir. Yazarın bu tutumuna Hasan Bülent Kahraman “*Bir noktada Altan, yapıtının bir epik olmasını, dolayısıyla romandaki tiplerin, belirli bir dönemi, belirli bir düşünceyi tanımlamasını istememiştir*” (Kahraman 1985: 8) yorumunu yapar. Öte yanda Necip örgüte gerçek bir devrimci olarak değil, verdiği var olma savaşı doğrultusunda katılmıştır. Daha önceleri kimsenin umursamadığı özgüvensiz ve yalnız Necip, örgüt adına haraç almaya başlayınca değişmeye başlar. O ana dek korktuğu dünyaya artık kendisi korku salar olmuştur. Örgütten ve silahtan aldığı güç Necip’in kendisine olan öz güvenini yerine getirmiştir (Yiğitoğlu, 2011: 388).

“Kendisini büyümüş hissediyordu Necip, her işin üstesinden gelebilirdi artık. Adamlar ses çıkarmadan parayı vermişlerdi. Korkmuşlardı Necip’le arkadaşından. Necip, korkacak değil korkulacak adamdı...” (Altan, 2013: 50-51)

Özgüveni yerine gelen Necip, artık sahip olduğunu hissettiği bu gücü yitirmemek adına her türlü tehlikeyi karşılamaya hazırdır. Zaten Necip için tehlike, bu yeni deneyden sonra eski manasını kaybetmiştir. Başka insanları tehlike olarak gördüğü şey, Necip’in kendisidir (Altan, 2013: 51). Necip için artık örgüt var olduğu, farkedildiği ve güçlü olduğu tek güvenli limandır. Dünyası bir kitap, dergi ya da gazete okuyarak değişmemiştir. Onun dünyasını değiştiren örgüt sayesinde elde ettiği güçtür. Yalçın Küçük bu bakış açısını da Amerikanvari bulur (Küçük, 2011: 209).

Necip'in birden girdiği örgütten çıkışı da benzer hızda olur. Zerrin isimli bankada memur olarak çalışan bir kızla sevgili olduğunda örgütle ters düşmeye başlar. Zerrin evlenmek istemektedir fakat Necip'in devrimciliği buna engeldir. Çünkü evlilik ve aşk gibi mevzular için devrimi beklemek zorundadır. Zerrine de evlilik tarihi için devrimden sonrayı gösterir. Örgüt Necip'in Zerrin'le olan ilişkisini tasvip etmez ve örgüt yöneticileri Necip'ten ayrılmasını ister. Necip gönlü razı olmasa da örgütten ayrılmak yerine Zerrin'den ayrılmayı seçer. Çünkü o zamana kadar örgütle kendisini özdeşleştirmiştir. Her şeyini örgüt vermiştir ona, dostlarını, gücünü, güvenini, inancını, kahramanlığını, yani Necip'in sahip olduğu her şeyini. Necip örgütten vazgeçmese de bu ilk ters düşmesiyle yine yalnızlık hissetmeye başlar. Kendisinden ayrı görmediği örgüt ilk kez yabancı bir varlık gibi çıkar Necip'in karşısına. Bundan sonra Necip'in zihninde örgüte karşı bir sorgulama başlar. Kendisine hiç şans verilmediğini düşünür. Örgütün beğenmediği bazı politikaları hakkında konuşmaya başlayınca örgüt yönetimi bundan rahatsız olur. Necip örgütün halktan kopuk olduğunu düşünür. Halk adına halktan bağımsız bir politika izlenmesini mantıklı bulmaz. Örgüt lideri Kenan'la konuşmasında da bu fikirlerini dile getirir. Ancak Kenan'ın cevabı *“Bizim halkı kurtarmak için halka ihtiyacımız yok Necip arkadaş. Biz öncüleriz, onlar peşimizden gelecek. Biz yok olacağız ama, onlar düşünmeyi öğrenecek.”* (Altan, 2013: 225) olur. Necip itiraz etmek istese de Kenan *“artık aramızda sana yer yok”* diyerek Necip'i örgütün dışında bırakır. Örgütün dışında kalmak onun için büyük bir yıkım olur. Örgütün hayatından çıkmasıyla artık o bir hiçtir. Yeniden hiçliğini, güçsüzlüğünü, yalnızlığını bütün ağırlığıyla hisseder. Bütün ailesini bir felakette kaybeden küçücük bir çocuk gibi sahipsiz, korunmasız, sevgisiz kalmıştır (Altan, 2013: 225). Necip başladığı yere geri dönmüştür. Necip'in hikâyesinde örgütle olan bağı fikrî temelli değil tamamen kişisel var olma çabası ile ilgilidir. Gerçekte devrim fikrinin Necip için hayafı öneme sahip olmadığı görülür. Romanda Necip, var olabilmek için örgüte girmiş bilinçsiz ve mecburî bir solcu olarak görünür.

Romanda örgüte olan bağlılığı ve inancı fikri temellere dayanmayan bir başka karakter Fazıla'dır. Varlıklı bir aileden gelen Fazıla gençlik yıllarında örgüt için zenginliği bırakıp militan olur. Gecekondu mahallelerinde yaşar ve fabrikalarda devrim için faaliyetlerde bulunur. Fakat romanda onun örgüte olan inancı kişiliğinin bir parçası olan inanma ihtiyacı ile gerekçelendirilir:

“Var olabilmek için kutsal bir şeylere gereksinimi olan insanlardandı o. Kendi kişiliğiyle bütünleştirebileceği bir inanç, uğrunda acı çekeceği bir ideal

olmadığı zaman kendini değersiz, amaçsız ve güçsüz buluyor, kendinden neredeyse öğreniyordu. Yaşayabilmesi için bir kutsallığın kölesi olması, hem de onun uğrunda acı çekmesi gerekiyordu, içindeki yaşam isteğini harekete geçirecek, onu ortaya çıkaracak iradesi ve gücü yoktu. Fünyesi olmayan bir bomba gibiydi, inançlar onun fünyesi oluyor, tembelliğini parçalayarak derinlere saklanmış gücünü ortaya çıkarıyordu.

Ona emirler veren, onu yöneten bu kutsal inanç olmadı mı harekete geçemiyor, kendine güvenemiyor, yaşayamıyordu. İradesi ve tutkusu yoktu, bir başka gücün iradesine ve gücüne muhtaçtı. Bir yere gitmek istiyordu ama tek başına nereye gitmek istediğini bilmiyordu. Karar veremeyecek kadar da tembeldi. İnançları ise onu alıp bir hedefe doğru götürüyordu, tek istediği de alınıp götürülmekti zaten. Her yere, her şeye gitmeye hazır, hiçbir şeyden kaçınmazdı, yeter ki onu alıp götürecek bir inanç olsun.” (Altan, 2013: 31)

Uğruna acı çekecek inancı olmadığına fünyesiz bombaya benzeyen Fazıla'nın bu güçsüzlüğünün nedeni ise birbiri ile çelişen çok sayıda isteği olmasıdır. Küçüklüğünde hem dansöz hem de rahibe olmak isteyen Fazıla'nın bu çelişik istekleri büyüdüğünde aşk hayatında da kendisini gösterir. Bülent'le evlenen Fazıla aynı zamanda Ömer'i de sevmektedir. Fazıla militanlık süresince örgüte bağlı bir görünüm sergilese de onun da bağlılığı karakterinden dolayıdır. Fikrî anlamda yeterince gerçekçi ve tutarlı değildir. Romanda da psikolojisi en ayrıntılı yansıtılan kişilerden olmasına rağmen örgüt ve devrimci mücadeleye girişi anlatılmamıştır. Örgütten ayrılışı da bir gece hissettiği yorgunluk ve bıkkınlıkla gerçekleşir. Aslında mücadele zaman zaman ona zor gelmiştir ama bir şekilde dayanmıştır. Bülent'le birlikte baskın yedikleri gece burnu kırılmış kanlar içinde yerde tekmelenmiş, hapishaneye girmiş, yurttan bir gece faşistlerin işkencelerine maruz kalmıştır. Zaman zaman küçük sorgulamalara girişmiştir. Örneğin bir gece Necip ile Fazıla'nın birlikte kaldığı eve Bülent gelir ve baskın riskine karşı Necip'i alır ve gider. Örgüt polisin gelmemesi halinde evin boşaltılmasını kayıp olarak gördüğü için Fazıla nöbetçi olarak evde bırakılır. Fazıla bu duruma çok kızar ama yine de kendisini örgütün emirlerinin her zaman daha önemli olduğuna inandırır.

Fazıla hapishanedeyken farkında olmadan bir türkü mırıldanmaya başlar. Türküde geçen “soyun da gir koynuma/Tenim ilaçtır benim” dizeleri koğuştaki bir bomba etkisi yapar. Koğuştaki bulunan bir kız Fazıla'yı sert bir uyarıyla susturur. Türküdeki tensel vurgu devrimci hassasiyetleri kuvvetli olan bu kızı rahatsız etmiştir. Fazıla o gün kızmadığını

ama daha sonra düşündükçe çok kızdığını anlatır Ömer’le konuşmalarında. “*Zaten öyle küçük küçük birçok kızgınlık birikip patladı sonunda*” der (Altan, 2013: 33).

Son olarak Fazıla Bülent’le evlendikten sonra da gecekonduda kalıp işçilerle ilişkiler kurarak örgüte hizmet eder. Gecekondunun önünde çamaşır serdiği sırada bir adam tarafından taciz edilir. Durumu Bülent’e anlattığında ise örgütün politikalarına zarar gelmemesi için sessiz kalmaları gerektiği karşılığını alır. Fazıla uzun yıllar yaşadığı gecekondu hayatının sıkıntılarından oldukça yorulmuştur. Bir yılbaşı gecesı Bülent’le birlikte işçilerle ilişkileri sıkı tutmak için gidecekleri yılbaşı kutlaması yolunda düşer. Bu Fazıla için bardağı taşıran son damla olur. Artık mücadeleden vazgeçtiğini Bülent’e bildiren Fazıla ondan da aynı cevabı alır. Fazıla, örgütün ideolojisinin ve bu ideolojinin pratiklerinin öngördüğü kalıpların içerisine daha fazla sığamamıştır. Varlıklı bir aileden gelen Fazıla ideolojisi uğruna daha fazla gecekonduda işçi hayatı yaşamaya tahammül edememiştir. Uğruna savaştığı işçiler ile yaşadıkları da Fazıla’yı hayal kırıklığına uğrattır. Bir fabrikada örgütlediği işçiler bir ay boyunca grev yaparlar. Fakat fabrika sahibi grevi bırakırlarsa maaşlarını hemen aynı gün ödeyeceği haberini gönderince işçilerin tavırları tamamen değişir. Fazıla işçilere grevi sürdürmelerini, biraz daha dayanırlarsa talep ettikleri hakları alabileceklerini söyledikçe işçiler ona düşman gözüyle bakmaya başlarlar. Hatta Fazıla konuşurken “Susturun şu karıyı” diye bağırıp susturmaya çalışanlar olur. Fazıla bu olaydan sonra işçilerle arasındaki bağların tamamen koptuğunu, onlara ulaşmasının artık mümkün olmadığını hisseder. İşçiler için işçilerden daha çok heyecanlanmak, onlardan daha çok mücadele etmek Fazıla’yı rahatsız eder. Çünkü tüm bunlara rağmen işçilere gerçek manada ulaşamamış, aralarında görünmez bir engelin olduğunu farkına varmıştır. Necip de aynı gün grev esnasında işçilerden tepki görür hatta biri işçi ile münakaşaya dahi girer. Tüm bu yaşananlar Fazıla’nın sinirlerini yıpratır. İşçileri döve döve eğitme fikrini düşünür. Bu durum ironik bir şekilde halk ile devrimci militanlar arasındaki uyumsuzluğu, kopukluğu ortaya koyar. Devrimcilerin çabaları, kullandıkları dil ve yöntemler işçilerin dünyalarında karşılık bulmaz. Bunların yanında devrimcilerin hepsinin daha ilk gençlik çağında olmaları işçiler ile aralarında bağ kurmalarını ve sağlıklı iletişim kurmalarını engelleyen bir başka durumdur. Romanda Fazıla ile grevi bırakan işçiler arasında geçen konuşma bu kopukluğu anlamak için iyi bir örnektir:

“*Aralarından biri, “Dayanacak halimiz kalmadı, evde çocuklar aç,” demişti.*

“*Dayanmazsanız çocuklarınız hep aç kalacak,” demişti Fazıla.*

Yaşlıca bir kadın, “Senin çocuğun yok ki kızım,” demişti, “sen ne bileceksin çocukların açlığını.” (Altan, 2013: 106-107)

İşçi ve örgüt arasında bulunan uyumsuzluk romanda bu şekilde eleştirilmiştir. Örgüt yöneticilerinin halk ile uyumsuzluğa dair görüşleri yukarıda da değinildiği gibi örgüt lideri Kenan’ın Necip’le olan konuşmasında dile getirilmiştir. Halka ihtiyaç duymadan, halka rağmen halkı kurtarmak mantıksal tutarlılığı bulunmayan bir düşüncedir. *Sudaki İz’* de geliştirilen bu yorum biraz serttir denilebilir. Bu tarz kopukluklar Latife Tekin’in *Gece Dersleri* romanında da dile getirilmiş, işçiler ile devrimcilerin birbirlerini anlamaktan uzak oldukları dile getirilmiştir.

Romanda sosyalist örgüt ile ilgili dile getirilen ya da okura gösterilen bir başka sorun da örgütün silah zoruyla haraç toplamasıdır. Necip elinde silahıyla haraç toplayan militanlardan birisidir. Necip arkadaşları Hakan ve Ekrem ile birlikte örgüt adına haraç almak için bir ayakkabı dükkânına giderler. Dükkânın sahibi haraç vermekte direnince bir arbede yaşanır ve Ekrem panikle kendilerine direnen iki kişiyi silahıyla vurur. Polislerin gelmesiyle Necip ve Hakan kaçarlar. Ekrem bu hadise sonucunda idam edilir. Ekrem’in idam edilmesi de romanda anlatılır. Ekrem yaşananların ve yaşanacakların şoku içinde getirilir idam sehpasına. Ekrem’in ölüm karşısında hissettiği korku ayrıntılı olarak anlatılır. Ekrem üzerine idam için beyaz bir kıyafet giydirilir. “Bir av hayvanı gibi” ölümden korkmaktadır. Hiçbir şey düşünemez, yalnızca kaçıp kurtulmak istemektedir. Ama kaçamayacağını ve nihayetinde onu öldüreceklerini bilir. Bir an etrafındakilere saldırıp kurtulmayı düşünür ama elleri arkadan kelepçelidir. Kurtulmanın imkânsız olduğunu gerçekten anlayınca bu fikirleri kafasından atar. İlmek boğazına geçirilmediği halde içine çektiği hava Ekrem’e yetmez. Nöbetçilerden birisi bir kâğıttan yüksek sesle Ekrem’in hangi suçlardan mahkûm olduğu ile ilgili bir şeyler okur. Ama Ekrem korkusundan dolayı okunanları dinleyemez. Sadece adamın okumayı uzatmasını ve biraz daha yaşayabilmeyi düşünür. Ekrem’e söylemek istediği bir şey ya da son bir isteği olup olmadığını sorarlar. Ekrem konuşmak yerine yok manasında kafa sallayarak yanıt verir. Aslında canı bir sigara içmek istemektedir. Fakat kekeme olduğu için ağzını açtığı anda onun kekeme olduğunu anlayacaklardır. Dahası onun korkudan kekeleyeceğini düşüneceklerdir. Ekrem bu düşüncelerle son isteğinden ve ömrüne beş dakika daha eklemekten vazgeçer. Ekrem’in boynuna ilmeği geçirerek idam ederler. Burada devrimcilikten, ideolojilerden bağımsız yalnızca bir insanın ölümden korkması anlatılmıştır. Devrimci hassasiyetle bakan birisi burada bir kahramanlık ve adanmışlık bekleyebilir. Altan’ın çizdiği devrimci portrelerine

bakılınca bu tür kahramanlıkları bilinçli olarak romana almadığı söylenebilir. Fakat Ekrem'in hissettiği ölüm korkusu da tabî ve insanidir.

Sudaki İz'de genel olarak devrimci gençler ve sol siyasi görüş işlenmiştir. Fakat sol siyasi düşüncenin karşısındaki kutup romanda bir kez görünür. Bu görünüş oldukça çarpıcı ve şiddet içeriklidir. Altan bu sahneyi de yine bir film sahnesi anlatır gibi anlatır. Bir gece bıyıklı adamlar ellerinde zincirlerle kız yurdunu basarlar. Bütün kızları “*Allah düşmanı, millet düşmanı kancıklar!*”, “*Devrim encikleri!*” (Altan, 2013: 153) diye bağırarak tekme, yumruk ve küfürlerle yurdun koridorlarına dizerler. Elleriindeki zincirlerle direnenlere saldırırlar. Daha sonra hepsi ellerine aldıkları jiletlerle kızların üzerlerini yırtıp göğüslerini keserler. Bütün kızların gecelikleri yırtılmış, göğüsleri jilet darbeleriyle kesilmiştir. Hepsı yerde kan gölüne dönen koridorda yatmaktadırlar. Adamların hıncı hâlâ bitmiş değildir. Yerde yatan kızları zincirlerle dövmeye devam ederler. Erkeklerden birisi “*Bu size ders olsun. Vatana ihanet edenlerin cezası budur. Bir daha komünistlik ederseniz gene geliriz, memelerinizi değil başka yerlerinizi de parçalarız.*” (Altan, 2013: 155) diye bağırır. Ardından zincirlerini sürükleyerek giderler. Bu şiddet içerikli sahnede çıplaklığın ve kadın vücudunun yine ön planda olması dikkat çeken bir durumdur. Neden kesilen kadınların üzerleri vahşice yırtılır ve kesilen göğüsleridir? Siyasi mücadelenin bunlarla ne alakası vardır? Fethi Naci'ye göre bunu nedeni Ahmet Altan'ın cinsel dünyasındaki çarpıklıktan kaynaklanır (Naci, 2021: 604). Faşistler romanda bir kez böyle vahşi ve kanlı bir sahneyle ortaya çıkarlar. Fethi Naci bu bir kez görünmeyi yetersiz bulur. Onlar için ayrılan yer “*286 sayfalık romanda üç buçuk sayfa[dır]*” (Naci, 2021: 604). Gerçekten de romanda konu edinilen dönem Türkiye'nin çalkantılı ve siyasi görüşlerin mücadelesinin ön planda olduğu bir dönem olmasına rağmen *Sudaki İz*'de diğer siyasi görüşleri ayrıntılı olarak görmek mümkün değil. Altan genel olarak romanda devrimciler ve kendi hayatını yaşayan, gerçek manada yaşayan Ömer'e odaklanır.

Romanda devlet şiddeti de Bülent'in yakalanıp işkence gördüğü bölümde bütün çıplaklığıyla anlatılır. Bülent bir gece Fazıla ile bulundukları örgüt evinde baskınla yakalanır. Çıkan arbedede vurulur ve yaralı olarak tutuklanır. Bir sabah Bülent'i uyandırıp gözleri bağlı bir şekilde bir odaya götürürler. Konuşturmak için döverler. Ömer konuşmayınca parmaklarına bağladıkları tellerle elektrik verirler. Bülent konuşmakta direnince pantolonunu indirip penisine elektrik verirler. Konuşmayınca bu sefer telleri göbeğine bağlarlar. Birkaç kez elektrik verirler. Çektiği acıya rağmen tek söz bile etmeyen Bülent'i son olarak bir iple hayalarından tavana asarlar. İşkence sahnesi bu kadardır.

Bülent'e sadece adını sormuşlardır. Bülent hiçbirisine cevap vermez, en sonunda dayanamayarak adının Süleyman olduğunu söyler. Bu bölüm yalnızca devlet şiddetinin, işkencenin korkunçluğunu göstermek için anlatılmış gibidir. Öncesi, sonrası ve nedeni gibi bağlamları yoktur.

Romanda anlatılan dönemin bir diğer siyasi görüşü İslamcılar da sadece bir kez görünürler. Yalnızca Bülent'in hapisanede baygın yattığı zaman eğilip kalkarak namaz kıldıkları anlatılır. Bülent hayal meyal gördükleriyle onların İslamcı mahkumlar olduklarını düşünür. Herhangi bir kahraman ya da olayla başka bir bağlantıları yoktur.

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda Ahmet Altan'ın bir dönem panoraması çizmeye çalışmadığını söylemek mümkündür. Ayrıca sunduğu devrimci gençlik portresi için de son derece negatif bir portre denilebilir. Zira bahsedilen devrimci karakterlerin, içinde bulundukları siyasal örgüte sağlam temelli bir bağlılıkları yoktur. Örgüt içerisinde bulundukları dönemlerde hep sıkıntılı hayatları olmuştur. Çünkü kendileri için değil örgüt için yaşamışlardır. *Sudaki İz* bu durumu göstermek için iki parçalı bir yapıda kaleme alınmıştır. Bir parçası kasvetli, sıkıntı dolu devrimci gençlerin bulunduğu parça diğer tarafı ise Ömer'in limandan limana gezerek edindiği hayat tecrübelerini konu edinen parçadır. *Sudaki İz*'de bu iki parça şüphesiz bir amaca binaen karşı karşıya getirilmiştir. Peki parçalardan birisi diğerine üstün tutulmuş mudur? Bu soruya yanıt vermek kolaydır. *Sudaki İz*'de üstün tutulan Ömer'in içinde bulunduğu parçadır. Bu durumu daha iyi anlamak için Ömer ve Fazıla'nın inanmak ve yaşamak hakkındaki tartışmalarına bakmak yeterli olacaktır. Yirmi dokuzuncu bölümde Suat'ın evinde geçen konuşmada konu Fazıla'nın gençlik yıllarında sol ideolojiye dair inançlarına ve bundan vazgeçişine gelir. İnançsızlığı sıkıcı bir boşluk olarak yorumlayan Fazıla tek inançta takılı kalmayı da duygusal hareketsizlik olarak görür. Ona göre insanın bir inancı olmalı ama daha sonra o inancından sıkılıp vazgeçmelidir. Bu yorumlar romanın daha önceki bölümlerinde Fazıla'nın kişiliğini anlatırken vurgulanan tutarsızlığına uymaktadır. Bu durum Ömer'e de tutarsız gelir ki bu tavrı döneklik olarak yorumlar. Sinirlenen Fazıla hayatı boyunca hiçbir şeye inanmayan birisinin yani Ömer'in kendisini yargılamaya hakkı olmadığını savunur. Ömer'in verdiği cevaplar romandaki iki parçanın karşılaştırılmasını nedenini açıklar niteliktedir:

“Boyundan büyük işlere kalkışıp sonra da kendine inananları ortada bırakanlardan olmadım hiçbir zaman. Kahraman olmaya da kalkışmadım. Kahraman olmaya ihtiyaç duymadım çünkü. Kendi hayatımı yaşadım ben. Sen gerçekten yaşamamanın ne olduğunu bilmediğin için kendine uyduruk

kahramanlıklar arayıp sonra da işler sıkışınca kaçtın. Senin dönecekleri beğenmekten başka çaren yok ki.” (Altan, 2013: 171)

“Ben hiçbir şeye inanmadım galiba, inandıysam bile şimdi hatırlayamayacağım kadar erken kaybetmişim onu. Ama ben böyle bir şeye hiç ihtiyaç da duymadım zaten. Gezdim, dolaştım, çalıştım, eğlendim, belki biraz da acı çektim. Hepsi o kadar. Başka bir şey de istemedim. Ben sizin gibi değilim: Aramızdaki farkın ne olduğunu hissediyorum ama nasıl anlatacağımı bilemiyorum. Ben.. ben kendi yaşamımdan başka bir yaşam yaratmaya çalışmadım, galiba aramızdaki fark bu. Kendi yaşamım yetti bana. Her zaman da yetecek herhalde.” (Altan, 2013: 173)

Verilmek istenen mesaj ve devrimci gençler ile Ömer’in hayatının karşı karşıya getirilmesinin amacı bu konuşmalarda özetlenmiştir. Ömer kahramanlık yapmaya kalkmamış, yalnızca kendi hayatını yaşamıştır. Diğerleri gerçekten yaşamının ne olduğunu bilmediği için kahramanlıklar aramışlardır. Bir şeye inanmaya da ihtiyaç duymamıştır. Aralarında fark vardır. Gerçek hayat, gerçekten yaşamak Ömer için gezmek, eğlenmektir. Kendi hayatından başka hayatlar yaratmak için uğraşmamıştır. Aralarındaki temel fark da budur. Ömer’in kendi yaşamı kendisine yetmiştir. *Sudaki İz*’in karşılaştırma içeren yapısıyla belli edilen mesaj Ömer’in yukarıdaki sözleri ile açıkça iletilmiş olur.

5.2.3. Sosyalizmin Don Kişot’u Rahmi Sönmez ve Peygamberin Son Beş Günü

Tahsin Yücel’in aslında bir öykü olarak kaleme almaya başladığını ama daha sonra roman formuna dönüştürdüğünü söylediği (Yücel, 2003: 95) romanda, 1920’li yıllardan 1980 darbesi sonrasına kadar olan yaklaşık altmış yıllık bir dönem aktarılır. 1992 yılında yayınlanan *Peygamberin Son Beş Günü* romanı Marksist ozan Rahmi Sönmez’in hayatı etrafında şekillenir. Romanın başında bulunan “zorunlu bir açıklama” bölümünde *Peygamberin Son Beş Günü* isimli romanın yazılış nedeni ve yayınlanma hikâyesi açıklanır. Açıklamada belirtildiğine göre roman, Rahmi Sönmez’in en yakın arkadaşı ve roman kahramanlarından birisi de olan iş adamı Fehmi Gülmez’in bu açıklamayı kaleme alan beş araştırmacı yazardan, Rahmi Sönmez’in hayatını anlatan bir kitap yazmalarını istemesiyle ortaya çıkmıştır. Anlaşmaya göre beş yazar, ücreti mukabilinde Rahmi Sönmez’in hayatını anlatan bir kitap yazacaklar ve Fehmi Gülmez de bu kitabı kendi imzasıyla yayınlayacaktır. Fakat yazarlar dosyayı Fehmi Gülmez’e sunduklarında Fehmi, Rahmi Sönmez’in kitapta Marksist bir ozan olarak anlatılmasından rahatsızlık duyarak

yazarların ücretini ödeyip dosyayı onlardan almak ister. Bunu kabul etmeyen yazarlar kitabı kendilerinin yayınlacağını söyleyerek teklifi reddederler. Fehmi Gülmez yazarları baskı yoluyla vaz geçirmeye çalışır ve Rahmi Sönmez'in şiirlerini onların elinden almayı başarır. Şiirleri Fehmi Gülmez'e kaptıran yazarlar için *“yaşamöyküsünü kişileri gerçek adlarıyla anarak yayımlamaya olanak bulunmadığına, bütün kişileri uydurma adlarla sunan bir yaşamöyküsü de bilimsel araştırma niteliğinden fazlasıyla uzaklaşacağına göre, bir tek yol kalıyordu: gerçek yaşamöyküsünü roman biçiminde sunmak.”* (Yücel, 2022: 11). Romanın üst anlatısı romanda bu şekilde kurulmuştur. Buradan da anlaşılıyor ki romandaki bütün isimler yazar tarafından yaratılan bu beş yazarın buldukları takma isimlerdir. Bu beş yazarın romandaki rolü yalnızca bu açıklama ile sınırlı değildir. Yazarlar romanın sonuna “Ek” başlıklı başka bir bölüm daha eklerler. Bu bölümde romanın aslında roman görünümünde bir yaşamöyküsü olduğunu hatırlatarak Rahmi Sönmez'in Sakarya'nın en ıssız köylerinden birinde elindeki tabancayı defalarca ateşledikten sonra karanlıkta, karların içerisine bir ağaç gibi yıkılmasından sonra gelişen olayları da aktarırlar. Böylece romandaki olaylar çerçeve hikâyenin içerisine de girmiş olur. Üst anlatı Rahmi Sönmez'in cenaze töreni ile son bulur. Yücel, romanı bu beş yazara yazdırarak yazar olarak kendisini romanın dışında tutmuştur. Böylece romanda yapılan yorum ve değerlendirmeler romanı kaleme alan beş yazara ait gibi görünür.

Peygamber'in Son Beş Günü'nde Rahmi Sönmez'in ilk gençlik yıllarından ölümüne kadar olan sürede yaşadıkları ile Türkiye'de sol düşüncenin geçirdiği değişim eleştirel biçimde işlenir. Aslında romanda dünyayı ve ülkeyi ele geçiren kapitalizm ve Amerikan merkezli yaşamın eleştirisi de yapılmıştır fakat roman, ana kahramanı Rahmi Sönmez etrafında şekillendiği için sol siyasi düşünce, eleştirilerin odak noktası halindedir.

5.2.3.1. Sosyalistler ve değişen dünyada değişen mücadele şekilleri

Peygamber'in Son Beş Günü'nde Rahmi Sönmez'in hayatını Marksist düşünce doğrultusunda şekillendirmeye çalışması ve ilerleyen yaşlarda zihninde oluşturduğu Marksist kalıpların yetersizliğine şahit oluruz. Fethi Naci roman için *“Tahsin Yücel, Marksizmi de, Türk solunu da gülünçleştirmek için elinden geleni yapmıştır”* (Naci, 2021: 475) yorumunu yapar. Gülünçleştirmek tabirini özellikle kullanır. Peygamber Rahmi Sönmez romanda bir Don Kişot gibi hareket edip gülünç ve trajikomik durumlar içinde bulunur. Marksizm'le alakalı düşünce ve durumlar genellikle ironi yüklü bir dille ifade edilmiştir. Fakat Yücel, Naci'nin yorumuna katılmaz. Refik Durbaş ile yaptığı bir

söyleşide Fethi Naci'nin söz konusu yorumu hakkındaki görüşleri sorulduğunda *"bir sol eleştirisinden söz ediliyorsa, bu solun bazı mitoslarının eleştirisi olarak nitelenebilir. Hiçbir zaman solu böyle gülünç eden bir düşünce taşımadım, böyle bir amacım olmadı. Nitekim yoktur da. Gerçekten dar bir çevrede geçiyor ve bir kişinin yakınları, yakınlıkları üzerinde duruyor roman"* cevabını verir (Durbaş, 2003: 122). Yücel, *Peygamberin Son Beş Günü*'ne bakılarak bir Türk solu eleştirisi bulmanın mümkün olmadığını düşünür.

Romanın başkışısı Peygamber Rahmi Sönmez, Marksistliğe lise sıralarında edebiyat hocasından etkilenecek başlar. Yakın arkadaşı Fehmi ile birlikte aldıkları bu etki, sosyalizmin kalıplaşmış sanat, insan ve dünya görüşleri ile ifade edilir. Rahmi ile Fehmi'nin sosyalist düşünceye girişleri edebiyat aracılığı ile gerçekleşir. Öğretmenleri ders aralarında onlara *"toplumsal bir ereğe destek olmayan bir yazının hiçbir biçimde "çağdaş" sayılamayacağını, bu toplumsal ereğin de, "tarihin durdurulmaz akışı"na uygun olarak, insanlığı sınıfsız bir dünya toplumuna götürecek evrensel devrimi gerçekleştirmek olduğunu"* anlatır (Yücel, 2022: 20). Çağdaşlığın gereği olarak çağdaş dergileri takip edip, yine çağdaşlık gereği Nâzım Hikmet gibi toplumcu ya da toplumsal gerçekçi yazar ve şairlerin eserlerini okuyup onların açtığı yolda ilerlemek isterler. Sık sık sanatın özü ve işlevi hakkında tartışırlar. Onların aldığı bu etki anlatılırken dil ironikliğini korur ve sosyalizmin kalıp düşünceleri birbirini ardına sıralanır.

"Büyük ustaları gibi, "Güle, bülbüle, ruha, mehtaba, falan filan karnımız tok." deyip insanı "Marksisto Leninist şuur"la devinmesi gereken "30 kilo kemik, 7 litre kan, bir iki kilometre kadar damar, adale, et, sinir ve deri", dünyayı "her tırnağında 1000 manda kuvveti demirleşen" makinelerle yırtılıp değilerek yalnızca "77 katlı betonarme dağları"yla gölgelenen uçsuz bucaksız bir beton düzlük olmayı düşleyen mazoşist bir uzam biçiminde düşünerek yarının insanının ve yarının dünyasının kurulmasına katkıda bulunmanın aydınının ve sanatçının temel görevi olduğu sonucunda birleşiyorlardı. Böylece, Fehmi Gülmez yazın etkinlikleri için özel olarak aldığı iki kareli defterin birinde yoksul halkın sorunlarına eğilen yazar ve ozanları değerlendirdi ikincisinde "güzel"in ancak "yararlı" olduğu ölçüde geçerlilik kazandığı varsayımından yola çıkarak sanatçının bir yandan, "sınıfsız cemiyeti kurana kadar", halkın güncel sorunlarına ışık tutmak, öbür yandan, oyuncularına "kollektivizmin temiz optimizmini oynatacak rejisörünü" ve "yirmi birinci asrın mühendis bestekârı"'nı beklemeden, geleceğin bugünden daha güzel olacağına

ilişkin "ipuçları vermek" zorunda olduğu konusunda bol örnekli bir kuram geliştirdi." (Yücel, 2022: 21)

Alıntıda geçen tırnak içinde yazılmış ibareler Nâzım Hikmet'in şiirlerinden alınmıştır. "30 kilo kemik, 7 litre kan, bir iki kilometre kadar damar, adale, et, sinir ve deri" ifadeleri "Gömlek, Pantolon, Kasket ve Fötre Dair" şiirinden, "her turnağında 1000 manda kuvveti demirleşen" ifadesi "Yalnayak" şiirinden, "77 katlı betonarme dağları" ifadesi Sanat Telakkisi şiirinden, "kollektivizmin temiz optimizmini oynatacak rejisörünü" ve "yirmi birinci asrın mühendiz bestekârı" ifadeleri ise "2000 Senesinin Sanatkârlarına" şiirinden alınmıştır. Nâzım Hikmet'in şiirlerinden seçilen bu ibarelerle Rahmi Sönmez ve Fehmi Gülmez'in beslendikleri Marksist düşünce özetlenir. Roman boyunca Rahmi Gülmez sosyalist düşüncesinin kaynağını Nâzım Hikmet'in dizelerinden alır. Genellikle Nâzım'ın dizeleri doğrultusunda hareket etmeye çalışır. Onun dizeleri adeta Rahmi'nin eylemlerini yönlendirir. Karar vermesi gereken zamanlarda hemen Nâzım Hikmet'in bir dizesi zihninde belirir. Rahmi de dizenin gösterdiği yolda hareket eder. Sosyalist düşünceyi zihninde Nâzım Hikmet ile özdeşleştirmiştir. Hatta Kızı Feride'nin kendisine bırakıp gittiği çocuğa da Nâzım ismini verir. Aslında Marksist bir şairin kendisine örnek olarak Nâzım Hikmet'i seçmesi gayet kabul edilebilir bir davranıştır. Fakat romanda Rahmi'nin hayatını Nâzım'ın şiirleri ile doğrulamaya çalışması ve eylemlerine bu şekilde yön vermesi trajikomik hadiselerin yaşanmasına sebep olur. Tahsin Yücel de bir söyleşisinde Rahmi Sönmez'in şairliği ve Nâzım Hikmet'le olan ilişkisi için "*kendisi önemli bir ozan değil. Nâzım ile aralarındaki fark büyük. Bu fark da olay ögesini doğruluyor. Peygamber'in zavallılığını ortaya koyuyor. Sık sık döndüğü Nâzım'ın dizeleri de, Nâzım'ın iyi dizeleri değil*" (Şüyün, 2003: 109) der. Öte yandan Rahmi'nin ozanlığı da karikatürize bir ozanlıktır. Rahmi seçtiği ozanlığın gereği olarak toplumsal içerikli şiirler yazar. Şiirlerini "çağdaşlık" gereği dönemin toplumcu şairlerinin seçtiği konulardan seçer. Hepsisi toplumcu şairlerce işlenmiş bilindik temalardır. Onun konuları gönül verdiği ağa kızını kaçırmaya çalışırken başına gelmedik dert kalmayan yoksul ve topraksız köylünün başkaldırtıcı serüvenleri gibi konulardır. Ayrıca şiirlerine tam da çağdaş Marksist ozanların yaptığı gibi geleceğin bugünden daha mutlu olacağını sezdirecek öğeler sokuşturmayı da hiçbir zaman ihmal etmez. Metinde yapılan "çağdaşlık" vurgusu Marksizm terminolojisine bir göndermedir. Şiirler gibi çağdaşlık vurgusu da bu gönderme için dikkatle seçilmiş gibidir. Bütün bunlar bir çırpıda sayılıp döküldükten sonra bu birikimle Rahmi ve Fehmi'nin sosyalizmin dizgesini çok iyi kavradıkları ifade edilir. Rahmi ve Fehmi kavradıkları bu

dizge ile üniversitede de “çağın bilimi” olan iktisat okurlar. Bundaki temel motivasyonları da gerçekçi çözüm yokluğuna çare olmaktır. Fakat heyecanla başladıkları iktisat fakültesinde Marx’ın adının bir türlü geçmeyişiyle hayal kırıklığına uğrarlar. Rahmi ile Fehmi’ye göre Nâzım’ın şiirlerinde fakülte derslerinden daha çok ekonomi-politik vardır. Fakültede tanıştıkları Feride onlar için sol düşünce adına yeni bir kaynak olur. O güne kadar aldıkları bilgilerin çoğu edebiyat kaynaklıdır. Lenin’le Stalin’i zorba çarı devirmiş büyük askerler diye bilirler. Bilgileri, birisi Engels Marx’ın nikahlı karısı dese bunu yeni bir bilgi olarak kaydedecek kadar sınırlıdır. Feride, Rahmi ve Fehmi için hem Marksçılığa dair bilgilerinde bir genişleme hem de sol görüşlü yazar, gazeteci, tiyatrocu gibi insanlarla tanışmalarına vesile olur. İki arkadaş da Feride’den çok etkilenir. İkisi de birbirlerinden habersiz evlenme teklifi ederler. Feride Fehmi’yi reddederken Rahmi’nin teklifini kabul eder. Feride romanda Marksın eserlerini orijinal dilinden okumuş ve kendisini Marksın görüşlerine adanmış bir kadındır. Onun için duygusal her yol kapalıdır. Rahmi’nin evlenme teklifini de duygudan uzak bir şekilde “*bir bu kalmıştı denemedik, bunu da deneyelim*” (Yücel, 2022: 34) diyerek kabul eder. Fakat Rahmi cephesinde aşk duygusu oldukça yoğun yaşanır. Feride’nin akşamları Fehmi ve Rahmi’ye verdiği Marx derslerinde Rahmi, Feride’nin söylediklerinden çok kendisine odaklanır. İşittiği cümleleri anlamasına rağmen bunları birbirine bağlamakta güçlük çeker. Bu nedenle *Das Kapital* onun için sözlü unsurlara fazla yer vermeyen ve benzeri olmayan bir aşk ezgisidir. Şairliği de bu süreçte bu durumdan etkilenir. Artık şiir yazmak için masanın başına oturduğunda toplumcu şiirler yerine Feride için aşk şiirleri yazar. Şiirleri okuması için Feride’ye verdiğinde ise hiç beklemediği bir tepkiyle karşılaşır. Feride “*bu zırvaları sana yakıştıramadım, (...) gerçek bir devrimci böyle bireysel duygularla zaman yitirmez*” der (Yücel, 2022: 41). Rahmi karısının şiirleri beğenmediğini düşünse de Feride “*benim hoşuma gitmeyen yirminci yüzyılın ortalarına geldiğimiz şu günlerde devrimci bir ozanın aşk şiirleri yazmaya kalkması*” cevabını verir (Yücel, 2022: 41). Rahmi, Nâzım Hikmet’in de aşk şiirleri yazdığını hatırlatsa da Feride duygusallığa o derece kapalıdır ki “*Bu da onun ayıbı*” şeklinde cevap verir (Yücel, 2022: 41). Çünkü Feride kendisini bütün varlığıyla devrim yolunda adanmıştır. Ona göre onlar kavgalarının erleri, birer sıra neferidirler. Roman kahramanı değildirler. Bu adanmışlık Feride’nin çalışma hayatını da etkiler. Var olan düzene uyum sorunu yaşar. Evlendikten sonra Rahmi okula devam eder. Feride ise okulu bırakarak iş arar. İyi derecede Almanca ve İngilizce bilen Feride ilk olarak Marx kitapları çevirerek para kazanabileceğini düşünür. Fakat yayınevi sahipleri hiç de Feride’nin

düşündüğü gibi değildir. Feride'nin çevirmek için önerdiği kitapların hepsini reddederler. Bir yayınevi sahibi Balzac'ın *Köylüler*'inin İngilizcesini çevirirse basabileceğini söylemesiyle Feride çok sinirlenerek çeviri işinden vazgeçer. Çünkü bu ikinci dilden bir çeviridir. Ayrıca Marx'ın kitapları yerine yükselişi burjuva sınıfının yükselişi ile çakışan bir türdür roman. Feride roman gibi burjuva türüne zaman ayıracak kadar sorumsuz değildir. Bunun yerine kapitalistlerin ellerindeki artık değerlerin artmasına katkıda bulunup devrimin hızlanmasına yardımcı olmaya karar verir. Feride'nin zihnine güçlü bir şekilde işleyen Marx'ın görüşleri edebi türleri dahi halkın ve burjuvanın türü gibi ayırmasına sebep olur. Ayrıca kapitalistlerin artık değerlerinin artıp devrimin hızlanması da yine onun zihninde formülleşen bir Marx kuramının ifadesidir. Romanda çok defa geçen bu kurama göre insanlığın uzun serüveninde egemen sınıflar siyasal üstyapıları işlerine geldiği gibi kullanarak ekonomik ve toplumsal yapıyı ele geçireceklerdir. Ardından anamalla artık-değer birbirini karşılıklı olarak artıracak, üretim araçları güçlendikçe ayrıcalıklı sınıf daralacaktır. Böylece tüm üretim araçları daralıp küçülen ayrıcalıklı sınıfın elinde toplanmasıyla sınıflar arası çelişki katlanılamaz duruma gelecektir. Sonunda da uçsuz bucaksız proleter sınıfı bir avuç ayrıcalıklı çetesini zamanı geldiğinde sinek gibi ezerek devrimi gerçekleştirecektir. Adına proletarya diktatörlüğü denilen kısa bir dönemin ardından sınıfsız, çelişkisiz, devletsiz bir yeryüzü cenneti kurulacaktır. Hemen hepsi bu inançla düşünür ve hareket ederler. Hatta Rahmi'yi "Peygamber"e dönüştüren de bu kurama duyduğu inançtır. Rahmi aslında kuramı iyi anlamış değildir. Fehmi bütün kuramı bir vapur yolculuğunda Rahmi'ye iki kez özetler. Rahmi de inancını öğrendiği bu özet kuramla şekillendirir. Onun peygamber lakabını alması da böylece olur. Bir akşam meyhanede kuramı arkadaşlarına özetler. Herkes bu basit ve kısa özete hayran olur ve her fırsatta Rahmi'den dinlemek isterler. Rahmi anlattıkça devrime olan inancını güçlendirir. Bununla da kalmaz o inancı her konuşmasında vurgular. Arkadaşlarından felsefe öğrencisi Matrakçı Maruf ona Peygamber lakabını takar. Böylece Rahmi Peygamber adıyla ikinci bir kimliğe sahip olur. Ancak Marksçılığın Peygamberinin Marx düşüncesi hakkındaki bilgisinin bu özet kuram ya da formülden ibaret olması oldukça ironiktir. Rahmi ömrü boyunca bu dar çerçeveli kuramın içinden çıkamaz. Yücel, romanda bu durumu Rahmi Sönmez'in hayatının son dakikalarında başında bekleyen Fehmi Gülmez'e söyleterek bu durumu doğrular. Rahmi karlar içinde sanrılar görerek yetmiş metre çapında bir daire etrafında onlarca kez dönüp artık ölüm döşegine düştüğünde Jandarma Başçavuş bunu

Fehmi'ye aktarır. Fehmi “*Hep dönmüş, kendi çevresinde, yaşamı boyunca yaptığı gibi*” (Yücel, 2022: 333) diye mırıldanır.

Romanda Rahmi Sönmez'in karşısına çıkan sorunlarda, zihninde kurduğu Marksist mantığı sorgulamak için çok fazla fırsat çıkar. Fakat Rahmi bu sorgulamalarda zaman zaman kendi mantık ve inancının sınırına gelse de çizgiyi bir türlü aşmayı başaramaz. Karısı Feride'nin nükseden akciğer rahatsızlığı sonucu çalışmak zorunda kalan Rahmi bir bankada iş bulur. Düşünceler ve yaşam konusundaki çelişkileri biraz daha belirginlik kazanmaya başlar. Hamile olan Feride bebeği doğurduktan sonra vefat eder. Uzun bir buhran dönemi geçiren Rahmi, karısının anısını yaşatmak için Feride ismini verdiği kızını tıpkı annesi gibi bir Marksist olarak yetiştirmeye çalışır. Fakat Marksist Feride'nin kızı Feride tamamen burjuva yaşamına heves eder. Amerikan kolejine gitmek ister ve sonunda evden kaçarak zengin ve evli bir iş adamının Nişantaşı'nda kendisi için açtığı dairede yaşamaya başlar. Rahmi Sönmez, Feride ve kendisi gibi devrimci ebeveynlerin kızının bunca yıl Marx'ın düşünceleri ve Nâzım'ın dizeleri ile büyüdüktan sonra kart bir kapitaliste kapılmasına anlam veremez. Rahmi'ye göre “*Tarih sürekli bir evrim süreci olarak tanımlandığına, dolayısıyla, Nâzım'ın dediği gibi, kişi ölen babasından ileri, doğacak çocuğundan geri olduğuna göre, bu işte bir yanlışlık bulunduğu kesindi. Kuram yanlış olamayacağına göre de yanlışlığın uygulamada yapılmış olması gerekir*” (Yücel, 2022: 86) Ama yanlışın tam olarak nerede olduğunu bulamaz. Kızı Feride'nin iş adamı sevgilisinden bir çocuğu olur. Daha sonra işlerinin kötü gitmesinden dolayı iş adamını bırakan ve Amerikalı zenci bir subayla Amerika'ya gitmeye karar veren Feride çocuğunu bir gün getirip Rahmi Sönmez'e bırakıp gider. Rahmi, devrimci ozanlığının da etkisiyle Nâzım adını verdiği torununa Feride gibi Marksist bir eğitim vermeye çalışır. Ama yine çabası fayda etmez. Nâzım da hiçbir zaman onu doğru dürüst dinlemez. Rahmi, kızını yetiştirirken sorduğu sorulara tekrar döner. O zaman olduğu gibi şimdi de Marksizmin ilkelerinde kusur ettiğini düşünmez. Çünkü komünizmi en doğru, kaynağa en yakın biçimde Marx'tan, Lenin'den ve Nâzım'dan esinlenerek öğretmeye çalışmıştır. Öyleyse faşizm komünizmden daha mı kolay öğretilir ya da yöntemleri daha mı kuvvetlidir? Yoksa tarih Marx'ın ifade ettiği gibi ilerlemiyor mudur? Rahmi'nin kafası yine karışıktır. Aradan geçen seneler Nâzım'ı da görünüşte burjuva hayatı yaşayan asrî gençlerden birisine dönüştürür. Bir akşam yeni satın aldığı meşhur Amerikan arabalarından kırmızı bir Mustang'in gürültüsüyle Rahmi'yi telaşlandırır. Elinde anahtarıyla arabadan inen Nâzım sırtında kot ceket, bacağına kot pantolonu ve boynunda mor fularıyla Amerikan

filmlerinden fırlamış gibidir. Arabayı kutlamak için Nâzım'ın hazırladığı sofrada Rahmi, iç dünyasında yaşadığı çelişkiyi torununa sorar. Nâzım'ın cevabı düşündürücü bir soru olur: *“Büyükbaba, senin anneme ve bana öğrettiğin komünizmin dört dörtlük bir Amerikan düşü olabileceğini hiç düşündün mü?”* (Yücel, 2022: 119). Rahmi kendi kalıplarına tamamen zıt bu fikre sinirlenir. Nâzım devam eder: *“Yetmiş yedi katlı betonarme dağları, yetmiş yedi katlı yekpare camdan mağazalar, meşin kasketli, meşin ceketli kadınlar, saatte yüz altmış kilometre hızla giderken öpüşmenin güzelliği... Bütün bunlar Amerikan düşü değil de nedir?”* (Yücel, 2022: 119). Rahmi için Nâzım'ın şiirlerinde somutlaşan bu fikirler devrimin ulaşmayı hedef gösterdiği ilerlemelerdir. Romanda Nâzım'ın sözleriyle dillendirilen bu tespit dikkat çekicidir. Modernleşmenin iki büyük anlatısının Fütüristik amaçlarda birleşmesi ilginçtir. Tahsin Yücel de roman vesilesiyle yaptığı çeşitli söyleşilerinde bu dikkati kendisinin de paylaştığını ifade eder.

“(...) torunun gözlemi bir yerde benim de paylaştığım bir gözlem. Beton tutkusu, 140 km. giden otomobiller, bunlar gerçekten Amerikan düşüyle örtüşüyor. Sosyalizmin elektrikleşmesi sanırım Lenin'in de söylediği bir şey. Bu ilerleme mitosu, Atatürkçülükte de vardır. Tabii o dönemde çok da makineleşmiş toplumlar yoktu. Nâzım 1960'da böyle şiir yazar mıydı, yazmadı herhalde. Yine de eleştirmek istemiyorum, çünkü sosyalizmin bugünkü durumu beni sevindirmiyor. Sol düşüncenin işlevi bitti mi, o ayrı bir şey, ama bana öyle geliyor ki, solu da sağ da birbirine kaynaştıran bu tür mitoslar. Sol enternasyonal düzlemde sağa teslim oluyorsa, bunda mitosların payı var.” (Gülgün, 2003: 106)

Yücel başka bir söyleşisinde de bu fütüristik ülkünün Marksizmin yanlış yorumundan kaynaklandığını ifade eder.

“Makinalasma, betonlaşma ülküsü Marks'ın ideolojisinde yoktur. Yüz bilmem kaç kilometre giderken öpüşmek, hızlı makinalar, yetmiş yedi kat mağazalar, "Makinalaşmak istiyorum!" demek, Amerikan ideolojisine gerçekten yaklaşan şeylerdir. Elbette ki Nâzım bunu bu amaçla söylemiyordu, ama bugün nesne insana egemen olduysa bu biraz da tüm makinaların, nesnelerin ön plana çıkarılmasının sonucudur. Doğu Avrupa toplumları böylesine bir bunalım yaşıyorlarsa bu, Marksizmin yanlış yorumundan kaynaklanıyor.” (Erdem, 2003: 131)

Rahmi Sönmez, tüm bu olanların canını sıkmasına rağmen elektrikleşme ile gelecek sosyalizme olan inancını yitirmez. Sokakta gezintiye çıktığı bir akşam yanan sokak lambaları ve karşı kıyıda görülen ve her saniye çoğalan renk renk ışıklar aklına Nâzım'ın *“Sosyalizm/ Elektirikleşmek/ Demek!”* dizelerini getirir. Kendi kendine *“Bundan daha fazla bir elektrik yoğunluğu tasarlamak olanaksız olduğuna göre, sosyalizmin, henüz tam gelmemiş bile olsa, iyice kapıya dayandığı[nı]”* (Yücel, 2022: 139) düşünür.

Romanda 12 Eylül 1980 darbesi ve öncesinde oluşan silahlı eylemler de Rahmi Sönmez'in sorgulama yapmasına neden olur. Fakat bu defa sorgulanan kendi çelişkileri değil Marksistlerin devrimi gerçekleştirmek için kullandıkları mücadele yöntemleridir. Televizyonda kitap ve silahlar ardında gösterilen tutuklanan devrimci gençleri gördükçe şaşırır. *“Nedir bu, anlayamadım gitti, ne oluyor bu çocuklara?”* diye söylenir. Kendi kendine *“Proletarya dışında kim varsa, proletaryanın görevini üstlenmeye kalkıyor. Şimdi de öğrenciler çıktı! Proletaryayla ne ilgileri var? Emekte olmadıklarına göre, kavgada işleri ne? Saçma, saçma, her şey saçma!”* (Yücel, 2022: 128) der. Ona göre tüm bu silahlı eylemler Marksçı kuramın eksik bilinip yanlış yorumlanmasından ya da faşistlerin bilinçsiz gençleri aldatmalarından kaynaklanır. Polis tarafından yakalandıklarında suç aleti olan silahlarının yanında sergilenen kitaplar arasında Nâzım'ın kitapları yerine Emile Zola ve Balzac'ın kitapları bulunan gençlerin Marksçılık taslamaya hakları olmadığını düşünür. Bu nedenle Marx'ın eserlerinden haberi bile olmayan bu gençler *“Değil köşe bucak kovalayıp içeri atmak, ayda bir milyon aylık da bağlasan, sosyalizmi getiremez”* (Yücel, 2022: 128). Devrimci gençlerin eylemlerinde eleştirdiği bir başka nokta da kod adı kullanmalarıdır. Rahmi Sönmez'e göre zindan ve işkence insana gerçek kişiliğini kazandırırken bu gençler yakalanmaktan korkarak kod adı kullanırlar. Televizyonda her “kod adı” kelimelerini duyduğunda sinirle *“Kod adımı! Şu işe bak! Devrimcinin adı neyse odur! Bu adamlar vur kaç savaşı yapıyorlar, hem proletarya adına savaşılmaya kalkıyor, hem de utanmadan kod adı kullanıyorlar! Utanır insan!”* (Yücel, 2022: 128) diye söylenir. Çünkü bu tarz mücadelenin Rahmi'nin bildiği mücadele şekilleri arasında yeri yoktur. O gençliğinden yaşlılığına kadar hiç devrimciliğini saklamamıştır. Tüm bunların faşizmin bir ürünü olduğunu düşünür. Faşizmin, Komünist, Marksist, Leninist, Maoist gibi görkemli nitelemeler altında Marx'ı bilmeleri imkânsız gençleri toplayıp, Marksizmin amacının evrensel proleter devrimi değil de tehlikeli bir çocuk oyunu gibi gösterip yanıltma yaratarak toplumu yolundan saptırmak için bu yöntemi geliştirdiği sonucuna varır. Rahmi Sönmez, bu yorumla aslında ilk defa kendi düşünce kalıplarının sınırını aşmaya yaklaşır ama

başaramaz. Tahsin Yücel de Rahmi Sönmez'in sınıra geldiğini ancak bu düşünceyi geliştirecek düşünce tutarlılığı ve düzeyinin olmadığını söyler (Şüyün, 2003: 109). Nitekim Peygamberin silahlı mücadele ile ilgili durduğu konum Nâzım'ın, solun ülke sınırlarındaki en büyük önderi olmak suçundan tutuklanması ile tamamen değişir. Nâzım, Marksçı amaçlarla elliyi aşkın adam öldürme ve yaralama, banka soyma ve karakol kurşunlama gibi suçlamalarla tutuklanmıştır. Nâzım ile ilgili suçlamalar onun aklına bile getiremeyeceği cinstendir. Çünkü Nâzım Marksçılık üzerine tek kitap bile okumamıştır. Nasıl solcuların lideri olabilir? Eğer devlet bu ithamlarla torununu yakalamak için düzinelerce silahlı polis gönderiyorsa demek ki Marksçı olmak için kitap okumanın zorunlu olmadığını düşünür. Kendi gençliğinde hapse düşen hiç okumamış köylülerin bile hapiste birkaç gün içinde seçkin Marksçılara dönüştüğünü hatırlar. Nâzım'ın gerçekleştirdiği söylenen bütün eylemlerinin Marksçılığın zorunlu kıldığı edimler olduğunda karar kılar. Fakat yine de şüpheyi düşüştüğü bir konu vardır: İnsanlığı aydınlık yarınlara taşıması gereken Marksçı düşünce öldürmeyi nasıl ve neden zorunlu kılmıştır? Rahmi Sönmez bu şüphe üzerine çok düşünmez. Tarihsel gelişmenin en somut açıklaması olarak gördüğü Nâzım Hikmet'in *Ben sadece ölen babamdan ileri/ Doğacak çocuğumdan geriyim,/ Ve bir kavganın adsız neferiyim...* dizelerini anımsar. Dizelerin kurduğu mantığa olan inancıyla torunu Nâzım'ın mutlaka kendisinden ilerde olması gerektiğine ikna olur. Değişen mücadele şekillerini ve şiddet eylemlerini kuşak sorunu olarak değerlendirir. Ona göre herkes kendi savaşını kendi yöntemleri ile vermektedir. Çünkü dünya dönüyor ve tarih dönüşü olmayan yolunda her gün biraz daha ilerliyordur. Fehmi Gülmez'le konuşmalarında da ikna olduğu bu fikri "*Bizim kuşak bu düzeni yıkmamanın yolunu şiirde gördü, yeni kuşak silahta görüyor. Hepsi bu!*" (Yücel, 2022: 170) şeklinde dile getirir. Rahmi Sönmez'in devrimci mücadelenin geldiği noktayı bu kadar hızlı kabullenmesi ve mantığına oturtması ilginçtir. Zira Rahmi ve neslinin devrimcilikten anladıkları bunlar değildir. Fehmi Gülmez ile genç devrimcilerin gerçekleştirdiği şiddet eylemleri hakkındaki konuşmalarında Fehmi Gülmez'in tespit ve değerlendirmeleri dikkate değerdir. Fehmi, gençlerin silahlı eylemlerinin gerçekte patronlara ve sermayeye karşı olmadığını düşünür. Çünkü öldürdükleri, zarar verdikleri patronlar değildir. Eylemlerin hedefi daha çok kendilerine yakın olanlar, proletaryanın yanında olabilecek kişilerdir. Öte yandan Fehmi'ye göre bu eylemler olağanüstü halin getirilmesine sebep olurlar. Olağanüstü haller de bazılarını pahalıya mal olsa da sermaye sahiplerine yaramakta ve güçlerini artırmaktadır. Rahmi ise hala eski ezberinde diretmektedir. Eski kurama göre Marx sermaye sahiplerinin gücünün arttıkça sayısının

azalacağını müjdeler. Rahmi hala bunun gerçekleşeceği inancındadır. Fakat Fehmi Gülmez'e göre patronların sayısı azalmıyor, tersine çoğalıyordur. Sayıları arttıkça "eşelenecekleri çöplükler" de artıp çoğalıyordur. Rahmi Sönmez ezberine uymayan bu tespitlere yanıt veremez. İçten içe Fehmi'yi haklı bulsa da bir kapitalistin bir devrimciden daha doğru düşünmesini kabullenemez. Rahmi yine bir çelişkinin içinde bulur kendisini.

"Kuramsal açıdan bir patronun bir devrimciden daha doğru düşünebilmesini kendisi için de, torunu için de alçaltıcı buldu. "Hayır hayır, kuramsal olarak, devrimcinin patrone dan daha doğru düşünmesi, olguları daha iyi değerlendirmesi gerekir," diye söylendi. Ama patronun savını çürütemediği de ortadaydı. Yanılıyorsa, nerede yanlıyordu? Gözden kaçırdığı şeyler varsa, nelerdi? Bu kararsız durumdan nasıl kurtulacaktı?" (Yücel, 2022: 182)

Daha önce de olduğu gibi Nâzım Hikmet'in dizelerinin zihninde ısıldamasıyla kendisini tekrar motive eder. *"Kişi ölen babasından ileri, doğacak çocuğundan geri olduğuna göre, bu konuda Nâzım'ın haklı olduğunu kesinlemek, bir sıra neferi olarak onun yanında yer almak gerekir"* (Yücel, 2022: 182). Böylece artık sorgulamayı bırakır. Torunu Nâzım'ı devrimi gerçekleştirecek gücün önderi, kendisini de onun arkasında duran bir sıra neferi olarak konumlandırır. Nâzım'ın silahlı eylemlerinin devrimi getireceğine kendini ikna eder. Fehmi'nin durumu burjuva zihniyeti ile değerlendirdiğini ve bunun için de yanıldığını düşünür. Vardığı sonuca göre her ne kadar ak saçlı bir profesörü, bir bekçiyi veya bir banka memurunu karşı devrimci olarak nitelemek zor olsa da meseleye bireysel olarak bakılmamalıdır. Toplumsal olarak yaklaşılmalıdır. Devrim şu ya da bu kadar sayıda insan ölecek diyorsa bu insanlar ölmelidir. Rahmi Sönmez'in zihinsel olarak yaşadığı durum şüphesiz bir sapmadır. Mantıksal olarak içine düştüğü yenilgiden kendince doğrular yaratarak kurtulma yolunu seçer. Artık sadece torununa ve genç devrimcilerin verdiği silahlı mücadeleyi haklı bulmakla kalmaz. Onların başlattığı savaşa katılmayı bir zorunluk olarak görür ve harekete geçer. Yıllarca dışında kaldığı devrimci mücadeleye hayatının son demlerinde katılmaya karar veren Rahmi Sönmez için mücadele trajikomik bir şekilde gerçekleşir.

5.1.3.2. Sosyalizmin Donkişot'u peygamber Rahmi Sönmez

Peygamber'in Son Beş Günü'nde Cervantes'in dünyaca ünlü tipi Don Kişot'un esinleri kendisini hissettirir. Evrensel olarak roman türünün en önemli eserlerinden birisi olan Don Kişot, Rahmi Sönmez'i oluştururken Tahsin Yücel'e etki etmiştir. Cervantes,

eskimiş ifade biçimleri ve değişen dünya ile bağlantısını koparmış fikirleri parodileştirerek eleştirir. Okların hedefinde eski şövalye romansları vardır. Şüphesiz bu oklardan nasibini alan şövalye romansları artık bir daha belini doğrultamaz. Cervantes bir yazın türünün hegemonyasını yıkar (Parla, 2015: 73). Fakat Tahsin Yücel'in *Peygamber'in Son Beş Günü*'nü kaleme alırken böyle ya da buna benzer bir amaçla yola çıktığını söylemek mümkün değildir. Rahmi Sönmez, yalnızca evrensel tip haline gelmiş Don Kişot tipinin bir örneği olabilir. Don Kişot ile Rahmi Sönmez arasındaki ilişkiye değinen Fethi Naci bu esinlenmeyi bir üst boyuta taşır. Aradaki benzerliğin biçimsel olduğunu düşünür (Naci, 2021: 475). Hem *Don Kişot*'tan hem de *Peygamberin Son Beş Günü*'nden benzer ifade ve cümleler bularak dikkate sunar. Naci, Lukacs'ın Dimitrov'dan yaptığı alıntıya yer verir: "*Don Quijote, burjuvazinin, aristokrasiye karşı, feodalizme karşı mücadelesinde sahip olduğu en korkunç silahtı. Devrimci proletaryanın, bu cins bir silah sağlayabilmesi için, en azından bir tek küçük Cervantes'e gereksinimi var*" (Naci, 2021: 475). Naci bu alıntıdan hareketle *Peygamberin Son Beş Günü*'nü de burjuvazinin elinde emekçilere, sosyalizme karşı mücadelede güçlü bir silah olmaya aday olarak gösterir. Daha önce de zikredildiği gibi Naci, Yücel'in, Marksizmi de Türk solunu da gülünçleştirmek için elinden geleni yaptığını düşünür (Naci, 2021: 475). Fethi Naci'nin bu tespitleri solcu bir hassasiyet ile şekillenmiştir. Ama romanı emekçiler ve Marksizme karşı bir silah olarak okumak mümkün değildir. Ayrıca Fethi Naci'nin iddia ettiği gibi biçimsel bir benzerliğin de söz konusu olmadığını söylenebilir. Nitekim Tahsin Yücel de kendisiyle yapılan bir röportajda bunu dile getirir:

"Don Kişot tipiyle Peygamber tipi arasında koşutluklar kuruyor Fethi Naci. Bu koşutlukların ne derece geçerli olduğu bence çok tartışılabilir. Ve hiç saklamıyorum, kitabın içinde de geçiyor, benim romanımın kahramanı da bir tür Don Kişot, ama genelde "Don Kişot" dediğimiz türden Don Kişot. Yalnız romanla, yani Peygamberin Son Beş Günü ile Cervantes in romanı Don Kişot arasında herhangi bir bağlantı kurmayı hiçbir zaman düşünmedim. Ve böyle bir bağlantının olduğunu da sanmıyorum" (Durbaş, 2003: 122).

Rahmi Sönmez, romanda ezberleri doğrultusunda dünyayı yorumlamaya çalışan ve ekseriyetle hataya düşen biridir. Torunu Nâzım'ın tutuklanmasından sonra ise bahsi geçen Don Kişotvari tip özellikleri daha da belirginleşir. Romana ismini de veren, Peygamber Rahmi Sönmez'in son beş gününün anlatıldığı bölümde Rahmi tamamen Don Kişot tipine dönüşür. Bu bölümde Don Kişot ismi Fehmi ile Rahmi'nin tutuklanma olayından sonra

yaptıkları konuşmada zikredilir. Rahmi torununu bulmak niyetindedir. Fehmi ise işin ciddiyetinden dolayı beklemesini telkin eder. Rahmi'nin cevabı “*Hayır, ne beklemesi, tam tersine, ortalığı birbirine katacağım, hem de hemen yarın!*” (Yücel, 2022: 170) olur. Fehmi “*Rahmi, dostum, bu iş gerçekten çetin iş, inan bana gene Don Quijote’liğe kalkma*” (Yücel, 2022: 170) dese de Rahmi Sönmez için karar verilmiş ok yaydan çıkmıştır. Önce mahalle karakolunda Nâzım’ı arar. Fakat bu aramaları sonuçsuz kalır. Rahmi Sönmez düşüncede realiteyi ve dönüşümü talip edemediği gibi buradan sonra davranış hususunda da artık realiteden kopmaya başlar. Nâzım’ın yatağının altında bulduğu silahları tutuklu torununa ulaştırma amacıyla silahları bir torbanın içine koyup karakol ve askeriye girer. Fakat yaşlılığının etkisiyle ne söyledikleri ne de hareketleri asker ve polis tarafından ciddiye alınmaz. Herhangi bir tehlike ile karşılaşmadan evine döner. Yatmak için hazırlanır. Nâzım’ın odasında onun pijamalarından birisini giyer ve tam yatacakken ayna karşısında kendi haline bakıp kalır. Manzara dikkat çekicidir. Pijamanın bir kolu mor, bir kolu turuncudur. Siyah renkli gövdesinde de kocaman pembe harflerle “UNITED STATES OUTSIDERS” yazmaktadır. Rahmi düşüncede düşman olduğu kapitalizmin rengârenk kılığı içerisinde. Üstelik komünizmin Türkiye’deki en önemli mücadelelerinden biri olmak suçundan tutuklanan Nâzım’ın hemen bütün kıyafetleri böyledir; hepsi renk renk dar pantolonlar, geniş ve kalın kazaklar, şişkin renkli montlar, geniş ve uzun ceketler. Önce bunu faşistleri şaşırtmak için bir yöntem olarak yorumlar. Sonra da bu giysilerin silahlı mücadele için elverişli olmasından dolayı tercih edildiği sonucuna varır. Çünkü geniş ve uzun ceketlerin altında el bombaları ve silahlar kolaylıkla gizlenebilir. Öte yandan romandan kılık kıyafet değişimi üzerinden toplumsal bir değişime de işaret edilmiştir. Eskiden Rahmi, Fehmi ve Feride gibi Marksist gençler gösterişsiz ve benzer birkaç kıyafetle hayatlarını geçirirler. Hatta sürekli aynı kıyafetleri giydiklerinden dolayı sanki bu kıyafetlerin bile birer şahsiyeti varmış gibidir. Rahmi, Fehmi ve Feride’nin sürekli giydikleri montlarının Matrakçı Maruf tarafından verilmiş birer isimleri vardır. Rahmi Sönmez’in lacivert yağmurluğunun ismi Unutulmaz Şarkı filminde Chopin’i oynayan oyuncunun pelerinine benzediği için Chopin, Fehmi Gülmez’in paltosunun adı asker kaputuna benzediği için Mehmetçik ve Feride’nin devetüyü gocuğunun ismi de Sarıkız’dır. Aradan geçen yıllarda giyim tarzları değişmiş, artık Amerikanvari giyim tarzı hâkim olmuştur. Kılık kıyafetle alakalı dikkatler bununla sınırlı değildir. Rahmi Sönmez, Nâzım’ı bulmak ve yatağının altında bulduğu silahları ona iletmek için yola çıktığında yine Nâzım’ın renkli ve zamanın gençlik modasına uygun kıyafetlerini giyer. Bu giyinme eylem

öncesi hazırlık gibidir. Elbise dolabının önünde kıyafetlere hayranlıkla bakar. Eskiden kızdığı bu kıyafetler artık onun gözünde büyük devrimci olarak gördüğü Nâzım'ın kıyafetleri olmasından dolayı adeta bir devrim üniforması gibidir. Askıdan küçükçük yakası beyaz, geri yanı soluk pembe bir gömleği seçip atletinin üstüne giyer. Kravattan çok kundura bağı andıran kravatlar arasında en kırmızı olanı seçip takar. Sonra üst yanı köylü şalvarı gibi bol, paçaları daracık siyah bir pantolon giyer. Üzerine mendil cebinin üstünde sırmalı bir armada İndiana University yazan kocaman sütlü kahve bir ceket seçer. Bir çift beyaz çorabın üzerine sivri burunlu incecik bir mokasen giydikten sonra başına da lacivert bir Lenin kasketi takar. Nâzım'ın kötü ve ihtiyar bir taklidine dönüşen Rahmi Sönmez, Don Kişot'un zırh kuşanması gibi hazırlıkları tamamlar. *“Bu Lenin kasketi, bu alabildiğine bol ve uzun ceket, bu garip pantolon, bu daha çok kadın pabuçlarını andıran mokasenlerle kılık değiştirmekten çok, deri değiştirmiş, böylece birdenbire gençleşmiş, dinçleşmiş, bir ikinci Nâzım oluvermiş gibi bir duygu”* uyanır içinde (Yücel, 2022: 214). İki silahtan büyük olanı Nâzım'ın koluna astığı ve daha önceleri kadın çantası gibi gördüğü Samsonit çantaya koyar. Küçük olanını ise namlusuna mermi sürüp ceketinin cebine koyar. Mermi namluya sürülmüş, devrimci Rahmi devrim için harekete geçmiştir. Buradan sonra Rahmi komik kılığı ve tabancaları ile birbirinden garip durumlar içerisine girer. Öncelikle harekete geçip evden çıkar ama nereye gideceği hakkında en ufak bir fikri yoktur. Yoldan çevirdiği taksi ile aklına ilk gelen yere, Feride'nin defnedildiği mezarlığa gider. Mezar başında kendisinin yeni halinden duyduğu gururla dikilir. Feride'ye Nâzım'ın bıraktığı mücadeleyi sürdüreceğini müjdeler. Fakat yapacağı eyleme ne zaman, nerede, nasıl ve kimle başlayacağını bilmediğini fark eder. Bunu düşünürken gözlerinde bir manzara canlanır. Üzerinde Nâzım'ın kıyafetleri, elinde Nâzım'ın tabancası al bir atın üzerinde uçarcasına ileri atılırken birdenbire alnından vurularak karların üstüne düştüğünü hayal eder. Daha sonra fenalaşır mezarın yanı başına yığılır. Onun bu halini gören mezarlık bekçisi yardıma gelir. Koltuk altından tutup sürükleyerek kulübesine götürür. Bu sırada uzun yıllar defalarca geldiği ve ziyaretlerinde bahşiş verdiği mezarlığın bekçisini tanımaz. Onu kendisini yakalamaya gelen bir polis, kulübesini de karakol sanır. Hatta kulübeye vardıklarında mahalle karakolunda yaşadıklarının yaptığı çağrışımla, soba üzerinde kaynayan çaydanlığı görünce karakola getirildiğinden emin olur. Bekçi kurutup temizlemek için üzerini çıkarmayı teklif ettiğinde ayakkabılarını çıkarmayı kaçmasını önlemek için tedbir alındığı düşüncesiyle reddeder. Fakat yorgunluğunda dolayı fazla direnemez ve bayılıp kalır. Uyandığında hala kendisinin bir karakol hücresinde

tutulduğunu düşünür. Bu nedenle cebindeki tabancanın emniyetini açar. Planı nöbetçileri öldürüp kaçırmaktır. Doğrulup tabancasını sağ eline aldığı anda tetiği çekmek için hazırdır ama etrafına bakındığında nihayet karakolda olmadığını farkına varır. Rahatlayan Rahmi kuruyan elbiselerini giyip mezarlıktan ayrılır ama hala nereye gideceğini bilemez. Nasıl olacağını bilemese de devrimciler ordusunun bir anda sükun edeceğini, kendisinin de bu ordunun ön saflarında olacağını düşünerek hareket etmeye devam eder. Geniş ve karanlık bir yolda durdurduğu taksiye binerek, gidecek herhangi bir yeri olmadığı için, sadece dosdoğru komutu ile ışıklı ve insanların olduğu bir caddeye geldiklerinde iner. Nerede olduğunu bilmediği gibi yabancı bir şehre gelmiş gibi hisseder. Düşünmek için bir kapı girintisinde durduğu sırada yeşil parkalı bir genç gelip avucuna bir kâğıt sıkıştırıp gider. Rahmi Sönmez bunu devrimcilerden, Nâzım'dan kendisine gönderilmiş bir haber, bir işaret gibi yorumlar. Bir süre gençleri takip eden Rahmi, gençlerin başkasına kâğıt vermemesinden hareketle kendisine özel olarak haber getirdiklerine inanır. Fakat kâğıdı okuduğunda “kurtuluşa karşı savaş”, “faşizme ölüm” gibi her yerde tekrarlanan kalıplarla yazılmış, çoğaltılmış bir bildiri olduğunu görür. Bildiriye okurken gençleri gözden geçirir. Nereye gideceğini bilemediği için “Taksim bir!” diye bağırarak şoförün sesini duyduğunda tanıdık bir yer ismi olduğu için arabaya binip Taksim’e gider. Taksim’de ilk bakışta çocuk zannettiği köse ve şaşı bir cüceden sigara alır. Sigarayı yakacakken gazının bittiğini fark eder. Cüce Rahmi’yi bir gaz doldurma aygıtına yönlendirir. Rahmi cücenin tarif ettiği yere geldiğinde büyük sevinç yaşar. Çünkü tam da tarif edilen yerde bir gaz aygıtı vardır. Ona göre her şey ince ince düşünülmüş bir planın parçasıydı. Fakat gazcıdan umduğunu bulamayan Rahmi yemek yemek için bir yer arar. Rahmi Sönmez’i ara sıra da olsa onu gerçek hayata bağlayan bağlar artık iyice incelmeye başlar. Yaşadığı olayları doğru algılayıp yorumlama yetisi gittikçe zayıflar. Etrafına bakınırken kırmızı ışıklı bir kapının önünde duran kırmızı cepkenli, kara şalvarlı, fesli ve pos bıyıklı bir genç adam koşarak yanına gelir. Kapıda aynı giyimli başka adamlar da vardır. Başta anlam veremese de her şeyin kılık değiştirdiği bu olağanüstü akşamda görünenin ardında nelerin gizlendiğinin bilinemeyeceğini, bu nedenle de onu doğru yere götürme olasılıklarının yüksek olduğunu düşünür. Kendisi için oluşturulmuş gizli planın işlediğini düşünür hala. Adamların onu bir gazinoya götürdüğünün hiç farkında olmayarak olan bitene anlam vermeye çalışır. Girdikleri ortamda renkli ışıklı, loş bir ortamda yüksek sesli bir müzikte bir dansöz dans etmektedir. Kapıdan girerken sipariş verdiği menemeni yedikten sonra etrafına bakmaya başlar. Kırmızı ceketli, sarı saçlı ve kara kaşlı bir genç şarkıcı kırta kırta şarkı

söylemektedir. Şarkıdan sonra şarkıcı Rahmi'nin yanına gelip masasına oturur ve bir içki ısmarlar. Ondan sonra parlak giysili tombul bir kadın gelip masaya oturur. O da kendisine bir içki ısmarlar. İçkiler daha gelmeden biraz önce gelen kadın gibi tombul üç kadın daha gelip masaya kurulurken garsondan birer içki isterler. Rahmi'nin içinde bulunduğu resim sanki bir karikatür gibi çizilmiştir. Kırmızı ceketli sarı saçlı kara kaşlı bir şarkıcı, dört tane tombul ve birbirinin aynısı gibi giyinmiş kadınla birlikte yaşına göre garip ve komik kıyafetiyle Rahmi Sönmez bir gazino masasında oturup içki içmektedirler. Ayrıca Rahmi, bütün bunları devrimi gerçekleştirmek için Nâzım ve yoldaşları tarafından kurulmuş ve harekete geçirilmiş devrim planının bir parçası olarak algılar. Şarkıcı ve kadınların amacı tamamen Rahmi'ye içki ısmarlatıp parasını almakken Rahmi onlara ozan olduğundan, devrimden ve Marksçılıktan bahseder. Onlarsa dinledikleri bu konular hakkında en ufak fikirleri olmamasına rağmen dinleyip cevaplar verirler. Kadınların bahsi geçen siyasî fikirler dışında hâlihazırda ülkede olup bitenden de pek haberleri yoktur. Kadınlardan birisinin sorusu durumun vahametini gösterir: *“Anarşit diyorlar, maksit diyorlar, teröris diyorlar, kominis diyorlar, örgüt diyorlar, döküman diyorlar, diyorlar da diyorlar işte. Aynı adamlar mı bunlar? Aynı adamlarsa adları neden bu kadar çok? Aynı adamlar değillerse, neden bunlardan hep aynı adamlarmış gibi söz ediyorlar? Biz cahiliz, bilmiyoruz. Siz bize bunları anlatabilir misiniz, üstadım?”* (Yücel, 2022: 244). Kadınlardan birisi soruya neresinden başlayacağını bilemeyen Rahmi'nin omzuna kolunu atıp sakalını okşayarak *“Canın neresinden isterse orasından başla, güzel üstadım”* der (Yücel, 2022: 244). Aralarında gelişen diyaloglar genellikle kadınların ve şarkıcının böyle anlamsız sorularına Rahmi tarafından verilmeye çalışılan cevaplar şeklinde gelişir. Şarkıcı ve kadınların para koparma amacı barın sahibi Matrakçı Maruf gelince bozulur. Rahmi ilk başta tanımaz ama sonra hatırlar Maruf'u. İyi bir felsefeci olacağını varsaydıkları Maruf, patronlara kaçak içki, sigara, havyar ve kadın sağlayan barlar oteller ve lokantalar sahibi birisine dönüşmüştür. Peygamber Maruf'u da planın bir parçası olarak yorumlar. Sohbet esnasında Nâzım Hikmet şiirleri okur. Şarkıcı yaşasın devrim diye kadeh kaldırınca duyulanır. Yaşamları burjuvaları eğlendirmeye adanmış görünen bu bilgisiz hatta yozlaşmış insanların Nâzım şiirleriyle yaşasın devrim diye bağırımları onu sevindirir. Maruf'un masadan ayrılmasıyla sızıp kalan Rahmi'yi kadınlar ve şarkıcı garsonun da yarımıyla bir koltuğa taşırlar. Çizilen resim yine oldukça absürt ve gülünçtür. Pembe elbiseli kadın koltukta yatan ihtiyarın rahat edemeyeceğini düşünüp koltuğa oturur ve ihtiyarın başını kucağına alır. Arkadaşlarına da gidip meyvelerini yemelerini söyler.

Sırtındaki parlak, pembe giysi, kolundaki altın bileziklerle kucağında dev bir bebek uyutan geçkin bir lohusayı andırır (Yücel, 2022: 257). Olaylar tamamen Rahmi'nin kontrolünde çıkmıştır artık. Maruf barında sızıp kalan arkadaşına iyilik yapmak, bir derdi varsa çözmek ister. Ama öncelikle geceyi de güzel geçirmesini sağlamaktır niyeti. Bu geceyi güzelleştirmesi de elbette bir kadın tüccarına yakışır bir şekilde olacaktır. Rahmi'yi yolladığı otel odasına pazarladığı kadınlardan Meryem isimli bir kadını Rahmi ile birlikte olması için yollar. Olayların akışına kapılıp giden Rahmi sabah otelden ayrılır. Ama nereye gideceği hakkında en ufak bir fikri yoktur. Önce Eminönü'ne gitmek ister, daha sonra bir taksiye binerek Karaköy iskelesine gelir. Nâzım'ın askerleri hala ona ne yapacağını bildirmemişlerdir. O sırada Haydarpaşa yazısını görünce içi rahatlar. Çünkü Taksim'de eline sıkıştırılan bildiride üç kez kırsal savaştan söz etmekteydi. *Memleketimden İnsan Manzaraları* da yolculuğu Haydarpaşa'dan başladığını anımsayan Rahmi de mücadeleye Anadolu'da devam edecekti. Bindiği vapurda uyuya kalıp üç kez Karaköy'e gidip geldikten sonra Haydarpaşa'da vapurdan iner. Kurtalan'a giden Güney ekspresine bir bilet alır. Kurtalan'a iki gün sonra varılacağını öğrenen Rahmi devrime girişmek için iki gün beklemenin saçma olduğu kanaatiyle gece vakti tren bir anlık durunca trenden iner. Fakat indiğinde zifiri bir karanlıkta karların içine düşer. Hareket edip giden trenin ardından bakakalır. Buradan sonra Rahmi iç sesiyle baş başa kalır. Karanlıklar içinde gördüğü ışıksız ve terk edilmiş gibi duran bir binanın önüne gelip bir kanepeye oturur. Durum değerlendirmesi yapmak için bir sigara çıkarıp yakar.

"Dün akşam kendisine ulaştırılan bildiri de yöntemi açıkça belirliyordu: kırsal kesimden başlanarak "bütün yurt sathında" silahlı devrime girişilecekti. İşte yurt sathında", kırsal kesimdeydi, kız gibi iki tabancası vardı, eski bir teğmen olarak tabanca kullanmasını biliyordu. Strateji de marksist-leninist stratejiydi. "Öyleyse ne kalıyor geriye?" diye söylendi. Ama, tam geriye kalanı araştırmak isterken, düşüncesi birdenbire yön değiştirdi: Üsküdar'daki karakolda, ıhlamurunu tazeleyen bekçinin kendisine "Albayım" deyişini anımsadı. O sırada öyle bir görünüşü mü vardı, yoksa bu bekçi daha o zamandan bir şeyler mi biliyordu? Birden bir şimşek çaktı beyninde: bekçi işin buraya geleceğini önceden biliyorsa, trende karşısında oturup her yaptığını, her söylediğini saygılı bir dikkatle dinleyen parkalı genç de rastlantı sonucu oturmuyordu karşısında: büyük bir olasılıkla, dün akşam getiren delikanlıydı,

kendi Nâzım Sönmez' in bildirisini getiren delikanlıydı, kendisinden bir söz, bir küçük devini bekliyordu.” (Yücel, 2022: 306-307)

Rahmi, yine birbirinden bağımsız olay ve durumları hepsi bir planın parçasıymış gibi uç uca bağlayarak çıkarımlar yapar. Oturduğu yerden kalkıp ince ayakkabılarını karların içinde sürükleyerek rüzgârlı ve tipiye çeviren havada karanlığın içine doğru yürür. Yürürken karanlığın içinde bir karaltı görür. Yürüdükçe bunun bir insan olduğunu fark eder. Ne kadar yürüse de gördüğü insan karaltısına yetişemez. Seslenmelerine de yanıt alamaz. Bir anda yanı başında duyduğu bir ayak sesi ile irkilir. Yanında yürüyen adam torunu Nâzım’dır. Ütelik ikisinin de üzerindeki kıyafetler birebir aynıdır. Tipinin ve soğuk rüzgârın içinde yürüyen Rahmi’nin, cılız da olsa var olan gerçeklikle bağlantısı artık tamamen kopmuştur. Nâzım’la birlikte konuşarak yürür. Nazım’ın konuşmaları tamamen Rahmi’nin yanlış yorumlamalarından ibarettir. Nâzım savaşta olduklarından, kod adının Rahmi olduğundan bahseder ve sürekli yürümesini telkin eder. Devrimi Rahmi’nin başlatacağını kendisininse bu devrimin destanını yazacağını söyler. Adeta Nazım’ın konuşmaları üzerinden Rahmi’nin hataları haklı birer gerekçeyle oturur. Nazım Rahmi’nin zihninin bir aynası gibidir. Rahmi evlerinin kapsısındaki nalı görüp görmediğini sorar Nâzım’a. *“Biz dünyaya bunca ilgisiz miyiz? Eksik devrimciler miyiz? O nalı ilkelerimize karşın hep orada bırakmışız”* diyerek bir özeleştirme yapmaya girişir. Fakat Nâzım hemen haklı bir gerekçeyle bunun bir eksiklik olarak görülmesinden önler. *“Hayır, Rahmi Sönmez, hayır, ihtiyar usta, biz gözlerimiz ve beynimiz hep halkta olduğu için görmedik o nalı”* der (Yücel, 2022: 321). Adımlarını sıklaştırarak yürümeye devam eder. Bir ışık çizgisi içine girerler. Rahmi burada çocukluğunu dışarıdan seyreder. Nâzım’ın gükyüzünün kapılarında olduklarını artık cennete geldiklerini söylemesiyle adeta koşmaya başlar. Işığın içinde elinde makineli tüfekte önünde dikilen bir polis görünce birden durur. Bu adamın mahalle karakolundaki komiser olduğunu fark eder. Tam bu sırada Nâzım’ın *“haydi büyükbaba, davran! Davran silahına! Güneşi zapt etmek istiyorsan, bu herifi haklamak zorundasın: önündeki tek engel o artık!* sesi kulaklarında çınlar (Yücel, 2022: 325). Polise tekrar baktığında yüzünün bir çocuk yüzüne dönüştüğünü görür. Nâzım’ın telkinleriyle gözlerini yumarak tabancasını ateşler. Büyük gürültü ve köpek havlamalarından sonra gözünü açtığında kendisini karanlığın ortasında yalnız başına bulur. Şaşkınlığını üzerinden atıp *“Karanlık, parçalayacağım seni!”* (Yücel, 2022: 328) diyerek defalarca tetiğe bastıktan sonra olduğu yere yığılıp kalır. Rahmi Don Kişot’un yel değirmenlerine saldırdığı gibi bir hayale ve karanlığa defalarca ateş eder. Trenden Sakarya’nın en ücra köylerinden birinin

yakınında inmiş karda yetmiş beş metre çapında bir daire etrafında yaklaşık kırk kez döndükten sonra silahını karanlığa ateşleyip yere düştükten sonra köylüler tarafından bir köy odasına yatırılmıştır. Eski dostu Fehmi Gülmez yanına geldiğinde de son anlarında da pos bıyıklı polis yüzü çocukluğu vurarak devrimi gerçekleştirdiğini sanmaktadır. Son nefesini de devrimi gerçekleştirdiği inancıyla verir.

5.2.3.3. “Faşizmin küçük bir armağanı” ya da devrimciliğin tescili hapis

Peygamberin Son Beş Günü’nde Rahmi Sönmez üzerinden Marksçılığın ve Türkiye’de solculuğun değişmesi ve yozlaşmasına dikkat çekilir. Bu yozlaşmalardan birisi de solcuların hapis ve işkenceye yükledikleri anlamdır. Tahsin Yücel, Türkiye’nin de buna benzer bir dönem yaşadığını, solun mitoslaştırıldığını ve eleştirinin Rahmi Sönmez üzerinden bu kesime yöneltildiğini söyler (Erdem, 2003: 130). Romanda devrimcilik, Rahmi Sönmez için toplumu kurtarma isteği yavaş yavaş bir hapse girme ve kendi devrimciliğini kanıtlama savaşına dönüşür. Bir gün vapurda Matrakçı Maruf ile karşılaştığında tüm eski devrimcilerin hapse girdiğini öğrenmesiyle Rahmi için hapse girme savaşının fitili ateşlenir. Maruf Rahmi’ye herkes hapse girerken onun nasıl sıyırdığını sorar. Maruf, yüz elliye aşkın yazar, ozan, öğretmen gibi komünistlik suçlamasıyla içeri alınırken içlerinde komünizmi en iyi bilen Peygamberin alınmamasına bir anlam veremez. Rahmi’nin de hapse girenlerin içinde bulunamamaktan dolayı canı sıkılır. Devrimci yoldaşlarının yazgısını paylaşmak için en iyi bildiği devrimci faaliyeti yapmaya, şiir yazıp yayınlamaya karar verir. Fakat umduğu karşılığı bulamaz. Şiirlerini gönderdiği solcu dergi onun şiirlerini ciddiye almaz. Bunun yerine eski arkadaşlarını bir araya toplayıp bir dergi çıkarmayı düşünür. Ancak kimseye ulaşamaz. Ulaştıkları da ona bir yakınlık göstermez. Bir tek Mujik Necmi ile dostça bir sohbet geliştirebilir. Karşılaşmalarında Rahmi dostça elini sıkmak istediğinde Necmi çılgılık atar. Elinde hapiste gördüğü işkenceden dolayı sakatlık kalmıştır. Necmi bundan Faşizmin küçük bir armağanı olarak bahseder. Bu ifade Rahmi’nin zihnine kazınır. Necmi üç kez hapse girmiş ve işkenceler görmüştür. Şiirler yazsa da hapis korkusundan artık yayınlamak istemez. Rahmi’nin dergi fikrini duyunca da korkudan sakat eli titremeye başlar. Kendisine şüphe ve korkuyla bakan Necmi’ye neler olduğunu neden bütün eski devrimcilerin kendisine böyle baktığını sorar. Necmi ise herkes hapse girerken Fehmi ile Rahmi Sönmez’in hapse girmemesinin eski arkadaşları tarafından “ajan provokatör” olmaları yönünde yorumlandığını söyler. Yıllar sonra Rahmi’nin ortaya çıkıp bir kavga dergisi çıkarması da

onların bu korkularını haklı görmelerine neden olmuştur. Rahmi'nin *“devrimci sayılmak için ille de faşistlerce suçlanmak mı gerekir?”* sorusuna Necmi *“Belki de”* cevabını verir. Necmi Rahmi'nin bir ajan provokatör olduğuna inanmadığını söylese de içeri girmediğinin de bir gerçek olduğunu vurgular ve Nâzım'ın on iki yıl hapiste yattığını hatırlatır. Necmi'ye göre ozanlığın bunda daha sağlam bir ölçüsü yoktur (Yücel, 2022: 92). Rahmi başta bu görüşe katılmasa da artık devrimciliğini ispatlamadan eski arkadaşları arasına kabul edilmeyeceğini fark eder.

Bu ilk şiir yayınlama çabasından sonra Rahmi, ikinci bir çaba daha gösterir. Kızı Feride'nin arkadaşı Nilüfer'in tavsiyesiyle şiirlerini yayınlamak üzere bir dergiye gider. Fakat burada da gençlerin şiir anlayışının artık değiştiğini kendi şiirine seki gözüyle bakıldığını fark eder. Derginin sahibi olan genç şairle yaptığı konuşmanın etkisiyle anlatmak istediği kuram ya da kavgayı kadın bedeni ya da kadın giysileri üzerinden simgelerle anlatan şiirler yazmaya başlar.

“Kimi zaman elleri başın, başı ellerin yerine getirerek, kimi zaman çorabı kollara, donu kafaya geçirerek, kimi zaman ince ve kalınbağırsaklar içinde tehlikeli ve karışık bir yolculuk başlatarak kadın bedeninin haritasını baştan sona yeniden çizdi, arada bir, örneğin yargıyı veren "tarihi kafa, aynı yargının uygulayıcısı olan proletaryayı kolla belirtirken, başka kavramlar biraz karışır gibi olsa bile, dizge oldukça iyi işledi.” (Yücel, 2022: 99)

Marksçı ozan Rahmi Sönmez beklediği tepkiyi yine bulamaz. Şiirleri kimilerince bir kaçışı anlatırken kimilerince de sapıklık olarak yorumlanır. Fakat savcılardan hiç ses gelmez. Oysa Rahmi derginin her yeni sayısı çıktığında cebine dergiyi koyarak soluğu Feride'nin mezarında alır. Devrimci olmanın gereğini yerine getirdiğinin bilinciyle Feride'nin ayak ucuna oturarak isli hapisane odalarının ranzalarını, buz gibi betonlar üzerinde uyuklanan tabutlukları düşler. Hatta çok sert olduğunu düşündüğünü şiirleri yayınlandığı haftalarda valizini hazırlayıp polisi bekler. Fakat beklentisi hiç gerçekleşmez. 1960 darbesinde sağdan ve soldan hemen ileri gelen yazarların hepsinin bir adaya tıklandığı dönemde bile kendisinin onlar içinde olamaması hayatın dışına düşmüş gibi hissettirir. Sözünü dinlenen önemli birisi olmak için kavgasını rakı masasında sözle değil, yazılı basında şiirle yapması, kovuşturmalara uğramış olması, hapislerde yatıp işkencelerden geçirilmiş olması gerektiğine artık yürekten inanır. Yetmişli yılların başında ordu yine yönetime el koyduğunda Rahmi Sönmez tekrar umutlanmaya başlar. Bu sefer daha umutludur çünkü bu dönemde bir ozan, yazar ya da köşe yazarının tutuklanmak için suç

teşkil eden bir eser yayınlaması gerekmiyordur. Eskiden devrimci olarak bilinen herkes bie gece elleri kelepçelenip götürülebiliyordur. Yine valizini hazırlayıp polisi beklemeye başlar. Hatta tutuklanacağına dair inancı o kadar kesindir ki polisle konuşacaklarını dahi kurgulayıp defalarca tekrarlar. Suç teşkil eden kitapları kendi elleriyle polise göstereceğini düşünür. Ama Rahmi'yi tutuklamaya yine kimse gelmez. Fakat o yine de valizini boşaltmaz. Yeni yönetimin sakallıları düzen karşıtı olarak saydığını öğrenip sakal bırakır. Bu haliyle de polisin hiç ama hiç dikkatini çekemez. Hatta torunu Nâzım'dan kimliği olmadığı için polis tarafından karakola götürülen bebeğin hikâyesini dinleyince iyice morali bozulur. Hapse girmek Rahmi'nin artık bütün düşüncelerini esir alır. Hapse giren devrimci şairler hakkında ne bulursa okumaya başlar. Devrimci ozan olarak Türk şiirine veremediği katkıyı incelemeci olarak sağlama düşüncesiyle hapse girmiş ozanların eksiksiz bir abecesini çıkarmaya karar verir. Her ozanın tutukluk süresini, yazdığı eserleri, yattıkları cezaevlerini ve yattıkları sürenin kaç gün kaç saat tuttuğunu belirlemek üzere işe girişir. Onların eserlerini ve mahpusluk serüvenlerini okuya okuya, düşleye düşleye voltalar, koğuşlar, gardiyanlar kafasında o denli yer eder ki birinci ağızdan hapis yatmış gibi birçok mahpusluk şiiri yazar. Kendisini o kadar kaptırır ki torunu Nâzım'ın "*Büyükbaba, en sonunda sen de altın bileziği taktın koluna, tam bir müebbet oldun, hem de kendi zindanını kurdun*" (Yücel, 2022: 115-116) sözleriyle yaptığı tespitin ne kadar haklı olduğunu fark eder. Rahmi gerçekten de Feride'nin mezarına gittiği günler dışında bir mahkûm gibi evden dışarı çıkmaz.

Takvimler 1980 yılının Eylül ayını gösterip ordu yine yönetime el koyduğunda Rahmi'nin devrimciliğini tescilleme umudu tekrar yeşillenir. Çantasını aynı akşam, aynı umutla hazırlar. Ancak bu kez umudunu daha çabuk yitirir. Yeni yönetim daha çok silahlı eylemlere karışmış gençlerin ardına düşmektedir. Yaşlı ve orta yaşlılara el atıldığı olsa da bunlar genellikle yazar ve şairlerden çok bazı dernek ve sendika üyeleridir. Bu yaşlılar ise olağanüstü yargı karşısına çıkarılmak yerine yalnızca işinden uzaklaştırılır. Rahmi Sönmez'e göre bu durum büyük bir haksızlıktır. Sorumluların bir tür hile yaparak hakiki devrimcilerin haklarını yediklerini düşünür. Hapis ve işkence zihninde adeta bir devrimci mitine dönüştüğünden bunu bir hak gibi görür. Bu hakka da en iyi devrimciler yani Peygamber Rahmi Sönmez sahip olmalıdır. Bu önünde silah ve kitaplarla uykusuzluktan ve korkudan gözleri canlılığını yitirmiş gençlerin gerçek devrimci olamayacağını düşünür. Bu gençler bir kere proleter bile değildir. Hem yanlış insanları devrimci diye yakaladıklarını düşündüğü yönetime hem de yakalanan gençlere kızar.

Bir akşam mezarlık dönüşü yaptığı gezinti sırasında boğazdaki ışık yoğunluğunu görüp Nâzım Hikmet'in *Sosyalizm/Elektrikleşmek/Demek!* dizelerinden dolayı devrimin yakın olduğu hissine kapılır. Ama bu onu sevindirmez. Çünkü o sırada sorunu sosyalizm değildir. *“Koğuşları, ranzaları, gözleri kör eden ışıklar altında ya da gözler bağlı, eller arkadan kelepçeli, ayaklar zincirlenmiş olarak sorguya çekilmeleri, çizme topukları altında ezilen parmakları öyle çok düşlemiş, mahpusluğu ozanlığın ve devrimciliğin öylesine zorunlu bir koşulu durumuna getirmişti ki, ülkede kendisi tutuklanmadan önce gerçekleşecek bir sosyalizm ister istemez eksik bir devrim olacaktı onun için”* (Yücel, 2022: 139). Eğer sosyalizm bu kadar yakınsa hapis defteri onun için tamamen kapanmış demektir. Hiçbir zaman gerçek bir devrimci olma şansını yakalayamayacaktır. Bu hayal kırıklığıyla eve dönüp yatmak için yatağına girdiği sırada kapı büyük bir gürültüyle çalar. Gelen polistir. Polis *“Açın kapıyı! Bir delilik yapmaya kalkmayın: ev sarıldı!”* diye bağırınca Rahmi sevinçle *“Hiroşima! En sonunda geldiler”* diye sevinir (Yücel, 2022: 139). Kapıyı açtığında ellerinde makineli tüfeklerle bir düzine polis içeri dalar. Rahmi bir yaşlı adam için bu kadar çok polisin gönderilmesine şaşırır. Evi aramaya koyulan polisler aradıklarını kendi elleriyle vereceğini söyleyip Marksist kitaplığını gösterir. Ardından gitmeden önce hazırlanmak için izin ister. Polis onun bu hareketlerine sinirlenir ve onu itip düşürür. Polislerden asıl hedefin kendisi değil anayasal düzeni yıkmak amacıyla çete kurup, banka soyup, karakol kurşunlamakla suçlanan torunu Nâzım olduğunu öğrenince büyük hayal kırıklığına uğrar. Nâzım'ın tutuklanma anında polisten yediği yumrukla kendinden geçer. Bu sürede yine sorgu odalarında iskemlede, ya da kir ve ter kokan dar bir ranzada görür kendisini. Her manzarada yalnız başına birilerini bekler vaziyettedir. Ama bundan yakınmaz. Çünkü bir ömür bu anı beklemiştir. Bir iki saat daha bekleyebilir. Nihayet yarım yüzyıllık devrimci yaşamını taçlandırma fikri onu sabra yönlendirir. Telefonun çalmasıyla gözlerini açtığında evde olduğunu fark edince dünyası başına yıkılır. Kendisini hapse gireceğine o kadar inandırmıştır ki artık polisin kendisi yerine yanlışlıkla Nâzım'ı tutukladığını düşünür. Polisi beceriksizlikle suçlar. *“Bu herifler gerçek solcuları nasıl yakalıyorlar? Yazı turayla mı?”* (Yücel, 2022: 152) diye söylenir. Hatta polisin kendisini aradığından o kadar emindir ki bir süre sonra geri gelip kendisini tutukladıktan sonra Nâzım'ı serbest bırakacaklarını düşünür. Çünkü son zamanlarda hep gençleri yakaladıkları için Nâzım'ı yakalamaları gerektiğini sanmışlardır. Fakat beklemleri sonuçsuz kalır. Gazetede Nâzım'la ilgili haberleri ve suçlamaları okuduğunda kendisinden sadece büyükbabası şeklinde bahsedilmesine içerler. *“Hiç değilse bu yaşlı büyükbabanın*

bir Marksist ozan olduğunu yazabilirlerdi” diye düşünür. Her konuda olduğu gibi bu konuda da Rahmi’ye haksızlık edilmiştir. Hapse girip devrimciliğini tescilleme, gerçek bir devrimci olma şansını elinden aldıkları gibi gazetede ki haberde bile devrimciliğinden bahsetmemişlerdir. Rahmi’nin hapis takıntısı hiç bitmemiştir. Fehmi Gülmez, Nâzım’ın tutuklanma haberini öğrenip Rahmi’nin yanına geldiğinde Rahmi ona hala polisin kendisi yerine yanlışlıkla Nâzım’ı tutukladıklarını söyler. Bunun üzerine Fehmi nüfuzunun verdiği güvenle polisin Rahmi’yi götürmelerine izin vermeyeceğini söyler. Hatta yıllar önce bir kez bunu önlediğini de ekler. Bunu öğrenince Rahmi’nin gözleri kararır. Hıncı o denli yüksektir ki içinden bir şeyleri parçalamak geçer. Birisinin hem de kendisinden böyle bir şey hiç istenmemesine rağmen devrimcilerle birlikte hapse girip ozanlık işlevini gerçekleştirmesini engellemesi onu gerçekten sinirlendirir. Ama yine de Faşizm ona küçük bir armağan bırakmıştır. Fehmi gözüne ne olduğunu sorduğunda beyinde bir ışık çakar. Günün birinde birilerine söylemeyi düşleyip de söyleyemediği sözü hatırlar. “Faşizmin küçük bir armağanı” der. Mujik Necmi’den duyduğu bu söyleyebildiği için mutluluktan uçar nerdeyse. Aslında bir güç karşısında güçsüzlüğü belirten bu sözü o, bir güçlülük anlatımı olarak görür. Gözündeki şişlik ve morluk Rahmi Sönmez için devrimciliği nedeniyle verilmiş çok değerli bir nişan gibidir. Ve o nişanını göğsünü gererek taşımaktadır.

Peygamber Rahmi Sönmez’in durumu çevresindeki insanların onayını almak adına kendisini en geri plana atacak kadar kendine yabancılaştığının bir göstergesidir. İşkenceleri düşünmek ve işkenceden bir izi bedeninde taşımak isteği Rahmi’de büyük takıntıya dönüşür. Vücudunda kalıcı olacak bir işkence izi taşımak onun için en büyük hayal halini alır. Romanda, belli bir dönem şairlerin ve yazarların hanesine bir artı değer olarak yazılan ve kutsanan “hapse düşmüşlük” olgusunun ironisi yapılır (Yalçın, 2010: 218). Tahsin Yücel, bir dönemin realitesi olarak gördüğü durumu abartı ve karikatürize edilmiş bir halde eleştirmiştir.

5.2.4.4. Yozlaşma ve dönem eleştirisi

Peygamberin Son Beş Günü genel itibariyle solculuk ve Marksizm teması üzerinden bir eleştiri olarak görünse de Tahsin Yücel satır aralarına yozlaşan değerler ve dönem eleştirisini de yerleştirmiştir. Bu kötüye doğru değişim Rahmi’nin yanı başında kızı Feride’den başlar. Feride’nin Rahmi’nin tüm çabalarına rağmen Marksizm’i öğrenmek yerine tam tersi istikamette giden bir insana dönüşmesi bunun en iyi örneklerindendir. Bu

da romanda bir parça abartı çeşnisiyle karşımıza çıkar. Feride daha üç dört yaşlarında babasının elinden tutup sokakta yürürken çamurlu ayaklarıyla dilencilerin mendillerine basar, yoldan geçen yoksul insanları tekmelemeye yeltenir. Okulda yoksul çocukları küçümseyip zengin, bakımlı, şişman üstü başı temiz çocuklarla arkadaş olur. İlkokulu bitirince de Amerikan Kolejine gitmek ister. Koleje başladıktan sonra kendi evine değil de yoksul bir akraba evine gelir gibi isteksiz bir şekilde eve gelip gider. Arkadaşlarını eve çağırmaya utandığı gerekçesiyle bir apartman dairesine taşınmayı ister. Yıllar geçtikçe ders çalışma bahanesiyle hafta sonları eve gelmez olur ve bir gün evi terk eder. Rahmi daha sonra kızının zengin ve evli bir iş adamının sevgilisi olarak Nişantaşı'nda kendisine açtığı dairede yaşadığını ve halinden son derece memnun olduğu haberini alır. Kızının arkadaşı Nilüfer zaman zaman uğrayarak Feride'den haber getirir. Feride iş adamı sevgilisinden hamiledir ve çocuğu doğurmakta karardır. Rahmi bir müddet sonra kızının işleri bozulan sevgilisinden ayrılıp Amerikalı zenci bir astsubayla birlikte olduğunu öğrenir. Bir akşam ansızın çıkıp gelen Feride çocuğunu babasına bırakıp astsubayla Amerika'ya gider.

Aynı yozlaşmış tavırlar torunu Nâzım'da da görülür. Ne kadar uğraşsa da onu da istediği gibi bir Marksist olarak yetiştirmeyi başaramaz. Nâzım dedesinin Nâzım Hikmet'ten okuduğu şiirleri ve sosyalizm nutuklarını hiç dinlemez. Hatta bir keresinde *“Palavra bunlar, büyükbaba palavra!”* (Yücel, 2022: 109) diyerek ağzına tıkar sözü. Nâzım'la aralarında oluşmasını beklediği bağ bir türlü oluşmaz. Nâzım büyüdükçe Amerikalı biri gibi yeni bir kılıkla gelir eve. Bununla birlikte bir sürü değişik boyalı kızı da getirmektedir eve. Akşam birlikte girdikleri evden Nazım kızı evde bırakarak sabah erkenden ayrılır. Bir gün kırmızı bir Amerikan arabası ile gelir. Giyimi ve hal hareketleri ile torunu gözünde tam bir züppeye dönüşmüştür. Anayasal düzeni yıkmak için Marksist örgüt kurmaktan tutuklanana kadar Rahmi için böyle kalacaktır.

Bu yozlaşma görünümlerinden en çarpıcı olanı Matrakçı Maruf'la ikinci karşılaşmalarında yaşananlardır. Rahmi Maruf'la onun sahibi olduğu barda karşılaşır. Eskiden iyi bir felsefeci olacağını düşündükleri Maruf, patronlara illegal olarak içki, sigara ve kadın temin eden otel, lokanta ve bar sahibi biri olmuştur. Zenginliği ve gücünden dolayı kendisiyle gurur duymaktadır.

“Sevgili Peygamber, böyle şeylere kafa yormaya zamanım mı var sanıyorsun? Ben işimi sürdürmeye, sürdürmeye ve büyütmeye bakıyorum yalnızca, tıpkı senin Fehmi Gülmez gibi! Dönem öyle bir dönem ki, bildiğin gibi değil. Herkes kendi devrimini kendisi yapıyor. Zaman zaman her şeyden

tiksindiğim olmuyor değil, şu var ki, tiksindikçe daha çok seviyorum işimi, çünkü, en büyüğünden en küçüğüne, herkes beni örnek alıyormuş, benim işime öykünüyormuş gibime geliyor.” (Yücel, 2022: 253)

Maruf’un dönem hakkındaki değerlendirmeleri de dikkate değerdir.

“Şurası kesin ki, hiçbir şey gençliğimizdeki gibi değil artık, her şey çürüdü, üstüne üstlük çürümüşlük en büyük amaç durumuna geldi. Bir zamanlar küçük Amerika olacağız deyip dururlardı, şimdi bir adım daha attılar, küçük Arabistan olmak istiyorlar” (Yücel, 2022: 253)

Maruf, şarkıcı Attila’nın “Öyle mi patron? Türkiye’nin adını mı değiştirmek istiyorlar?” sorusuna Maruf, “Evet öyle, değiştirmek istiyorlar, pek yakında Suudi Amerika olacağız” diye cevap verir (Yücel, 2022: 253). Amerika ve Suudi Arabistan benzetmeleri anlaşıldığı gibi 80’li yıllarda devlet tarafından izlenen siyasi çizginin bir eleştirisidir. İlginç olansa Tahsin Yücel, romanda bu tespitleri eskiden bir felsefeci ve Marksist olan daha sonra ise boğazına kadar illegal işlere batmış kadın taciri bir bar sahibinin ağzından yapar.

Yozlaşan değerlerin birbirine girmesi ile ilgili ironik tespitler Rahmi Sönmez’in Maruf’ın çalışanlarından olan Meryem isimli bir hayat kadını ile birlikte olmasıyla devam eder. Meryem ismi şüphesiz bilinçli bir tercihtir. Romanın ilerleyen sayfalarında Maria Magdalena ismiyle Hz. Meryem’e gönderme yapılır. Meryem bilinçsiz ve saf bir kadındır. İşinden iyi para getirdiği için memnundur. Maruf’tan Rahmi Sönmez’in peygamber olduğunu öğrenince bir peygamberi uykusunda ayartıp cinsel ilişkiye girdiği için bir daha asla cennete giremeyeceğini düşünür. Meryem Rahmi Sönmez’i gerçekten Peygamber sanmıştır. Mesleğinden oldukça memnun olan bir hayat kadınının bu endişesi oldukça ironiktir. Meryem ismi ile birlikte Hz. İsa’ya da telmih yapılır. Romanın son bölümünde köy odasındaki çizgili gömleği, ak ve seyrek sakalları, sapsarı yüzüyle, bir yaşlı İsa’ya benzetilir. Son olarak romanın sonunda da Hz. İsa’nın göğe yükselmesine gönderme yapılır. Meryem mezarlıkta Rahmi’nin mezarını arayıp da bulamayınca kendi kendine “Allah’ım, ne oldu bu adam? Göğe mi çekildi?” diye düşünür (Yücel, 2022: 339). Meryem, Maruf ve Peygamber Rahmi Sönmez’in hali hakkında Yalçın’ın şu tespitleri yerindedir.

“Kendine, türüne ve değerlerine yabancılaşmış insanlığın Meryem’i bir hayat kadını, Peygamber’i ise kendi dünyasında sıkışıp kalmış, şuurunu kaybetmiş trajikomik karakter Rahmi Sönmez’dir. Pavyonu işleten Matrakçı Maruf’la felsefe arasında kurduğu bağlantı da bu bağlamda

değerlendirilebilir. Felsefeci olması beklenen Maruf, -sembolik olarak çağın filozofu- bir pavyon işletmecisidir.” (Yalçın, 2010: 221-222)

Dikkat çeken bir başka yozlaşma eleştirisi de Rahmi Sönmez’in Nâzım’ın hayali ile yaptığı konuşmada Nâzım’ın devrimciler ve proleterler hakkındaki değerlendirmeleridir. Devrimi gerçekleştirmek için devrimcilerin nerede olduğunu soran Rahmi’ye “*O yaman devrimciler, o mangalda kül bırakmayan kuramcılar en güzel arabalara binip gittiler*”, “*Çokları yeni efendilere bağlandı, bağlanmayanları da ya öldü ya da içeride*” cevabını verir. Rahmi bu sefer de proleterlerin nerede olduğunu sorar. Nâzım “*O yiğit insanlar Almanya’da Hollanda’da, Belçika’da, Fransa’da sokakları süpürüyorlar, o güzel arabalara binip buraya geldikleri zaman patron ayaklarına yatıyorlar*” şeklinde yanıtlar (Yücel, 2022: 317). Rahmi onların lümpen olduğunu aslında gerçek Türk proleterlerini sorduğunu söyleyince Nâzım “*Onlar da kendilerine proleter demeye kalkarsan ‘Sen soylu Türk işçisine nasıl proleter dersin?’ diye üstüne yürürler, belki de mahkemelerde süründürürler seni*”, “*Onlar yalnız ellerine geçecek paraya bakarlar, Nâzım baba*” diye yanıt verir (Yücel, 2022: 318). Yücel, işçi ve devrimcilerin kapitalist sistem içinde ne denli yozlaştığını Nâzım’ın hayali ağzından eleştirir. Özdemir İnce’nin bu konudaki değerlendirmesi Nâzım ve Rahmi’nin işçi ve devrimciler karşısında durduğu konumu daha da netleştirir:

“Uğruna hapse girilen potansiyel devrimci kitle (işçi ve köylü sınıfları), sınıfsal karakterini yitirip yığınlaşarak, kentin çevresinde kurduğu kolonilerde yığışımlaşarak, kente karşı saldırıya geçmiş ve devrim yapmadan, tıpkı Roma’yı yıkan barbarlar gibi kenti yıkmıştır. Ama bu devrimci ideolojiden yoksun yığışımın ortaya çıkışını, devrim adına onlar için hapse girmeyi göze alan (hapse girmediğine üzülen öncü ve şair fark etmemiştir ve hala yanı saflarda oldukları kuruntusu içindedir) Peygamber ve şair Rahmi Sönmez’in Taksim Alanı’nda yürürken bir devrimci kitlenin ön saflarında yürüdüğü yanılsamasına, daha doğrusu sanısına kapılması, onun içinde bulunduğu yalıtılmışlığın, bilinçsizliğin sonucudur. Rahmi Sönmez’in bir antitezi konumunda olan torunu Nazım ise, bilinçli ya da sezgisel olarak bu gerçeğin farkındadır. Bu nedenle emekçi kitle ile birlikte değil, ama ona karşın devrim yapmak istemektedir; ve bu ters konum yüzünden devrimciliği terörizme dönüşmüştür.” (İnce, 2003: 268)

Rahmi Sönmez'in son nefesinde Fehmi Gülmez'in komünist olduğunu haykırmasını istemesinde de alaylı bir eleştiri vardır. Rahmi hayalinde devrimi gerçekleştirdiğini düşünmektedir. Yanı başında duran eski dostu Fehmi'nin de büyük bir burjuva olarak zarar görmesini istememektedir. Bundan dolayı zarar görmemesi için Fehmi'den komünist olduğunu ve her zaman komünist olarak kaldığını söylemesini ister. Fehmi de kaymakam, jandarma, doktorlar, muhtar ve köylülerin karşısında “*komünistim, her zaman da komünist olarak kaldım*” diye haykırır (Yücel, 2022: 335). Durum karşısında jandarma kıdemli başçavuşun değerlendirmesi hem güldürücüdür hem dönemin zihinsel karmaşasını göstermesi bakımından çarpıcıdır: “*Ben bu ülkeyi bizim generaller yönetiyor sanıyordum, meğerse ben komünistim diye bağırان zenginler yönetiyormuş*” (Yücel, 2022: 336).

Rahmi Sönmez'in cenazesi de hayatı boyunca sürdürdüğünü düşündüğü devrimci mücadelesi göz önüne alınınca oldukça ironiktir. Törene Rahmi'nin yıkmak istediği kapitalist sistemin ülkedeki en büyük aktörleri büyük ilgi gösterir. Bunun en önemli sebebi de ülkedeki en muktedir iş adamlarından Fehmi Gülmez'in törenin düzenleyicisi olmasıdır. Törene Fehmi Gülmez'in iş ilişkisinde bulunduğu büyük küçük bütün iş adamları çelenk göndermiş, bununla da yetinmeyerek zengin cenazelerinin kaldırıldığı Teşvikiye Camii'ne pahalı arabalarıyla gelip Fehmi Gülmez'in önünde baş sağlığı için sıraya girmekte de bir sakınca görmemişlerdir. Cenaze töreni devrimin Peygamberi Rahmi Sönmez için oldukça ilginç bir törendir. Bir devrimci cenazesinden çok burjuva cenazesi gibidir.

Yücel, *Peygamberin Son Beş Günü*'nde mitoslaştırılan, tartışmaya açılması tehlikeli görünen ideolojik değerlerin etrafındaki duvarı ironi ve komedinin gücüyle yıkmayı başarmıştır.

5.2.4. Bir yenilgi romanı Hiçbiryer'e Dönüş

Oya Baydar'ın *Hiçbiryer'e Dönüş* romanı 1998 yılında yayınlanmıştır. Konusu ve roman kişileri bakımından oldukça fazla otobiyografik unsur barındırır. Romanda 1980 askerî darbesi sonrasında sol örgüt militanlarının hayatları konu edilir. Bilindiği gibi 1980 askerî darbesinden sonra çeşitli örgütler altında siyasi eylem ve faaliyetlere karışanlar, isimleri arananlar listesinde bulunanlar, yakalanma korkusuyla ülkeyi terk ederek çeşitli ülkelere kaçmışlardır. Çeşitli meslek guruplarından darbe nedeniyle yurt dışına kaçanların sayısı 30 bini bulmaktadır (Özer, 2021: 102) Oya Baydar da bu isimlerden birisidir ve romanlarında bu durumu işlemiştir. Baydar, 12 Eylül darbesinden sonra ailesi ile birlikte yurt dışına kaçır. Oğlu bu sırada bir yaşındadır. Tekrar vatandaşlık hakkı alıp Türkiye'ye

dönmeleri on iki yıl sonra mümkün olur. 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılması ile birlikte sosyalizmin yenilgisinin dünyaca kabul edilmesi Oya Baydar için de etkileri ağır bir olay olur:

“Benim gibi düşünenler açısından yani bütün hayatlarını sosyalist mücadeleye vermiş olanlar açısından bayağı ağır bir olaydı. Ben, o zaman elli yaşına geliyordum. Düşünün ki bütün yaşamınızı biçimlendiren, kimliğinizi üzerinden kurduğunuz bir düşünce yapısı, böyle bir yıkıntıyla karşılaşılıyor ve belli bir yastasınız. Çok da kolay değil belli bir yaştan sonra bir şeyleri yeniden kurmak. İkincisi, her yenilgi insanı düşündürür. “Bunda payım neydi?”, “Ne yanlıştı?” diye sorarak kendinle yüzleşirsin ve sorgularsın. O sorgulama süreci de çok ağır olur. Bende de öyle oldu.” (Erol, 2009: 479)

Hiçbiryer'e Dönüş romanının isimsiz kadın karakterinin yaşamı da Baydar'ın yaşamı ile paralellikler gösterir. Kadın ve eşi sol örgüt üyesi olarak sosyalist mücadelede etkin rol oynayan iki militandır. Darbe olduktan sonra adam örgüt yardımı ile yurt dışına kaçar. Kadın da kısa bir tutukluluktan sonra yurt dışına çıkar. Kısa süre sonra da çocuklarını yanlarına alırlar. Yıllarca Avrupa ve dünyanın çeşitli yerlerinde yaşadıkdan sonra Berlin Duvarı'nın yıkılması ve sosyalist sistemin dünyada etkisini yitirmesiyle birlikte Türkiye'ye geri dönerler. Fakat uğruna mücadele ettikleri sistem yenilmiştir. Zaferle dönmeyi düşledikleri dönüşlerini yenilgi mümkün kılmıştır. Bu nedenle *Hiçbiryer'e Dönüş* bir yenilgi romanıdır denilebilir. Romana yenilginin ağır ve hüzünlü havası hâkimdir. Bu duygu romanda yer yer karamsarlığa varır. Yenilginin verdiği yorgunluk, ülkeye dönüş sonrasında yaşanan hayal kırıklığı ve vazgeçiş romanın kadın karakterinin yaşadığı durumlardır. Baydar diğer eserlerinde de bu durumun görülebileceğini belirtmekle birlikte bu konuda en karamsar olanın *Hiçbiryer'e Dönüş* olduğunu söyler (Erol, 2009. 482). Romanda kadın karakterin üzerinden bu ruh hali yansıtılırken sosyalistler açısından bir öz eleştiri yapılır ve yenilginin nedenleri de değerlendirilir. Ayrıca bu büyük yenilgi sonrası değişen dünya ve hayat şekilleri de irdelenir.

5.2.4.1. Mağlup orduların, yorgun askerleri

Hiçbiryer'e Dönüş, kadın karakterin Türkiye'ye dönüşünden sonra hatırladığı sürgün anıları ve güncel zamanda yaşadıklarının anlatıldığı birbirinden bağımsız bölümlerden oluşur. Bir anlatıcının bulunduğu bölümler olmakla birlikte roman zaman zaman iç monolog tarzında ilerler. Bu monologlar bazen erkek karakterin iç monologları olsa da

ağırlıklı olarak kadın karakterin monologlarını okuruz. Bu nedenle romanda ön planda olan kişi isimsiz kadın karakterdir. *Hiçbiriye Dönüş*’ün anahtar kelimesi “yenilgi”dir. Romanın isimsiz kadın karakteri hayatta hemen her alanda yenilmiş bir insandır. Bütün bölümlerde yenilgiye dair bir şeyler bulmak mümkündür. Aşk hayatında defalarca yenilmiş, büyük hayallerle dünyaya getirdiği oğluna istediği gibi bir ebeveyn olamamış ve son olarak da yenilgilerin en büyüğü olan ideolojik yenilgiyle yüzleşmek zorunda kalmıştır.

Kadının ilk aşk yenilgisi gençlik yıllarında yaşadığı ilişkidir. On dört yaşında kendisinden bir iki yaş büyük olan, bir aile dostunun oğluyla yaşadığı gönül ilişkisi, vücutlarını yeni keşfetmeye başladıkları bu yaşlardan dolayı cinsellikle karışık bir ilişkidir. Daha çok kadının gençliğinde cinselliğe duyduğu merak ve arzunun şekillendirdiği bu ilişki çocuğun bir veda mektubu ile son bulur. Üç-dört yıl kadar süren bu birliktelikten yakınlaştıkları ilk günün kokuları ilerleyen yıllarda da kadının zihninde canlılığını korur. Bu eski sevgiliyi “*seni ben, belki de gelecekteki bütün aşklarım, bütün erkeklerin, bütün sevişmelerim, çocukluk ateşimizin arkasında, silik pastel renkli bir fon oluştursun diye sevdim*” (Baydar, 1998: 122) şeklinde anar. Aşka dair ilk yenilgisini aldığıda on sekiz yaşındadır.

Gönül ilişkilerinde ikinci yenilgisi yine gençlik yıllarında sol örgüt çatısı altında faaliyet göstermeye başladığı yıllarda yaşadığı bir ilişkidir. Kadın gençliği sırasında halkı sol ideoloji etrafında örgütlemek için Anadolu’nun çeşitli şehir ve köylerine sevgilisi ile birlikte seyahat eder. Bu birlikteliği de gece yaptıkları yolculuklar nedeniyle gece otobüsleri ve acı karanfil, sigara ve sakız leblebisi kokularıyla özdeşleştirir. Bu ilişki de cinselliğin etkin olduğu bir ilişkidir. Fakat zaman geçtikçe sevgilisinin kendisine olan ilgisizliğinden dolayı ilişkileri bozulmaya başlar. Kadın hala sevgilisini sevmektedir. Yine de aralarındaki bağın koptuğunu bilmektedir: “*Birbirimizi tükettiğimizi biliyordum. Aramızda, cinsellikten başka her şey aldatıcıydı, dekordu, kandırmacaydı. Çoktandır, yenildiğimi bile bile gece otobüslerinde uzatmaları oynuyordum. Çoktan bırakmıştın beni, seziyordum.*” (Baydar, 1998: 112) Kadının, sevgilisi ile ilişkisini yürütebilmek için onunla New York’a kadar gider. Ama umutsuzca sarıldığı bu sevginin bütün yollarının kapalı olduğunu bilir. İlk ilişkisinde olduğu gibi uzatmaları oynamaktadır. Daha sonra bir gözaltı sorgusunda istemeden de olsa sevgilisinin yakalanmasına sebep olur. Sorgudan bir an önce kurtulmak artık kullanılmayan bir örgüt evinin adresini verir. Aslında sevgilisini korumak için adresi vermiştir. Fakat sevgilisi bu adreste polis tarafından yakalanır. Kadın sonradan

sevgilisinin adreste yaşayan kadınla ilişkisi olduğunu öğrenir. Daha sonra bir daha hiç görüşmezler. Arkadaşlarından çok içtiğini, üniversiteden ayrılıp ticaretle uğraştığı ve geçmişini reddettiğini haber alır. Ancak kadın İstanbul'a döndükten sonra eski sevgilisinin karısı ona ulaşır. Hasta olduğunu, onu görmek istediğini ve en kısa zamanda gelmesini istediğini söyler. Kadın bir gece otobüsüne binip Ankara'ya indiği sabah heyecanlıdır. Eski sevgilisine yeniden sırlıklam âşık olduğunu hisseder. Fakat telefon ettiğinde adamın iki gün önce öldüğünü öğrenir.

Kadının aşk hayatında son yenilgisi yirmi yıllık eşiyle olan ilişkisidir. İstanbul'a döndükten sonra doktor olan eşinin kendisini çalıştığı hastanede bir kadınla aldattığını öğrenir. Kadın, bu olaydan önce de eşi ile olan bağlarının zayıfladığını, ikili yalnızlıklarının belki yıllardır sürdüğünü hisseder. Aralarında inanç, ütopya, sürgünlük ve çocukları gibi pek çok yalancı bağın bunu görmelerini engellediğini düşünür. Diğer ilişkilerinde olduğu gibi uzatmaları oynamayıp bir veda notu bırakarak eşini terk eder. Çünkü hayatı boyunca sonlara dayanamadığı için her zaman uzatmaları oynamıştır. Yenilen tarafın uzatmalar oynanırken gol atamayacağını öğrenmek için bütün bir yaşam gerekmiştir. Aşk, insan, ya da inanç uğruna bir savaş olsun yenilince, tüketince direnmeden bırakıp gitmeyi öğrenmiştir.

Kadının en büyük yenilgilerinden bir diğeri de oğlu Eylül'dür. Kadın bir çocuk sahibi olmaya eşiyle birlikte kaçak yaşadığı sıralarda karar verir. Ege'de sahil kenarında terk edilmiş bir bağ evinde bulunmaktadırlar. Aylardan Eylül'dür. Çocuğun ismi de bu nedenle Eylül'dür. Kadın çocuğunu bu çok beğendiği bağ evinde doğurmayı ve orada büyütmeyi hayal eder hep. Hatta çocuk doğduktan sonra daha küçükken bu bağ evini ziyarete gelirler. Fakat ev görmeyi bekledikleri görüntüden uzaktır. Etrafı beton duvarlarla çevrili, bahçesinde lüks bir otomobil bulunan dışarı buram buram yağlı ızgara et kokuları dışarı taşan bir evle karşılaşırlar. Hayalindeki ev görünümü kaybolmuştur. Daha sonra ev gibi çocuğu da kaybedecektir. Bu kaybın en büyük nedenlerinden birisi de bütün hayatlarını adadıkları sosyalist mücadeledir. Kadının çocuğu doğurma süreci zorlu olur. Örgüt, çocuk doğurma dönemi olmadığını söyler. Çocuğun ayaklarına bağ olacağını, en iyi devrimcilerden birini devrimci mücadelenin dışında bırakacağını düşünürler. Bu nedenle örgüt çocuğun aldırılmasını önerir. Fakat kadın çocuğunu doğurmakta kararlıdır. Örgüt tarafından etraflarında bir güvensizlik ağı oluşturulduğunu hisseder. Yine de eşinin desteğiyle her ne kadar çevre dışına itilmekten, örgütten dışlanmaktan korksalar da direnir. Bu nedenle çocuk doğduktan sonra çocuğun devrimci çalışmaya engel olmayacağını

kanıtlamak, başkaldırılarını yumuşatmak için çocuğu yaşamlarının uzantısı haline getirirler. Kendileri ile birlikte yürüyüşlere, mitinglere, toplantılara grevlere, işçi evlerine, eğitimlere sürüklerler. Bir süre sonra bunlar o kadar doğallaşır ki kimse çocuğun varlığının farkına varmaz olur. Çocuk da bu duruma alışır, önüne atılan kibrit kutuları, iskambil kâğıtları, kırık dökük oyuncaklarla oynamaya, eline tutuşturulan bir simidi kemirerek açlığını yatıştırmaya, uykusu geldiğinde yer seçmeden olduğu yerde uyumaya ve yabancı amcalar ve teyzelerle sigara dumanlı odalarda uzun geceler geçirmeye alışır. Kadın bu halden memnundur. Çünkü ona göre yetiştirdikleri çocuk ne hayatlarına ne de eylemlerine engel olamamıştır. Fakat bir gece kavgaya varan tartışmaların yaşandığı bir gece toplantısından dönüşte çocukla aralarında geçen diyalog karı kocanın durumun vahametini kavramalarını sağlar.

"Bir gece, neredeyse kavgaya varan şiddetli tartışmalar yüzünden uzayan bir toplantıdan dönerlerken, neden bu kadar çok bağırdıklarını sordu çocuk.

"Başım acıdı, kulaklarım acıdı," diye üsteledi.

"Artık üç yaşında, koca adam oldun. İstersen evde yalnız kalıp uyuyabilirsin," dedi babası.

Sesinde ne öfke ne de tehdit vardı, ama acımasızdı Çocuk, elinde tuttuğu küçük oyuncak uçağı, başının üstünde, vınnn...vınnn...diye uçururken, "Bu uçak şimdi senin kulağından içeri girecek, başını patlatacak, seni acıtacak" dedi babasına. Sonra alabildiğine kederli bir sesle ekledi:

"Koşucam, koşucam, koşucam. Kendimi uçakların altına atıp öldürücem."
(Baydar, 1998: 56-57)

Kadın o geceyi, çocuğun sözlerini, sesindeki hırsı, çaresizliği ve yalnızlığı bir daha hiç unutmaz. Büyük suçluluk ve pişmanlık duyarlar. Karı koca çocuğun hali ve tavrı karşısında donup kalırlar. *"Utançlarını suçlarını suskunlukla kefenleyip, devrimci sorumluluk mezarlığına koy[arlar]."* (Baydar, 1998: 57) İlerleyen yıllarda Eylül uyumlu ve uslu bir çocuk gibi görünür. Kaçıştan kısa bir süre sonra Avrupa'ya ailesinin yanına getirilir. Fakat ilk zamanlarda dil bilmemesine yorulan sessizliği dili öğrenince de devam edince psikologlara gidilir. Gösterilen şekillerde karanlık bir odaya kapatılan oğlan çocuğu görür. Önüne koyulan kâğıtlara da hep aynı resmi çizer: *"El ele tutuşmuş bir kalabalığın ortasında, yine el ele tutuşmuş bir kadınla bir erkek ve onların biraz uzağında, hepsinden ayrı, boyunsuz, kolsuz, tek başına bir çocuk..."* (Baydar, 1998: 58) Yıllar sonra Türkiye dönüşlerinde Eylül annesi ve babasıyla dönmez. Avrupa'dayken çoktan onları terk etmiştir.

Kadının uyuşturucu bağımlısı olan Eylül ile son görüşmesi onu görmek umuduyla her gün gittiği Amsterdam'daki bir kafede gerçekleşir. Kısa bir konuşmanın ardından ayrılırlar. Kadın bu sonu kendilerinin hazırladığını kabul eder. Onu büyük işlere, yüce amaçlara adanmış hayatlarının gereksiz bir eki gibi oradan oraya sürüklediklerini, bu kaderi kendilerinin çizdiklerini düşünür. Artık pişman olmak için bile çok geçtir. Bu ayrılık anında çocuğun doğmasını istemeyen örgüte hak verir. Yıllar sonra her şeyden, herkesten uzaklaşıp tek başına bir ada köyündeki bağ evinde yaşamaya başladığında da onu rahatsız eden tek mesele çocuğun durumudur.

“Onu...onu kendime rağmen; istemediğim, korktuğum halde hatırlıyorum. O bir anı değil, bir saplantı. Her şeyin bittiği yerde, sonuncu köyde, son adada, o benim tek karabasanım, tek pişmanlığım. Başka her anı, yitirmenin, yenilginin kederini taşıırken; ağırlıkları hüzne dönüştürken; bir tek çocuk, bağrıma saplanmış bir bıçak gibi, içimi kemiren bir kurt gibi acı veriyor. (...) ördüğüm surlar ardındaki dinginliğimi bozan, yüreğime kor gibi düşen, acıtan tek şey o. Çocuk, benim gizli kalmış, soruşturulmamış, mahkûm edilmemiş tek suçum: Cinayetim.” (Baydar, 1998: 225)

Örgüt faaliyetleri sonucu çocuklarını kaybeden yalnızca romanın kahramanları kadın ve adam değildir. Sürgün yıllarında bir toplantıya katılmak için Atina'ya giden kadın eski bir arkadaşı ile karşılaşır. Bu arkadaşı aynı zamanda şairdir ve kendisi gibi sürgündedir. Adam kadına kendisinin yurt dışına çıktığını ama delikanlı oğlunun ülkede kaldığını anlatır. Kadın çocuğu neden getirmediği sorar. Adam oğlunun kendi isteği ile gelmediğini, onun daha farklı bir çizgide olduğunu, onları kaçak olarak görüp küçümsediğini söyler. Oğluna göre tek çıkar yol silahtır. Teröre karşı terördür. Adam bu nedenle geriye dönmekten korkar. Döndüğünde karşılaşacağı manzara onu ürkütmektedir. Oğlunun bir gün vurulduğu ya da işkencede öldüğü haberinin geleceğini düşünür. Bu görüşmeden beş yıl kadar sonra İstanbul'da bir toplantıda yine karşılaşır. Adam oldukça yaşlanmış ve solgun görünür. Yıllar önce Atina'da dile getirdiği korkusu gerçek olmuştur. Kadın, adamın oğlunun vurulduğunu öğrenir. Adam oğlunun ölüsünü teslim almıştır. Genç, kaçarken ensesinden vurulmuştur. Adam “Çocuklarımızı ölüme biz mi yolladık? Onları biz mi taktık hayallerimizin peşine?” diye sorar (Baydar, 1998: 132). Kadının hayalinde ayaklarının dibinde Eylül'ün cesedi olduğu canlanır. Bu manzara onun işlenmemiş bir cinayetin pişmanlığını hissetmesine neden olur. Adam Türkiye'ye döndükten sonra intihar

eder. İntiharın başlıca sebebi yaşadığı bu pişmanlıktır. İntihar etmeden önce yat kaptanıyla yaptığı konuşma pişmanlığının en sarıh ifadesidir: “*Bir oğlum vardı. Vurdular. Onu yalnız bırakmasaydım, ona kendi değerlerimi aşılamasaydım, ölmeyecekti*” (Baydar, 1998: 201)

Her iki ebeveynde de yenilginin getirdiği bir pişmanlık mevcuttur. Bir ideal uğruna kendi hayatlarını harcayıp başarısız olmuşlardır. Üstelik yalnızca kendileri değil ailelerinin ve evlatlarının da hayatlarını idealleri uğrunda dağıtmışlardır.

Hiçbiryer’e Dönüş’ün kadın kahramanının üçüncü ve son yenilgisi en ağır olanıdır. Karşılaştığı ideolojik yenilgi, diğer yenilgilerinin yükünü daha da ağırlaştırır. İnandığı değerler, umutlar, sosyalizmin kıızıl yıldızı, bayrakları parçalanmış ayaklar altında çiğnenmiştir. Mabetleri çöplük, kutsal kitapları kâğıt parçası, peygamberleri sahtekâr ilan edilmiştir. Ülkeye dönüşlerini de hayalini kurdukları muhteşem zafer değil, bozgun sağlamıştır. Mağlup orduların yaralı askerlerine benzedikleri için artık onlardan kimse korkmaz.

Devrimci örgütün saflarına yirmili yaşların eşiğinde katılan kadın oldukça etkin bir şekilde faaliyet gösterir. Eşitsizliği, yoksulluğu, zulmü ve bütün bunların insanın kaderi olmadığını öğrenmeye başlamasıyla devrimci olmaya karar verir. Sorularının cevabını kitaplarda, örgütlerde, halkı bilinçlendirmek için çıktığı gece yolculuklarında, işçi semtlerinde ve fabrikalarda arar. Ulaştığı büyük ütopyanın kendisini, kendi kişiliğini oluşturduğunu düşünür. Bundan sonra devrimci eylemin tam göbeğindedir. El yazısıyla defterlere yasak şiirler yazar, yüzlerce kilometre aşır toprak işgalindeki köylülere destek olur, fabrikalarda grev çadırlarında sabahlar. Devrime götürecek en doğru yolu arar. Devrime o kadar inançlıdır ki kendisinin olmasa bile çocuklarının ya da torunlarının devrimi göreceğini düşünür. Devrimi yakınlaştırmamanın bir çeşit kutsal görev olduğuna hatta kendilerinin de bunu sağlamakla yükümlü seçilmişler olduklarına inanır. Ona göre bu bir ütopya değil, bilimsel bir gerçektir. Bu çürümüş köhne düzeni işçi sınıfı yıkacak ve yeni bir düzen kuracaktır. Bu yolda çabalamayı da kendilerine görev bilir.

Darbeden sonra yurt dışına kaçtığında da hala bu umudu korumaktadır. Uzun süren yurt içi kaçaklığı yurt dışında zorunlu sürgüne dönüştüğünde de eşiyle kavuştuğu için mutlu ve umutludur. Tarihin tekerleğinin geriye dönmeyeceğine, yaşadıklarının bir yenilgi değil son kavga için bir geri çekilme olduğuna inanır. Tarihin hep ileriye doğru olan akışını hızlandırmakla görevli öncüler, tarih yapımcılar olduklarına hiç şüpheleri yoktur. Yaşadıkları yenilginin yerel olduğunu düşünürler. Bu nedenle Avrupa’da düzenlenen her toplantıya uluslararası bir dayanışma sağlayabileceklerini düşündükleri için katılırlar. Ceplerinde

mavi mülteci kartı ile ülkeden ülkeye koşarlar. Türkiye’de devrimci fikirleri yaymak için yaptıkları otobüs yolculuklarının yerini Avrupa’yı dolaşan tren yolculukları alır. Fakat zamanla inançları azalmaya başlar. Katıldığı sayısız toplantının yalnızca âdet yerini bulsun diye yapılan göstermelik toplantılar olduğunu düşünür. Atina’da arkadaşı ile yaptığı konuşmada içinde bulunduğu umutsuz durumu ve inanç kaybını ifade eder: “*İtiraf etmemi istersen, artık uluslararası dayanışmaya falan inanmıyorum. Dünya egemenliğini elde etme ve paylaşma yarışında birer piyondan başka bir şey değiliz*” (Baydar, 1998: 130). Bu düşünceleri ifade ettiğinde henüz Berlin Duvarı yıkılmamış, sosyalizmin kesin mağlubiyeti kabul edilmemiştir. Ama uzun süren sürgünün koşulları ve yaptıkları çalışmaların sonuçlanmaması sahip oldukları inancın zayıflamasına neden olur. Her şeyin kuramdaki kadar basit olmadığını düşünür zaman zaman. Hatta örgütleyken de bazı soruları vardır. Ama örgütün mutlak doğruları karşısında bu sorular dillendirilmez. Daha çok aklına takılan sorulardan dolayı kendi imanını sorgular. Her militan gibi yüksek sesle dillendirilen her sorunun örgütü yıpratacağına, düşmanın işine yarayacağına inanır. Onun için hatalar, suçlar belki de cinayetler en iyi niyetlerle işlenir, amacın yüceliği araçları haklı kılar. Bu sorgulamadan uzak bağlılık sürgündeyken sarsılır. Bitmek bilmeyen sürgün ve sonuçsuz kalan toplantılar onları son derece yormuştur. Moskova’da Kızıl Meydan’da katıldığı 1 Mayıs kutlamalarında da içinde bir şüphe hisseder. Resmî geçitte yetmiş yıldır olduğu gibi komünist parti büyükleri aynı düzende ve kıyafetlerle geçmektedir. Arkalarından da askerler, tanklar, silahlar ve füzeler takip etmektedir. Kadın gördüklerini kendi içinden sorgular: “*En büyük ütopyamız barış değil miydi? Silahların, askerlerin ne işi var bu meydanda? Ütopyaya varabilmek için düşmanı yenmek gerek, doğru. Ama neden bugün? Neden 1 Mayıs’ta?*” (Baydar, 1998: 172). Kadın nihayet 1990 yılında Berlin Duvarı’nın yıkılışına şahit olur. Duvar boyunca ellerinde büyük bir kalabalık ellerindeki çekiçlerle duvardan parçalar koparıp torbalara doldururlar. Ütopyalarının acı bir ilaç gibi sunduğu, iki dünyanın aşılmazlığını simgeleyen duvar artık çekiç darbeleriyle sökülen sosyalizmin çöküşünün simgesine dönüşür. Dökülen parçalar duvarın hemen önündeki tezgâhlarda küçüğü 1, büyüğü 2,5 marktan satılır. Hayatını adadığı ütopyanın gözlerinin önünde yıkılıp bu derece ucuzlaması kadın için dayanılması güç bir yenilgidir. Artık yenilginin kesinleşmesiyle sorgulamaya başlar.

“Duvarı aşmak isteyenlere hain' dedik. Neden? Neden duvarlar ördük, dikenli teller gerdik? Bu engelleri aşmak isteyenleri neden vurduk? Vurulduklarında neden görmezlikten, duymazlıktan geldik? Ellerinizi kızıl bayraklarla bu

kapının altından Enternasyonal'i söyleyerek geçenler daha güzel, daha özgür bir dünya kurmak için çıkmışlardı yola. Neden başaramadık?" (Baydar, 1998: 156)

Duvar boyunca yürürken artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağını düşünür. O güne kadar yetindikleri hazır klişe cevaplar yetersiz kalmıştır. Ütopyanın tartışması ve benzersiz de olsa ona doğru giden yolların yanlış seçildiği sonucuna varır. Büyük bozgun sonrası her şey bu kadar sakin gerçekleşmez. Kadın teslim olan Bükreş, Prag ve Moskova'yı da görür. Çöken sistemin bütün yanlışları sosyalistlerin üzerine yüklenir. Bir zamanlar gururla taşıdıkları kimliklerinin birer utanç vesilesi gibi görülmeye başladığına şahit olur. Bu nedenle uğruna hayatlarını adayan insanlar o güne kadar savundukları ne varsa inkâr etmeye başlamışlardır. Çözülme, dağılma ve çöküş çok hızlı ve şiddetli gerçekleşir. Çöküşün oluşturduğu atmosfer nedeniyle tanımadığı bir dünyada, farklı yaratıkların yaşadığı uzak bir gezegende bulunduğu duygusuna kapılır. Bu andan itibaren hayatını adadığı ideolojiyi ciddi manada sorgulamaya başlar. Büyü duvarın yıkılışıyla bozulur. Tüm sosyalistler neye inanacaklarını bilmeden, zırhsız, korumasız ve güçsüz olarak orta yerde kalırlar. Büyük yenilgi ülkeye dönüşlerini de kolaylaştırır. Türkiye'de de sosyalistler artık eskisi gibi tehlikeli görülmezler. Fakat kadın dönüşten de umduğunu bulamaz. Zaferle dönmeyi hayal ettiği İstanbul onun için katlanılması mümkün olmayan bir şehre dönüşmüştür. Türkiye'nin çeşitli yerlerinde de eski devrimcilerin düzenlediği bazı toplantılara katılır. Bu toplantılar daha çok eskiyi yad etme ve teselli bulma gibi amaçlarla düzenlenen toplantılardır. Kadın gibi hemen bütün devrimcilerde yorgunluk ve umutsuzluk hâkimdir. Küçük bir Akdeniz kasabasında davet edildiği bir toplantıda bir devrimci ile yaptığı konuşma dikkat çekicidir.

"Ben artık kurtuluşa inanmıyorum, kurtarıcılara da," diyor genç kadın.

"Her şey boşuna mıydı peki?"

"Yalnızca o ânı yaşarken bir anlamı var. Üzerinde düşünmeye başlayınca, her şey gibi, bizimki de anlamsızdı." (Baydar, 1998: 162)

Bu konuşmanın bir bahar şenliğinde belediye başkanı ve kalabalık bir topluluğun bulunduğu bir ortamda yapılmaktadır. Fonda da Enternasyonal marşı çalmaktadır. Bir dönem suç unsuru sayılan bu marş büyük yenilgi sonrası tehlikeli olma özelliğini tamamen yitirmiştir. Bu da sosyalist düşüncenin artık kimse tarafından eskisi kadar ciddiye alınmadığı anlamına gelir. Enternasyonal marşının kadın için ayrı bir önemi vardır. Gençliğinde bu marşı işçilere öğrettiği için gözaltına alınıp sorguya çekilmiş, sorguda

bağırarak marş söylemiştir. Hatta başka ülkelerde de aynı inanç ve coşkuyla dinlemiş ve söylemiştir. En çok da İspanya iç savaşında uluslararası gönüllü birliklerin İspanya'yı mağlup, yorgun ve kederli olarak terk ederken söyledikleri zaman sever marşı. Eskiden coşkuyla ve inançla söylenen marş artık devrimciler için hatıraları canlandıran 'hüzünlü bir türkü'ye dönüşmüştür. Romanda kabullenilen yenilginin güzel ifadelerinden birisi de Atina'da eski devrimci dostun okuduğu kendi dizeleridir. “Ölü aylar mezarlığı bu hayat/ Mağlup orduların yorgun askerlerine adanmıştır/ İsyan sona erdi, umut kalesi düştü/ Dönülen evler, köyler, çoktan yanmıştır.” (Baydar, 1998: 129). *Hiçbiryer'e Dönüş*, genel itibariyle yenilginin, umutsuzluğun ve yorgunluğun lirik bir ifadesi gibidir.

Romanın Aşkta ve Devrimden konuşurduk bölümünde romanın isimsiz kadın kişisi profesör olan eski bir kadın arkadaşı ile konuşur. Profesör, eşi işkencede vefat etmiş eski bir devrimcidir. Birlikte eski günleri hatırlayıp ideolojilerinin ve eylemlerinin muhasebesini yaparlar. Kadın bu muhasebede yanlış yaptıklarını düşündüğü şeyleri ifade eder.

“Sözünü etmek istediğim yanlışlar daha farklı şeyler. Amacın doğruluğu ve yüceliğinin araçları haklı kıldığına inanmak gibi mesela. Artık, güzel ve iyi bir amaca kötü araçlarla varılamayacağını biliyorum. Sonra tarihin zorlamayla, iradi olarak değiştirilemeyeceğini; yüzlerce yılayayılması gereken bir sürecin birkaç on yılda tamamlanamayacağını; tarihin gelişme yönünün, mutlak ve kaderci bir şekilde insanlığın kurtuluşuna doğru olması gerektiğini; zaten insanlığın kurtuluşunun, ütopyanın sonu anlamına geldiği için mümkün olamayacağını; daha bunun gibi bir sürü şey.” (Baydar, 1998: 140)

Sohbet esnasında arkadaşı kadına o gün itibarıyla nerede durduğunu, tüm bu olanlardan sonra ne düşündüğünü sorar. Kadının cevabı yorgun ve yenilmişlik psikolojini çok iyi yansıtır. Cevap “hiçbir yerde değilim” olur (Baydar, 1998: 140). Devamında ilk günlerde çok acı çektiğini ancak artık gelinen noktada yaşananların kendi kişisel sorunu değil de insanlığın bir sorunu olduğunu düşündüğünü söyler. Profesör de aslında benzer duygular içerisinde. Eskiden mutlak doğruları vardır ve onlarla rahat etmişlerdir ama “şimdi, açık denizde, fırtınanın ortasında pusulasız kalmış acemi denizciler gibi” kalmışlardır (Baydar, 1998: 143).

Sosyalistlerin amaçları doğrultusunda yaptığı hataları artık fark etmiştir kadın. İnsanı değiştirmeye yetmiş ya da yüz yılın yetmediğini, binlerce yılın tortularının, içgüdülerinin

birkaç yüzyılda değişmediğini anlamıştır. Belki de yanlışın daha da derinlerde olabileceğini düşünür.

“Belki de asıl yanlışımız, bu kadar aceleci olmaktı, erişilmez olanın adı olan ütopyaya birkaç on yılda yaklaşılabileceğimizi sanmaktı. Belki yanlışımız daha derindeydi; ilerlemeyi insanlığın mutlak kaderi saymaktaydı. İnsanı ve dünyayı değiştirmek için verilen iktidar savaşındaydı, iktidar olgusunu mutlaklaştırmaktaydı. Bütün bunları yeterli güçte sorgulayamamakta, ilkel din duygusunu aşamamaktaydı yanlışımız.” (Baydar, 1998: 177)

Hayatının hemen her alanında yenilgiye uğrayan kadın her şeyi bırakıp kendi kabuğuna çekilir. Bir adanın iç kısımlarında bir köye yerleşen kadın kendisine köyden de uzakta bağların içerisinde bir bağ evi seçer. Bir kedi ve bir köpekle birlikte yaşar. Köylülerle de iletişimi oldukça kısıtlı tutar. Ada sınırları dışında vahşetin, savaşın, , hoşgörüsüzlüğün, kirliliğin ve umursamazlığın hüküm sürdüğünü düşünen kadın için ada, her şeyden uzak olduğu bir dinlenme yeridir. Ruhunun yorgunluğunu adadaki yaşamının dinginliği ile dinlendirmeye çalışır. Bu halinden de memnudur. Mağlup orduların yenik bir askeri olarak çok yorgundur.

5.2.4.2. Şehirler

Vatanından sürgün edilmiş, başka ülkelerde ve başka şehirlerde yaşamak zorunda kalmış *Hiçbiryer’e Dönüş*’ün kadın kişisi için şehirler önemlidir. Yurt dışına kaçtıktan sonra gördüğü ve yaşadığı şehirler onun zihninde farkı biçimlerde yer edinir. Ona göre her şehrin rengi kokusu, sesi ve hüznü başkadır. (Baydar, 1998: 164). Bu şehirlerden üçü kadın kahraman için çok önemlidir. Batının hatta dünyanın merkezi denen New York, sosyalizmin merkezi Moskova ve kadının şehri İstanbul.

Kapitalizmin payitahtı olarak nitelendirdiği New York, ikiye bölünen dünyanın batı kutbudur. Sokakları soya yağı, sigara ve kar kokar. Muhteşem ve ürkütücü şehri şöyle anlatır:

“Yenildiği ilk aşkta, uzatmaları oynamakta direndiği o eşsiz ve korkunç kent: Çin şehrinin küçük, loş esrarengiz dükkânlarının raflarına dizili çay kutuları, şifalı bitkiler, yağlar, pirinç çanakları, yoğun esrar, enfiye kokusu, fenerler, şemsiyeler, takkeler, Çince yazılar ve gerçek Çinliler... İtalyanların sarımsak tozu ve domates salçası kokan pizzacılar, Siyah Harlem, Porto Rico Mahallesi, dünyanın en ışıklı, en görkemli vitrinleriyle 5. Cadde, yerini

yadırgayan bir Avrupa ortaçağ şatosu -paranın yaşanmamış bir çağı bile satın alabileceğinin simgesi-, pornocuları ve inanılmaz mal çeşitliliğiyle 42. Sokak, Kızılderili totemleri, dinazor fosilleri, sürgündeki Guernica, Firavun mezarları, dev kitapçılar, çiçek çocuklar, hippiler, sincaplar, tasından küçük ırmakların aktığı parklar, Işıklı dev panolar, pahalı kürkleri köpeklerinin elbisesiyle birörnek olan, filmlerden fırlamış güzel kadınlar, Brooklyn'in yoksul evleri, evcil ve aç sincaplar, 13. katı atlayan oteller, ilk bakışta denizin görülemediği liman, deniz kadar geniş nehir: New York...” (Baydar, 1998: 168).

Birçok milletin kendine özgü havasını barındıran, renklerin ve kokuların hâkim olduğu sokakları bulunan, ışıklı ve büyük mağazaları ve kendine has doğasıyla New York, kadının zihninde loş kokulu, süt mavisi bir kederdir, bir kaçıştır. New York renkli ve hareketlidir. Diğer yanda da nefti yeşil kayın ormanları, inancın ve bilimin Kâbe’si umudun kızıl yıldızı ile bir sığınak olarak iki kutuplu dünyanın doğu kutbu Moskova vardır. Moskova’da kadın Kızıl Meydan’ı, Kremlin’in kızıl yıldızını ve Lenin’in mozolesini hatırlar. Mozoleyi bekleyen askerleri ve sarayın üzerinde dalgalanan kızıl bayrağı seyreder. Moskova onun için sanki gizli bir el düzenlemiş gibi düzenli ve donuktur. Herkes, her şey arkasında bir giz saklar gibidir.

“Soru sorduklarınız aynı cevapları verir, dükkânlarda hep aynı mallar bulunur, kitaplar aynı şeyleri aynı üslupla anlatırdı. İnsanların gürültücü ve taşkın neşeleri, şarkılarına yansıyan derin duygu ve kederleri aynı güç, aynı tınıyla, bir isyan gibi yükselir, gök gürültüsü gibi patlar ve birden inen rüzgâr gibi durulur, sessizliğe -belki de çöküşe ve hüzne- kavuşurdu.

Yüzlerce ulusun, yüzlerce halkın, tüm renklerin, ırkların, dillerin kaynaştığı bu kentin, insanı hem hayran bırakan hem de tuhaf bir korkuyla ürperten maskesini aşip yüreğine, gerçeğine varamadığını; o yasak bölgede anlayamadığı, ulaşamadığı bir giz olduğunu sezerdi.” (Baydar, 1998: 172)

Moskova aynı zamanda kendi kaderi ile birlikte insanlığın kaderini de değiştirmek için ayaklanan halkların şehridir. Yüzyılın en görkemli macerasının beşiğidir. Bu şehirde her şey insanlığın muhteşem serüveninin boyutlarındadır ve bu dev boyutlar insanın omuzlarına ve ruhuna çöker. Kadın bu iki şehirde iki ayrı insan gibidir. New York’ta körkütük aşıkken Moskova’da körkütük bir komünisttir. New York’ta kadinken Moskova’da devrimcidir. Ve her iki şehirde de asla elde edemeyeceği iki şeyin peşinden

koşmuştur. Birisinde tükenmiş bir aşkın, diğesinde de kurtuluş ütopyasının peşinden koşar. İki büyük hayal kırıklığı sonrasında Moskova’da bir başka hayal kırıklığı daha yaşar. Büyük yenilgiden sonra tekrar Moskova’da bulunan kadın dönüşü “çaresiz bir paganın putları yıkılmış Kâbe’ye dönüşü kadar acı” olur. Şehrin görüntüsü hemen hemen aynıdır. Bilimkurgu dekorlu gökdelenleri, kayın ormanları, büyük ve kasvetli binaları ve geniş caddeleri değişmemiştir. Ama Lenin’in mozolesi önünde kimseler yoktur. Kremlinin kıvı yıldızı artık yerinde yoktur. Yırtık giysili aç çocuklar turistlerin etrafında dilenirler. Son moda giysiler, pahalı parfümler, süs eşyaları ve çeşit çeşit içkilerle dolu çarşıları dolaşır. Sevdiği heykelleri, özlediği rutubetli iç avluları arar. “Otellerde, kahvelerde, diskolarda, sokaklarda müşteri bekleyen kızları; görgüsüz altın künyelerini, şövalye yüzüklerini, kürk paltolarını, kapılarını üniformalı şoförlerin açtığı son model otomobillerde sergileyen mafya babalarını; inançlar bir kez yıkılıp da yapı çökünce, her şeyin nasıl satılığa çıktığını; yıllar önce şehrin görünen çehresi altında saklandığını sezdiği gizin, bu patlamaya hazır çöp dağı ve pislik, bu çürümüş insan yığını olduğunu” görür. Bu nedenle ikinci kez Moskova’ya geldiği için büyük pişmanlık duyar. Nazım’ın Moskova’nın çöküşü, düşüşünü, bu dağılmış ülkeyi görmeden öldüğü için mutlu olur. Moskova onun için artık düşmana teslim olmuş bir kaledir.

Romanın kadın baş karakteri için en önemli şehir İstanbul’dur. İstanbul onun için gençlik aşklarının beşiği, inancın kalesi, dünyayı ve geleceği fethetmek için çıkanların ordugâhıdır. Devrimci isyana ve mücadeleye başladığı yerdir. Devrimcilerle birlikte ellerinde bayraklar, pankartlar ve bildirilerle İstanbul’un sokaklarında, meydanlarında, caddelerinde dolaşarak yeni bir dünya kuracaklarını haykırmıştır. “Bekle bizi İstanbul” diye haykırarak devrimin bu kentten başlayacağına inanmıştır. Sürgün yıllarında da hep İstanbul’a dönüşünü hayal eder. Sürgünde İstanbul, bir akşam vakti eflatun kıvı günbatımı görkemiyle dönüşün resmi, simgesi ve adı olur. Bu güzel görüntü eşliğinde masalsi bir dönüş ve karşılama hayal eder. Sürgün dönüşü de hayal ettiğine benzer bir manzara ile karşılaşır. Vakit günbatımını biraz geçmiştir. Yedi kandilli şamdana benzettiği Ayasofya ve Sultanahmet’in minareleri şehri aydınlatmaktadır. Fakat dönüşte hayal edilen zaferin coşkusu yerine büyük bir bozgunun yorgunluğu vardır. İstanbul da geçen sürede değişmiş, kadının bildiği İstanbul olmaktan çıkmıştır. “*Ben bu şehri bilirim, daha doğrusu bilirdim. Burada doğdum, burada okula gittim, bu şehirde âşık oldum, hem de defalarca. Dünyanın, devranın, insanlığın haline bu şehirde isyan ettim (...) sonunda bu şehre döndüm. Ben bu şehri yüreğim gibi, beynim gibi bilirim*” (Baydar, 1998: 76-77) dediği şehir zamanla ona yabancı gelmeye başlar. İstanbul

değişmiş, hatta Moskova gibi düşmana teslim olmuştur. Sürgünde geçirdiği yıllarda İstanbul'u, senelerce verdiği mücadelenin tam tersi istikamette değişmiş ve son derece yozlaşmış bulur.

Heyecanla ve umutla döndüğü şehrin değişimi, Berlin'de başlayan ideolojik yenilgiyi İstanbul'da da yaşamasına yol açmış ve umut, yerini umutsuzluğa bırakmıştır (Özer, 2021; 110). Kadına göre bir zamanlar İstanbul için anahtar sözcük umuttur. Değişen şehir artık kadının içini acıtır. Ona büyük yenilgisini hatırlatır. Artık şehrin kapılarını açacak anahtarı yoktur. Bu nedenle İstanbul'dan gitmeye karar verir. Kadının ideolojik mücadelesinin sembol şehirleri Moskova, Berlin ve İstanbul birer birer yenilmiş görüntü değiştirerek kadına yabancılaşmışlardır. Bu nedenler uzun süre yurt dışında mekândan sürgün hisseden kadın artık kalabalıklar içerisinde sığınacak herhangi bir yer bulamaz hale gelir. Sürgün, buradan sonra yalnızca mekândan değil zamandan sürgüne dönüşür. Acı da olsa “*dönüşün olmadığını; hiçbir şeye, hiçbir yere, hiç kimseye dönülemeyeceğini*” (Baydar, 1998: 9) öğrenir ve artık dönüşün adı “hiçbiryere dönüş” olur.

5.2.4.3. Büyük çöküş sonrası yeni mücadele alanları

Hiçbiryer'e Dönüş, sosyalizmin yenilgisinin hüznüyle kabullenildiği bir romandır. Sol ideolojinin ütopyaya giden yolunu aydınlattığı düşünülen kızıl yıldız yerinden inmiş, sembol ülke ve şehirler birer birer teslim olmuştur. Sürgündeki devrimciler büyük hayal kırıklıkları ile yurda geri dönmüş ve birçoğu romanın kadın kahramanı gibi her şeyden ve herkesten uzaklaşmayı seçmiştir. Fakat bazı devrimciler verdikleri mücadelenin bir anda çökmesinin oluşturduğu boşlukla, iktidara karşı verildiğini düşündükleri başka mücadelelere kanalize olmuşlardır. Bu kişilerden birisi de romanın isimsiz erkek karakteridir. Roman boyunca birkaç bölümde yer verilen erkek karakterin “Şafaktan Önce” başlıklı bölümünde giriştiği yeni mücadele anlatılır. Adam Türkiye'nin doğusunda 90'lı yıllarda başlayan silahlı Kürt isyanına hekim olarak destek olur. Fakat onun giriştiği mücadele onun için gerçek bir mücadeleden çok yaşadığı büyük yenilgilerden bir kaçıştır: “*Ne örgüt sempatzanıydım ne vatan haini, ne de maceraperest. Burası bir siyasal tercih değil (...) Kahramanlık değil, kaçış; seçme değil, kader; savaş değil, teslimiyetti. Bir karşı ütopyaydı; 'Hiçbiryer'di*” (Baydar, 1998: 209).

Adam bir gece köydeki evinden örgüt üyelerinden yaralılara yardım etmesi için çağırılır. Bir mağarada yüzlerinden o topraklara ait olmadığı anlaşılan nerdeyse çocuk yaşlarda üç genç, örgüt için savaşıırken yaralanmış acı içinde yatıyorlardır. Çocukları gören

adam üzüntünün yanında daha iç sorgulamasına devam eder: “*Kendi savaşları olmayan bir savaşta ne işleri var? Niçin buradalar, ne uğruna savaşıyorlar? Peki, ya ben? Benim ne işim var bu karanlık gecede? (...) kendimle tutarlı kalma çabası mı? Cenazesi çoktan kaldırılmış devrimci romantizmin son durağı mı?*” içinde bulunduğu mücadeleyi devrimci romantizmin son durağı olarak nitelemesi oldukça manidardır. Çünkü hiçbir yakınlık hissetmediği, hiçbir sevgi beslemediği “bu insanların arasında ne işim var?” sorusuna verebilecek hiçbir mantıklı cevabı yoktur. Eşinin kendini terk etmesinden sonra ulaşmak istediği tek şey hiçbir şeydir ve burası onun için hiçbir yerdir. Adamın ölümü de giriştiği mücadelenin mantıksızlığına nazire yaparcasına anlamsız ve örgütün insanî değerlere olan yabancılığını gösterir niteliktedir. Yaralılarla ilgilendiği sırada sırtından vurularak yaralıların üzerine yığılır. Ateş eden bir örgüt üyesidir. Gerekçesi de örgütün geride yaralı bırakmamayı emretmesidir. Yaralılarla birlikte doktor da mağarada ölüme terk edilmiş ve ulaşmayı amaçladığı ‘hiç’e ulaşmıştır.

Hiçbiryer’e Dönüş’ün “Aşkdan ve Devrimden Konuşurduk” bölümünde modern çağların iki büyük anlatısı kapitalizm ve sosyalizmin dışında kalan yeni ideolojiler irdelenir. Romanın kadın karakteri ile profesör arkadaşının konuşmalarına profesörün kızının katılmasıyla 80’li yılların sonunda ortaya çıkan yeni mücadele alanları ve yeni neslin görünümü romanda yer bulur. Profesörün kızı işkencede ölen babasını ve uğrunda öldüğü düşünceleri yok sayar. Babasından söz etmekten de hoşlanmaz. Müzikle ilgilenir, arkadaşları ile gezer. Yaz mevsiminde çevrecilerle kumsalları, ormanları temizlemeye gider. Reklamcı ya da moda destinatörü olmak ister. Kızın giyim kuşamı da bu yeni neslin görünüşünü anlamak için önemlidir. Romanda da özellikle belirtilmiştir: “*Mor ve yeşile boyanmış saçları, siyah deriden kısacık eteği, uzun güzel bacaklarını büsbütün ortaya çıkaran siyah çorapları ve aynı siyahlıktaki güzel gözleriyle bir gençlik dergisinden fırlamış gerçeküstü bir yaratık gibi.*” (Baydar, 1998: 148). Kızın devrim konusundaki düşünceleri de eski nesle göre oldukça farklıdır. Annesine ve kadına “siz devrim deyince ne anlıyorsunuz?” diye sorar. Dünya artık değişmiştir. Ona göre gerçek devrim, insanın, kişinin, bireyin her türlü baskıdan, korkudan kurtulmasını savunmak ve bunun savaşını vermektir. Devrimci olmak için mutlaka ağdalı sözler söylemek ya da ölüp öldürmek gerekmez. Tekrar sorar: “*Benim şu saçlarım, şu kılığım, bu gece buluşacağım arkadaşlarım, yarınki barış gösterimiz, bu mahalleyi çöpten temizleme ve yeşillendirme komitemiz, sokak kedilerini koruma derneğimiz, askeri elbise giymeyi reddettiği için tutuklanan arkadaşımızla dayanışma eylemimiz, sonra sabahlara kadar diskoda dans*

etmemiz, bütün bunlar devrimin parçası değilse nedir?” (Baydar, 1998: 149). Devrimci eylem şekil değiştirerek her türlü baskıya karşı yapılan itiraz haline gelmiştir. Yeni mücadele sosyalizm gibi yeni bir dünya kurma amacı gütmeyiz. Yıkılan Berlin duvarı da gençler için hiçbir anlam ifade etmez. Duvar, onlar için ikisi de insanları ezen iki erk odağının insanlara karşı işlediği büyük bir suç anlamına gelmektedir. Profesörün kızına göre özgünlükleri yok ederek özgür bir dünya kurmak mümkün değildir. Yeni nesil erke karşı feminizmde, savaş karşıtlığında ya da çevreci hareketler gibi yeni ve daha dar alanlarda birleşir. Eski neslin bildiği tarihin altın çağları sona ermiştir.

5.3. Feminizm

Modern anlamda feminizm, tarihin en başından bu yana, erkek merkezli değerler etrafında örüldüğünü düşündüğü yapıda kadının ikincil konuma düşüşünü ve gündelik hayatı kadın bakış açısıyla sorgulayan evrensel nitelik kazanmış bir teoridir.

Kadının ve kadın haklarının konuşulmaya başlandığı tarihler modernleşmenin tarihi ile birleşir. Modernleşme hareketlerinin ortaya çıkardığı birey, sürekli yeniyi, yeni olanı kabullenme içgüdüleriyle eski geleneksel rolleri sorgulamaya başlar. Kadın da bu bağlamda geleneksel olanın karşısına koyulan önemli bir yapı taşı olarak görülür. Eşitlik, özgürlük insan bedeni ve cinsellik gibi çoğu kavram kadın üzerinden temsil edilerek tartışmaya açılır. Dolayısıyla modernizm geleneksel bağlarından kopardığı kadını bu kez kendi araçlarıyla baştan tanımlama uğraşına girer. Başka bir deyişle modernizmle kendini inşa eden kadın, aynı zamanda modernizmin inşasını da tamamlar duruma gelmiştir (Alev, 2022: 41).

Batı'nın bilimsel ve teknolojik olarak gelişmesini sağlayan sanayi devrimini hazırlayıcısı modernitenin ve bunu başlatan Aydınlanmanın özgürlükçü filozofları, bu dönemde kadını cinsiyet ve toplumsal statü bakımından nerede konumlandıracaklarına dair kafa yorarlardı. Dönemin toplumsal ve düşünsel ortamına bakıldığında, 17. yüzyılda da Dekartçılık, 18. yüzyılda da Ansiklopediciler'le gelişen Rönesans ideolojileri bireyin haklarını, ön yargılara karşı aklı ve eleştiri hakkını, siyasal katılımın motoru olarak bireysel sorumluluğu ve bilinci, dış dünyayı denetlemeye olanak veren bilim ile tekniği yüceltmesine rağmen kadınlara evcilleşmeyi uygun görür.

Buna en iyi örneklerden birisi 18. yüzyıl felsefecilerinden Kant'ın görüşleridir. Kant, doğanın, türün korunmasını gözeterek kadını erkekten daha zayıf yarattığını iddia eder. Türün bekası söz konusu olduğuna göre kadın erkek karşısında hep ikincidir, zayıftır.

Fakat yine de doğa, kadını tasarlarlarken onun da bazı yönlerini erkekten üstün yapmıştır. Kant’a göre medeniyetin gelişmesi, kadının zayıflığından kaynaklanan üstünlüklerin ortaya çıkabilmesine bağlıdır. Bu da kadının kendi doğasına uygun olarak erkeği ehlileştirmesiyle gerçekleşir. Dolayısıyla medeniyet, ehlileşmiş erkeğin ürünü olacaktır. Kısacası doğa, kadını tasarlarlarken türün bekası ve toplumun gelişmesi ve zarifleşmesi amacını gütmüştür (Direk, 2012: 13-14)

Böylece akıl ve bilimin yüceltildiği bir ortam, her ne kadar kadınları geri plana atsa da önceki yüzyıllara nazaran, feminist hareketler için daha elverişli bir hale gelir. Bu dönemin siyaset felsefecileri, akıl pratiğiyle anlaşılabilen, mutlak doğal hakların ya da doğal kuralların mutlak varlığı fikrini ortaya atarlar. Bu da modern dönemde insanın ulaştığı en temel düşünceyi yani, her insanın doğum ile birlikte sahip olduğu doğal haklarının varlığı düşüncesini meydana getirir (Donovan, 1997: 17). Tüm bunlara rağmen herkesin doğal haklara sahip olduğu, aynı zamanda eşit ve özgür sayıldığı bir ortamda kadınların, hak sahibi olarak özgürleşen “herkes” in içine girmeyi başardığını söylemek mümkün görünmemektedir.

İlk Feminist kuramcılar, kadın “doğası”nın bir gereği olarak, kadının cinsiyetler arasındaki rolünü ev işini görmeye indirgeyen ve kocanın rahatını sağlamakla sınırlandıran görüşü kabul etmezler. Onlara göre insan soyunun bir parçası olarak kadınların da erkekler gibi dünyanın değiştirilmesine etki etmelidirler. Buna uygun olarak, kadınların erkekler gibi vatandaş olarak, erkeklerle aynı temel haklara sahip ayrımsız birer “insan” olduklarını fikrini benimserler. Böylece modernitenin temel doğal haklar doktrinini kadınlara uyarlayan en erken girişim olan Elisabeth Cady Stanton tarafından kaleme alınan ve 19-20 Temmuz 1848 tarihinde New York’ta yayınlanan, *Declaration of Sentiments (Duyguların Deklarasyonu)* ortaya çıkar. Stanton, bu bildirge ile, insanlık tarihinin, erkeklerin kadın haklarını gasp etmelerinin tarihi olduğunu ifade eder (Donovan, 1997: 25).

Birinci dalga feminizm, kadınların kamusal alanda en temel haklardan birisi olan oy hakkı elde etme mücadelesi etrafında gelişir (Tekin, 2007: 7). Toplum dışında kalmayı reddeden kadınlar, kamuda kocaları yerine değil doğrudan kendileri tarafından temsil edilmeyi isterler ve hakları için büyük kampanyalar düzenlerler. Dışlandıkları kamusal alanda kendilerine yer açılmasını isterler. Meseleye insanî bir açıdan yaklaşıldığı için kadınların bir “cins” olma bilincinin gelişmesi için henüz erkendir. Fakat bu hareketlerle cesaretlenen kadınlar, bir araya gelir. Böylece kadınlardan oluşan gruplar, Feminist harekete itici güç kazandırır. Bu güç, toplumda kadının eğitimden ekonomiye, sosyal ve

hukukî alana kadar giden çizgide mevcut koşulları iyileştirme, kadını erkekle eşit konuma ulaştırma amacı çevresinde gelişir. Söz konusu hareket, kadını bir “cins” olarak tanımlar. Bu doğrultuda sosyal hayatta cinsiyete dayalı iş bölümünün sona erdirilmesini, eşitlik yolunun kadınlara açılmasını sağlamaya için uğraşır (Çaha, 1996: 43- 44).

İkinci dalga feminist hareketi Simon de Beauvoir’ın 1949’da yazdığı “İkinci Cins”⁴ adlı kitabı ile yaptığı açılımı temel alarak başlar. Feminist kuramın önemli temsilcilerinden olan Beauvoir, kadınların arka planda kalmasında beden, cinsellik, evlilik, aile, annelik gibi pek çok konuda toplum kültürünün kadın ve erkeğe biçtiği rollerin etkisi olduğunu belirtir. Beauvoir’a göre kadın ya da erkek olmak biyolojik bir kader değildir. Kadının doğuştan itibaren yetiştirme şekli onun toplumsal cinsiyetini belirler (Alev, 2022: 44). Beauvoir’a göre erkekleri ayrıcalık sağlayan şey cinsellikleri değildir. Erkeklerin ayrıcalığını sağlayan şey cinselliklerini üstünmüş gibi gösteren toplumsal hayatta sahip oldukları iktidardır. Bu açıdan bakıldığında kadınlarda eksik olan da erkek cinselliği değildir. Erkeklerin sahip olduğu bu iktidar gücüdür. Ona göre kadınlar için kurtuluşa giden yol başkası olmaktan sıyrılıp kendisi için varlık olmaktan geçmektedir. Kadına dair tüm özcü ön kabuller terk edilip bütün sosyal rollerin en baştan kurulması ile kadın gerçek manda toplumda var olacaktır (Demir, 2014: 97).

Kadınların yaşadığı problemler üzerinde her ne kadar bir konsensüs var gibi görünse de feminist teorisyenler belirlenen sorunlara karşı farklı çözüm önerileri getirmişler ve farklı taleplerde bulunmuşlardır. Bu anlamda liberal feministler, kadın ve erkek arasında ekonomik, siyasî ve hukukî denklik olmasını, kadının kamusal hayata girmesiyle özgürleşeceğini iddia ederler. Marksist feministler, ev işlerinin toplumsallaştırılması, ücrete tâbi tutulmasını, çalışma hayatına girmeyen ev kadınlarına grev hakkı tanınmasını ve çocuk sahibi olup olmama isteği konusunda özgür bırakılması gibi çözüm önerileri sunarlar. Radikal feministler “kişisel olan siyasaldır.” sloganıyla kamu ve özel alan ayrımını kabul etmezler. Ailenin içinde yaşanan şiddet, cinsel baskılar, tecavüz, çocuk bakımı gibi olayların/problemlerin özel alandan çıkarılıp içtimai bir sorun olarak görülmesini ve çözülmesini talep ederler. Sosyalist feministler ise kadının kendi bedeninin üzerinde yalnızca kendisinin hak sahibi olmasını, annelikte de çocuk sayısına veya çocuk

⁴Simone de Beauvoir de Simone, “İkinci Cins”, 1. Cilt: **Genç Kızlık Çağı**, Çeviri: Bertan Onaran, İstanbul, Payel Yayınları. 1972a / “İkinci Cins”, 2. Cilt: **Evlilik Çağı**, Çeviri: Bertan Onaran, İstanbul, Payel Yayınları. 1972b / Simone de Beauvoir de Simone, “İkinci Cins”, 3. Cilt: **Bağımsızlığa Doğru**, Çeviri: Bertan Onaran, İstanbul, Payel Yayınları. 1972c.

doğurmak isteyip istemediğine kendisinin karar vermesini öngören bir yaklaşım geliştirirler (Alev, 2022: 45).

1980 sonrasında gelişen üçüncü dalga feminizmi de denilen “postmodern feministler” postmodern düşünceye paralel olarak toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf gibi toplumsal kategorilerin belirleyiciliğine karşı çıkarlar. Bir toplumdaki kadınların, o toplumda mevcut kategorilerin hepsine veya bir kısmına dâhil olması olağandır. Zamanla bu kategorilerin manaları ve boyutları da değişiklik gösterebilir. Toplumda mevcut tek bir kadın tipi, problemi ve bu problemlere dair tek bir yaklaşım yoktur. Bu nedenle postmodern feminist teori, kadın toplumsal cinsiyet kimliği yerine çoğul ve karmaşık olarak inşa edilmiş toplumsal kimlik anlayışlarına yönelir. Teori toplumsal cinsiyetin her kültürde var olsa da içeriğinin her kültürden kültüre ve toplumdaki topluma farklılık gösterebildiğini belirtir. Bu minvalde toplumsal cinsiyet başlığı altında bir kategori tanımlayarak tüm kadınları bu sınırlar dahilinde genellemenin doğru olmadığını söyler. Öncelikle siyahî kadınlar tarafından öncülük edilen tartışmalarda Afrikalı, Latin Amerikalı, Asyalı ve Müslüman feministler farklı kültürlerde ezilen kadınların varlığına dikkat çekmişlerdir. Kadın denilince Batı merkezli tanımlanan beyaz, genç, orta sınıf, heteroseksüel, laik ve fit kavramlarıyla tanımlanan kadın söylemi kadınlar arasında da diğer kadınları ötekileştiren bir duruma soktuğunu iddia etmişlerdir.

Türkiye’de kadın kimliğine dair tartışmalar da modernleşmenin ortaya çıkardığı toplumsal dönüşümlerin odağında gelişir. Bu doğrultuda bir dönüşüm izlencesi olarak Türk modernleşmesi tarihinde önemli yer tutan Tanzimat’ın ilan edilmesiyle birlikte, kadın toplumsal konumunda ciddi bir değişim olur. 1856’da ilan edilen Islahat Fermanı ile, kimsenin cinsiyeti dolayısıyla ikincil konuma düşmeyeceği ifade edilir ve erkekler gibi kadınlar da mirasa ortak kılınır. Evlenecek çiftlere resmî izin mecburiyeti getirilir. Bu konuda önemli değişikliklerden biriside devletin nikah memuru olarak imamların resmî görevli olarak atanmasıdır (Çaha, 1996: 88). Tanzimat dönemi ile başlayan dönüşüm eğitim kurumlarının kapısını kadınlara açar. 1842 yılında ilk kez Tıp Fakültesi tarafından hemşirelik eğitimi verilir. Bu hareket 1859’da kız rüştiyelerinin açılmasıyla yaygınlık kazanmaya başlar. 1869 Maarif-i Umumiye Nizamnamesi (Kamu Eğitimi Kanunu) ile rüştiyelerin çoğaltılarak kızlar için bir öğretmenlik okulu açılmasına karar verilir. Bu kanun 7-11 yaşları arasındaki tüm kız çocuklarının ilköğretimini almalarını zorunlu kılmıştır (Kurnaz, 1991: 4-17). 1870 yılında Dar-ül Muallimat (Kız Öğretmen Okulları) ile kadınlardan bir eğitim ordusu oluşturma yoluna gidilir. Osmanlı yönetiminin, kadın

eğitimine önemli kaynaklar aktarması ve ülke çapında bu konuyu adeta bir seferberlik haline getirmesiyle eğitim kurumları yaygınlaşmış ve çok sayıda kadın eğitim imkânlarıyla tanışmıştır (Çaha, 1996: 89). Bu değişim hususen II. Meşrutiyet devrinde mevcut olan geleneksel Osmanlı toplumu üzerinde yapısal değişimlere sebep olur. Bu yapısal değişimler kadınlarının Osmanlı toplumundaki statüsünü daha önce olduğundan bambaşka bir tarzda dönüştürür (Çakır, 1996: 22). Burada tarihî planda değişiminden bahsedilen kadın, kırsaldaki kadın değildir. Zaten Osmanlı toplumunda mevcut bir aynı özelliklere sahip bir Osmanlı kadınından söz etmek de mümkün değildir. Bu dönüşümlerden faydalanan kadın, maddi imkanları ve devlet erkanını oluşturan kesimle ilişkileri sayesinde devlet yönetimine de yakın olan kadın olur. Batı'daki gelişmeleri takip etme imkanı bulan bu kadınlar Osmanlı'da feminizmine de varlık kazandırır (Tekin, 2007: 17).

Kadının eğitimi, eğitime giren yayınların değişimine de sebep olur. Çok sayıda kadın dergisi yayınlanır. 1868'da yayın hayatına başlayan kadın haklarına vurgu yapan ve seçimden bahseden *Terakki* gazetesi bu yayınlardan birisidir. Gazete, kadınların Fransa'da seçme ve seçilme, memur olabilme gibi haklar talep ettiklerini yazar. Bunun yanında kadınlara has *Muhadderat* isimli bir ek yayınlar. Ayrıca kadınların toplumsal yaşama etkin olarak girmesini isteyen, *Şükufeza* da kadınlar eliyle çıkarılan ilk dergi olarak göze çarpar. Derginin ilk sayısında feminist söylemi vurgulayan şu sözlere yer verilmiştir:

“Biz ki saçı uzun, akli kısa diye erkeklerin alayına hedef olmuş bir taifeyiz. Bunun aksini isbat etmeye çalışacağız. Erkekliği kadınlığa, kadınlığı erkekliğe tercih etmeyerek çalışma ve gayret yolunda olacağız” (Kurnaz, 1991: 41).

Kadınlar tarafından yayınlanan veya yönetilen süreli yayınlar arasında, örneğin *Hanımlara Mahsus Gazete*, kadınlar için bir bilgi ağı kurmayı amaçlar. 1913-1921 arasında çıkan *Kadınlar Dünyası* dergisinde ise feminizm doğrultusunda fikirler gündeme getirilerek bu fikirleri hayat geçirmek için çalışmalar yapılır. Kadın politikası yapmayı amaçlayan dergide kadınların toplumsal konumları incelenir, politik taleplerde bulunulur ve bu taleplerin yaşama geçirilmesi amaçlanır (Akkent, 1994: 15-16). Bunları birçok yeni gazete ve dergi izler. 1868-1908 yılları arasında kadınlara yönelik, yayın aralıkları farklı olan 13 gazete daha yayınlanmıştır. Bu yayınların amacı esasen, Türk kadınlarının eğitim seviyesini yükseltmek ve kadın haklarını savunmaktır. Bu gazetelerin biri dışında hepsi İstanbul'da yayın hayatına girer (Kurnaz, 1991: 43). Bu tür yayın faaliyetlerin İstanbul gibi merkezlerin dışına çıkamaması da dikkat çekici bir durumdur. Sınırlı ve ayrıcalıklı aydın zümreye hitap ettiği görülen bu yayınlar bütün Osmanlı kadınları temsile muktedir olmasa

da, kadınların yayıncılığa özendirilmesi ve kadın bilincinin oluşmasını teşvik etmesi bakımından önemlidir.

Bu faaliyetlerden sonra Cumhuriyet döneminde kadın hareketi, Kemalist ideolojinin etkisi altına girer. Cumhuriyetin resmî ideolojisi kadınların kamusal alana boy göstermelerinde yanadır. Kadınların birer meslek sahibi olup ev dışında çalışmalarını teşvik eder. Fakat geleneksel kalıpla modernleşmecî kalıp arasında, toplumsal cinsiyet rolleri bakımında temel bir farklılık bulunmaz. Kemalizmin çizdiği yeni kadın ailevî, toplumsal, millî görevlerini benimseyen ve başka insanlar için yaşayan bir varlık olarak görünür. Kadının fedakârlığı en belirgin özelliği olarak öne çıkar (Tekin, 2007: 26). Kemalizm kadınlardan, cinselliklerini bir kenara bırakarak modernleşme sembolleri vasfıyla kamusal alanda daha çok görünmelerini ister. Ayrıca Batılı kadınlar gibi de toplumsal hayatta hafifmeşreplikler yapmayıp, erkeklerin sakın, temiz, besleyici, aseksüel eşleri olmalarını bekler (Kadioğlu, 1999'dan Akt. Tekin, 2007: 27). Kadınlar, modernliğin göstermelik imgesi ve mevcut toplumsal dokunun çözülmesini yavaşlatma görevini yüklenen geleneğin bekçileri olacaklardır (Kadioğlu, 1999'dan Akt. Tekin, 2007: 28). Çünkü Kemalist düşünce siyasî yapıdaki devrimin kalıcılığının sadece topluma doğru kanallar açılması ile mümkün olacağını düşünür. Bu kanalları açacak olan da Kemalizm projesinin sınırları içinde tanımlanan kadındır. Onlar, Kemalizm tarafından Türk toplumunu “muasır medeniyetler” seviyesine eristireceği düşünülen ideolojinin taşıyıcıları olarak kabul edilirler (Tekin, 2007: 28).

Kemalizmin oluşturduğu bu etki 1960'lara kadar devam eder. Bu dönemi Çaha, “dişilikten soyutlanma evresi” şeklinde adlandırır. 1935'te seçme ve seçilme hakkı verilen kadınlar bundan sonraki zaman içinde kendilerini Cumhuriyet ideallerine adayarak Cumhuriyet'e minnet dolu yıllar yaşarlar. Bu kadınlar uzun yıllar Atatürk ilke ve inkılaplarının sözcüsü, -genellikle de öğretmen- olarak dişiliklerinden soyutlanmış, gelenekle olan bağlarını kopardığı ölçüde modernleşeceğine inandırılan kadınlardır. (Çaha, 2001'den Akt. Alev, 2022: 49). 1960'larda Kemalist kadın hareketlerinin bıraktığı yeri sosyalist düşünce doldurmaya başlar. Kadın sorununu sınıf mücadelesinin merkezinde anlamlandıran sosyalist düşünce de, ideolojisini mümkün kılmak için kadın örgütlenmesine ihtiyaç duyar. Ancak bu örgütlenmeler kadın özelinde kurulmaktan daha çok sosyalist ideolojiyi besleyen kanallar olarak varlık bulur. Bütün bu süreçte kadınlar, 80'lere kadar Marksist kadınlar, İslamcı kadınlar gibi bir ideolojinin çatısı altında kimlikler edinirler. Türk sol ideolojisinde kadın, cinsiyeti nedeniyle burjuvalaşmaya daha yatkın görüldüğü

için hal, hareket ve gidişatı kontrol altında tutulur (Berktaş, 2015: 281). Sosyalist hareket içinde de kadınlar sosyalizmin hakim olması için çalışan bacılara evrilirler. 1970’lerde yaygınlaşan hidayet romanlarının sesi olan İslamcı kadınlar da kadın Müslüman bir coğrafya oluşturma ideolojisinin kilit taşı olarak bir idealin ardında kadınlığın ötesinde mücadele kimliğiyle var olurlar (Alev, 2022: 49).

1980’deki askerî rejim, siyasal yaşamda bir baskı evresi yarattığı kadar bir boşluğun oluşmasına da sebep olur. Sağ ve sol ideolojilerin baskılanmasıyla oluşan bu boşluk, yeni parametrelerin belirmesini mümkün kılar. Buna göre feminist hareket, sağdan ve soldan bağımsız olarak sesini duyurabilmiş ve farklı kesimlerden feministler de politikayı yeniden tanımlamaya çalışmışlardır (Arat, 2000’den Akt. Tekin, 2007: 55). 1980’lerin ilk yıllarından itibaren yeni bir hareket olarak ortaya çıkan feminist kadın oluşumları, birkaç yıl içinde kamusal alanda politik eylemlere yönelerek taleplerini yüksek sesle dile getirmeye başlarlar. Kadın mevzusu bir anda görsel ve basılı medyadan, sinemanın, tiyatro ve kitaplara kadar bir çok mecranın ana konusu olmaya başlar. Geliştirdikleri politikalarla feministler, karanlıkta kalan ve arka sokaklarda yaşanan kürtaj, dayak, evlilik içi cinsel taciz, tecavüz, sarkıntılık, iffet, bekâret, flört, kadın cinselliği, aile içi şiddet, ailedeki eşitsiz iş bölümü, aile yaşamındaki ast-üst ilişkisi, vb. konuların gündeme gelmesine tartışma alanı bulmasına ön ayak olurlar (Tekin, 2007: 55).

Aynı zamanda bu dönem kitle iletişim araçlarının geliştiği ve televizyon aracılığıyla yeni bir reklam sektörünün doğduğu ve ülkedeki kültürel atmosferin yeniden şekillendiği bir dönemdir. Bu doğrultuda televizyonda görülen kadınlara özel programlar da belirli bir kadınlık anlayışının kurucusu olurlar. Bu tarz televizyon programlarının içeriği genellikle ev işlerinden cilt bakımına, yemek tariflerinden günün modasına, bazı jinekolojik bilgilerden sağlıklı beslenmeye kadar kadınları ilgilendiren çeşitli şeylerdir. Böylelikle modern hayatın getirdiği yaşam biçimiyle uyumlu iyi anne, uyumlu eş ve meslek sahibi olmakla birlikte kadınlara kendilerini fark edebilecekleri özel alanlar açmaları teklif edilir.

1980’lerin kadın görünümlerinden birisi de cinselliğe çağrılan kadınlar olur. Özellikle dergi ve gazetelerin hafta sonu ekleri vasıtasıyla kadınlara kendilerini keşfederek kimliklerinin önemli bir parçası olan bedene ve kadın cinselliğine sahip çıkmaları telkin edilir. Bu döneme damgasını vuran *Kadınca* dergisi okur kitlesine hedeflediği kadın portresi olarak kendisini ve cinselliğini tanıdıkça kocasını veya partnerini nasıl idare edeceğini bilen, kendine güvenen, çeşitli kozmetikler ve diyetlerle bakımını yapan, modayı takip eden modern bir kadın olarak sunar. Genel manzara 1980 sonrasında Türk

toplumunda hâkim olan popüler kültürün, yeni bir kadın kimliğiyle sosyal hayatın içine nüfuz ettiğini göstermektedir (Alev, 2022: 50).

80’li yıllarda yürütülen diğer çalışmalarla toplumda hemen her parçasında feminist kadın hareketi ilgi bulur. 1987 yılında “Dayağa Karşı Yürüyüş” kampanyası, medeni kanunda kadının çalışmasını kocasının iznine bağlayan 159. maddeyi protesto kampanyaları, cinsel tacize karşı “Mor İğne Kampanyası” feminist söylemin belirleyici hareketleri olur. 1990’lı yıllarda feminizm odaklı kadın hareketleri Mor Çatı, Uçan Süpürge gibi sivil toplum kuruluşları aracılığıyla daha da kurumsallaşma eğilimi gösterir. Söz konusu sivil toplum örgütlerinde ve yardımlaşma merkezlerinde toplumsal cinsiyet eşitsizliği zemininde kadın sorunu sorgulanmıştır. Öte yandan kadın sorununun yalnızca şehirli kadını ilgilendiren bir problem olmadığına da işaret edilmiş, köylü, göçmen, İslamcı ve Kürt kadınların da sorunlarına feminizm dairesinde çareler aranmıştır. Feminist hareketler daha sonra toplumsal cinsiyetin kadın ve erkekler çizdiği sınırların ötesine geçmeyi talep eden eşcinsel, biseksüel, transeksüel, lezbiyen eğilimleri bir araya toplayan LGBT ve queer hareketlerine de kol kanat germiştir (Alev, 2022: 52).

1980 sonrası dönemde yazılan romanlarda feminist teorilerin çerçevesinde şekillenen toplumsal cinsiyet rollerine muhalif yeni bir kadın kimliği vücut bulmuştur. Özellikle Duygu Asena’nın kadın ve erkeğe ait toplumdaki yerleşik değerlerin alt üst edildiği ve dönemin en çok satanları arasına giren *Kadının Adı Yok*, dönemin önemli romanlardandır. Yine aynı yıllarda yayınlanan Afet İnan’ın *Bir Feministin Doğruya Yakın Portresi* de meseleye daha muhafazakâr ve temkinli yaklaşan farklı bir bakış açısı sunan önemli bir romandır. Kadının toplumdaki yeri meselesinin Türkiye’de bulunan toplumun farklı kesimleri tarafından yorumlaması elbette değişiklik arz eder. Örneğin yukarıda andığımız *Kadının Adı Yok*, yaşlı Kemalist kuşağın başkaldıran kızlarının ve Kemalist çevrelerdeki ataerkil yapıyı sorgulamasını, eşitlik, adalet talebini ve kadının kendi cinselliği üzerinde kontrol sahibi olma isteğini sembolize eder (Çayır, 2008: 84). Öte yandan 80’lerden sonra edebiyat sahasında seslerini hıdayet romanları ile duyurmaya başlayan Müslüman kadın yazarların kadın sorununa yaklaşımları da İslam dinin penceresinden olur. Şerife Katırcı’nın *Müslüman Kadının Adivar* romanı bir yandan bu bakış açısını temsil ederken diğer yandan da Duygu Asena’nın Feminizm yorumuna bir cevap niteliğindedir.

5.3.1. Kadınlar adına cesur bir çıkış: Kadının Adı Yok

Türk düşünce ve sosyal hayatında özellikle 1980 sonrasında kadın meselesinin dile getirilmesinde ve popülerleşmesinde Duygu Asena'nın gazetecilik ve romancılık faaliyetlerinin rolü büyüktür. Asena'nın 1987 yılında yayınlanan *Kadının Adı Yok* romanı da bu minvalde kadının varoluş mücadelesini anlattığı bir romandır. Hayatın hemen her alanında kadınların karşılaştığı sorunlara imayla ya da üstü kapalı olarak değil doğrudan ve açık bir şekilde değindiği, toplumsal kalıplara itiraz ettiği için roman, yayınlandığı dönemde olumlu ve olumsuz birçok tepki almıştır. Yayınlandığı yıl Başbakanlık Küçükleri Muzır Neşriyattan Koruma Kurulu tarafından sakıncalı bulunduğu için yasaklanıp toplatılır. Duygu Asena'nın açtığı karşı davada yargılama süreci sonunda bir yıl sonra yasak kaldırılır. Devletin baskıcı tutumuna bir reaksiyon olarak da yorumlanabilecek şekilde *Kadının Adı Yok* daha yayınlandığı ilk yılda 40 baskı yaparak satış rekorları kırar (Kapukaya, 2020: 235). Eleştirmenlerce edebî yönden zayıf bulunsa da roman çeşitli dillere çevrilir. 1988 yılında Atıf Yılmaz yönetmenliğinde romanla aynı ismi taşıyan bir film çekilir. *Kadının Adı Yok* özellikle kadınlar tarafından beğenilmiş ve sahiplenilmiştir. 2007 yılında Duygu Asena'ya saygı için yayınlanan kitapta Müge İplikçi romanın önemini şu şekilde belirtir:

“Kadının Adı Yok: Geçmişin izini sürdüğümüzde karşımıza çıkan romantik aşkın varlığı ile bütünleşen yapı yerle bir edilmiş; arayışını iffet ve hicap duygusuyla sürdüren kahramanların umduğu mutlu evliliklerin bir hayal olduğu bir kez daha ortaya çıkarılmıştı....Kitap 80’li yılların tam içinden süzüldü ve başka bir şeyi başardı. Popüler oldu, hemen her kesim kadın tarafından sahip çıkıldı. Çok eleştirildi, kimi kez baş tacı edildi. Her iki durumda da üzerinde çok konuşuldu. Yapıtın açtığı alanlar içerisindeki “gerçekçilik” olgusu kendi kendine tanıklık etmesi ve içeriğin sipsivri bir dille veriliyor olması, dönemin devletçe desteklenen mıymıntı, papatya sembolü fantezi feminizmine, kısaca demokrasi adına sözde çağ atlayacak ve Japon mucizesi yaratacak devlet politikasına kuşanmış Türkiye’ye verilmiş umulmadık bir cevaptı...” (İplikçi, 2007: 59)

Kadının Adı Yok temas ettiği konular, doğrudan ve sivri üslubu ile toplumsal düzene bir başkaldırı romanı olarak yorumlanabilir. Nilüfer Göle Asena'nın romanını 1980'lerin toplumsal ikliminin bir başarısı olarak görmüştür. Şirin Tekeli de romanı sadece bir kadının öyküsü olarak değil, kadınlar için minimum kadın bilinci seviyesinde buluşma

çağrısı olarak değerlendirmiştir (Öztürkmen 2000: 280-281). Roman, orta sınıf bir ailenin iki kızından birisinin çocukluktan başlayarak ortaya koyduğu mücadele etrafında şekillenir. Çocukluktan başlayarak bir kadının geçirdiği bütün dönemler anlatılır. Tutucu bir babanın iki kızından birisi olması, iyi eğitilmiş olması ve üniversite öğrencisi iken yaptığı ilk evliliğin uzun sürmemesi gibi bazı noktalarda roman kahramanı ile Asena'nın hayatı arasında benzerlikler bulmak mümkündür (Topkara, 2016: 4).

Kadının Adı Yok'un kadın başkışısının romanın ismine uygun olarak bir ismi yoktur. Ben anlatıcı dilinden ilerleyen romanda kadınların toplumda ismi olmayan, ismi olmadığından dolayı da nesneleştirilmeleri tartışılır. Kadının toplumda ya birilerinin kızı, kız kardeşi veyahut da karısı olarak ikincil ve bağımlı var oluşuna dikkat çekilir. Romanda tartışılan ana sorun kadının varoluşunun yerleşik sosyal kurallarla çatışması, engellerle karşılaşması, cinsel ve toplumsal kimliğine saygı gösterilmemesi, tamamıyla kadının erkek karşısında nesneleştirilerek değersiz konuma getirilmesi ve yok sayılmasıdır (Kapakaya, 2020: 238). Romanın isimsiz kahramanı toplumun kadına biçtiği hemen bütün rollerle çatışma içerisine girer ve bu kalıpları yıkmak için mücadele eder. Bu nedenle romanın en başından itibaren toplumsal normlar ve kalıplar üzerinden sürekli bir erkek kadın karşılaştırması yapılır. Cinsellik, aile içerisindeki roller, özgürlük, eşitlik ve ekonomik özgürlük gibi konularda kadın ve erkek farkı üzerinden sorgulamalar yapılır.

Romanın isimsiz kahramanı, erkek ve kadın cinsiyetinin farklarını babasının sert ve tutucu tavrının hâkim olduğu bir atmosferde öğrenir. Evin bahçesindeki kedi ve köpekler dahi çiftleşmelerinin görülmemesi için uzaklaştırılır. Küçük kızlara verilen cevap da “*yaramazlık yapıyorlardı, babanız da onları görmenizi istemiyordu*” olur (Kadının Adı Yok, 1987: 8). Fakat hayvanlar sakini oldukları sokağa geri gelirler. Kızın babası hayvanların geri geldiğini ve neşeyle bahçede oynadıklarını görünce küfür ve tekmelerle hayvanları dağıtır. Daha sonra ellerinde çuvalarla gelen adamlar bütün hayvanları çuvala koyup götürürler. Çok üzülen küçük kız olanlara bir anlam veremez.

“O "gün durmadan 'ağladık. Hayvanlarımızın ne gibi bir yaramazlık yaptığını hiç anlayamadık.

Kız köpekler, oğlan köpekler ... Bilemiyorum.

Babam oğlanları da bir çuvala doldurup atmaz değil mi?” (Asena, 1987:

9)

Babası kızlarının erkek çocukları ile oynamasına da izin vermez. Bahçelerine gelen erkek çocuklara karşı sinirli ve sert davranan adam çocukları bahçeden kovar. İlk okulda

Mustafa ile birlikte aynı sırada oturan kızının öğretmenine haber yollayarak yerinin değiştirilmesini sağlar. Sosyal hayatın ortaklığına rağmen kadın ve erkeği cinsiyetlerinden dolayı her alanda ayrı tutma çabasına bu tavırla dikkat çekilir. Küçük kız iki cinsiyetin farkını öğrendiği bu dönemde bir güç karşılaştırması yapar. Ona göre erkekler kızlara göre çok güçlüdürler. Oyun oynarken onların saçlarını çekip eteklerini kaldırır. Kızların yakalarını çekip içine bakarlar. Kızlara karşı daha cüretkardır.

“Bazen bilek güreşi yapıyoruz ya da kumlarda güreşiyoruz. Bizi hemen yeniveriyorlar. Onlar gerçekten bizden güçlü galiba. Ama biz de istemediğimiz şeyleri onlara yaptırmamalıyız. O zaman biz de güçlü olmalıyız. Geçen gün Mehmet bir gazoz kapağını tek eliyle büktü. “Ben de yaparım” dedim. Yapamadım. Ama hissediyorum... Ben de güçlü olmalıyım. Son günlerde kafamdaki tek konu bu.” (Asena, 1987: 15)

Küçük kız güçlü olmanın yolunun erkekleri korkutabilmek olduğunu düşünür. Bahçedeki solucanları elleme cesaretini gösterir ve erkekleri korkutur. Bundan sonra erkeklerin kendisine daha saygılı ve düşünceli olacaklarına karar verir. Kızların da artık güçlü olmaları gerektiğini keşfeder. Küçük kızlıktan yetişkin bir kadın oluncaya kadar bu motivasyonla mücadele verir.

Romanın tartıştığı en önemli meselelerden birisi cinselliktir. Kadın, hayatının hemen her evresinde birçok konu gibi cinsellik mevzusunda da kadın ile erkeğin eşit olmadığını fark eder. Kadınların cinsellikle ilgili yaşadıkları en önemli konulardan birisi yeterli ve doğru eğitimi alamamalarıdır. Romanda da cinsellikle ilgili bilgileri kızlar lise döneminde kulaktan dolma ve parça parça edinirler. Ayrıca bu konuda konuşmaları da herkesçe olumsuz karşılanır. Edindikleri bilgiler onları hemen her zaman yarı yolda bırakır. Romanda bu eşitsizlik ve bilgisizlik kahramanın sınıf arkadaşı Fügen’in başından geçen olaylarla gösterilir. Fügen Atıf isimli bir oğlanla cinsel birlikteliğe varmayan bir yakınlaşma yaşar ve bunu kızlara anlatır. Atıf’la evleneceklerini düşünür. Kızlardan birisi bunu kimseye anlatmamasını yoksa adının çıkacağını söyler. Fügen de cevap olarak *“Ben size bir şey söyleyeyim mi, ister yatın ister yatmayın, hepiniz için söylenebilir bu söz, yolda yürüdüğünüz için söylenebilir, mektuplaştığınız için söylenebilir, aşık olduğunuz için söylenebilir, arabalarına bindiğiniz için...”* der (Asena, 1987: 30). Kızlar burada neden Atıf’ın adının çıkmayıp da Fügen’in adının çıkacağını sorgularlar ve Atıf’ın zarı olmadığı için adının çıkmadığına karar verirler. Aylar sonra Fügen arkadaşlarına hamile olduğunu ve Atıf’ın onu terk ettiğini söyler. Tam manasıyla cinsel ilişkiye varmayan bu ilişkiden

hamile kalan Fügen bu büyük problemiyle tek başına yüzleşmek zorunda kalır. İçinde bulunduğu durum nedeniyle ailesinden kimseden yardım istemesi de mümkün olmaz. Fügen'in Atıf'la yaptığı konuşma toplumun çarpık bakışını ve eşitsizliği gösterir. Fügen hamile olduğunu ve birlikte doktora gitmeyi teklif ettiği Atıf'tan *“hadi ordan, bunu nasıl kanıtlarsın, biz senle doğru dürüst yapmadık bile bu işi”* cevabını alır. Fügen'in içinde bulunduğu durum sebebiyle kanıtlamaya girişecek durumu dahi yoktur. Atıf daha ileri giderek her zaman çok sevdiğini söylediği Fügen'e yakışsız ithamlarda bulunur: *“Demek başkalarıyla da yapıyordun, şimdi bunu bana kakalayacaksın, bakireyim diye beni inim inim inlettin. Annene söyle, seni doktora o götürsün, ama gitmeden önce, tadına vara vara yapalım gel şu işi”* (Asena, 1987: 34). Atıf'tan bunları duyan Fügen fenalaşarak bayılır. Daha sonra kendisini arayacağını söyleyen Atıf'ın ortadan kaybolmasıyla ona yardımcı olacak kişiler romanın isimsiz kahramanı ve Gül olur. Çocuğu aldırmaq için birlikte bir muayenehaneye giderler. Çocuk aldırılır. Bu sahnede de dikkat çekici bir ayrıntı vardır. Fügen operasyon masasında yatarken kadın doktorun ona yaptığı muamele, kalıpların kadınlar tarafından da benimsenip desteklendiğini gösterir. Canı acıyan Fügen bağırır. Kadın doktor oldukça sinirli ve sert davranır. *“Bağıracağına bunu yaparken düşünecektin”* der (Asena, 1987: 37). Fügen bu zorluklarla uğraşırken Atıf sadece olanları reddedip ortadan kaybolmuştur. Operasyon sonrası kızlar bir parkta otururken romanın baş kahramanın aklında tek bir şey vardır. *“Şu anda Atıf ne yapıyor acaba?”* (Asena, 1987: 37).

Romanda kadınların bu konulardaki bilgisizliklerinin evlendikten sonra da devam ettiğine dikkat çekilir. Romanın isimsiz kadın kahramanı henüz üniversite öğrencisi iken evlendiği Gürkan isimli eşinden hamile kalır. Fakat eşi bir çocuk sahibi olmak için erken olduğunu düşünür ve çocuğun aldırılmasını ister. Fakat kürtajdan korkan kadın farklı yöntemlerle çocuğu düşürmeye çalışır. Ağır dolapları kaldırmaktan, rahmine sabun pamuk gibi şeyler koymaya kadar birçok kulaktan dolma sağlıksız yöntem dener. Daha sonra düşük yapmak için iğneler olur ama yine de çocuğu düşüremez. Son çare olarak kürtaj için annesi ile birlikte doktora gider. Yolda yaptıklarını annesine anlatır. Annesi şaşkınlıkla *“Kızım sen, sen bu kadar okudun, köylü kadınlar gibi bunları nasıl yaparsın?”* diye cevap verince sinirlenen kadın, *“Öğrettin mi anne? Tek bir şey, gebelikten korunmayı bile öğrettin mi? Evde cin diyemezdik, cinselliği anımsatır diye”* (Asena, 1987: 81) şeklinde sert bir cevap verir. Kadına göre kardeşi ve kendisinin çektiği her tür acının içinde ebeveynlerinin onlara vermedikleri eğitimin ve tutucu ve yasakçı tavırlarının payı vardır.

Romanda bu bilgisizliğe başka yerlerde de değinilir. Kadın yıllar sonra çocukluk arkadaşı Berrin ile karşılaşır. Berrin'in liseyi bitirdikten sonra bir Eczacı ile yaşadığı ilişki sonucu hamile kalması cinsel eğitiminin olmaması nedeniyledir. Çünkü Berrin, cinsellikte korunması gereken tarafın erkek olduğunu sanmaktadır. Yine kadının arkadaşlarından Fügen yıllar sonra evlenmiş ve çocukları olmuştur. Fakat eski arkadaşları ile yaptığı sohbet esnasında doğru cinsel ilişkinin nasıl olması gerektiği konusunda bilgisi olmadığı ortaya çıkar. Romanda kadınların almaları gereken cinsel eğitimin yeterli ya da doğru olmaması nedeniyle yaşadıkları mutsuzluk ve uyumsuzluklara bu gibi örneklerle dikkat çekilir.

Kadının Adı Yok'un tartıştığı bir başka mesele de bekaret meselesidir. Geleneksel kültürde kadının bekaretine önem verilir. Romanda da bu konuya dikkat çekilir. Romanın isimsiz kahramanı lisedeyken Feraye isimli bir öğrencinin okula geldiğinden ve herkesin bu yeni gelen kızla arkadaş olmak istediğinden bahseder. Feraye'nin üzerindeki ilgi yayılan bir haberle ortadan kalkar ve artık öğrenciler gözünde kötü bir imaja sahip olur. Feraye'nin "kız" olmadığı önce fısıltı ile başlayıp tüm okulda öğrenciler arasında yayılır. Bu haber neticesinde kızlar Feraye ile arkadaş olmaktan çekinirler. Kendi adlarının da kötüye çıkmasından korku duyarlar. Tüm öğrenciler sadece toplum gözünde kötü anılmaktan korktukları için Feraye'den uzak durmaya gayret gösterirler. Daha önce de bahsedildiği gibi kadının arkadaşı Fügen, Atıf'la yaşadığı ilişkiden dolayı yaptırdığı kürtajla bekaretini kaybeder. Daha sonra ailesi tarafından kendinden yaşça büyük bir adamla evlendirilmek istenir. Fügen, kendisinden büyük ve tutucu bir adama bu durumu nasıl anlatacağını bilemez. Daha kötü bir duruma düşmekten ve rezil olmaktan çok korkar. Onun da imdadına arkadaşları yetişir. Kızlık zarının bir operasyonla dikilebildiğinden bahsederler. Adının çıkmasını önlemek ve ailesi karşısında küçük düşmemek için bu yola başvurur. Fügen doktora yaptığı ikinci ziyaret mümkün olduğunu öğrendiği bu operasyon için olur. Başarılı bir şekilde yapılan operasyon evlendikten sonra Fügen'in tam istediği sonucu verir. Fügen'in kocası hiçbir şey anlamaz. İsimsiz kahraman romanın çeşitli yerlerinde yine bekaretle ilgili sorgulamalar yapar. Sevgilisi Erhan ile yaşadıkları bir yakınlaşma bu anlardan birisidir. Bu esnada kendi kendine düşünen kadın iç sesine kulak verir. İç sesi kızların evlenirken kız olması gerektiğini, eğer olmazlarsa çok kötü olacağını söylemektedir. Kızlar kendilerine el değmemiş olduğunu, kullanılmamış olduklarını sadece bu şekilde eşlerine kanıtlayabilirler ve ona göre Erkekler bir kadının hayatında ilk ve tek olmak isterler. Eşinin yalnızca onu tanıyıp başkalarını bilmemesini, en iyi olarak kocasını sansın isterler. Her ne kadar bunların hiçbirisine inanmasa da insanların gözünde

damgalanmamak için hızlıca bulunduğu ortamı terk eder. Genç kız daha sonra bekaret sorunuyla bir kez daha yüzleşmek durumunda kalır. Bu sefer durum oldukça ilginç ve karmaşıktır. Sevgilisi Erhan ona bir kadınla birlikte olmak istediğini söyler. Kız ilk önce kendisinin de bir kadın olduğunu düşünse de durumu daha sonra anlar. Erhan'ın kast ettiği kadınlık cinsiyet olan değil bakire olmayan anlamında kullanılan kadınlıktır. Bir süre afallayan genç kız toplum nezdinde bayanların ikiye ayrıldığını fark eder: kadınlar ve kızlar. Kendi kendine bekaret ile ilgili değerlendirmeler yapar.

“Genellikle evli olanlara kadın denir ama, evlenmeden kadınlığa ulaşanlar da çok iyi bilinir... Onlar aile içinde genç kızdırlar ama, kendi arkadaş çevrelerinde, “O kadındır biliyor musun” diye dehşetle ve de tiksintiyle anılırlar. Bütün erkekler kadın diye bilinen o dişi genç kızın peşindedirler, onunla yatmaktır bütün amaçları ve sonra herkese anlatırlar. Genç kızlar ise... onların sadece gençlikleri ve kızlıkları kalmıştır ellerinde . . . Bedenlerinin her taraftan ellense de, bedenlerinin her tarafına, bir erkek bedeninin her tarafı değse de, o genç kız, gerçekten genç ve kızdır. Ve kendilerini daha doğrusu bir tek o zar parçalarını kocaları için ayırmışlardır, o kocanın hakkıdır, sevgiliye verilmez...” (Asena, 1987: 59)

Bekaretle ilgili yapılan bu sorgulamalarla birlikte kadın ve erkeğin cinsellik konusunda eşit olmadıkları vurgulanır. Erkek istediği gibi ve sorumluluk yüklenmeden kadınlarla cinsel ilişki yaşamakta serbestken kadınlar için toplum tarafından örülen geleneksel sıkı barikatı geçmek mümkün değildir. Bu sınırı aşmaya cüret edenlerse kötü yakıştırmalara maruz kalmaktadır. İsimsiz kahraman bu eşitsizliği *“aramızda ne fark var ki, ben bunu yapamam, o yapabilir”* diye sorgular. Erkeklerin ve sevgilisi Erhan'ın bu tavrını hayvani bir davranış olarak yorumlar. *“O'nu gözümün önünde canlandırdım... Hiç tanımadığı bir kadınla yaparken ve beş dakika sonra arkasını dönüp çıkarken... bir hayvan gibi... bir hayvan gibi...”* (Asena, 1987: 60).

Kadın ve erkeğin kamusal alanda ve iş dünyasındaki konumları *Kadının Adı Yok* romanında yer alan sorunlardandır. Romanın en başından sonuna kadar işlenen konulardan birisi kadının iş dünyasında var olma, kendi parasını kazanarak babasından ve kocasından bağımsız olma mücadelesidir. Geleneksel toplum yapısında genellikle ailede ekonomik gücü elinde bulunduran erkektir. Kadına ise annelik ve ev işleri gibi roller biçilir. Bu da genellikle aileye parayı sağlayanın otorite olduğu, anne ve çocukların bu otorite altında yaşadığı aile formlarını oluşturur. *Kadının Adı Yok* romanının isimsiz karakteri bunu küçük

yaşlarda idrak eder. Babasının her şeye karıştığını, evde herkesi yönettiğini fark eder. Babası annesine sürekli “nereye gidiyorsun, kaçta geleceksin, kaç para harcadın” diye sorular sorar. Ama annesi hiçbir zaman bu soruları sormaz. Bunun nedeninin babasının çok parası olması olduğu kararına varır. “*Babamın çok parası var, annemin yok bizim de yok, hepimize babam para veriyor. Sanırım parayı o verdiği için' her şeye karışıyor, para çok önemli*” (Asena, 1987: 9) diye düşünür. Yine annesiyle yaptığı bir başka konuşmada çocukları emzirme görevinin annelerin üzerinde olduğunu söyleyen annesine babaların görevini sorar. Annesi “*Onlar para kazanırlar, eve getirirler, çocuklarını en iyi biçimde giydirir, okutur, büyütürler (...) Onların görevi çalışıp, para kazanmak*” diye cevap verir. Annelerin neden çalışmadığını sorduğunda da “*Biz de istesek çalışırız, ama vakit yok ki; o zaman sizi kim büyütecek?*” (Asena, 1987: 12) şeklinde cevap verir. Küçük kız ise “*Para kazanmak istiyorum... Param olunca her istediğimi yapabilirim*” der. Her ne kadar annesi tarafından geleneksel rol dağılımı telkin ediliyor olsa da küçük kız para kazanmanın özgürlük anlamına geldiğinin farkındadır. Ailede kadının çalışması baba tarafından da kötü bir durum olarak yorumlanır. Baba tarafından iş hayatının kadınlara göre olmadığı ifade edilir. Romanın isimsiz kahramanı okuldaki konuşmalarında arkadaşlarının babalarının da aynı düşünceyi paylaştıklarını görür. Gül’ün babasının “*kadınlar kanadığı için ve çocuk doğurdıkları için işlerinde başarılı olamazlar*” (Asena, 1987: 29) dediğini öğrenir. Bunu duyunca çocukça bir refleksle “*İşe girdiğim zaman, kanayan bir kadın olduğumu saklamalıyım*” (Asena, 1987: 29) diye düşünür. Çalışma konusu üniversite sınavlarına girmek istediklerinde aile içerisinde bir tartışmaya neden olur. Babaları kız kardeşlerin sınava girmelerini istemez. Nasıl olsa evlenip gidecekleri için uğraşmaya değmez diye düşünür. Kızlar evlenmek değil çalışmak istediklerini söylediğinde de sert çıkışır: “*Ne çalışması, bunu bir daha ağzınızdan duymayayım, benim olduğum evde kimse çalışamaz, sizi çalıştıracak herifin de alnım karışlarım*” (Asena, 1987: 55) der. Başka bir gün artık üniversite öğrencisiyken babası ile sohbetleri esnasında yabancı dilini ilerletmek için Londra’ya gitmek istediğini söyler. Babası gülerek “*Ah, bir oğlum olsaydı, ona neler neler yapardım, Londra’ya da yollardım, Paris’e de... İşimi de ona bıraktırdım...*” karşılığını verir. Kız işini kız kardeşi ile kendisine bırakabileceğini söyleyince aldığı yanıt yalnızca kahkahalar olur. Babası kızlarına iş konusunda güven duymaz ve onları her zaman küçümser. Aile içerisinde yok sayılan, her zaman erkeğin gölgesinde kalan kızlar genelde romanda da olduğu gibi aile evinden kurtulmanın yolunu evlenmekte bulur. Türkiye’de oluşan toplumsal yapıda ekonomik ve sosyal özgürlüğe sahip olamayan bir genç kadın için

evlenmek, genellikle saygınlık, sosyal statü ve özgürlüğe giden bir olgu olarak görülür (Kapukaya, 2019: 239). Kızın arkadaşları Gül, Fügen ve Nilay da bu şekilde ailelerinden uzaklaşmışlardır. Ancak bu onları babalarına olan bağımlılıklarından kurtarsa da kocalarına bağımlı hale getirir. İsimsiz kadın kahraman da öğrenciyken tanıştığı Gürkan’la evlenip annesi ve babasından kurtulacağını düşünür. Fakat kocasının kazandığı paraya muhtaç olduğunu çizmesinin eskidiğini görünce fark eder. Yeni bir çizme almaları gerektiğini söyleyemez. “*Ya parası, paramız, yoksa... Paramız... Paramız... Bizim paramız mı ki onun çalışıp kazandığı para?*” diye düşünür (Asena, 1987: 75). Bir süre sonra üniversiteyi bitirir ve çalışmaya karar verir. Fakülteden arkadaşı Zerrin’in çalıştığı şirkette bir eleman alınacağını öğrenir. Erkek çalışan tercih edilmektedir ama Zerrin yine de başvurmasını söyler. Başvuru günü beş ayrı müdürler görüştüktan sonra işe alındığını öğrenir. İşe başladığında yeni sorunlarla karşılaşır. Aile içerisinde olduğu gibi kadınlar iş hayatında da ikinci sınıf muamele görmektedir. İş arkadaşlarından Teoman ile sohbetlerinde bu durumun farkına varır. Teoman onun güzel bir kadın olduğu için işe kabul edildiğini söyler. Ayrıca yine Teoman’dan aynı gün işe alınan iki adamın kendisinden daha fazla maaş aldığını öğrenir. Bunun nasıl mümkün olduğunu sorduğunda da Teoman, herkes tarafından bilinen bir şeyi tekrar eder gibi doğal bir şekilde “*Ama onlar erkek, sen burada bizim gözümüzün süsüsün*” (Asena, 1987: 101) der. Teoman daha da ileri giderek şirkette kadınların yalnızca müdürlerin bir şeyi olduklarında ilerleyebildiklerini, Zerrin’in de bu şekilde bulunduğu konuma geldiğini söyler. Bunları duyan kadın şaşkınlık içinde bunların Teoman’ın şahsi düşünceleri mi olduğunu yoksa herkesin bu şekilde mi düşündüğünü sorar. Teoman “*Hepimizin, herkesin. Sen aldığın paraya şükret, kadınlar burada ilerleyemezler, sadece gözümüzü gönlümüzü açarlar*” diye yanıtlar. Kısa süre sonra Zerrin’le ilgili duyduklarının gerçek olduğuna tanık olur. Zerrin onun müdür Faruk Bey ile samimi olmasını istemez. Aralarındaki arkadaşlık ilişkisinin yerini bir soğukluk alır. Faruk Bey ise kadına daha ilgili davranır. Güzelliğinin işe alınması konusundaki etkisine böylece ikna olur. Bir gün Faruk Bey onu çay içmeye davet eder. Elini tutarak ona çok güzel ve çok çalışkan olduğunu söyler. Faruk Bey ile yakınlaşmaları dedikodu fısıltıları meydana getirirken yeni açılan servise görevlendirilmesiyle bu fısıltılar artmaya başlar. Şirkette Zerrin’den sonra sıranın ona geldiği, Faruk Bey’in onu kullandığı ve yakında müdür olursa şaşmamak gerektiği konuşulur. Kadının görevlendirildiği yeni serviste birlikte çalıştıkları Mehmet ile bir ilişkisi olur. İkisinin yaşadıkları bu ilişki iş yerinde diğer çalışanlar tarafından da fark edilir. Kadın zamanla iş arkadaşlarının kendisinden uzaklaştığını ama

Mehmet'in diğer çalışanlarla her zamanki gibi olduğunu görür. İş hayatındaki bir başka çifte standartla böylece karşılaşmış olur. Faruk Bey onu çağırıp uyarır. *“neler olup bittiğini biliyorum, dikkat et, seni severim, ama ben bile sana yardım edemeyebilirim”* (Asena, 1987: 135) der. Ayrıca Mehmet'ten ayrılmasını telkin eder. Mehmet kadının zarar görmemesi için işten ayrılır. Ancak kısa zaman sonra bunun işe yaramayacağını görecektir. Faruk Bey onu odasına çağırıp *“Ne yazık ki çevreden gelen baskılara dayanamadım, Mehmet'le ilişkinizi herkes biliyor. . . Artık, bu iş yerinde duramazsın, benim yapabileceğim bir şey yok”* (Asena, 1987: 147) der. Müdür tarafından kibarca işine son verilen kadın diğer iş arkadaşlarının da onu şirkette istemediğini öğrenir. İş yerinde ahlak normlarının oldukça gevşek olduğunu gördüğü halde kendisinin, yani bir kadının yaşadığı ilişki dolayısıyla bu normların birden daha sıkı harekete geçmesine anlam veremez. Kendi iç sesi ile yaptığı konuşmada bu normların erkeklerin yaptıkları karşısında geçerli olmayıp kadınlar için son derece geçerli olmasının nedenini sorgular. Kadınları bu denli kolay yargılama ruhsatını yine kadınların verdiği sonucuna ulaşır:

“Ben yüz kızartıcı bir şey yapmadım, ben âşık oldum, ben gönlümce davrandım, işle ilgili hiçbir suç işlemedim. Erkek yöneticilerimiz suçları kendilerine göre yorumlayabiliyorlar, kendilerinin aynı suçu işlemeye hakları var, bizim yok... Ya da onlara reva görülen şey, bize gelince suç oluyor. İş yerlerinde birbirleriyle ilişki kuran bir sürü insan var ama işine son verilenler, suçlananlar, hakaret görenler, damgalananlar hep kadınlar oluyor... Yalnızca patronların ilişki kurdukları köle kızlar işten atılmıyor. Buna kim karar veriyor, kim yargılıyor bizi... Onlara bizi yargılama, suçlama, ezme, sömürme işten atma, damgalama hakkını kim vermiş?

(Biz.)

Ah, sevgili iç sesim benim . . . Biz mi? Biz kim?

(Biz, kadınlar.)” (Asena, 1987: 156)

Kadın işinden kovulduktan sonra bir müddet çalışmaz. Daha sonra şef yardımcısı olarak başka bir şirkette iş bulur. Daha sonra müdürlüğe terfi eder. Çok çalışmasını yadırgayan arkadaşları patronun gözüne girmek için bu kadar yorulmaya değmeyeceğini söyler. Fakat onun amacı bu değildir. *“Patronumun gözüne girmek için çalışmıyorum. Hiçbir şeyi, hiçbir zaman anlayamadınız. Güçlü olmak için çalışıyorum, onlardan bir eksikliğim olmadığını kanıtlamak için çalışıyorum. Kimseye muhtaç olmak istemiyorum. En korktuğum şey bu”* (Asena, 1987: 186) diye düşünür. Asıl amacını ve beklentilerini

şöyle tanımlar: “Anlamıyor musunuz siz, kendim olmak istiyorum, kendi adımla anılmak istiyorum ve erkeklerden, evlilikten yalnızca dostluk bekliyorum. Dostluk da saygı da eşitlikle olur, anlamıyor musunuz, eşitliğin olmadığı yerde ikisi de yok.” (Asena, 1987: 186). Romandaki kadınların büyük çoğunluğu ekonomik özgürlükleri olmadığı için eşlerine bağımlı durumdadırlar. Çocukluğundan itibaren bu kadınların düştükleri zor duruma şahit olur. En yakınından annesi ve kız kardeşi bu duruma düşmüştür. Ayrıca Nilay ve annesi, Berrin’in ilişkide bulunduğu eczacının karısı, Gül ve eski sevgilisi Mehmet’in karısı... bu nedenle hiçbir koşulda bir erkeğe bağımlı olmak istemez. Ekonomik özgürlük onun için çok önemlidir. Kadın bu motivasyonla işinde başarılı olur. Kendisinin insanlar tarafından bir kadın olarak bu denli başarılı olmasından dolayı kutlanmasını garipser. Oysa kendisi gibi müdür olan hiçbir erkeği kendisini kutladığı gibi kutlamıyordur insanlar. Kimse onların başarısını görünce şaşırılmaz. Çıktığı iş seyahatleri de bir kadın için oldukça zor durumlarla karşılaşmasına neden olur. Yerleştiği otellerde sürekli bir genel müdür olduğunu ve toplantı için geldiğini vurgulamak zorunda kalır. Yemek salonlarında diğer masalardan birlikte yemek teklifleri gelir, geceleri oda kapısının tokmağı kurcalanır. Başka bir şehirde toplantıya gitmek için bindiği bir takside taksicinin taciz girişimine maruz kalır. Yine bir otobüs yolculuğunda bir taciz girişimini savuşturur. Yaşadıklarını erkeklere anlattığında da umursamaz bir vaziyette, bulunduğu konumda olmak isteyen çok kadının olduğunu ve boşa yakındığını söylerler. Erkeklerin başarılı olabilmek için bu tür sorunlarla boğuşmak zorunda olmadıklarını, eşit şartlarda mücadele etmediklerini düşünür. Kadın aradığı aşkı kendisi gibi bir genel müdür olan Aydın ile bulduğunda da ilke edindiği eşitlikten vazgeçmez. Birlikte mutlu olduğu ve aradığı uyumu bulduğu Aydın’ın Amerika’ya gideceğini öğrenir. Aydın birlikte gitmeyi teklif eder. Kadın için bu, karar vermesi kolay olmayan bir meseledir. Yıllarca büyük mücadeleler vererek edindiği konumu bir çırpıda geride bırakmak istemez. Çünkü Amerika’da Aydın’ın eşi olacaktır sadece. Aydın’ın parası ile geçinecektir. Başkasına muhtaç olma fikrini kabullenemez. Eğer onunla giderse Amerika’da yalnızca “başarılı iş adamı Aydın Bey’in eşi” olarak var olacaktır. Bu koşullarda kendisi olması mümkün değildir. Kadın, Aydın ile olan statü denkliğinden vazgeçmemek için ne kadar âşık olsa da onunla birlikte Amerika’ya gitmez. Çünkü elde ettiği başarılı konuma gelmek için bir kadın olarak erkeklerin sarfettiğinden kat kat daha fazla efor sarfettiğini ve bundan vazgeçmesinin mümkün olmadığını düşünür.

Kadın'ın Adı Yok'ta aşk ve evlilik konusu da önemli yer tutar. Romanın isimsiz kahramanı çocukluğundan itibaren gerçek aşkı arar. İlkokul ve lise sıralarından itibaren gönlünün sesini dinleyerek gerçekten âşık olabileceği erkeği bulmak için uğraşır. Lise yıllarında tanıştığı Erhan ile birlikteliği Erhan'ın yurt dışına gitmesi sonucu biter. Daha sonra tanıştığı CİCİ lakaplı Gürkan'la flört eder. Gürkan kendisini üniversitede asistan olarak tanıtır. Fakat hızlıca gerçekleşen evliliklerinde aslında öyle olmadığı anlaşılır. Buna rağmen Gürkan'la evlenmekten vazgeçmez. Onlar için oldukça mutlu başlayan evlilik, Gürkan'ın çocuk sahibi olmak istememesi nedeniyle aldırılan çocuktan sonra çatırdamaya başlar. Kadın evliliğini ve âşık olduğu adamla ilgili düşündüklerini gözden geçirir. Çünkü çocukluğundan beri kendisine öğretildiği gibi evlenip çocuk sahibi olacağı için mutludur. Fakat eşinin çocuğu istememesi üzerine hayal kırıklığına uğrar. Daha sonra erkeğin çalışıp kadının ev işi yaptığı klasik yaşantıya dönüşen evlilikte kadın rutini kırarak çalışma hayatına atılır. Böylece oldukça serbest bir hayata erişmiştir. Fakat eşi Gürkan onu girdiği farklı ortamlarda yanında taşıdığı bir süs gibi görmeye başlar. Evliliklerindeki samimiyetsizliği hisseden kadın, Gürkan'dan uzaklaşır. Kendisini iş gezilerinde günü birlik ilişkilerle ve sekreteri ile aldatan Gürkan'la aralarındaki bağlar iyiden iyiye gevşer. Kadın içine düştüğü boşluktan kendisini işine vererek kurtulmaya çalışır. Bu da iş arkadaşı Mehmet ile yeni bir aşka yelken açmasına zemin hazırlar. Kadın Mehmet ile olan ilişkisinde korkusuz ve samimidir. Hem Mehmet hem de kendisi evli olmasına rağmen aşkını hiçbir zaman gizlemez. Gürkan'da bulamadıklarını Mehmet'te bulmuş gibidir. Ancak bu ilişki de zamanla yara alır. Mehmet bir türlü eşinden ve çocuğundan vaz geçip aşkına sahip çıkamaz. Kadın iş hayatından da yaşadığı ilişki nedeniyle uzaklaştırılır. Gürkan'la olan evliliğini bitirip evi terk eden kadın yalnızlık hissetmektedir. Mehmet'e karşı duyduğu sevgi de yaşananlardan sonra bitmiştir. Durup düşündüğünde bu ilişkinin kendisi için aslında bir savaşın simgesi olduğunu fark eder. *"Mehmet bir savaştı. Bir simgeydi. Boyun eğmemenin, onların kurallarına uymamanın, yenilmemenin bir simgesiydi. Mehmet bir savaşın sembolüydü. Eğilmemenin, kendin için yaşamamanın... sembolüydü. Tıpkı babam gibi, Mehmet benim savaşımın itici gücüydü. Mehmet aşktı, uğruna her şeyin yapılabileceği bir büyük şeydi."* (Asena, 1987: 166) Durumu Mehmet'e de anlatan kadın onu artık sevmediğini söyleyerek ilişkisini bitirir. Uğruna büyük bedeller ödediği, pervasızca yaşadığı aşkı bu şekilde bitiren kadın daha sonra KDG olarak kısalttığı romanda ismi verilmeyen Koltuk Değnekli Gençle yakınlaşır. Birlikte geçirdikleri zaman zarfında aralarında beklediği uyumun olmadığını fark eder. Dünya görüşleri ve birlikteliğe

bakışları oldukça farklıdır. Kadın KDG ile Mehmet'i karşılaştırır. KDG'nin ilişkide aradığı huzur ve düzendir. Her anında her şeyi sevdiği kadınla birlikte yapmak ister.

“Beni seviyor. O, uzun süre bir kadınla yaşamamış. Birlikteliklerin böyle iç içe, yüz yüze, burun buruna olması gerektiğini sanıyor, herkes gibi. O'na göre, özgürlük iki kişinin özgürlüğüdür, beraberliklerde, tek kişi tek başına özgür olamaz.” (Asena, 1987: 196)

“Mehmet ise, kararsızdı. Hüznü dolu yoksunlukları severdi o. Mehmet'in işi tutkuydu. Onunla tüm sorunları çözüp bir evin içine yerleşseydik, iki gün dayanamazdı. Çünkü yoksunluk olmadan, savaşılmadan tutku gerçekleşmiyordu. Gizlilik, savaşım, başkaldırı. Bunlardı tutkuyu yaratan.

KDG ise güveni seviyor . . . Yoksunluğu, savaşımı değil, huzuru arıyor. Tekdüzeliliği.

Ama KDG ile hiçbir şey patlamıyor. . . yanmıyor. . . tutuşmuyor. . . huzur gibi sıradan... olağan.” (Asena, 1987: 196)

Kadının bir ilişkide dostluk, aşk, seks, heyecan, saygı, bağımsızlık gibi özelliklerin tümünün aynı anda bulunması gerektiğini düşünür. Bugüne kadar hiçbir ilişkisinde böyle komple bir ilişkiyi bulamamıştır. Kadın KDG ile evlenmeye karar verdikleri zaman evlilik müessesini de sorgular. KDG evlenip çocuk sahibi olmak ister. Bu kez kadın kararsızdır. KDG ile evliliğini düşler. Fakat bu düşten çok kadın için bir kabustur.

“Koltuğuma gömülmüşüm... gözlerim sınıksız kapalı... etrafımda çocuklarımız koşuyor... işten gelmişim, yorgunum, çocuklar için yemek pişirmem gerek... alışveriş yaparken de çok yoruldum. Ne pişirsem, zeytinyağlı yemekleri hep döküyorum, sevmiyorlar... durmadan köfte ve patates kızartması istiyorlar. Benim canım ise, şu anda köfte yoğurmak ve patates kızartmak istemiyor. Ama ben onlar için yaratılmışım. Onlar için yaşamalıyım. İstemediğim şeyleri, yapmak zorunda olduğum için yapmak, beni çıldırtıyor. Büyük çocuk küçüğün saçını çekiyor, küçük de onu ısırtıyor. Avaz avaz bağıyorlar. Kalkıp ikisini de dövmek geliyor içimden, ama dövmemeliyim, dayak çok kötü bir şey. (...) Kıymayı tepsiye koyup içine malzemeleri atarken bağırp duruyorum, işte bunu atacaksın, sonra da bunu, sonrada tuzu, sonra da biberi, sonra da böyle, böyle yoğuracaksın. Sanki bir düşmanımın kafasını yoğuruyorum hırsıyla. Acaba bu düşman, evin babası mı? Beni bu durumlara düşürdüğü için gizli düşmanım o mu?” (Asena, 1987: 201)

Kadının hayalindeki evli ve çocuklu hayat ona son derece boğucu bir his verir. Çocuklara baktığı, yemek, temizlik ve alışveriş gibi ev işleri ile ilgilendiği, üzerine şirkette yoğun tempoyla çalışıp konser ve gezmek gibi sosyal aktivitelerden uzaklaştığı bu döngüye girmek istemez. Böylece evlilik müessesinde kadının üzerine yüklenen rollerin ağırlığına dikkat çekilir. Kadının hayattan beklentileri bu manzarayla uyumlu değildir. Bu tarz bir evlilikte onun için huzur tekdüzeliğe, güven heyecansızlığa, rahatlık ise bağımlılığa denk düşmektedir. Onun aradığı ise heyecanlı ve bağımsız bir ilişkidir. Evlilikler genel manada kadının zihninde KDG ile yapacağını düşündüğü evlilik gibidir. Hayatı paylaşmak olarak nitelenen evlilik onun için tüm pislikleri, çirkinlikleri paylaşmak manasına gelir. “evlilik dedikleri. . . Güzellikler bu zorunluluk içinde eriyip gidiyor, unutuluyor. Alışkanlık, her gece aynı yatağa gireceğini bilmenin heyecansızlığı yanındakinin arzulanır bir beden olduğunu bile duyurmuyor insana.” (Asena, 1987: 187). Bu bağımlılık ve zorunda olma durumu kadını başka durumlarda da rahatsız eder. Kedisî Umut’un ona bağımlı olması, ondan bir şeyler beklemesine dahi tahammül gösteremez zaman zaman. Onu beslemeye, evde yarattığı dağınıklık ve kirliliği temizlemek zorunda olmak onu sinirlendirir. “Neden korkuyorsun bahçeye çıkmaya ha, neden? Bana bu kadar bağlı olman gerekir miydi? Bana bu kadar bağlı olmana, bana muhtaç olmana dayanamıyorum . . . Beni sinirlendiriyorsun. . .” (Asena, 1987: 165) Kedisine sinirlendirdiğinde sevgi ve özgürlük arasındaki bağı sorgular. Sevginin insanı bağımlı kıldığını düşünür. Kendi kendine gerçek özgürlüğün bedelinin yalnızlık mı olması gerektiğini sorar. Bu sorunun cevabını o an kendisine veremese de ilerleyen zamanlarda sorunun cevabını bulacaktır. Sabaha karşı sıkıntı içinde uyanıp elini yanındaki boşluğa uzatıp yalnızca soğuk çarşafı karşılaştığında yalnızlığın tek çare olmadığını anlar. “Evet bir şeyler eksik ve ben o eksiklikle yaşayamıyorum, özgürlüğün bedeli yalnızlık olmamalı. Hiç kimseden, hiçbir şey beklememek, başını kimsenin omuzuna dayayıp ağlayamamak, kaskatı olmak, duygusuz görünmek . . . Bu mu, özgürlük bu mu olmalı?” (Asena, 1987: 219) diye düşünür ve nihayet eş olmanın bir gereksinim olduğunu kabul eder. Gerçek aşk arayışını da bu motivasyonla sürdürür. Dikkat çekilmesi gereken bir başka durumsa kadın en başından itibaren birlikte olduğu erkeklerde eksik gördüğü bazı özellikleri başka erkeklerde bulduğu için ilişkisini sonlandırır. *Kadının Adı Yok*’ta kahraman aradığı aşkı kendisi gibi genel müdür olan Aydın’da bulur. Aydın ile yaşadığı aşkın evliliğe dönüşmemesinden ve Aydın’ın onu herhangi bir beklenti ile bunaltmamasından dolayı mutlu olduğunu düşünür. Bugüne kadar verdiği savaşı böylece kazandığına inanır. Son ilişkisi bir yıl devam eder. Diğer

ilişkilerinde yaşadığı hiçbir problemi yaşamaz. Ancak kadın Aydın'a duyduğu büyük aşkı kariyerine ve özgürlüğüne değişmez. Aydın Amerika'ya gittiğinde onunla birlikte gitmeyi göze alamaz. Hayatı boyunca verdiği mücadele sonucu elde ettiği gücü, bağımsızlığı yıllardır aradığı ve bulduğuna inandığı aşka tercih etmez. Bu şüphesiz romanda kadınlara verilmiş bir mesajdır. Kadınlar için güçlü olmak, erkeklere bağımlı olmadan özgürce yaşayabilmek her türlü gereksinimin üzerinde tutulmuştur. İsimsiz kadın karakterin karşısında bulunan hemen her kadın güçsüz ve erkeklerin hegemonyası altında kalmıştır. Annesi, kız kardeşi, Nilay'ın annesi, Berrin ve Gül gibi arkadaşları, çalışma hayatına girebilmiş de olsa yükselmenin çaresini yalnızca bir erkeğin gölgesinde olmak olarak gören Zerrin gibi iş arkadaşları, Mehmet'in karısı gibi kadınların hemen hepsi güçsüzdürler. Fakat o hem iş hayatında hem de aşk hayatında hatalar yaparak başarıya ulaşmıştır.

Romanla ilgili önemli bir nokta da anlatılan hemen her evlilik eşlerin en az birinin eşini aldattığı temeli sağlam olmayan evliliklerdir. Her ne kadar tutucu ve geleneksel görünse de isimsiz kahramanın babası da annesini komşusu ile aldatır. Karşılıklı uyum, sevgi ve sadakat temeline dayanmayan evlilikler bu şeklide sınır ihlalleri ile yalnızca içi boş birer kalıba dönüşmektedir. Kadının Gürkan ile olan evliliği de bu şeklide içinin boşalması ile sonlanır. Gürkan iş seyahatlerinde günübirlik ilişkilerle ve sekreteri ile eşini aldatmaktadır. Bu aldatmalar ile delinen evliliklerde kadınların çaresizliğine dikkat çekilir. Daha çocukken babasının annesini aldatmasına şahit olduğunda annesinin babasını sevmediğinin farkındadır. Anne ve babasının bir ortak zevkleri ve birlikte geçirdikleri zamanlarının olmamasına üzülür. Şahit olduklarını annesine söylemesinin yalnızca annesini daha da mutsuz olmasına sebep olacağını ve her şeye rağmen annesinin gidecek bir yeri olmadığını düşünür. Bu nedenle gördüklerini annesine hiçbir zaman anlatmaz. Ama onun için durum böyle değildir. Gürkan'la aralarında oluşturdukları bağ o kadar gevşemiştir ki kadının Mehmet ile birliktelikleri çok doğal bir şekilde oluşur. Mehmet de evli ve çocuklu olsa dahi evlilik dışı bir ilişki yaşamaktan çekinmez. Burada değinilmesi gereken bir roman kişisi de Mehmet'in eşidir. Silik, güçsüz ve yaşadıklarını itirazsız kabul eden bu kadın romanda isimsiz kadın karakterle kontrast oluşturur. Bu tavrı okur için de rahatsız edici derecede güçsüzdür. Asena, çizdiği güçlü kadının karşısına böyle güçsüz bir kadın koyarak güce ve bağımsızlığa dikkat çekmek istemiş gibidir. Hatta bu güç ve özgürlüğün çevresini çizerken çizgiyi biraz taşıyıp bencilliğe kadar getirir. Mehmet'in karısı ile yaptığı konuşma bu durumu gösterir:

“Sizin boşanıp boşanmamanız beni hiç ilgilendirmez” dedim, “bu sizin sorunuz, ben onu seviyorum ve sevgim bitene dek beraber olacağım, bunu kimse engelleyemez.” Ağlamaya başladı, “Kocan biliyor mu?” diye sordu. “Sanıyorum biliyor, daha bir şey konuşmadık ama.” “Çocuğum var, çocuğumuz var, yapma, aklını kullan” dedi... “Ben de onu seviyorum, hem de çok, herkes kendi hayatını kendisi yaşıyor, kimse kimseye yardım etmiyor, senin için yapabileceğim bir şey yok” dedim...” (Asena, 1987: 134)

İlişkilerinde Mehmet için Gürkan’ı, KDG için de Mehmet’i aldatan kadınla Asena her ne kadar güçlü ve ne istediğini bilen kadın olmanın portresini çizmeye çalışsa da bu karmaşık ilişkiler ağıyla çelişkiye düşmüştür denilebilir.

Kadının Adı Yok bazı eksiklikler ve güçlü olmayan kurguya sahip bir roman olsa da kadına dair hemen her soruna parmak basma çabasının bir ürünüdür. Kadının ebeveynleri ile ilişkisi, aşk hayatı, iş hayatı gibi konularda yaşadığı birçok probleme ayna tutmuştur. Romanda evlilik kurumu ve cinsellik gibi toplumsal hassasiyetin yüksek olduğu konularda oldukça cesur ve sivri bir üslupla değerlendirmeler yapılmıştır. Duygu Asena’nın yumuşatarak ve sadeleştirerek feminizmin söylemlerini geniş kadın kitlelerine sunduğu *Kadının Adı Yok* dönemi için öncülük görevini üstlendiğini söylemek mümkündür (Kapukaya, 2019: 248). Çocukluktan olgun bir yetişkin olana kadar bir hayat hikayesinin konu edildiği romanda, hem bireysel hem de toplumsal olarak kadını ilgilendiren sorunlara parmak basılarak bir kadınlar için bir özgürlük hikayesi oluşturulmuştur.

5.3.2. Bir Feministin Doğruya Yakın Portresi

Afet Ilgaz’ın *Bir Feministin Doğruya Yakın Portresi* 1987 yılında yayınlanmıştır. Kadın sorununun dillendirilmeye başladığı, Türkiye’de kadının aile içinde ve kamusal düzende talep ettiği konuma gelme çabasının hız kazandığı bir dönemde isminde, doğrudan Feminist bulunan bir roman dikkat çekicidir. Üstelik romanın isminin doğruya yakın bir Feminist portresi çizeceğini vaat etmesi iddialı bir seçimdir. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki Ilgaz’ın çizdiği ve doğruya yakın gördüğü Feminist portresi aynı yıl yayınlanan Duygu Asena’nın *Kadının Adı Yok* romanında çizdiği kadın portresiyle zaman zaman benzerlikler gösterse de Ilgaz’ın kahramanı daha itidalli ve mütevazıdır. Hem romanda anlatılan çevre hem de yaşamı itibarıyla sesi daha yumuşak bir çıkış mahiyetindedir. Fakat Ilgaz’ın bu tercihinin *Kadının Adı Yok*’un sivri ve sert çıkışından sonra meseleyi daha munis ve sakin anlatma çabası olarak da yorumlamak mümkündür. Eğildiği konular yine

de ortaklık göstermektedir. Kadının toplumsal baskı karşısında verdiği mücadele, evlilik, kadın erkek ilişkileri, kadının ekonomik özgürlüğü, anne olarak bir kadına izafe edilen roller gibi birçok konuya romanda dikkat çekilir. Ebru Doğan, *Afet Ilgaz'ın Romanlarında Sosyal Tenkit* başlığıyla yaptığı çalışmada Ilgaz'ın elli yılı aşkın bir zamanı kapsayan yazarlık hayatında geçirdiği düşünsel değişimleri dönemlere ayırmıştır.⁵ Üç döneme ayırdığı bu dönemlerin ilki, Ilgaz'ın toplumsal meselelere sosyalist bakış açısıyla baktığı dönemdir. İkinci dönem ise bir geçiş evresidir. Burada geçiş sosyalizmden bir vazgeçişle birlikte dini ve milli değerlere bir yönelişi ifade etmektedir. Son dönem ise oturmuş bir milli ve dini bakış açısına ulaştığı dönemdir. *Bir Feministin Doğruya Yakın Portresi* romanı Doğan'ın tespit ettiği dönemlerden geçiş dönemi içerisinde değerlendirilir. Yazarın daha itidalli ve yumuşak bir feminist portresi çizme gayretini bu düşünsel değişim dönemlerini göz önünde bulundurarak anlamak mümkündür.

Roman 13 yaşında bir kız ve annesinin etrafında şekillenir. Roman kahramanlarının isimleri romanda verilmemiştir. Anlatıcı roman boyunca küçük kızdır. Annenin iç dünyası ise kızın okuduğu günlük parçalarında ortaya serilir. Kadın iki evlilik yapmış ve ikinci evliliğinden olan kızı ile birlikte yaşamaktadır. Kadının evlilikleri hakkında romanda pek fazla ayrıntı verilmez. Kızın babasının ekonomik olarak iyi durumda olduğu ama eski eşine ve kızına destek olamadığı bilgisi verilir. Kadın ve kızı hayatlarını kadının emekli maaşıyla idame ettirmeye çalışırlar. İstanbul'daki yaşamlarını bırakıp Balıkesir'in tatil beldesi Akçay'a yerleşirler. Yerleştikleri belde konum olarak kadının annesinin de yaşadığı köylerine yakındır. Anne kız kendilerine yeni bir yaşam kurmaya çalışırlar.

Bir Feministin Doğruya Yakın Portresi'nde evliliklerde ve ilişkilerde kadın erkeğin denkliğine değinilir. Toplumda var olan geleneksel bakış açısı eleştirilir. Bu konuda yerleşik bakış açıları kadının komşusu Ahmet Bey ve Neriman Hanım'ın iki oğlunun evlilik tercihi üzerinden gösterilir ve yorumlanır. Komşunun bir oğlu avukattır ve evlendiği kız ise evlenmek için liseyi ikinci sınıfta bırakmış, hayat tecrübesi olmayan 18 yaşında bir kızdır. Avukat oğul bu kızla yaptığı evliliği “her şeyi benden öğrensın” mantığı ile kurmuştur. Kız da ailesinden aldığı görgü sebebiyle erkeğin iradesine uymayı oldukça hoş karşılamıştır. Hatta bunun kendisine değer veren eşsiz bir düşünce olduğunu düşünmektedir. Ama romanın isimsiz kadın kahramanı bu durumun ilerde aile içerisinde büyük dengesizlik doğuracağını düşünür: “*Vah vah... ilerde ne büyük dengesizlik çıkacak*

⁵Doğan,Ebru. (2019). *Afet Ilgaz'ın Romanlarında Sosyal Tenkit*. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi.

anlamıyor musunuz? Oğlunuz olgunlaşacak, gelişecek, değeri ve birikimi artacak. Oysa kızcağızın evi ve çocukları olmaktan başka bir geleceği yok. Erkeklerin sık sık yakındığı huysuzluklar, dırdırlar başgösterecek” (İlgaz, 1987: 12). Toplumun geleneksel bakış açısında erkeğin daha güçlü, üstün ve olgun olduğu birliktelik modelini eleştirir. Romanda kadının doğrudan kendi hayatında gelişen aşk ve evliliği de yerleşik toplumsal kanının aksine gelişir. Kadın kendisinden yaşça küçük ve hayat tecrübesi kendisinden daha az olan bir gençle yakınlaşır. Bu genç, kendi yazlıklarına komşu olan daireye kardeşleri ile birlikte tatile gelen üniversiteli bir gençtir. Aralarındaki yakınlaşma, sohbetleri sırasında ilgilerinde ve dünya görüşlerinde belirginleşen ortaklık neticesinde gerçekleşir. Aralarındaki bağ birlikte çıktıkları Bergama gezisinde biraz daha pekişir. Kadın gençle birlikteyken üzerine yüklenen kadın rollerinin ağırlığından kurtulduğu için hafiflik hissetmektedir.

“Bu kadar rahatlığı ömrüm boyunca hiç tatmamıştım. Kadın arkadaşlarımın yanında bile tatmamıştım. Onların yanında bile hep kendi hoşuma giden ve onların hoşuna giden roller yüklendiğimi düşünüyordum. Çünkü iki kadın olarak, hep başkalarına karşı sınav verir gibi hissederdik kendimizi ya da kendimize karşı. Başkalaşmış gerçek kişiliğini bulmaya çalışan kendimize karşı... Ah, bu kadar doğallık, bu kadar rahatlık, bu kadar zevk, hiçbir beraberlikte olamazdı, bunu anlıyor ve işte yalnız bundan, evet yalnız bundan birazcık üzüntü duyuyordum.” (İlgaz, 1987: 101)

Kadın gençle olan birlikteliğinin doğru bir birliktelik olduğunu düşünür. Tüm bu hissettikleri neticesinde toplumsal genel kabullerin aksine, kadın ve erkeğin arasındaki gerçek insani birlikteliğin kadının güçlü olduğu bir konumda da kurulabileceğini düşünür. Yaşadığı hisleri o anda onunla birlikte paylaşılabilecek kadın sayısının oldukça az olmasından üzüntü duyar. Bu duyguları bilmediği çeşitli uygar ülkelerdeki pek az kadınla paylaşılabileceğini, pek az kadının toplumsal normlardan kurtulup bunu tecrübe edebileceğini düşünür. Çünkü ona göre içinde yaşadığı toplum genel olarak bu tür birlikteliklere hazır değildir ve yeterince uygar olmayan bir toplumdur.

İki aşık arasında gerçekleşmesi muhtemel evlilik bahsi de dikkat çekicidir. Birlikte çıktıkları gezide yemek esnasında genç, kadına evlenme teklif eder. Teklifi duyunca kadın önce korkar. Çünkü evliliğin getirdiği problemlerin aralarındaki doğal ilişkiyi bozacağını düşünmektedir. Kuşkularını *“her arkadaşlığın; her hayranlığın, her güzel günün ardından bu slogan mı sökün edecek. Herkes birbiriyle evlenmek isteyecek ve evlenecek. Öyle mi?”* (İlgaz, 1987: 103) sözleriyle açık eder. Çünkü kadına göre evlilik her ne kadar sevinçleri

yaşamak anlamına gelse de “*Sevilen erkek genç de olsa yaşlı da olsa, yaşıt da olsa meraklar, kıskançlıklar, her türlü kaygılar o sevincin ve mutluluğun üzerine çullanacaklardı[r]*” (İlgaz, 1987: 104) Kadın daha önceki evlilik tecrübelerinden dolayı bir erkekle aynı çatıyı paylaşma fikrine mesafelidir. Hatta bu problemlerden dolayı eve karşı bir nefret duyar hale gelmiştir. Önceki evlilik tecrübelerinden hareketle zihninde oluşan ev imajını, temizlenmek için bekleyen, tutukevi niteliği ağır basan sorumlulukları doğuran ve büyüten bir baş belası olarak açıklar. Son taşındığı eve de hiçbir erkeğin giremeyeceği ve onu evinden soğutamayacağı ilkesi ile yerleşmiştir. İlgaz, kahramanına bunları söyleterek evliliklerde kadının mahkûm olduğunu düşündüğü evlere dikkat çeker. Fakat isimsiz kadın kahraman olumsuz evlilik tecrübeleri sonucunda evliliğe düşman olmamıştır. İlgaz’ın evlilik karşısındaki tutumu da evlilik karşıtı bir tutum değildir. Yukarıda yer verilen ön yargılara rağmen gence “*Çünkü sizinle birlikte olmak istiyorum. Bu evlenmekten başka yolla çözülemez*” (İlgaz, 1987: 103) dedirterek toplumun dinamiklerine verdiği önemi gösterir. Burada asıl eleştirilen husus evliliklerin erkek ve kadına yüklediği bazı rollerdir. Nihayetinde de kadın da gence “*seninle bir evde yaşamayı isterim*” cevabını verir. İsteddiği yaşamı da “*Ama bu öyle bir yaşam olmalıdır ki hiç bitmemelidir. Kırgınlıklar gelip geçmelidir, kızgınlıklar da gelip geçmelidir, hatta kinler gelip geçmelidir, sevgi ancak böyle sürer, ev yaşamı da ancak böyle büyüsünü saklar ve yenilenir.*” (İlgaz, 1987: 103) sözleriyle tarif eder.

İlgaz’ın romanında bireylerin hareketlerini toplumun yargıları doğrultusunda belirlemeleri de tartışılır. İlk olarak bu durum komşuları Ahmet ve Neriman çiftinin ikinci oğulları Uğur’un evliliği üzerinden tartışılır. Uğur bir evlilik yaşayıp boşanan dul bir kadınla yuva kurmak ister. Fakat Ahmet Bey oğlunun isteğine onay vermemektedir. İtirazına ilişkin öne sürdüğü tek sebep topluma karşı yüklendiği hesap verme kaygısının bir ifadesi olan “ne derler” endişesidir. Bu olay karşısında etraftaki herkes Uğur’un tarafını tutar. Kendilerine yakın olan herkes tarafından dul olup olmamanın ya da kız olup olmamanın artık toplumda bir önemi olmadığı söylenerek Ahmet Bey ikna edilmeye çalışılır. Uğur onu sevmiş olduğuna göre gencin duygusuna ve yaptığı seçime saygı duymak zorunda olunduğu, kadının da iyi, zeki ve okumuş bir kadın olduğu, kadının ailesinin de iyi insanlar oldukları telkin edilir. Ayrıca Uğur’un da bulunmaz Hint kumaşı olmadığı, bekarlık, yani ilk kez evleniyor olmak, erkek olmak ve iyi bir insan olmaktan başka kayda değer herhangi bir üstünlüğe sahip olmadığı defaatle tekrarlanmasına rağmen Ahmet Bey inadından vazgeçmez. Bu ikna çabası kadın ve komşuları arasında bir

kırgınlığa da sebep olur. Çünkü dulluğa yüklenen kötü anlam kadını artık rahatsız eder duruma getirmiştir. Sohbet esnasında sinirle “ *bu eve bir daha geleceğimi sanmıyorum, çünkü ben de bir dulum*” (İlgaz, 1987: 109) diyerek evden ayrılır. Bu olay sonrasında kadını kızıyla konuşmaları esnasında Ahmet Bey’in tavrı üzerine değerlendirmeleri dikkate değerdir. Kadın, aslında Ahmet Bey’in iyi bir insan olduğunu ancak sert çıkışı genel bir haksızlığı düzeltmek için göze aldığını ifade eder. Kızı Ahmet Bey’in çifte standartlı yaklaşımına dikkat çeker. “*Sana saygısı ve sevgisi var ama belki senden bu açıdan farkı olmayan bir başka kadını, aynı özellikleri taşıdığınız halde saygıya değmez buluyor. Ne büyük çelişki!..*” (İlgaz, 1987: 110) kadının tahlili de son derece önemlidir. “*Bunun nedeni var tabii (...) Ben onun hiçbir şeyi olmuyorum. Oysa "gelin" onun bir "şeyi" olacak, yani koltuğu, buzdolabı, evi, gömleği gibi... Kendine göre malın seçkinini almaya çalışıyor.*” (İlgaz, 1987: 110). Bu diyalogla toplumun çarpık zihniyetini eleştirir İlgaz. Bir yandan da Ahmet Bey’in okur gözünde tamamen negatif bir imajla görülmesine de müsaade etmez. Ahmet Bey’i romanın başında küçük kıza, geleneksel erkek düşüncesinden başka düşünce tanımayan ama anlamaya ve değişmeye hazır aydın hasreti içinde bir adam olarak tarif ettirir. Nitekim yaşanan kırgınlık neticesinde inadı kırılır ve Uğur’un sevdiği kızla nişanlanmasına müsaade eder. Fakat çok sürmeden çevrenin etkisi yine ortaya çıkar. Komşu erkeklerden bazılarının “Geçen gün o kızı gördük, saçına briyantın sürmüştü; O kız kendisine aylığını vermeyen patronuna sövmüştü; çok serbest kız, pantolon giyiyor” gibi sözlerinin etkisine kapılarak eski inadına tekrar döner. Bunlar aslında dikkate alınacak söylemler olmasa da toplumsal baskının gücünü göstermesi bakımından önemlidir. Ahmet Bey her ne kadar orta yolu tuturmaya çalışsa da her ne kadar doğruluğu tartışılrsa da toplumsal yargılara karşı duyduğu sorumluluk onu arada bırakmaktadır.

Toplumsal baskı öğretmen arkadaşının ailesi ile birlikte başka insanların da bulunduğu bir gurupla yaptıkları gezinti vasıtasıyla da tartışılır. Gezintide kadın kızının korktuğu her çılgınlığı yapar. Rakı içer, türkü söyler, Zeybek ve Kars oyunu oynar ayrıca elbiseleriyle çağlayana atlayıp yüzer. Kadın tüm bu olanları günlüğüne yazarken aslında eğlenceli gibi görünen günü “çok mutsuz bir gün” olarak kaydeder.

“*Çevremde beni seyreden, beni yargılayan, beni seven, beni küçümseyen, bana özenen bir sürü adın ve erkek vardı. Ben tek başımaydım. Artık bir kadın olmadığım bir kesinlik kazandı. Kadınlığımı çok güzel törpüledim. Ne kadar güzelliğim varsa, kadın kişiliğimden bağımsız iyilikler bunlar. Ama bunları çok az kişi anlayabiliyor. Öteki kadınlardan pek çoğu, o güzelim kadınlıklarını,*

zekâlarını, o güzelim zengin kişiliklerini örten, törpüleyen bir kocanın gizli ya da açık varlığının ardına gizleyen, gölge olmak için büyük bir savaş veren kadınlar... Benim zeybek ya da Kars oyunlarını oynarken ya de bunların türkülerini söylerken duyduğum «kadın kişiliğimin dışındaki» doğal coşkuyu anlamakta çok az başarı gösteriyorlar.” (İlgaz, 1987: 56)

Günlüğüne yazdığı satırlardan kadının dışardan özgür ve neşeli görünüşün altında aslında yalnızlık ve anlaşılmamış olma duygusunun gizli olduğu görülür. Çünkü gezideki herkesin bu olaylardan sonra sessiz bir kibarlığa büründüğünü fark eder. Yine de yaptığı çılgınlıkların ardından eskiden olduğu gibi yas tutmaz. Fakat yine de topluma karşı bir başkaldırı değildir onun yaptığı. Bulduğu orta yolu şöyle ifade eder:

“Evet böyle bir çılgınlık yaşadım deyip geçiyorum. Yüzsüzleştim belki de, belki de topluluğa karşı duyarlılığımı yitirdim. Artık pek azı ilgilendiriyor insanların beni. Hayır hayır insanların hepsi de pek çok ilgilendirmeye devam ediyorlar da onların hakkındaki düşünceleri... Hayır hayır bu da ilgilendiriyor da, yani soğukkanlılıkla düşünüyorum bütün bunları. Kendimi de olur olmaz şeylerle suçlayıp kendi gözümde kendimi mahkûm etmiyorum. Ötekilerle bağıntıyı koparıyor ya da gevşetiyorum.” (İlgaz, 1987: 58)

Romanın kadın kahramanı toplumun yargılarla ördüğü ağı kendi özgürlüğünü önemseyerek gevşetir. Onun amacı toplumsal normlara karşı anarşist bir çıkış yapmak değildir. Sivrileşmeden kendi zihninde oluşturduğu özgür kadın portresine uygun hareket etmektedir. Bu tavrıyla toplumun erkeklere tanıdığı sarhoş, çılgın, ölçsüz ve karar verici olma özgürlüğünü kendisine de tanır. Hatta bunları yapmakla sadece aşağılanan kötü kadınların bu kurallar dışına çıkabileceği kalıbını da yıktığını düşünür. Bu aykırı özgürlüğü, böyle tanımlanan kadınların elinden de almış olur. “*Hepsini ölçülü olarak yapıyorum, amaçlı olarak yapıyorum, hinoğlu hince yapıyorum*” (İlgaz, 1987: 60) diyerek ölçülülüğe vurgu yapar. Bir başka ölçülü hareket vurgusu da giyim konusundadır. Kadın günlüğüne, eskiden denize girerken giydiği mayodan utandığını, şort giymediğini, vücudunun ve cinsel organının belli olma ihtimalinden dolayı müthiş rahatsızlık duyduğunu yazar. Ona bakacak olanlara da kendisine saldırıyorlarmış gibi kin duyar. Fakat artık eskisi gibi utanç ve kin duymaz. “*Kadınlığımızdan korktuğumuz, iğrendiğimiz yetsin artık*” (İlgaz, 1987: 60) diye düşünür. Ancak bu düşüncelerine rağmen tamamen serbest davranmadığını, denizden çıktığında mayo vücuduna yapışmasın diye çektiğini ya da

bir havluyla vücudunu sardığını söyler. Kafasında ve duygularında yerleşen özgürlük onu davranışlarında ölçsüz bir serbestliğe itmemiştir.

Romanda anlatıcı olan küçük kız zaman zaman toplumun anneye ve kadına bakışının aynası olarak karşımıza çıkar. Çağlayanda yüzdükleri günün ertesinde annesine söyledikleri küçük kızın yerleşik toplumsal bakıştan etkilendiğini ve annesini yargıladığını gösterir. “Ben annemin her an, herkesin gözünde, her yaptığıyla saygın olmasını isterim. Orda onların sana biraz yukarıdan bakışları vardı, bu beni çok rahatsız etti” (İlgaz, 1987: 60) der. Küçük kız, annesinin o günkü hareketlerinden ve sonrasında oluşan havadan rahatsız olmuştur. Annesinden cemiyetin oluşturduğu roller içerisinde, çizilen sınırlar dahilinde davranmasını beklemektedir. Annesinin bisiklet sürmesi de onu oldukça rahatsız eder. Bisiklet sürmesini yeni ve çok zor öğrenen kadın, kızının bisikletiyle Akçay’da gezintiler yapar. Bir gün annesini bisikletle gezinirken gören kız, sinirle sokağa fırlayarak annesini bisikletinden indirir. Etraftaki insanların bakışlarına aldırmadan sinirli sinirli söylenerek bisikleti annesinin elinden alıp arkasına bakmadan eve döner. Annesinin ağlamasına aldırmaz. Küçük kızın annesinin bisiklet sürmesine alışması uzun ve zor olur. Eve döndüklerinde annesinin “Bana niçin küstüğünü hala anlayamadım. Ne suç işlediğimi düşünüp duruyorum” diyen annesinin bu sözlerini cevapsız bırakır. Annesinin kabahati kırk yaşında çocuklu bir anne olarak sınırlarını toplumun belirlediği klasik anne çizgisinin dışına çıkmasıdır. Aynı şekilde küçük kız annesinin denizde fazla ses çıkarıp dikkat çekmesinden de rahatsız olur. Bunun nedenini de “bir annenin böyle olmaması gerektiğini, evde pasta kek yaparak, dikiş dikerek sakın sakın, yumuşak bir gülümsemeyle oturup kızını beklemesi gerektiğini düşünüyordum” (İlgaz, 1987: 117) şeklinde açıklar. Kız annesinden bu profile uygun bir anne olmasını bekler. Ancak küçük kız toplum içerisinde annesinin serbest davranışlarından rahatsız olsa da annesinin bu halinin zamanla hoşuna gittiğini kendisine itiraf eder. Her ne kadar annesini toplumsal kalıplar içerisinde görmek istese de onun bu halini “özgürce ve çocukça gelişme” olarak tanımlar ve bu durumdan hoşlanmaktadır. Küçük kız bir yandan annesinin hareketlerinden rahatsız olmakta diğer yandan da hoşlanmaktadır. Annesinin özgür ve umursamaz hallerinin kaynağını görkemli bir yalnızlığa sahip olmasında bulur. Her şeye rağmen annesinin bu yalnızlığı yitirmesinden korkar. Çünkü ona göre görkemli yalnızlığın yitirilmesi kişiliğinin de yitirilmesi anlamına gelmektedir. Bu durum bir çelişki gibi görünse de küçük kız gözlemlediği değişim sürecinden memnundur.

Bir Feministin Doğruya Yakın Portresi konuyu işlemesi bakımından oldukça itidalli bir bakış açısıyla kaleme alınmıştır. Roman, kadın sorununu seçtiği mütevazı kahramanları ve dar muhiti ile birlikte tartışır. Toplumun dayattığı sınırlar karşısında kadının özgürlüğünü dillendirirken bir yandan da ölçülülüğü vurgular.

5.3.3. Kadın meselesine İslamî pencereden bakış ve Müslüman Kadının Adı Var

Şerife Katırcı'nın kaleme aldığı *Müslüman Kadının Adı Var* romanı birçok özelliği açısından bir hidayet romanı olarak görülebilir. Fakat romanın daha çok Müslüman kadının sosyal hayattaki konumuna değinmesi ve isminden de anlaşılacağı gibi Duygu Asena'nın *Kadının Adı Yok* romanına bir cevap niteliği taşıması onu diğer hidayet romanlarından ayırır. Katırcı'nın bu çabasının kaynağı İslamcılık konusunda da değinildiği gibi 1980 sonrasında ortaya çıkan Müslüman ve tesettürlü kadının kamusal alanda görünür olma isteğidir.

Bilindiği gibi kadın, yalnızca İslami hareketlerin değil Kemalist modernleşme ile birlikte modernist ve ulusalcı hareketlerin kilit unsurlarındandır. Kadın bedeni yeni modernist anlayışın ya da yeni ulusal parametrelerin tanımlandığı bir alandır. Kemalist modernleşmenin temelini kadının özgürleştirilmesi oluşturur. Bu da Müslüman bir ülkede kadının geleneksel bağlarından, giyiminden ve mevcut toplumsal konumundan uzaklaşması ile mümkün olur. Bu nedenle kadının örtüsüz haliyle kamusal alanda boy göstermesi teşvik edilir. Yeni rolleri, giyinişi ve duruşuyla kadın, Yeni Türkiye'nin modern yüzünü gösteren önemli figür olur (Çayır, 2008: 81).

Kemalizm'in yeni kadın ülküsüne karşı muhafazakâr çizgideki Münevver Ayaşlı ve Samiha Ayverdi gibi edipler eski tip kadının değeri konusunda ısrar etmişlerdir. Onlara göre okumamış ama "sözlü kültürü" ile bilge, "sabırlı, temkinli, vakarlı, şefkatli, bilhassa hamiyetli" ve tabii "yerli ve milli" olan eski kadın, sokağa salındığı için ahlak yönünden aşağı düşen yeni kadına göre daha yüksekte bulunur. İslamcı harekette de kadını evine geri çağıran ve özleyen bu muhafazakâr görüş 1980'li yıllara dek geçerliliğini korur (Bora, 2017: 800).

80'lerden sonra canlanan İslami hareketler de modernleşmenin aktörleri gibi Batı emperyalizmi odaklı mücadelelerini kadın bedeni üzerinden yürütürler. Kendi alternatif önerilerini kadın bedeni üzerinden yaparlar. Kadın, düşman saldırılarına karşı son kale olarak algılanırken örtüsü ise Batının kültürel emperyalizmine karşı son sınır çizgisidir. Başta yazdıkları kitaplar, verdikleri konferanslarla ve basındaki tartışmalarıyla İslami

hareketin söylemini belirleyen erkeklerdir. Daha sonra öncelikle edebiyat ve özellikle romancı olarak sahneye İslami kadın aktörler çıkar. Böylece Müslüman kadının kendini ilk ifade etme özgürlüğü yakaladığı alan edebiyat alanı olur. 70'lerde pek örneği olmasa da Şule Yüksel Şenler'le başlayan Müslüman kadının edebiyat sahasına girişini 80'lerde Emine Şenlikoğlu, Sevim Asımgil, Mecbure İnal, Şerife Katırcı ve Yıldız Ramazanoğlu gibi yazarların sahneye çıkışı takip eder. İslami fikir hareketlerinin tanımladığı kadın profili çoğunlukla onların romanlarında yarattıkları kadın karakterlerle temsil edilir. Çizilen yeni kadın profilinin sosyolojik karşılığı da göz ardı edilmemelidir. İşaret edilen bu profiller İslami kesimin 80 sonrası oluşturduğu sosyolojide yetişen genç kadınlardır. Bu gençler hemen her zaman kendilerini içinde doğup büyüdüğü ailelerinden ve değerleri ile yetiştikleri geleneksel Müslüman halktan ayrı tutmaktadırlar. Göle'nin yaptığı tespiti göre bu kadınlar, bir nesilden diğerine devredilerek bugüne gelmiş, örf ve âdetlerle sıkı sıkıya birleşerek yaşayan ananevî İslam'ı eleştirirler. İslamî din bilgisini kaynaklarına giderek ve mevcut uygulama ve yaşantılardan ayırarak sahiplenmektedirler. Kendilerini kulaktan dolma olarak geleneksel şekilde İslam'ı yaşayan "cahil" halktan farklı olarak "bilgili" ve "aydın" mertebesinde görürler. Bu gençler aldıkları eğitim neticesinde, anne babalarından farklı, hatta ayrıcalıklı bir konumdadırlar. Hem sahiplendikleri İslami bilgiler hem elde aldıkları yüksek eğitim onları okur-yazar, hatta eski nesle göre bir bakıma aydın konumuna getirmiştir. İslam dinini şahsi ibadet ve vicdan sınırlarından dışarı çıkararak kolektif bir güç haline getirdikleri nispette, toplumda da güç sahibi olmaktadır (Göle, 2013: 124).

Katırcı'nın *Müslüman Kadının Adı Var* romanı da kadının kamusal-sosyal alanlarda Müslüman kimliğiyle nasıl var olması gerektiğini ifade etme iddiasıyla kaleme alınmış bir romandır. Katırcı, yüksek tahsilini tamamlayıp bir hekim olmak üzere olan Dilara'nın üzerinden bu iddiasını somutlaştırır. Dilara eğitimini tamamlamamış bir hekim adayı olarak diplomasını almadan önce memleketine dönüp orada tanıştığı bir öğretmenin hal ve hareketi vesilesiyle hidayete erişmiş bir genç kadındır. Fakat dinine dönüp tesettüre girdiğinde memleketinden döndüğü büyük şehirde büyük problemler onu beklemektedir. Bu Problemlerin birincil kaynağı da tesettürüdür. Katırcı romanda öncelikle imanî mevzuları fazla derinleştirmeden geçip tartışmayı tesettür meselesine getirir. Çünkü tesettür romanda da özellikle belirtildiği gibi "*Bir kadının iffetinin bayrağıdır*" (Katırcı, 1989: 89). Düşmanların ülkeyi fethederken ilk yapacağı iş de kale burcundaki bayrağı indirmek olacaktır. Katırcı da İslami söyleme uygun olarak Batıcı modernleşme karşısında mücadeleyi kadının örtünmesi üzerinden sembolleştirir. Bu minvalde kadının tüm

zorluklara karşı örtünmesi kadın için “cihattır” (Katırcı, 1989: 89). Ayrıca bu sembolleştirmenin başka bir yönü daha vardır. Kadın örtüsüyle İslami ahlakın omurgasını teşkil eder (Çayır, 2008: 82). İslamiyet'e göre kadının tesettüre girmesi ahlaki bir işleve sahiptir. Kadının namusunun bu şekilde korunması anlayışı hakimdir. Bir bakıma namus kadın adıma örtü ile temsil edilmektedir. Bu anlayışa göre örtünmeyi kabul eden Müslüman bir kadının namuslu olmayı tercih ettiği yorumu yapılır. Kadın örtünme vasıtasıyla sosyal davranışlarını da kontrol altına almakta, cazibesini sınırlamakta, edepli olmaktadır. Tesettür, kadın ve erkek arasındaki sınırı tayine etme ve cemaatin düzenini muhafaza etme görevini üstlenmiştir (Göle, 2013: 127). Romanda da yukarıda vurgulanan “iffetin bayrağı” ifadelerinden anlaşılacağı gibi örtünün namusu koruyucu işlevi açısından yaklaşmıştır. Dilara'nın örtünmeden önce gördüğü bir rüya da buna dikkat çeker. Rüyasında bir kadın elindeki bir elmayı göstererek ona “*Bak kızım, şu elmaya bak! Bunun kabuğu var.*” (Katırcı, 1989: 51) diye seslenir. Kâinatta her canlının bir kabuğu vardır ve onu tehlikelerden korur. Bu gizemli ses kadını tehlikelerden koruyacak kabuğun ise tesettürü olduğunu söyler. Dilara'ya göre örtü “fuhşu ve fitneyi” azaltıp kadınları tehlikelerden korur. Öte yandan örtüsüz kadın da modernlik adı altında fuhuş ve kötü alışkanlıkların tehlikesi altındadır. Örtü bu düşünceye göre fuhuş ve kötü alışkanlıkları engellediği için toplumsal ahlakın en önemli unsurlarından olarak görülür. Fakat romanda Dilara'ya göre modernleşme adı altında kavramlar tersine çevrilmiştir. Namuslu kızlar yobaz, çağdışı olarak tanıtılırken namussuzluğun her türlüünü mübah görenler şarkıcı, artist ya da yıldız adı altında gençliğe tanıtılır (Katırcı, 1989: 152).

Müslüman Kadının Adı Var, 80'lerde Türk modernleşmesinin ve gelenekselliğin erkek egemen biçimlerine karşı bir mücadele olarak ses yükseltmeye başlayan Feminist hareketlere de İslami bakış açısından bir cevap niteliği taşır. Katırcı bu nedenle kitabına popüler feminizmin en çok okunan ve gündem olan Duygu Asena'nın *Kadının Adı Yok* romanına gönderme yapacak biçimde bir isim koyar. Katırcı için feministler ya da kendi tabiriyle “Çağdaş Hak Savunucuları” da Müslüman kadının mücadele etmesi gereken Batılı odaklardır. Ona göre kadını asıl değersizleştiren, kadının kapitalistler tarafından sömürülmesine yol açan sözde çağdaş Batıcı anlayıştır.

“*Şimdi soruyorum, TÜRKİYE'Lİ, ÇAĞDAŞ KADIN HAKLARI diye kadınları aldatanlara: Kadını korumak; sokaklara açıkta satılan mal gibi sergilemek midir? Her an modanın esaretinde kılıktan kılığa sokmak mı- Kadına özgürlük deyip, gece gündüz hem ana hem eş, hem iş kadını yaparak*

sömürmek midir? Erkeğin işini de yükleyip, zamanından önce yıpratmak mıdır? Ve çalışan bu hanımları, belediye taşıtlarında balık istifi gibi taşımak mıdır? Kadını korumak isteyenler önce bunlar halletmelidirler. KADININ ADI YOK diyenler, kendi ürettikleri dünya yaşamında, yok edilen kadını anlamaktadır. Kadının adı yok diyenler, ancak kendilerini tarif etmişlerdir.” (Katırcı, 1989: 189-190)

Şerife Katırcı'nın Feministlere eleştirileri bu kadar değildir. Dilara'nın sözcülüğünde eleştirilerini dile getirmeye devam eder. Ona göre “*Müslüman Kadınlar, erkeklere üstünlük yarışına giren feministlerin boşa kürek çektiklerini bilir*” (Katırcı, 1989: 185) ve onların akılsız oyunlarına gelmezler. Katırcı'nın burada vurguladığı kadının erkeklerle eşitlik talebiyle annelik ve eşlik vasıflarını bırakarak iş hayatının başat aktörlerinden olma çabasıdır. Romanda da Dilara, kadınların böylece dünyaya tapan tüccarlar tarafından çağdaş köle yapıldıkları söyler. Feminist söylemler neticesinde kadın sistemin ve modanın gönüllü kölesi olmuştur. Kadın Batılı zihniyetin lanse ettiği modaya göre şekillenir. Gazete ve dergilerde sürekli değişen saç modelleri, yırtmaçlı etekleri ve dar pantolonları ile “*Tıpkı ipleri başkalarının elinde olan kuklalara benzer...*” (Katırcı, 1989: 153). Kadın çağdaşlık adı altında satış aracı, eğence metaı gibi yetiştirilir. Kadın bedeninin değerinin çok ucuzladığını vurgularken Katırcı, reklamcılar motor yağı ve teker satarken bile kadın bacağı kullanmaktan vazgeçemediklerini söyler. Romanda kadını bu kölelikten kurtaracak ve kadınlara gerçek vasfı olan Müslüman kadın vasfını verecek olanın da örtü olduğu işaret edilir. Ama “Çağdaşlık budalaları” bunu asla kabul edemez. Çünkü eğer kadın örtünürse onların kadın vücudu üzerine kurulmuş saltanatları yıkılır.

Feministlerin Müslüman kadınlara yaklaşımı da İslami camianın kadınlarının yargılarını doğrudan etkiler. 1980'lerin ikinci yarısında başörtüsü meselesin feminist hareket içinde değerlendirmesi bunda en büyük etkindir. Kemalist feministler veya kadın hakları savunucuları, keza sosyalist feministlerin önemlice bir bölümü de başörtüsünü tartışmasız kadını kapatmanın ve ezmenin aracı olarak görür. Genç kadınların ya baskı sonucu ya da kör bir itaatkarlıkla örtündüğünü düşünür. Bilinçli örtünen Müslüman kadınlar için de demokrasi düşmanı bir ideolojinin bayraktarına indirgeyen bir anlayış geliştirirler. Bu nedenle İslami kesimin kadınları feminist söyleme eklemlenmek yerine kendi hak ve taleplerini İslami pencereden şekillendirmeyi seçmişlerdir. Emine Şenlikoğlu, feminizmi "aileyi öldüren bir akım" olarak tanımlar. Nazife Şişman da 90'larda verdiği bir

söyleşide "feminist hareketin en sonunda erkeksiz bir toplum idealine varacağını" iddia eder (Bora, 2017: 811). Böylece İslamcı kadın hareketi feminizme baştan mesafe koyar. Katırcı'nın romanında feminizmin cinsiyetler arası eşitlik söylemi de eleştirilerin hedefindedir.

“Adına da eşitlik, hürriyet, kadın hakları dediler. Ama kadınlar yanıldı, bu defa iki yönlü esir oldular. Kadın evde erkeğinin emrinde olmamak için çalıştı, bu sefer de âmirinin esiri oldu. Hem ey işi, çocuk, bir de daire işi. Kadının posası çıktı. Ne tam anne olabildi, ne eş, ne de iş sahibi.” (Katırcı, 1989: 171-172)

İslami söylem modern eşitlikçi feminist söylemin karşısında yer alır. Söylemlerini de bu doğrultuda geliştirirler. Özellikle İslami kesimin kadın yazarları eşitlikçi feminizmin cinsler arası bir düşmanlığa sebep olduğunu düşünürler. Feminizm eşitlik talepleriyle İslamcılara göre, erkeğin ve kadının arasındaki farklılıkları reddedip toplumu tek cinsiyetli bir görünüme sürükler (Faruqi, 1983'ten akt. Çayır, 2008. 85). Oluşan bu çekişmede de kadın yalnızca erkeğin alanına girmeye, onun yerini almaya çalışarak var olmaya çalışır. Öte yandan romanda İslamiyet'in kadın erkek arasında bir çekişme değil birbirini tamamlayıcı bir uyum içinde gördüğü ifade edilir. *“Erkek kadınsız-kadın da erkeksiz bir hiçtir”* (Katırcı, 1989: 171). Sağlıklı bir toplumun temelini bu denge oluşturur. İslam'ın buyurduğu dengeyi katırcı romanında tarif eder:

“Müslüman kadını, insanoğlunun ilk yaratılışından bu yana vardır. Ve daima erkeğinin yanında olmuştur. Her devirde, her çağda erkekle omuz omuza olmuş, inandıkları dava uğrunda çaba harcamışlardır. “Sizi erkek ve dişiden yarattık” diyen Yüce Rabbimiz, mü'min kadını erkeğin yanında şöyle vasıflandırmıştır: “Mü'min erkekler, mü'min kadınların, mü'min kadınlar da mü'min erkeklerin yardımcılarıdır.” Allah onları en güzel şekilde, yaratılışlarına uygun vazifelendirmiştir. Mü'min kadın, Allah'ın çizdiği sınırı bilir ve bazı yönlerde üstün yaratılmış erkeğiyle üstünlük yarışına girmez. Erkek ve kadın bir bütünün yarısıdırlar. Kadın ereksiz, erkek de kadınsız olamaz. Dinin gayelerinden biri olan nesli korumak için bir: birlerine gereklidirler.” (Katırcı, 1989: 185).

Bu çerçevede dinde erkek ve kadının insanlık açısından eşit kabul edildiği ve eşit hak ve sorumluluklara sahip oldukları dile getirilir. Ancak toplumun işlevsel temelini oluşturan cinslere göre bir iş bölümünün varlığı gündeme getirilir. Söz konusu bu iş bölümünde

tabiatları gereği erkeklerin bazı konularda “eşitler arası öncü” olduğu düşünülür (Hatemi, 1988: 32). *Müslüman Kadının Adı Var*’da kadının İslamiyet’teki önemine binaen annelik ve nesil yetiştiricilik vasıflarına vurgu yapılır. Cennetin annelerin ayakları altında olduğunu ifade eden meşhur hadisten hareketle beşik sallayan ellerin dünyaya hükmedeceği ifade edilir. Tarihteki meşhur kadın hükümdarlardan ve hükümdar eşlerinden örnekler verilir. Ayrıca İslam tarihinin meşhur kadınlarının isimleri de zikredilir. Allah’ın insanın çoğalmasında en büyük görevi verdiği kadının terbiye edici rolü ön plana çıkarılır. Dilara nasihat verdiği kızlara bir devre adını yazacak alimler yetiştirmek için önce kadınların İslamiyet’i tanıyıp yaşaması gerektiğini telkin eder. Çünkü “*İlk mektep anadır. İlk şefkat anadır. Erkeğin her döneminde muhakkak kadın vardır.*” (Katırcı, 1989: 171)

Romanda erkek ve kadının eşitlikleri dile getirilmesinin yanında Müslüman kadının sosyal hayatta temsil edilmesinin de Dilara üzerinden tatbiki yapılır. Kadının annelik vasfı bu kadar ön plana çıkarılırken onu ev içi rollere hapsedmez. Yukarıda bahsettiğimiz iş bölümü kamusal rolleri de içerir. İslami söyleme göre toplumsal nizam için hatta bazı kamusal roller ve meslekler özellikle kadınları için teşvik edilir. Yazarın Dilara’nın mesleğini doktorluk olarak seçmesinin nedeni tam da budur. Dilara böylece hem İslami kesim için elzem olarak görülen kadın doktor ihtiyacını karşılayacak hem de çocuk doktoru olarak çocuklara temelden İslamiyet’i öğretebilecektir. Bu doğrultuda Katırcı kahramanı Dilara vasıtasıyla ilmin Allah tarafından hem erkeğe hem de kadına farz kılındığını hatırlatır. Müslüman kadınları okumaya teşvik eder. Romanda eleştirilerden İslami kesim de nasibini alır. Dilara’ya göre anneler kendileri okumadığı gibi kız çocuklarını da okutmamaktadır. Kız çocuğunu eve hapsedip yalnızca evliliğe hazırlayanlara sitem eder. Soyun erkek çocuktan süreceğine inanarak erkeği üstün tutan zihniyete Hz. Muhammed’in “*Benim soyum kızım Fatıma’dan sürecektir*” sözünü hatırlatır (Katırcı, 1989: 187). Kadını horlayanların İslamiyet’i gerçek manada bilmediklerini söyler.

Romanda örtülü kadının sosyal hayatta başarılı olabileceği vurgusu yapılır. Dilara hastanede severek çalışan Dilara kimsesiz çocuklara yardım etmek için vakıf-okul-hastane birleşimi bir hayır kurumu açmayı planlar. Ayrıca örtüsünden dolayı devlet kurumlarında hizmet veremeyen kadınları da kuracağı hayır kurumunda çalıştırmayı düşünür. Böylece İslam dairesinde kadınların neleri başarmaya muktedir olduklarını “kafasını kuma gömen aydınlara” ve “kadını evine hapsederek İslam’a hizmetten alıkoyan sözde Müslümanlara” kanıtlamış olacaktır.

Şerife Katırcı geliştirdiği İslam kaynaklı kadın söylemiyle örtülü kadının kamusal alanda İslam adına alacağı rolü Dilara üzerinden romanında temsil etmiştir. Bu çabasında kadının hak taleplerini feminist söylemin içinde değerlendirmeyi seçmemiştir. Öte yandan ülkede hâkim feminist söylemi dışlayıp Batının bir uzantısı olarak yorumlayarak İslam’la bağdaşmadığını savunmuştur. *Müslüman Kadının Adı Var* derken de kadının hak ettiği değeri İslam’la bulacağını vurgulamıştır. Ayrıca kadının tesis edilecek İslami bir düzen içerisinde gerçekten var olabileceği mesajını vermiştir.

5.4. Farklı Cinsel Kimlikler ve Cinsel Yönelimler

İnsanın yaratılışına, fitratına ve en eski kabule göre “cinsel kimlik”, biyolojik, psikolojik ve toplumsal etkenlerin bir bileşkesi olarak kişinin kendisini kadın veya erkek hissetmesi ve ona göre davranması olarak tanımlanır. Tarihsel süreç içerisinde cinsel kimlikle birlikte “cinsiyet rolü” ve “cinsel yönelim” gibi kavramlar öne çıkmıştır. “Cinsiyet rolü”, kadın ve erkeğin biyolojik yapısına, fitrat yasalarına ve toplumdaki sosyal normlara uygun olarak üstlendiği rollerdir. “Cinsel yönelim” ise fitrat yasalarına, toplumdaki sosyal normlara uygun olarak karşı cinslerin evlenme, aile olması ile karşılanmaktadır. Fakat sekülerleşme, modernleşme ile birlikte farklı düşünce ve felsefe akımlarının ortaya çıkışı, cinsel kimliklerde, cinsiyet rollerinde, cinsel yönelim şekillerinde ciddi kırılmalara ve sapmalara neden olmuştur. Meydana gelen bu kırılmayla cinsel kimlikte kadın ve erkek kimliklerine ilaveten hem erkek hem kadını aynı anda barındıran bir kimlik ve cinsiyetsiz kimlikler inşa edilmiştir. Bu doğrultuda da klasik ve fitratın getirdiği heteroseksüel olarak kavramlaştırılan cinsel yönelime ek olarak homoseksüel, biseksüel, aoseksüel gibi daha farklı cinsel yönelimler ortaya çıkarılmıştır. Literatürde yer aldığı şekliyle, cinsel yönelimin dört ayrı formu mevcuttur. Heteroseksüellik olarak kavramlaştırılan karşı cinse olan cinsel yönelimde, kişi karşı cinsten olan kişilere cinsel ilgi duymaktadır. Homoseksüellik olarak kavramlaştırılan eşcinsel cinsel yönelimde, kişi kendi cinsiyetinden olan kişilere karşı cinsel ilgi duyar. Biseksüel cinsel yönelimde kişi, hem kendi cinsinden hem de karşı cinsten olan kişilere karşı cinsel ilgi duyar. Son olarak aoseksüel cinsel yönelimi olan kişiler ise ne kendi cinslerine ne de karşı cinse karşı cinsel ilgi duyarlar.⁶

⁶Prof. Dr. Burhanettin Can, “Şeytanın Peşinden Koşan Bir Sapkınlık Hareketi Olarak Eşcinsellik – 2”, <http://sekam.com.tr/images/resimler/B8b09190.pdf>, erişim tarihi: 16.01.2024.

Cinsel yönelimlerden birisi olan eşcinsellik terimi, 1868 yılında Almanca olarak Macar yazar, Karl Maria Kertbeny tarafından türetilmiştir (Alacaoğlu, 2013: 7). Yıllarca eşcinselliğin hangi sebepten ileri geldiğine dair birçok araştırma yapılmış ve bu araştırmalar neticesinde başka başka açıklamalar geliştirilmeye çalışılmıştır. Eşcinselliğin biyolojik nedenlerden kaynaklandığını düşünenler bulunmakla birlikte, eşcinselliğin altında psikolojik nedenlerin yattığını ya da sosyal çevreye bağlı olarak geliştiğini iddia edenler de mevcuttur. Ancak eşcinsel yönelimin tarihine bakıldığında eşcinsellik olarak tanımlanmamış olsa bile farklı tarihlerde insanların hemcinslerine duyduğu cinsel yönelimi görmek mümkündür (Alacaoğlu, 2013: 8). Bu duruma en iyi örneklerden birisi Antik Yunan'da kendisini gösterir. Antik Yunan'da, aynı cinsle karşı hissedilen arzu düşüncesi, “*paiderastia*” kavramı ile karşılanmıştır. Kavram erkek çocuk manasına gelen “*pais*” ve sevmek manasına gelen “*eran*”ın birleşmesiyle oluşmuştur. Oğlancılık olarak tabir edilen bu durum, Yunanlılarda erkeğin topluma kabul edilmesine yarayan kurallardan birisidir. İyi ve makbul vatandaş örneği olan erişkin bir erkeğin spermleri vasıtasıyla genç oğlana erkekliğini aktarması, oğlanın iyi ve makbul bir baba ve vatandaş olmasını mümkün kıldığı ve iyi bir vatandaş olarak yetişen oğlanın, gelecekte bir savaşçı, bir avcı olması için gerekli olduğu anlayışının bir sonucudur (Gezgin, 2010: 222’den Aktaran Alacaoğlu, 2013: 9). Ancak bu doğal olduğu düşünülen ve toplumsal işleyiş için gerekli görülen ilişki oğlanın kollarının çıkmaya başladığı zaman kesilir. Çünkü mevcut mantığa göre kolların çıkmaya başlaması erkekliğe geçişin habercisidir. Oğlanın kolların çıkmaya başlaması yukarıda bahsedilen dönemin bittiğini haber verir. Bundan sonra hala eşcinsel bir ilişki içinde bulunmaya devam etmek isteyen, yani edilgen olarak erkeklerle ilişki kurarak bu yönelimini sürdüren pasif erkek, suçlanarak lanetlenir (Alacaoğlu, 2013: 9).

Tarihsel süreçte farklı dönemlerde günah olarak görülen ve suç sayılarak cezalandırılan eşcinsellik, 19. yüzyıl sonlarından itibaren tartışılmaya devam etmektedir. Tartışmalar genellikle eşcinselliğin doğuştan mı geldiği yoksa sonradan mı edinildiği, tabii mi yoksa tabiata aykırı mı olduğu, hastalık mı yoksa sadece cinsel yönelimlerden birisi mi olduğu gibi konularda yoğunlaşır. İnsanlık tarihine bakıldığında semavi dinlerin kutsal kitaplarında da eşcinsellikle ilgili bilgiler bulmak mümkündür. İncil ve Tevrat’ta Sodom ve Gomorrah adlı şehirlerde yaşayan insanların hemcinslerine duydukları cinsel yönelim dolayısıyla lanetlenip helak edildikleri bildirilmektedir. Bu nedenle Hristiyanlık, üreme ve sağlıklı nesillerin oluşması için cinselliği kontrol altına almış, eşcinselliği büyük günahlardan sayıp bu eğilimde olanları cezalandırmıştır (Alev, 2022: 144). Tevrat’ta

anlatılan Sodom ve Gomarrah'ın halklarının hikayesi Yahudilikte de eşcinsel davranışlara karşı geliştirilen dini yasaklamanın temeli olarak kabul edilir. Aynı şekilde Kur'an'da A'râf (80-84), Hûd (70-89), Hicr (59-77), Şuarâ (160-175) ve Neml (54-58) surelerinde Hz. Lut Peygamber'in kavminin Allah tarafından lanetlenen eşcinselliği terk etmemelerinden dolayı helak edildiği yer almaktadır. Üç büyük semavî din de eşcinsel yönelimleri açıktan, iğrenilecek ve bazı durumlarda ölümle cezalandırılacak bir davranış olarak görür ve şiddetle yasaklar (Alacaoğlu, 2013: 11).

Dinlerin bir iktidar aygıtı olarak etkisini yitirmesive toplumsal düzeninin tesisi için oluşturulan günah temeline dayanan söylemlerin yerini hukukun koyduğu kurallara bırakması ile beraber eşcinselliği tanımlayan “günah” sıfatı yerini “suç” sıfatına bırakır. Din dışı ilk yasaklama 1533'te İngiltere'de Kral VIII. Henry'nin çıkardığı bir yasa ile başlamıştır. Bu yasa yürürlükten 1967 yılında kaldırılır. Günah ve suç olarak addedilen eşcinsellik, kavramın türetilmesinden kısa bir süre sonra psikoloji biliminin gelişmesiyle bir ruhsal hastalık olarak görülmeye başlanır. Bu doğrultuda da tedavi yöntemleri geliştirilmeye çalışılır. Eşcinsellik, 1935 yılında Amerikan Psikiyatri Birliği (APA) tarafından yapılan ruh hastalıkları sınıflandırmasında “patolojik cinsellikli psikopatik kişilik” tanımı altında yer alır. 1973 yılında APA, 1990 yılında da Dünya Sağlık Örgütü eşcinselliği hastalık listesinden çıkarır (Alacaoğlu, 2013: 15-16).

Eşcinselliğin günah ve suç sıfatlarından kurtulup kendisine bir söylem alanı yaratması 80'li yıllardan sonra gerçekleşir. Oluşan bu söylem alanında cinsellikte özgürleşmenin ifadesi olarak queer teori, LGBT (lezbiyen, gay, biseksüel, transseksüel) gibi kavramlar dolaşıma sokularak ifade alanını genişletir. 1980'den sonra feminist söylemler biraz daha genişler. Bu söylemler hem kadını hem de erkeği kapsayacak şekilde cinselliğin insan bedeninin arzularına sınırlamadan yaşanmasının yollarını ararlar. Böylece eşcinselliği biyolojik bir durum ya da patolojik vaka olarak görmekten çıkarıp bireysel bir tercih olarak kabul ederler. 1980 sonrasının ünlü feminist kuramcılardan Judith Butler, her çocuğun cinselliğe dair ifade imkanları ile doğduğunu, fakat toplumsal dilin çocuğu belirli bir cinsiyetin içinde kategorileştirip oluşacak diğer hazları ve arzuları bastırdığını ileri sürer. Bu sebeple cinselliğin bedene takılan bir maske görevi gördüğü sonucuna ulaşır. Dolayısıyla Butler'e göre toplumun oluşturduğu söylem, cinselliği içerden sınırlarken sürekli yeniden üreten bir güce de sahiptir. Buna göre cinselliğin tüm yönleriyle açığa çıkarılması kadınlık ve erkek özelliklerinin farklı bedenlerde de görünür kılınmasına imkân tanıyacaktır (Alev, 2022: 145)

Michel Foucault'nun, *Cinselliğin Tarihinde* cinselliği özsel olmaktan uzak, neredeyse rastlantısal bir yapılanma gibi anlatan yaklaşımı Queer için temel bir varsayımdır. Belirli bir cinsiyeti taşımaya mecbur edilen bedenler, kültürel tutarlılıklar doğrultusunda biçimlenir (Foucault 1993'ten aktaran Taburoğlu, 2013: 14). Bu nedenle cinsiyet ya da cinsellik, beşerî kimliğe ait bir "sıfat" değil "yüklem" sayılmalıdır. Cinsiyet, sahip olunan değil, eylem halinde yaşam bulan, bedensel icralar ve arzusun değişken doğası içerisinde şekil bulan bütünsel bir kimliğin parçasıdır. Dolayısıyla kendisini dışa vuran tüm cinsellik biçimleri eşit şekilde gerçek ve akla yatkındır. Bundan dolayı herhangi bir cinsel yönelimi sapkın olarak belirlemek olanaksızlaşır. Cinselliğin yüklem olarak bir karşılığı varsa, ortaya çıkan "icrayı" olumlamak ve makul saymak gerekir (Taburoğlu, 2013: 14).

Türk toplumunda da feminizmin bir uzantısı olarak ortaya çıkan farklı cinsel kimlikler ve cinsel yönelimler özgürlük talebiyle görünür kılınmaya çalışılır. Bu minvalde 80'lerde tartışmalar başlar, 90'lı yıllara gelindiğinde de dernekleşme ve yayın faaliyetleri kendisini gösterir. Sokak dergisi ve Kaos GL bu yayın faaliyetlerinin önde gelenleridir. Cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim ve cinsel pratiklerle ilgili her tür etikete, "apaçık" her tür kategoriye karşı duran anlayışlarla kurulan LGBT gibi çeşitli topluluklar "queer teori" kavramıyla toplumsal cinsiyet kimliklerinin tamamına karşı bir yapı bozuma gitmişlerdir. Toplumsal cinsiyet tartışmalarında madalyonun öteki yüzü olan farklı cinsel kimliklerin ve yönelimlerin toplumsal alanda görünme uğraşları ya da cinsiyetsizleşme istekleri 80'lerden itibaren bugüne dek devam edegelen bir süreçtir. Günümüzde artık transgender kimliklerin çoğalması, biyolojiye meydan okuyan bir toplum inşa edilmesi yolunda çeşitli mecralardan çalışmalar yapılmaktadır (Alev, 2022: 37).

Türk romanında da cinsel kimliği ve cinsel yönelimi bir problem olarak tartışan metinlerin görülmeye başlandığı tarihi Ömer Türkeş, II. Meşrutiyet dönemi olarak gösterir. Ona göre Osmanlı toplumunda özgürlük düşüncesini içselleştiren II. Meşrutiyet'tir ve özgürlük ortamı Osmanlı toplumunda en çok cinsel özgürlük biçiminde kavranmıştır. Türkeş bu konuda en bilindik örnek olarak da Mehmet Rauf'un *Bir Zambak Hikayesi* ve *Kaymak Tabağı* romanlarını gösterir (Türkeş, 2004). Bu özgürlük ortamı ilerleyen dönemlerde devam etmez. II. Meşrutiyet'teki özgürlük döneminin ardından Türk edebiyatında eşcinselliğin ve diğer cinsel yönelimlerin yeniden kendini gösterebilmesi 1980'lerden sonra gerçekleşir. Bu tarihten itibaren Türk yazarı romanlarında eşcinsel ilişkilerin bulunduğu romanlar kaleme almaya başlarlar. Fakat cinsel kimliğin ve cinsel

yönelim konusunun en cesurca işlendiği metin olarak 1980 yılında yayınlanan Attila İlhan'ın *Fena Halde Leman* romanıdır. Bu minvalde bu çalışmada incelenen Bilge Karasu'nun *Kılavuz* ve Elif Şafak'ın *Pinhan* romanları 1980'li yılları takip eden dönemde bahsedilen konuya değinen değil, temel bir sorun olarak ele alan romanlardır.

5.4.1. Fena Halde Leman

Attila İlhan, *Fena Halde Leman*'da cinsiyetlerin ve cinsel yönelimlerin olabildiğince çeşitlendiği bir evren kurar. Geçmişten beri insanoğlunun kabul ettiği heteroseksüel cinsellik ve kadın-erkek olarak ayrılan biyolojik cinsiyet tanımlarının dışındaki yönelimleri irdeler. İlhan'ın "SON SÖZ yerine" başlığıyla romanın sonuna eklediği alıntılar İlhan'ın bu meseleye bakışını anlamak açısından önemlidir. Bunların ilki "*Her şey değişir, her şey karıştını içerir, her şey karıştına dönüşür*" (İlhan, 1981: 310) şeklinde ifade edilen diyalektiğin temel yasasıdır. İkinci alıntı ise Herakleitos'tandır: "*Her şey hem vardır hem de yoktur; çünkü her şey akıcıdır, hiç durmadan değişir, hiç durmadan varolur, sonra yokolur.*" (İlhan, 1981: 310) Üçüncü ve son alıntı da Engels'in *Doğanın Diyalektiği* 'ndendir. İlk iki alıntıya nazaran daha uzun olan bu alıntıda da organik bir varlığın sabit bir şey olarak ele alınması gerekliliğini savunan bakış açısının modasının geçtiği vurgulanır. Alıntılar İlhan'ın cinsiyetler ve cinsel yönelimler mevzuuna bakışını az çok ışık tutar. Ancak daha sarıh bir açıklamayı Zeynep Aliye ile yaptığı *Cumhuriyet Kitap*'ta bulunan "Sevdanın ve Kavganın Yolcusu: Attilâ İlhan" başlıklı söyleşide yapar.

"Marksist estetikte birey sabit bir şey değildir. Peki, çünkü, toplumcu estetiğin birinci maddesi "*Her şey değişimdir*". Diyalektik bununla başlar. Her şey zıddına dönüşebilir. Böyle bakmaya başladığında bireyi değişmez özellikleri olan bir şey gibi alamazsın. Birey de aynı karşıtlıklar sistemi içinde bir karşıtlık sistemidir. Hatta doğal, diyalektikte insanın kendi kendisinin reddi. Yani nasıl oluyor: Sen kadınsın ama aynı zamanda erkeksin. Çünkü sende erkeklik hormonları da var. Öteki de erkek ama aynı zamanda kadın. Çünkü erkeklik hormonu yanında kadınlık hormonu da taşıyor ve bunlar değişken, durmadan azalıp çoğalıyor. Bunlar da kanıtlanmış şeyler. Şimdi öyle baktığın zaman bireye, sen bireyin içinde yaşadığı şartları yazacaksın, O şartlar içerisinde neye bakacaksın? Ben bireyi kendi içinde bulunduğu çelişkiler yumağı diye alıyorum." (Aliye, 2000: 558)

Fena Halde Leman romanında İlhan'ın bahsettiği çelişkiler yumağı bir birey olarak merkezde Leman Korkut vardır. İki bölüm olarak tasarlanmış romanın romanla aynı ismi taşıyan ilk bölümünde anlatıcı İzmir'de yayımlanan bir gazetenin yöneticilerinden olan bir erkektir. Burada Leman Korkut, bir tatil beldesinde gazete yöneticisinin dikkatini çeken güzel ve zengin bir iş kadınıdır yalnızca. Kısa saç, makyajsız güzelliği ve sert duruşuyla yöneticiyi etkiler. Daha sonra asistanlarına araştırma emri veren yönetici Demokrat Parti eski Milletvekili Ekrem Korkut'un karısı olan Leman Korkut'un aslında Fransız olduğunu ve gerçek isminin Jeanne olduğunu öğrenir. Bu sırada hakkında araştırma yapıldığını öğrenen Leman, yöneticiyi evinde ağırlar. Ancak yönetici bu görüşmeden de önemli herhangi bir bilgi elde edemez. Daha sonra Leman Korkut bir trafik kazasında ölür ve ardında yöneticiye verilmek üzere bir dosya bırakır. Leman Korkut hakkında derinlemesine bilgi bu dosya içerisinde. Romanın ikinci bölümünü bu dosya içinde yazarlar oluşturur. İkinci bölümün başlığı dosyanın başlığını taşır "Bir Ölüyle Randevu". Bu bölümde anlatıcı Leman Korkut'un kendisidir. Bölüm başlığı bakımından iki randevuyu ifade eder. Birisi trafik kazasında ölen Leman Korkut ile gazete yöneticisi arasında bir randevu, diğeri ise Leman'ın Paris'te intihar eden eşi Ekrem ile buluşmasıdır (Aytemiz, 2000: 69). İkinci bölümde Leman'ın eşinin intiharı sonrasında Paris'e gitmesiyle birlikte kişiliği ve içine düştüğü cinsel kimliği ile ilgili bunalımı irdelenir. *Fena Halde Leman*'ın ikinci bölümü Paris'te bir kış mevsiminin arka fonunda çok çeşitli cinsel yönelimlerin ve cinsiyetlerin işlendiği yoğun bir bölümdür. Romana giren hemen tüm kişiler Leman'ın merkezde olduğu ilginç bir ilişkiler ağının birer unsurudurlar. Miss Higgins, Haco Hanım, İclal, Celile, Lilli ve Bobby Leman'ın farklı şekilde ilişki kurduğu farklı cinsel yönelimlere sahip insanlardır. Romanda kurallara uygun görünen tek birliktelik Leman'ın Ekrem ile yaptığı evliliktir. Fakat Leman, Paris'te kocasının hayatını araştırırken bunun da aslında normal bir evlilik olmadığını keşfedecektir.

Leman Cecile, Lili ve Bobby ile ilgili deneyimlerini Paris seyahati esnasında yaşarken Miss Higgins, Haco Hanım ve İclal ile olan ilişkileri ise geriye dönük hatıra parçaları şeklinde görünür. Bu ilişkilerden en eskisi ve ilki Leman'ın Miss Higgins ile pek de gönüllü olmadığı bir ilişkidir. Miss Higgins, Paris'te yaşayan İngiliz yaşlı bir kadındır. Leman, gençliğinde yaşadığı ekonomik sıkıntılar nedeniyle paraya ihtiyaç duyduğunda onun yanına gider. Aralarında yaşanan cinsel ilişki kadının kadına duyduğu arzu neticesinde gerçekleşen lezbiyen ilişkidir. Leman ilk eşcinsel deneyimi yaşadığı Miss Higgins'ten tiksindir. Onunla ilgili zihninde beliren hatıralar Leman'ı bir karabasan gibi

rahatsız eder. Bu ilişki onun eşcinsel güdülerini bastırma yoluna gitmesine sebep olur. Bu nedenle toplumsal normlar çerçevesinde heteroseksüel bir ilişki içinde bulunma çabasıyla Ekrem'e tutunur. Evlilikleri boyunca da içindeki erkeksiliği bastırıp gerçek bir kadın olmaya çalışır. Fakat Ekrem'in ilgisizliği onu başka kuvvetlerin çekimine doğru ilerlemesine neden olur. En yakında bulunan kayınvalidesi Haco Hanım bunlardan birisidir. Hatıra parçalarında yer bulan diğer ilişkisi bu nedenle ortaya çıkar. Haco Hanım erkeksi ve kuvvetli kişiliği nedeniyle Leman'ın ilgisini çeker. Leman'ın gözünden Haco Hanım betimlemeleri dikkate değerdir.

“Kaç yaşında acaba, ellisinin üstünde mi? Hiç sanmam. Teninde tek kırışık belirtisi göremedim. Vücudu bütün esnekliğini koruyor. Gözlerini kısıtmı, dışarıya öyle zeytin yeşili bir ışık fışkırıyor ki, yüzünün geri kalan kısmını siliveriyor; yok eğer, o yaman kahkahalarından birisini silah gibi patlatırsa, bu defa altın dişlerinin şatafatlı aydınlığı, gözlerinden sızan ışığı yok ediyor. Nargile içiyor diyelim, marpucun kehribar ucunu ağzına götürdü mü, dudağının üstünde hayal gibi bir bıyık gölgesi: hayal gibi ama, biçimli, düzeni belirgin! Onu görür görmez, içimin karıştığını, çalıştığım kelimelerin söyleniş biçimlerini o dakika unuttuğumu gizlemeli miyim?” (İlhan, 1981: 137)

Aralarındaki ilişki sevecen okşamalarla başlar ve daha ileriye gider. Bütün zamanlarını birlikte geçirmeye başlarlar. Urla'daki bağ evine ve denize birlikte giderler. Bu süreçte de gizli ilişkileri pekişir. Fakat bu ilişki ve Leman'ın Haco Hanım karşısındaki edilgen tavrı Haco Hanım'ın vefatı ile son bulur. İlhan, Haco Hanım'ı Leman'la yaşadığı bir ilişki esnasında öldürerek meseleyi daha çarpıcı bir hale getirmekle birlikte Leman'ın kişiliğine bir tramva daha eklemiş olur. Böylece gerçek bir kadın olmaya çalışan Leman üzerindeki edilgenliği atıp içinde uyanan erkeksiliğe ses vermeye başlar.

Leman'ın Paris günlerinin en önemli bölümünü oluşturan kişi Lili'dir. Leman, Lili vasıtasıyla hem kendi benliğinde bir keşifle birlikte bir değişime doğru yola çıkar hem de Ekrem ile olan evlilikleri ile ilgili yeni şeyler öğrenir. Lili ile ilk karşılaşmaları telefonda olur. Leman'ın Pais'e yeni geldiği günlerde Ekrem'in evindeki telefonu sesi erkek mi kadın mı olduğu belli olmayan biri tarafından aranır. Arayan ses Ekrem'in intihar ettiğinden habersizdir. Kısa bir konuşmadan sonra telefon kapanır. Bu esrarengiz ses Leman'ın çözemediği bir bilmece gibidir. Daha sonra Ekrem'in çizdiği tablolarındaki kadının Lili olduğunu öğrenir. Bu tablolarda sarışın, genellikle erotik bir aurası olan açık seçik bir kadın resmedilmiştir. Bu kadın Leman'ın anlam vermediği bir şekilde Ekrem'in

zevkine hitap etmeyen süslü ve yapay kadınlardan olmasına rağmen birçok kez tablolarla çizilmiştir. İkisi arasındaki tanışma Lili'nin bir telefonu ile gerçekleşir. Lili Leman'ı evine bir akşam yemeğine davet eder. Yemekte Leman'ın ilk intibaları Lili'nin yapay ve gösterişli kadınsılığı, hal hareketindeki özen, süs ve lüks düşkünlüğü nedeniyle onun televizyon ve sinemalarda boy gösteren sexy kadın figürünün bir örneği olduğudur. “*Lili güzel olayım, herkesin başını döndüreyim, çok beğenileyim diye diye, doğal güzelliğini, insan kişiliğini bir kenara atmış; yarım yüzyıllık beyaz perde ve haute-couture yabancılaşmasının ürünü, 'seri halinde imal edilen endüstriyel seks kuklalarından birisi[dir].*” (İlhan, 1981: 167). Bu haliyle Leman'ın ilgisini çekmeyen Lili'nin nasıl olup da Ekrem'in ilgisini çektiğini bir türlü anlayamaz. Ziyaret sonrası bir sonuca varamayan Leman'ı şok eden bilgi Ekrem'in Paris'teki arkadaşı Paşa Nuri tarafından verilir. Lili ya da Lilian aslında bir kadın değil, eski bir muslukçu çırağı olan Georges isimli biyolojik olarak bir erkektir. Fakat birlikte yaşadığı yaşlı kadın Mamma Pelegrini tarafından yetiştirilmiş ve hormon tedavilerine tabi tutularak kadın gibi yaşayan ve davranan bir travesti haline gelmiştir. Leman'ın ilk görüşmede hiç ilgisini çekmeyen Lili, aslında erkek olduğunu öğrendiği andan itibaren onu etkisi altına alır. Leman Ekrem ile evlenerek muhafaza etmeye çalıştığı çizginin dışına doğru taşmaya başlar. Bunu kendisine “*Beni Lili'ye (...) ahlak gerekçesine sığınarak örtmeye çalıştığım, çirkin ve karanlık, cinsel merak itiyor*” (İlhan, 1981: 179) düşünceleriyle itiraf eder. Ne kadar ilgisini çekse de bu çekimi çirkin ve karanlık olarak tanımlaması Leman'ın normları hala önemseyişinin göstergesidir. Lili ile olan ilişkisi ve değişimi sırasında yadsıyamadığı bu normlar ona zaman zaman bulunduğu konumu hatırlatacaktır.

Lili ile tanışmaları Leman için Ekrem ile olan başarısız evliliğinin de sebebini bulmasına sağlar. Aslında Lili'nin kadın olmadığını öğrendiğinde hayal kırıklığı içerisinde durumu sezmiştir. Evliliklerinin ilk günlerinde Ekrem ile olan ilişkilerinde Ekrem'in eşcinsel olabileceği şüphesi içinde bir an parlayıp sönse de üzerinde pek durmamıştır. Bu nedenle Ekrem'in gönlünü bir travestiye kaptırmasını kabul etmesi zor olur.

“*Öteden beri, ses tonu ya da davranışları erkeğimsi bir kadının, bana belki rakip olabileceğini düşünmüştüm, ama kadın gibi yaşayan bir erkeğin rekabeti, aklımdan geçmemiştir. Allah bilir, evliliğimizin başarısızlığındaki asıl neden, bu gerçeğin altında yatıyordu. Ekrem beni güzel, evliliğe elverişli olduğumdan değil, öteki kızlara benzemediğimden seçmişti. (Kısa saçlı profilim, ağzımda eğreti duran erkek sesi, Miss Higgins'le*

aramızdaki özel ilişki). Böylelikle, kadınlığa özenen oğlanın yerine, oğlana çeyrek kala bir kızı koyup, içinde bulunduğu çıkmazdan kurtulmak istemiş olamaz mıydı?” (İlhan, 1981: 177)

Leman’ın tespitleri bir bakıma doğrudur. Ekrem tasarladığını Leman’da bulamamıştır. Aradığını Lili ona sunmuştur. Leman, Ekrem’in düşüncelerini kulaklarının ağır işitmesinden dolayı insanlarla yazarak iletişim kuran Mamma Pelegrini’nin not defterine sohbetleri sırasında yazdıklarından öğrenir. Aslında Ekrem’in evlenirken Leman’da bulmak istediği şey, Leman’ın onu mutlu etmek için bırakmaya çabaladığı şeydir. Bu şey bir kadın ya da erkek değil, üçüncü cinsten olmaktır. Ekrem, Mamma’nın defterine aradığını “*Ben birbirini iten iki cinsi, tek vücutta, bir arada arıyorum*” (İlhan, 1981: 206) cümlesiyle açık açık yazmıştır. Fakat Ekrem Lili’yi bulmasına rağmen Leman’ı unutabilmiş değildir. İki cinsin bir aradalığı Lili’de mevcuttur fakat Leman’ın doğallığı ve insancıl yönü Lili’de hiç yoktur.

Leman gençliğinden itibaren yaşadığı cinsel kaymalardan yeni birisini Lili vasıtasıyla yaşar. Miss Higgins Haco Hanım ve İclal ile lezbiyen ilişki içerisinde olan Leman Lili ile birlikte bir üçüncü cins halini alır. Gerçekleri öğrenmesine rağmen Lili’ye olan ilgi ve arzusunu yenemeyen Leman değişmeye başlar. Lili kadın olma tutkusunu ile yaşayan bir travestidir. Cinsel anlamda erkeklere ilgi duymaktadır. Leman, erkeksi sesi ve duruşuyla Lili’nin arzusu doğrultusunda erkek gibi giyinip davranan bir kişiliğe bürünür. İkili aslında erkek olup kadın gibi davranan bir kadın ile aslında kadın olup erkek gibi davranan bir erkeğin oluşturduğu garip daha doğru ifadeyle romanda da söylendiği gibi “tersine bir çift” olurlar (İlhan, 1981: 217). Lili’nin ısrarlarına rağmen Leman girdiği yeni kişilikte huzursuzluk hissini üzerinden atamaz.

“Bir iki hafta, sokağa böyle' çıkmaya cesaret edemedim: kaygıyla karışık korku ve utanç, beni bağlıyordu. Lili'yi heyecan ve arzudan deliye döndüren, o 'mösyö'nün havasına girdikçe; ne hikmetse, eksikleniyorum üstüme pısırlıklık mı çöküyor ne, moralim öylesine bozuluyor ki, her şeyi olduğu yerde bırakmak, alıp başımı gitmek istiyorum.” (İlhan, 1981: 216)

Lili’nin sürekli Leman’ı bir erkek olarak hayal edip kendisinin de gerçek kadın olma tutkusuyla yaşaması aralarında bir uyumsuzluğu ortaya çıkarır. Leman Lili’yi olduğu gibi kabul etmekteyken Lili ameliyatla gerçek bir kadın haline gelmek istemektedir. Yani mevcut olağandışı halini bırakıp sıradan bir yaşantıya yerleşmeyi hayal etmektedir. Oysa Leman yeni deneyimlediği Lili aracılığıyla olağandışına çıkmış olmayı yeğlemektedir. Bu

nedenle içinde bulunduğu durum her ne kadar Lili'yi arzulasa da onu rahatsız etmektedir. “Erkek görünüşüm içimi karıştırıyor, bu kendimi erkek saymamdan çok, kadın duymamdan, iki cinsiyet arasındaki geçişeyden ileri geliyor.” Diye düşünen Leman Lili'nin ne kadar tersine de olsa geleneksel karı koca ilişkisini bir amaç olarak görmesini manasız bulur. Geleneksel karı koca tarafından meydana getirilen aile hayatını tesis etmek adına cinsiyet değiştirmeye değmeyeceğini düşünür. Zira bu çabanın mantıksızlığının farkındadır. Haco Hanım ve İclal ile olan ilişkilerini Lili ile karşılaştırır. Onlarla bir karı koca hayatı yaşamamışlardır. “Yıllarca ateşli bir suç ortaklığının sert tadını, görkemli günahını” paylamışlardır. Fakat Lili gerçekte bir erkek olmasına rağmen gerçekte bir kadın olan Leman'ın karısı olmak istemektedir. Bu durum Leman'ı köşeye sıkıştırır. İçinde bulunduğu ruhsal çıkmaz onun zaman zaman Ekrem'in hayalini görmesine sebep olur. Ansızın beliren Ekrem'in gözlerinde hep kınayıcı bir bakış vardır.

Leman'ın bu gelgitli kararsız ve huzursuz hali bir müddet devam eder. Lili'nin ona Ekrem'in ses kaydını dinlettiği akşam bu çarpık aşkın filmi kopar. Ekrem ses kaydında sanki Leman'la aralarındaki talihsiz uyuşmazlığı tarif eder gibidir.

“Hayatta kimse kimseyi anlayamaz, kimse kimsenin yerini tutamaz: aşk dediğimiz, ya vahim bir yanlış anlaşılmalıdır, ya kötü bir hayal kurma tarzı: iki kişinin ikisi de, öbürünün yerine hayal kurmaya kalkıştığından, sukut-u hayaller eksik olmaz! Sen dediğime kulak ver, kendimizden başkasını sevemiyoruz; sevdiğimiz, şahsiyetimizin dışlaştırılmış, bir başkasının üzerinde somutlaştırılmış hayali; o başkası da kendisini üçüncü bir şahıs üzerinde dışlaştırır, somutlaştırır: arada ahenk kurulamaz, nasıl kurulsun, sevdiğimizle sandığımız farklı!” (İlhan, 1981: 244)

Ekrem devamında asıl güzel sevmenin soyut sevme olduğundan yani uzaktaki bir sevgiliyi sevmek tasavvurundan bahseder. Böylece uzaktaki sevgiliye istediği hayali yükleyebilecek istediği gibi kendisine benzetebilecektir. Böylece denge korunmuş olacaktır. Ekrem'e göre “sevmek alıp başını gitmektir. Sevgiliden uzaklaşan mutlak aşka yaklaşır, sevdiğini gönlünde kendi bildiğince yeniden yaratarak...” (İlhan, 1981: 244). Dinledikleri Leman'ın ruh halini alt üst eder. Şüphesiz bu uzaklaşarak, alıp başını giderek sevilen sevgili Leman'ın kendisidir. Çünkü Ekrem'in çizdiği evinde bulunan çeşit çeşit kadın resimlerinin hepsinde Leman'ın yüzü gizlidir. Paşa Nuri, Cecile ve Lili gibi Ekrem'i tanıyan herkes Ekrem'in Leman'ı hiçbir zaman unutmadığını tasdik ederler. Tüm bunlar Leman için bardağı taşıran son damla olur. Ses kaydı bittiğinde erkek kılığında elinde viski

ve sigara ile ağlar vaziyette sessiz ve bir suçlu gibi ağlar vaziyettedir. Durumun farkına vardığında utancından yerin dibine geçtiğini hisseder. Ağır utanç ve acı içinde Lili'nin evini terk eder.

Leman'ın Paris'te yaşadığı ilişki deneyimlerinden bir başkası Bobby ile yaşadığı ilişkidir. Bobby Afrika kökenli bir bar dansçısıdır. Boğa yılanı ile birlikte yaptığı dansla insanları etkiler. Leman ile Bobby Lili vasıtası ile tanışır. Aralarında bir aşk olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Bobby de Lili gibi bir travestidir. Fakat o biyolojik olarak bir kadın olmasına rağmen günlük yaşamında erkek gibi davranır. Cinsel yönelimi de yine erkeklere yöneliktir. Leman'la iki kez yakınlaşırlar. İlkini Leman sarhoş olduğu için hatırlamaz. İkincisinde ise ilişkileri Leman'ın Ekrem'in kınayıcı bakan hayalini görmesiyle yarım kalır. Romanda Leman'ın bu Bobby ile olan ilişkisi daha çok Leman'ın kendi cinsiyetini ve cinsel yönelimi keşfetme çabasının bir durağı gibidir. Bunun gibi Cecile ile olan ilişkisi de yine başka bir duraktır.

Cecile, Paris'e geldiğinde Leman'ın Ekrem'in Paris'te kurduğu çevreden olarak tanıştığı ilk kişilerdendir. Ekrem Paris'e geldiğinde edindiği ressamlık merakı sayesinde tanıştığı Cecile ile sevgili gibi yaşamaktadır. Cecile de Ekrem gibi bir ressamdır. Kızıl saçlı ve alımlı bir kadın olan Cecile Leman'da da ilgi uyandırır. Kısa sürede dost olup birlikte vakit geçirirler. Fakat aralarındaki yakınlık Leman'ın bu yakınlığı dostluğun ötesine geçirme teşebbüsü sonrasında bozulur. Leman'ın her türlü tensel yaklaşma çabasına kayıtsız kalan Cecile Leman'dan uzaklaşır. Ekrem'in Lili ile olan ilişkisini öğrendikten sonra da tamamen ortadan kaybolur. Bir travestinin kendisine tercih edilmesi ağırlarına gider. Daha sonra bir vesile ile Cecile Leman'ı atölyesine davet eder. İşte buradan sonra Attilâ İlhan'ın Cecile ile bir başka seksüaliteyi ifade ettiğini öğreniriz. Cecile çizdiği resimleri Leman'a gösterir. Her ne kadar Leman'dan ilham aldığını söylese de Cecile bütün resimlerde kendisini çizmiştir. Leman onun her türlü cinsel çağrısına cevap vermemesinin sebebinin Cecile'nin kendisine, kendi bedenine duyduğu tutku olduğunu anlar. Cecile Ekrem'le olan ilişkilerinde de Leman'a yaptığı gibi cinsel çağrılara kayıtsız kaldığını anlatır. Bu durumu Leman'a şöyle açıklar: *“kendimden hoşlanıyorum, kendime tutkunum, kendimle sevişiyorum. Kadın olmuş, erkek olmuş, başkalarını umursamam, yanlarında taş kesilirim, sebebi basit, vücudum bana yetiyor, anladınız mı, kendi vücudum”* (İlhan, 1981: 279). Beyhan Uygun Temiz roman üzerine yaptığı incelemede Cecile'in bu durumunu frijit olarak tespit eder. Frijit sözlükte kadının cinselliğe istek duymaması manasına gelir (Cambridge Dictionary for Psychology, 2009: 212) Ancak bu

durumu daha uygun ifade eden kelime autosexual ya da autoerotismdir. Çünkü Cecile cinselliğe soğuk değildir. Sadece kendi vücuduna ilgi duymaktadır. Autoerotism de sözlükte kişinin kendi bedeni için cinsel istek duyması olarak tanımlanır (Cambridge Dictionary for Psycology, 2009: 68). Fakat Cecile kendisini izleyecek bir suç ortağı aramaktadır. Bu kişi ölmeden önce Ekrem’dir. O an için ise Leman. Şahit oldukları Leman’ı geçmişe götürür. Leman’ın kendini keşif yolculuğunda bir başka durak olan İclal ile yaşadığı ilişki canlanır zihninde. İclal, İzmir’de Ekrem’in iş ortağı ve en büyük yardımcılarından Muhlis Bey’in karısıdır. Onunla ilişkileri ikili bir hal almadan önce de buna benzer bir tecrübe yaşadığını hatırlar. Tekrar âna döndüğünde içinde bulunduğu hal onu kederlendirir. Odanın her tarafını kaplayan aynalarda Ekrem ona baktığını görür.

Leman, tüm yaşadıklarından sonra Paris’in başına bela kesildiğini düşünür. Erkek kılığından tamamen çıkar. Ruhi dengesi oldukça bozulmuştur. Ekrem artık zaman zaman görünen bir görüntü olmaktan çıkmış her an onunla birlikte yaşamaktadır. Gerçekle hayalin ayrımını yapamayacak duruma gelen Leman İzmir’e dönmeye karar verir. Romanın son paragrafında “*iki gün sonra memlekete hareket ettik*” cümlesiyle kendisi ile birlikte Ekrem’in de memlekete döndüğünü düşünür. Hayatının yeni bir boyut kazandığına inanır. Leman “kocam, sevgilim bir tanem” dediği Ekrem’le hiç yapmadığı bir seyahatten belki de hiç terk etmediği balkonuna dönüyordur. Leman hayalî Ekrem’e yaptığı dönüşle içindeki kadın ve erkek arsındaki çatışmaya bir çözüm bulmuş gibidir. Cinsel yönelimini kocasına yani toplumsal normların çizdiği sınırlara yöneltmeyi başardığı izlenimi verir. Ancak cinselliğini yönelttiği bir nesnenin gerçekte var olmayışı bize Leman’ın kendi cinsiyetini ve cinsel yönelimini keşfetmek için çıktığı yolculuğunda hedeflediği gerçekliği bulamadığını gösterir.

İlhan, romanın merkezine alınmamasına rağmen sanki bir çeşni ilave eder gibi Paşa Nuri’nin kaldığı otelin sahiplerinin ilişkilerine de yer verir. Paşa Nuri’nin anlatımıyla Mösyö Roger kendisine eziyet ettirmekten zevk duyan bir mazoşisttir. Vücudunu kırbaçlatmak onun için bir zevktir, eziyet düşüncesi bile ağzının suyunun akmasına neden olur. Karısı ise tam ona münasip şekilde azılı bir sadisttir.

Romanın baş kişisi Leman’ın da İzmir’de yaşadığı çarpık yasak aşklar, Paris günlerinde boyut atlayarak biraz daha marjinalleşir. Paris’te içine girdiği çevrede cinselliği normal olarak tanımlanması mümkün olan bir kişi bile yoktur. Attilâ İlhan’ın işlediği ve ayrıntılarına indiği bu çeşit çeşit cinsiyet ve cinsel yönelimlerle cinselliğin diyalektik yapısını ele aldığı *Fena Halde Leman*, genel manzaraya bakılacak olursa Leman’ın keşif

yolculuğu merkezinde çeşitli marjinal seksüalitetlerin bir resmi geçidi izlenimi verir. Leman yaşadığı cinsel kaymalara rağmen tüm deneyimleri geride bırakarak şüpheli de olsa içindeki karmaşayı ardında bırakmıştır. İlhan eşcinsellik ve öteki cinselliklerle ilgili kahramanlar yaratıp bu konuda kalem oynatan isimlerin başında gelir. Romanda yaptığı cinsel yönelimlere temel oluşturabilecek kişisel tahlillere bakıldığında, romanıyla her ne kadar başlı başına bu konuya değinmeyi seçse de İlhan, baş kişisi Leman’a hissettirdiği suçluluk ve utanç duyguları ile geleneksel normlar dışında kalan yönelimlerin genel kanaate uygun olarak sapkınlık ve gariplik olarak tanımlanması görüşünde olduğu anlaşılır.

5.4.2. Bir sevgi romanı olarak Kılavuz

Özgür Taburoğlu, Bilge Karasu anlatıları üzerine yaptığı çalışmada onun anlatılarında çok sayıda varlığın birbirine karıştığını, ilişki kurduğunu söyler. Her şeyin her şeyle karışabileceği metinlerde queer diyebileceğimiz bir tahayyül ortaya çıkar. Bir erkeğin bir erkekle birleşmesi bunlardan birisidir (Taburoğlu, 2022: 73). Karasu, yazarlık hayatı boyunca ilk hikayelerinden itibaren eserlerinde ağırlıklı olarak erkeğin erkeğe duyduğu sevgiye değinmiştir. Bu değinmeler zaman zaman cinsellik yönüyle de metinlerine yansır. Erkek erkeğe sevginin ve bunun cinsellik boyutunun ağırlıklı olduğu Bilge Karasu metinlerinde eşcinsel kimliğin oluşumu, kişisel kimliklerin eşcinsel arzu tarafından belirlenip belirlenmeyeceği ve eşcinsel edimlerde bulunan kişilerin bu ilişki içindeki konumları sorgulanır (Şişman, 2021: 16). Örneğin ilk eseri olan *Troya’da Ölüm Vardı* eşcinselliğin ilk görünümünün belirdiği Karasu metnidir. Eserde bulunan birbirini tamamlayan anlatılarda anne kompleksinin erkek çocuktaki tipik etkilerinden biri olarak ortaya çıkan eşcinsel eğilimin sebepleri hakkında fikir veren öyküler, bireyin kendini ve karşısındakini tanıma sürecini yansıtır ve eşcinsel arzusunun keşfine giden yolu açılar (Şişman, 2021: 16). Karasu’nun eşcinselliği dile getirmesinde kendi yaşamında da eşcinsel yönelimi seçmiş olmasının payı vardır elbette. Eserlerini eşcinsel kurgusal karakterler üzerinde kurması ile dönemi içinde eşcinsel temaların işlenmesinde öncü sayılabilir. Ölümünden yaklaşık kırk yıl sonra yayınlanan günlüklerinde de bu konu hakkında yazmıştır. Bu yönelimin doğallığından bahseder günlüğünde.

“Eşcinsel "olunmaz". Olunmuyor. Uyanıldığı zaman eşcinsel olunmuştur.

Akşamdan sabaha saç ağaranların öyküsü sık sık anlatılırdı eskiden. Kitaplarda, odalarda, günlerin ardı sıra sürüklenen anılarda. Şimdilerde pek rastlanmıyor olsa gerek böyle olaylara.

O saç ağaran kimseler, saçlarının ağarışını görmez, seyretmez, izlemezdi herhalde. Saçlar ağarırdı ya, tel tel, milim milim, ağardığının, ağarmış olduğunun farkına varılıverirdi sabah, gün ağaranda, aynaya bakıldıkta; birilerinin gözü ansızın kamaştıkta.

Eşcinsel olduğunun da farkına varılıverir bir gün. Oluşumun değil, olduğunun.

"Kötü" arkadaşlar arasına düştüğü için "yoldan çıkılmaz". Kaza ile "alışkanlığı" edinilecek şey değildir eşcinsellik. Çok şey karıştırılır birbirine bu alanda." (Karasu, 1999: 84)

Bilge Karasu günlüklerinde bu farkına varma meselesini de bir çocuklu anısı ile somutlaştırır. Anı bizi Karasu'nun on üç yaşına kadar götürür.

"Onüç-ondört (ondört-onbeş mi? Pek sanmıyorum) yaşlarındaydım.

Bu sabah saçımı tararken aynanın içinden çıkageldi o imge. Tuhaf.

Büyükada iskelesinde vapur bekliyordum. Bülent N. yanımda, beni yolcu ediyor. İskelenin girişindeki kitapçıya girip çıktık. On üç bile değil, on iki yaşlarında olsam gerek. İskelenin solunda kalan gazinonun ucuna dek yürüdük, korkuluğa dayanıp denize bakmağa başladık. Akşam saati. Deniz çırpıntılıca. Esen yel incecik bir serpinti yağdırıyor üzerimize. Solda, merdivenlerden denize atlayan, çıkıp gene atlayan birkaç çocuk var. İkisi çırılçıplak. Nedense, bizden küçük olduklarını düşünüyorum. Bülent hiçbir şeyin farkında değil gibi, ben dikilip duruyorum diye o da duruyor sanki. Ben, merdivenin suyun neredeyse altında kalan sahanlığında arkası bize dönük duran çıplak çocuğa bakıyorum. Başka arkadaşlarla konuştuğumuz "ayıp" konulan Bülent'le hiç konuşmadık. Yaşıtız ama onu bu konularda biraz cahil bulurum. Kendi hiçbir zaman böyle konular açmadı. Ben de, nedense, kendisiyle böyle şeyler konuşulmayacağına karar verdim. Kendi ne derdi acaba bu sözlerime?

Boğazım düğümleniyor. Gözümlü ayıramıyorum. Oğlan dönüyor sonra bize doğru, yukarı bakıyor, bizi görüyor. Çükünü eline alıp sallıyor, "ne bakıyorsun?" diye bağıyor, "aşık mısın?" Suya dalıyor sonra.

Bülent'le bakışıyoruz. "Terbiyesiz," der gibi oluyoruz gözlerimizle.

Ne de olsa, iyi terbiye görmüş, iyi aile çocuklarıyız biz. Değil mi ya? Bülent benden saf. Galiba. "Ne demek istedi?" diye soruyor. "Bilmiyorum. Anlayamadım."

Gerçekten de anlayamadım." (Karasu, 1999: 84)

Karasu o gün anlayamadığını ancak daha sonra anlar gibi, sezer gibi olduğunu söyler. Yönelimini anlattığı anısıyla doğallığa temellendirirken günlüğüne yazdığı başka bir parçada da eşcinsellerin gizlenme güdüsüne değinir. Eşcinselleri eğitim ya da görgünün buna getirdiğini, sürekli ne olduğunu göstermeme güdüsüne ittiğini düşünür. Kendisinin de bu gizliliğe alışmış olduğunu bu nedenle açıktan eşcinsel olduğunu ifade eden birisinin onu dahi şaşırtacağını ifade eder. Bu durumdan kurtulmak için öncelikle eşcinselin de kendi kendine kendi gözleriyle bakması gerektiğini söyler.

"Omuzlarına yüklenen bütün suçların, yazıkların, ayıpların ötekilerce eşitçe paylaşılması gerektiğini göstererek işe başlamak, eşcinsellere düşer.

Birçok yazar söyledi, kadın kendine kendi gözleriyle değil erkeklerin kurup yakıştırdığı imgelerin gerektirdiği bakışla bakıyor diye ... Eşcinsel de, kendinden olmayanın, kendi gibi olmayanın bakışını kendi gözünden silip atmadıkça, kendine kendi gözüyle bakmadıkça kurtulmak şöyle dursun, kendini tanıyamayacak bile..." (Karasu, 1999: 90)

Kılavuz'a gelecek olursak metin Karasu'nun günlüklerinde sözünü ettiği doğallığın sergilendiği bir anlatıdır. Anlatıda Uğur isimli başkişinin bir tatil beldesinde geçirdiği on beş günü anlatır. Metin, Uğur'un yaşadıklarını daha sonra hikâye biçiminde kaleme aldığı üç bölümden oluşur. Uğur hem yaşadıklarını kaleme almakta hem de bu notların okuduğumuz metni oluşturmakta olduğunu metnin içinde vurgular. Böylece metin hem bir hikâye aktarırken hem de üstkurmaca tekniği ile kendi üzerinde durur. Uğur tatili esnasında gazetede gördüğü yaşlı bir beye refakatçi arandığını bildiren iş ilanına cevap verir. Tatildeyken gördüğü karabasanlarla ruhsal durumu dalgalı olan Uğur'un, ilk görüşmede bir yerden tanıdığını düşündüğü Yılmaz Bey tarafından hemen işe kabul edilmesiyle gelişen olaylarda bir takım tuhaf durumlar ortaya çıkar. Yılmaz Bey on iki gün süren bir seyahate çıkacaktır. Uğur da Yılmaz Bey tarafından amca olarak tanıttığı Mümtaz

Bey'e refakat edecektir. Evin temizlik ve yemek işlerine ise metinde hiç konuşmayan ve pek de görüntüye girmeyen Eminanım ilgilenecektir.

Uğurun gördüğü düşler hem zaman zaman gerçeğe düşü ayıramamasına neden olur hem de geçmişinde yaşadığı bir olayın vicdan azabı, ya da pişmanlığının bir ifadesi olarak ortaya çıkar. Dahası romanda birtakım gizemli olaylar ve taksici İhsan'ın Mümtaz Bey etrafında anlattığı ölümle sonuçlanan olaylar göz önünde bulundurulunca roman gotik bir havaya bürünürken Uğur ve İhsan'ın bazı gizemlerin arkasından gitmesi romana polisiye özellikleri de kazandırır.

Berna Moran *Kılavuz*'un iki yönlü bir anlatı olduğunu söyler (Moran, 2016: 123). Bunlardan ilki anlatının kurmaca olarak kendi üzerinde duran üst kurmaca yönüdür. Bununla birlikte Uğur düş ve gerçeği karıştırmakla birlikte zaman zaman yazdıklarının ne kadarının hayal ürünü ne kadarının gerçekte yaşadıklarının zaptı olduğunu da farkında olmadığını itiraf eder metinde. Böylece anlatı romanda kendi üzerinde de düşünmeye sevk eder okuru. Anlatının ikinci yönü ise insan ilişkilerine eğilen yönüdür. Metin daha çok iki kişi arasındaki sevgi üzerine eğilir.

Kılavuz'da Uğur'un gördüğü ve birinci ikinci ve üçüncü olarak adlandırdığı düşler romanda gerçek ve düş arasındaki çizgiyi silikleştirirken Uğur'un daha önce yaşadığı bir ilişki ile de bağlantılıdır. Uğur'un düşleri genellikle ölümle ilgilidir. Düşte Uğur sürekli bir ya da birden fazla kişiyi öldürmekle suçlanır. Hatta öldürdüğü için ölmesi gerektiği söylenir düşünde. Üçüncü düşünde birtakım insanlarla hocasının evinde olduğunu görür. Anlam veremediği için evden çıkan bazıları gibi çıkıp gitmek istediğinde buna izin verilmez.

"Karşımda, elinde bir tepsi tutan ev sahibesi "Siz gidemezsiniz," dedi, "ölmeniz gerek. Buyurun, şu balık ezmeli ekmeği alın." Duraksamış, bakmışım yüzüne. "Şunu alın, haydi. Acı çekmeyeceksiniz. Olsa olsa hafif bir uyuşukluk, hafif bir buruntu. Bekletmeyin bizi." Sözler, sesler seçikti bu düşte. Bense, ağzımı açmadan tartışıyordum kadınla. Ama tartışmanın anlamı yoktu sanki. Balık ezmeli ekmeği geve geve gittim ardından. Bileğimden tutmuş çekiyordu. Pek az konuk kalmıştı ortalıkta. Bir sehpanın çevresinde beş altı koltukta, kadınlı erkekli oturuyordu kalmış olanlar. Geniş bir minder vardı yerde, koltukların karşısında gibi. Oraya uzandım. Hepsi gözünü dikmiş bakıyordu. "Ölmeniz gerektiğini bilmenizi beklerdik doğrusu. Niye uzattınız bu kadar?" dedi gülümseyerek kadınlardan biri.

Onlarla birlikte beklemeğe başladım. "Öldürenler ölmeli, değil mi ama?" diyorlardı arada bir; değişik sesler, değişik vurgular arayan, deneyen oyuncular gibi. (Karasu, 2016: 10)

Uğur'un ikinci düşü de yine birilerini öldürdüğü suçlaması etrafında gelişir. Bu düşte Yılmaz Bey'e benzeyen birisini görmüştür. Hatta onu cinayetle suçlayan kişi Yılmaz Bey'e benzeyen kişidir.

"Yedi sekiz ölü yatıyordu büyük bir odada, bir yükseltinin üzerinde, yan yana. Eski zaman kılıkları içinde; harmani gibi, biniş gibi bir şeylere sarınmış... Kumaşlar renkliydi, işliydi, pırıltılıydı. Önlerinden geçtikçe, parmağımı şöyle bir kımıldatmam yetiyordu, bellerinden omuzlarına, çaprazlama, kanlı bir iz, kanlı bir yara açılıyordu; tulgalı, taçlı, sorguçlu başları yontu başlarıydı, belli belirsiz bir gülümseme görüyordum yüzlerinde. İşim bitince -işimmiş, bir biçimde, o yaptığım..- benim gibi giyinmiş (yani onlar değil de benim gibi) bir adam beliriverdi yanımda. "Gördün ya, hepsini de sen öldürmüş oldun," diyen... Şimdi ama, kesinlikle patronun yüzüydü bu adamın yüzü." (Karasu, 2016: 19)

Kılavuz'da düşler yukarıda olduğu gibi üçten geriye doğru sayılarak aktarılır. Birinci düş diğerlerinden biraz daha farklıdır. Yazar bu düş üzerinden düş gerçek karmaşası yaratmak istemiştir. Yılmaz Bey evden ayrılırken Uğur'a seveceğini düşündüğü bir kaset bırakır ve izlemesini tavsiye eder. Daha sonra Yılmaz Bey'in kaseti hiç bırakmayıp yanına alıp götürdüğü ortaya çıkacaktır ve kaset meselesi bir muamma olarak kalacaktır. Uğur kaseti taktığında televizyonda oynayan görüntülerde daha önce gördüğü birinci düşünü izlemektedir. Dışarıdan bir gözle yatağında uyuyan kendisini görür.

"Şimdi, yatan adamın dudakları kıpırdamağa başlıyorsa da onun sesi olması gereken ses dıştan geliyor. "Olamaz," diyor. "Ben öyle bir şey yapmadım ki!.. Yaptım mı yoksa?..." Yatanın yüzünde yıldı okuyorum. "Ama hiç hatırlamıyorum ki!..." Duruyor biraz. "Ben kimseyi öldürmedim." (...)

Gözümü camdan ayırmak için çaba göstermek zorunda kaldım. "Anlat!" deseler anlatamayacağım o kaygı vardı içimde. Anımsayamadığım bir yerde, bir vakitte, birileri, beni çok yakınım, çok sevdiğim bir insanı öldürmüş olmakla suçlamıştı. Öldürdüğümü söyledikleri kimdi bilemiyordum. Ama

erkekti, orası belliydi. Nedense. Böyle bir şey yapıp yapmadığımı ansımağa çalışıyordum oracıkta, o yarı uyanış içinde.” (Karasu, 2016: 34-35)

Filmin devamında Yılmaz Bey'i masasında oturur ve kendisine bakar vaziyette görür. Gözlerindeki yargılayıcı bakış ona sevgilisi Bülent'i çağırır. Yılmaz Bey konuşmaya başlar. Uğur'a sevdiği, yakını olan insanların hiçbirinin Uğur'un eliyle ölmediklerini söyler. *“Ama hepsini bir arada düşündüğünüzde, içinizi yiyen kurt, yeterince çürpmediğinizi, daha birçok şey yapabilecekken yapmadığınızı söylüyor.”* (Karasu, 2016: 38) der. Uğur'u sevgisinde yeterince özenli, sabırlı olmamakla suçlar. Buradan sonra Yılmaz Bey'in yüzü birden dünyanın olanca hüznünü yansıtan Bülent'in yüzü olur. Rüyada Bülent ölürken uzakta olduğunu ve uzun süredir görüşmediklerini söyler. Öldüğünü söz arasında öğrendiğini ama onu öldürenin aslında Uğur olduğunu ve bundan da habersiz olarak hayatına devam ettiğini söyleyerek Uğur'u kendisini öldürmekle suçlar.

Uğur işlemediği bir cinayetin günahını taşıdığını düşünür düşlerinde. Uğur'un bu denli karabasanlar görmesine sebep olan durum eski sevgilisi Bülent ile aralarında geçen olaylar ve Bülent'in ölümüdür. Bülent Uğur'dan küs ayrılıp gittiği Amerika'da kanserden vefat eder. Fakat Uğur bunlardan habersizdir. Ölümünden iki yıl kadar sonra bir arkadaşı ile sohbetleri esnasında laf arasında öğrenir durumu. Başka bir arkadaşından daha ayrıntılı bilgi alır. Bülent hastalığı öğrendiğinde kendisini içkiye verir ve her türlü tedaviyi reddeder. Annesi ve Ağabeyi tarafından tedaviye ikna edildiğinde ise artık yapacak bir şey kalmamıştır. Bunları öğrendiği arkadaşı Bülent'in kendisine yazdığı bir mektubu okutur Uğur'a. Bülent mektupta Uğur'u gücendirmiş olmasının hep içini kemirdiğini, hastalığını da olsa olsa, bu duygunun nesneleşmesi olarak gördüğünü yazmaktadır. Uğur hem içinde büyüyen vicdan azabı ve suçlulukla boğuşurken diğer yandan da İhsan'la aralarında gelişen yeni sevginin etkisiyle iyileşecektir. İki ilişkinin kesiştiği bir düzlemde anlatıda bir yandan Bülent ve Uğur, diğer yandan Uğur ile İhsan arasındaki ilişkiler incelenir. Uğur Bülent'le ayrılmalarının nedenini biraz muğlak da olsa, iki sevgiliyi alakadar eden konularda kararları taraflardan biri tek başına almak istiyorsa böyle bir ilişkiyi bitirmek için çekilmekten başka yol yoktur şeklinde açıklar (Moran, 2016: 134). Uğur Bülent'le ilgili yaşadıklarını ve düşündüklerini Mümtaz Bey ve sevgilisi İhsan'a anlatır. Kendini gereken sevgiyi gösterememekle, sevdiğini düşünmesine rağmen bu sevginin gerektirdiğini zamanı geldiğinde yerine getirememekle suçlayan Uğur'a teselli Mümtaz Bey'den gelir.

“Bir ölümü yaşarken -ya da, beklerken- başını öldürmen, duyacağın acıyı azaltmak isteğinden ilerigeliyor da olabilir. Senin sözündü: 'İkimizle

ilişkili kararlarını kendi kendine veren bir sevgili karşısında,' öyleydi, değil mi?, 'çekilmekten başka çıkar yol bulamadım.' Kırıldığın, gücendiğin için yaptığını sanmış olabilirsin bunu. Bana sorarsan, kendini savunuyordun, daha çok acıyı daha çok duymamak için; sevgiyi kendi elinle azaltmağa, koparıp yolmağa kalkıyordun. Bir şeyleri silerek bir geçmişin yükünü yeğnileştirmek, azaltmak... O ölçüde de, kim bilir, geleceğini biraz olsun özgülleştirmek... (Karasu, 2016: 48-49)

Kılavuz'da iki insan arasındaki sevginin sebep olduğu pişmanlık ve vicdan azabı Uğur ve Bülent'in ilişkileri üzerinden işlenirken sevginin bir başka yönü iyileştirme, rehabilite edici yönü de Uğur ve İhsan'ın ilişkileri üzerinden işlenir. Anlatıda en başından itibaren üstü kapalı da olsa Uğur ve İhsan arasındaki çekim hissettirilir. Uğur iş görüşmesi için geldiğinde taksici İhsan, Uğur'a taksisine binmesi için ısrar eder. Aslında İhsan onu daha kahvede çay içerken takip ediyordur. Uğur onun ısrarcı tavrını bir çocuğun hareketlerine benzetir. Müşteri almaya çalışan bir taksiciden çok annesi sokağa çıkmasına izin vermediği için arkadaşını eve gelip kendisiyle oynamaya ikna etmeye çalışan bir çocuk gibidir. Uğur kahvede oturup çayını içerken İhsan'ın taksisine binip eve gittiğini hayal eder. Birlikte eve gitmeleri, İhsan'ın su içmek bahanesiyle eve girmesi, kahve içmeleri ve İhsan'ın duş almak istemesi aynen hayal ettiği gibi gerçekleşir. Evde İhsan'la baş başayken Uğur, İhsan'a duyduğu ilgiyi kendisine itiraf eder: “*İhsan'ın burada, yanımda olması, birden anladım, istediğim bir şey. Çoktan anlamalıymışım ya, jeton öyle çabuk düşmüyor bende.*” (Karasu, 2016: 28) Duş sahnesi de eşcinsel temayülün cinsellik boyutuna işaret eden dikkat çekici bir bölümdür. İhsan banyoya girdikten bir süre sonra musluğu açmayı bilemediği için Uğur'u çağırır. Duşun altında çıırılçıplak beklemektedir. Uğur musluğu açmaya çalışırken akan su onu da sıırıslıklam ıslatır. İhsan kakhahalarla gülerek “*Sen de gel diyeceğim ama burası pek dar*” (Karasu, 2016: 29) der. Gülüşünü sevimli bulduğu İhsan'ın çıplaklığına ilişkin tavrı Uğur'un dikkatini çeker. Onun bu tavrını da çocuksu bulur. Halinde ne sıkılma ne de çıplaklığını sergilemek isteyen birisinin tavrı vardır. Denize arkadaşlarıyla birlikte çıplak giren bir çocuğun hali gibi doğal bulur İhsan'ın halini. İki erkeğin banyodaki çıplaklığını aktaran bu manzara açık seçik bir sahne olmamasına rağmen romanda yer alan erkeğin erkeğe duyduğu sevgi doğrultusunda gelişen bir cinsel yönelimi açıkça ifade eder. Banyodan sonra birlikte yemek yerler. İhsan ayrılırken telefon numarası ve evinin adresini verip ararsa çok sevineceğini söyler. Uğur da mutlaka arayacağını söyler.

Uğur aynı akşam geç saatte İhsan'ı arar. İhsan eve geldiğinde Yılmaz Bey ile kapıda karşılaşırlar. Yılmaz Bey hemen çıkması gerektiğini söyler. Ertesi gün Mümtaz Bey'i Teber'den Uğur ve İhsan'ın alıp getirmelerini rica eder. Hep birlikte arabaya binip Yılmaz Bey'i bıraktıktan sonra İhsan, Uğur'u daha sonra metinde "küçük ev" olarak anılacak olan kendi evine getirir. "Gel, rahat rahat konuşabiliriz artık. İstersen yarın sabah Teber'e buradan gidebiliriz" (Karasu, 2016: 40) der. Uğur kabul eder. Metinden küçük evde ikili arasında konuşulanların ya da yaşananların devamı yoktur. Ancak başka bir yerde Uğur'un yazdıklarını okuyan Mümtaz Bey, Uğur'a küçük evde konuştuklarını yazıp yazmadığını sorar. Uğur yazmadığını söyler. O gece evde yaşananların anlatılmamasına rağmen metinde tekrar dile getirilmesi, küçük evde yaşananların ikili arasındaki yakınlaşma ve ilişki üzerindeki önemi gösterir. Uğur evde yaşananlarla ilgili aralarında gizliğin olmadığı bir bağ oluştuğunu ifade eder.

"Küçük evdeki gece, ben sormadan, usumdan bile geçmeyecek şeyler üzerinde durarak anlattıkları, aramızda bir sözleşme yaratıyordu. Benden bir şey gizlemiyordu, gizlemeyecekti. Hiç değilse beni de ilgilendirecek konularda. Belki öyle anlamak istedim ama anlattığı, bence, buydu. Benim de ondan bir şey gizlememin anlamı yok. Aynı koşullar söz konusu oldukça." (Karasu, 2016: 53)

Tüm bunlardan anlaşıldığı üzere o geceden itibaren Uğur ve İhsan arasındaki sevgi bağı ivme kazanır. Daha sonra ikili arasındaki sohbette İhsan'ın söyledikleri bunu doğrular. "Bil ki şimdi söyleyeceklerimi günlerdir söylemediğim için dayanılmaz bir yük taşıdım şu ana değin. (...) bu andan sonra, bana güvenmeni istememin bir anlamı olmaz. Olsa olsa, dünyada en çok güveneceğin insan olmağa çalışır, olduğuma inandırmağı başarırım. (...) dahası, en çok güvendiğin insan olmak isterim." (Karasu, 2016: 258) Uğur ile İhsan'ın yakınlaşmalarının bir eşcinsel aşka dönüştüğünden artık emin oluruz. Uğur'un bir ağacın altında yazdıklarını İhsan'a okuttuğu sahne bunun açık ifadesidir.

"Okumağa başladı. Uzandım.

Yüzümde böceksi bir şey geziniyordu. Gözlerimi açtım. Parmağıymış. "Hava kararmağa başladı. Dönelim mi yavaş yavaş?"

O an birbirimize ne kadar yakındık! Küçük evdeki gibi... Üstelik yolun başında değil, çok, çok ötelerde..." (Karasu, 2016: 58)

Yine aralarındaki yakınlaşma Mümtaz Bey'i Teber'e götürmek için birlikte yola çıkacakları gece birlikte geçirdikleri gecenin sabahında görülür.

“Yatar yatmaz uyumuş olacağız. Kuşların civıltısıyla uyandım. Saatim 6:20’de kıpısıyordu. Elimi İhsan’ın alnında gezdirdim. Gözünü açtı, pancurlara baktı. Saati sordu. “İki saatimiz var daha,” dedi. Yüzünü yüzüme yaklaştırdı.”
(Karasu, 2016: 70)

Uğur ve İhsan’ın aralarındaki ilişki iyice belirginlik kazanmış ve diğer insanlar tarafından da kabul edilmiştir. Bir yerde sevgiden bahsedilirken Mümtaz Bey Uğur ve İhsan’a üç tarz sevgi anlayışından bahseder. İlki karşısındakini ele geçirilecek bir ülke gibi gören sevgi anlayışıdır. İkincisi karşısındakini tanımak isteyen, karşılıklılık gözeterek birbirlerini birbirlerine açan insanların gösterdiği sevgi anlayışıdır. Üçüncüsü ise insanı kendisine bağladıktan sonra çekip giden insanların sevgi anlayışıdır. Mümtaz Bey Uğur ve İhsan’ı ikinci sevgi anlayışına sahip insanlar olarak görmek istediğini belirtir. Gerçekte de ikilinin ilişkisi bu doğrultuda gelişir. Uğur bu ilişki içerisinde Bülent’le olan ilişkisinden kalan ruhsal sıkıntıyı aşar. Tatil sonunda Ankara’ya dönecektir. Ama tatilin başındaki Uğur ile sonundaki Uğur aynı kişi değildir. Düşlerinde gördüklerinden dolayı yaşadığı suçluluğu geride bırakması metinde yine düşler yoluyla aktarılır. Mümtaz Bey ile düşleri hakkında konuşurken düşlerinin değiştiğini, yeni düşlerinde kimsenin ona ölmesi gerektiğini bildirmediğini söyler. Bu durum Uğur’un Bülent’ten ve Bülent’in ölümünden dolayı duyduğu suçluluk duygusundan koptuğu yorumu yapılmasına olanak tanır (Moran, 2016: 135). Bu konuşma esnasında Mümtaz Bey’in “Tatilinden memnun musun?” sorusuna Uğur’un verdiği cevap, kendisinde gözlemlediği değişimin güzel bir ifadesidir.

“‘Çok güzel’ de diyebilirim. Ama biri soracak olursa, galiba, ‘güzel’ falan değil, başka bir şey söyleyeceğim, çok sıradan bir şey. Çok ilginçti’ diyeceğim, ‘çok şey öğrendim’ diyeceğim. Bir ara, değiştiğimi, çok değiştiğimi sandım. Çok geçmeden anladım değişenin ne olduğunu: Yaşamım değişmiş. Hem de şaşırtacak ölçüde...” (Karasu, 2016: 90)

İhsan Ankara’ya döndüklerinde Uğur’a birlikte yaşamayı teklif eder. Uğur bunu kabul eder. Mümtaz Bey de onlarla birlikte Ankara’ya dönecektir. Dönüş yolunda arabayı Uğur’un sürdüğü sırada bir kaza geçirirler. Kazada İhsan yaralanır. Uğur yeni ilişkisinde yaşadığı gelişmenin etkisiyle Bülent hasta iken yapma imkânı bulamadığı şeyleri kazada yaralanan İhsan’a gösterdiği merhameti ve sevgisiyle telafi etmek ister (Moran, 2016: 135).

Bilge Karasu günlüğünde “Bir erkeğin erkeklere bakması, bakmaktan hoşlanması, onlarla sevişmek istemesi, bütün yaşamını bu özek çevresinde kurmak istemesi, kurmuş

olması ne demektir?” (Karasu, 1999: 77) diye sorar. Cevaben de “Her şeyden önce, aynı bir dil konuşması” der ve devam eder:

“Dünyayı kendilerine de, başkalarına da anlaşılır kılmak üzere konuştukları dili, sürekli olarak, bir başka dizgeye göre ayarlamak zorunda kalan insanlardır eşcinseller; bu ayarlama, getirdiği sıkıntının yanı sıra, "beni anlayanlar" ile "beni anlayamazlar" arasındaki bölüntünün verdiği bir "bizler" duygusunun da kaynağı oluyor sanıyorum. Bu "biz"lik her zaman yüreklendirici değildir ama yerinde de o yüreklendirme işini yerine getiriyor.” (Karasu, 1999: 77-78)

Karasu, sözünü ettiği bu dili bir başka dizgeye göre ayarlama sıkıntısını eşcinselliği ifade ederken doğallığı seçme yoluyla aşmaya çalışmıştır. *Kılavuz*’da Uğur’un Bülent’le olan ilişkisi ya da İhsan’la olan ilişkisi kadının erkekle olan sevgi ilişkisi gibi olağanca doğallığıyla yansıtılır. Öyle ki Uğur’un âşık olduğu isimler bir kadın ismiyle değiştirilse romanda sevgi üzerine yapılan hiçbir konuşma herhangi bir değişikliğe uğramaz. Karasu’nun yukarıda dediği gibi eşcinsellerin dillerini ayarlama esnasında yaşadıkları zorluğun oluşturduğu bizlik duygusu onlar için her zaman yüreklendirici değildir. Ama her ne kadar cinsel kimliği ifade etmede bir bayrak metin olmasa da *Kılavuz*, yerine göre bu yüreklendirme işini yerine getiren bir metindir.

5.4.3. Pinhan

Pinhan Elif Şafak’ın ilk romanıdır. Roman 80 sonrası etkisi görülmeye başlayan postmodern roman anlayışının özelliklerini sergileyen kurgusuyla dikkati çeker. Her ne kadar zamanını anlamak pek mümkün olmasa da tarihi bir dönemi anlatması nedeniyle tarihi roman özellikleri de gösterir. Tasavvuf öğretilerinin ve bu öğretiler çerçevesinde oluşan sembollerin, kurgudan üsluba kadar romanın hemen her ögesini şekillendirdiği *Pinhan*’ın merkezinde bir sorun olarak cinsel kimlik meselesi yer alır. Şafak, romanda tabiatın ve insanın var oluşunun hemen her noktasında mevcut olan bir ‘iki başlılığı’ sık sık dillendirir. Bu iki başlılığı romanla aynı ismi taşıyan kahramanı üzerinden kendi zihninde oluşturduğu tasavvuf penceresinden sunar. Elif Şafak’ın bir söyleşide sarfettiği “ilk romanım *Pinhan*’dan bu yana, diyebilirim ki tasavvuf benim edebiyatçılığımın ayrılmaz, ayrışmaz bir katmanını oluşturuyor. Bunun tek bir sebebi var, çünkü tasavvuf ve

heterodoksi benim yaşamımın da ayrılmaz, ayrışmaz bir katmanını oluşturuyor”⁷ sözleri onun tasavvufa verdiği önemi gösterir. Şafak “İki başlılık” ifadesini kendi edebiyat serüveninin kilit kavramlarından birisi olarak görür. İki başlılığın kültürel, dinî, siyâsî uzantılarını irdelemeyi amaçladığını farklı zaman ve yerlerde dillendirir (Çevik 2006: 189). “Dualite ve olumlu anlamda kutupsallık hayatın sürmesi için zorunlu olsa da, sayı bilimcilerin görüşüne göre iki fazlasıyla olumsuz olup, uyumsuzluk ve ayırma taraftarıdır.” (Schimmel, 2000: 68) Pinhan, bu doğrultuda ikiye tek kılmak; tasavvufî ıstılaha göre de kesretten vahdete ermek için yolculuğuna çıkar (Namlı, 2007: 1217). Şafak, Pinhan’da bu minvalde yer yer masallardaki olağanüstü olaylar da barındıran, tasavvuf, aşk, eşcinsellik gibi katmanlardan oluşan postmodern bir kurgu yaratır.

Romanda Pinhan’ın ruhsal ve fiziksel olarak yaşadığı değişim süreci işlenir. Pinhan Denizli’de bulunan Dürri Baba Tekkesi’ne giren doludizgin bir oğlan çocuğudur. Çocukluk yıllarında tekke ve dervişlerle huzurlu ve uyumlu bir yaşam süren Pinhan ergenliğe eriştikçe kendisinde hissettiği değişimle bir iç huzursuzluk yaşar. Romandaki ifadesiyle doğuştan “iki başlı” yani çift cinsiyetli olan Pinhan, bu halinden utanç duymaktadır. Gündüzleri tekke yaşamı içerisinde normal yaşamını sürdürürken geceleri hüznün ve utanç duyguları içerisinde kendisiyle yüzleşir.

“Hüzünle hesaplaşması sona erdiğinde, bir umutla ellerini vücudunda gezdirir; ama her seferinde bu karabasanın hakikat olduğunu görerek yattığı yerde tortop olur, kendi içine kıvrılırdı. O vakit toprağın yarılmasını, doğduğu günden bu yana kendisine musallat olan bu iki başlı illetle beraber yerin dibine geçip yok olmayı ne çok isterdi.” (Şafak, 2010: 13)

Tekke yaşamı sırasında Pinhan’ın geçireceği değişim kelebeğin tırtıl oluşunda sembolleştirilerek sezdirilir. Pinhan gördüğü bir rüya sonrasında odasında döşeklerin arasına sakladığı tırtılı hatırlar. Tırtılı bulmak için kaldırdığı döşeklerin arasında ölü bir kelebeğe karşılaşır. O şaşkınlığını üzerinden atamadan odaya giren Dürri Baba’nın “Görünenle yetinirsen eğer sadece tırtılı bilirsin. Çirkindir ya tırtıl, gönlümü çelmez. Görünenin ötesine geçmek istersen eğer, aradan örtüyü kaldırıp da gönül gözü ile bakarsan, kelebeği bulursun karşında” (Şafak, 2010: 22) sözleri Pinhan’ın geçireceği değişimi işaret eder. Dürri Baba, ismini haline uygun olarak saklı manasına gelen Pinhan

⁷Melih Bayram Dede, “Tasavvuf Benim Edebiyatçılığımın Ayrılmaz/Ayrışmaz Bir Katmanı, Elif Şafak’la Söyleşi, <https://www.metiskitap.com/catalog/interview/2834>. (Dergibi, 5 Nisan 2002). Erişim Tarihi: 09.01.2024.

koyduğu gence kendine bakıp mahlukatın özünü görmesini öğütler. Sırrını içinde saklayarak yaşayan Pinhan, gördüğü bir rüya sonrasında sırrının artık daha fazla yerinde durmadığını fark eder. Onun iki başlılığı, içinde karanlık ve derinlerde bir yerlerde iki ayrı ses gibi inler durur. Pinhan'ın duyduğu sıkıntı rüyalarına da yansır. İçinde bulunduğu durumun ifadesi olan bir rüya görür. Rüyasında deniz ortasında bulunan bir eşik üstünde durur. Aynı zamanda eşığe basmaması gerektiğini bilir. Bir yanda dervişlerden Dulhani Hasan dururken öteki yanda da Dürri Baba bulunmaktadır. Pinhan hangi yöne gitmek istese diğer taraftaki ona mâni olmakta, onu kendisine çekmektedir. Ama eşikte durmaması gerektiğini de hissetmektedir. Ne yapacağını bilemez vaziyette eşikte beklerken eşığın iki yanında bulunanlar Pinhan'ı çekiştirmeye başlarlar. Kıyafetlerini çekiştirerek yırttıktan sonra çekiştirecek başka bir şey kalmayınca Pinhan'ın iki başlılığına tutunup olanca güçleriyle çeker ve koparırlar. Yere düşen bir şişenin sesiyle eşığın üzerine düşer. Romanda rüyanın tabiri tekkenin yakınındaki dereден akan su yapar. Su, ona vakit tamam olduğunda iki başlılığının tırtılın kelebeğe dönüşmesi gibi güzellikte yekta bir kelebeğe dönüşeceğini ve utanıp sıkılmasının manasız olduğunu söyler. Rüyasında gördüğü Dulhani Hasan'ın iki başlılığının bir yanını, Dürri Baba'nın ise diğer yanını büyülediğini anlatır. Suya göre “eşik üstünde durmak olmaz. Bir adım atmak icap eder” (Şafak, 2010: 33). Böylece Pinhan içinde bulunduğu durumu daha iyi kavrar. Her iki cinsiyeti de bünyesinde barındıran ve ne yapacağını bilmeyen Pinhan bir eşiktedir. Eşığın iki yanından birisini seçmek zorundadır. Ancak onu karara götürecek olay bu değildir. Henüz ne yapacağını bilmeyen genç delikanlıya hareket kıvılcımını verecek olan dervişlerden Dertli Hagopik ile yaptığı konuşmadır. Tekkede her sene yapılan Ruz-ı Muhabbet törenine Pinhan hiç katılmamıştır. Durumun üzüntüsünü yaşayan Pinhan'ı Hagopik gözlemler. Onunla bir konuşma yapar. Hagopik kendi hikayesini anlattıktan sonra Pinhan'ın kendi hikayesinin olmaması nedeniyle Ruz-ı Muhabbet'e davet edilmediğini söyler. Hikayesini yaşamadan özünü bulamayacağını telkin eder. Pinhan son olarak Hagopik'in sarfettiği “*hele ki özünden utanıp sıkılırsan*” sözlerinden sonra yıllardır bir tek kendisinin bildiğini düşündüğü sırrın diğer dervişler tarafından da bilindiğini öğrenir. Öfke ve utançla Hagopik'in yanından ayrılan Pinhan tekkede daha önce hiç görmediği iki kapılı bir odada bulur kendini. Oda Pinhan'ın hikayesini yaşamak için yola çıkmaya karar verdiği mekandır. Bu oda sıradan bir oda değildir. İki kapıdan birisi sıradan gösterişsiz bir kapı iken diğeri al renkli üzerinde minyatürler ve şiirler olan süslü ve ihtişamlı bir kapıdır. Bu kapılar metinde bulunan “*Yüz yüze durmuş iki kapı/ Biri içeri, öteki dışarı/ Birinin*

muhabatı yer üstü/ Ötekisininse yeraltı” (Şafak, 2010: 49) mısralarıyla tanımlanır. Kırmızı kapı Pinhan’ın kendisini keşif yolculuğuna açılan kapıdır. Kapıyı açmaya çalışan Pinhan başaramayınca doğrudan kapıya seslenir. “De bana, kapu hakkı ne dilersin?” (Şafak, 2010: 51) diye sorar. Kapı ona “Kıllarını ver” diye cevap verir. Kapının karşısında çırlıçıplak soyunan Pinhan vücudundaki bütün kılları yolar. Kapının karşısında elbiselerinden ve tüm kıllarından arınan genç ne kadın ne de erkektir artık. Cinsiyeti nötrlenmiş bir mahlukat gibidir. Romanda Pinhan’ın görünüşü kapının gözünden de ifade edilir.

“Pinhan yaprakları dökülmüş bir ağaç gibi yarı utangaç yarı civanmert karşısında dikilirken, kapı, onun ne kadar güzelleştiğini gördü; irkildi. Kıpırdamaya bile cesaret edemeden, delikanlının tüysüz yüzünde giderek büyüyen, doğuştan sürmeli gözlerine, gözlerindeki korlara, dudaklarının kan kırmızısına, buğday tenine, bacaklarının arasından uzanan ikibaşlılığa ve sol yanağında daha evvel hiç dikkat çekmediği halde şimdi şaha kalkan nokta benine baktı. İçeri girdiğinde ne yapacağını bilmeyen, çaresizliğini öfkesiyle bezeyen bu delikanlı ne erkek ne de kadındı... Yahut, hem erkek hem de kadındı.” (Şafak, 2010: 53)

Pinhan’ın sırrına şahit olan kapı açılıp ona yol verir. Pinhan artık hikayesini bulmak üzere tekkeden ayrılmaya niyetlidir. Kapı daha önce görmediği bir mezarlığa açılır. Pinhan bilmediği bir mezarlıkta bulunduğu için ürkmez, aksine geçirdiği değişim ve hikayesini bulma arzusunun verdiği umutla ferahlamış bir vaziyettedir. Ademoğullarının ve Havvakızlarının huylarının en başından beri iki başlı olduğunu ve kendi vücudundaki ikibaşlılığın da belki utanılacak bir kusur ya da ayıp değildir diye düşünerek halini kabullenir.

Mezarlıkta gezerken dervişlerin Dürri Baba’nın etrafında halka olarak gerçekleştirdiği Ruz-ı Muhabbet törenine şahit olur. Sırrının açığa çıktığını düşünerek bayılır. Uyandığında Dürri Baba’nın yanındadır. Dürri Baba ona “anlatmana lüzum yok Pinhan” der. Pinhan’ın sırrının artık sır olmadığı kesinleşir böylece. Dürri Baba gönlüne gurbet düşen dervişine iki hediye verir. Birisi kulağına küpe etmesi için bir öğüttür.

“Her ne yöne gidersen git, kaç menzil tüketirsen tüket sakın ola kendinden utanma. Vücudun şehrine gir Pinhan; onu seyreyle. Hem doya doya seyreyle. Biz nefsimizi silmekten yana değil, bilmekten yanayız; unutma.” (Şafak, 2010: 63)

Tasavvufun hoşgörölü yaklaşımını gösteren bu ögüt Pinhan'ı kendisini kabullenmesi için verilmiştir. İkinci hediye ise bir incidir. Pinhan hikayesinin devamında vücudunun şehrine girecektir. Buraya kadar hemen her şey ve tanıdığı herkes Pinhan'ın hikayesini bulması ve ikibaşlığından birisini seçmesi için el ele vermiş gibidir. Ayrıca sık sık tabiatın ve insan tabiatından iki başlılık örnekleri verilerek onun iki başlı hali normalize edilmiştir.

Pinhan'da romanın baş kahramanı derviş hariç çift cinsiyet özellikleri gösteren başka unsurlar da vardır. Bunlardan birisi romanın sonunda kaderi Pinhan'ın kaderiyle birleşecek olan bir mahalledir. Mahallenin ve mahallelinin hikayelerini uzun ve ayrıntılı bir şekilde anlatılır. Mahallenin iki cinsiyetinden birisi Akrep Arif ismi ile diğeri ise Nakş-ı Nigar ismi ile belirginleşir. Akrep Arif mahallenin eski ve meşhur kabadayılardan birisinin adıdır. Mahalle ve mahalleliye yaptığı hizmetler ve öne çıkan karizmatik kişiliğiyle mahalleye adını vermiştir. Ancak bir paşa kızının mahalleye yaptırdığı bir hamam sonrasında mahallenin adı Nakş-ı Nigar olarak değişir. Biri erkek isimli diğeri kadın isimli iki cinsiyetli bir hünsa hüviyeti gösteren mahallenin bu iki kişiliği Pinhan'ın iki başlılığı gibi sürekli çatışma içindedir. Mahallede hem erkek cinsel uzvunu çağrıştıran “babafingonun” hem de kadın cinsel uzvunu çağrıştıran “kesikbaşın” sokaklara verilen isimler olarak kullanılması çift cinsiyetli kişiliğe yapılan vurgudur. Şafak'ın kullandığı kadın ile erkek arasındaki dengesinin hayatın, tabiatın, evrenin her parçasında mevcut olduğunu, hayatın da bu iki cinsiyet üzerinde biçimlendiğini sembolize eden bu metafor, aynı anda hayatın da temelindeki diyalektik döngüye bir gönderme yapar (Taş, 2019: 79).

Çatışan iki kişiliği nedeniyle mahallede türlü musibetler baş gösterir. Bir gün yağmur gibi karınca yağar. Upuzun saçlı, ağzında otuz iki dişli çocuklar doğar. Son olarak da mahallenin itibar edilen yaşlılarından İsmihan Kadın'ın bileğine bir çuvaldız batırarak kendisine bağladığı Kepoz isimli cinin serbest kalmasıyla durum mahalleli için çıkılmaz bir hal alır. Akrep Arif'in hayaleti geceleri Davudî sesiyle mahalleliden hesap sormaya başlar. Mahallede bereket günden güne azalır. Artık mahalleli de kurtuluş için bir alamet beklemektedir.

Beklenen alametın Pinhan olduğı açıktır. Pinhan İstanbul'a gelmiş çeşitli tekkelerde kalmıştır. Şehirdeki gezintisi boyunca elindeki keşkülle bir Kalenderî dervişı gibi dolaşır. İçinin daraldığı bir an Dürri Baba'nın verdiğı inciye bakmak için onu kesesinden çıkardığında inciye çaldırır. Hırsızın izini süren Pinhan, incinin Cüce Cafer'e satıldığını öğrenir. İsmi gibi cüce olan tekinsiz adam Pinhan'ın bir sırrı olduğunu düşünerek onu bir süre alıkoyar. Amacı meyhaneye götürüp sarhoş ederek sırrını öğrenmektir. Pinhan'ın

cinsel kimliğini bulma yolunda içinde parıldayacak kıvılcımı meyhanede çalışan Karanfil Yorgaki isimli ateş oğlanı yakar. İlk gördüğü andan itibaren Yorgaki'den etkilenen Pinhan daha sonra Cüce Cafer vesilesiyle onunla bir araya gelir. Cinsel kimlik arayışının romanı olan *Pinhan*'da Yorgaki'nin hikayesi de bir eşcinsel ilişki barındırır. Yorgaki buluşma esnasında Pinhan'ın karşısında raks ettikten sonra hikayesini anlatır. Annesinin, ünlü bir kadı olan Felekmeşrep Ferid 'in çocuğuna süt annelik yapması nedeniyle kardeşleri ile birlikte kadının konağında kalırlar. Annesi daha sonra konaktan ayrılırken oğlu Yorgaki'yi konakta bırakır. Yorgaki sarı saçları, temiz ve güzel yüzü ile feminen özellikler sergileyen bir delikanlıdır. Konakta kaldığı süre boyunca da kadıyı raks ederek eğlendirir. Fakat Deryakeş lakaplı bir kabadayının kendisine âşık olup konaktan kaçırmasıyla konak hayatı son bulur. Sonraki hayatında da Deryakeş ona olan aşkıdan dolayı Yorgaki'yi hep el üstünde tutar. Yorgaki Deryakeş'n kendisine yaptığı iyiliklerin karşılığını verme düşüncesiyle bir gece uyurken onun koynuna girer. Adamdan gelen tanıdığı bir koku duymasıyla içi ona ısınır. Sabah uyandığında karşılaştığı manzara ile sevinçten ne yapacağını bilemeyen Deryakeş gün içinde yaptığı taşkınlıklar sonucu düşmanları tarafından öldürülür. Düşmanlar Yorgaki'yi de kaçırarak delikanlının vücudunu birbirlerine peşkeş çekerler. Yarı ölü halde bir mezarlığa atılan genç daha sonra meyhanede işe girer. Hikâyeyi dinleyen Pinhan ile delikanlı bir an yakınlaşırlar. Hikâyesini anlatma sırası Pinhan'dadır. En başından itibaren iki başlılığını anlatır. Hikâyeden sonra çift yakınlaşırlar. Bu yakınlaşma da her ne kadar Pinhan sırrını açıklamış olsa da erkek erkeğe bir yakınlaşmadır. Öte yandan bu yakınlaşmayı, cinsiyetin bu birliktelikte bir önemi olmadığı vurgulayan bir mesaj olarak okumak mümkündür. Şafak bu yakınlaşmayı cinsel birleşmeyi de çağrıştıracak ifadelerle anlatmayı seçmiştir.

“Pinhan sustuğunda göğsünde bir ağırlık vardı. Sanki görünmeyen bir yükün altında eziliyor, kıpırdıyamıyordu. Nefes alabilmek için ağzını araladığında, Karanfil Yorgaki tek kelime etmeden ona yaklaştı. Karşı koymasına müsaade etmeden, onun kurumuş dudaklarını ıslattı. Sonra onu sarıp sarmaladı.

Ve onu içine aldı.” (Şafak, 2010: 169)

Pinhan'ın cinsel kimliğine giden yolda işaretler hep rüyalarında gelir. Romanda rüyalar kahramanları varılması gereken menzile götüren birer rehber gibidirler. Rüyaların bu özelliği en çok da Pinhan üzerinde etkilidir. Yorgaki ile yaşadığı birliktelikten sonra gördüğü rüya da bu mesajlardan birisidir. Rüyasında kendisini iki kola ayrılan bir yol

ayrımında bulur. Hangisini seçeceğini bilmez vaziyette beklerken bir pencere sesi duyduğu tarafa yönelir. Rüzgârda açılıp kapanan bir pencerenin yanına varır. Kapatmak isterken pencereden aşağı düşer. Ama düşüşü bir şeylerin bir yere takılmasıyla durur. Pinhan havada asılı kalır. Onu düşmekten kurtaran şey pencereye takılan upuzun kıvıll saçlarıdır. Görünüşte tüysüz bir kalenderi dervışı olan Pinhan rüyasında upuzun kıvıll saçları olan bir kadındır. Bu rüyaıyla varılacak sonuç sezdirilmiş olur.

Romanda başka bir eşcinsel temayül de Akrep Arif/ Nakş-ı Nigar mahallesinin sakinlerinden Hokkagülü İfakat ve Kaymaktabağı Rana arasındadır. Hokkagülü İfakat ölen kocasından kalan servet ile gününü gün etmektedir. Evinde yalnızca kadınların bulunduğı sazlı sözlü davetler vermektedir. Bu davetlerde de çengi Kaymaktabağı rana raks eder. Hokkagülü İfakat'ın Rana'ya büyük zaafı vardır. Rana'nın İfakat üzerindeki etkisi şöyle anlatılır:

“Elindeki zilleri çala çala odanın içinde dört dönüyordu. Vücudundan yayılan taze menekşe kokusu, gözlerini ondan alamayan Hokkagülü İfakat'ı mest ediyordu. Evsahibesi, ne misafirleriyle alakadar oluyor, ne de önündeki sinide sıralanan birbirinden güzel yemişlere, mezelere elini sürüyordu. Kaymaktabağı Rana da, inadına daha cilveli oynamaktaydı.” (Şafak, 2010: 203)

Ayrıca İfakat, Rana'nın başkasının önünde dans etmesine de tahammül edemez. Misafirler de böyle bir durumda maruz kalacakları muameleden korkarlar. Mahalleli artan uğursuzluk nedeniyle Hokkagülü İfakat ve yaptığı bu işret toplantılarını sorumlu tutarlar. Mahalleli bütün uğursuzlukların sebebi olarak İfakat'ın her gece genç kadınları evine doldurarak alem yapmasını görürler. Kocasını öldüğünden beri kendisine ilgi gösteren hiçbir erkeğe yüz vermeyerek kadınlara meyleden kadın mahallenin başına gelen tüm uğursuzluğun kaynağı olarak mimlenmiştir.

Yine böyle bir alem gecesinde mahalleli İfakat'ın kapısına dayanır. İmam'ın önderliğinde hemcinslerine meyleden ve bu hislerle alemler düzenleyerek günah işleyen kadına engel olmak isterler. Fakat mahalleli karşılarında toplantıya davetli olan İsmihan Kadını bulur. İsmihan kadın tek bakışıyla insanları dağıtıp geri gönderir. Hokkagülü İfakat imam ve mahalleliye galip gelmiştir. Dahası herkes dağıldıktan sonra Rana'yı alıkoyar.

“Kucağına yatırdığı Kaymaktabağı Rana'nın altın sarısı saçlarını okşayıp bir menekşe rayıhası içinde sermest olurken, bir yandan da Zışan'ın lokma tatlılarını birer ikişer atıştırır” (Şafak, 2010: 206)

Pinhan'ın çıktığı cinsel kimliğini bulma yolculuğu mahallenin hamamında son bulur. Çünkü mahallenin çift kişilikli olmasına sebep bu hamamdır. Mahallenin ileri gelen altı kocakarı Kevser ninenin istihare falında gördüğü gibi Pinhan'ı bu hamama getirirler. Pinhan, onlara kendisinden ne istediklerini sorar. Kadınlar “*Biz tek iken çok olduk; sen çok iken tek olursan salâha kavuşuruz.*” (Şafak, 2010: 214) diye cevap verirler. Pinhan kadınların isteğine olumlu cevap verir. Kaçarak korkarak, saklayarak bir hayatı yaşamının mümkün olmadığını fark eder. Hamamda göbek taşında vücudunun şehrine girmeye karar verir. Bir rüya/trans halinde vücudun şehrine girer. Buradaki anlatım mesnevileri andırır. Pinhan bir şehrin devasa kapısından içeri girip semenderleri takip ederek ateş yolundan geçer. Şehir meydanında izlediği dans eden yılanın ağzında ısırılmış bir elma görür. Elmaya bakarken yılan Pinhan'ı sokup zehirler. Pinhan zehir etkisini göstermeden seçimini yapmak zorundadır. Vücut şehrinde organların dükkanlarının önünden geçip daracık sokaklarda bir hamama varır. Hamamın içerisinde suyu akan bir çeşme ve bu suları yutan bir çukur vardır. Zehrin etkisiyle sersemleyen Pinhan bu çeşme ya da çukurdan birisini kapatmak zorundadır. Bayılmadan son anda birisini kapatır ancak hangisini kapattığını bilemez vaziyette rüyadan uyanır. Bu iki sembol anlaşılacağı gibi erkek ve kadın cinsel organlarını temsil etmektedir. Pinhan seçimini bunlardan birisini kapatarak yapar. Uyandığında tüysüz ve cinsiyetsiz Pinhan'ın yerini uzun saçlı bir kadın alır. Pinhan bir erkek olarak çıktığı cinsel kimliğini bulma yolculuğunu bir kadın olarak tamamlamıştır. Fizikî ve ruhî dönüşümleri tecrübe ettikten sonra kızıl saçlı bir kadın görünümünde Dürri Baba'nın tekkesine geri dönüp orada ölür. Karanfil Yorgaki de Pinhan'ın incisini Cüce Cafer'in elinde alarak Pinhan'a vermek amacıyla ardından gider. Tekkeye vardığında Pinhan'ın öldüğünü görür. Sevgilisine bir mezar yaptıktan sonra inci tanesini Pinhan'ın mezar taşında açtığı deliğe koyar. Mezar başucunda sabahlayan Yorgaki, incinin güneş battığında karardığına, sabah olduğunda ise tekrar parladığına şahit olur. İncideki bu değişim, Pinhan'ın tekke günlerinde gündüzleri normalken gece olduğunda hüzünlenmesi düşünüldüğünde onun ruh halini temsil eder. Yorgaki inciyi Pinhan'ın mezar taşına yerleştirerek Pinhan'ın hikâyesini tamamlar. Böylece Pinhan özüne ulaşır, serüvenini tamamlar (Namlı, 2007: 1225).

Tasavvufi ıstılahların zaman zaman anlatımı boğma pahasına bolca kullanılan Pinhan romanı, bir dizi tasavvufi öğretilerden örülerek meydana getirilmiş görünümü çizer. Fakat Pinhan'ın şahsında sezdirilen ya da verilmek istenen üstü kapalı mesajın romanın kaleme alındığı zamanların en çok konuşulan meselelerinden birisi olarak görülen toplumsal

cinsiyetin bir tür sorgulamasın olduğu anlaşılacaktır (Alev, 2022: 149). Şafak, Mesnevî'den, Yunus Emre'den, İ. H. Erzurumî'den, Ömer Hayyam'dan, Hacı Bektaş-ı Velî'den ve Kur'an'dan yaptığı alıntılarla metne dinî/tasavvufu bir fon oluşturur. Pinhan'ın içinde bulunduğu kimlik bunalımına, ötekileşme korkusuyla gizlediği cinsiyet sorununa tasavvufun hoşgörülü bakış açısını referans yapmıştır (Alev, 2022: 149). Hatta bir adım daha ileri giderek Pinhan'ın cinsiyet değişimine Kur'an ayetlerinden Allah'ın kuluna zulmetmeyeceği ifadelerini seçerek dayanak oluşturmuştur. Pinhan vücudun şehrine girerken açılan iki kanatlı dev kapının bir kitap olduğunu fark eder. Kitapta yazanları okuyarak girer şehre. Kapıda içinde ayetlerin de olduğu bir şiir yazar:

“Kimine kâfi gelir bu ten sûreti

Böyle doğar, böyle sırlanır

Kimine dar gelir bu ten sûreti

Hep arar, savrulur

Kiminin imanı korkudur

Ve inne rabbeke leşedydiül'ikaab"

Kiminin imanı safı aşktr

Ve ma rabbüke bizallamin lil'abiyd"

Her kimin ki aşk için, aşkla yaşar

Aşk arar, aşkla yanar

İşbu vücud şehrinin

Kapısını aralar” (Şafak, 2010: 218)

Bu şiirdeki Arapça dizeler Kur'an'daki ayetlerden alınmıştır. Ancak ayetlerin tamamı değil belli bölümleri alınarak şiire yerleştirilmiştir. Kapıda yazan şiir Pinhan'ın cinsiyetini değiştirme yolunda bir teşvik metnidir. İlk dörtlükte bahsettiği gibi ten sureti Pinhan'a da dar gelmektedir. Ancak bu dar gelişin İlahî, Ezelî ve Ebedî olanı bulma gayesinden kaynaklanmadığı açıktır. İkinci dörtlükte ayetlerle iki iman tarzından bahseder. İlk ayet dörtlüğün ikinci dizesinde bulunan *“Ve inne rabbeke leşedydiül'ikaab”* ayetidir. Ra'd Suresi'nin altıncı ayetinden alınan cümle *“Bununla beraber Rabbinin azabı pek*

şiddetlidir.”⁸ şeklinde meal edilir. Ayetten yapılan bu alıntıyla imanlarını korku ile şekillendirenler ifade edilir. Pinhan’ı ilgilendirense diğer ayetten yapılan alıntıdır. “*Ve ma rabbüke bizallamin lil’abiyd*” cümlesi Fussilet Suresi’nin kırk altıncı ayetinden alınmıştır. “*Rabbin, kullara (zerre kadar) zulmedici değildir.*”⁹ olarak meal edilen ayet alıntılanarak dinin hoşgörüsü vurgulanmak istenir. Aşkı arayan herkesin bu düsturla vücut şehrinin kapılarını araladığı söylenir. Ancak Pinhan’ın aradığı aşkın mahiyetinin ilahî bir aşk olduğunu söylemek mümkün değildir. Tekkeden ayrılmadan gördüğü rüyanın tabirini dinlerken su, ona canansız canın olmayacağını, iki yüreğin bir çarptığını telkin eder. Pinhan suyun telkinine “*Lakin o yüreklerden birisi benim yüreğim; de bana, ya öteki kimin? Ben kimin peşindeyim?*” (Şafak, 2010: 33) sorusuyla cevap verir. Pinhan’ın sorusu romanda Karanfil Yorgaki’yi bulana kadar cevapsız kalacaktır. Tasavvufun öze bakma, özünden kendini ve oradan Allah’ı bulmaya giden içsel yolculuğu *Pinhan* romanında dinî/tasavvufî saikler kullanılarak bir cinsiyet değiştirme, cinsel kimliğini bulma yolculuğuna dönüştürülmüştür. Kendi özünde yaratıcısını bulup ilahî aşka ulaşan derviş profili, *Pinhan*’da özüne bakıp erkek iken kadına dönüşen bir profile bürünmüştür. Nitekim Elif Şafak bir röportajında cinsel kimliklerle alakalı şunları söylemektedir:

*“Kadınlık da, erkeklik de “doğal” değil, alabildiğine “kültürel kodlamalar”. Zor olan bu basit ayırımı gösterebilmek insanlara. Ben doğrusu doğuştan çok yönlü sevmek ve sevilme yeteneğiyle dünyaya gelip zaman içinde törpülene törpülene, öğretilere maruz kala kala bu yeteneğimizi kaybettiğimize inanıyorum. Çok cinsiyetli, çok kimlikli, çok sesli olabilirdik, çoktan aza indirildik.”*¹⁰

Yapay olduğunu düşündüğü cinsel kimlikleri sorguladığı *Pinhan* romanıyla Şafak, aynı röportajında ifade ettiği gibi Türkiye’de egemen “cinsel ideolojinin ve heteroseksist kalıpların” sorgulanmasına tartışmaya açılmasına hizmet etmeye ve bu yolda tasavvufun bilinen seyri sülük öğretisini yorumlayarak marjinal bir alternatif oluşturmaya çalışmıştır.

⁸Diyanet İşleri Başkanlığı Kur’an-ı Kerim Meâli, (Haz. Doç. Dr. Halil Altuntaş - Dr. Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2011, s. 268.

⁹Diyanet İşleri Başkanlığı Kur’an-ı Kerim Meâli, s. 532.

¹⁰<https://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=198>, Erişim tarihi 16.01.2024.

5.5. Merkez Çevre Çatışması

Tarihsel süreç içerisinde sanayi devriminin meydana getirdiği teknolojik gelişmeler Avrupa’da birtakım ekonomik ve sosyal hareketlenmeler doğurur. Bu hareketlenmelerden birisi de kırsaldan kente doğru yapılan göçlerdir. Tarımsal faaliyetlerde ortaya çıkan makineleşme kırsalda tarım ile ilgilenen nüfusun kente doğru göç etmesine sebep olur. Öte yandan şehirlerde kurulan büyük fabrikalar kente göçen nüfus için yeni bir istihdam alanı oluşturur. Böylelikle sanayileşme, gelişmekte olan ülkelerde ekonomik, sosyal ve siyasal değişimlerin temelini teşkil eder (Arslan, 2022: 7). Bu sürece kadar şehirler, ülkelerin ya da toplumların sosyal, coğrafi, ekonomik, kültürel vb. özelliklerine göre şekillenirken; sanayi devrimiyle birlikte kentleşmenin temel belirleyici unsuru sanayileşme düzeyi olarak kendisini gösterir (Koyuncu, 2015: 23). Sebep-sonuç ilişkisi bağlamında değerlendirilecek olunursa göçün sebeplerinden biri de kentleşmedir. Kentleşme, iç göçe dayanan sosyolojik bir olgudur. Çünkü kentleşmede birey; iş olanaklarının ve imkânlarının artması sonucu kente göç eder (Biricik, 2017: 61). Kentleşme, en kısa olarak ülkedeki kent sayısı ve kentlerde bulunan nüfusun artması manasına gelir. Kentsel nüfus, köyl ve kasabalardan yani kırsaldan gelerek göç edenlerle artar. Gelişmekte olan ülkelerin kentlerinde, doğurma sayıları azalma gösterdiğinden, kentleşme genellikle köyden kente doğru yapılan demografik hareketle beslenir. Kentleşmenin basit tanımı, nüfusa ilişkin bir tanımlama niteliğindedir (Keleş, 2002: 19). Fakat daha geniş bir açıdan bakılacak olursa kentleşme olgusu, bir toplumun sosyal ve iktisadî yapısında oluşan değişim ve dönüşümler sonucunda doğar (Budun, 2014: 27). Kentleşme olgusu üzerinde çalışan araştırmacılar tarafından üstünde kesin bir anlaşılmaya vardıkları temel mesele, kentleşmenin üretim biçimlerinde görülen değişim esasına dayalı olarak gelişen bir yerleşme modeli olduğudur. Ekonomi tarım yerine sanayi üretimine bağlı bir yapı olarak şekillendiği için, üretim işlev ve denetimlerinin şehirlerde birikmesine neden olmuştur. Bu birikmeyle birlikte istihdam alanlarının kırsaldan kent merkezlerine taşınması, gerekli işgücünü karşılayabilecek nüfusun kente doğru kanallı olmasını sağlamıştır. Bundan dolayı kentleşme, toplumların kültürel, siyasî, iktisadî ve toplumsal hayatlarından, sosyal ilişkilerine kadar köklü dönüşümler oluşturan bir olgu olarak görülmektedir (Budun, 2014: 28).

Türkiye de dünyada gelişen bu süreçten etkilenir. Köyden kente göç olgusu Türkiye özelinde düşünüldüğünde genellikle 1950 öncesi ve sonrası olarak ikiye ayrılır. Cumhuriyetin kuruluşundan 1950’li yıllara kadar köyden kente göç 50’ler sonrasına nispeten daha yavaş bir hızda ilerlese de modern kentleşme sürecinin başlangıcı

Cumhuriyet'in ilânına dayanmaktadır. Klasik Osmanlı şehri, Cumhuriyet'in ilânıyla birlikte yerini modern kentleşme sürecine bırakmaya başlar. Bu tarih klasik kentten modern kente geçişin başlangıcı olarak kabul edilse de Türkiye'de kentleşmenin planlı ve öngörülebilir bir şekilde gerçekleştiğini söylemek mümkün değildir. 1923 yılına kadar olan süreçte oldukça derece durgun bir şekilde seyreden şehirleşme süreci, bu siyasal gelişmenin ardından Osmanlı kentleşmesine oranla daha hızlı gerçekleşse de yine de düşük seviyelerde kalmaktadır. 1950'li yıllara kadar kentleşme sürecinde etkisini gösteren ve süreci değiştiren önemli bir gelişme görülmez (Budan, 2014: 56).

Türkiye'de göçün artış hızı; çok partili hayata geçiş, batıya açılma, ekonomide liberalleşme ve sanayileşmenin artışı ile paraleldir (Güreşçi, 2011: 127). İkinci Dünya Savaşı'nın son bulduğu yıllardan itibaren Türkiye'de canlılık kazanan sanayileşme hamleleri, modern kentleşmeye hız kazandıran ve dönüm noktası olarak görülebilecek bir gelişme olarak ortaya çıkar. Savaş sonrası Avrupa'da görülen en önemli olaylardan birisi, Amerika tarafından savaşın neden olduğu yıkımın etkilerini ortadan kaldırma amacıyla gerçekleştirilen Marshall Planı'dır. 1948 yılından 1952 yılları arasında uygulanan bu plan, ekonomik yardımlardan yararlanan Türkiye'deki tarımsal üretimin modernleşmesine yardımcı olur. Marshall yardımı ile ülkeye çok sayıda traktör ve yol yapım aracı girmiş, bu nedenle de bu alanda istihdam edilmesi gereken iş gücüne duyulan ihtiyaç azalmıştır. Böylelikle köylerde ortaya çıkan istihdam sorunu köylerden kentlere doğru hızlı bir nüfus akışını doğurmuştur (Budan, 2014: 63).

İş bulmak umuduyla sanayi gelişmesine bağlı olarak fabrikaların sayısının arttığı kentlere göç eden nüfus, kentler üzerinde yoğun bir baskının oluşmasına neden olur. Ekonomik sıkıntılar ve konut arzının talebi karşılamakta yetersiz kalması nedeniyle göç eden nüfus barınma sorunu ile karşı karşıya kalır. kentleşme hızının sanayileşme hızının çok çok üzerinde olması zamanla konut ve yerleşme sorununu Türkiye'nin ana meselelerinden birisi olmasına sebep olur. Özellikle İstanbul, Ankara ve İzmir gibi Türkiye'nin en büyük şehirleri gecekondu mahalleleri sarar tarafından çevrelenir (Bayraktar, 2006: 117). Gecekondu, Türkiye'de II. Dünya Savaşı'nın sürdüğü zmaan zarfında ortaya çıkan bir olgu olarak görülebilir. 1948 yılında, büyük şehirlerde 25-30 bin gecekondu bulunmaktayken 1953 yılında, gecekonduları hakkındaki 6188 sayılı yasa yürürlüğe girdiğinde, gecekondu sayısı 80 bin kadar olmuştur. Bu sayı, 1960 yılında 240 binken 1983 yılında 1,5 milyona yükselmiştir. Bu sayılara bakıldığında her ne kadar

yasalar, gecekondular yapımını yasaklasa da, gecekondular sayısının devamlı bir artış gösterdiği görülür (Keleş, 1983: 386).

Cumhuriyet ilan edildikten sonra farklı siyasî iktidarlarca bazen politik bir rant aracı, bazen şehirle bütünleşme gösterdikçe kaybolacak muvakkat bir yerleşme modeli, bazen de kesinlikle engellenmesi gereken yapısal bir sorun olarak algılanan gecekondulaşma olgusu, bugüne kadar var olmuş ve kentleşmenin en temel problemlerinden biri haline gelmiştir. Devletin gecekondular karşısında takındığı tavrı Çakır (2011: 216), iki ayrı yaklaşım olarak ele alır. Bunlardan ilki 1950’lerden 1980’lere kadar olan dönemdeki kentleşme ve konut politikalarını sorun olarak ele alan yaklaşımdır. Bu doğrultuda probleme dair çözüm; önleme, yıkım, tasfiye, yenileştirme ve gecekondular bölgelerine devlet eliyle sosyal konutlar yapmada aranır. İkincisi ise gecekonduları artan nüfus yoğunluğunda konut açığını kapatan bir çözüm olarak gören yaklaşımdır. Çakır’a göre birinci reaksiyon, neden olduğu yıkımlar sebebiyle harcanan para ve emeğin kaybolmasına, kente göçen insanların evsiz, meskunsuz kalmalarına sebep olur. Devletin gösterdiği ikinci reaksiyon ise kentsel arsa ve konut dolandırıcılığını, yağmacılığı alevlendirerek problemi günümüzdeki konumuna getirir (Çakır, 2011: 216). Seksenli yılların eşiğinde devletin gecekondular karşısında ikinci tutumu benimsediği görülür. Hükümet, gecekonduları halkın yaratıcı bünyesinin bir yansıması olarak görür. Bu doğrultudaki politikayı belediyelerin, halkın yaratıcı gücü ve devletin desteği ile bir çalışmaya gitmesi sonucunda Türk halkının konut sorununu kendisinin çözebileceği görüşü şekillendirir (Çakır, 2007: 39). Kaçak yapılaşma süreci tamamen ticarileşerek fakir kesimler için arsa sağlayıp yapı malzemelerini temin eden ve gecekondular inşa ederek halka satan “gecekondular firmaları” ortaya çıkması için uygun ortamın oluşmasına neden olur. Özellikle 1980’lerde çıkan imar afları kaçak yapılaşmayı rant paylaşan odaklar için alternatif bir geçim kaynağı haline gelmiştir (Budan, 2014: 88). Yukarıda bahsedilen devlet, siyasî erk ve gecekondular ilişkisine bakıldığında gecekondular olgusunun hâkim söylemde ifade bulduğu gibi sadece köylü göçmenin sorumluluğunda olan bir durum olmadığı görülmektedir. Gecekondular olgusunun oluşum ve gelişim safhalarının, yönetim erkini elinde bulunduran muhtelif siyasal partilerin ideolojik, kültürel, ekonomik ve politik açılımlarının etkisi altında şekillendiği söylenebilir. Gecekondular nüfusun kültürel, sınıfsal ve mezhepsel mensubiyetin, oy potansiyeli ve yasal statü elde etme talepleri, söz konusu kesimin siyasal manipülasyonlara elverişli hale gelmesini kolaylaştırmıştır (Budan, 2014: 89).

Anadolu/köyden kentlere yapılan yoğun göçler, beraberinde kentlerin fizyolojisini deforme ederken göçen insanların kente gelmeleri ve yerleşme amaçları, giderek başka sorunları da doğurmaktadır. Bunların başında konut, iş bulma gibi ekonomik sorunlarla kent toplumu ile uyum, kentlileşme gibi sosyal ve kültürel süreçler gelmektedir (Çakır, 2011: 211). Bu nedenle ortaya çıkan sorunlar çoğunlukla psiko-sosyolojiktir. Çünkü köklerinden, geleneklerinden kopup gelerek kentin sosyal dokusuna ve hayatına uyum sağlayamayan her birey, kültürel çatışma ve kimlik bunalımı ile karşılaşır (Biricik, 2017: 62).

Türkiye'ye özgü kentleşme sürecinin temel problemlerinden biri de köy-kent ayrımı ekseninde biçimlenen kültürel entegrasyon sürecidir. Köy kökenli göçmenlerin yoğunlaştıkları gecekondulu mahalleleri, kendisine özgü bir yaşam biçimi, insan ve doğa ilişkileri içerir. Bu yaşam biçimi ve sosyal ilişki ağı, zaman içerisinde gecekondulu yerleşimlerine özgü müstakil bir kültürün teşekkül etmesini sağlar. Bu durum ise kırsal kesime ait değerlerin temsilcisi olma işlevi üstlenen gecekonduların ve gecekondulu nüfusunun kent kültürüne intibakı sorununu beraberinde getirir (Budun, 2014: 76). Geleneklerinden ve kültüründen ödün vermeyerek kentin geleneği yıkıcı işleyişine karşı asimile ve dejenere olmamaya çalışan kentin yeni sakinleri, kentli kimliği karşısında kentlilerce ötelenir ve ötekileştirilir. Göç sonucunda “köylü” ve “kentli/şehirli” olarak iki karşıt kimlik oluşur (Biricik, 2017: 64). Kentin eski sakinleri bir merkezi oluştururken, kentin periferinde yerleşen ve kente eklemlenen halk da çevreyi oluşturur. Çevre, merkez için “bugün gelip yarın gidemeyen, geri dönme imkânı olmayan yabancıyı” ifade eder. Bu yabancı şehre gelip köyüne dönemez. Ne köylü kalabilir ne de tam manasıyla şehirli olabilir (Gürbilek, 2019: 35).

Toplumsal yapıda merkez ve çevre ilişkisi ya da karşıtlığı üzerine bilindiği gibi ilk değerlendirmeler İbni Haldun tarafından yapılır. İbni Haldun doğrudan merkez-çevre ilişkisinde yoğunlaşmamış olsa da Arap coğrafyasındaki devletlerin toplumsal, kültürel özelliklerini analiz edip bu özellikleri belirli bir sisteme bağlamasıyla merkez-çevre modeli kapsamında değerlendirilir (Tınkır, 2023: 17). İbn Haldun, merkez-çevre diyalektiğinde merkez ve çevreyi birbirine zıt kavramlar olarak tasarlamakla birlikte, bunları karşılıklı bir ilişki içerisinde de düşünür. Bu doğrultuda da düşüncesini hadarilik (medenilik)-bedevilik kavram çiftleri üzerinden temellendirir. Merkez çevre ayrımı olarak da okunabilecek bu karşıtlık, devletin merkezine hükmeden ve şehirli yani medenî bir kültüre sahip hadarilerin ürettiği iktidar alanı ile devlet merkezinden uzakta yaşayan periferiyi oluşturan ve merkezi

otoriteye karşı mücadele içinde bulunan bedevilerin karışıklığını ifade eder (Tınkır, 2023: 17).

İbn Haldun sosyolojisinde devlet merkezine özel bir önem atfeder. Devlet merkezinin ve onun yarattığı iktidar alanlarının, toplumsal ve kültürel sürekliliğin sağlanması açısından önemi, İbn Haldun'un analizinde oldukça merkezî bir yer işgal etmektedir (Tınkır, 2023: 18). İbn Haldun düşüncesinde merkez; iktidar, cebir veya tahakküm yoluyla uygulama alanı bulan bir otorite alanıdır (Bozarslan, 2016: 67). İbn Haldun'un devlet ve toplum analizlerinde, insanların kolektif olarak varlıklarını devam ettirebilmeleri ve toplumsal yapının sürekliliğinin sağlanması adına otorite; doğal, biyolojik bir ihtiyaç olarak görülür. Düşünür, bir anlamda toplumdaki işlevlerin eksiksiz yerine getirilebilmesi ve periferiden gelen tehlikelerin devlet merkezini etkilememesi adına otoriter bir devlet fikrine yakın durur.

İbni Haldun'un Arap milletini ve onun devlet merkezli toplumsal yapısını analiz ederken kullandığı metodolojik arka plan, modern sosyolojide merkez çevre diyalektiğini kullanan bir başka önemli isim olan Edward Shils'in yaklaşımı ile benzeşir. Hatta Edward Shils, sosyal bilimlerde sıklıkla kullanılagelen merkez-çevre teorisi bağlamında atıf yapılan en önemli isimdir (Tınkır, 2023: 27). Makro sosyolojik bir perspektife sahip molan Shils, çözümlemelerinde daha çok düzen ve toplumsal konsensüs üzerine odaklanır. Toplumsal sisteme ve devlet merkezinin devamlılığına özel bir önem verirken toplumsal yapıdaki sükunetin ve huzurun muhafaza edilmesi üzerine çalışır. Merkez kavramı, Edward Shils sosyolojisinde, kolektivitenin ve toplumsal konsensüsün tesis edildiği bir alan olarak karşımıza çıkar. Ona göre toplumsal düzenin ve kolektif dayanışmanın devam etmesi için bir merkezî alana ihtiyaç vardır ve bu merkezî alan toplum içerisinde bulunan bireylerin ona katılarak toplumsal dayanışmayı oluşturduğu bir kolektif kod üretim merkezi olarak çalışır (Shils, 2002: 86). Bu değerler zinciri, merkezî alanın biricikliğiyle ilişkilidir ve merkez basite indirgenip parçalanamadığından ötürü merkezdir. Shils'in sosyolojisinde bu merkezî alanın en önemli vasıflarından birisi, inanç kavramıyla karakterize edilir. Merkezî alan kutsalın tabiatına sahiptir, yani merkezi alan bir kutsiyet kodu üretmekte ve bu da toplumsal merkezin resmî bir dine sahip olmasına neden olmaktadır (Shils, 2002: 86). Bu kodlar modern dönemde kolektif dayanışmayı üretmekte ve toplumun periferisinden gelebilecek tehlikelere karşı, toplumsal merkezi ve merkezî değerlere olan bağlılığı artırırken toplumdaki çatışmaların da minimize edilmesini ve tabii olarak heteredoks inançların kriminalize edilmesini sağlayacaktır (Tınkır, 2023: 31).

Toplum merkezini bir eylem alanı olarak tanımlayan Shils'e göre merkez, kurumsal bir yapılanma içerisinde, çeşitli faaliyetler, kişiler ve rollerden müteşekkil bir aksiyon alanıdır (Shils, 2002: 86). Bu aksiyon alanı ekonomi, statü sistemi, siyasî teşkilat, akrabalık sistemi, üniversite sistemi, dinî müesseseler sistemi gibi toplumu mutlak itaate alıştıran tahakküm mekanizmalarıdır. Bu parçaların hepsi bir bütünlük içerisinde merkezî değerlerin toplumsallaşmasına hizmet eder (Tıncır, 2023: 31).

Merkezî değerlerin toplumsal yapıdaki rolü, elitlerce sahiplenilir. Toplumun elit olarak adlandırılabilen entelektüel kesimi, merkezî alandaki değerler sistemini muhafaza eder ve bunu bürokratik kurumlar başta olmak üzere çeşitli kanallarla toplumsal yapının içerisine, bilhassa periferiye enjekte ederek yeniden üretir (Shils, 2002: 87).

Merkezî değer sisteminin değer yargılarını, toplumun bütününe yaymak için ve toplumsal rızayı güçlendirmek için, merkezin kullandığı en önemli değer yargısı otoritedir. Shils, en liberal-demokratik toplumları dahi göz önüne aldığımızda, her toplumda mutlak anlamda bir otoritenin mevcut olduğunu söyler, her toplumsal yapıda otoriteye yönelik asgarî bir takdir mevcuttur (Shils, 2002: 88).

Merkezî değer sisteminin otoriter kodları, toplumun elitlerince sahiplenilir ve bunlar toplumsal alanda çeşitli değerlerle sembolize edilir. Ekonomik, sosyal, siyasî iktidar alanlarında toplumsal elitlerin otoriter değerlerinin çeşitli kültürel pratiklerle mevcudiyet kazanması, toplumsal yapıda bu değerlerin içselleştirilmesine neden olur. Merkezî değer sistemini, bilinçli veya pratik bir içselleştirme düzeyinde habitusa dönüştüren halk, bu değerler sisteminin yarattığı kolektif kültür kodlarına razı gelir. Toplum nezdinde otorite takdir edilir ve bir davranış kalıbı haline dönüşerek halkın gündelik hayat pratiklerinde cisimleşir. Toplum farkında olmadan, merkezi değer sistemine bağlanır ve bunu birtakım uygulamalarla açığa çıkartır (Tıncır, 2023: 33).

Shils'in analizinde, toplumun merkezinde, kültürel değerlerin uzmanlık gerektiren bilgiyle birleşmesi neticesinde, merkez-çevre kavramları, yetenek ve başarı kavramları çerçevesinde, yani bilgiye ulaşım noktasındaki yeterlilikler ve noksanlıklar bağlamında değerlendirilir. Shils'e göre merkez, yüksek yeteneğin bulunduğu, büyük başarıların mevcudiyet kazandığı bir alanken çevre, daha az yetenekli insanların, küçük başarıların ve çok daha küçük itibarların bulunduğu bir alandır. Merkez, ekonomik ve kültürel kaynaklara erişmekte, çevreye nazaran daha gelişmiş bir seviyede olduğu için, toplumun merkezinde, statü ve başarı oldukça yoğun olarak kümelenirken çevre, ekonomik ve

kültürel kaynaklara ulaşmakta sıkıntı yaşadığı için, statünün ve başarının zayıflığıyla karakterize edilir (Tınkır, 2023: 34).

Merkez, toplumsal alanda uyulması gereken kuralları ön plana çıkartıp ödüllendirerek toplumsal şiddeti ve tahakkümü meşrulaştırır. Merkeze bağlanmayan ve merkezî değer sistemini benimsemeyen gruplar; öteki olarak damgalanarak merkezî değerler sistemine bağlı olanların toplumsal hınç nesnelere dönüştürülürler. Onlar, merkezin meşru ve uzmanlık gerektiren bir takım “iyi ve güzel” değerlerinin karşısında yer aldıklarından dolayı; “demonik” bir anlayış kapsamında değerlendirilirler (Tınkır, 2023: 34).

Otoriter merkezin kurumsallaşması ve tahakküm pratiklerinin devlet merkezinde yaygınlaşmasına karşılık olarak periferiden gelen tepkiler çeşitlilik arz edebilir. Periferideki gruplar bütünüyle merkezî otoriteye itaat etmezler. Genetik ve kültürel kodlarla edindikleri bazı toplumsal değerler merkezî alanın değerleriyle uyuşmadığı zamanlarda periferi, çeşitli direnç pratikleri oluşturabilir. Shils’e göre periferinin içerisindeki gelenek, merkezî otoritenin yayılmacı vasfı üzerinde güçlü bir engeldir (Shils, 2002: 91). Bunun aksine merkezî otorite, bazı insanların nezdinde daha kabul edilebilirdir. Gelenek bağı zayıf olan ve kolektif kodların içselleştirilmesinde bazı patolojilere sahip olan toplumlarda, merkezî değerlere ve otoriteye itaat daha kolaydır (Tınkır, 2023: 35).

Shils, merkez ile çevre arasındaki kopukluğun, periferinin merkezi değer sistemine daha az bağlı hale gelmesinin, toplumsal yapıdaki eşitsizliklerin artmasıyla ve kurumsal sistemin ülke geneline yayılmasıyla ilişkili olduğunu ifade eder (Shils, 2002: 91). Toplumsal yapıdaki eşitsizliklerin artması ve periferinin kültürel-ekonomik geri kalmışlığı, merkeze karşı aktif bir tavır alışla kendini gösterebilmektedir (Tınkır, 2023: 36).

Shils, merkez-çevre ilişkisini, 1940’lı yıllardan itibaren kitle toplumu kavramı çerçevesinde değerlendirir. Shils, kitle toplumunun en belirgin özelliğinin, nüfusun büyük çoğunluğunun toplum içerisinde kaynaşması olduğunu ifade eder. Kitle toplumunda, geleneğin iktidarı, manipülasyonlara açık hale gelmiş ve yeniden yorumlanmaya başlamıştır. Bütün bunlar merkez ile çevre arasındaki sınırların pre-modern toplumlara nazaran daha kaygan bir zemine oturduğunu göstermekle beraber Shils, kitle toplumunda ahlaki konsensüsün kesinlikle tamamlanmaktan uzak olduğunu, merkez ile çevre arasındaki yakınlaşmaların hâlâ az, çatışmaların daha fazla olduğunu ısrarla ifade eder. Sınıf çatışması, etnik ön yargı, huzursuz kişisel ilişkiler, modern kitle toplumunda hâlâ önemli faktörlerdir (Shils, 1960: 289’dan Akt. Tınkır, 2023: 38-39).

Merkez-çevre ilişkisi üzerinde çalışmalar yapan bir diğer önemli isim de Şerif Mardin'dir. "*Türk Siyasetini Açıklayabilecek Bir Anahtar: Merkez-Çevre İlişkileri*" başlıklı makalesi onun bu konuda ses getiren çalışmalarındandır. Mardin çalışmasında Edward Shils'in merkez çevre paradigmasını uyarlayarak Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne uzanan modernleşme tarihini çözümlemeye çalışmıştır.

Mardin, Shils'in makalesine atıf yaparak her toplumun bir merkeze sahip olduğunu, fakat bu merkezin her toplumun kendi bağlamına göre değişebileceğini, bazılarının uzun ömürlü, bazılarının ise kısa süreli bir merkeze sahip olabileceğini ifade eder. Cumhuriyette oluşan merkez-çevre çatışmasını da Millî Mücadele döneminden başlatır. O, Millî Mücadele döneminde, bu çatışmanın merkezî düşünceyi oluşturan Kemalistler ile mecliste ikinci grup olarak temsil bulan, genellikle Kemalistler tarafından görevden alınmış memur sınıf üyelerinin önderliğinde ve eşraf temelli dağınık bir grup arasında olduğunu söyler (Mardin, 2017: 59). Mecliste ikinci grup olarak ortaya çıkan bu oluşum, zaman içerisinde Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası adı altında partileşmiştir. Bu parti merkeziyetçi politikadan kurtulmak isteyen, açıkça liberal bir politika izlenmesi gerektiğini savunan bir oluşumdur (Mardin, 2017: 61). Fırka, kısa süreli de olsa merkezi oluşturan Kemalizm'in seküler politikalarına karşı çevrenin muhafazakâr kodlarını savunan bir konumda bulunmuştur. Mardin, daha sonraları Kemalizm'in karşısında çevrenin oluşturduğu önemli tehditlerden birisi olarak yine bir dini direniş hareketi olan Said Nursî ve Nurculuk hareketini gösterir ve onun başlı başına Kemalist merkez için endişe kaynağı olduğu yorumunu yapar (Mardin, 2017b: 63).

Kemalist rejim, ortaya koyduğu seküler reformlarla birlikte toplumsal alanı da buna uygun olarak dönüştürmek ister. Fakat Kemalizm'in uyguladığı reformlar toplumsal alanın bütünü tarafından kabul görmez. Özellikle taşradan ciddi bir dirençle karşılaşılır. Merkezin uyguladığı dünyevi politika, köylünün muhafazakâr dünyasıyla örtüşmez ve köylü Batılı değerlerin dünyasına girmekte zorlanır. Kemalizm, köylünün kaybolan değerleri yerine ikame edici çözümler üretmektense, bütün Anadolu coğrafyasını Batılı değerlere göre dizayn etmek istemiştir. Bu nedenle de merkez ile çevre arasındaki çatışma daha da kuvvetlenmiştir (Tınkır, 2023: 184). Şerif Mardin, Demokrat Parti iktidarı ile çevrenin merkezde söz sahibi olduğu yorumunu yapar. Uzun süre göz ardı edilen taşralı halk bulundukları konumdan kurtulmak için umut besleyerek partiye destek verir. Mardin'e göre Demokrat Parti, merkezî bürokrasiye karşı demokrat çevreyi temsil eden bir harekettir (Mardin, 2017: 74). Daha sonra gerçekleşen 60 ve 71 askeri müdahalelerinin de Kemalist

merkezi yeniden güçlendiren hareketler olduğu tespitini yapar (Mardin, 2017: 75). Mardin'e göre, Kemalist merkezin daima ötekileştirdiği çevre, merkezden gelen baskıcı tutum nedeniyle güçlü bir kolektif dayanışma sergilemiştir. Bu kolektif tutum Mardin nezdinde, özellikle makalenin yazıldığı 1973 yılında da politik alanı belirleyen bir unsur konumundadır ve merkez ile çevre arasındaki kopukluk belirtilen tarihte hâlâ daha devam etmektedir (Mardin, 2017: 75).

1980'den sonraki süreçte küreselleşmenin bir sonucu olarak iletişim ağları, teknolojik kaynakların gelişip çeşitlenmesi ile çevre büyük hızla merkeze doğru yaklaşır. Bunun sonucunda da toplumsal alanda var olan kültürel sınırlar nispeten gevşemeye başlamıştır. Ayrıca neo-liberal ekonominin gelişimine paralel olarak, merkezin ekonomik sermayesini çevre ile paylaşmak zorunda kalması sınırların gevşemesine sebep olur. Tıkkır bu gevşeme neticesinde yukarıda yer verilen Edward Shils ve Şerif Mardin'in ortaya koyduğu merkez-çevre ilişkisini düalist ve fazla indirgemeci bulur (2023: 9). Ona göre Türk siyasal ve toplumsal hayatında görülen çatışmalarda merkez yani Kemalist politika ile yönetilen devlet tek fail değildir ve bu çatışmalar salt Osmanlı arkaizmini imleyen halkın mensubu olduğu İslami/muhafazakâr kültürden de kaynaklanmaz. Bu çatışmaların, belirli ilişkisel ağlar vasıtasıyla toplumsal alanın içerisindeki gündelik pratiklerde ve okul, aile ve ordu gibi belirli mikro kurumlarda tecessüm ettiği çıkarımını yapar. Fakat toplumun kılcallarında görüldüğünü söylediği bu çatışmalar bizce çatışmanın derinliğine işaretler. Öte yandan 1980 sonrasında gelişen İslami hareket neticesinde oluşan sermaye ve entelektüel kesimin bu düalist merkez çevre ilişkisini yıktığını düşünse de çevrenin Kemalist merkez karşısında güçlenmesi çatışmayı farklı bir boyuta taşımıştır. Evet 80'li yıllarda çevre merkeze daha çok yaklaşmıştır fakat bugünden bakıldığında çevre ile merkez ilişkisinin ikili çatışmalı yapısında değişen tamamen kesinlik kazanmasa da nispeten merkezin çevreye çevrenin de merkeze dönüşmesi olarak okunabilir. Ancak yukarıda Şerif Mardin'den referansla ifade edildiği gibi ordu ve yerleşik eğitim sistemi gibi önemli devlet organları içerisinde Kemalist merkez düşüncesinin 2000 sonrasında da hala yaşadığını göz ardı etmek mümkün değildir.

80'li yıllara dönülecek olursa çalışmada daha önce de dile getirdiğimiz gibi 1980'ler o güne kadar bastırılan kültürel kimliklerin serbest kaldığı bir dönemdir. Bu dönem kalabalıkların kültürel kimliklerini siyaset dolayımı olmaksızın ortaya koymaya çalıştığı dönemdir. Bu *“daha çok ‘taşra’ olarak adlandırılabilen bir yaşantının, bugüne kadar modern kültürel kimlikler içinde ancak bastırılarak varolabilmiş, kendini onlara tabi*

kılmış yaşantıların geri dönüşü[dür]” (Gürbilek, 2019: 105). 1980’ler dışlanmış, bastırılmış, modern kültür kodlarının dışına itilmiş, kültürel alanda yalnızca bir yokluk ve eksiklik olarak var olabilmış taşraya yönelik bir özgüven vaadini, Kemalizmin topluma biçtiği modern kültürel kimliğin baskısından kurtulma vaadini temsil eder. Taşra kendi kimliğini koruyarak da büyük şehir hayatına ekleneneceğini umut etmeye başlar (Gürbilek, 2019: 106). Modern kentlerin ortaya çıkmasıyla birey kendisinin farkına vararak kent ortamında tutunmaya çalışır. Kentlerde tutunmaya çalışan göçmenler, geldikleri ve bulundukları kültürler arasında gelgittedirler. Bu trajik uyumsuzluk elbette, yıllardır sosyolojik değişim ve göçlerle toplumsal hareketliliğe maruz kalan Türk toplumunun romanına da yansır.

Roman özelinde düşünüldüğünde teşekkülünden itibaren Türk romanı, Tanzimat döneminden başlayarak merkezi oluşturan entelektüellerin kalemlerinden çıkmakla birlikte merkezi otoritenin zihin dünyası ile sıkı sıkıya bağlantılıdır. Tanzimatla birlikte devletin Batılılaşmasına kafa yoran roman, Millî Mücadele ve erken Cumhuriyet döneminde Türkçü ve seküler bir çizgide uluslaşma sürecinin önemli bir aracı olarak merkezin politik perspektifi etkisindedir. Roman genel itibarıyla merkez tarafından şekillenir. Osmanlı’dan başlayarak Türk modernleşme hareketini yönlendiren devletin yazarları/entelektüelleri 50’li yıllara kadar gerçekleşmesini istedikleri “kültürel modernizasyon” için romanı ideolojik bir araç olarak kullanırlar. Romanı çevreleyen merkezi halenin çözülüp çevrenin de edebiyat alanında söz söylemeye başlaması 1950’li yıllardan sonra gerçekleşir. İlk örneklerini Toplumcu Gerçekçi yazarların verdiği periferik hareket, daha sonra Türkiye’de politik tansiyonun yükselmesiyle birlikte merkez ve çevre arasında gidip gelen siyasal bir çatışmanın etkisine girer. 1980 sonrasında da postmodern düşüncenin ve yukarıda bahsedilen taşranın merkeze yoğun göçü ve taşralının kültürel alanda kendisine yer bulması neticesinde Türk romanının önemli meselelerinden birisi olmayı sürdürür. Kültürel alanda da bunu ana edebiyat akımı dışından gelen, kendisini bastırılmış yaşantının sözcüsü olarak gören Latife Tekin gibi yazarların varlığı ile görmek mümkündür. Tekin kaleme aldığı romanlarında bu periferik hareketi dile getirirse de onun *Berci Kristin Çöp Masalları* romanı merkez-çevre ilişkisini işlemesi açısından konunun merkezinde bulunur. Alev Alathı’nın *İşkenceci* romanı da yine Cumhuriyetin kurucu iradesinin devlet organları ve çevreyi oluşturan taşralı üzerindeki etkisinin siyaset, ekonomi ve eğitim gibi alanlarda çok boyutlu bir şekilde ele aldığı bir metindir. Sevinç Çokum’un *Gülyüzlüm* romanı ise köyden

kente göçün büyük şehirde gün yüzüne çıkardığı çatışma ve uyumsuzluğun bir anne kızın yaşadıkları üzerinden müşahhaslaştırıldığı bir eserdir.

5.5.1. Berci Kristin Çöp Masalları

Berci Kristin Çöp Masalları, 1980’li yıllarda Türkiye’de gerçekleşen köyden kente göç kaynaklı toplumsal değişmelerin inceliklerle işlendiği önemli romanlardan birisidir. Tekin, her ne kadar büyülü gerçekçiliğin masalsı ve gerçekliği buğulandıran anlatımına yaslansa da Türkiye’nin yüzleştiği sosyal problemleri tarihsel bağlam içerisinde göstermekten geri kalmaz. 1984 yılında yayınlanan romanda çevreden merkeze/ taşradan büyük şehre göçen nüfusun meydana getirdiği kentli ve taşralı kültürleri arasında yaşanan uyumsuzluk ele alınır. Roman bu uyumsuzluğu çöplüğe kurulan gecekondu mahallesi Çiçektepe’yi merkeze alarak yansıtır. Romanda merkez ve çevre arasındaki uyumsuzluğu gösteren en önemli olgu da gecekondu olgusudur. Gecekondu sosyolojik ve kültürel arka planı bir yana bırakılırsa yalnızca mimari görünümü ve kuruluş mantığıyla dahi merkezin oluşturduğu ve muhafaza etmek için direndiği modern kentleşme pratiğinin tam karşısında bir oluşumdur. Çiçektepe de kentin çeperinde modern kente muhalif olarak kurulan derme çatma bir yaşam alanı olarak meydana gelir. Öte yandan gecekonduların kurulduğu mekân da merkez-çevre ilişkisinin çarpıcılığını artıracak niteliktedir. İlk kondu bir fener ışığında şehrin çöpünün getirip boşaltıldığı bir tepenin üstüne, çöp yığınlarından az uzağa kurulur. Kurulan bu kondu şehir çöplerinden vücuda gelen derme çatma yapılarıdır. “*Naylon leğenden çatıları, eski kilimlerden kapıları, muşambadan camları, ıslak briketlerden duvarları*” (Tekin, 2019: 12) ile şehrin çeperinde, şehrin çöpünün içinde çöpten müteşekkil bir mahalle kurulur. Latife Tekin’e göre bu gecekondu evlerini kaybetmişlerin evleridir. Köyündeki evini bırakıp kente göç etmek zorunda kalmış insanların hayata tutunma çabalarının bir ifadesidir. Uyduruk malzeme ile yapılmalarının nedenini ise devlet eliyle yapılan yıkımlardan sonra tekrar kolaylıkla yeniden inşa edebilme düşüncesidir. Tekin’e göre burada da halkın niyeti toprağa sahip olana kadar merkezden gelen karşı kuvvete bu derme çatma yapılarla direnmektir (Özer, 2020: 76). Sekiz gecekonduyla başlayan yerleşme hareketi Anadolu’nun çeşitli yerlerinden gelen, büyük şehirde odacılık, tablacılık ve simitçilik gibi meslekleri icra eden taşralı halk tarafından yapılan yüzü aşkın gecekondu ile büyükçe bir mahalleye dönüşür.

Merkez ile çevre arasındaki ilk çatışma devletin resmi görevlilerince gecekonduların yıkılması ile başlar. Şehrin yeni sakinleri merkezin şiddetli tarafıyla karşılaşır. Devlet

merkezi modern kent dokusuna uymayan bu yapılara müsaade etmez. Devlet, merkeze ait temel kodlar olarak görülebilecek bürokratik, kolektif, ulusal, modern değerlerle yüklü kent mimarisini ciddi anlamda tehdit edebilme kapasitesine sahip olan periferik oluşumların üretebilecek olduğu asimetrik gecekondu kültürüne karşıdır. Resmi organlar ellerindeki dozer, kamyon, polis gibi tüm meşru kuvvetleri kullanarak gecekonduları yıkar ve halka karşı da kaba kuvvet kullanmaktan geri kalmaz. Bu refleks, merkezin modern kentin çeperinde oluşan, modern kentle uyumsuz yapılaşmayı yok ederek çevrenin merkez etrafında yasadışı konumlanma çabasını geri püskürtme hareketidir. Romanda bu karşılıklı mücadele aktarılır. Devletin şiddet dozu yüksek müdahalesi karşısında gecekondu sakinleri de aynı kararlılıkla direnir.

“Kadınlar kucaklarından bebeklerini atıp ellerine keserleri aldılar. Erkekler karınlarını küreklerin saplarına verip konduların önüne durdular. Kondulardan birinin duvarını tekmeyle yıkan bir yıkımcı topal bir kadından ilk darbeyi yedi. Kanlar içinde yere serildi. Yuvarlana yuvarlana ta dereye indi. Konducular topluca yıkımcıların üstüne atıldılar. Kuşlar kanat çırpıp bulutlara yukarı uçtu. Yıkımcılar kazmalarını bırakıp dere aşağı kaçtılar.” (Tekin, 2019: 14)

Konducular ile yıkımcılar arasında gerçekleşen meydan savaşı, yıkımcılara desteğe gelen silahlı memurlar ve büyük kamyonlar sayesinde yıkımcıların galibiyeti ile sonuçlanır. Direnenler kamyonlara bindirilerek götürülür. Fakat gecekondu halkı ertesi günün sabahında aynı yerde tekrar derme çatma evlerini inşa ederler. Tam otuz yedi gün aralıksız süren bu yıkım ve yapım mücadelesi gecekondu halkının yapıma bir gün ara vermesiyle son bulur. Son yıkımın ertesi günü çöplükte konu göremeyen yıkımcılar bir daha çöplüğe uğramazlar. Karşılaştıkları şiddet karşısında bir müddet geri çekilen halk merkezin yıldırma politikasına karşı kolektif bir direniş bilinci oluşturur. Bu bilinç de romanda halkın kurulan gecekondu mahallesine Savaştepe adını vermesiyle gösterilir. Merkez ve çevrenin bu çetin savaşı mahallenin isminde sembolleşir. Bitmek tükenmek bilmeyen bir azimle yıkılan konduların yerine çöplerden, tekrar tekrar konu inşa etmeye çabalayan halk, tekrarın ürettiği farktan faydalanarak periferik bir direnç üretir (Tınkır, 2023: 342).

Romanda böylece merkezin ilksel sert refleksi kırılmış olur. Gecekondu mahallesinin yeri bir bakıma bir nebze daha sağlam hale gelir. *Berci Kristin Çöp Masalları*’nda Latife Tekin merkez çevre karşıtlığını ve mücadelesini ele alırken çevrenin de içinde oluşan ya da

var olan farklı merkez çevre ilişkilerini gözler önüne serer. Bunun ilk görünümü yıkımcıların artık yıkımdan vaz geçmelerinin ertesinde kendisini gösterir. Devlet halkın koyduğu Savaştepe ismini Çiçektepe olarak değiştirdikten sonra yüzlerce insan yerleşmek için bu tepeye akın eder. Fakat toprak hakkını elde etmeyi başaran halk bu sefer de taşradan gelen yeni nüfus akınlarına karşı direnirler. Fakat çevrenin kuvvetli ısrarı yine galip gelir.

“İnsan akımını durdurabilmek için çöp yoluna derin çukurlar kazıldı. Kocaman kamyonlarla taşınıp kum, çakıl yığıldı. Tepeye akan insanlar küreklere yapışıp kumu, çakılı çukurlara doldurdular. Yolu aşıp tepeye çıktılar. Bir gecede Çiçektepe’ye fener ışığında yüz kondü daha kuruldu. Sabah kondülerin çevresindeki boş yerler paylaşıldı. Paylaşılan yerler ufak ufak taşlarla, tellerle çevrildi. Çevrilen yerlerin sahipleri birer ikişer köylerinden eşyalarını yükleyip geldiler. Kondülerini kurup içine girdiler.” (Tekin, 2019: 14)

Köylerden kopup gelen yeni nüfus çöplükte üç mahalle vücuda getirir. Bu yeni göçler çevrenin içerisindeki merkez çevre ilişkisinin yeni boyutlarını açığa çıkarır. Kente yerleşen göçmen nüfus, ilk aşamada terk ettiği köy ya da kırsal yerleşimde hüküm süren sosyo-kültürel değerleri ve akrabalık ilişkilerini muhafaza etme eğilimindedir. Akraba ve köylülerin iş birliği ile gecekondü yapması sonucunda aynı yöreden/köyden gelenlerin mekânsal kümelenmeleri akraba, cemaat ve hemşericiliğe dayalı dayanışma biçimleri ortaya çıkarır. Aslında gecekondü yerleşimlerinin ilk dönemleri, etnik ya da mezhepsel temele dayalı toplumsal ayrışmaların gözlemlenmediği bir süreci ifade etmektedir (Gökçe, 1993: 30). Fakat mahalleler genişleyip nüfus arttıkça kent çeperinde birlikte yaşamak zorunda kalan halk farklı inanç grupları ve etnik gruplar altında kutuplaşma eğilimi gösterir. Romanda bu ayrışma ilk önce çingenelerin mahalleye yerleşmeleri ile görülür. Kondücular mahallenin kenarını mesken tutan Çingenelerin konar göçer tabiatlarından dolayı kısa sürede başka yere göçeceklerini düşünür. Fakat onlar yerleşmeyi seçerler. Halkta bulunan ön yargı Hınık Alhas isimli bir kondücünün anlattığı tarihî bilgilerle daha da artar. Hınık Alhas, Çingenelerin çok pis olduklarını, şehrin tahta sokaklarını kirlettikleri için padişah tarafından şehir dışına sürüldüklerini anlatır. Bu bilgiler ışığında da onların Çiçektepe’yi kirleteceklerini ve yaşanmaz hale getireceklerini söyler. Ona göre intizama uymayan barbar insanlar olan Çingeneler, Sovyetler tarafından kimliklerinde bulunan Roman lafı silinip yerine Türk yazılmak suretiyle bir tuzak sonucu ülkeye sokulmuştur.

Çevreyi oluşturan halk içinde baş gösteren bir diğer ayrışma da mezhepsel ayrışmadır. Romanda bu durum bir Ramazan gecesi davulcunun küfürlerle kovulması ile ortaya çıkar. Davulcuya sövenin “Kızılbaş” olduğuna dair bir laf konduları sarar. “*Gittikçe uzayıp büyüyen bir Kızılbaşlık hikayesiyle Çiçektepe ayaklan[ır]*” (Tekin, 2019: 111). Kızılbaşların on beş ocağa bağlı oldukları öğrenilir. Bu ocaklara bağlı olanların memleketleri ezberlenir. Ayrıca bu ocaklara bağlı müritlerin gecekonduları da saptanır. Halk arasında bu ilk sürtüşme bir kavgaya dönüşür. Davulcu ve bir grup çalgıcı gece Alevi meskenlerinde gürültü yaparak tepkilerini gösterirler. Kısa sürede kavga çıkar. Çeşitli köylerden gelen ve topluca yerleşen konducular birbirlerine yaslanıp cepheleşir. Halkın uğrak yeri kahvehaneler de bu cepheleşme ile ayrışır. Sokaklarda görülen kavgalar kahvehane baskınlarına kadar uzanır. Çevre içinde görülen bu ayrışmalardan da anlaşılacağı gibi merkez karşısında bulunan çevre içinde de birtakım merkez çevre ilişkileri mevcuttur. Çevrenin merkezini ise Sünni Türkler oluşturmaktadır. Devlet merkezi Türkçü, seküler bir hafıza mekânı inşa etmeye çalıştıkça, taşradan mobilize olarak merkeze gelen heterojen etnik ve dinî kimlikler bir karşı hafıza üreterek merkezî devlet aygıtının öznelere aktarmak istediği politik/tarihsel bellek için önemli bir tehlike olarak görülmeye başlanır. Bu tehlikenin bertaraf edilebilmesi için ilk yapılması gereken, söz konusu heterojen kimliklere yönelik damgalama pratiklerini devreye sokarak onları pislikle, dinsizlikle, anarşiyle birlikte değerlendirmektir. Ötekine yönelik gerçekleştirilen kültürel damgalamanın arkasında her zaman için böyle bir kültürel dışlama refleksi bulunur (Tınkır, 2023: 348).

Gecekondu mahallelerinin merkez açısından tehlikeli görülmesinin bir nedeni de illegal oluşumlara ve suça yatkın yerler olmasıdır. Çünkü modern devletin en önemli özelliklerinden birisi güvenlik ve militarist güçtür. Çiçektepe de romanda zamanla kriminal olayların gerçekleştiği bir ortama dönüşür. Hırsızlık, kumar ve fuhşun yayıldığı bir mekâna dönüşen Çiçektepe, merkez tarafından kontrol edilmesi gereken bir alan olarak görülür. Önce Lado lakaplı meşhur kumarbazın mahalleye gelmesiyle Çiçektepe kumarın merkezi haline gelir. Daha sonra silahlı bir çete tarafından yapılan hırsızlık ve gasp olayları nedeniyle Çiçektepe’de güvenlik en alt seviyeye iner. Son olarak da ahlaki çöküş romanda mahallede fuhşun ortaya çıkması ile yansıtılır. Mahalle kadını göçün başında “Berci” olarak adlandırılırken bu isim romanın sonunda “Kristin”e evrilir. Romanın isminde de kendisini gösteren bu değişim gecekondu kültürünün negatif evrimi açısından anlamlıdır. Latife Tekin bunu şöyle anlatır:

“Berci çoban kız demek ama ‘berci’ sözcüğü aynı zamanda da saflık simgesi. Kitapta da anlattığım gibi kızların terbiyesi süt yolunda ölçülüyor. Süt sağmaya giderken oğlanlarla buluşuyorlar mı, gidip gelirken neler yapıyorlar diye bakılıyor. Kristin de gecekondulu mahallesinin içinden çıkan ilk fahişe. Önceden tanıdıkları kadınların kötü yola düşmesi erkeklerin gururlarını zedelediği için fahişelere Türkçe isim verilmiyor. Hepsinin yabancı isimleri var. Bütün bu dönüşümün Bercilikten Kristinliğe giden bir macera olduğunu hissettiğimiz için gülüyorduk durmadan. Gecekonduların hikâyesi işte.” (Özer, 2020: 74)

“Kristin” gecekondulu mahallesinin yeni kimliğinin sembolüdür. Büyük şehirde tutunmayı başaramayan ötekinin hayatı, şehrin ancak alt kültürü, alt kimliği olur. Kristinin yani kenar mahallelinin hayatı illegal işlerin odağı haline gelir. Sözlü kültürden şehir kültürüne geçerken meydana gelen bozulma ve yozlaşma kenar mahallenin Berci’yen Kristin olmasıyla temsil edilir (Balık, 2011: 98).

Çiçektepe barındırdığı taşralı nüfus ve mimari yapısıyla şehrin kıyısında çevrenin bir sembolü olarak görünür. Gösterilen ısrar ve devamlı artan göçlerle şehre daha sıkı tutunan çevre, ilerleyen süreçte ekonomik açıdan merkezle kısmen daha az sorunlu bir ilişki içerisine girer. 80’li yıllarda Türkiye’de etkisini gösteren kapitalistleşme romanda fabrikalarla sembolize edilir. Çiçektepe’nin etrafı hızla fabrikalarla çevrilir. Sermaye sahibi merkez, gecekondulu halkının direncinin ekonomik saiklerle kırar. Memleketinden geçim sıkıntısı nedeniyle göçerek kentin kenarında yaşam mücadelesi veren halkın direnci bu nedenle zayıflar. Modern kent merkezinin, kalkınmanın ve ekonomik tahakkümün sembolü olan fabrikanın önce konduları daha sonra da hayatlarını çevrelemesi halkın tahakküm altına girmesine sebep olur. Gecekondulu halkı, fabrikanın sağladığı iş imkânlarının, sosyo-kültürel gelişmelerin, teknik ilerlemelerin hazzını deneyimlerken merkez; fizikî düzlemde sağlayamadığı iktidarı, simgesel-ekonomik düzlemde sağlamış olur (Tınkır, 2023: 352). Mahalle fabrikalar çoğaldıkça artık sermaye için önemli bir yer haline gelir. Önceden halkın direnişi ile kazanılmaya çalışılan resmi hüviyete bürünme işi daha da hızlı gerçekleştirilir. Fabrikaların kıyılarına yeni caddeler açılır. Şehre giden otobüsler işlemeye başlar. Kapitalizmin en önemli unsurlarından olan banka Çiçektepe’ye de açılır. Devlet ve merkezi sermaye, Çiçektepe’deki ekonomik gelişmişlik seviyesini artırdıkça gecekondulu mahallesi, devlet hafızasının iktidar alanına girer ve çevrenin kültürünün yarattığı tehdit kontrol altında tutulur.

Çevrenin kapitalizmin üretim ve tahakküm pratiklerinin kontrolü altına girmesiyle merkez-çevre arasındaki keskin çizgi yumuşamaya başlar. Merkez kalkınma ve sermaye artırımı için çevreye muhtaç olurken; çevre ekonomik olarak sermayeye bağımlı hale gelir. Bu ilişki çevreden merkeze geçişler için bir yol oluşturur. Romanda bunun örneği Bay İzak'ın hikayesi ile gösterilir. Bay İzak çöp bayırılarına bir fabrika kurar. Fakat bu herkesin bildiği gibi bir fabrika değil bir “kondu fabrika”dır. Derme çatma bir yapıda otuz yedi işçiyle buzdolabı üretmeye başlanır. Fabrika kondular arasında büyüyüp yayılmakla kalmaz üretimi yer altına da taşınır. Bay İzak önceleri işçileri ile birlikte çalışırken; fabrika konu hüviyetinden çıkıp büyümeye başlayınca görünmez olur. Fabrika büyüyüp işçiler çoğalınca fabrikayı yönetmesi için bir müdür tutar. Grev yapan işçilerle müdür muhatap olur. İzak'ın çevreden merkeze geçişi böylece tamamlanmış olur. Daha önceleri kardeş olarak ilan ettiği insanlar artık yalnızca işçi statüsündedir. Fabrikanın müdürü kapitalist sermayenin emek üzerine kurulu üretim politikasını en sert biçimde uygulamaya koyar.

“Sonra yılda bir kez aldıkları ikramiyelerini artık alamayacaklarını bildirdi, ikramiye yerine bir gün bisküvi, bir gün yoğurt vereceğini söyledi.” (Tekin, 201: 78)

“Açıklamasının arkasına yeni bir ücretlendirme sistemi getirdiğini ekledi. Buzdolabı işçisi o gün, müdürün yanında getirdiği ücretlendirme sistemine göre para almaya başladığında modern işçi olacağını, kıdemine göre değil, ürettiği mala, bileğinin gücüne, çalışma imanının sağlamlığına göre ücret sırasına dizileceğini öğrendi” (Tekin, 2019: 78-79)

Fabrikada “muntazam işçi” lafı ortaya çıkar. İşçiler muntazam çalışanlar ve muntazam çalışmayanlar olarak ikiye ayrılır. Muntazam çalışanlara daha fazla saat ücreti verilir. Performans temelli ücretlendirmeye dayanan üretim bir süre sonra hıza da teslim olur. “*Bay İzak'ın yeni müdürünün okumak için gittiği uzak ülkeden öğrenip geldiği ‘Daha Hızlı’ şarkısı buzdolabı fabrikasında çalışan işçilerin kulaklarını sabah akşam cırnakla[r].*” (Tekin, 2019: 79). Kapitalizmin giderek bir makine gibi düşündüğü işçiler arasında hız kültürünü yaygınlaştırması, işçilerin çalışma saatlerine ve verimliliğine göre çeşitli ayırım pratiklerine tabi tutulması, işçiler arasındaki huzursuzluğu hızlandırır ve fabrikada periferik bir direniş hareketi başlar. Gülbey Usta'nın önderliğinde başlayan direniş fabrikayı saran bir greve ve fabrika işgal hareketine dönüşür. Merkezin ekonomik tahakkümü çevre üzerindeki iktidarını kuvvetlendirmekle birlikte hiç istemeyeceği sonuçlar da doğurmuş olur. Oluşan proleter bilinç merkezin en önemli sorunu olur. Merkez

resmi görevlileri ile bu direniş i kırmaya çalışmakla birlikte dini hassasiyeti yüksek olan taşra kökenli işçi arasında cami hocaları eliyle grev karşıtı propaganda yürütür. Bay İzak'ın mahalleli için kurduğu caminin hocası “*grevin Allah'a karşı çadır açmak olduğunu*” vaaz eder.

Edward Shils, modern dönemde merkez ile çevre arasında artmaya başlayan rabitaları, sivil toplum kavramı etrafında değerlendirir. Ona göre modern dönemde halk, merkezi değ er sistemine dâhil olmak ve orada bulunan kültürel kodlara riayet ile otoriteden pay almak adına sivil toplumun bir parçası olmaya başlar (Shils, 2002: 95). Çevreyi oluşturan halkın merkeze geçişinin bir başka yolu daha ortaya çıkar. Bu ikinci yol halkın merkezin politik söylemini benimseyerek nesne konumundan özne konumuna geçme isteğidir. Romanda da böylece gecekond u halkı, merkezî devlet politikasına katılmak için ciddi bir çaba içerisine girer. Naylor Mustafa, Ciğerci ve Çöp Bakkal'ın muhtarlık seçimlerine aday olması bunun ilk örneğidir. Çöp Bakkal, seçim sürecinde bürokrasi kavramını diline dolayarak Çiçektepe'yi bürokratikleştireceğinden, modernleştireceğinden, aydınlatacağından bahseder. İkinci örneğ i de Kürt Cemal'in belediye meclisine girmek istemesi ve gecekond u halkından yardım istemesidir. Kürt Cemal ayrıca alacağı destek karşısında halka fabrikalarda iş bulma vaadi verir. Böylelikle halk merkezi politikanın çekimine kapılır. Fabrikalar da bu politizasyonun önemli bir ayağ ı konumundandır. Özneler ne derece politize edilirse, onlar üzerinde uygulanacak iktidarın şiddeti de o derece yoğunlaşır. Dolayısıyla romanda, devlet merkezi eliyle sermaye tarafından inşa edilen fabrikalar, yersiz-yurtsuz, göçebe bir mekân özelliğ i gösteren “Çiçektepe”yi, devlet kültürüne aktarmak ve merkez-dış ı özneleri politize etmek amacıyla kurgulanan yapılar olarak değ erlendirilebilir.

Berci Kristin Çöp Masalları'nda Latife Tekin, “*büyü lü unsurların, resmedilen gerçeklik içinden organik olarak gelişmesini sağlayacak biçimde fantastik ve gerçekliğ i birbirine bağlayan*” (Faris, 2005'ten Akt. Budan, 2014: 184) yapısıyla büyü lük gerçekçiliğ i kullanırken romanın kahramanı olarak oluşumundan itibaren bir gecekond u mahallesini seçerek sosyal bir realite olan gecekondulaş ma bağlamında merkez-çevre ilişkisini çok boyutlu olarak ele almıştır. Tekin, çevreden büyük şehre gelen halkın merkez ile olan çatışması ve şehre tutunma mücadelesini, Türkiye ekonomisinin kapitalistleşme sürecini, 70'li ve 80'li yıllar sonrasında gerçekleş en değ işime paralel olarak kentleşme, gecekondulaş ma ve merkez-taşra ilişkisi gibi kültürel, politik ve sosyal sorunlar çerçevesinde romanında işlemiştir.

5.5.2. İşkenceci

Alev Alatlı'nın ikinci romanı olan *İşkenceci*, yayınlandığı yıl olan 1987 yılında Türkiye Yazarlar Birliği Roman Ödülünü kazanmıştır. Roman 1960 darbesinden başlayarak 1980 darbesine kadar geçen sürede Türkiye'de gerçekleşen politik ve sosyal olaylara odaklanır. Alatlı *İşkenceci*'de kronolojik zaman akışının takip etmeden ve çizgisel olay örgüsüne başvurmada klasik roman yapısından uzak bir metin oluşturmuştur. Roman Anadolu'da yaşadığı bölgede nüfuzlu bir toprak ağası olan Abdurrahman Ağa'nın 1960 yılında yürürlüğe giren "Mecburi İskân Tasarısı" kapsamında topraklarına el konulması ve sonrasında yaşadıkları ile başlar. Daha sonra ise ağanın tek oğlu olan ve romanda işkenceci ismiyle anılan roman kişinin yaşadığı değişime odaklanılır.

Romanda anlatılan tarihsel kesitte yaşanan değişimler ışığında Türkiye'de merkez çevre ilişkilerine dair önemli noktalara işaret edilir. İlk olarak 1950 seçimlerinden sonra yaşanan değişimlere değinilir. Cumhuriyetin kurucu iradesinin elinden çıkan hükümet, izlediği yeni politikalarla Anadolu halkının merkezi otorite ile olan ilişkilerinde bir yakınlaşma meydana getirir. Şerif Mardin Türkiye'de merkez çevre ilişkisini incelediği çalışmasında çevrenin merkezle olan ilişkilerinde ilk defa Demokrat Parti iktidarında bir yakınlaşma kaydettiğini belirtir. 1940'lı yıllarda siyasette yer almaya başlayan parti, köylünün sorunlarının çözüleceğini, bürokratik zincirin kırılacağını ve halkın manevi değerlerine olan sert bakışın hoşgörüyü tebdil edileceğini ifade eden bir söylem geliştirmesiyle özellikle taşralı halkın büyük teveccühünü kazanır (Mardin, 2017: 71). Romanda köylünün bu beğenisine ve hayranlığına yer verilir. Coğrafi olarak uzak olmasına rağmen Adnan Menderes yönetiminin İstanbul'da yaptığı faaliyetler övülür. Vatan ve Millet Caddeleri'nin açılmasından takdirle bahsedilir. Menderes köylünün gözünde "Peygamber gibi adam"dır. "Bu milletin evladıdır!" (Alatlı, 2002: 7). Memlekete onun sayesinde bereket gelmiştir. Bu nedenle Abdurrahman Ağa ve sülalesi Recaioğulları Demokrat Parti'nin önemli destekçileri olarak partiye kaydolurlar. Bu yıllarda gerçekleşen tarımda makineleşme hareketleri neticesinde ağa da bir traktöre sahip olma imkânı bulur. Fakat ağanın traktörle tarım yapması geçimini onun tarlalarında çalışarak sağlayan köylünün işsiz kalmasına neden olur. Bu durum Türkiye'de 1950 sonrasında artan büyük şehre göçün önemli nedenlerindedir. Öte yandan traktörler Abdurrahman Ağa'nın köyünde de büyük şehre olmasa da bir göç hareketi başlatır. İşsiz kalan Sarılar ismiyle anılan on aile köyden göçerek başka bir köy vücuda getirirler. İki sülale arasında oluşan gerilim çevrenin

içindeki merkez çevre çatışmasının bir numunesidir. Oluşan çatışma bir kan davasına dönüşür. Sarılar demokrat Recaioğulları'nın karşı cephesinde yer alarak Cumhuriyet Halk Partisi'ne kaydolurlar. Romanda 1960 askeri darbesi ve sonrasında oluşan siyasi konjonktür sonucunda iki sülale için gerçekleşen baht dönüşünde bu seçimlerin etkisi büyüktür. Recaioğulları ve Abdurrahman Ağa demokratlıklarının sonucu olarak cezalandırılır. Cumhuriyetin kurucu iradesi darbe vasıtasıyla merkezi otoriteyi tekrar ele geçirir. Otoriteyi elinden geri aldığı çevreyi de cezalandırır. Asker eliyle yapılan bu irade değişikliği Kemalist merkezi güçlendiren hareketlerdendir (Mardin, 2017: 75). Ordu, Türk siyasal hayatında kader belirleyici bir unsur olarak çevrenin güçlenip merkezin zayıfladığı her zaman Kemalist düşünceye destek olmaktadır. Asker, Türkiye siyasetinde merkez düşüncesinin muhafaza edilmesinde en önemli unsur konumundadır (Tıncır, 2023: 186). Abdurrahman Ağa dini ve yabancı ideolojileri alet ederek nüfuz kuranlar için mecburi iskân tasarısı çerçevesinde nüfuz kurmak suretiyle halka baskı yapanlardan olmak suçlamasıyla tutuklanır. Bu tasarıya göre *“Uluslararası menfaatlere zarar verecek faaliyetlerde bulundukları yapılan idari soruşturma sonucunda sabit olanlar ve bunları dördüncü dereceye kadar ve sıhri hısımları, yurt içinde, başka yerlere nakledilecek”*tir (Alatlı, 2002: 20-21). Abdurrahman Ağa altı ay bir kampta tutuklu kaldıktan sonra salıverilir. İlk defa yürürlüğe giren Toprak Reformu neticesinde Türkiye’de toprakları kamulaştırılan dört kişiden birisi olur. Arazileri çok az bir meblağ ödenerek kamulaştırılır. Ağanın topraklarına düşmanları olan Sarılar sülalesi sahip olur. Recaioğulları 18 Ekim 1960 tarihli 105 sayılı Mecburî İskân kanunu uyarınca tehcir edilirler. Elindeki her şeyi kaybeden ağa ailesiyle birlikte İstanbul’a göç eder.

Alatlı, darbenin hemen sonrasında oluşan havayı metne eklediği alıntılarla okurun gözünde netleştirir. Darbeyi takip eden süreçte ordu otoriteyi eline alırken dönemin entelektüelleri de zayıflayan merkezî Kemalist söylemi tekrar kuvvetlendirmek için çalışırlar. Alatlı dönemin önemli isimlerinden Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Ulus gazetesinde yayınlanan 2 Ekim 1960 tarihi yazısından bir parçayı metne ekler.

"Şeyhler ve ağalar feodalitesinin bu memleketin en büyük sosyal derdi olduğunu aramızda bilmeyen kalmamıştır. Bu yüzden değil midir ki nice inkılap hamlelerine rağmen halkımızın büyük bir kısmı yüzyıl, iki yüzyıl evvelki yerlerinde saymaktadırlar. Bölgeler var ki, karanlığına Atatürk inkılaplarından henüz en hafif bir ışık bile aksetmemiştir. Bu karanlık gerçi asırların birbiri üzerine yığıldığı cehalet tabakaları ile koyulaşmış bulunuyor. Fakat, bunu

durmadan sömürmek suretiyle sonsuz bir gece haline getirenlerin de mecburi iskân yasasında adı geçen kimseler olduğuna şüphe yoktur ve bunlara karşı tedbir alınmasını prensip itibariyle yerinde bulmamak mümkün değildir."
(Alatlı, 2002: 22)

Yazıda Yakup Kadri, seküler Kemalist merkezî iradenin faaliyetlerini meşrulaştırarak merkezi otoritenin zihin yapısı doğrultusunda bir söylem geliştirir. Gazeteler bu gibi yazılara yer vererek zayıflayan merkezi otoriteyi güçlendirmeye çalışır.

Alev Alatlı *İşkenceci*'de merkezin otoritesini kaim kılmasını sağlayan en önemli aygıtlardan birisi olan okul üzerine eğilir. Eğitim olgusu, ulus devlet ideolojisine dayalı olarak şekillenen modern devletin temel kurumlarından biridir ve modern devletin ortaya çıkış sürecinden itibaren siyasal iktidarlar tarafından araçsallaştırılan bir nitelik kazanır (Tekin 2022: 2). Eğitim, Louis Althusser'e göre de devlet ideolojisinin oluşmasında, düzenlenmesinde ve yayılmasında önemli bir işleve sahiptir. Düşüncesini ideolojik düzeyin bir bütün olarak toplumsal sistemi yeniden-üretme işlevi çerçevesinde kuramlaştıran Althusser, bu yeniden üretmenin devletin baskı aygıtları ve devletin ideolojik aygıtları ile mümkün kılındığını ifade eder. Baskı aygıtları ile hukuk, mahkemeler, polis, ordu gibi açık güç kullanımının bulunduğu alanlar tanımlanırken; ideolojik aygıtlar ile de aile, eğitim ve din gibi onamaya dayalı kurumlar tanımlanır. Ona göre, devlet bu alanlar içerisinde bireyleri adlandırır, bireylere kimlik kazandırır ve bireyler devletin egemenliğinin sınırları içine hapsedilir. Althusser, ideolojik koşullandırma araçları arasında doğrudan eğitim kurumları olan okulları, devletin ideolojik aygıtlarının en önemlisi olarak görür (Tekin, 2022: 3). Devlet, geniş halk kitlelerine yayılan eğitim kurumları ile egemen ideolojiyi kitlelere aşılar. İktidarın bireyi yeniden yapılandığı eğitim süreci, siyasal sistemin korunması ve devam ettirilmesi amacıyla ritüeller, mitler, idoller ve kahramanlardan oluşan sembolik bir evrenin oluşturulduğu bir süreçtir (Tekin, 2022: 3). Özellikle zorunlu kılınan ilköğrenim evresi, insan hayatındaki belirleyiciliği açısından, devlet için resmî ideolojisini yurttaşlara aşılması için en önemli dönemdir. Yurttaşlara ortak dil, vatan ve kültür kavramları etrafında ideolojik bir koşullandırma yapılır ve devletin yurttaşı bir anlamda yeniden yaratılır. Bölge, kültür, dil, sınıf ve zenginliğin doğurduğu kalıcı toplumsal ayrımların böldüğü yurttaşlar arasında ulusal dil aracılığıyla bir birlik sağlanır. Bu birlik sayesinde eğitilen yurttaşın beynine ondan beklenen görevler kazınır (Tekin, 2022: 3). Ulus-devletlerin yükselmesiyle beraber kendisini hissettiren bu ideolojik araçsallaştırma süreci Cumhuriyet dönemindeki eğitim politikalarında belirginleşir.

Kemalist ideoloji perspektifiyle oluşturulan eğitim sistemi yetiştirdiği insanlarla merkezi konumunu kuvvetlendirmektedir. Romanda da okul “*Devletin kendi ölçütleri, kendi talepleri, kendi beğenileri doğrultusunda yetiştireceği, sahiplenip sırtını sıvazlayacağı, hoşnut kalacağı bir vatandaşının kılavuzluğunda yaşamak güvencelerinin en büyüğüydü*” şeklinde tarif edilir (Alatlı, 2002: 34). Kemalist ideolojinin eğitim politikası romanda Mefaret Öğretmen’de vücut kazanır. Mefaret Öğretmen görev yaptığı okulun taşralı “kenar mahalleli” öğrenci ve velilerini küçük görür. Onlarla sohbet etmekten ve el sıkışmaktan kaçınır.

“Çocuğun üstüne sinmiş yağ kokusundan, babasının kasketinden, mintanından, altın saatinden iğrendi Mefaret Öğretmen”

“Çarıklı erkânıharpleri iyi tanırdı Mefaret Öğretmen. Köprüyü geçene kadar ayıya dayı derlerdi. Müslüman geçinirler, sonra da leş gibi kokarlardı.” (Alatlı, 2002: 50)

“Demokratları ya da kuyruklarını seçen kara cahiller bu adamlar değiller miydi? Demokrasiyi baltalayan bu poturlular değiller miydi?” (Alatlı, 2002: 54)

Yukarıdaki ifadeler merkezin çevreyi oluşturan yoksul taşralı halka bakışını yansıtır. Öğretmenin onlara karşı tavrı son derece serttir. İşkenceci’yi daha ilk gün önlüksüz olduğu için okula almaz. Romanda öğretmenin görevi bir rüyayı yerleştirmek olarak ifade edilir. Öğretmenin gerçeği yorumlamak gibi bir görevi yoktur. Bu da bir hayal uğruna hakikatin ıskalanmasını ve merkezin düşüne aykırı olan yığınların ötekileştirilmesini doğurur. Okul bu düşü gerçekleştirmek için bireylerden bir blok üretmeye çalışır. Bloğu oluşturan tuğlaların da aynı en, boy ve yükseklikte olmasını önemser. Yoksa kusursuz bir blok oluşturmak mümkün olmaz. Bu süreçte fabrika hatalarına yer yoktur. Mefaret Öğretmen öğrencilerine ilk günden katı disiplinini gösterir. Adam olmak olarak belirlenen motivasyonu da bu disiplinle sağlar. Bu yolda yapılacak ilk şey kurallara uymaktır. Daha sonra “*Kaynayan kanı, süratle kayan düş gücünü zaptırap altına almaktı[r].*” (Alatlı, 2002: 47) ve tüm bunların kendi iyiliği için olduğunun bilincinde olarak müteşekkik olmaktır.

Merkezi otoritenin ideolojisi doğrultusunda gelişen eğitim süreci, ders materyalleri ve müfredatı vasıtasıyla her ne kadar öğrencilerin değerler dünyasıyla çelişki içinde olsa da dayatmacı bir tavırla muhataplarının farklı yönlerini törpüler. Mefaret Öğretmen öğrencilere sınıfın öğrencilerin ikinci evi olduğunu, en güzel günlerinin okulda geçtiğini

tekrarlar durur. Sınıftaki yarım düzine Mardinli öğrencinin yüzüne baka baka “*Anadilimiz Türkçeyi evimizde anamızdan babamızdan öğrendiğimiz dil, evde okulda hepimizin konuştuğu dil*” diye tanımlar (Alatlı, 2002: 53). Kitaplarda çizilen Türk aile yapısı ve yaşam tarzı da hakikatle son derece uyumsuzdur. Bu ailelerin biri kız biri erkek hep iki çocuğu olur. İsimler Murat, Orhan, Ayşegül veya Dilek olarak değişir. Kimsenin Abdurrahman isminde bir babası yoktur. Sultan, Şükriye ve Rukiye diye ablaları yoktur. Evleri bahçe içinde ve iki katlı olur. Taş duvarlı, demir kapılı bir bahçe içerisinde bulunur. Ev sahipleri, kira sorunları yoktur. Bahçelerine gül diker ve beşinci sınıfa geçtiklerinde evlerine piyano alırlar, piyano hocası çağırırlar. Öğretmenleri de analarından bile üstündür. Okuma yazma bilen anneleri çocuklarına pilli tren, pilli telefon ve oyuncak ayı alırlar (Alatlı, 2002: 56-58). Kitaplarda bu sunî aile yapısının karşısında bir de ötekiler vardır. Bunlar taşralı halktır. Ötekiler tarlada çeşme başında, kağı arkasında duranlardır. Okuma kitaplarında şalvar giyer, başlarını örterler. Tarlada rençber, sınırda asker olurlar. Ötekiler yurdu besler, düşmandan korurlar. Zayıf öküzlerin çektikleri cephane yüklü arabaların başında duranlar, ötekilerin analarıdır. Bu analara, anneciğim denmez, çünkü onlar çocuklarını okşaya okşaya uyutacakları yerde, donarlar, hastalanırlar. Battaniyelerini kendi üzerlerinden çekip “millet malıdır” deyip kar altındaki silahların üstüne sererler. Oğullarını savaşa göndermekten çekinmezler (Alatlı, 2002: 58-59). Romanda çizilen bu iki ayrı halk portresi eğitime hâkim olan ideolojinin zihnindeki merkez-çevre karşıtlığının timsali gibidir.

İşkenceci romanının yoğunlaştığı en önemli meselelerden birisi, çevreyi oluşturan kesimin merkezle olan ilişkilerinde ötekileşmemek, merkez içerisinde yer alabilmek için kendisini merkezi ideolojinin içinde eritmeyi seçmesidir. Bu en ayrıntılı biçimde *İşkenceci*’nin yaşadığı değişimde gösterilir. *İşkenceci*, büyük şehirde ilk defa tanıştığı, sınırlarını merkezi otoritenin çizdiği yaşantı ile kesin bir uyumsuzluk içerindedir. Hâkim ideolojinin oluşturduğu söylemin hemen her kelimesine yabancısıdır. Onun taşralı dünyasında burnuna dayanan ezberleri oluşturan sözcüklerin yeri yoktur. Her sabah topluca okudukları ezberde geçen “and içmeyi” bir içecek, “ülkü”yü bir kız ismi, “armağan”ı memleketindeki ölü yıkayıcısı olarak algılar. Sözcükler yan yana geldiklerinde onun için hiçbir anlam ifade etmez. *İşkenceci*’nin taş ve toprağın sertliğine alışkın olan elleri kâğıt kullanmanın gerektirdiği özenden yoksundur. Öğretmeni ise onun bu beceri yoksunluğunu anlamaya çalışmak yerine hep bir direniş olarak algılar. Fakat yaşadığı bu uyumsuzluk uzun sürmez. Suçlu olanın her zaman kendisi, suçsuz olanınsa “büyükler”

olduğuna inanmayı ve otoriteyle halleşmeyi bir yaşam üslubu haline getirmeyi öğrenir. İşte burası resmî ideolojinin okulunun amacına ulaştığı noktadır.

“Yüreğinin kavradığını, usu görmezden geldi; varlığını kanıtlayan her kâğıt parçasına yapıştı İşkenceci. Bir ömür boyu, diplomaya diploma, yetki belgesine, yetki belgesi açtı. Her bir kâğıdın üstünde, Türkiye Cumhuriyeti'nin ay yıldızlı damgası vardı. Ayyıldız kefil oldu, kâğıdı olsun olmasın, her ele girdi İşkenceci.

Türkiye Cumhuriyeti'nde uyumlu bir yurttaş olmanın biri hayal, diğeri gerçeklik, iki ayrı düzlemi aynı anda eşit yoğunlukta yaşamak anlamına geldiğini okul öğretti.” (Alatlı, 2002: 60)

Onun değişiminde gençliğinde gördüğü ağır işkencelerin de etkisi vardır. İşkenceci, babasının öldüğü vakitte bir hücrede işkence görmektedir. Alatlı işkenceyi çarpıcı bir şekilde anlatırken işkenceden kısa anlar İşkenceci'nin hafızasında geriye dönüşlerle de verilir. Tarihler çok net olmasa da romanda geçen “*Gelişmeler, solculuk adına koparılan 12 Mart'ın Sıkıyönetim geldi yaygarasının gerçeğe uymadığını göstermiştir*” (Alatlı, 2002: 79) ibaresinden 12 Mart sonrasında olduğu anlaşılmaktadır. Romanda İşkenceci'nin savcı olduğu zamanlara hızlı bir geçiş yapılır. Arada geçen süre romanda yer almaz. Yaklaşık on yıl sonra 80 darbesini gerçekleştiren iradenin bir savcısı olur. İşkenceci resmî ideoloji ile barışmış düşüncelerini bu çerçevede şekillendirmiştir. Ayrıca doğduğu topraklara, içinden geldiği insanlara karşı yabancılaşarak üstenci bir bakış edinir: “*Recaiöğulları! Ne kadar zavallıydılar. Cahil, zavallı ve kendini beğenmiş*” (Alatlı, 2002: 83). Onun için en önemli varlık devlettir. Alatlı romanda bu durumu İşkenceci'nin geçmişiyle bağlarını koparmak, hatalarını telafi etmek için devlete bağlanmayı seçmesiyle açıklar. Eskiyle bağlarını kopardığı gibi yeni bağlar da edinir. *Besleyen, yaşatan, karar vermekten koruyan, iyi niyetli yanlışlarını bütün içinde eriten, saygınlık, güven kazandıran, gücü tartışılmaz nihai koza, elbette devlettir[r]*” (Alatlı, 2002: 83) Devlete itaat İşkenceci'ye ulaşılması güç bir konfor alanı yaratır. İşkenceci elde ettiği gücü devlet düşmanı olarak gördükleri üzerinde çekinmeden kullanır. Değnekli babaya benzettiği devletin darbe sonrası faaliyetlerini halktan alındığını düşündüğü onayla meşru kılar:

“Ağızlarını halka açıp, halkla kapatıyorlardı, ama, miting meydanlarında toplanan insanlara, “Bunları asmayacak mıyız, besleyecek miyiz?” diye sorular yöneltilmiş, onay alınmıştı. Bu eşine ancak İsviçre'de rastlanabilecek,

dolaysız bir demokrasi örneğiydi. Aracısız, aynı, parlamentosuz demokrasi örneğiydi.” (Alatlı, 2002: 95).

Bu ifadelerde bulunan alay kolaylıkla sezilmektedir. İşkenceci devlet otoritesinin öteki olarak gördüğü taşralı bir öteki olarak başladığı hayatına, devletin kendisine itaat etmeyenlere karşı kullandığı şiddetin bir aracı olarak devam eder. Dışlanmayı kendisini merkezi ideolojiye eklemelenerek aşmaya çalışır.

Romanda aynı şekilde üzerindeki “öteki” kimliğini atarak merkeze eklemelenen bir diğer kişi de Mefaret Öğretmendir. Yeni kurulan devletin resmî ideolojisinin inşasında hamiyetperver bir nefer olan Mefaret Öğretmen, Türk toplumunu çağdaş medeniyetler düzeyine çıkarma projesinin taşıyıcısı olarak formüle edilen kadın tipi olarak romanda yer alır (Güven, 2019: 82). Fakat kendisi de Yerköy ilçesinin bozkırlarındaki kerpiç evlerden birisinde dünyaya gelmiş bir taşralıdır. Sanat akademisinde geçirdiği eğitim tedrisatı boyunca da başarıya ulaşmasında en önemli engeli bu taşralı kimliğidir. Mefaret Öğretmen, ne kendisini doğup büyüdüğü köyünün kültür dünyasına ait hissedebilir ne de kabiliyetine, çabasına rağmen akademi camiasında kendisine yer bulabilir. Yaprak, vazo, çıplak erkek çizmesine rağmen hocalarına yaranamaz, sigaraya başlayıp ağzını bozmasına, ilerici dergilere abone olmasına rağmen sınıf arkadaşları tarafından kabul görmez ve hiçbir şekilde sanatçı zümreye dahil olamaz. Öğrenciyken aşamadığı sınırları, dahil olmayı başaramadığı zümrenin ideolojisinin hizmetkârı bir öğretmen olarak aşmaya çalışır. Lacivert tayyörü, beyaz gömleği, alçak topuklu ayakkabısı ve sıkı topuzlu saç ile renklerin cümbüşünü unutup salt siyah ve beyazın varlığına iman eden bir öğretmen olur. Bir zamanlar akademide sanatçı olmak uğruna verdiği emeklerin hocalarından takdir görmemiş olmasının acısını yıllar sonra İstanbul’un kenar mahalle okullarından birinde öğretmenlik yaparken velilerden ve öğrencilerden çıkarır (Güven, 2019: 82-83). Alev Alatlı, Mefaret Öğretmen figürü ile, bir kadın öğretmenin Kemalist ideolojinin kimlik inşâ sürecinde nasıl bir motivasyon kaynağından beslendiğini resmeder.

Alatlı’nın kadın öğretmenin ismini kurulmakta olan yeni devletin ulus temelli sosyal bilincini inşa etmek için sıklıkla kullanılan ve Türkçe “övinç” anlamına gelen Mefaret’i; soyadı olarak ise bir ideolojinin hedeflerine ulaşmaya çalışırken ihtiyaç duyduğu temel düstur olan “sabır”ı seçmesi, 80’li yıllarda bir savcı olarak karşımıza çıkan İşkenceci’yi hiçbir surette adlandırmamış olması dikkate değerdir. Yazarın bu yaklaşımla, edilgen biçimde inşa edilen kimliğin tarihin akışı içinde belgisiz bir niteliğe savrulacağına; dolayısıyla sonuçların değil, nedenlerin tartışılması gerektiğine dikkat çekmek istediği

yorumunu yapmak mümkündür (Güven, 2019: 84). Nitekim işkencenin faili kim olursa olsun, tartışmaya değer olan bu failleri ortaya çıkaran şartlar ve sebeplerdir. Bu nedenle Mefaret Öğretmen sebep, İşkenceci ise sonuçtur. Dolayısıyla denilebilir ki, Kemalist ideolojinin tepeden inmece toplumu değiştirme çabasıyla sosyolojik zeminde hesaplaşan Alev Alatlî'ya göre 1980'lerin bir sosyal travması olarak yer alan işkence fiillerinin kurumsal suretli faillerini yaratan, Cumhuriyet'in idealize ettiği değerlere kendini adayan aktörlerdir (Güven, 2019: 84). Romandan çok rahat anlaşılabilir ki Alatlî'nın merkez çevre ilişkisi açısından durduğu konum çevrenin yanı başıdır. *İşkenceci* romanında da cumhuriyetin kurucu iradesinin halka karşı tavrını eleştirir. Cumhuriyetin ilk yıllarından başlayıp yaşanan askeri müdahalelere de dikkat çekerek 1980'li yılların Türkiye'sine giden yolun hangi sosyal ve psikolojik tasavvurlarla döşendiğini tasvir eder.

5.5.3. Gülyüzlüm

Gülyüzlüm romanı *Türkiye* gazetesinde 1989 yılında 122 sayı boyunca yayınlanan bir tefrika romandır (Tahiroğlu, 2022: 583). Sevinç Çokum romanda Türkiye'de 20. Yüzyılın ikinci yarısında artan iç göç olgusuna değinir. Ekonomik nedenlerle köyden kente göçen bir anne kızın İstanbul'da yaşadıkları üzerinden iç göçün meydana getirdiği sorunları irdeler. Köylünün şehir yaşamına eklemelenme çabasını, şehirli ile köylü arasındaki merkez çevre ilişkisini konu edinir. Köylü ve şehirlinin insanî ilişkilerini, hayat biçimlerini seçtiği roman kişileri üzerinden karşılaştırır.

Gülyüzlüm romanında Zeynep, kanser hastası olan eşi Kadir'i İstanbul'daki uzun ve masraflı tedavinin ardından kaybettikten sonra borçlarını ödeyebilmek için kızı Ayşenaz'ı da yanına alarak köyünden İstanbul'a göç eder. Evli olan kızı Selma'yı, Necati ve Asım isimli iki oğlunu ise köyde bırakır. Kendisi bir doktorun muayenehanesinde işe girerken 12-13 yaşlarındaki kızı Ayşenaz'ı, eşi de kendisi gibi Profesör olan Nurcan Hanım'ın evine yardımcı olarak verir. Türkiye'de sosyal yapıyı değiştiren en önemli etkenlerden birisi olan köylerdeki tarımsal faaliyetlerin köylünün geçimini sağlamaya yetmemesi *Gülyüzlüm*'de de İstanbul'a göçün birincil nedenidir. Toprağın verimsizliği, köylerde azalan iş imkanları Zeynep'in hem borçlarını ödemesine hem de ailesini geçindirmesine izin vermez. Bu nedenle Zeynep ailesini dağıtmak durumunda kalır. Çalışmak için şehirlere göçen genç nüfusla birlikte köylerde yaşlı ağırlıklı bir demografik yapı oluşur ve tarımsal faaliyetler durma noktasına gelir.

“Zaten insanları boşalmış tenhalaşmış, yarı ölü köyün seyrek dizilmiş evlerinde topu topu kaç çocuk vardı ki? Şuraya buraya çalışmağa giden ailelerden geriye, evleri bekleyen göçmüş bedenli, eli değnekli bir iki ihtiyar kalmıştı, o kadar. İşte bu ihtiyarlar da bereketi gitmiş, verimi azalmış kuru yüzlü küskün topraklara bakıp bakıp iç çekerlerdi.” (Çokum, 2021: 5)

Zeynep’in köyde kalan oğlu Necati de köyde çiftçilikle ilgilenmek yerine fabrikada çalışır. Çokum’un romanda çizdiği ekonomik tablo oldukça kötüdür. Fabrikada çalışan Necati’nin maaşı, ölen eşi Kadir’in emekli maaşı ve kendisinin maaşı borçları ödemek için yeterli gelmez. Bir yıl boyunca bu şekilde çalışmasına rağmen borçları ödeyemeyen Zeynep, sakat kalmasına rağmen döndüğü köyünden çalışmak için tekrar İstanbul’a gider.

Romanda Sevinç Çokum, köylüler ile şehirde yaşayan farklı gruplara mensup insanları yan yana getirerek merkez çevre arasında keskin bir kontrast çizer. İlk önce doktor ve akademisyen gibi yüksek tahsil görmüş kişilerin yanında bulunan romanın köylü kahramanları daha sonra ticaretle uğraşan zengin insanların yanında bulunurlar. Farklı statüdeki bu insanların yaşamları ve dünya görüşleri çevreden gelen taşralı insanların bakış açısından değerlendirilerek bir karşılaştırmaya tabi tutulur. Bu karşılaştırma özellikle Ayşenaz’ın Nurcan Hanım ve Reşit Bey ile olan ilişkilerinde görülür. Biri sosyoloji diğeri iktisat profesörü olan çiftin mesleklerindeki bilimsellik ve kuralcılık sosyal hayatlarına da yansır. Köyden gelen Ayşenaz’ın giyinişi, konuşması, hareketleri ve samimiyeti onları rahatsız eder. Onlara yardım etmek için gelen küçük kıza hep yalnızca hizmetçi gözüyle bakarlar. Çiftin üstenci bakışları ve sahip oldukları yüksek ego nedeniyle Ayşenaz evde bir yabancı gibi ötelenir. Küçük kız herhangi bir sevgi yahut hoşgörü göremediği çiftin dünyasına adapte olmakta zorlanır. Yüksek tahsilli Nurcan Hanım Ayşenaz’ın şahsında tüm Anadolu halkını aşağı görür: *“Ah Anadolu! Senin bağrından gelenler hep böyle ezik mi olmalı? Ama bir çakır diken kadar inatçı, dirençlidirler...”* (Çokum, 2021: 47) Köylüyü ve köy hayatını sosyoloji bilimi adına incelenecek bir çalışma alanı olarak algılar. Ayşenaz’ı da zaman zaman bir araştırma nesnesi gibi kullanır. Toplum bilimi ile ilgilenen bir profesörün aynı ülke toprakları üzerinde yaşadığı köylüye bu denli yabancı olması ve onları aşağı görmesi romanda dikkat çeken bir durumdur. Aşağılamanın boyutu oldukça büyüktür. Nurcan Hanım, evde bulunan geniş kütüphanedeki kitapları okuyan Ayşenaz’ı peşin hükümle cahil olarak kabul eder. Onun okumasının, okuduklarını anlamasının mümkün olmadığını düşünür. Reşit Bey’in de Ayşenaz’a bakışı aynı şekildedir. Reşit Bey Ayşenaz’ın Üsküdar Tarihi isimli kitabı okuduğunu gördüğünde onunla alay eder.

“Üsküdar’ın tarihini öğrenip de ne yapacaksın, söyler misin bana? Aptal kız!” (Çokum, 2021: 107) şeklinde tepki vermesi öğrenme ve bilme kabiliyetini yalnız kendisi gibi şehirlielerde gördüğünü gösterir. Bu tutum Binnur Hanım’ın Ayşenaz’ı ortaokula göndermek istemesiyle bir kez daha açığa çıkar. Profesör olarak eşi ve kendisinin Ayşenaz’da bu yönde bir kabiliyet görmediklerini söyler. Fakat aslında gerçek düşüncesi bu değildir. Ayşenaz’da bu yönde bir kabiliyetin varlığı yokluğuyla ilgilenmez. Küçük kız onlar için yalnızca ev işlerine ve yaşlı annesi Binnur hanıma yardım edecek bir hizmetçidir. Nurcan Hanım’ın “Bu evde ne arıyorsun? Seni biz anneme göz kulak olasin, işlerimize yardımcı olasin diye aldık. Okula göndermek için değil!” (Çokum, 2021: 161) sözlerinden bu bakış açısı açıkça anlaşılır. Türk entelektüelini taşraya yabancılaştıran en önemli etken, ekonomik/kültürel sermayesinin yoğunluğu nedeniyle geliştirdiği “entelektüel konfor” ve “elitist tutum” ile ilişkilidir. Zira merkez, hem ekonomik hem de kültürel sermaye türünde taşraya nazaran çok daha üst basamaklarda yer alır. Bu sebeple de Türk entelektüeli, sanatın ve edebiyatın hazzıyla yoğurulmuş bir hayatı deneyimlerken; taşra, uçsuz bucaksız topraklarıyla bilginin ham madde konumunda bulunduğu antropolojik bir alandır. İşte bu temel farklılık, toplumu meydana getiren öznelere davranışlarının farklı habituslara göre dizayn edilmesine neden olmuştur (Tıncır, 2023: 698). Şehrin elitlerinden olan aydının köylüyü sırf köylü olduğu için okuma ve anlama becerilerinden yoksun olarak düşünmesi merkezi oluşturan zihniyet ile taşra halkı arasındaki derin ayrışmayı, kopukluğu gösterir. Ayşenaz’ın evdeki konumu da bu nedenle bir yabancı ve ötekiden öteye gitmez. Bu anlayış şehir elitinin yanında yalnızca hizmet etmek için var olan taşralılar tarafından da kanıksanmıştır. Çokum, Zeynep’in çalıştığı yalıdaki iş arkadaşı Nuriye’nin yalı sahiplerinin çocukları için söylediği sözlerle yerleşmiş kanıyı resmeder. Nuriye çocuklar için “En yüksek mekteplerde okuyorlar. Elbette. Öyle okullarda onların çocukları okumayacak da kim okuyacak?” (Çokum, 2021: 117) demektedir.

Edward Schils merkezi değerlerin toplumsal yapıdaki rolü, elitlerce sahiplenildiğini ifade eder. Ona göre toplumun elit olarak adlandırılabilen entelektüel kesimi, merkezi alandaki değerler sistemini muhafaza eder ve bunu bürokratik kurumlar başta olmak üzere çeşitli kanallarla toplumsal yapının içerisine, bilhassa periferiye enjekte ederek yeniden üretir (Shils, 2002: 87). Türk entelektüelinin taşrayla arasındaki mesafe Kemalist modernleşme hareketinin inkılaplar vasıtasıyla toplumu dönüştürmek isterken izlediği yöntem ile açılmıştır. Bunda en büyük etken cumhuriyetin kurucu iradesinin ideolojisine

rabıtalı olan, Batı pozitivizmi ve rasyonel değerlerle zihnini şekillendiren entelektüelin topluma da bu zihniyetin meydana getirdiği perspektifle şekil vermeye çalışmasıdır. Entelektüelin bu tutumu merkez ile çevre arasında bir kültürel kopukluğa neden olur. Din ile seküler değerler arasında yaşanan çatışma bu kopukluğun sonucu olarak ortaya çıkar. Türk entelektüeli; bilgiyi, bilimi tekeline aldıkça taşraya bunu doğrudan enjekte etmeye çalışmış, orayı kendi ontolojisi içerisinde kavrayamamıştır; netice itibarıyla da devlet merkezinin sınırlarında bulunan elitler ile köyün/taşranın halkı arasında aşılması zor bir yabancılaşma/yabancılaşma uçurumu oluşmuştur (Tinkır, 2023: 697). *Gülyüzlüm*'de de din ile seküler değerler arasındaki çatışma Reşit Bey ile Ayşenaz'ın ruh ile ilgili konuşmalarında yansıtılmıştır. Ayşenaz konuşurlarken Reşit Bey'e babasının ruhunu teslim ettiğini söyler. Fakat pozitivist ahlakla yetişen profesör muhafazakâr kültürde yetişen kıza yalnızca gördükleri şeylere inandıklarından ve ruh diye bir şeyin olmadığından bahseder. Bu nedenle Ayşenaz'ın ölen babası ile arasındaki tek rabıta olan ruh ve ahiret inancı sarsılır. Ruhun ölümsüzlüğü ile teselli bulan küçük kız, kendisine ölümün bir yok oluş olarak dikte edilmesiyle büyük karamsarlığa sürüklenir.

Romanda köylü ve şehirli elit arasında giyim kuşamdan yenilen yemeğe ve dinlenen müziğe kadar oluşan fark keskin bir kontrastta yansıtılır. Bu farklılık Nurcan ve Reşit çiftinin İsviçre'de okuyan kızı Hale'nin kısa süreliğine eve gelmesi ile daha da belirginlik kazanır. Yapılan hazırlıklar ve Hale için alınan yiyecekler Ayşenaz'ın daha önce şahit olmadığı cinstendir. Nurcan Hanım, en iyi mezecilere gidip ananas konserveleri, böğürtlen reçelleri, füme balıklar, peynirler, jambonlar, havyarlar alıp gelir. Ayşenaz ise daha önce hiç görmediği garip yiyeceklerin bu insanlar tarafından neden yendiğini düşünür. Çokum bu ayrışmayı daha da çarpıcı hale getirmek için bir ayna sahnesini kullanır. Hale'nin kendi doğum günü için hazırlandığı sırada aynada oluşan manzara merkez ile çevreyi oluşturan insanın sosyal konumunu gösterir niteliktedir.

“Bir akşam Hale, Ayşenaz'ın düşlerinde çizdiği gibi bir prensese dönüşüverdi. Doğum günüymüş. Kolejdeyken beraber okuduğu arkadaşlarıyla buluşacakmış. İşte o gün kırmızı, yakası açık, kabarık kollu bir elbise giydi. Üstüne kısa, beyaz bir kürk aldı. Saçına beyaz yapma çiçekler taktı. Ayşenaz endam aynalarında kendini seyreden Hale'nin gerisinde, elinde bir el bezi, belinde bulaşık önlüğüyle öylece duruyordu. Hale hangi aynaya baksa tam arkasına düşen Ayşenaz'ın görüntüsüne kızmaya başlamıştı artık.” (Çokum, 2021: 105)

Bu manzarada şehir hayatının asli öznesi şehirli elit taşralının kendisiyle tezat oluşturan görüntüsüne dahi tahammül edemez.

Kültürel kopukluk köylü ve taşralının müzik zevkleri üzerinden de okunabilir. Türk modernleşmesinin ilk yıllarından itibaren toplumsal hayatta izleri tespit edilebilecek olan “alafranga-alaturka” çatışması roman kişilerinin müzik zevklerinde görülebilir. Nurcan-Reşit çiftinin müzik zevkleri Avrupaî tarzdadır. Evde dinlenen müzik genelde operadır. Entelektüel çift için aryalar söylenen opera incelikli bir sanatken Ayşenaz içinse adamların ve kadınların çıkıp avaz avaz bağırdıkları bir şeydir. Evde yalnızca Batı müziği çalındığı gibi kimsenin yerli müzik dinlemesine izin verilmez. Hizmetçinin mutfakta radyodan türkü dinlenmesine “*Bizim evde alaturka dinlenmez!*” (Çokum, 2021: 134) denilerek müsaade edilmez. Ayşenaz memleketinin türkülerine özlem duyar. Aynı farklılık Zeynep’in temizlikçi olarak çalıştığı yalıda da kendisini gösterir. Yalıda yaşayan ailenin genç çocukları genellikle yüksek sesli Batı pop müziği dinlerler. Zeynep anlam veremediği bu müziği çekiç darbelerinden müteşekkil sesler olarak algılayıp şaşırır. Fakat müzik bahsinde 80’lerin kültürel değişimini okumak açısından romanda önemli bir ayrıntı vardır. Yalı sakinleri genelde Batı müziği dinleseler de zaman zaman taşralının vücuda getirdiği Arabesk müzik de dinlemektedir. Romanda genellikle içki sofralarının eşlikçisi olarak lanse edilen bu müzik türünün hem zenginlerce hem de taşralı fakir halk tarafından ilgi görmesi 70’ler ve özellikle 80 sonrasında patlama yapan Arabesk modasının bir yansımasıdır. Taşralı için kendini ifade anlamı taşıyan ve hayatı ile özdeşleşen bu müzik zenginler için bir modanın getirdiği sofistike bir zevktir.

Sevinç Çokum, *Gülyüzlüm* romanında merkez çevre farkını göstermek için zaman zaman duygusal ve kaba kontrastlar çizer. Bunların dikkate değer olanlarından birisi sevgi ve samimiyet konusundaki bakış açısıdır. Romanda sevgi, samimiyet, fedakârlık gibi olumlu hasletler genellikle köylüye ait olarak gösterilirken şehirli genellikle ruh hali hastalıklı, samimiyet ve sevgi gösterileri de yapmacıktır. Zeynep yalıda yanında çalışan ailenin birbirleriyle olan ilişkilerini gözlemleyerek sorgular:

“Bu ailede eksik olan bir yan yok muydu? Onlar sevgileri, duygularını olması gerektiği şekilde kalıplaşmış gösterilerle ortaya koyuyorlardı. Bu bir mutluluk tablosuydu ama dikkatle bakıldığında boyalar yerli yerinde değildi. Zeynep bunu daha sonra anlayacaktı.” (Çokum, 2021: 127)

Köylü büyük şehirde hizmetçilik, temizlik ya da buna benzer meslekleri icra ederek elitlere mecbur yaşamaktadır. Burada Edward Shils’in analizinde merkez-çevre ilişkisini

yetenek ve başarı kavramları çerçevesinde değerlendirdiğini hatırlamak faydalı olacaktır. Shils'e göre merkez, yüksek yeteneğin bulunduğu, büyük başarıların mevcudiyet kazandığı bir alanken çevre, daha az yetenekli insanların, küçük başarıların ve çok daha küçük itibarların bulunduğu bir alandır. Merkez, ekonomik ve kültürel kaynaklara erişmekte, çevreye nazaran daha gelişmiş bir seviyede olduğu için, toplumun merkezinde, statü ve başarı oldukça yoğun olarak kümelenirken çevre, ekonomik ve kültürel kaynaklara ulaşmakta sıkıntı yaşadığı için, statünün ve başarının zayıflığıyla karakterize edilir (Tinkır, 2023: 34). *Gülyüzlüm* romanında da taşralıların icra ettikleri meslekler de hizmetçilik, sekreterlik, temizlikçilik, garsonluk gibi statü ve başarı açısından oldukça düşük statüdedir. Zeynep'in daha çok para kazanabilmek için yaptığı iş değişikliği de bunu örnekler. Doktor muayenehanesinden temizlikçi olarak bir yalıya geçer. Elde edebileceği yegâne başarı ekonomik ve sosyal statüsü daha düşük birinin yanında hizmetçilikten, statüsü daha yüksek birinin yanına geçebilmektir. Çokum, romanda en başından sonuna kadar çevrenin en birincil sorunu olan ekonomik sorunları kahramanlarının hayatlarının her safhasında diri tutarak oluşan çatışmanın asli sebebini dile getirir.

6. SONUÇ

Avrupa’da başlayan aydınlanma düşüncesinin sonucu olarak modernleşme hareketi teknik yenilikler getirdiği gibi birçok yeni düşünce ve kavramı dünyaya ihraç eder. İdeoloji de aydınlanma düşüncesinin bir ürünü olarak kavramlar dağarcığına yerleşmiştir. Kavram aydınlanma düşünürü Fransız Destutt de Tracy tarafından ‘düşünceler bilimi’ anlamında kullanılmak amacıyla icat edilmiştir. Tracy, kurduğu bilimi, zihnin en az yerçekimi yasaları kadar öngörülebilir olduğu inancına dört elle sarılmış olan mekanik materyalizmin bir dalı olarak görür. Kavram daha sonra etkisini bugün dahi sürdüren bir anlayışla Karl Marx tarafından yorumlanır. Marx görüşüne göre ideolojiler belirli egemen sınıfların çıkarlarının korunmasını ve yeniden üretilmesini sağlayan düşüncelerdir. Camera obscura benzetmesiyle ideolojileri gerçekleri ters göstermeye yarayan öğretiler olarak görür. Marx’tan sonra ideoloji üzerinde en çok düşünenler onun takipçileri olur. Lenin, Lukacs, Gramsci, Althusser gibi Marksist düşünürler kavramı farklı şekillerde yorumlarlar. Daha sonra Foucault’a gelindiğinde ideoloji yerini söyleme bırakır.

20. yüzyıla gelindiğinde yaşanan iki sanayi devrimi sonrasında geline dönem sanayi sonrası dönem olarak adlandırılır. Toplum da sanayi sonrası toplum olarak tanımlanır. Daniell Bell yaptığı değerlendirmelerde ideolojilerin sonunun geldiğini iddia eder. Onun bu iddiası Marksizmin siyasi bir doktrin olarak tükenişi ve toplum hayatındaki birçok çatışmayı açıklamada sınıf kavramının kullanılmasında azalan fayda üzerine kuruludur. Bell, Sanayi sonrası toplumda işçi ihtiyacının eskiye oranla azaldığını ve belli bir refah seviyesine ulaşan işçi sınıfı eskiden olduğu gibi üretim ve yatırım üzerinde denetimde bulunma istemlerinden vazgeçtiğini ifade eder. Bell’den sonra Francis Fukuyama’nın tarihin sonunu ilan etmesi dikkatleri çeker. Fukuyama, 1989 yılında “Tarihin Sonu ve Son İnsan” isimli kitabında yaklaşık iki yüz yıl kadar sonra Hegel’den aldığı ilhamla tarihin sonunu ilan eder. Sovyetle Birliği’nin dağılmasından sonra siyasette liberal demokrasinin, ekonomide de kapitalizm serbest piyasa ekonomisinin etkin olduğunu ifade eder.

80’li yıllara doğru ideolojinin sonu tartışmaları yukarıda bahsedilenlerden başka bir düzlemde daha tartışılmaktadır. Bu tartışmalar çıkış noktasını büyük ölçüde Lyotard’ın görüşlerinden alır. Postmodern ve postyapısalcı düşünürler modernitenin artık sona erdiğini ve postmodern döneme geçildiğini ifade ederler. Bu dönemde Lyotard’ın büyük anlatılar olarak isimlendirdiği modernitenin aynılaştıran, homojenize eden makro teorilerinin anlamsızlaşıp etkisini kaybettiğini ileri sürerler. Aydınlanma eleştirisine benzeyen bir tavırla postmoderniteyi, tek sesli, akıl merkezli, benmerkezci ve erkek

egemen özellikler gösteren modernite düşüncesinin karşısında konumlandırırlar. Bu karşı devrim konusunda mutabakata varılmış değildir. Kimi düşünürlerce postmodernite devrimsel bir hareketken kimilerine göre de modern kapitalizmin bir uzantısıdır. Fakat postmodern düşüncenin mutlak hakikatin olup olamayacağı ile ilgili problemi, çok sesliliğe verdiği önem ve postmodern tarih görüşü ideolojinin postmodern dönemlerde etkisinin azaldığı savını güçlendirmektedir.

Çalışmanın İkinci bölümünde kısaca modernite fikri ve postmodern düşünceye giden yol ele alınmış daha sonra da postmodern düşüncenin ideoloji kavramına bakışı değerlendirilmiştir. Postmodern düşünce, yukarıda bahsedilen Aydınlanma ve modernlik eleştirileri üzerinden kendisini inşa eder. Yani düşüncenin temelinde Aydınlanmanın “insanlığın kurtuluş reçetesi” olarak sunduğu çözümlerin iflası ya da artık geçersizliği yer almaktadır. Modernitenin doğurduğu üç büyük üst anlatı olan Kapitalizm, nasyonalizm ve sosyalizmdir. Dünya yirminci yüzyılda gerçekleşen dünya savaşlarının ikincisinde modernleşmenin doğurduğu bu üç ideolojinin muazzam boyutta yıkıcı bir kavgasına sahne olmuştur. Bu nedenle postmodern düşünce büyük anlatılar olarak isimlendirilen bu ideolojilerin tümüne karşıdır. Postmodernistler modernliğin artık özgürleştirici bir güç değil, bir boyun eğdirme ve baskı kaynağı olduğunu düşünürler. Siyasi, dini, toplumsal nitelikli bütün küresel, kapsayıcı dünya görüşlerine meydan okurlar. Tüm bunların sorunlara önceden belirlenmiş cevaplar veren söz merkezci, aşkın ve totalize edici üst anlatılar olduğunu söyleyerek hepsini reddederler.

Bu düşünceler 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra Avrupa ve tüm Batı dünyasında yaygınlık kazanırken Türkiye’de de 1980 sonrasında etkili olmaya başlar. Çalışmanın üçüncü bölümünde 1980 sonrasında Türkiye’de yaşanan siyasal, kültürel değişimlerle birlikte Türk romanının durumu ele alınıp değerlendirilmeye çalışılmıştır. Türkiye’de sosyal bilimlerin çeşitli alanlarında çalışanlar için 1980 yılı önemli bir tarihi basamaktır. Bunda en önemli etkenlerden birisi 12 Eylül’de gerçekleşen askerî darbedir. 12 Eylül 1980 günü darbe liderleri tarafından okunan bildiride “devletin organlarının işlemediği” gerekçesiyle silahlı kuvvetlerin yönetime el koyduğu ve bunun sonucunda parlamentonun dağıtıldığı, kabinenin görevine son verildiği ve milletvekillerinin dokunulmazlıklarının kaldırıldığı ilan edilmiştir. Devletin tüm gücü 14 Eylül’de resmen devlet başkanı ilan edilen geneltkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren’in başkanlık ettiği sadece askerlerden oluşan Milli Güvenlik Konseyi’nin elinde toplanır. Anayasanın kabulü ve cumhurbaşkanının otomatik seçilmesinden sonra siyasetin yeniden yapılandırılmasına ve

serbest seçimlerin yapılmasına yönelik girişimler başlar. 6 Kasım 1983 yılında yapılan seçimi yüzde 45'in üzerinde oy alan Anavatan Partisi kazanır. Turgut Özal, Ekonomiyi küresel rekabete açma, özelleştirme, ileri teknolojiyle donatma çizgisini sürdürür. Özal döneminde dünyadaki iletişim devriminin yakalanmasıyla Türkiye, hatırı sayılır miktarlarda yabancı sermaye çekmeye ve ekonomik olarak daha yüksek büyüme hızlarını göstermeye başlar. 1980'lerle birlikte özel sektörün atağa geçmesi, zenginliğin başlı başına bir değer olarak yerini alması Türk toplumunun kültürel kodunda değişikliğe neden olmuş ve bu durum da en çok yetişen gençliği etkilemiştir. Yurttaşlığın önemi artarak despotik devlet anlayışı geri plana çekilir. 80'li yıllarda "sivil toplum" kavramı çokça kullanılır Sivil toplum olgusu, toplumda etnik oluşumlar ve kimlik sorunlarının gün yüzüne çıkmasına yardımcı olur. Yeni bir demokrasi arayışının bir sunucu olan bu durum, çoğulcu, farkları bir arada bulundurmaya öngören ve kamusal alanı farklılığın temsil ve ifade edilebileceği bir bağlam olarak tanımlar.

80'li yıllarda izlenen liberal ekonomik politikalar Türkiye'nin ekonomik işleyişinde değişimler meydana getirmiş aynı zamanda bu değişimler kültür dünyasında da etkisini göstermiştir. Eskiden beri devletin kontrolü ve desteği ile ilerleyen kültür sanat faaliyetlerinin üzerinde bu yıllardan itibaren devletin kültür sanat üzerindeki denetleyici tutumu gevşemeye başlamıştır. Devlet kendisine yüklenen kültür ve sanattaki sorumluluklarını üzerinden atarak ipleri özel teşebbüse teslim etmiş ve sanatın piyasaya tabi olmasını kolaylaştırmıştır. Devletin yasaklayıcı, resmi, merkezî söylemin dışında, yasaklayıcı, baskıcı olmaktan çok çağırıcı ve kışkırtıcı bir söz siyaseti ilk kez 80'lerde kendisini gösterir. Bunu Gürbilek eşcinselliğin kamu önüne getirilmesi ile örneklendirir. 80'lerde Türkiye kendi içerisindeki taşırayı, bir bakıma modernleşmek uğruna feragat ettiği, bastırdığı şeyleri keşfeder. Toplumun yukarıda sözü edilen keşfi ile kültürel alanda bir çoğullaşma meydana gelir. Çoğullaşma ile birlikte belirli ideolojilerin içerisine hapsolmuş ya da varlığını ifade edememiş kültürel kimlikler kendilerine bir alan bulabilmişlerdir.

1980 sonrası Türk romanın üzerine konuşan, yorum veya çalışma yapan hemen herkes roman anlayışında meydana gelen radikal değişikliklerden bahseder. Edebiyat ve dahi roman bu süreçte güçlü bir paradigmatik değişim yaşamaktadır. Bu değişiklikler hem gerçekliği ve yaşamı algılayış olarak hem de biçimsel özellikler bakımından küresel çapta yaşanan dönüşümün iz düşümüdür. Türk romanı, türün doğasının da elverişli olmasından dolayı sosyal bir romandır. Türk edebiyatındaki ilk örneklerinden itibaren sanatçılar tarafından roman, toplumsal amaçlarla kaleme alınmıştır. Türk romanı başlangıcından

itibaren ana omurgasını sosyal ve politik olanı işleyerek oluşturur. Türk romanı 1980'lere kadar mesaj vermeye dönük bir fonksiyonu icra etme kaygısı güden niteliğini sürdürür. Toplumsal-siyasal olanı işleme ve hatta kurma işini üstlenir. Bu tanımlamanın dışında kalan roman ve romancılar da vardır ama Türk romanı bu yatakta akar. Hatta 70'li yıllarda Türk edebiyatında en çok konuşulan şeyin köy edebiyatı olması nedeniyle ne 50'lerde tohumları atılan modernist estetik devrim ne de tüm ölçütleri altüst eden postmodern durum Türk edebiyatının gündemini değiştirmeye yetmemiştir. Postmodern metinlerin en önemli özellikleri üstkurmaca, metinlerarasılık, pastiş, parodi, fantastiğe yönelme ve yeni bir tarihsellik görüşü ışığında tarihe yönelme 1980 sonrasında Türk romanında görülmeye başlamıştır. Türk romanı daha önceki dönemlere nazaran Batıda gelişen yeni roman anlayışına daha yakın tarihte adapte olma imkânı bulmuştur. Türk edebiyatında roman türünün çeşitlilik açısından en zengin ürünlerinin ortaya çıktığı bir döneme giriş yapılır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde 1980 sonrası Türk romanı ideoloji kavramı ön plana alınarak değerlendirilmiştir. Özellikle 1980 sonrası dillendirilen ideolojisiz roman tartışmalarına yer verilmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi Türk romanının sosyal gelişmelere karşı yüksek derecede duyarlı olması ve 80 öncesine kadar yaşanan siyasi çalkantılar bunda en önemli etkindir. 1980 sonrası ise çoğu araştırmacıya göre ideolojinin romanla arasının hiç olmadığı kadar açıldığı bir dönemdir. Romanla ideolojinin arasının açılmasına neden olan bir başka etken de 1980 askerî darbesinin yol açtığı sosyo-politik değişimlerdir. Partilerin kapatıldığı, toplumun ideolojiden uzaklaştırılmaya çalışıldığı bu dönemde edebiyatta biçimci eğilimler artmıştır. Bu dönemde yeni yazılanların edebiyatın ideolojiye angaje ana gövdesine bağlanma zorunluluğunu terk etmesi, egemen anlayışın dışında yeni biçimler arama fırsatı vermiştir. Yeni yazarlarla Türk edebiyatı için gerçek kazanım olarak görülebilecek yeni özgünlük alanları yaratılmıştır. Berna Moran'a göre yeni bir romana ihtiyaç duyulduğu sırada postmodern roman Türk yazarlarına yeni bir çıkış yolu göstermiştir. Diğer yandan romanın bu durumu sol cenahtan eleştirmenlere göre Türk romanındaki ideolojik çözülme yazınsal bir sorun değildir. Doğrudan doğruya Türkiye egemen sınıflarının 12 Eylül darbesi sonucunda kristalize olan kapitalizme eklemlenme isteğinin ürünüdür ve büyük ölçüde politik bir sorundur. Yine bu görüşe göre Özal yönetiminde tüketim ideolojisinin Türkiye'de topluma içselleşmiş, medyanın hedonist bir söylemi egemen kıldığını ve edebi üretimin de piyasaya eklemlenmiştir. 1980 sonrası roman Türkiye'nin siyasi olarak sağa kayma süreci içerisinde, kapitalist ülkelerde üretilen romanların temel özellikleri çerçevesinde biçimlenmiştir. Bu biçimlendirici özelliklerin,

özne karşıtlığı, merkezliğin savunulması, yazar yerine okurun önceliği, siyasal sorundan ziyade haz almanın öne çıkarılması gibi postmodernizmin argümanları çerçevesinde oluşturulduğunu vurgulanır. Anlaşılabacağı gibi Marksist bakış açısı postmodernizmi Jameson'un meşhur tanımlamasında olduğu gibi geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak tanımlar ve hedef tahtasına koyar.

1980 sonrasında Türk romanı, uzun yıllar içinde bulunduğu katı gerçekçi eğilimlerin içinden postmodernizmin kaotik alanına giriş yapınca hayattan, toplumdan ve gerçeklikten kopmakla itham edilmiştir. Toplumsallığın gerçekçi anlatımın bütünlüklü yapısıyla ele alınmaması postmodern metnin toplumdan ve toplumsaldan tamamen soyutlandığı anlamına gelmez. Türkiye'nin kendi tarihselliği göz önüne alındığında Türk romanında görülen Postmodernin birçok unsurundan yaralanan metinlerin gerçek hayatla, tarihle, sosyolojiyle ve politikayla bağına tamamen kopardığını söylemek mümkün değildir. Öte yandan her biçimsel yenilik ve ifade tarzı arkasında bir düşünce yapısını barındırır. Her ürünün biçimi ve ham maddeleri, içinde yapılış tarzını saklar. Bu açıdan bakılacak olursa edebi metin de kendi tarihsel üretim tarzının izlerini taşır. Eagleton'un ifade ettiği gibi ideolojik sorunsalın yapısı türün belirlenimi başta olmak üzere, genel olarak metnin biçimi üzerinde de belirleyici etkide bulunur. İdeoloji metne estetik üretimin belirli bir dizi tarz ve mekanizmasını temin eder. Yani ideolojik anlamları estetik olarak üretmeye yönelik ideolojik olarak belirlenmiş bir dizi olası tarzı temin eder. Bu doğrultuda çalışmada hem biçim ideolojik yönü hem de ulusal alegori tartışmaları eşliğinde postmodern romanın ideolojikliği tartışılmıştır. Postmodern romanın Türk edebiyatında önemli temsilcilerinden Orhan Pamuk ve onun postmodern tarihsel üstkurmaca romanı *Beyaz Kale* incelenmiştir. Pamuk'un postmodern biçimsel öğeleri Avrupa merkezli bakış açısıyla kullandığı ve Jameson'un tespitlerine uygun olarak Doğu medeniyetinin karşılaştığı Batı ile olan ilişkileri doğrultusunda fikir yürüttüğü ifade edilmiştir.

Çalışmanın devamında küresel ölçekte yenilgiye uğrayan Sosyalizmin doğurduğu sonuçların Türk romancısı gözünden algılanışı ele alınmıştır. Dünyada gücünü kaybeden sosyalizm 1980 darbesinin sonucunda Türkiye'de de yenilerek bir çözülmeye gitmiştir. Bu da bu siyasal oluşumun hem dışardan aydınlarla hedef tahtasına konulduğu gibi hem sol siyasal görüş içeriden aydınların bir hesaplaşma ve özeleştirici çabasına girmesine neden olur. Bu minvalde Latife Tekin'in *Gece Dersleri* romanı Tekin'in kendi hayatından da izler taşımasıyla güçlü bir özeleştirici ve hesaplaşma metni olarak ele alınmıştır. Merkeze aldığı genç militan Gülfidan nezdinde Tekin 1980 öncesi oluşan sol örgütlerin ve onların

zihniyetlerinin sert bir eleştirisini yapar. Öte yandan roman tercih ettiği biçimsel özellikleri ve dili bakımından politik eleştiri için yeni bir ifade tarzı sunar. Tekin Gülfidan'ın yaşadığı hayal kırıklıklarına ve örgütün insanî olanı politik amaçlar uğruna son derece arka plana attığına değinir. Bu başlık altında incelenen bir özeleştiri romanı da Oya Baydar'ın *Hiçbiryer'e Dönüş* romanıdır. Roman büyük oranda Baydar'ın hayat hikayesinden izler taşır. Türkiye'de sol örgüt içinde aktif rol oynayan ve yurt dışına kaçmak zorunda kalan militanların uğradıkları şok ve hayal kırıklıkları dile getirilir. Sol ideolojinin ülkedeki yapılanma mantığı üzerinde eleştiriler yapılır. Fakat genel olarak solcu aydının içerisine düştüğü boşluk ve üzerine sinen yenilmişlik hissi neticesinde sosyal hayattan çekilişi konu edilmiştir. Sosyalimin siyasal hakaret dışından eleştirilerine de yazarlar tarafından romanlarda yer verilmiştir. Sudaki İz Ahmet Altan'ın bu anlayışla kaleme aldığı eserlerdendir. Altan romanda iki parçalı bir yapı oluşturarak Ömer ve sol örgüt militanı olan diğerleri arasında bir karşılaştırma yapar. Sol örgütlerde faaliyet gösteren gençlerin gerçek manda hayatlarını yaşamaktan uzak olduklarını Ömer'in aynasından göstererek eleştirir. Romanda ele aldığı Necip, Ömer ve Fazıla gibi militanların kişiliklerinde mevcut bulunan ruhi marazları örgüt çatısı altında tedavi etmeye çalıştıkları vurgusu yapar. Tahsin Yücel ise *Peygamberin Son Beş Günü*'nde körü körüne bağlanılan sol ideolojiyi eleştirir. Derinliksiz fikrî yapı ile zihinlere kazınan ezberler Rahmi Sönmez'in şahsında eleştirilir. Öte yandan Yücel'in dikkat çektiği bir başka durumsa sosyalizmin özellikle Türkiye'de çağı okumakta yetersiz kalması sonucu çözüm üretememesidir.

1980 sonrasında Türk kültür ve sanat dünyasında postmodern düşüncenin alan açtığı çok seslilik, farklılıklara saygı gibi görüşlerin etkisi kendisini göstermiştir. Feminizm, sosyalizm eleştirisi, İslamcılık ve eşcinselliğin Türk romanına girmesi bu düşünce ikliminin ortaya çıkardığı serbestlikle mümkün olmuştur. Hatta bu yeni yeni görünen özgürlük ve görünürlük taleplerinin her ne kadar birbirinden bağımsız gibi görünseler de entelektüel çaba içerisinde bazı noktalarda birleştikleri de görülür. Söz hakkı bulamamış, kendisini, görünür kılamamış her türlü siyasi, dini ya da cinsel kimlik 1980 yılında az ya da çok Türk Edebiyatı ve romanı içerisinde görülmeye başlamıştır. Kadının toplumdaki ve erkek karşısındaki yeri, bu yeni yönelişlerin önemli bir durağıdır. Feminist teorilerin zemininde toplumsal cinsiyet rollerinin karşısında duran yeni bir kadın kimliği 1980 sonrasında bu yönde yazılan romanlarda da yansıma bulmuştur. Özellikle Duygu Asena'nın kadın ve erkeğe ait toplumdaki yerleşik değerlerin alt üst edildiği ve dönemin en çok satanları arasına giren *Kadının Adı Yok*, dönemin önemli romanlardandır. Asena'nın

romanı toplumda kadının sistemde ikinci planda kalması nedeniyle yükselttiği sesin isyankâr bir ifadesi olarak görülür. Asena, romandan aile içinde, sosyal hayatta ve iş hayatında kadının karşılaştığı sorunları dile getirirken toplumsal düzenin kendi isteği dışında kadına biçtiği rollere yüksek perdeden bir itiraz içerir. Bu doğrultuda mevcut aile dahil birçok kurum eleştiriye tabi tutulur. Afet İnan'ın kaleme aldığı *Bir Feministin Doğruya Yakın Portresi* ise Asena'nın sert ve toplumda ilgiyle karşılanan çıkışına daha itidalli bir duruşun ifadesidir. Romanın kadın kahramanı toplumun yargılarla ördüğü ağı kendi özgürlüğünü önemseyerek gevşetir. Onun amacı toplumsal normlara karşı anarşist bir çıkış yapmak değildir. Sivrileşmeden kendi zihninde oluşturduğu özgür kadın portresine uygun hareket etmektedir. Şerife Katırcı'nın *Müslüman Kadının Adı Var* romanı ise İslami romanın yaygınlık kazanması ile ortaya çıkmış İslami çerçeveden yapılan bir kadın sorunu yorumudur. Katırcı eseriyle hem Duygu Asena'nın kutsal tanımayan feminist yorumuna cevap verirken hem de başörtüsü sorununu da gündeme getirerek Müslüman kadının ideal görüntüsünü romanında işler.

Farklı cinsel kimlikler ve cinsel yönelimler 1980 sonrası romanlarında işlenen bir başka özgürlük ya da kamusal alanda görünür olma talebinin bir görünümünü arz eder. Bu konuyu işleyen yazarların hepsinin kendi yönelimlerini tartıştıklarını söylemek mümkün değildir. Attila İlhan *Fena Halde Leman*'da birçok cinsel yönelimi ve farklı cinsiyet tanımlarını ayrıntılı şekilde ele alarak bu konuda bir tartışma zemini oluşmasında etkili olmuştur. Roman, başkışısı Leman üzerinden bir cinsel kimlik arayışını gösterir. Leman'ın İzmir'de yaşadığı çarpık cinsel yönelimler, yasak aşklar, Paris günlerinde boyut atlayarak biraz daha marjinalleşir. İlhan, merkezinde Leman'ın bulunduğu cinsel kimlik arayışında hemen her kahramanın ruhi yapısına eğilerek hangi şartların onları bulundukları cinsel konuma getirdiğini irdeler. Bilge Karasu'da *Kılavuz*'da eşcinsellik konusuna eğilir. Yazarlık hayatı boyunca ilk hikayelerinden itibaren eserlerinde ağırlıklı olarak erkeğin erkeğe duyduğu sevgiye değinmiştir. Karasu'nun eşcinselliği dile getirmesinde kendi yaşamında da eşcinsel yönelimi seçmiş olmasının payı vardır elbette. Eserlerini eşcinsel kurgusal karakterler üzerinde kurması ile dönemi içinde eşcinsel temaların işlenmesinde öncü sayılabilir. Karasu bunu ölümünden sonra yayınlanan günlüklerinde de belirtmiştir. *Kılavuz*, teknik olarak kurgu, rüya ve gerçeği oluşturan çizgilerin flulaştığı bir yapıda sevginin iyileştirici gücüne eğilir. Burada söz konusu olan erkeğin erkeğe duyduğu aşktır. Uğur'un eskiden birlikte olduğu Bülent'le olan ilişkisinden kalan suçluluk duygusu ve yeni bir aşka yelken açtığı İhsan'la olan ilişkileri sevgi teması çerçevesinde işlenir. Elif Şafak

da *Pinhan*'da cinsel kimlik konusuna eğilir. Şafak romanda postmodernizmin getirdiği teknik ve anlayışları kullanır. Postmodern düşüncenin odaklandığı ikilik romanda önemli bir yer tutar. Öte yandan yine postmodern düşüncenin bir ürünü olan kutsallıkların tahtından edilmesi, tüm kutsal metinlerin kurguda birer araç gibi kullanılması metnin en dikkat çekici özellikleridir. Romanda postmodern romanın başat özelliklerinden arayış izleği etrafında şekillenmesine uygun olarak çift cinsiyetli olan *Pinhan*'ın cinsel kimliğini arayış yolculuğu üzerinde yoğunlaşılır. Sonuçta da tasavvuf öğretileri postmodern anlayışın prizmasında geçirilerek cinsiyet değişimi için bir motivasyon olarak kullanılır.

1980'li yıllar ekonomik ve teknolojik gelişimin büyük sosyal hareketlenmeler yaşanmasına sebep olduğu bir dönemdir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında tarıma dayalı üretim biçimi nüfusun taşra ağırlıklı bir dağılım gösterdiği dönemdir. Kentler ve devletin yönetim biçimi devleti kuran irade olan Kemalizm çerçevesinde şekillenir. Bu durum merkez ile çevreyi oluşturan halk arasında bir ayrışma meydana gelir. Bu ayrışmada merkezin oluşturduğu modernleşme programı nedeniyle çevreyi oluşturan halkın değerler dünyası baskılanır. 60'lı yıllara doğru köyden kente doğru başlayan göç bu ayrışmayı bir çatışmaya dönüştürür. 80'li yıllarda göçün daha da hız kazanmasıyla çatışmanın boyutu daha da büyür. Büyük şehirlerin çeperinde merkezi ideolojiye muhalif olarak yaşayan ve büyük şehre eklenilen gecekondu mahalleleri oluşur. Türk romanı da 80'li yıllarda görülen bu çatışmayı işler. Latife Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları* romanı bu çatışmayı şehrin çöplüğünde kurulan bir gece kondu mahallesi üzerinden çok boyutlu olarak işlenir. Devletin taşralı halka karşı tutumu ayrıntılı bir şekilde ele alınır. Alev Alatlının *İşkenceci* romanında da cumhuriyetin kurucu iradesinin halka karşı tavrı eleştirilir. Cumhuriyetin ilk yıllarından başlayıp yaşanan askeri müdahalelere de dikkat çekerek 1980'li yılların Türkiye'sine giden yolun hangi sosyal ve psikolojik tasavvurlarla döşendiği tasvir edilir. Sevinç Çokum'un *Gülyüzlüm* romanında ise taşralı halkın büyük şehirde yaşadıkları zorluklar gösterilirken oluşan köylü-şehirli ayrımı irdelenir. Oluşan kültürel ve insanî değerlerin bir karşılaştırması yapılır. Bu üç romanda da yazarlar merkezi ideolojinin karşısında yer alırlar. 1980'lerin en önemli olaylarından birisi olan merkezi ideoloji olan Kemalizm'in çevre karşısında güç kaybetmesi, roman bağlamında bu eserlerde görülebilir.

1980 yıllar Türk edebiyatında büyük bir değişim ve genişlemenin başladığı tarih olur. Hem yazar olarak hem de tema ve teknik olarak çeşitliliğin son derece arttığı bir dönemin başlangıcıdır 80'ler. Toplumda, siyasette, ekonomide ve sosyal hayatta yaşanan hızlı değişimler okurun beğenilerini olduğu kadar yazarların da tercihlerini etkilemiştir.

Öte yandan ideolojinin roman yazmadaki itici gücü 80'lerden sonra özellikle de 2000'lerden sonra zayıflamıştır. Bunda şüphesiz görsel olanın basılı olana üstünlük kazanması da etkili olmuştur. Sinema ve televizyon gibi tüketimi insanlar açısından daha kolay olan kanallar romanın ideolojik yükünün hafiflemesine sebep olmuştur. Öte yandan bu kanallar bu yönleriyle toplumda romana göre daha hızlı ve kolay etki sağlama gücüne sahiptirler. Fakat edebiyat ve roman tamamen etkisini yitirmiş değildir. Yine de bu yeni gelişen kanalların birincil kaynaklarını hala edebiyat ve romanlar oluşturmaktadır. Fakat kapital düzen içerisinde hemen her şey bir meta haline gelirken roman da şüphesiz bu gelişmelerden nasibini almıştır. Gelişen reklamcılık ve yayın sektörünün elinde roman, çeşitli reklam stratejileri ile edebi değerin satış rakamları kadar önemsenmediği bir anlayışın elinde sanatsal ruhu sorgulanan kültürel bir meta olarak görülür. Bu da her türlü ideolojik romanın bir satış potansiyeli olduğu anlamına gelecektir. Ancak sermayenin elinde bir metaya dönüşen ideolojinin ne kadar anlamlı olduğu tartışmaya açıktır. Bu tarz bir düzenin olduğu ortamda ideolojik rüzgarların oluşması ya da postmodernin çoğulcu ideolojisi altında herhangi bir ideolojinin sivrilmesi mümkün gözükmemektedir. Kaldı ki 21. yüzyılın okurunun böyle bir talebinin olup olmadığı da tartışmalıdır.

KAYNAKÇA

Adorno, T.W. (2018). Edebiyat Yazıları. İstanbul: Metis Yayınları.

Adorno, T. W. ve Horkheimer M. (2014) Aydınlanmanın Diyalektiği. Kabalcı Yayıncılık, İstanbul,

Ağar, M. E. (1988). “Son İki Yılda Roman ve Hikâye”. Suffe Kültür Sanat Yıllığı. İstanbul: Suffe Yayınları.

Akkent, M. (1994). Osmanlı Büyükannelerin Feminist Talepleri Geçmişe Kısa Bir Bakış Kadın Hareketinin Kurumlaşması Fırsatlar ve Rizikolar. İstanbul: Metis Yayınları.

Aktaş, C. (1991). Tesettür ve Toplum Başörtülü Öğrencilerin Toplumsal Kökeni Üzerine Bir İnceleme. İstanbul: Nehir Yayınları.

Aktay, Y. (2013). “İslâmcı Siyasetin Yeni Hâlleri ve Söylemleri”. Türkiye’de İslâmcılık Düşüncesi ve Hareketi Sempozyum Tebliğleri İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları. (ss. 817-837).

Aktulum, K. (2004). Parçalılık Metinlerarasılık. İstanbul: Öteki Yayınevi.

Aktulum, K. (2009). “Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk”. Art-E Sanat Dergisi, 1(1), 1-14.

Alacaoğlu, İ. (2013). Eşcinsel Edebiyatta Erkeklik Kurguları. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü.

Alatlı, A. (2001). Aydın Despotizmi. İstanbul: Alfa Yayınları.

Alev, K. (2022a). 1980-2000 Arası Türk Romanında Kimlik Problemi. Doktora Tezi. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Aliye, Z. (2000). “Sevdanın ve Kavganın Yolcusu: Attilâ İlhan”. Cumhuriyet Kitap, 558, 4-6.

Altan, A.(2013). Sudaki İz. İstanbul: Everest Yayınları.

Altan, A. (2002). Sudaki İz. İstanbul: Can Yayınları.

Althusser, L. (2014). İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları. İstanbul: İthaki Yayınları.

Altuntaş, N. (2012). “Postfeminist Çağda Kadın ve Farklılık Tartışmaları”. Nezahat Altuntaş (Ed.), Türkiye’de Farklılıklarına Rağmen Kadınlar. Ankara: Orion Kitabevi.

Andaç, F. (2000). Edebiyatımızın Yol Haritası. İstanbul: Can Yayınları.

Andaç, F. (2003). “Roman Yazmak, Romanı Düşünmek”, Feridun Andaç (Ed.), Sözcüklerin Diliyle Konuşmak Tahsin Yücel ile Yüz Yüze. İstanbul: Dünya Kitapları.

Arslan, K. (2022). 1950 Sonrası Türk Romanında Köyden Kente Göç: Latife Tekin, Sevgi Soysal ve Adalet Ağaoğlu Örneği (Yüksek Lisans Tezi). Kastamonu: Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Argunşah, H. (2002). “Tarihî Romanda Post-Modern Arayışlar”. FSM İlmî Araştırmalar Dergisi, 14, 17-27.

Asena, D. (1987). Kadının Adı Yok. İstanbul: AFA Yayınları.

Aşkaroglu, V. (2014). Postmodern Söylem ve İhsan Oktay Anar ile John Fowles Romanlarının Postmodernist Açısından Karşılaştırılması. Doktora Tezi. Ardahan: Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Atik, Ş. (2012). Türk Edebiyatında Postmodernist Süreç ve Latife Tekin. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Aytaç, G. (2002). Edebiyat ve Medya: Kitaptan Ekran Edebiyat. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Aytaç, G. (2013). Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Aytaç, G. (1999). Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler. Ankara: Gündoğan Yayınları.

Aytemiz, B. U. (2000). “Leman: Fena Halde Yasak Aşk”. Edebiyat ve Eleştiri, 65, 67-74.

Ayyıldız, M. (1996). Alev Alatlarda Örneğinde 1980 Sonrası Türk Romanında Entelektüel Popülizm ve Sosyal Değişme. Doktora Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bacon, F. (2012). Novum Organum Tabiatın Yorumu ve İnsan Alemi Hakkında Özlü Sözler. (Çev.: Sema Önal). Ankara: Say Yayınları.

Balık, M. (2011). Latife Tekin’in Romancılığı. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Başaran, A. (2021). Postmodern/Felsefe, Edebiyat, Nekahet. İstanbul: Ketebe Yayınları.

Barret, M. (2004). Marx’tan Foucault’ya İdeoloji. (Çev.: Ahmet Fethi). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Bauman, Z. (1999). Çalışma, Tüketicilik ve Yeni Yoksullar. (Çev.: Ümit Öktem). İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Bauman, Z. (2017). Yasa Koyucular ile Yorumcular. İstanbul: Metis Yayınları.

Baydar, O. (1998). Hiçbiriye Dönüş. İstanbul: Can Yayınları.

Bayram, A. K. (2018). “Foucault’nun Yöntemi: Hakikatin Söylemsel İnşasının Arkeolojisi

ve Soykütüğü”. Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi, 6 (2), 217-230.

Bayraktar, E. (2006). Gecekondu ve Kentsel Yenilenme. Ankara: Ekonomik Araştırmalar Merkezi Yayınları.

Budan, C. Y. (2014). Türk Romanında Şehirleşme Olgusu (Doktora Tezi). Edirne Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Belge, M., (1989). Marksist Estetik. İstanbul: Birikim Yayınları.

Belge, M. (1998). Edebiyat Üstüne Yazılar. İstanbul: İletişim Yayınları.

Berktaş, H. (2008). Yaşadığımız Şu Korkunç Otuz Yıl 1978-2008 Türkiye’si Üzerine Notlar. İstanbul: Kitap Yayınevi.

Berman, M. (2010). Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor. İstanbul: İletişim Yayınları.

Best, S., Kellner, D. (2016) Postmodern Teori. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bingöl, U. (2021). Dijital Çağda Pusulası Bozulan Şiir Postmodernizm ve Şiir Üzerine. İstanbul: DBY Yayınları.

Biricik, İ. (2023). Türk Romanında (1950-2000) Oksidentalizm Bağlamında Batı Algısı. (Doktora Tezi). Adıyaman: Adıyaman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

Biricik, İ. (2017). “Immigration’s Sociological Impact In Turkish Novel (1980- 1990): The Others”. Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 9 (18), 59-74.

Birsen G., (1993). Gecekondularda Aileler arası Geleneksel Dayanışmanın Çağdaş Organizasyonlara Dönüşümü. Ankara: Başbakanlık Kadın ve Sosyal Hizmetler Müsteşarlığı.

Bolat, T. (2021). Romanın Kendini Keşfi Türk Romanında Üstkurmaca. İstanbul: İz Yayıncılık.

Bora, T. (2017). Cereyanlar Türkiye’de Siyasi İdeolojiler. Metis Yayınları: İstanbul.

Bora, T. (2020). ”Sunuş”. (Ed. Tanıl Bora). 40 Yıl 12 Eylül. (7-13). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bozarslan, H. (2016). Lüks ve Şiddet İbn Haldun’da Tahakküm ve Direniş. İstanbul: İletişim Yayınları.

Callinicos, Alex. (1990) Reactionary Postmodernism” içinde. Postmodernism and Society, (der. RBoyne-a. Rattansi). London: Macmillan Education Ltd.

Cambridge Dictionary For Psychology. (2009). Cambridge University Press. New York.

Canatac, M. (2013). “Postmodern Polisiye Roman ve Pınar Kür’ün Bir Cinayet Romanı”. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 18 (49), 223-238.

Cengiz, S. (2015). “Edebiyat ve İdeoloji”. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 3 (15), 266-274

Cevizi, A. (1999). Paradigma Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Çağan, K. (2008). “Yanlış Bilinçten Anlam Arayışına İdeoloji” Kenan Çağan (Ed.). Ankara: Hece Yayınları.

Çaha, Ö. (1996). Sivil Kadın & Türkiye’de Sivil Toplum ve Kadın. İstanbul: Savaş Yayınları.

Çaha, Ö. (2001). Türkiye’de Kadın Hareketi Tarihi: Değişen Bir Şey Var mı? Kadın Bienali Ekinlikleri Çerçevesinde Türkiye’de Kadın ve Sivil Toplum. İstanbul: Mar Yayınları.

Çakır Aydın, M. (2009). “Edebiyat ve toplumsal etkileşim: Edebi imgelem, medya ve toplum”. Mukadder Çakır Aydın (Ed.). Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim. İstanbul: e Yayınları

Çakır, S. (2007). Kentleşme ve Gecekondu Sorunu. Isparta: Fakülte Kitapevi.

Çakır, S. (2011). “Türkiye’de Göç, Kentleşme/Gecekondu Sorunu ve Üretilen Politikalar”. Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2011(23), 209-222.

Çayır, K. (2008). Türkiye’de İslamcılık ve İslâmi Edebiyat Toplu Hidayet Söyleminden Yeni bireysel Müslümanlıklara. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Çayır, K. (2013). “İslamcı Bir Sivil Toplum Örgütü: Gökkuşuğu İstanbul Kadın Platformu”. İslamın Yeni Kamusal Yüzleri. Nilüfer Göle (Ed.). İstanbul: Metis Yayınları.

Çetinkaya, F. (2019). 27 Mayıs Darbesi’nin Türk Romanına Yansıması. Doktora Tezi. Adıyaman: Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çevik, M. (2006). “Postmodern Roman ve Pinhan”. Folklor/Edebiyat Dergisi, 2 (46), 175-198.

Çıkla, S. (2021). Türkiye’de Rejim ve Edebiyat (1923-1950). İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Çimen, F. (2006). “Kendine Gelecek Hazırlayan Bir Alan Olarak 1980 Sonrası Türkiye’de Kadın Çalışmaları”. Kadın Çalışmaları Dergisi, (3), 142- 150.

Çokum, S. (2021). Gülyüzlüm. İstanbul: Kapı Yayınları.

Dede, M. B. “Tasavvuf Benim Edebiyatçılığımın Ayrılmaz/Ayrılmaz Bir Katmanı, Elif Şafak’la Söyleşi, <https://www.metiskitap.com/catalog/interview/2834>. (Dergibi, 5 Nisan 2002). Erişim Tarihi: 09.01.2024.

Dellaloğlu, B. F. (2016). Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi. İstanbul: Kadim Yayınları.

Demir, Z. (2014). Modern ve Postmodern Feminizm. İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Direk, Z. (2012). Cinsiyetli Olmak. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Diyanet İşleri Başkanlığı. (2011). Kur’an-ı Kerim Meâli, Halil Altuntaş ve Muzaffer Şahin (Haz.). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Dochherty, T. D. (1995). Postmodernizm: Bir Giriş. Postmodernist Burjuva Liberalizmi. Y. Alogan (çev.). İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Doltaş, D. (2003). Postmodernizm ve Eleştirisi Tartışmalar/Uygulamalar. 2. Baskı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Donovan, J. (1997) Feminist Teori. (Çev.: A. Bora, M. A. Gevrek ve F. Sayılan). İstanbul: İletişim Yayınları.

Eagleton, T. (2017). Edebiyat Kuramı. (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Ayrıntı.

Eagleton, T. (2015). İdeoloji. (Çev. Muttalıp Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eagleton, T. (2011). Şiir Nasıl Okunur. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Eagleton, T. (2004). Kuramdan Sonra. İstanbul: Literatür Yayınları.

Eagleton, T. (2018). Eleştiri ve İdeoloji Marksist Edebiyat Teorisi Üzerine Bir Çalışma. İstanbul: İletişim Yayınları.

Eagleton, T. (2010). Estetiğin İdeolojisi. İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Eagleton, T. (2011). Postmodernizmin Yanılsamaları. (Çev.: Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ecevit, Y. (2013). Kurmaca Bir Dünyadan. İstanbul: İletişim Yayınları.

Ecevit, Y. (2014). Türk Romanında Postmodernist Açılımlar. İstanbul: İletişim Yayınları.

Emre, İ. (2006). Postmodernizm ve Edebiyat. Ankara: Anı Yayıncılık.

Erdem, T. (2003). “Bu Ödül Suçlamalara Bir Cevap, Sözcüklerin Diliyle Konuşmak”. Feridun Andaç (Ed.). Tahsin Yücel ile Yüz Yüze. İstanbul: Dünya Kitapları.

Erol, Ç. (2009). Oya Baydar'ın Eserlerinin Roman Unsurları ve Anlatım Teknikleri Bakımından İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ertür, B.,Lebow, E. (2012). “Şöhretin Sonu Bülent Ersoy'un Kanunla İmtihanı”. İçinde (Ed. Cüneyt Çakırlar & Serkan Delice). Cinsellik Muamması Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet. (391-426). İstanbul: Metis Yayınları.

Faris, W. B., (2005) “Magical Realism in American Literature”, Magical Realism: Theory, History, Community, USA: Duke University Press.

Foucault, M. (1993), Cinselliğin Tarihi I. (Çev. Hülya Tufan). İstanbul: Afa Yayınları.

Foucault, M. (2016). Entelektüelin Siyasi İşlevi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Freedon, M. (2011) İdeoloji. (Çev. Hakan Gür). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Gökarp, Z. (1980). Makaleler IX. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Göle, N. (2007). “Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine”. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil (Ed.), Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 3: Modernleşme ve Batıcılık (56-67). İstanbul: İletişim Yayınları.

Güler, S. (2017). Türkiye’de Roman Tartışmaları ve Türk Romanının Gelişimi (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gülgün, S. (2003). “Ben pek Ortada Görünmem”. Feridun Andaç (Ed.), Sözcüklerin Diliyle Konuşmak Tahsin Yücel ile Yüz Yüze. İstanbul: Dünya Kitapları.

Gümüş, S. (2021). Modernizm ve Postmodernizm Edebiyatın Dünü ve Yarını. İstanbul: Can Yayınları.

Gündoğdu, C. (2001). Bir Acaip Nesne Gördüm... İsyan Günlerinde Aşk. İnsancıl, (133), 1-9.

Gürbilek, N. (2019). Vitrinde Yaşamak. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (2005). Ev Ödevi. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (2014). Kötü Çocuk Türk. İstanbul: Metis Yayınları.

Güreşçi, E. (2011). Türkiye’de Köyden Kente Göç ve Düşündürdükleri. Sosyo-Ekonomi Dergisi, 15 (15), 124-135.

Güven, K. A., (2019). “Türkiye’de 12 Eylül 1980 Darbesi’nin Edebî Düzlemdeki Sosyolojik Muhayyilesini Alev Alatlının İşkenceci Romanından Hareketle Değerlendirmek”. RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (17), 78-92.

Harvey, D. (2019). Postmodernliğin Durumu. (Çev. Sungur Savran). İstanbul: Metis Yayınları.

Hatemi, H. (1988). Kadının Çıkış Yolu. Ankara: Fecr Yayınları.

Horkheimer, M. (1998). Akıl Tutulması. (Çev. Orhan Koçak). İstanbul: Metis Yayınları.

<https://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=198>, Erişim tarihi 16.01.2024.

İlgaz, A. (1987). Bir Feministin Doğruya Yakın Portresi. İstanbul: FA Matbaacılık ve Reklam Hizmetleri.

İlhan, A. (1981). Fena Halde Leman. İstanbul: Karacan Yayınları.

İnce, Ö. (2003). “Gerçek Nerede?”. (Ed. Feridun Andaç). Sözcüklerin Diliyle Konuşmak. İstanbul: Dünya Yayınları.

James, W. (2015). Pragmatizm. (Çev. Tahir Karakaş). İstanbul: İletişim Yayınları.

Jameson, F. (2018). Modernizm İdeolojisi Edebiyat Yazıları. (Çev. Kemal Atakay, Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

Kahraman, H. B. (1985), “Geriye Çalışan Zaman Ya Da ‘Sudaki İz’”, Hürriyet Gösteri, (61), 6-9.

Kahraman, H. B. (2002). Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye. İstanbul: Everest Yayınları.

Kahraman, H. B. (2009). Post-entelektüel Dönem ve Edebiyat. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kant, I. (2005) Aydınlanma Nedir?. (Çev. Atilla Yayla). Liberal Düşünce Dergisi, 10 (38), 225-230.

Kapukaya, Z. (2019). “Duygu Asena’nın “Kadının Adı Yok” Romanı Üzerinde Bir İnceleme”. Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi, (3), 233-249.

Kara, İ. (2013). “Türkiye’de İslâmcılık Düşüncesi ve Hareketi Üzerine Birkaç Not”. Türkiye’de İslâmcılık Düşüncesi ve Hareketi Sempozyum Tebliğleri. (Ed. İsmail Kara ve Asım Öz). İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.

Karamolla, M. ve Yılmaz Kiriş, N. (2020). “Adorno ve Horkheimer’in Araçsal Akıl Eleştirisi” Journal of History School, (48), 3562-3580.

Karasu, Bilge. (1999). Öteki Metinler. Metis Yayınları. İstanbul.

Karasu, Bilge. (2016). Kılavuz. Metis Yayınları. İstanbul.

Katırcı, Ş. (1989). Müslüman Kadının Adı Var. İstanbul: Seha Neşriyat.

Kazgan, G. (1997). İktisadî Düşünce veya Politik İktisadın Evrimi. İstanbul, Remzi Kitabevi.

Keleş, R. (1983). 100 Soruda Türkiye’de Kentleşme, Konut ve Gecekondu. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Keleş, R. (2002). Kentleşme Politikası. Ankara: İmge Kitabevi.

Kılıç, S. (2015). “Lyotard: Fark ve Çokluğun Anlatısı Postmodernite”. Temaşa-Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi, 1 (3), 93-117.

Kısakürek, N. (1989). Çile. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları

Kızılçelik, S. (1994). “Postmodernizm: Modernlik Projesine Bir Başkaldırı”. Türkiye Günlüğü, (30), 87-99.

Koçak, M. (2016). Mehmed Âkif Ersoy, Necip Fazıl Kısakürek ve Sezai Karakoç’un Coğrafya, Tarih ve Medeniyet Düşüncesi (Doktora Tezi). İstanbul: Fatih Sultan Eserlerinde Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Koçakoğlu, B. (2012). Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm. Ankara: Hece Yayınları.

Köse, H. (2001). “Tüketim Toplumunda Bir ‘Sosyal Beden’ Kurgusu Olarak Kadın”. Selçuk İletişim Dergisi, 7 (1), 76-89.

Kuhn, H. (2002). “Edebiyat ve Devrim – Fenomonolojik Bir Taslak”. Edebiyat ve Devrim. Hans Georg, Gadamer; Hans, Kuhn; Friedrich, Nietzsche. İstanbul: Babil.

Kumar, K. (1999). Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma- Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları. (Çev. Mehmet Küçük). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Kundera, Milan. (1989). Roman Sanatı. İstanbul: Afa Yayınları.

Kurnaz, Ş. (1991). Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını. Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları.

Küçük, Y. (2011). Cumhuriyet’e Karşı Küfür Romanları. İstanbul: Mızrak Yayınları.

Küçükalp, K. (2017). Nietzsche ve Postmodernizm. İstanbul: Kibele Yayınları.

Larrain, J. (1995.). İdeoloji ve Kültürel Kimlik. (Çev. N.Nur Domaniç). İstanbul: Sarmal Yayınları.

Lefebvre, H. (1996). Marx’ın Sosyolojisi. (Çev. Selahattin Hilav). İstanbul: Sorun Yayınları.

Lenin, V. İ. (2011). Ne Yapmalı? - Hareketimizin Acil Sorunları. (Çev. Arif Berberoğlu). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Lewis, B. (2006). “Postmodernizm ve Roman”. (Ed. Stuart Sim) Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü (ss. 143-156) Ankara: Ebabil Yayınları.

Lukács, G. (1998). Tarih ve Sınıf Bilinci. (Çev. Yılmaz Öner). İstanbul: Belge Yayınları.

Lüküslü, D. (2015). Türkiye’de "Gençlik Miti"1980 Sonrası Türkiye Gençliği. İstanbul: İletişim Yayınları.

Mannheim, K. (2002). İdeoloji ve Ütopya, (Çev. Mehmet Okyayuz). Ankara: Epos Yayınları.

Mardin, Ş. (2017) Bediüzzaman Said Nursi Olayı Modern Türkiye’de Din ve Toplumsal Değişim. İstanbul: İletişim Yayınları.

Mardin, Ş. (2017). “Türk Siyasasını Açıklayabilecek Bir Anahtar: Merkez-Çevre İlişkileri”. Mümtazer Türköne, Tuncay Önder (Ed.), Türkiye’de Toplum ve Siyaset (ss. 35-78) İstanbul: İletişim Yayınları.

Mardin, Ş. (2018). İdeoloji. İstanbul: İletişim Yayınları.

Marx, K. - Engels, F. (2015) Komünist Manifesto. İstanbul: Yordam Kitap.

Marx, K. - Engels, F. (2013) Alman İdeolojisi. (Çev. Tonguç Ak, Olcay Geridönmez). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Menteşe, O. B. (1995). “Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm”, Türk Dili, 519, 273-283.

Meriç, C. (2017). Kırk Ambar 2 Lehçe-t-ül Hakayık, İstanbul: İletişim Yayınları.

Meriç, C. (2020). Kültürden İrfana. İstanbul: İletişim Yayınları.

Meriç, C. (2013). Umrandan Uygarlığa. İstanbul: İletişim Yayınları.

Moran, B. (2012). Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2 Sabahattin Ali’den Yusuf Atılgana. İstanbul: İletişim Yayınları.

Moran, B. (2016). Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3 Sevgi Soysal’dan Bilge Karasu’ya. İstanbul: İletişim Yayınları.

Naci, F. (2021). Yüz Yılın 100 Türk Romanı. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Namlı, T. (2007). “Arketipsel Sembolizm Açısından Elif Şafak’ın “Pinhan” Romanının İncelenmesi”. Turkish Studies, 4 (7), 1210-1230.

Narlı, m. (2012). Roman Ne Anlatır? Cumhuriyet Dönemi 1920-2000. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Okay, M. O. (2013b). "Modernleşme ve Türk Modernleşmesinin İlk Döneminde İnanç Krizlerinin Edebiyata Yansıması". Edebiyat Üstüne, Doğu Batı Düşünce Dergisi. (22), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Oktay, A. (2003) Romanımıza Ne Oldu?. İstanbul: Dünya Kitapları.
- Oktay, A. (2004) Sanat ve Siyaset. İstanbul: Everest Yayınları.
- Oktay, A. (2010) Emperyalizm, Roman ve Eleştiri. İstanbul: İthaki: Yayınları
- Opperman, S. (1999). Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı Yeni Tarihseclilik ve Roman. Ankara: Evin Yayıncılık.
- Oran, B. (1989). Kenan Evren'in Yazılmamış Anıları. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Oskay, Ü. (1990) "Modernizm ve Postmodernizm: Pazarda Profesyoneller ve Sıradan İnsanların Düşleri". Hürriyet Gösteri Postmodernizm Eki, (120), 5-9.
- Oskay, Ü. (2000). Tek Kişilik Haçlı Seferi. İstanbul: İnkılâp Kitapevi.
- Özbek, M. (1991). Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özbek, S. (2011). İdeoloji Kuramları, İstanbul: Notos Kitap.
- Özbil, S. (2006), "Edebiyatta Türk Usûlü Arabesk". Sanat ve Hayat, (20), 49-53.
- Özbolat, A. (2011). Postmodern Dönemde Bedenin Tüketim Temelinde Yeniden İnşası. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, Güz-2011 Cilt:10 Sayı:38 (317-334)
- Özdenören, Rasim. (2014). Yazı, İmge ve Gerçeklik. İstanbul: İz Yayınları
- Özer, H. (2021). "Hiçbiryer'e Dönüş'te Sürgünlük Durumu". Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 41, 99-113.
- Özturkmen, A. (2000). "A Short History of Kadınca Magazine and Its Feminism" (ed. Zehra Arat) Deconstructing Images of "The Turkish Woman," (ss.275-293) New York: St. Martin's Press.
- Pamuk, O. (1999). "Tarihî Roman". Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye (110-114). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2020). Beyaz Kale: İstanbul: İletişim.
- Pamuk, O. (2006). Öteki Renkler. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2015). Don Kişot'tan Bugüne Roman. İstanbul: İletişim Yayınları.

Parla, J. (2016). Babalar ve Oğullar-Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri. İstanbul: İletişim Yayınları.

Özer, P. (2020). Latife Tekin Kitabı. İstanbul: Can Yayınları.

Robinson, D. (2001). Nietzsche ve Postmodernizm. (Çev. Kaan H. Ökten). İstanbul: Everest Yayınları.

Rosenau, P. M. (2004). Post-modernizm ve Toplum Bilimleri (Çev. Tuncay Birkan). Ankara: Bilim ve Sanat.

Russ, J. (2021). Avrupa Düşüncesinin Serüveni Antikçağlardan Günümüze Batı Düşüncesi. (Çev. Özcan Doğan). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Said, E. W. (2008). Şarkiyatçılık-Batı'nın Şark Anlayışları. (Çev. Berna Ülner). İstanbul: Metis Yayınları.

Salgar, E. (2015). "İlerleme Kavramı Üzerine Tarihsel Bir İnceleme". FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, (19), 311-324.

Sancar Üşür, S. (1997). İdeolojinin Serüveni Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme, İstanbul: İmge Kitabevi.

Sarup, M. (2017). Postyapısalcılık ve Postmodernizm. Ankara: Pharmakon Yayınevi.

Sardar, Z. (1998). Postmodernism and the Other-The New Imperialism of Western Culture: London: Pluto Press.

Savaşır, İ. (1987). "Tekin Latife, Yazı ve Yoksulluk". Defter Dergisi, Ekim-Kasım, 1 (1), 133-148.

Shils, E. (1960). "Mass Society and its Culture", Deadalus, 89 (2), 288-314.

Shils, E. (2002). "Merkez ve Çevre". Türkiye Günlüğü, (70), 86-96.

Schimmel, A. (2000). Sayıların Gizemi. (çev. Mustafa Küpüşoğlu). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Seyhan, A. (2014). Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Romanı Kesişen Yazgıların Hikâyesi. İstanbul: İletişim Yayınları.

Sezer, S. (1995). "Latife Tekin'in Anlatısının Dil ve Çevresi". Varlık, (1054), 50.

Somuncu, S. (2015). Romanda Bilgi İktidar İdeoloji. Ankara: Hece Yayınları.

Sönmez, A. (2004). Latife Tekin'in Romanlarında Öznellik ve Anlatı. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sümer, M. (2021). Tehlikeli Sınırlar Modern Türk Şiiri Üzerine Yazılar. Ankara: Hece Yayınları.

Şafak, E. (2006). Pinhan. İstanbul: Metis Yayınları.

Şan, M. K. (2008). “Modernlik ve Postmodernlik Yolunda İdeolojilerin Dönüşümü”. Kenan Çağan (Ed.), İdeoloji, Ankara: Hece Yayınları.

Şanlı, Y. (2015). Orhan Pamuk’un Romanlarında Ötekileştirilen İkili: İslam ve Türk Milliyetçiliği. Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 7(13), 91-110.

Şanlı, Y. (2013). Orhan Pamuk’un Romanlarında Doğu-Batı Algısı. (Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Şaylan, G. (2020). Postmodernizm. Ankara: İmge Kitabevi.

Şeker, Ş. (2014). Tanzimat Fikri ve Edebiyat. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Şener, S. (1990). “Tiyatroda Modernin Eksiklerini Postmodern Gideriyor”. Hürriyet Gösteri Psotmodernizm Eki, 30-32.

Şişman, G. (2021). Cinsel Kimlik ve Yönelimler: Bilge Karasu Anlatılarında İlişkiler Ağı. Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi, 14-34.

Şişman, N. (2013). Emanetten Mülke: Kadın Beden Siyaset. İstanbul: İz Yayınları.

Şüyün, F. (2003). “Yazdıklarımnda Bazı Yaşanmış Öğeler Çok Dönüştürülmüş Olarak Vardır”. Feridun Andaç (Ed.) Sözcüklerin Diliyle Konuşmak Tahsin Yücel ile Yüz Yüze. Dünya İstanbul: Kitapları.

Taburoğlu, Ö. (2013). “Queer Kuramı: Yapılaşmamış Kimlikler, Keyfi Cinsiyetler”. Doğu Batı, (64), 9-20.

Taburoğlu, Ö. (2022). BİLGE KARASU Dirim Belirtileri: Işık, Zemin, Hayvan. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Tahiroğlu, D. (2022). Sevinç Çokum Üzerine Bir Araştırma (Hayatı, Edebî Kişiliği ve Eserleri) (Doktora Tezi). Niğde: Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tanpınar, A. H. (2015). Edebiyat Üzerine Makaleler, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2010). Günlükleri Işığında Tanpınar’la Baş Başa. İstanbul: Dergâh Yayınları.

TDK, Türkçe Sözlük 1. (1988) A-J. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Tekeli, İ. (2007) “Türkiye’de Siyasal Düşüncenin Gelişimi Konusunda Bir Üstünlatı”. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil (Ed.) Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce Cilt 3 Modernleşme ve Batıcılık. İstanbul: İletişim Yayınları.

Tekeli, Ş. (1993). “1980’ler Türkiye’inde Kadınlar”. (Ed. Şirin Tekeli). 1980’ler Türkiye’inde Kadın Bakış Açısından Kadınlar (15-49). İstanbul: İletişim Yayınları.

Tekin, E. (2007). 1980 Sonrası Türkiye’de Feminizmin Görünümü. Yüksek Lisans Tezi. Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tekin, L. (2019). Berci Kristin Çöp Masalları. İstanbul: Can Yayınları.

Tekin, L. (2018). Gece Dersleri. İstanbul: Can Yayınları.

Tekin, Y. (2022). “Modern Ulus Devletin İdeolojik Bir Aygıtı Olarak Eğitim ve 19. Yüzyıl Osmanlı Eğitim Sistemi”. Cihannüma Sosyal Bilimler Akademi Dergisi, 1(1), 1-34.

Temirkaynak, M. (2008). Yanlış Bilinç’ten Son’a Giden Yolda İdeolojinin Serüveni, Tarihin ve İdeolojilerin Sonu Tartışmalarının Sosyolojik Zemini Üzerine Bir Analiz. (Yüksek Lisans Tezi). Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Terzioğlu, D. (2017). “Modernleşen Osmanlılar: Orhan Pamuk’un Tarihi Romanları ve Osmanlı Tarih yazımında Yeni Eğilimler”. (Haz.: Zeynep Uysal). Edebiyatın Omzundaki Melek/Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar. 2. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.

Tıncır, O. (2023). Türk Romanında Merkez-Çevre Diyalektiği (Doktora Tezi). Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Topçuoğlu, A. ve Aktay, Y. (2017). Postmodernizm ve İslam, Küreselleşme ve Oryantalizm. Ankara: Vadi Yayınları.

Topkara, E. (2016). Duygu Asena’nın “Kadının Adı Yok” Eserine Feminist Bir Yaklaşım. (Yüksek Lisans Tezi). Mersin: Çag Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türkeş, Ö. (2004). “Türk Edebiyatında Eşcinsellik.” Milliyet. 14 Ağustos 2012 <<http://www.milliyet.com.tr/ozel/kitap/040402/02.html>>.

Urgan, M. (2019). Bir Dinozorun Anıları. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Uyurkulak, S. (2014). “Üçüncü Dünya Edebiyatı ve Ulusal Alegori”. Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies , 1 (15) , 136-146 .

Van Dijk, A. Teun. (2019) İdeoloji Multidisipliner Bir Yaklaşım. (Çev. Ayşe Demir). Ankara: Hece Yayınları.

Vincent, A. (2006). Modern Politik İdeolojiler. (Çev. Arzu Tüfekçi). İstanbul: Paradigma Yayınları.

Wallerstesini, I. (2003). Liberalizmden Sonra. (Çev. Erol Öz). İstanbul: Metis Yayınları.

Wolff, Janet. (2000). Sanatın Toplumsal Üretimi. (Çev: Ayşegül Demir). İstanbul: Özne Yayınları.

Yalçın Çelik, S. D. (2021). Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Roman. İstanbul: Hiper Yayın.

Yalçın, F. (2010). Tahsin Yücel'in Romanlarında Yabancılaşma ve İroni. (Doktora Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

Yılmaz, A. N. (2015). 1980 Sonrası Türkiye’de Sanat ve Siyaset. Ankara: Ütopya Yayıncılık.

Yiğitoğlu, M. (2015). Ahmet Altan’ın Eserlerinde Muhteva. (Doktora Tezi). Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Ortaöğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bilim Dalı.

Yücel, Tahsin. (2022). Peygamberin Son Beş Günü. İstanbul: Can Yayınları.

Yücel, T. (1990) “Kara Kitap”. Hürriyet Gösteri. (120), 45-48.

Zekâ, N. (1994). PostmodernizmF. Jameson, J.-F. Lyotard, J. Habermas. İstanbul: Kıyı Yayınları.

Žižek, S. (2013). “İdeoloji Hayaleti”. Slavoj Žižek (Ed.) İdeolojiyi Haritalamak. Ankara: Dipnot Yayınları.

Zürcher, E. J. (2000). Modernleşen Türkiye Tarihi. İstanbul: İletişim Yayınları.