

1980 SONRASI EDEBİYATIMIZDA "KADIN"

Dr. Füsün AKATLI(*)

'80 sonrası edebiyatımızı kesin bir çizgiyle öncesinden ayırmak, pek tabii, mümkün değil. Ancak bugünden geriye yönelik bir bakışla, onar yıllık dönemler tesbit edilebiliyor. Üstelik, ülkemizde yaşanan üç belirli siyasal ve sosyal çalkantı, bu on yıllık dönemleri, rastlansal olmayan bir biçimde belirleyebilir.

Edebiyatımızda '70'li yıllarda çok dikkat çekici bir kadın yazarlar patlaması yaşandı. Hemen hemen çeyrek yüzyılını tamamlamak üzere olan bu patlama, Türk edebiyatına, özellikle de anlam edebiyatına, birçok değerli yazar kazandırdı. Bu kadın yazarlar olgusu - olgu diyorum, çünkü gerçekten kendini empoze eden niceliksel ve niteliksel bir yükseliş grafiği var önümüzde - evet, kadın yazarlar olgusu; bizim, Türk edebiyatının 80 sonrası döneminin panoramasını çıkartma çabamıza ışık tutucu niteliktedir. Çünkü, 70'li yıllarda olduğu gibi, 80'li yıllarda da, kadın yazarlar ağırlıklı bir biçimde edebiyatın çehresini belirlemeyi sürdürmüşlerdir.

1970'lerde varlığını duyurmaya başlayan kadın yazarların büyük bir kısmı, 80 sonrasında da yazınsal etkinliklerini ve etkenliklerini sürdürdüler. 80'li yıllarda, öncekilere eklenebilen bazı yazarlarla daha tanıştık. Dağılmaya çok müsait görünen bir konuyu, bir yöntemle ve birtakım ana eksenler etrafında toparlayarak, sizlerin değerlendirmenize ipucu olabilecek bazı spot ışıkları düşürmek isterim.

Önce bir dökümlerle başlayayım, sonra yavaş yavaş, temsili nitelikte ve ağırlıkta örnekler üzerinde duralım istiyorum.

Günümüz Türk kadın yazarları arasında, edebî serüveni 70'li yılların öncesine uzananlar: Nezihe Meriç, Peride Celal, Sevim Burak ve bir-iki yıllık bir farkla Sevgi Soysal'dır. Bunlardan sadece Nezihe Meriç ve Peride Celâl 80 sonrasına da yetiştiler. Nezihe Meriç, kendi çizgisini olgunlaştırıp

(*) Felsefeci, yazar, eleştirmen.

zenginleştirerek, Peride Celâl "couloir" değiştirerek, yeni çizgisi, yazınsal aşamasıyla.

70'li yılların büyük patlamasıyla edebiyatımızın kazandığı yazarlar, 80 sonrasında da en önemli yazarları olmayı sürdürdüler - ki bu konuşmamızın ağırlığı da, onların 80 sonrası yapıtları üzerinde odaklanacak. Bunların en önde gelenlerini sıralamak istersek; Adalet Ağaoğlu, Füzûzan, Leyla Erbil, Tomris Uyar, Pınar Kür, Nazlı Eray, Selçuk Baran adlarını belirleyebiliriz.

80'li yılların bize tanıttığı yazarlardan ise; Tezer Özlü, Ayla Kutlu, Nursel Duruel, İnci Aral, Erendiz Atasü, Zeynep Avcı, Latife Tekin, Melissa Gürpınar, Feyza Hepçilingirler, Buket Uzuner, Perihan Mağden en öne çıkanlar.

Bu dökümden sonra, sırayla giderek, temsil edici örnekleriyle 80 sonrası anlatı edebiyatımızda neler yapıldığına, panoramik bir açığa yerleşerek bakmayı deneyeceğim.

İlk örnek Nezihe Meriç olsun. 70 öncesi yıllardan 80 sonrasına uzanan, kadın kişilere can vermesiyle karakterlenen önemli bir yazarımız Meriç. 80 sonrasında **Dumanaltı** ve **Bir Kara Derin Kuyu** adlı öykü kitaplarıyla görüyoruz onu.

Dumanaltı'nın "Dedi, Ölüm Aklımda" adlı ilk öyküsü; 1971 yılında bir kez yoğunlaştıktan sonra bir daha seyrelmek bilmeyen, boutlarını çeşitlendirerek hâlâ da güncelliğini koruyan, toplumsal-siyasal kaynaklı gerginliği, günlük yaşamının küçük ve önemsiz ayrıntıları içerisinde bunalarak, daralarak yaşamına katan sıradan bir ev kadınının, sıradan bir ananın, mutfağı, komşusu, evin ihtiyarları, işi, gündelik hayhuyu ile iç içe sürdürdüğü ayrı bir kaygıyı anlatır.

Sonra, kitaba adını veren öykü: "Dumanaltı", sığağı sığağına demini almadan, neredeyse çiğ kalmış temcit pilavlarınca önümüze itiliveren 12 Mart öykülerinden sonra, bu duyarlılığı devşirme olmayan, yazınsal türde kaleme alınışı ideolojisine kılıf diye geçirilemeyen, ahkâm kesmeyen bir 12 Mart öyküsü. Öykü kişisi Mihri hala. Öykü Mihri Halanın ağıtından ibaret. Ama bir dönemin yoğun bir özeti.

Bir başka hikâyede, "Tedirgin"de, gözaltına alınmış, yaşamının doğal bir parçası haline gelmiş burjuva alışkanlıklarından uzakta, toplumdaki çalkantıları, yolunda gitmeyen, herhalde ters olması gereken, ama bir türlü beraklaşmamadığı pek çok şeyi sağduyusu ve kuntlaşmamış duyarlılığıyla seziniyerek, tedirgin yaşayan bir kadını anlatır Meriç. Genç, dinamik yeğenleri, sıkı fıkı arkadaşı züppe, sığ, tuzu kuru ve burjuva özentilisi Nili, ve özellikle kendinden, yüreğinden, neyin doğru olduğunu bilecek durumda olmasa da,

nelerin yanlış, pis, çirkin olduğundan emin olan Urfa'lı Nebahat, öykünün ana kişisini yavaş yavaş bu uyur-uyanık durumundan aydırırlar.

"Tedirgin", Nurhan'ın bir gec boyu tutukevindeki kirli yatağında bütün bunları tedirgin, gözünün önünde geçirme, yorumlama fırsatı bulmasının öyküsüdür. Ve Nurhan da bütün bunları, kendi yaşamını, kocasını, "bir şeyleri sezip tam anlayamamanın huysuzluğunu, yaşamayı zorlaştıran sıkıntısını", Nebahat'ın ailesini, inceden inceye ayrıntılarıyla sanki yeniden, sanki ilk kez tedirgin yaşarken, bir öykücüdür. Öykücü çerçeveleriyle yazarca gönül güzüyle yaşar sanki "Tedirgin".

"Işın", yalnız ve derinlerinde bir yerlerinde, ta içinde bir şeyler saklı bir babayla, "balkondaki adam"la, o babayı anlayan yeniyetme bir kızın umulmaz iletişimlerinin, incecik dokunan, neredeyse derinliğinin sezilmesinden korkulan, pırıltılı, tülğrek dostluklarının iç aydınlatan öyküsü. Kimbilir, belki kızın adı da onun için Işın. Belki de değil.

"Tan'ın Öyküsü" de o duyarlıkta bir öykü. Küçük oğlanla anasının, polis götürdüğü babanın ardından kurdukları oyun... Ekilen sıkıntılar, kırgınlıkların, acıların, hırsların, gerginliklerin, hiç olmazsa paylaşımsızlıkla büyüüp dört yana kol salmayacağını vaadeden küçücük bir öykü.

Nezihe Meriç'in öykücülüğünden, 1970 öncesini 1980 sonrasına bağlayan temsil edici bir kesiti yansıttıktan sonra, etkinliğini 80'li yıllarda da sürdüren bir başka karakteristik yazarımıza; Adalet Ağaoglu'na geçmek istiyorum. Ağaoglu, 80 sonrası Türk romanına **Üç-Beş Kişi** ve **Hayır** adlı iki yapıtıyla önemli katkısı olan bir yazar.

Üç Beş Kişi, "Okuduğum bütün romanlar sahici bir başlangıçla bitsin istedim" cümlesiyle bitiyor. Bu romanın ana kişilerinden Kısmet'in, bir yaşam diliminin bitiminde ve bir yenisinin eşliğinde, "(dönüp)geriye, çoook gerilerdeki üç beş kişiye, bağışlanmayı dileyen bir gülümsemeyle (bakarak)" içinden geçirdiği bir cümle olduğu kadar, yazardan okura, yere düşmeden yakalaması için, dört ucu bükülü bir gizli nâme belki. Yani bu roman da "sahici bir başlangıçla", isterseniz, insanın yüreğini kimıldatan bir umutla bitiyor diye düşünebilirsiniz.

Kısmet, bu üç beş kişilik ve üç saatlik romanın sonunda, kendisini Eskişehir'den alıp İstanbul'a bırakacak, "durmuş" yaşamasının içinden alıp "işleyen" bir yaşamının ürkütücü ve çekici burgacına ulaştıracak bir trendedir.

"Eskişehir, geceleri geçen trenlerdir, tren sesleridir." Kısmet'in büyük-kent uygarlığından payını almış yengesi, başarılı sanayici Ferit Sakarya'nın zevki incelmış karısı, böyle tanımlamış Eskişehirini. Eskişehir romancının görüşünden bakacak olursak, küçük ölçekte bir Türkiye'dir. Türkiye belki,

büyütülmüş bir Eskişehir'dir. Üç Beş Kişi'nin gelip dayandığı tarih noktasında, bütün Türkiye, Eskişehir'le örneklenen kocaman bir taşradır belki.

Bu romanın "yerlem"lerinden biri bu ise; öbürü, içinde bulunulan başı sonu belli kısacık, bir zaman dilimidir. 1978 yılının, Haziran ayının ilk yarısında, gece saat 23 ile 02 arasındaki üç saat. Romanın kesişen eksenleri olarak düşünülmesi gereken kişilerin herbiri, aynı zaman dilimini yaşayarak kendi öznel tarihleri içerisinde; anımsama, çağrışım, düşlem, yorum, muhasebe vb. boyutlarında gezinirler. Bütün yapı; bu değişmeyen "dar zaman" odağından dal budak salmakta, sonra bütün sürgünler birbirleriyle organik bir sarmallaşma içerisinde, romanın fevkalade sağlam, kılı kırk yararacasına incecik çizgilerle bütünleştirilmiş kurgusuna malzeme olurlar.

Bölümler sırasıyla, romanın belli başlı kişilerinin bilinç ve duyarlık görüngesini (perspektiv) serimliyor. 1. Bölüm, Murat'ın bölümüdür. Üç beş kişi arasındaki ilişki karmaşasının düğümlerinden biri Murat. Ablası Kısmet'ten, ertesi sabah İstanbul'da olacağını bildiren bir telgraf alır. Kısmet'in eski sevgilisi, yaşamını hedeflediği rekorlarla programlayan, devrimci "abi" Ufuk'u bulmaya çıkar. Her şey böyle başlar.

Anne Türkân Kaymazlı, dayı Ferit Sakarya, ablanın arkadaşı göçmen kökenli Kardelen, uğruna memleketini, düzenini, dayısının sunduğu olanakları tepip İstanbul'a geldiği "şarkıcı" sevgilisi Selmin Rifatzâde, onun snob İstanbul hanımefendisi yaşlı annesi Neval Hanım, yoz çevresi, ablası Belgin'i, sonra geri planda Kardelen'in üzerine titredığı kardeşi Özgür, nişansılı Tahir, Asaf'lar, Sedat'lar, Ülker'ler, felsefe okuyan toparlak delikanlı"lar... bütün ikincil kişiler, bütün Türkiye, romana sızmaya başlar.

2. Bölüm; evlenme arifesindeki, Murat'a gizliden sevdalı, işkencelerden geçmiş, çileli Kardelen'in bölümüdür. 3. Bölümü Kısmet ile Türkân Hanım paylaşırlar. Türkân Hanımın babası hâlet-i nezideki Emin Sakarya, evlatlık Hacer, birincinin ağırlıklı, ikincinin yardımcı işlevi ile sahneye gelirler. Türkân Hanım ile Kısmet, geleneksel taşra ailesinin (feodal ailenin güdük bir uzantısıdır bu) birbirini izleyen iki kuşağını tiplemektedirler; "... istemediği bir yaşama boyun eğen mutsuz taşra kadınları" ikinci kuşağı imlemektedir.

4. Bölüm; büyükkent yozlaşmasından ve "düşmüş" burjuvaziden bir kesit olarak verilen Rifatzade ailesinin en yaşlı ve sözümona güngörmüş bireyi Neval Hanımın, sözkonusu "düşüş"e kolaylıkla uyarlanmış bilinç bakışının yansıttığı çok başarılı bir bölümdür. "Cumhuriyetin Onuncu Yılı. Osmanlı kalıntısı bir topluluk, Beyoğlu-Şişli çevresiyle Boğaz kıyılarında, Adalarda varlığını hoş bir alçakgönüllülükle sürdürüyordu. Atatürk'ün İstanbul'u ziyaretlerinde hep onun çevresindeydiler. Çarçabuk, belki de Kurtuluşçulardan daha coşkulu görünerek, şölenlerde, danslı toplantılarda, yat gezile-

kimlik edinme mücadelesi gibi tüm kadınları ilgilendiren deneyimlere dik-
kat geliyor.

Hülya Demir, 1910'da Meksika'da doğmuş ressam Frida Kahlo'nun yaşamını "Biz Frida'yı çok sevdik" başlıklı yazıyla ele alıyor. Kahlo'nun inceleme nedeni şu cümlelerle dile getiriliyor: "Her insanın bir öyküsü vardır. Bu öykülerin tüketicileri, o öyküdeki insanlardan kendilerine yakın bulduklarımları görmek için yollar, işlerinde yaşıyorlar. Frida'nın yaşamı, mücadelesi ve sanatı bir kadın için yeterince öğretici ve yaşanılabilecek bir örnek. Bu nedenle de tüketilemiyor... Unutulmuyor... bıkılmıyor... Biz onu çok sevdik."

Fatma Öz ve Müge İplikçi Atalay, "Robinson Crusoe - Ada ilişkisinde kadının ötekileşmesi sorununa feminist bir yaklaşım" başlıklı çalışmalarında roman geleneğinin neredeyse mihenk taşı olmuştur. Robinson Crusoe'nun 20. yüzyılda yapsatıcı bir üslupla bir kez daha ele alınan Michel Tourmier'in kitabıyla karşılaşıyorlar. Her iki eserde de sabitlenmiş gizli/alemi-yalın/karışık-belirgin/soluk ve benzeri kavramlar konusunda kadın sorunlarını irdeleyiyorlar. Tourmier'in "olması gerektiği"ne "sunduğu Robinson Crusoe'da Daniel Defoe'ya yapılan göndermeler bir noktada erkek egemen söylemin iktidarı nasıl şekillendirdiği, dolayısıyla özellikle ada ve mağara imgesiyle verilen sembollerde erkeğin kendini nasıl gerçekleştirdiği konusunda ilginç ipuçları sunmaktadır.

"Cumhuriyet Devrimlerinin ve Karşı Devrimin Kadın Yazarlarına Etiketli" başlıklı makalesinde Erendiz Atasü, Türkiye'de yaşanan toplumsal ve siyasal hareketliliklerin kadın yazımı üzerindeki etkilerini edebiyat alanında geçitli eserler vermiş kadınların yazılarından hareketle irdeliyor.

Sennur Sezer, "İstanbul'da Kadın İnanışları" Tandırnamelerden Bir Örnek" adlı incelemesinde halk inancı diye adlandırılan ve temelsiz sayılan kadının söylemlerinin içerdiği tarihi malzemeyle gözler önüne serdiği gibi onları da içkin olarak bulunan cinsiyetçi bakışları da ağıza çıkarıyor.

"Evlilik Kadınların Evlilik Öncesi Evde İş Bölümüyle İlgili Beklentileri ve Mevcut Uygulamanın Karşılaştırılması Analizi", Muhteşem Telsiz tarafından kaleme alındı. Makalede, 1994 yılında Ankara'nın Abidinpaşa, Samanlık-bağları, Tuzluçayır ve Park semtlerini kapsayan araştırmanın sonuçlarının değerlendirilmesi ev işlerinin göğünden kendilerini sorumlu gördükleri, sonra hazırlama ve toplama, yiyecek satın alma ve çocuk bakımı gibi işlerde eşleriyle paylaşma beklentileri olduğu saptanıyor. Evlendikten sonra ise bütün işlerde daha fazla cinsiyete göre rol farklılaşmasının olduğu ortaya çıkıyor.

Dergide İngilizce yazılmış makalelerden oluşan bir seçki de var. Gönlü Bakay adlı "Austen Bronte And Eliot On Women's Issues" adlı yazısında Bronte ve Eliot'un 19. yüzyıldan yaptıkları kadın sorunlarının belirlenme-

KADIN ARAŞTIRMALARI DERGİSİ üç yaşına bastı. Türkiye'de ilk kez Merkezimizce yayımlanan bu dergi Kadın Araştırmaları Anabilim Dalında öğretim gören öğrenciler için değerli bir kaynak oluşturmasını yamında kadın sorunlarına giderek artan bir duyarlılıkla yaklaştığımız çevreler tarafından da aranan bir dergi olma özelliğini taşıyor. Dergimizi ekonomik sorunlarla bağlantılı tasarruf önlemleri nedeniyle ne yazık ki sınırlılık yolda yalnız bir kez çıkarabılıyoruz. Dördüncü sayımızdan itibaren yurtdışından gelen istekleri de gözönünde bulundurarak yabancı dilde makaleleri Türkçe özetleri, Türkçe makaleleri ise yabancı dildeki özetleri ile yayımlama hazırlıkları içindeyiz. Bu sayımızda Türkiye için yine bir yenilik olarak gelecek genç kadın araştırmacılarımızın seçilmiş yazılarına da yer verdik. Kadın Araştırmaları Yürsek Lisans Programımızdaki öğrencilerimizden ilginç denemelerin beğeni kazanacağını umuyoruz.

Bu sayımız edebiyattan, kadının ev içi rollerine, feminist araştırmalarda oryantalist yaklaşımların eleştirisinden, toplumsal cinsiyet bağlamında insan hakları sorununa değin geniş bir konu yelpazesine sahip. Edebiyatı konu alan çalışmalar ise ayrıntılı olarak otobiyografilere ayrıldı. İlk inceleme Ayşe Durakbaşı'ya ait. "Feminist Tarih Ağısından Otobiyografiler: Halide Edip" adlı makale, feminist tarihin yazımında otobiyografî yazmanın ve okumamanın yaratıcı biçimlerini bulmak zorunluluğunu vurguluyor. Sosyal tarih yazımında hala değerli bir kaynak olan otobiyografilerin kırılma ve suskunluk noktalarında ise kadın tarihinin ilişkili anlamlı veriler sunabileceğine işaret ediyor.

Gülşen Güneş, "Otobiyografilerin Cinsiyet" başlıklı yazısında Liv Ullmann'ın *Değişim* ve Ingmar Bergman'ın *Büyülü Kener* adlı otobiyografik eserlerinden hareketle, toplumsal cinsiyetin erkekten ve kadından kendi yaşam öyküleri anlatımına dolaysız etkisini inceliyor. Makale aynı yaşamışlığın karşıt toplumsal cinsiyetlerin duyu ve algılarında nasıl biçim bulduğunu göstermek açısından önemli bir işlevi yerine getiriyor.

Tansu Bele, Doris Lessing'in *Alın Deter* üzerinde yaptığı bir incelemeyle dergide yer alıyor. *Alın Deter*, 1950'lerin Fransasında tüm insanlar için özgürlük vaadeden sosyalist hareket içerisinde bulunmuş, kadın erkek ilişkilerinde hayal kırıklıkları yaşamış, daha sonra özgür kadını kendine hedef olarak seçmiş Anna'nın kişiliğinde Lessing kendini, belli bir tarihsel dö-nemdeki kadın kimliğini bu kimliğin erkek kimlikleriyle çatışma noktalarını ortaya koyar. Bele, *Alın Deter*'den hareketle eşitlik, özgürlük, kadının

rinde boy gösteriyorlardı. Batılılaşmayacak mıydı? İşte, Yeni Türkiye Cumhuriyeti için, hazırına, sözde Batılılaşmış saray çevresi artıkları."

4. Bölümün uzantısını, Neval Hanımın kızı, Murat'ın ilk gençliğinin tutkusu Selmin'e ayrılmış 6. Bölümde buluruz. 5. Bölüm, romandaki aile yapısının ekonomik ve sosyal temellerini şahsında toparlayabildiğimiz Ferit Sakarya'nın bölümüdür. Ferit Sakarya'nın girişimci, sanayici-iş adamı ağırlıklı sosyo-ekonomik konumunun şematiklikten alabildiğine kaçınılması belirlenmiş olması, romanın başarı hanesine yazılacak fazladan bir artı puandır. "Haklı" bile olabilen bir "karşımızdaki"dir o.

Son bölüm Kısmet'indir. Eskişehir Meslek Lisesini bitirmiş, yaşamı için değişik bir şeyler ummuş, kardeşi Murat'ta zaman zaman yaşamın tüm anlamını bulmuş, çevresine aykırı düşecek bir gönül macerası geçirmiş, kısıtlanmış, istemediği bir yaşama hapsedilmiş, ama hâlâ 33 yaşında olan ve büyük duygusal çalkantılardan sonra o Haziran gecesi, gece yasağının başlamasına az kala, yaşamaya en baştan, yeniden başlamaya karar vermiş bir genç kadındır.

Romanın umut-kişisinin sözgelimi Murat (olamazdı zaten) ya da Kardelen, Ufuk, Tahir, Özgür değil de Kısmet olması, o taşralı ve gizemci çağrışımlı adıyla, atılıma geçenin o olması, ucu açık bırakılan yarı simgesel bir seçenekler dizisini de beraberinde getirmektedir denemez mi acaba? Bu seçeneklerin, taşra irisi 1980'ler Türkiye'si için de izdüşümleri olabileceği düşünülemez mi? Herhalde bunlar ve daha pek çok şeyler düşündürecektir bu roman.

Adalet Ağaoğlu, bütün romanlarında kimi sorunsalların peşinde bir yazar kimliği sunmaktadır bize. Üç-Beş Kişiden sonra, bir üçlemenin son halkası olan Hayırda da en öne çıkan yan, düşünsel içeriktir. "Ölmeye yatmak"tan Hayıra, bir cumhuriyet kuşağı aydınınının bilinç etkinliklerini, bu bilincin oluşmasını, biçimlenişini, etkileşimlerini bir ana izlek olarak sürdürürken, bir başka bakımdan da, kuşaklar arası ilişkilerin sorgulanmasına, irdelenmesine uzanmaktadır bu üçleme.

Cumhuriyetin yarım yüzyıllık serüvenini; yaşadıklarını çözümleyen, yorumlayan ve konumlandıran aydın bir roman kişisi olduğundan izlemek, ancak sanatın -özellikle de edebiyatın- olanaklarıyla açılacak bir görünüşün (perspektifin) odağına yerleşerek, Aysel Dereli'nin etrafında örülen dünyayı alımlamak, düşünsel ve yazınsal boyutlarla zenginleşen bir estetik deneyim yaşatmaktadır bu üçlemenin okuruna.

Adalet Ağaoğlu, aydının kimliğini, toplumdaki yerini ve ilişkileriyle hepsaplaşmasını sorun edinmiş bir yazar, Türkiye'nin yaklaşık onar yıllık birim-dönemlerinde öne çıkan ve varlığını yoğunlukla duyumsatan konjonktürel

örüntüler, onun romanlarında örüntü olarak kalmamakta ve olanca gerçeklikleriyle yaşamı biçimlendirmektedirler.

Hayır...'da '80 sonrasına gelinmiştir artık. Aysel Dereli profesör olmuş, orta yaşı geride bırakmaya başlamıştır. Üç askeri darbe görmüştür. Baskı ve yığıyla kuşut bir değerler sarsıntısı, yeni yetişen kuşaklar içinse, iletişimsizlik doğurmuştur. Manzara, "kişi" olmanın tehdit edildiği bir ortamın manzarasıdır.

Çizilen bu genel görünüm içerisinde, umarsızlık, umutsuzluk ve vazgeçme midir. **Hayır...**'da ağırlığını duyuran? Bence, değil, Reddediş ve protesto, aydın kimliği gereği sürekli bir hesaplaşmayı (kendiyi ve tarihsel, çevresel verilerle) yaşayan Aysel'in Hayır!ında somutlaşır somutlaşmasına, ama edilgin değil, etkin bir "Hayır" olduğu besbellidir bunun. İntihar izlediğini, birazdan üzerinde duracağım gibi, bir yenilgi değil, bir direniş, bir seçim motifi olarak işler Ağaoğlu.

Varoluşçu felsefeyle temel yakınlıkları bulunmakla birlikte eylem felsefesi bakımından kimi özgün çizgilerde farklılaşan Albert Camus, intiharı, aktif nihilizmin tutarlı sonucu olarak görmüştü. Ağaoğlu'nun ise nihilizmle hiç alışverişi yok bu romanda. Ne Camus'de kaçış anlamını taşıyor intihar, ne Ağaoğlu'nda. Her ikisinde de felsefi temel bakımından varoluşsal bir sorun olarak görülüyor. Temel farklılık, öyleyse, sorumluluk kavramına bakılan açıdan kaynaklanıyor. Ağaoğlu intihara elbette varoluşsal bir sorunsal olarak bakıyor, ama insanın değerine ilişkin görüşleri, birey-toplum ilişkilerine bakışı ve dünya görüşü ile bir varoluşçu hiç değil.

"Yaşamın anlamı" mı? Varoluşçuluğun bu temel sorun karşısındaki tutumu ile Ağaoğlu'nunkinin farkı mı? Roman Prof. Aysel Dereli'nin bir başka incelemesi daha söz konusu edilmektedir: "İnsanlarda ve Toplumlarda Boş Alanların Kullanımı". "Aydın İntiharları ve Geleceğin Başkaldırısı" konulu araştırma ile "Nükleer Çağın Değerleri" arasındaki bağlantılar üzerinde de düşünülmesi. Çünkü, belli ki Hayır... yazılırken bunlar uzun uzun düşünülmüş.

Aysel'in kocası Ömer'le yeğeni Ayşen, skandal sayılabilecek bir olay sonucu evlenirler romanda. Bir aldatılışa bu, sanki üzerinden akıp gider kahramanımızın. Bu konuda aşırı derecede hoşgörülü davranması, düşündürücüdür Aysel'in. Nispeten kolay kapadığı defterlerden biridir onun Ömer. Oysa Ölmeye Yatmak'ta tanıdığımız Engin, Hayır...'ın ana kanallarından birini oluşturmaktadır. Engin bir siyasi mültecidir şimdi. Romanın en özenle işlenmiş kişilerinden biridir. Konumuyla, özlemleri, yıkımları, hesaplaşmalarıyla, Ağaoğlu'nun olumlu-olumsuz tip nitelendirmelerinin dışında durmayı her zaman başaran roman kişilerinin öne çıkan örneklerinden biridir.

Romanın son sayfaları "AN" başlıklı kısacık bir bölümü oluşturuyor. Bu küçük bölüm, Ağaoğlu'nun roman zamanı ve özellikle tek bir anın romanı sorunuyla ilişkisini getiriyor yeniden gündemimize. Bir an Hayır...dan ve onunla bütünlenen üçlemeden kopup Yazsonu'na savruluyoruz. Sonra dönüyor ve şöyle okuyoruz: "Hayatın takvimi, zamanı günlerle, haftalar, aylar, yıllarla sıraya dizer. Beynin takvimi bu sırayı bozar, karıştırır, ayıklar, seçer, birleştirir ve bunu yüzünü görmeyi özlediği bir yarının merakıyla yapar" (s. 322). Bu tek cümle bile, gerek romancılığımızın gerek Adalet Ağaoğlu romanının köşetaşlarından birim oluşturan Hayır...ın zeminine döşedi kaygı-lara, parlak bir ışık düşürmektedir.

Unutmamalı ki, Aysel Dereli'nin bir de "Hayatı Savunma Biçimleri ve Hayatı Savunma Bilinci" üzerine araştırması var.

Şimdi başka bir dünyaya geçmek üzere, yine 80 sonrasının en önemli yazarlarından biri olmayı sürdüren Pınar Kür'ü ve onun 1986'da yayımlanan **Bitmeyen Aşk** adlı romanını ele alalım:

Pınar Kür'ün son romanı **Bitmeyen Aşk**'da, özgül bir aşk "pilot aşk" olarak ele alınıp teşrih ediliyor ve insan bilimlerinin yararlandığı genelleme, uslamlama, sonuç çıkarma, yorumsam gibi kimi yöntemler örneksenerek aşkın kuramsal bir çözümlemesine ulaşıyor. Oldukça oylumlu bir "aşk araştırması" niteliği sunan bu romanı bitirdiğimde, Aragon'un ünlü dizesini yineleyip durduğumu ayımsadım: "*Mutlu aşk yoktur.*" **Bitmeyen Aşk**'ın mesajı da bu dizeyle özetlenebilir mi, bilmem. Pınar Kür belki de, "ne aşksız olunabilir, ne aşkla başedilebilir" gibi bir ikilemi ve daha başka ikilemleri sunmak istiyordu okurun iç tartışmasına.

"Roman kişisi olarak, Nilgün ile Sinan'ın fırtınalı dünyalarına bir pencere açan *yazar* ile, romanın yazarı Pınar Kür ayrı ayrı kişiler mi?" sorusu, ne şekilde yanıtlanırsa yanıtlanınsın, yazınsal bir önem taşımıyor. Bizi ilgilendirmesi gereken, en azından şu; Pınar Kür, yazan yazardır; romandaki "yazar" ise, yazılan yazar. Bu iki katmanın ustaca gözetilmiş olmasıdır. **Bitmeyen Aşk**'ı sıradan bir aşk öyküsü olmanın ötesine geçiren ve ona yazınsal bir özgünlük kazandıran.

Romanın kuruluşu, üç ayrı söylemin birbirine ulanarak oluşturduğu bir zaman-mekân yerlemine dayandırılmış. Nilgün bölümleri, birinci kişi ağzından yazılı. Sinan, çoğunlukla Nilgün'e, bazen de başka bir kadına, ama hep "sen" hitabıyla geliştiriyor kendi söylemini. Yazar-kişisi ise, penceresini kendi açıp kendi kapadığı bir aşk laboratuvarının nesnel gözlemcisi olarak, üçüncü kişi adıyla giriyor aralara. Bilimsel bir roman oluşacaktır onun söyleminden (unutulmamalı ki, bu bilimsellik savı da, doğrudan Kür'ün değil, romandaki yazarın savıdır). Bunun gerekleri titizlikle yerine getirilir. Bilimsel araştırmanın denekleri, Nilgün ile Sinan'dır. Dolayısıyla, ana ışık hep onlar

üzerinde tutulur. Deneklerin yaşamına, romana konu oldukları sürece girip çıkan yan kişiler (Sinan'ın annesi, karısı, Nilgün'ün arkadaşları, sevgilileri) özellikle gölgede tutulmuş silüetlerdir. Yine de bu "bitmeyen aşk"ın fonunu ya da sosyal çerçevesini yeterince belirlemek, deneklerin kişilik yapılarını aydınlatmak için en gerekli olanları (örn. Afet Hanım, Suna, Haşmet vb.) tanınacak kadar ışık almışlardır.

Bütün bu yazınsal çabanın ürünü olan **Bitmeyen Aşk**; şımarık, aşk budalası, iflah olmaz bir kadınla, megaloman, sorumsuz, rate bir şair bozuntusunun yılan hikâyesine dönen aşklarının romanı gibi okunursa, gerçekten yazık olur. Yazıktan öte, haksızlık olur bu romanı böyle indirgemek. Oysa, bilimselliği savlanan aşk kuramı; yer yer ironik renkler, ışık ve gölgeler içerse de, seçilen "pilot aşk", içlerinde bu satırları yazanın da yer aldığı kronik romantiklere aşk olgusunu mahkûm etmek için fazla marjinal bir örnek gibi gelse de, ciddi bir kuram, "Kuramsal roman olur mu canım!" demeyin. Neden olmasın? Diliyle, işçiliğiyle, kurgusu, yapısıyla roman olan bir ürünün, bir aşk kuramı içermesi; "tezli roman" düşüncesine yabancı olmayan edebiyat okuruna, sırf pek rastlanmadık türden bir tez sunuyor diye yadırganacaksa, bu tavır pek temellendirilebilir görünmüyor doğrusu. **Bitmeyen Aşk**; özellikle seçildiği pek açık olan sıradan konusu, konuyu götüren kişilerin kolay özdeşleşmelere fazla olanak tanımayan, sempatiyi güçleştiren kişiler olmaları, aşkın patolojisinin özellikle abartılmış olması gibi yönleriyle, okurun sabrını ve yazınsal beğenisini sınavan bir roman. Bu zarfın, mazruf gibi görülmesi tehlikesi, kuşkusuz, yazarın bile bile, belli bir yazınsal amaç adına göğüslediği bir tehlike.

80 sonrasına 70'li yılların deneyimli, usta yazarları olarak uzanan Ağaoglu ve Kür örneklerimizden sonra, 80'li yıllarda adlarını duyuran yazarlara geçelim. İlkın, 80 sonrasının adı üzerinde en çok durulan, en temsil edici sayılan bir yazarından; Lâtime Tekin'den ve onun 80'li yılları haber verme konumunda görünen **Gece Dersleri** adlı romanından söz etmek istiyorum. İzin verirseniz sizlere, bu roman üzerine yazmış olduğum bir yazıdan parçalar sunacağım. Böylece 80 sonrası Türkiye'sinin, genel olarak kültür hayatında, özel olarak edebiyatta da yaşanan sığlaşma, magazinleşme, medya egemenliği vs. gibi kültürsüzleşme eğilimlerinin bir roman çevresinde nasıl odaklanıp örneklendiğini göstermek istiyorum:

Tedirgin edici bir soru: Acaba Latife Tekin okurla ve yazın dünyasıyla alay mı ediyor? **Gece Dersleri**'ni sonuna kadar okumak konusunda gösterdiğim azim, bu ciddi kuşkumu pekiştirerek öfkeye dönüştürdü sonunda. Öfkeyle kalkan zararlar oturacağı için değil (zararlar oturmuştum zaten bu birkaç saatlik okuma çabalamasının sonunda); Ama öfke bana haksızlık ettirebileceği için, dizginledim bu tepkimi. Latife Tekin'e haksızlık etmemekte çok kararlıyım. Ne ona... ama ne de başkasına.

Böylece, başka olasılıkları gözden geçirdim: Hayır, alay etmiyordur. Hem zaten kendi adını kullanmış. Hani takmâ adla, yazın dünyasının tutarsız, kof tepkilerinin ipliğini pazara çıkartmayı amaçlayanlar vardır ya; onları düşündüm. Belki de Latife Tekin bir martır'dır. Bu imge ona pek ters de düşmüyor zaten! Kendini feda etmek pahasına böyle bir işe kalkışmıştır; üçüncü romanını da liste başlarına tırmandırıp sonunda "aldattım, buldattım..." diye eğlenecektir. Yani, ya parsasını toplayacak **Sevgili Arsız Ölüm**'le başlayan mystification'un, ya tüm nimetlerini tepecek.

Ama sonuç olarak, sansasyon sansasyondur ve edebiyat-dışıdır. Belki de Latife Tekin, aldatan değil aldatılıandır. Karacafenk'ten Çiçektepe'ye, oradan da sekter bir ilerici örgüte savrulan yaşamının bir cilvesidir ona bu yazarlık serüveni. Neyse ne. **Gece Dersleri** üzerine bunca kafa yormak niçin gereksin, öyle mi? Çünkü, Latife Tekin ve özellikle **Gece Dersleri**, bir edebiyat olayı hiç değil; ama edebiyatımızda eni konu bir olay. Söyleşiler, paneller, açık ve kapalı oturumlarla yürüyen ve alabildiği e tecimsel tınlayan bir kampanya var. Bu kampanyanın sattığı ürün, bir edebiyat ürünü, ama ortada edebiyattan eser yok.

Evet, **Gece Dersleri** klasik bir anlatı değil. İç monolog, iç diyalog, bilinç akışı, düz tahkiye... içiçe, artarda, belli bir kasden belli bir düzene sokulmaksızın kullanılmış. Böylece "yenilikçi" olmuş, "uyumsuz" olmuş, "başkaldırcı" olmuş, oluvermiş roman. Birlik; denenen biçemlerin hepsinde egemen olan halk söylencesi, masal, tekerleme motifleri ile sağlanmak istenmiş. Ama bu motifler, "genç bir militanın solgun anılarını ve soluk kesen itiraflarını" aktarmada bütünüyle işlevsiz ve elverişsiz kalmışlar. Karacafenk söyleminde "şirin", gecekondu hikâyesinde yama gibi duran ebekadın ağzı, bir iç hesaplaşma ve özeleştirme metni olarak tasarlandığı izlenimini vermeye çalışan **Gece Dersleri**'nin politik ideolojik söylemi içerisinde, tek kelimeyle *abes* kaçmış. Romanın ilk elde bir çözüme kavuşturulması gereken yapılanma sorunu, temel bir öz-biçim uyuşmazlığı ve dengesi kurulamamış biçem cambazlıkları ile, düğüm edilip bırakılmış.

İkinci bir tutarsızlık, bu "anı ve itiraf" söyleminin, ister nesnel gerçekliğin tarihsel bir kesitini yansıtsın, ister bütünüyle kurmaca olsun; bir dürüstlük ve içtenlik izlenimi yaratması gerekmesine karşın, son derece yapay, kaçak ve saldırgan bir anlatıma tutunması. Böyle bir sonucun ortaya çıkmasında birkaç etmenin rolü var aslında. Ama en belirgin rol, **Gece Dersleri** yazarının mizah tutkusunda. Tıpkı "Sekreter Rüzgâr" gibi, "mizahın yaygınlaştırılmasından yana" o da! (s. 155). Oysa, mizah öyle ince bir şeydir ki, beceriksiz bir el bir dokunuşta paramparça eder onu. O zaman da kaba ya da banal şakalar, hatta bağışlanmaz densizlikler kalır mizahtan geriye. Her yazarın mizah duygusuna sahip olması vazgeçilmez bir koşul değildir elbet. Ama mizah duygusundan yoksun olup da, ironiden vazgeçmeye yanaşmaya-

nın çabaları acıklı oluyor. Hele bu işin ölçüsü iyice kaçırıldığında, açıklık olmakla da kalmıyor. Örneğin, Nazım Hikmet'in bir şiirini alıp "Atlılar atlılar, takırtısı tatlılar" diye bozuşturmak, nükte falan değil, düpedüz ayıptır (s. 40).

"İllegalitenin masal yazarı Gülfidan", "Karşımızda bu havalinin gizli sahibesi duruyor, herhalde anladınız.

(s. 110) diyor ve 187 sayfa boyunca okura ipuçları değil; dolaştırmaya, düğümlemeye çalıştığı bir kangal ip teslim ediyor. **Gece Dersleri**'nin yarıdan fazlası, bir hezeyan taklididir. Eğer hezeyanın ta kendisi değilse! Fakat değil. Çünkü kimi nedensellikler kuruluyor, kulaktan dolma bir Freud'dan gerçek olamayacak kadar kör kör parmağım gözüne simgeler devşiriliyor ve "son tahlilde", özgürleşen ve tereyağından kıl çeker gibi kendi bireyselliğine kavuşan bir militan eskisinin "haklı"lığının altı kalın kalın çiziliyor. Hoş, hiç bir öge ince ince işlenmiş değil bu metinde zaten.

"Yağmurlu bir sonbahar sabahı kalbinin derinliklerine politik bir hüznün sızıyor" Gülfidan'ın. Devrimci bir kadın örgütüne yazıyor. Sekreter Rüzgâr kod adını alıyor ve "illegalitenin masalı" diyerek, bütünüyle Gülfidan'ın bireysel klinik tablosundan ibaret bir söylemi kaleme alıyor. Bu söylemin ma-sallığı; bürümcekle devler karısı, Dev Sefid, 40-7-33 rakamları, peri kızı, pire-deve gibi öğelerle, Tekin'in ilk kitabından bu yana sürdürdüğü "virt" tartımından geliyor.

Gülfidan, "Siyah tüller içinde, son gecelerde kocamla zina halinde rüyama giren kadından kurtulamayacağımı tahmin etmeliydim" diyor ve bu Oedipal anne karmaşası, anlatıcının çocukluğunda annesini kardeşinin kirvesiyle sevişirken yakalaması traumasına bağlanarak tüm anlatının eksenini oluşturuyor. Gülfidan rüzgâr gibi bir militan oluyor, bu yüzden. Yoksa, sınıfına karşı öfke ve sevgisizlik taşıyor içinden. Savaşımının boş ve saçma bir oyun olduğunu biliyor (s. 90). Savaşımı ve birlikte yola çıktığı insanları küçümsüyor; eleştirmiyor, alay ediyor düpedüz onlarla. Annesinin günahı belirliyor bu yazgıyı. 43. sayfada, Gülfidan vak'asının ilk klinik tablosu açıkça çıkıyor ortaya. "Biz tanımlarla yaşayan robotlarız" "Kızkardeşin her türden teorisinin yalama ettiği bir civatadır, anla artık şunu" (s. 46) diyor ve okur Gülfidan'ın sabuklamalarını dikkati dağılmadan okuyabilirse, sonunda onun trafik kazasında ölen günahkâr annesinden, robotluk ve civatalıktan, pirelerden yaptığı deveden nasıl kurtulduğunu, sınıfına duyduğu öfke ve sevgisizliğe nasıl yeniden kavuştuğunu adım adım değilse de, karineyle izliyor. Bir kişilik yarılması izlegini sürmeye, Gülfidan ve Sekreter Rüzgârın Mukoşka ile üçleşmelerini, bu ilişkideki cinsel karmaşayı anlamlandırmaya çalışıyor. Çünkü; "beynimdeki zeminlerin sık sık kaydığını senden daha iyi kimse bilemez" (s. 83) cümlesini, Latife Tekin okura değil, Gülfidan'a yazıyor.

dan Mukoşka'ya söylüyor ve okurun elindeki kitabın üzerinde "roman" yazıyor.

89-91 sayfalar arasında romanın "giz"i tamamane çözülüyor. Teorik metinleri dualarla eş tutan kim (s. 113), anlaşılıyor. 120. sayfada tarihsellik duygusu tam bir nöbet halinde geliyor, ama kurtuluş artık uzak değil. Romanda bir "talihsiz yavru, nedense acıma uyandıracak kadar kendini önemsiyor" (s. 143) ve ben nedense, "talihsiz" sözcüğü ile **Gece Dersleri**'ni okuyanı, "acıma uyandıracak kadar kendini önemseyen"le, onu yazanı birleştiriyorum kafamda. Latife Tekin'in süpürgesine binip uçmasına 40 sayfa kaldı şunun şurasında, diyorum.

Hız. Ali'nin küçük oğlu kim ise ona, giderek bir yarı tanrıya dönüşüyor masal yazarı. Annesinin siyah tül peçesi yüzünden oluyor hep bunlar. Ama ötekileri de bir kandıran var. Kim? Belli değil. Bazıları, şiirle kandırıldıklarını sanıyorlar. Militanların hemen hepsi bir (herhalde aynı) on yılı gömmüşler. Artık 12 Eylül öncesine dönmek istemiyorlar. Yazarın ironisi son bir kez şaha kalkıyor ve işkence konusunu, işkence görenleri de alaya alıyor. Altın Kirpi'ye de talip Latife Tekin galiba.

Lâtime Tekin mitosunu, **Buzdan Kılıçlar** adlı son kitabı yayımlandığında (1989) artık devam etmiyordu. Ama yazar, 80 sonrası en çok konuşulan edebiyatçısı olma rekorunu hâlâ elinde tutmakta.

Oysa öte yanda, çeşitli yönleriyle tartışılmayı hak eden başka yapıtlar, başka yazarlar da vardı. Örneğin Tezer Özlü **Çocukluğun Soğuk Geceleri** ve **Yaşamın Ucuna Yolculuk** adlı kitaplarıyla 80 sonrası Türk anlatısının en vazgeçilmez yazarlarından biriydi. O çalkantılı, kaotik, değerlerin altüst olduğu dönemde, edebiyatımıza damgasını basamadı; yazdıklarını zamanın akışına koyverdi.

Çocukluğun Soğuk Geceleri'nde, küçücük bir hacim içinde yoğun bir acıyla ve bir o kadar da yaşamın anlamıyla yüklü söylemini ortaya koydu ve çekildi.

Çocukluğun Soğuk Geceleri gidiş-gelişlerin kurgusundaki dengeyle, kolaylıkla yinelemeye düşebilecekken, her yineleyişte yeni bir şey söyleme başarısıyla, kusursuz denebilecek diliyle, olanca yoğunluğuna karşın katılıp kalmayan, hiçbir şeyi abartmayan, okurun duyarlığına abanmayan duygu düzeyiyle ve bütün incelikleriyle; yalnızca "ilginç" olmakla kalmayan, yazınsallık katında da özgün bir yer hakkeden bir kitap.

Çocukluğun Soğuk Geceleri'nin yazarı, **Yaşamın Ucuna Yolculuk**'da, artık dizginlenemeyen bir çığlık değildi. Daha bir ölçülü biçili, belki bir nebze daha temkinli, ama yine de acının tadıyla yazan bir yazardı.

80 sonrası edebiyatımızda, özellikle anlatı dalında kadın yazarlar ve onların bize sundukları kadın kahramanlar konusu, kuşkusuz, üzerinde çeşitli açılardan analizler yapılabilecek ve seminerler boyu tartışılabilir bir konuydu. Ben, temsil edici birkaç örnekle konuya bir açılım sağlayabilmiş olmayı umuyorum.