



Sennur Sezer’de Görsel Betim: Bir Anının İkonografisi

Visual Depiction in Sennur Sezer: Iconography of a Memoir

Ebru Özgün*
Zeynep Ertuğrul**
Çiğdem Kara***

Öz

Makale, Sennur Sezer’in (1943-2015) *Evrensel* gazetesinde 1995’te yayımlanan “Ben Sennur Sezer” yazısında, Taşkızak Tersanesinde çalıştığı yıllarda, not bırakarak intihar eden bir ustabaşığı anlattığı anısını konu almaktadır. Bu anı, okura birçok ölüm ve intihar temalı resmi çağrıştırmaktadır. Amacımız, üç farklı uzmanlık alanı (edebiyat, halkbilim, sanat tarihi) çerçevesinden anı ile sanat tarihindeki kimi eserler arasındaki ortak kalıpları keşfetmek; anıdaki olayların temelinde yer alan sosyal, edebî ve sanatsal bağlamı oluşturup anının gizli kurgusuna, derin an-

Geliş tarihi (Received): 19-05-2025 Kabul tarihi (Accepted): 26-12-2025

* Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eskişehir-Türkiye/ Assoc. Prof. Dr., Anadolu University, Faculty of Literature Department of Turkish Language and Literature. ebruozgun@anadolu.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-7155-0558

** Dr. Öğr. Üyesi, Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Eskişehir-Türkiye/ Assist.Prof. Dr., Anadolu University, Faculty of Literature, Department of Art History. zkedik@anadolu.edu.tr. ORCID ID: 0000-0001-5739-407X

*** Prof. Dr., Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eskişehir-Türkiye /Prof. Dr., Anadolu University, Faculty of Literature, Department of Turkish Language and Literature. cigdemk@anadolu.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-6059-6382

lamına ulaşmaktır. Anının ikonografisi, Simon Morley'in sanat eserlerini analizde kullandığı yedi anahtar (tarihî, biyografik, estetik, deneyimsel, kuramsal, skeptik, piyasa); Ernst Kris ve Otto Kurz'un mitik sanatçı biyografisi yöntemleriyle çözümlenmektedir. Bulgulardan bazıları şöyledir: Sezer'in entelektüel derinliği, sözünün görsel gücü, edebiyat ve sanat dünyasındaki çok yönlülüğü sayesinde anı, çok katmanlı bir sanat eserine dönüşmektedir. Sezer'in görsel bir dille oluşturulduğu savlanan anısı ile görsel sanatlar arasındaki ilişki şu dört yolla gerçekleşmektedir: Trajik bir olaya dayansa da ölümün güzellemesinin yapılması, ölümün sakinliği, ölenin huzura kavuşmuş olarak betimlenmesi, son nefesine dek kendini ifade etme. Anıyı âdeta bir tabloya dönüştüren diğer unsurlar arasında farklı edebî türlerden yararlanma, ölü bedenî yücelten kalıp imge kullanımı vardır; ana estetik büküm tekniğidir. Özgün çalışma tarzıyla Sezer edebî kolajcı olarak da nitelendirilebilir. Anı, söylence sever bir yazar olarak Sezer'in biyografisinde de bir dönüm noktası olup yazarlık yolunu seçmesinin etiyolojik efsanesine dönüşmektedir.

Anahtar sözcükler: *Sennur Sezer, görsel betim, Morley'in yedi anahtarı, mitik sanatçı biyografisi, intihar/ölüm*

Abstract

The article examines the memoir of Sennur Sezer (1943–2015), in which she wrote in an article titled “I am Sennur Sezer,” published in the Evrensel newspaper in 1995, about a foreman who committed suicide, leaving a note, during the years she worked at Taşkızak Shipyard. This memoir reminds the reader of many images of death and suicide. Our purpose is to explore the patterns of transition between the memoir and the works of art it tells within the framework of three different areas of expertise (literature, folklore, art history) in order to obtain the hidden fiction and deep meaning by creating the social, literary, and artistic context underlying the events in the memoir. The iconography of the memoir is analyzed using the seven keys proposed by Simon Morley in analyzing works of art (historical, biographical, aesthetic, experiential, theoretical, skeptical, market) and Ernst Kris and Otto Kurz's mythic artist biography methods. Some of the findings are as follows: Because of Sezer's intellectual depth, the visual power of her words, and her versatility in the world of literature and art, the memoir turns into a multi-layered work of art. The relationship between Sezer's memoir, which is claimed to have been created with a visual language, and visual arts is realized in the following four ways: Even if it is based on a tragic event, glorifying death, the calmness of death, depicting the deceased at peace, expressing the deceased until his last breath. Other elements that transform the memoir into a painting contain the use of different literary genres and stereotyped images that glorify the dead body; the main aesthetic tool is the twisted structure. With her original working style, Sezer can also be described as a literary collage maker. The memoir is also a turning point in the biography of Sezer, who loves myths, and it turns into the etiological legend of Sezer's choice of the path of writing.

Keywords: *Sennur Sezer, visual depiction, Morley's seven keys, mythic artist biography, suicide/death*

Extended summary

The article focuses on a memoir by Sennur Sezer (1943-2015) published in the *Evrensel* newspaper in 1995. The piece, titled “I Am Sennur Sezer,” recounts the story of a foreman who committed suicide by leaving a note during Sezer’s years working at the Taşkızak Shipyard. The memoir evokes many images of death and suicide for the reader. Our aim is to discover common patterns between the memoir and certain works in art history from the perspectives of literature, folklore and art history; to establish the social, literary and artistic context underlying the events in the memoir and to reach its hidden narrative and deeper meaning.

Sezer’s memoir is, first, a flash memoir. Second, it is a memoir with mythical qualities that underlies Sezer’s decision to become a writer. Third, it is a memoir woven with images reminiscent of paintings, using stereotypical depictions in recollection. In these respects, the memoir is considered a multi-layered work of art and is analysed in this article using iconographic methods.

The iconography of the memory is analysed using the historical, biographical, aesthetic, experiential, theoretical, sceptical, and market keys employed by Simon Morley in his analysis of works of art. The biographical key section, in particular, also draws on the mythical artist biography method of Ernst Kris and Otto Kurz.

The experiential key concerns how one reacts to the work as a subjective experience. When reading the memoir, the authors of the article first asked why the worker did not try to borrow money. Alongside the sadness of the suicide, they also sensed the peace brought by death in the suicide note. Furthermore, the memoir evoked many images.

The historical key suggests comparing the new with the old to understand it, looking at elements that show variability and continuity over time. In this article, the historical key is addressed in two dimensions: Social context and artistic context. The worker who committed suicide is consistent with suicide statistics and literature from the 1950s and 1960s: Single, male, alcoholic, financial problems, poisoning himself. Suicide and death are topics frequently explored in visual arts as well as literature. When reading Sezer’s memoir, the images that come to mind are Jacques-Louis David’s *La Mort de Marat* (1793) and *La Mort de Socrate* (1787), Henry Wallis’ *The Death of Chatterton* (1856), and John Everett Millais’ *Ophelia* (1851-1852). These memoirs and the paintings they evoke deal with suicide through the following four themes: The beautification of death despite its tragic nature, the serenity of death, the depiction of the deceased as having found peace, and self-expression (speaking, writing, working) until the last breath.

The biographical key is, in short, the treatment of the artist’s work as an expression of her life. One of Sezer’s favourite words and literary genres is legend. In keeping with this, her biography is constructed according to the mythical artist biography. Accordingly, Sezer, who learned to read at an early age in a home where many books were read, is also self-taught. She interrupts her successful education in secondary school and secretly works in a shipyard. She is part of a large community of writers and artists. She consistently works in a regular job. She does not only write poetry but also produces works in many genres of literature. This moment is presented as the reason behind all this production.

The aesthetic key relates to the emotional value assigned to a visual product, what a culture defines as a work of art, and social consensus. Memoir is related to three literary genres: Memoir, legend, suicide note. As much as these genres, the main aesthetic element seen in the characters and images in the memoir, the lesson drawn from the memoir, the reader's identification with the character, and the emotions the text evokes in the reader is plot twist.

The theoretical key lies in the theoretical views of the period in which the work was produced, as seen by artists and critics. Sezer's poems display the characteristics of socialist realist literature. The memoir, which includes elements such as stigmatised groups, marginalised individuals, the working class, and realism, possesses characteristics that lend themselves to interpretation not only through socialist realism but also through new historicism and minor literature.

The sceptical key focuses on not underestimating the cultural references of a work and on the fact that the true value of a work of art can only be understood over time. Sezer's 1995 memoir hints at the political and economic dimensions of suicide. However, the lesson Sezer draws from this death is more suited to a relatively elitist social stratification based on cultural capital than to class destiny.

The market key relates to art also being a commodity in the capitalist economy. Although Sezer is a highly prolific writer, she is not among the best-selling authors. Nevertheless, because she writes in many different genres, she has a fairly broad readership that appreciates her work.

In conclusion, it can be said that Sezer's memoir is a visually powerful, multi-layered work of art. The relationship between Sezer's memoir, which is claimed to be constructed in a visual language, and the visual arts is realised in the following four ways: The beautification of death despite its tragic nature, the serenity of death, the depiction of the deceased as having found peace, and self-expression until the last breath. Other elements that transform the memoir into a tableau include the use of different literary genres and the use of formulaic imagery that glorifies the dead body; the main aesthetic twist technique. As a writer who loves legends, the memoir is also a turning point in Sezer's biography, becoming the etiological legend of her choice to become a writer.

Giriş

60 kuşağının toplumcu gerçekçi şairi olarak bilinen Sennur Sezer (1943-2015), farklı türdeki eserlerinin birçoğunda, anılarında yer etmiş olayları, kişileri, durumları, gerçek yaşantı deneyimlerini paylaşmaktadır. Bu metin parçaları, Sezer'in kişiliği, döneminin sanat dünyası, sosyo-politik yapısıyla ilgili fikir verirler. Bu anı parçacıklarından yola çıkılarak Sezer'in biyografisi inşa edilebilir. Onun *Evrensel* gazetesinde 1995'te yayımlanan "Ben Sennur Sezer" otobiyografik yazısının başında aktardığı, biyografisinin bir parçası da olan anısı, intihar/ölüm temalı tabloları hatırlatan imgesel çağrışımlarla dolu olduğu için ikonografiyle çözümlenmeye olanak tanır. Sözü edilen anı şöyledir:¹

Taşkızak Tersanesi'nde çalıştığım ilk yıldır sanırım. Karikatür gibi şişman bir ustabaşı vardı. Çok içtiği söylenirdi. Hem kilosu hem de içkiciliği alay konusuydu. Bir gün canına kıydığımı duyduk. Söylendiğine göre, tersanede faizle borç veren bir başka işçi-

ye borçlanmış, borcunu ödeyemeyeceğini anlayınca da fare zehri içmiş. Zehir içtikten sonra duyumsadıklarını yazmış bir deftere. Ölümün yaklaşmasının sarhoşluktan daha güzel bir baş dönmesi olduğu gibi güzellemelermiş bunlar. Şimdiye kadar kimsenin söylemediği, ölümün aşağılanarak yaşamaya yeğlenebileceği, bilseymiş yaşama zorla katlanmaktansa daha önce ölümü seçeceği inancıymış. Dakika dakika duygularını, gövdesinde duyumsadıklarını yazmış böylece. Ölürken neler olduğunu anlatmaya çalışmış. Kalem elinden düşene kadar... Şişman ustabaşının imajı o gün değişti. Kimse şaka bile yapmadı kiloyla ilgili. İçki de anılmadı ondan konuşulurken. Yazdıkları yinelenen bir söylence gibi. Yazmak, onun belleklerindeki görüntüsünü değiştirmişti.

Yazmanın herkes için bir kendini ifade biçimi olduğunu o zaman, on altı yaşlarında-yken anladım (Url-17).

Anıyla birlikte okurun zihninde ayna içindeki aynalarda olduğu gibi sonsuz şekilde ilerleyen imgeler dizisi de canlanmaktadır. Yazılı kâğıtlar etrafa saçılmış olduğu hâlde uyur gibi yatan ölü bir beden imgesinde olduğu gibi anı, bir tablonun sözlü betimine dönüşmektedir.

Bu makalenin amacı, güçlü bir görsel dille betimlenmiş² anıyla çağrıştırdığı sanat eserleri arasındaki ortak kalıpları keşfetmek; edebiyat, halkbilim ve sanat tarihi alanları çerçevesinden, anıdaki olayların temelinde yer alan edebî, sosyal, sanatsal bağlamı oluşturup anının gizli, derin anlamına ulaşmaktır.

Yedi başlık altında düzenlenen yazıda; Sezer'in sanatçı kişiliği, etkilendiği sanat akımları, anıda kullandığı sanatsal unsurlar, anıdaki intihar gibi kimi toplumsal olgu ve konular tartışılmaktadır. Anının çağrıştırdığı sanat eserleri ve Sezer'in anıda kullandığı estetik unsurlar aracılığıyla da sözlü resimle sanat eserleri arasındaki geçişin nasıl bir kalıpla yapıldığı ortaya konmaktadır.

Sezer'in anısı sözlü resim kabul edildiğinden seçilen yöntem, anının çağrıştırdığı sanat eserlerini incelemede de kullanılan ikonografidir. Bunun için Morley'in (2022) sanat eserlerini çözümlemede kullandığı *tarihi*³, *biyografik*⁴, *estetik*⁵, *deneyimsel*⁶, *kuramsal*⁷, *skeptik*⁸, *piyasa*⁹ kavramlarından oluşan yedi anahtar yönteminden; ayrıca biyografik anahtarda Kris ve Kurz'un (2016) mitik sanatçı biyografisi yaklaşımından yararlanılmaktadır.

Anının ikonografik kurgusuna açılan anahtarlar

Sezer'in anısının, ikonografik analize imkân tanıyan üç özelliği vardır: Flaş anı olma, biyografisindeki önemi, anıyı saklama ve geri çağırmada kalıp tasvirinden yararlanma.

İşçinin intiharı, o dönem 16 yaşındaki Sezer için bir flaş anıdır. Anı, şok edici olaylar hakkındaki flaş anılar; olayın kişi için önemi ve kullanım sıklığı (tartışma, konuşma, üzerine defalarca düşünme vb.) gibi nedenlerle (diğer anılara göre) kalıcı olsalar da zaman içinde bozulup değişirler. Flaş anı (olay) doğru olsa da kişinin anısının doğruluğu, hatırladığı tüm ayrıntılar doğru olmayabilmektedir (Schacter, 2010:293, 296-300).

Anı, biyografide önemli bir yere sahiptir. Geçmişe ait karmaşık kişisel bilgi karışımları bir araya gelerek hayat hikâyelerini ve kişisel mitleri oluştururlar; bunlar geçmişle gelecek arasındaki anlatsal devamlılığı sağlayan özbiyografilerdir (Schacter, 2010:144). Geçmişteki olayın şimdide hatırlanması iki farklı zaman aralığını işletmekte; geçmişteki olaya yıllar sonrasının -Sezer'in 36

yıllık- perspektifinden bakılmakta; her hatırlama, yaşandığı ânın duygusuna göre sahiplenilmektedir. Dolayısıyla anılar hatırlanırken, bir anlama, anlam yaratma çabasının sonucu olarak yeniden yapılanırlar (Bourdieu, 2006; Draaisma, 2012:198, 213, 215; 2016:95-96; Lässig, 2013:46.) Sezer, bu anıyı yaşamındaki bir kırılma ânı olarak kullanır; ilerideki yazarlığıyla ilişkilendirir.

Anıyla “eşleşen yekpare bir resmin olmaması” durumunda, beyin -özellikle eskiyen- anı üzerinde daha çok çalışır; ipuçlarını bir yapboz gibi bir araya getirir; her hatırlamada anı sağlamlaşır (Schacter, 2010:136). Hatırlamayı kolaylaştırmak için hafızaya bilinçli yerleştirme teknikleri kadar gündelik yaşamın idamesi, sosyal ilişkiler ve temel beceriler için anıların da belleğe yerleştirilmeleri gerekir. Kodlama-hatırlama ilişkisine bakıldığında “sadece kodladığımız şeyleri hatırlarız ve kodlarımız kim olduğumuza dayanır. Geçmiş deneyim, bilgi ve ihtiyaçlarımızın neyi hatırladığımız üzerinde güçlü bir etkisi vardır.” (Schacter, 2010:84). Kalıp tasvirler böyle durumlarda devreye girerler. Gombrich (2015:70-71, 76), kalıp tasviri tarihî dönemler içerisinde, çeşitli sanat eserlerinde benzer bir anlama bürünen, değişiklik göstermeyen jest ve anlatımları belirtmek için kullanır. Bunlar “eylemden ritüele ve dolayısıyla sanata geçişin izini” sürmekte işlevseldirler ve sanat “ritüelleşmiş imgeyi” kalıp tasvirler yoluyla muhafaza eder. Gerçek sanatçı ise, bu kalıp anlatımları “yeniden duyguyla yüklü bir hâle getirmek için” vardır. Sezer, anının kendi yaşamı üzerindeki anlamını zaman içinde geriye doğru bakarak; anıyı saklarken belleğindeki eksik parçaları olasılıkla kalıp tasvirlerden yararlanarak tamamlamıştır. Bu sayede şahit olmadığı bir olayı zihni kodlayabilir; yapbozu tamamlayabilir, anıyı çağırabilir. Ortaya çıkış süreçleri düşünüldüğünde, anı bir sanat eseri gibi ikonografik olarak çözümlenebilir. Aşağıda Sezer’in anı ve biyografisi¹⁰, yedi anahtara göre incelenmektedir.

1. Deneyimsel anahtar

Morley’den farklı olarak deneyimsel anahtarla başlanmasının nedeni, anıyı okurken hissedilenlerin bu makalenin ortaya çıkmasına neden olmasıdır. Sezer’in anısı okuyucuyu sanat galerilerine, tarih sayfaları arasına sürüklemektedir. Birçok çağrışım yapan metin karşısında okur, daha önce görmüş, duymuş olma olasılıklarını soruşturmakta, şaşırmaktadır.

Ustabaşının neden intiharda karar kıldığı, borcu neden tefeciden aldığı ilk akla gelen sorulardır. İşçinin, makalenin yazıldığı çağın sunduğu “yasal” çerçevedeki çarelerden yararlanması pek de mümkün değildi. Örneğin Türkiye’ye kredi kartı yaklaşık bir on yıl,¹¹ tüketici kredisiyse 30 yıl sonra gelecekti.¹² Adalet Partisi döneminde sendikalı sayısı artış gösteriyorsa da sigortalı işçilerin %66’sı 1960’ta sendikalı değildi (Pektaş, 2012:254). Ayrıca bir sendikalı olan Sezer (Şüyün, 2019:65) ustabaşının sendika üyeliğinden¹³ ya da bir yardımlaşma sandığından borç aldığından söz etmez. Bireylere borç veren yasal kurumlar olan (en azından bir dönem için yasal) tefeci-sandık-banka arasında tarihsel bir ilişki vardır (Güneş ve Manav, 2019:317-318). Ama ustabaşının döneminde tefecilik, borçluların hiçbir yasal korumasının olmaması, kayıt dışılık, yüksek faiz gibi nedenler yüzünden suçtu (Yenidünya, 2013:2, 4-5).

Okur, işçinin aldatıcı, imkânsız bir kurtuluş yolunu seçmesi yüzünden üzülmürken ölüm tercihindeki kararlılık ve ulaşılan huzurla aynı anda bir rahatlama da hissetmektedir. Ustabaşı sanki, Ariés’in (2015:38, 217) ifadesiyle ehlileştirilmiş, yumuşatılmış, tanıdık, romantik, insanın yüzünü güzelleştiren bir ölüme kavuşmuştur. Usta başının son anlarını kaleme almasıy-

sa yazar-entelektüel Beşir Fuat'ın intiharını ve intihar notunu hatırlatmıştır. Kendisi ailesini geçindiremediğini iddia etse de bir cinnetle intihar ettiği düşünülen Beşir Fuat önce kendine kokain enjekte etmiş, ardından usturayla bileğini kesmiştir. “Ameliyatını icra” ettikten sonra da hissettiklerini kaleme almıştır (Okay, 2012:70-76).

2. Tarihi anahtar

İntihar konusu toplumsal ve sanatsal olmak üzere en az iki bağlamdan ele alınabilir.

Toplumsal bağlam: Sezer, “1959 yılının 1 Mayısından önce” 800 kişinin çalıştığı askeri bir tersane olan Taşkızak’a girer (Url-13, Url-16; Dünder, 2013:93). Doğru hatırlıyorsa intihar işe girdiği ilk yılda, 1959 baharıyla 1960’ların ilk ayları arasında bir yerde gerçekleşmiş olmalıdır.

1970 öncesindeki intiharlarla ilgili sağlıklı istatistiki bilgilere Arkun’dan (1978:24, 28-31) ulaşılabilmektedir.¹⁴ İstanbul Emniyet Müdürlüğü kayıtlarına göre 1950-1960 arasında İstanbul’da ölümle sonuçlanan intiharlar erkeklerde, özellikle de yalnız yaşayanlarda yüksektir (evlilerden iki-üç kat oranında fazla) (Arkun, 1978:36, 63, 85, 127). Sezer ustabaşının yaş, medenî hâli konusunda bilgi vermez. Ama verdiği kimi bilgiler, not bırakarak intihar edenlerin bazı ortak noktalarıyla örtüşmektedir: Maddî sorunlar, kendini zehirleme ve alkol bağımlılığı geçmişi (Lang vd., 2021:175).¹⁵

Tefeciler yüzünden borçlarını ödeyemediği için intihar eden ustabaşının yaşadığı dönemdeki işçilerin genel durumuna da bakılmalıdır. DP döneminde, özellikle 1956-1959 arasında, ülke içindeki sivil şiddet olaylarının yarattığı dengesizlik, enflasyon, dış borçlar çerçevesinde uygulanan ekonomik programlar gibi nedenler yüzünden işçilerin iş güvencesi ve asgari yaşam koşullarını karşılayabilecek istikrarla ödenen ücret konusunda sıkıntılar yaşadığı anlaşılmaktadır (Çetin, 2017:76-77, 79-81). İşçi maaşları artıyor gibi görünse de aslında enflasyon karşısında eriyordur (Pektaş, 2012:392-393). Başka deyişle borçlanma kaçınılmazdır.

Sanatsal bağlam:

Hangi sanat türünün daha güçlü bir ifadeye sahip olduğu yoruma açık, bitmez bir tartışmadır.¹⁶ Sezer’in anısındaki “intihar” ve “bu süreçte hissettiklerini son ânına kadar yazma”, hem edebî metinlerde hem de tuval resminde devamlılık gösteren bir konudur. Öyle ki Sezer’in anısı okunduğunda, Jacques-Loius David’in *La Mort de Marat* (1793) ve *La Mort de Socrate* (1787), Henry Wallis’in *The Death of Chatterton* (1856), John Everett Millais’in *Ophelia* (1851-1852)¹⁷ eserleri hemen ilk akla gelen resimlerdir.

Bu resimler, sadece üretildikleri dönemde değil günümüze dek uzanan tarihsel süreçte popüler kültür kadar farklı sanatsal çalışmalarda da kullanılagelmişlerdir.¹⁸ Teknikleri, yansıttıkları olay ânının seçimi, konunun işleniş, ressamlarının kişiliği gibi yönleri dolayısıyla resimlerin gücü ve etkisi, sanat dünyasına olduğu kadar sahiplerine kazandırdığı gelir ve prestijlerle devam etmiştir.¹⁹ Özcan Yaman, Sezer’in ressamları ve eserlerini iyi tanıdığından, onlardan hikâyeler çıkartmayı bildiğinden, ressamlar hakkında kendilerinin duymadıkları bilgileri çevresindekilere anlattığından bahseder.²⁰ Dolayısıyla bir sanat eleştirmeni ve galerilerle yakın ilişkideki bir şair, ansiklopedi, dergi, gazete yazarı, düzeltmeni olarak Sezer muhtemelen bu eserleri tanımaktadır.

Sezer'in anısı ve onun çağrıştırdığı bu resimlerin intiharı şu dört temayla işlediği görülmektedir: Trajik bir olaya dayansa da ölümün güzelleşmesinin yapılması, ölümün sakinliği, ölenin huzura kavuşmuş olarak betimlenmesi, son nefesine dek kendini ifade etme (konuşma, yazma, çalışma).

Sadece tek bir figüre indirgenmiş Marat, Chatterton ve Ophelia'nın imgelerinde hem figürün yüzünde hem de resmin genelinde huzur duygusu hâkimdir. Bu resimlerde figürler, renk tercihleriyle ve vücut anatomisiyle de güzelleştirilerek idealize edilmişlerdir. Bu nedenle önceki sahnede olan öl(dürül)me ânındaki vahşetin hiçbir izi yoktur.

Marat, politik bir suikastla bıçaklanarak öldürülmüştür (buna rağmen bıçak darbesi resimde belli belirsiz bir kesiğe dönüşür). Ophelia boğulmuştur (resimde yüzü canlı, göğü izler gibidir). Ama diğerleri ustabaşı gibi zehirle intihar etmiştir: Sokrates baldıran zehri (ki ölümü öncesi son anları resmedilmiştir), Chatterton arsenik (uyur ya da sarhoşlukla kendinden geçmiş gibidir) kullanmıştır.

Kalabalık figürlü Sokrates'te, ana figür aslında idam mahkûmudur ama bunu bir intihara çevirir. David yine Sokrates'in yüzüne ölümün dehşetini yansıtmaz. Ama onu çevreleyen kalabalığın yüzüne ölüm karşısındaki çaresizliği yerleştirir. Sokrates, tıpkı şişman ustabaşı gibi, son nefesini verene kadar dik bir duruş sergiler.

Resimlerde intihar notu ya da onu çağrıştıran unsurlar şunlardır: Kompozisyona saçılmış bir biçimde kullanılan kâğıtlarla kalemler bu açıdan değerlendirilebilir. Bir kalıp imge olarak kullanılan bu nesneler ana figürün kimliğine vurgu amacı da taşırlar. Chatterton'un etrafındaki kâğıtlar aslında yırttığı şiirleridir. Marat'ın elindeki kâğıtsa katilinin adının olduğu bir belgedir. Sokrates bir hitap ustası olduğundan, diğerlerinden farklı olarak -intihar notu niteliğinde- konuşmasıyla kendini ifade eder; hâlâ ders vermektedir (sağ eli kadeh tutarken işaret parmağı yukarıda, sol kolu havadadır).

Resimlerde tekrar eden bir imge grubu da bulunmaktadır. Bunun için o dönem ve sonrasında kompozisyonu diğer sanatçılar (örneğin Munch) tarafından kalıp tip olarak kullanılan David'in resmi merkeze alınabilir. Ressam, arkadaşının ölümünü yüceltmek için basit ama etkili üç imgeyi kullanır: Sarkan kol, sakin yüz, huzurla kendini bırakmış beden. Bu duruş biçimi ve ifade, ölü bedeninin idealleştirilmesidir. Neoklasik ressamın tercih ettiği bu imgelerin izi Caravaggio (örneğin *İsa'nın Mezara Konuluşu*) ve Michelangelo'ya (Sistina Şapeli tavan resimlerindeki Hz. Adem'in kolu) kadar sürülebilir.

Sezer'in anısındaki şişman işçinin intihar imgesi birebir Henry Wallis'in şair Chatterton'uyla örtüşür. Bu resim yine Rönesans'ın sevilen sanatçılarından Raphael'i kendilerine referans alan Preraphaelistlerin özelliklerini taşır. Şişman işçi gibi toplum tarafından alay ve dışlanmayla yıpranmış Chatterton'un arsenik içerek ölümü, yukarıda sıralanan üçlü imgeyle oluşturulmuş kompozisyonla traji-komik olmaktan çıkarak idealize edilir. Böylece düşmüş şairin statüsü yükselir.

Ama ustabaşı sadece bu kompozisyonla değil sözle de aklanır; tıpkı Ophelia gibi. Ophelia, eril düzenin; ustabaşıysa âdil olmayan suça kapı aralayan kapitalist sistemin kurbanıdır. İki figüre de öldükten sonra masumiyetleri geri verilir; Ophelia kraliçenin,²¹ ustabaşıysa yine kendisini dışlayanların ağzından efsaneleşerek aklanır.

3. Biyografik anahtar

Bu kısımda Sezer'in yaşamı bir sanatçı söylencesinin olay örgüsü içinde ele alınmaktadır. Söylence, Sezer'in sevdiği bir türdür. Kendisi çeşitli eserlerinde söylencenin özelliklerinden yararlandığından hatta bir eserini bir söylence olarak ürettiğinden bahseder.²²

Kris ve Kurz (2016), sanatçı biyografilerinde anekdot biçimindeki anlatıların mitik bir kalıba sahip olduğunu iddia etmektedirler. Sıkça tekrar eden bu kalıp ve motifler şöyle sıralanabilir: Sanatçının doğumuna denk gelen olağanüstülükler, neredeyse mucize şeklindeki yeteneğinin henüz çocuklukta kendini göstermesi, sanatında insanı yanıltacak kadar iyi olması, kendi kendini yetiştirmesi, keşfinin tesadüfi olması, onu eğitenlerin eğer çocukken terk edilmiş biriye onun ana babası rolünü de üstlenmesi, sanatını üretirken ortaya koyduğu emekle ve özenle saygı görmesi, virtüözlüğü ve hızlı çalışması, kıvrak zeka, hazırcevaplık gibi yönleriyle kamuoyu üzerinde üstünlüğünün olması vd.

Sezer'in bu mitik kalıpların çoğunu yaşamında deneyimlediği fark edilir. 1943'te Eskişehir'de dünyaya gelen Sezer'in aile kökleri anne tarafından Beyrut'a kadar uzanır. İmparatorluğun sınırları içinde aile eşrafının Eğin, Beypazarı, Selanik, Beyrut, Trabzon, Ankara, Kasımpaşa gibi mekânlara yayılışı, büyük dedelerinden birini paşazade diye anışı (2009:16) kadar, çok uluslu bir devletin tüm kültürlerini kapsayıcılığı açısından da Sezer'in "ben Osmanlıyım" deyişi²³ dikkate değerdir. Babası, Devlet Demiryolları teknisyenlerinden- dir. Babasıyla ilişkisinin kopuk olduğunu ilerde eserlerinde işleyecektir.²⁴ Kendince gizli gizli yazan bir Cumhuriyet emekçisi (Url-17), çok okuyan ve ayaklı bir ansiklopedi sayılacak kadar her konuda bilgisi olan (Sezer, 2009:26) annesi, şiire ve müziğe düşkün biridir. Sezer ve kardeşlerine okumayı evde öğretir. Böylece Sezer, ilkokula 1949'da Eskişehir'de ikinci sınıftan başlar. 10 yaşında mezun olunca evlendirilmesi yönünde çevresi babasının aklını çelmeye çalışsa da (Dünder, 2013:94) okumaya devam eder; Kasımpaşa Karma Ortaokulunu 1956'da bitirir. İstanbul Kız Lisesine giren Sezer 1959'da, daha 16 yaşındayken ikinci sınıfta öğrenimini kendi kararıyla, ailesinden gizlice yarıda bırakıp 1964'e kadar Taşkızak Tersanesinde ikmal ve muhasebe memurluğu yapar.

Sezer resmî eğitim sürecini tamamlamadığı hâlde çok yönlü bir yazar-şair, entelektüeldir. Taşkızak Tersanesinden sonra kendini daha da geliştirir; Babıali'de yayın dünyasında farklı yetenek gerektiren işlerde çalışır. Örneğin 1969-1975 yıllarında Cumhuriyet ve Vatan gazetelerinde resim sergileri, ressamlar-yazarlar hakkında yazılar (Olgun, 2023:402) yayımladığı hatırlanırsa kişisel gelişiminin ve yükselişinin hızı daha iyi anlaşılabilir. Kültürel sermayesi, eğitim kurumlarının hiyerarşik bilgisinden farklı, keyfi, rastlantısal karşısına çıkan bilgilerle oluşmuştur. Onun annesi için söylediği ayaklı ansiklopedi yakıştırması sonradan Sezer için "Madam Larousse" olarak kullanılır.²⁵ Gelişiminde annesinin kitaplığı kadar, kişisel merakı ve iş çevresindeki eğitilmiş, entelektüel kişilerin de etkisi vardır. Bu süreçte Taşkızak'ın önemli bir rolü olduğunu anılarında belirtir (Url-8).

Yazarlar arasındaki yerini de akademik hiyerarşide karşılığı olan diplomanın sağladığı bilgi, beceri temelli ve statüden yoksun olarak kendi çabasıyla kazanmıştır. Sezer'in ilk şiir kitabı, 1964'te *Gecekondu* adıyla TİP'li arkadaşlarının sağladığı kaynak sayesinde basılır (Url-17).

Otodidakt olsa da o sanatçı olarak gelişirken yalnız değildir. “[B]u dünyada, sanatçı tek başına durmaz: Büyük ‘dehalar topluluğunun’ bir üyesidir” (Kris ve Kurz, 2016:15). Sezer de sanatında, kariyerinde, kişisel gelişiminde hızla ilerlerken saygın bir sanat çevresinin üyesi olur. Örneğin, farklı alanlardan sanatçı ve yazarlarla Yenikapı kahvesinde, Leyla Erbil gibi şairlerin ya da eşi yazar Adnan Özyalçiner’le kendi evlerinde verdikleri yemeklerle düzenli bir araya gelir.²⁶ Özyalçiner, Sezer’in sanatçı olarak olgunlaşırken kültür atmosferinin reka-betten çok birbirlerini destekleyen sanatçılardan oluştuğunu; 60 dönüşümüyle Türkiye’de kültürel patlama yaşandığını kaydeder (Şüyük, 2019:36).

Kris ve Kurz’un mitik kalıbtındaki sanatçının hızlı çalışma becerisine, kıvrak zekalı olu-şuna örnek, Sezer’in şiirle başlayan yazım yolculuğuna hikâye, masal, ansiklopedi maddesi, sanat eleştirisi, çocuk kitapları gibi çoklu türle devam etmesi verilebilir. O, kendisine verilen hiçbir görevi geri çevirmez; çevrilmesine izin vermez. Örneğin röportaj için gönderildiği Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun gazetecilerle görüşmediğini söyleyerek onu reddetmesi üzerine “gazeteci değilim ki ben şairim” diyerek onu ikna eder.²⁷ Hızlı çalışma konusunda da İsmail Afacan’ın an-lattığı şu anekdot²⁸ kaydedilebilir: Sezer’in kendisine, üstüne şiir yazması için gönderilen fotoğ-raflara oldukça kısa sürede (beş dakika içinde) geri bildirimde bulunması, ürettiklerine şüpheyle yaklaşılmasına yol açınca şu cevabı vermiştir: “Beş dakika değil, kırk yıl artı beş dakika.”²⁹

Eserleri okunduğunda dört intihar olayı, Sezer’in dört farklı dönemi ve bakış açısıyla öne çıkar: İlki, şişman ustabaşının intiharıdır. İntihar, hem çarpık sistemin içinde yaşarken fark edilmemiş bir yeteneğin onurlandırılması hem de bir gencin yazar olarak yeni bir başlangıç yapma kararının miladı olarak yorumlanır.

İkincisi, *Kasımpaşa* kitabında geçen genç aktör Suphi Kaner’le onu işten kovan yapımcı Nevzat Pesen’in intiharlarıdır (Sezer, 2009:140-142). İntiharlar, roman tadında ve okuru/tu-risti cezbetme aracı olarak birer yerel söylence gibi kullanılmıştır. Sezer’in bu olayları anım-samasının birden çok nedeni vardır: Aktör sevilen biridir ve çok yönlülüğüyle farklı işlerde çalışmıştır. İntihar ettiği ev, aktör ve yazar Afif Yesari’yle babası Mahmut Yesari’ye aittir. Ayrıca ev, Mahmut Yesari’nin eşi Cahit Uçuk’un bir romanında mekân olarak geçmektedir.

Üçüncüsünde Sezer, “Yaşamak Gerekir” yazısında 3 Eylül’de evinde kendini asarak in-tihar eden kadın işçinin ölümünü kendi kaleminden değil bir başka işçi tarafından yazılmış bir mektup üzerinden aktarır. Kısa yorumundaysa bireyin yalnızlığına, kapitalist sistemin eleştirisine ve yaşamının önemine değinir.

Dördüncüsü ise arkadaşı şair Berrin Taş’ın yüksek bir binadan atlayan kızının intiharıdır (ö. 2002). “Berrin’in Kızı Pelin” (Sezer, 2017:360) adlı şiirde intiharın nedeni belirsizdir; kimi sevda der. Sezer ise yaşamı reddetmesi, yaşamın sunduğu (*belirsiz, paket içindeki*) gele-ceği attığını, reddettiğini söyler. Ergen bir kızın, sakın-örtün-güzel gecede, yaşamı reddedişi Sezer’i hem bir anne olarak hem de arkadaşıyla kurduğu empati dolayısıyla etkilemiş gibidir.

Sezer sadece intihar karşısında değil, ölüm karşısında da hassastır. Örneğin, Sezer’in yaşamlarına tanıklık ettiği ve bir biçimde ölmüş gerçek kişiler üzerine yazdığı portre şiirleri 1986’da *Bu Resimde Kimler Var* adıyla yayımlanır. Çeşitli sebeplerle ölen/öldürülen kişilerin ardından yazdığı (bir nevi ağıt niteliğindeki) şiirlerde Sezer tarihî gerçeklikleri edebiyatla da

kayda geçirir; unutulmaz kılmaya çalışır. Kitabın başlığı da bu çalışmada öne sürülen sözel-görsel sanatlar arasındaki geçişi çarpıcı bir biçimde imler.

4. Estetik anahtar

Sezer'in anısındaki estetiği oluşturan ana teknik bükümdür.³⁰ Anıda kullanılan edebî türlerin, anıdaki karakter ve imgelerin, anıdan çıkarılan dersin, okurun karakterle özdeşim kurma hâllerinin, metnin okuyucuda uyandırdığı duyguların hepsi bükümlüdür. Aşağıda gösterileceği üzere okur, kelimeleri içten, tek tek okurken bir sonraki adımda yazarın açıklamasına izin vermek zorunda kalır.

Makalede konu edilen anlatı en az üç edebî türle biçimlenmiştir: Anı, efsane, intihar notu.³¹ Bu türler gerçeği biraz bükerek, biraz yanıltırlar. Anı; yaşamın bir dönemi, kişiler, durumlar ya da yerlerle ilişkili anekdotlardan, kesitlerden oluşan bir türdür. Hem edebî bir yazı biçimi hem de biyolojik bir gerçeklik ve süreçtir. Anının kapsamı ve biyografi, otobiyografi, gezi yazısı, günlük, mektup, kurmaca tarzında anı-roman gibi diğer türlerle ilişkisi düşünüldüğünde hepsi gerçek yaşama yaslanır; ancak anlatının kim tarafından, ne zaman, nasıl ve hangi amaçla oluşturulduğu gibi ayrımlar aralarındaki sınırları belirler (Yumru, 1999:25). Anı sadece diğer edebî türlerle ilişki içinde değildir; tarih, sosyoloji, halkbilim, psikoloji gibi farklı disiplinlerin de araştırma nesnesi hâline gelmiştir. Sezer'in anısı da -kâğıda döktüğü, otobiyografik bir köşe yazısı olduğu için- edebî anı olmakla birlikte, yapboz parçalarının kalıp tasvirlerle, mantıksal tamamlamalarla bir araya getirildiği bir flaş anı olması sebebiyle biyolojik de bir süreçtir. Otobiyografik belleğin sosyal ve kendilik işlevi dışında yönlendirici işlevi; bugünkü ve gelecekteki davranışları şekillendiren, bunlara kılavuzluk eden, gelecekteki davranışların öngörülmesine aracılık eden geçmiş olaylara ait anıların kullanılmasıdır (Williams ve Conway, 2015:55).

Edebiyatta kaynağını yaşantıdan alan, gerçekte olmuş olayları anlatan türler yarı kurmaca (talî) kabul edilir (Yumru, 1999:1). Kurgusal bir tür olmasa da anıda gerçekler olduğu gibi aktarı(a)maz. İnsanlar yıllar sonra geriye dönüp bakarak anı ya da biyografilerini şimdiki zamandaki bilinçleri, yaşsız ruhları, arzuları, akıl yürütmeleri, sonradan kurdukları neden-sonuç ilişkisi içinde ve yazarlık becerileriyle kaleme alırlar (Augé, 2017; Bourdieu, 2006:76-82). Öyleyse Sezer'in 1959'daki deneyimlediği bu olayı 36 yıl sonra, 1995'te kaleme alırken de böylesi bir yaratım sürecinden geçerek aktardığı varsayılabilir. Anının etkileyiciliği işçinin dil gücü müdür, kıyaslama şansı yoktur ama Sezer'in yıllar içinde entelektüel derinlik de kazanmış kendi kaleminin gücünden kaynaklandığı açıktır.

Anıdaki olay daha henüz yeniyken bile o günlerde bir “söylence”ye dönüşmüştür. Yani bu “tarihsel olay” “dilden dile geçerken hikâyeleşip gerçekliklerini yitir”ir (Sezer ve Özyalçın, 2007:17). Çünkü efsanenin anlattığı o tek olay bir olay örgüsüne oturtulur; anlatıya gerçek iması kazandıran olay, kişiler ya da zaman bileşenleri anlatıcı tarafından gözden geçirilerek anlatıcının zaman kavrayışına, gündelik tarihine, coğrafyasına, kişisel deneyimlerine yakın olacak şekilde yeniden düzenlenir. Yani bu tek olay anlatısının her bir unsurunda kayma, ekleme, yeniden yaratımlar söz konusu olabilir (Jason, 1971; Kara, 2009:204-205).

İntihar notu ise üç yönüyle anıyı biçimlemektedir: Yazarından beklenmeyen bir yeteneğin ürünü olması, yaşama karşı ölümü savunması ve betimlediği an. İlk olarak ustabaşının intihar notu bırakması neden bu kadar etkili olmuştu, sorusu sorulabilir. Yazmak, intihar notu bırakmak o dönemde bir ustabaşından beklenmeyecek bir davranış olarak yorumlanabilir. Çünkü okur-yazarlık nadir bir durum değildi ama kesinlikle yaygın da değildi. 1955 seçimlerine göre Türkiye’deki 15 yaş üstü erkek nüfusunun %56,10’u, 1960’taysa %54,70’i (yaklaşık 4 buçuk milyon kişi) okur-yazardı (İstatistik..., 2010:18-19). Daha öncesine ait bir veri bulunamamışsa da bir fikir vermesi için biraz ileriye, 1965’e bakıldığında yüzde 48’i bulan “okur-yazar nüfusun yüzde 58,4’ü ilk, yüzde 6,7’si orta, yüzde 2,5’i mesleki, yüzde 2,8’i lise, yüzde 1,6’sıysa yüksek öğrenim yapmıştır” (İkinci beş..., t.y.:49, 59). “3,0 milyon ücretlinin (işçi ve memur) 614bini okuma yazma bilmiyordu; 442bini, okul bitirmemişti, ancak okuma yazma biliyordu” (Koç, 2022:266).

İkinci olarak intihar notu, akademik ya da profesyonel olarak öğrenilip üretilmediğinden söylemden çok konuşma topluluğu sınırlarında yer alan, genelde tek çekirdek hareketi olan, çözümlenmesinde toplumsal bağlamın önemli olduğu, bu açıdan yapısı “gerçek dünya uygulaması”yla oluşan bir türdür (Samraj ve Gawron, 2015:99-100). İntihar notu eylem boyutuna da sahiptir: “İntihar notları, bir metindeki figüre eşlik eden altyazı gibi, bir eyleme eşlik eden yazıtlardır” (Samraj ve Gawron, 2015:99). Bu özellikleri intihar notunun yanıltıcı yönlerini de oluşturur: Notu intihar eden kişi yazmamış olabilir; bir cinayet, intihar gibi gösterilmiş olabilir (Acines vd., 2015:70). Özgün olduğu düşünülen not, kitle iletişim araçlarından ulaşılabilir örneklerin okunmasıyla modellenmiş olabilir (Samraj ve Gawron, 2015:99). Özenle seçilmiş kelimelerle yazılmış bir intihar notunun bırakılması, intiharın anlık bir kararla olmadığını ve toplumsal çevre de fark edilmediğinin ifadesidir. “İşsel konuşma” şeklindeki bu notlarda genelde intihar nedeni açıklanır, özür dilenir, geride kalanlar teselli edilir. Notu alacaklar nadiren suçlanır ya da aşağılanır (Lang vd., 2021:176).

Sezer’in anlatısında ustabaşının bıraktığı notun üç işlevi vardır: Ustabaşının imgesini yüceltmek, ölüm kararını haklı çıkarmak ve yaşama tercih ettiği ölümü övmek (güzellemek). Horlanmış olmanın acısı bir tür meydan okumayı, ödeşme isteğini de beraberinde getirir. Volant da intihar mektuplarının bir paylaşım; bir barışma ya da intikamı, bir iletişimi ölümün ötesinden sürdürme; ölümden sonra toplumla yeniden bütünleşmenin ayini olarak betimler. Veda mektubunun işlevi, onu kaleme alan kişinin kararının akılcılığını açıklamak ve geride onun hakkında saygın bir kişi imgesi bırakmaktır (Volant, 2024:17, 281, 284-285). Ustabaşının intihar notu, başta Sezer olmak üzere diğer işçiler tarafından da “verili algılamaları[nı] pekiştirmek yerine, bu normatif görme biçimlerini çiğneyerek ya da ihlal ederek [onlara] yeni anlama kodları” (Eagleton, 2014:91) bahşetmiştir. Söz konusu intihar notu bir nevi manifesto olarak da okunabilir; alımlayıcılar tarafından nitelikli bir edebî eser hüviyetine yükseldiğini söylemek mümkündür. Sezer’in anlatımından bu notun “birinin kendi ölümünü meşrulaştırması” tipinde olduğu söylenebilir (Acines vd., 2015:70-71). Ustabaşı aşağılanarak yaşadığı, yaşama zorla katlandığı için ölümü tercih etmiştir.

Ayrıca not bir güzellemedir. İşçi ölümün bu kadar güzel olduğunu bilseymiş daha önceden denermiş, diye aktarır Sezer. Ustabaşı, yaşamda bildiği en güzel şey olan içki sarhoşluğundan da güzel olduğu için ölümle korkusuzca yüzleşir. Güzelleme “Doğa, kadın ya

da at gibi beğenilen bir varlığı öven, onun güzelliklerini anlatan koşma türü”dür (Sezer ve Özyalçın, 2007:32). Ayrıca bir güzelin abartılmış, mükemmelleştirilmiş nitelikleri, klişe ve kalıplarla anlatıldığı bu şiirlerde sevdâ kadar güçlü bir diğer duygu da ayrılıktır (Başgöz, 1968:15-16). İntihar güzellemesinde büküme dayalı bir estetik söz konusudur. Ustabâşı hayattan ayrılarak yine ona kavuşur; bu defa fiziki olarak değil anı ve söylence olarak yaşar. Tanınmayan yeni güzelin, ölümün övülmesi de kavuşulamayan yaşamdan ayrılmaya yakılmış bir ağıttır. İntihar notunun etkileyciliğini sağlayan unsurlardan biri de tasvir ettiği andır. Ustabâşı onu girişiminden günler, saatler önce değil tam da ölüyorken kaleme almıştır. Belki de notuyla kendi ölümünü izletmesi, hatta o duygulara şahitlik ettirmesi çevresindeki kişilerin bu kadar sarsılmasına yol açmıştır.

Anıdaki bir başka estetik yön beden üzerinden oluşturulmaktadır. Sanatta imge, gerçeği farklı yorumlayarak yeni bir düşüncenin ortaya konmasının en iyi yollarından biridir. Oluşturulan yeni imge sadece bilgi aktarmakla kalmaz duygusal bir değer de yaratır (Yücel, 2013:37). Şişman ve içkici olarak tanınan ustabaşının, trajik bir olay olan ölümü son nefesine kadar yazarken güçlüce güzellemesi ve hayatın zorluklarından kurtuluş olarak göstermesi geride kalanlara yeni bir işçi imgesi bırakmıştır.

İntihar eden kişi genelleştirilerek bir tersane işçisi olarak düşünülebilirse de Sezer onun bir ustabaşı olduğunu söyler. O dönemler sektörde ustaların uzunca bir zaman mühendislerden daha değerli olduğu düşünüldüğünde³² bedenle mesleki statü arasında bir uyumsuzluk oluşur. Sezer (2007), tersane işçilerinin tarihteki ve çalıştığı dönemdeki geçim güçlüğünden de söz eder. Yani alay, mizah konusu olan şişmanlık; bir sınıfın, alkolizmin, işçinin içinde bulunduğu toplumsal çevrenin bedenindeki yansıması olabilir.³³ Bu durumda da bedenle onunla alay edenler arasındaki yanlış bilinç sorunu belirir.

Beden ölü hâliyle de estetik bir unsurdur. Sezer’in bazı ifadeleri bir araya getirilirse oldukça sefil bir sahne belirir: Ustabâşı “karikatür gibi şişman” bir bedene sahiptir. Alay ve mizah konusu olan bu beden, tefeciden aldığı paralar yüzünden borç batağına saplanır; intihar etmek için ustabaşı fare zehri içer. Ancak okuma sürdükçe bu sahne ortadan kalkar. Sezer, ölü bedeninin bulunduğu olay yerinin kompozisyonunu açıkça betimlemez. Okuma ilerledikçe okurun aklında; düşmüş bir kalem, etrafa saçılmış kâğıtlar, ölümünü kaleme alan hassas bir bilinç, ölümün verdiği huzur ve tatmin hissi veren bir kompozisyon şeklinde yeni bir tablo belirir. Toplumsal aşağılamayla başlayan, gazetelerin üçüncü sayfa haberlerini andıran bu anlatımın, böyle bir olay yeri sahnesiyle son bulması okuru şaşırtır. Okurun zihninde, kasvetli, kötü şartlardaki şişman, ölü bir beden imgesi silinir; bir entelettüele, bir şaire yakışır ortamdaki nazik bir ruhun ayrılışının imgesi oluşur. Bu imge, sanat tarihindeki pek çok eserde kalıp tasvir³⁴ olarak da görülür. Bu kalıp sayesinde olayın traji-komikliği yerini idealize edilmiş figür ve kompozisyona bırakır.

Anıdan çıkarılacak ders konusunda da Sezer okuru yanıltır. Okur intihar, emekçilerin geçim güçlüğü, dayanışmanın önemi gibi farklı konularda olacağı yönünde bir tahmin yürütürse de Sezer “kendini ifade etme”nin idrakine odaklanır. O, yazı yazmanın, yazıyla kendini anlatmanın gücünü ve önemini bu olayla kavramıştır. Anlatıcı toplulukta sürekli biçimlenen bu efsaneyi bu defa da Sezer otobiyografisine taşıyarak yazmaya tutunmasının nedenlerinden biri olarak yeniden üretir.

5. Kuramsal anahtar

Anı, sanatçının içinde yer aldığı ya da örtüştüğü sanat akımlarından, kuramsal yaklaşımlardan yola çıkılarak çözümlenmeye de uygundur. Sezer, 60 kuşağının bir parçasıdır. Ona göre bu dönem edebiyatının iki önemli özelliği, siyasal dergilerce yönlendirilmesi ve alternatif bir tarih yazımı işlevini karşılamasıdır (2008:88, 90).

Sezer toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışını hep korumuştur. Marksizm felsefesindeki diyalektik materyalizm ve tarihsel maddecilik görüşünü, insanı ve toplumu yorumlama da temel dayanak noktası olarak politik özün öne çıktığı şiirleriyle bu anlayışın 60 kuşağı temsilcilerinden biridir. Öyle ki çocuk şiirlerinde dahi çalışanlar, hak mücadelesi, özgürlük, yokluk gibi konuları işler. Dolayısıyla işçi sınıfının bir ferdi olarak tersane ustasını intihara sürükleyen dinamiklerin bu kuramsal yaklaşımla ele alınması doğaldır.

Sezer'in yeni bir söylem alanına taşıdığı anısına yeni tarihselcilikle de bakılabilir. Hazır/bildik/verili gerçeği ters yüz eden, okuyucunun algısını sekteye uğratan, hatta başka yöne kanallı eden (okurun zihninde kötü hâlden iyi hâle geçen) bir anlatımdır Sezer'inki. Şişman, alkolik, borçlu bir adam olan ustabaşı, toplumun alayla karşıladığı bir “öteki” olarak yeni tarihselcilerin marjinal tiplerinden biridir. İşçi olmasına rağmen farklı bir hayat tarzı vardır; hem çok para harcayacak kadar vurdumduymaz hem de duygularını ince bir ifadeyle dile getirecek kadar şair ruhludur. Çelişkileriyle marjinal bir tiptir. Ustabaşının bu profili, söz ustalığıyla hafızalarda estetik bir figüre dönüşmekte, idealleştirilmektedir. Ustaca kurgulanan “bedeni” ve “sözleri” sayesinde ölümün bir mite dönüşmesi ve okurun belleğinde tablo hâlinde canlanması; intihar gibi kasvet veren bir olayın rahata, huzura kavuşma fırsatı olarak alınılması, romantik bir karakter kazanması kanıksanmış doğruların farklı biçimlere dönüşebileceğini ve alternatif okuma pratikleriyle metinlere yaklaşılabilirliğini gösterir. Toplumun alt kesimine ilişkin trajik insan hikâyelerinden bir intihar vakasını Sezer, gazetelerin üçüncü sayfasından “manşet”ine taşır. “Tarihin olguları hiçbir zaman ‘arı’ olarak gelmezler, çünkü arı bir biçimde var olmazlar ve var olamazlar: Her zaman kayıt tutanın zihninden kırılarak “yansır” (Carr, 1996:29). Sezer'in zihninden 36 yıl sonra yansıyan bu görüntü, hem ustabaşının söylemceye dönüşen hikâyesinin estetik dinamiklerini verir hem de Sezer'in biyografisindeki mitik unsurlardan birine dönüşür.

“Bir azınlığın majör dilde yarattığı”, “dilini yersiz yurtsuzlaşması”ndan yararlanan minör edebiyatta her şey siyasal olduğundan bireysel sorunlar ekonomi, bürokrasi, hukuk üçgeninin belirlediği değerlerle biçimlenir; buna rağmen kolektif bir söylem, hemfikir olunan konular usta bir yazar tarafından ifade edilir (Deleuze ve Guattari, 2001:25-27). Sezer'in bu anısı ve anıdaki intihar eden işçinin intihar notu minör edebiyat açısından da değerlendirilebilir. Anıyı kaleme aldığı dönemde işçi hareketlerinin içinde yer alan, bir entelektüel ve edebiyatçı olan, aynı zamanda düzenli maaşlı bir işinden 1983'te emekli olan (Url-17) Sezer, anıyı aklına yazdığı dönemde bir azınlık ve ötekiydi. “Yaşam senaryosu” yaklaşımına göre, önemli yaşam-sal olayların yaşlara göre belirli bir sırası ve uyulması gereken bir tarifesi vardır (Berntsen ve Bohn, 2015:81). Sezer'in yaşam senaryosu ise “kültürel olarak onaylanan yaş normları” tarifesine uymaz. 16 yaşında okula gitmesi gerekirken, çok zeki olmasına rağmen -erkenden okuma yazmayı çözmesi hatırlanabilir- tersanede 800 erkek işçinin içindeki sayılı kızdan biridir; hem yaş hem cinsiyet açısından norm dışıdır. İşçi olmasına rağmen bir şairdir de. Ustabaşı

ise, işçi olmasına rağmen grubunun dışında bir ötekidir. Yüksek giderleriyle zor duruma düşüp intihar ederken bile hassas, onurlu bir ölümü tercih eder. Yaman, Sezer'in "ben işçinin yanında değilim, ben işçi sınıfının içindeyim" deyişini aktarır.³⁵ Sezer'in ustabaşıya yaklaşımı ve içinde bulunduğu sınıfsal konumdan onu kavrayışı, bu açıdan yüksek empati ve ortakduyuma sahiptir. Sezer ve ustabaşı, bir grubun içeriden anlatımını, onları çevreleyen denetimleri dışındaki yalarının sınırlarında gezen ticari kurallar, yaşam tarzları, sınıf koşulları içinden bildiriyorlardır.

Burada başka bir (sosyolojik) kurama daha başvurulabilir: Simgesel etkileşimcilik. Goffman (2014:30-31; 2019:10-13) birbirini tanıyan ya da tanımayan insanların kamusal alanlarda karşılaştıklarında; toplumsal kimlikleri, önyargı ve önbilgileri temelinde kurdukları ilişkilerin, geleneksel öğretilerdeki durağan rutinlerin esnetildiğini, akışkan ve etkileşimsel nitelikli olduğunu belirtir. Her karşılaşmada bireyler birbiriyle olan mesafe, tutum ve davranışlarını yeniden düzenleyebilmektedirler. Tıpkı her biri farklı aile ve grup üyesi olan tersane işçilerinin birbirleriyle karşılaştıkları iş ortamı gibi. Tıpkı makale yazarlarının hiç bilmedikleri bir dünyanın üyesi olan karakterlerle anıyı okurken karşılaşması gibi.

Sezer'in anısındaki işçinin, kimliğinin bir parçası olarak görülen ve diğerleriyle karşılaşmalarda ona karşı kullanılan birden fazla toplumsal damgası vardır: Kilo, kumarbazlık, tefecilerle ilişki, alkolizm. Bunlar toplumsal olarak onun "zayıf irade, baskıya müstahak ya da doğal olmayan tutkular, sapkın ve katı inançlar ve ahlaksızlık olarak algılanan bireysel karakter bozuklukları"na sahip olduğunu düşündürür (Goffman, 2014:33). O da bu yüzden "normal" insanlar arasında "kabul görme"yeceğini düşünerek kendini "itibarsızlaştıran" kendi gibi olanlardan oluşan bir topluluğa katılır. Goffman'a göre "normaller gerçekte kötü niyetli değillerdir; kötü niyetli olduklarında ise bu, eksik ya da yanlış bilgidir gelir" (2014:165). Buradaki eksik bilginin ne olduğu sorgulanabilir. İşçinin kimsenin bilmediği bir prestij aracı vardır: Yazı yazabiliyordur, hem de etkili bir dille.

Goffman'a (2014:81-83) göre bireyler hakkında toplumsal bilgiler aktaran semboller vardır ve bunların ikisi birbirine zıttır: Biri toplumsal statü, onun deyişiyle itibar sembolleri; diğeryse damga sembolleridir. Üçüncüsüyse tek bir bireyde her iki sembol çeşidinin de görülmesini sağlayan kimlik karıştırıcılarıdır. İntihar eden işçi üç tipten de sembole sahiptir: Kilosu ve alkolikliğiyle damgalıdır (ama alkolikliği kendini belki nefesi ve göz torbalarıyla ele veren dolaylı sembollerdi). Çalışsa da borç içinde dar gelirli bir işçi olduğundan giyimi de onun toplumsal konumu hakkında bilgi verir. Ama bir itibar sembolü de vardır; doğrudan başkalarının okuması için kaleme alınmış eseri olan bir yazardır ve tek eseri bir intihar notudur.

7. Skeptik anahtar

Kuramsal anahtar başlığı altındaki yaklaşımlar, anıya toplumsal gerçeklikler çerçevesinden bakılması gerektiğini akla getirir. Sezer, yaşamı söyleneleştirilmeyi sevmekle birlikte çok kültürlü sanatsal kalıp imgelerden de yararlandığından, kurgu ya da farklı kuramlardan izlerin yarattığı belirsizliklerin de göz ardı edilmemesi gerekir.

Anıya, Sezer'in kendisini hızla ve sürekli geliştiren bir sanatçı, entelektüel olması açısından yeniden bakılabilir: Sezer (2007) Haliç tersanelerini "Türkiye sanayi tarihinin de, işçi sınıfı tarihinin de önemli bir parçası" olarak görmektedir. Orada çalıştığı beş yılı aşkın süre-

de iki büyük iş kazası (Url-16) ve anıdaki intihara şahitlik etmiştir. Farklı yıllarda, emeğin sınıfsallığı çerçevesinden³⁶ birçok sergi ve sanatçı üzerine eleştiri kaleme almıştır (Url-20; Olgun, 2023). Süleyman Velioglu'nun sergisi hakkında 1972'deki yazısı onun sanat bakış açısını da ortaya koyar:

Sanat, birleştirme içgüdüüne dayanan bir düzen kurma işidir. Böylece sanat, düzen kurma yoluyla kişinin bütünlüğünü sağlarken hayatla insan arasındaki dengesizliği ortadan kaldırır... Farklı tür yapı taşlarından oluşan insan varlığı, ölüme karşı bütünlük kavramına uygun bir örgütlenmeyle direnebilir. (akt. Olgun, 2023:403)

Bu bakış açısı sanatçının toplumu, bireyi ve kadını; emek, hak, mücadele ve bilinçlenme açısından ele aldığı bir örneğidir. Sezer'in intihara yaklaşımı toplumcu bakış açısıyla zamanla olgunlaşır. Örneğin, “Yaşamak Gerekir” yazısında (Url-15) intihar rasyonalist bir bakış açısıyla, ana tema olarak yeniden karşımıza çıkar. Bir kadın işçinin intiharını anlatırken, Sezer bu defa Albert Camus'nün “Hayat aslında yaşamaya değmeyecek kadar saçmadır, ancak bununla birlikte yaşamak gerekir” sözlerinden alıntı yaparak, intihar karşısında aslında ne düşündüğünü yıllar sonra dile getirir. Ama burada incelenen ve 1995'te kaleme alınan anıda intiharın siyasal ve ekonomik boyutu olduğu sezinlense de Sezer'in bu ölümden çıkardığı ders, sınıfsal kaderin dışında, kültürel sermayeye dayalı görece elit bir tabakalaşmanın ufkundandır.

8. Piyasa anahtarı

Bu başlıkta, Sezer'in üretimlerinin sanat, yayın dünyası ve ekonomisindeki görünürlüğüyle etkisi üzerinde durulmaktadır. Şair ve yazarların ilk ürünlerini dönemin önde gelen sanat/edebiyat dergilerinde yayımladıkları düşünüldüğünde, özellikle Sezer'in sanat hayatına atıldığı dönemde zengin bir kültürel atmosfer yaratan dergicilik sektörüne yakından bakılabilir. Uçar, 1950'lerde *Varlık* dergisinin tirajının 7-8 bin, *Hisar* ve *Mavi*'nin 2 bin, *Yeditepe*'nin 500-1500, *Pazar Postası*'nınsa bin civarında olduğundan bahseder. 1950'lerde Türkiye nüfusunun ortalama 25 milyon, okur-yazar oranının yaklaşık %40 olduğu düşünüldüğünde bu tirajların günümüze göre yüksek olduğuna dikkat çeker (2007:7-8). Bu dergilerde ve yayın piyasasında kadın şairler sınırlı yer bulabiliyordu. Özyalçiner'in aktardığı kadarıyla Fazıl Hüsni Dağlarca kadından şair olmayacağını iddia eder ama kendisini Gülten Akın ve Sezer'in yanılttığını söylemiş. Özyalçiner, Akın'ı 1950, Sezer'i ise 1960 kuşağının en iyi kadın şair temsilcisi olarak göstermiştir.³⁷ Buna göre, şairler genel listesinde yer almayan (kadın) Sezer'in tek rakibi başka bir kuşaktan olduğu için o, kendi döneminde rakipsizdir, demek yanlış olmaz.

Erkek şairler arasından sıyrılmaya çalışan nadir kadın şairlerden biri olarak Sezer'in okur kitlesi üzerinde de durulmalıdır. Özyalçiner 80'lerdeki şiir kitaplarının romana, öyküye göre görece az basıldığından bahsetse de azımsanmayacak sayılara ulaştığına dikkat çeker: “Roman ve hikâye kitapları beş bin basılıyordu. [...] Bu arada şiir kitapları da en az dört bin basılıyordu. Sennur'dan biliyorum, Sesimi Arıyorum da dört bin basılıp tükenmişti” (Şüyün, 2019:60).

Sezer sadece şiir türünde değil, farklı bilgi türlerinde ve geniş konu kapsamına sahip eserleriyle oldukça üretken bir yazardır. 1970'li yıllarda sanat eleştirilerini yayımladığı Cumhuriyet Gazetesinin tirajı 1972'de 56 bini, 1979'daysa 100 bini aşıyordu (Köktener, 2005:111). Ama Evrensel'de yazı yazdığı 2015'te hem yayımlanan gazete sayısında hem de yayımlanmaya de-

vam edenlerin tirajında süregelen bir düşüş vardır (Url-21). Ama bu yıllar sosyal medya ve online haber, gazete ya da dergi okumanın da yaygınlaştığı bir dönemdir (Url-4).

Yazar olarak çizgisine bakıldığında, Sezer'in ideolojik duruşunun temelinde içinde bulunduğu sistemin eleştirisini yapması ve işçilerin anılarının yüceltilmesi bulunmaktadır. Bunları yaparken de olayları kendi imgeleminde arkadaşlık, dostluk, büyük kayıp gibi duygularla yeniden biçimlendirir. Sezer'in şiir kitaplarının da olasılıkla onun politik ve poetik duruşuna yakın insanlar tarafından takip edildiği/satın alındığı söylenebilir. Bu durum, şiirleri dolayısıyla onun çevresinde sınırlı bir okuyucu kitlesi olduğu izlenimini uyandırır da yazı alanının çeşitliliği (belgesel anlatı, kent monografisi, deneme-mektup, inceleme-araştırma, seçki, çocuk kitabı, yemek kitabı, çeşitli dergi ve gazetelerde resim sergileri, ressamlar ve yazarlar üzerine yazılar vd.) sayesinde aslında oldukça farklı okuyucu çevresine hitap etmektedir. Dolayısıyla her birinin kendi kitlesini yarattığı, Sezer'in Türk edebiyatı ve kültür tarihi açısından tutulan bir yazar olduğu söylenebilir.

Sonuç

Çalışmada, Sezer'in 1995'te yayımlanan "Ben Sennur Sezer" başlıklı otobiyografik yazısının başında anlattığı Taşkızak Tersanesinde intihar eden ustabaşıya ait anı, bir tablonun sözlü betimi olduğu varsayımından yola çıkılarak okuyucunun zihninde canlandırdığı imgelerden hareketle derin okumaya tabi tutulmuştur. Anıyla sanat eserleri arasındaki ortak kural ve kalıpların keşfi için Morley'in sanat eserlerini çözümlemede kullandığı yedi anahtar yöntemine başvurulmuştur. Buna göre,

"Deneyimsel anahtar"da, alımlayıcıların önbilgilerinden, çıkarımlarından anıya yaklaşım biçimlerinin nedenleri sorgulansa da varsayımları bırakarak bilinenlerin yeniden gözden geçirildiği, sezgiler geliştirildiği, diğer olası yorumların da ihtimal dahilinde olduğunun farkına varıldığı bir süreç yaşanmıştır.

"Tarihî anahtar"ın toplumsal bağlam başlıklı ilk odağında, anının geçtiği yıllardaki işçilerin sosyo-ekonomik yapısıyla intihar istatistiklerinden hareketle, ustabaşı olayında borçlanma ve intihar eylemi arasındaki neden-sonuç ilişkisinin kaçınılmazlığı öne çıkmıştır. Sanatsal bağlamla ilgili ikinci odağındaysa, anıda geçen intihar ve eyleyicinin son âna kadar hissettiklerini yazma edimiyle Jacques-Loius David'in *La Mort de Marat* ve *La Mort de Socrate*, Henry Wallis'in *The Death of Chatterton* ve John Everett Millais'in *Ophelia* tabloları edebiyat-sanat tarihi ilişkisiyle ele alınmıştır. Buna göre, trajik bir olaya dayansa da ölümün güzellemesinin yapılması, ölümün sakinliği, ölenin huzura kavuşmuş olarak betimlenmesi ve son nefesine dek kendini ifade biçimi, söz konusu tabloların Sezer'in anısındaki sözlü betimin çağrışımları, hatta âdeti cisimleşmiş hâli olarak yorumlanmasına imkân tanımıştır. Bu yaklaşım, Sezer'in söylence/mit sever yanının, anıdaki intihar tasvirinin belirli davranış biçimlerinin bir süreci olduğu yargısına ulaşmamızı sağlamıştır.

"Biyografik anahtar"da, Sezer'in kendini "ben Osmanlıyım" diyerek tanımlaması, annesinin evde verdiği eğitimle ilkokulu on yaşında bitirmesi, liseden gizlice ayrılıp Taşkızak Tersanesinde çalışmaya başlaması, bir otodidakt olması, Tersane ve Babıali'deki ağabeylerinin baba rolünü üstlenmesi, bir araya gelen edebiyat mahfilleri, Morley'in yanı sıra Kris

ve Kurz'un sanatçı biyografilerinin mitik bir kalıba sahip oldukları iddiasını da destekleyen anekdotlar olarak okunmuştur. Ustabaşının intiharının dışında yaşamında yer etmiş, çeşitli vesilelerle eserlerindeki intihar vakalarından bahsedilmiştir. Sezer, yıllar sonra geriye dönüp ustabaşıya ait anıyı hatırladığında, anıyı kendi yazarlık hikâyesinin de miladı saymıştır.

“Estetik anahtar”da bükümün ana teknik olduğu, böylece anlatının anı, efsane ve intihar notu olarak üç edebî türle biçimlendiği belirtilmiştir. Bu türlerin yanıltıcı ve kurmaca olma özelliklerinden yola çıkarak ustabaşının, okur-yazarlığın yaygın olmadığı bir dönemde ölümü güzelleme yoluyla intihar notuna aktarması, bunu da içtiği zehrin etkisiyle son nefesini verirken kaleme alması ve ölmeden önceki horlanmış bedeninin yerini yeni bir işçi imgesine bırakması üzerinde durulmuştur. Ustabaşı, ölümün verdiği huzur ve tatminin betimiyle idealize edilmiş bir figüre dönüşmüştür. Sezer, kasvetli ve gazetelerin arka sayfalarındaki haberlerden biri olabilecek bir intihar vakasını; yıllar içindeki entelektüel derinliği, sözünün görsel gücü sayesinde estetik bir zemine taşımıştır.

“Kuramsal anahtar”daysa, 60 kuşağının toplumcu gerçekçi şairlerinden Sezer'in içinde bulunduğu Marksist estetik anlayışıyla anıya yaklaşıldığında, olasılıkla ustabaşını intihara sürükleyen sosyo-ekonomik saiklerin odağa alındığı bir çözümleme gerçekleşeceği varsayılmıştır. Ayrıca anıdaki marjinal varlığıyla öne çıkan ustabaşının toplumda ötelenmiş, hor görülmüş bir kişi olmasına rağmen anlatıda idealize edilen romantik bir karaktere dönüşmesi, intihar vakasının okuyucunun zihnindeki bildik tanımlamalarına alternatif bir yaklaşımla ele alınması “yeni tarihselcilik”le okunmasına imkân tanımaktadır. Sezer'in 1960'ların başında bir tersane işçisi, eğitimi yarım kalmış genç bir şair olarak azınlık sınıfının bir ferdi oluşu; ustabaşını yüksek empati gücü, yaşam tarzı ve sınıf koşulları içinden kavraması anının “minör edebiyat”la da okunabileceğini gösterir. Kamusal alanda (tersanede) karşılaştığı işçilerden duyduğu anının “simgesel etkileşimcilik”le ele alınması da mümkündür. Ustabaşının hayattayken edindiği kilo, kumarbazlık, tefecilerle ilişki, alkolizm gibi “toplumsal damga”larına rağmen intiharından sonra etkili bir dille yazma gibi saygın bir uğraşısıyla akıllarda kalması hafızalardaki konumunu değiştirmiştir.

“Skeptik anahtar”a göreyse, işçi/emekçi sınıfının sorunları Sezer'in başat teması olsa da o, tefeciden aldığı borcu ödeyemediği için intihara yeltenen ustabaşının hikâyesinden bir söylence yaratmayı bilmiştir. Anıda toplumsal damgalı birine odaklanmışsa da çıkardığı bükümlü ders; yazmanın önemi, daha elitist bir tutum, üst yapısal bir kaygıdır.

“Piyasa anahtarı”nda Sezer'in yaşadığı dönemin piyasa değerine, arz-talep ilişkisine bakılmıştır. Buna göre, 1960'ların kültürel piyasasında yetişen Sezer'in oldukça üretken ve rekabet ortamından çok birbirine güvenin ve iş birliklerinin önde olduğu bir dönemin sanatçısı olduğu söylenebilir. Şiirle edebiyat dünyasına atılan, sonrasında kültürel hayatın pek çok alanında eser üreten Sezer'in okuyucu kitlesinin, onun politik ve poetik görüşlerine yakın insanlardan oluştuğu ifade edilebilir. Bu politik ve poetik öz kendi sınırlılığını taşısa da Sezer'in çeşitli yazı mecralarında eser üretmesi, her birinin farklı yaş ve ilgi alanlarındaki kendi kitlesini de beraberinde getirmiştir.

Sezer toplumcu gerçekçi çizgiden gelen bir şair olarak edebiyat piyasasında var olmuştur. Bu makalede kuramsal açıdan değil, üretimlerinin tipi açısından da yayın dünyasında ele

alınması gerektiği ileri sürülmektedir. Sezer'in yazı dilinin hemen her türüne hâkim olmasına rağmen, görselin gücünden daha çok yararlandığı söylenebilir. Örneğin annesi için yazdığı "Annem ve Kuşlar" şiirinde en büyük pişmanlığı annesinin görsel imgesini bir fotoğrafla ölümsüzleştirememesidir. Toplumcu gerçekçiler de gerçek yaşamdaki toplumsal sınıflara ve üretim ilişkilerine odaklandıkları için realizmi öncelerler. Anlatılanın zihinde canlandırılmasına yarayan gözlem ve tasvir tekniğine başvurmaları, onların realizmin sınırları çerçevesinde görsel betimi de kullandıkları anlamına gelir. Burada iddia edilen sav, Sezer'in edebiyat dünyasında sadece toplumcu gerçekçiliğin bir temsilcisi değil, edebî kolajcı olarak da anılması gerektiğidir. Çünkü tek bir eserinde edebî türleri karıştırmakta, görsel bir dil kullanmakta, gerçekçiliğini yitirmeden yeni kompozisyonlar yaratmakta ve görsel malzemeden de doğrudan yararlanmaktadır. Anı, söylence sever bir yazar olarak Sezer'in biyografisinde de bir efsane yaratmakta; anının kendisi Sezer'in yazarlık yolunu seçmesinin etiyojik efsanesine dönüşmektedir.

Notlar

- 1 Yazının Sezer'in vefatından sonra gazete tarafından yapılmış tekrar basımı kullanılmıştır (Url-17).
- 2 Çalışmanın ikinci yazarı, makalenin erken örneğini okurken Ayfer Feriha Nujen'in (Url-9) bir yazısına denk gelir. Bu makalenin o yazıdan esinlenip esinlenmediğini merak eder. Diğer yazarlar, Taşkızak anısının alıntısını da içeren bu yazıyla ilk defa bu vesileyle karşılaşılır. 25 Temmuz 2023'te yazmaya başlanılan bu makale yurtdışında da anlatıldığı gibi anı okununca çığ gibi büyüyen ve her biri burada incelenen sanatsal çağrılardan yola çıkılarak yazılmıştır. Douglas'ın (2016:111-112) ifadesiyle kurumsal bir unutuş söz konusu değildir.
- 3 Yeni anlamın yolu mutlaka eskiyle kıyaslamaktır. Sanat zaman içinde değişkenlik ve devamlılık gösteren öğelere göre ele alınmalıdır (Morley, 2022).
- 4 Sanatçının eserinin onun hayatının ifadesi olarak ele alınması; karakterinin eseri tarafından deneyimlenmesi ya da eserin eşsizliğinin yaratıcısının duygusal ve entelektüel hayatından alındığı fikridir (Morley, 2022).
- 5 Bir görsel ürüne verilen duygusal değer, bir kültürün sanat eseri olarak tanımladığı şey ve toplumsal uzlaş; biyolojik, kişisel ve kültürel unsurlar eserin nasıl anlaşılacağını belirler (Morley, 2022).
- 6 Esere öznel bir deneyim olarak nasıl tepki verildiği; toplumsal koşullar ve deneyimlerin eserin algılanmasını nasıl belirlediği anlamını taşır (Morley, 2022).
- 7 Sanatla estetiğin dil odaklı bir ilişkisi olduğunu; sanat eserini sanatçının ruhuna ulaşacak bir yol olarak görmek yerine, sanatın düşündürme potansiyelini yansıtmayı gerektiğini vurgular. Sanatçılar ve eleştirmenlerin eserin ürettiği dönemdeki kuramsal görüşleri ele alması ve gerçekler kadar manevi konuları ve sanatın temel ilkelelerini keşfetmeleri gerektiğini vurgular (Morley, 2022).
- 8 Kuşkuculuk/septisizm/skeptisizm: Bir eserin kültürel göndermelerinin hafife alınmaması, sanat eserinin gerçek değerinin zamanla anlaşılabilceği, farklı fikirlere açık olup yapıcı bir eleştirel bakış açısı benimsemesi gerektiğidir (Morley, 2022).
- 9 Sanat, karmaşık iktidar ilişkilerine sahiptir. Kapitalist ekonomide meta olması, politik simgelere dönüştürülebilmesi sistem içinde bir çelişkiye de neden olmaktadır. Eser bu sistemin eleştirisini yapabilir ya da sistemi çökertebilir (Morley, 2022).
- 10 Sezer hakkındaki veriler, eserleri ve hakkında yazılanlar kadar, İstanbul'da 10-12 Ekim 2024'te, eşi ve iş arkadaşlarıyla yapılmış görüşmelerden elde edilmiştir.
- 11 Karthi ödeme sistemi 1968'de Türkiye'ye "Önce Diners Club, hemen ardından American Express kartları"yla gelmişse de kredi kartları sınırlı bir çevre tarafından kullanılıyordu (Url-7). Kredi kartı kullanımı Türkiye'de 1990'larda yaygınlaşmıştır (Url-1). 1990'lı yıllardaki kullanıcı profilleri kentli, iyi eğitilmiş, profesyonel nitelikli iş sahibi ve yüksek gelirli olarak saptanmıştır (Url-6). Yani işçinin böyle bir çözüm yolunu hayal etmesi mümkün bile değildi.
- 12 Türkiye'de ilk tüketici kredisi Ziraat Bankası tarafından 1989'da verilmiştir (Url-2). Bu da işçi için hayal edilemez bir çıkış yolu oldu.

- 13 Ad değişiklikleri olmuşsa da liman işçilerinin üye olabileceği bir sendika 1948'den itibaren bulunuyordu (Çetin, 2017:47-48).
- 14 Ölüm istatistikleri içerisinde yer alan intiharlar 1931'den beri tutuluyorsa da adli kaynaklara dayanılarak elde edilen intihar olayları 1963'ten itibaren "Adalet İstatistikleri Yıllığı" içerisinde, 1974'ten itibaren de Devlet İstatistik Enstitüsü tarafından yayımlanmıştır (Alptekin, 2002:52).
- 15 İntihar notu bırakanların diğer ortak yönleri şöyledir: Çoğunlukla bekâr, kadın, yaşam arkadaşları ya da sağlıklı ilgili sorunlarla uğraşma (Lang vd., 2021:175).
- 16 "Jaar, Ruanda'daki soykırım dehşetini, içlerinde resim olmayan çerçevelere yerleştirilmiş metinlerle anlatır. Bu çerçevelerde olması beklenen resimleri yazıyla betimleme yolunu seçer." Bu bilgiyi veren Taburoğlu (2016:17, 317) kelimelerin tanıklığının resimli olanın önüne geçtiğinden bahseder; yazılı ifadenin olanı biteni daha iyi betimlediğini iddia eder; ona göre "yazı, betimlemeler yoluyla sözü görselleştirir".
- 17 Ayrıntılı bilgi için bkz. (Url-19)
- 18 Aktulum (2016:45), İngiliz fotoğraf sanatçısı Tom Hunter'ın *The Way Home* (2000) eserinde Millais'in *Ophelia*'sını (1851-1852) da birçok eseri gibi canlı resimler biçiminde fotoğrafladığından bahseder. Buna göre Hunter, eseriyle *Ophelia*'da görülen, bir kanala düşerek boğulan ya da öldürülen genç kızın görüntüsüyle banliyödeki iç bulandırıcı ortama anıtsırma yapmakta; sanayileşmenin yarattığı çöküşü, itilmiş insanların yaşamlarını melan-kolik bir güzellik arasından yansıtmak istemektedir.
- 19 Örnek olarak bkz. (Url-18; Phillips, 2012)
- 20 Özcan Yaman'la 11.10.2024 tarihli İstanbul görüşme notları.
- 21 Ophelia, kral, kraliçe ve ağabeyinin de bulunduğu salona elindeki yabancı çiçeklerle girer. Her birinin simgesel anlamını söyleyerek oradakilere dağıtır. Vedalaşır. Türküsü intihar notu gibidir. Ophelia'nın ölümüne kraliçenin ağzından öğrenilir. Kızın ağabeyine anlatır: Boğulması kısıkan bir söğüdün ince dallarının kırılması ve suyu emerek ağırlaşan etekleri yüzünden sanki biraz kaza gibidir. Oysaki olasılıkla çelenk asacaktır. Bir deniz kızı gibi başına geleceklerden habersiz ırmağın gözyaşları içinde tatlı sesıyla türkü söylüyordu. Ama suda yatar gibi duruşu, son nefesinde hâlâ türküyü devam etmesi, çabasızlığı yüzündense biraz intihar gibidir (Shakespeare, 2024:123-125, 134).
- 22 Örnek için bkz. *Dilsiz Dengbej* (Sezer, 2001:6).
- 23 Adnan Özyalçın'la 10.10.2024 tarihli İstanbul görüşme notları.
- 24 Bkz. "Yeniden Babaevinde" şiiri (Sezer, 2017:364-365).
- 25 Bu takma adın kullanımı için izleyiniz: (Url-12)
- 26 Adnan Özyalçın'la 10.10.2024 tarihli İstanbul görüşme notları.
- 27 Adnan Özyalçın'la 10.10.2024 tarihli İstanbul görüşme notları.
- 28 İsmail Afacan'la 11.10.2024 tarihli İstanbul görüşme notları.
- 29 Sezer'in bu sözünün etiyolojik efsanesine değinmek gerekir. Bu sözün ilk icracısı olasılıkla ressam James Abbott Whistler'dir. Whistler'in yaptığı bir resmin ücretini fazla bulan koleksiyoner Ruskin dava açar. Mahkeme-de "iki günlük emek için 200 gine mi istiyorsunuz?" diye sorulduğunda ressam "Hayır, bunu hayatım boyunca edindiğim bilgi için istiyorum" cevabını verir (Url-5). Daha sonra bu cevap uyarlanarak 20. yüzyılın önemli ressamı Picasso'ya birden fazla varyantla mal edilir. Ama bu varyantlarda değişmeyen unsur beş dakikada bitirdiği resmin çiziminin aslında Picasso'ya göre 40 yıllık deneyimine dayanmasıdır (Url-3; Url-10).
- 30 Ayrıntılı bilgi için bkz. (Url-11)
- 31 "Veda mektubu", "intihar mektubu" gibi karşılıkları da olan bu kavram için çalışmada dünya literatüründeki en sık tercih edilen (*suicide note*) kullanımı esas alınmıştır.
- 32 Bu konuda, Taşkızak'ta da çalışan, bir gemi inşa mühendisi Celal Çiçek'in 1960'ların sonundaki anıları okunabilir (Er ve Deniz, 2017:35-41).
- 33 Birleşik Devletler örneğinde obeziteyle toplumsal sınıf (düşük gelir, alt-orta sınıf), etnik grup (siyahlar) ve cinsiyet (yetişkin kadınlar) arasında ilişki vardır. Bu toplumsal tabakadaki erkeklerin kilosu alkol alımı kadar sosyal çevreleri, kadınlardaysa yüksek karbonhidratlı beslenme alışkanlığıyla ilişkilidir (Anekwe vd., 2020).
- 34 Bkz. Burke (2003:26-29)
- 35 Özcan Yaman'la 11.10.2024 tarihli İstanbul görüşme notları.
- 36 Örneğin Alman gravür sanatçısı Kathe Kollwitz'ten söz ettiği yazısında (Url-14), Sezer'in değişmez temaları, kaygıları, yinelenen motifleri etrafında bu yazıyı düzenlediği görülür: İşçiler-emek, annelik-evlat sevgisi, bir şey diyen, uyarın sanat. Yazısının bir yerinde Sezer, insanları, çocukları(nı) hayatta tutmak için ressamın "sanatın gücüne sözü de" kattığını söyler.
- 37 Adnan Özyalçın'la 10.10.2024 tarihli İstanbul görüşme notları.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olup başka bir yere yayımlanmak üzere gönderilmemiştir. Yazarlar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuşlardır.

Yazarların katkı düzeyleri:

Birinci yazar, ilgili projenin yürütücüsüdür. Proje ekibinde yer almayan ikinci yazarın makaledeki sanat tarihini ilgilendiren kısımlarda bilim uzmanlığından yararlanılmıştır. Üçüncü yazar projenin araştırma-cısıdır. Bu makaleye her üç yazar da eşit oranda katkı sağlamıştır.

Etik komite onayı: Anadolu Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu'nun 02.07.2024 tarihli E-54380210-050.99-751268 sayılı kararı.

Finansal destek: Bu çalışma Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından SBA-2024-2526 nolu proje kapsamında desteklenmiştir.

Çıkar çatışması: Makalenin yazarları arasında herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: This article constitutes an original research paper based on original data. It has neither been published previously nor submitted for publication elsewhere. The authors have adhered to ethical principles and guidelines throughout the research process.

Contribution rates of authors to the article: The first author is the manager of the relevant project. The scientific expertise of the second author, who is not part of the project team, was utilized in the parts of the article that concern art history. The third author is the researcher of the project. All three authors contributed equally to this article.

Ethics committee approval: Positive decision of Anadolu University Social and Human Sciences Scientific Research and Publication Ethics Board dated 02.07.2024 and numbered E-54380210-050.99-751268.

Support statement (Optional): This work has been supported by Anadolu University Scientific Research Projects Coordination Unit under grant number SBA-2024-2526.

Conflict of interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Acines, M.P., vd. (2015). Suicide note and the psychological autopsy: Associated behavioral aspects. *Actas Esp Psiquiatr*, 43(3), 69-79.
- Aktulum, K. (2016). *Resimsel alıntı*. Çizgi.
- Alptekin, K. (2002). *Türkiye’de tamamlanmış intiharların coğrafi yerleşim birimleri ve cinsiyetlere göre dağılımı*. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı.
- Anekwe, C.V., vd. (2020). Socioeconomics of obesity, *Curr Obes Rep*, 9(3), 272-279.
- Ariés, P. (2015). *Batı’da ölümün tarihi* (I. Gürbüz, Çev.) Everest.
- Arkun, N. (1978). *İntiharın psikodinamikleri*. İstanbul Üniversitesi.
- Augé, M. (2017). *Yaşsız zaman-Kendi etnolojini yapmak* (Ö. Naldemirci, Çev.) Yapı Kredi.
- Başgöz, İ. (1968). *İzahlı Türk halk edebiyatı antolojisi*. Ararat.
- Berntsen D. ve Bohn A. (2015). Kültürel yaşam senaryoları ve bireysel yaşam öyküleri. *Zihinde ve kültürde bellek içinde* (s.79-105). (Y. Aşçı Dalar, Çev.) (P. Boyer ve J.V. Wertsch, Haz.) İş Bankası Kültür.
- Bourdieu, P. (2006). *Pratik nedenler* (H.U. Tanrıöver, Çev.) Hil.
- Burke, P. (2003). *Tarihin görgü tanıkları*. (Z. Yelçe, Çev.) Kitap.

- Carr, E.H. (1996). *Tarih nedir?* (M.G. Gürtürk, Çev.) İletişim.
- Çetin, V. (2017). *Demokrat parti ve işçi hakları (1946-1960)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2001). *Kafka-Minör bir edebiyat için* (Ö. Uçkan ve I. Ergüven, Çev.) Yapı Kredi.
- Douglas, M. (2016). *Kurumlar nasıl düşünür?* (M. Özcaner, Çev.) İthaki.
- Draaisma, D. (2012). *Yaşlandıkça hayat neden çabuk geçer* (G. Koca, Çev.) Metis.
- Draaisma, D. (2016). *Sıla hasreti fabrikası* (D. Tunç, Çev.) YKY.
- Dünder, B. (2013). *Konuşmalar kitabı*. Paradoks.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat kuramı* (T. Birkan, İngilizceden Çev.) Ayrıntı.
- Er, M. ve Deniz, A. (2017). *Tersane hikâyeleri*. Türkiye Gemi ve Yat İhracatçıları Birliği.
- Goffman, E. (2014). *Damga* (Ş. Geniş, L. Ünsaldı ve S.N. Ağırnaslı, Çev.) Heretik.
- Goffman, E. (2019). *Kamusal alanda ilişkiler*. Heretik.
- Gombrich, E.H. (2015). *İmge ve göz* (K. Atakay, Çev.) YKY.
- Greenblatt, S. ve Gallagher, C. (2008). Yeni tarihselciliği uygulamak. *Kritik Dergisi* (B. Açıl, Çev.), (1), 20-34.
- Güneş, M. ve Manav, N. (2019). Osmanlı Devleti'nin iç borçlanma kaynakları olarak emekli ve yardımlaşma sandıkları. *SUTAD*. (47), 313-334.
- İkinci beş yıllık kalkınma planı 1968-1972*. (t.y.). Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı Müsteşarlığı.
- İstatistik göstergeler 1923-2009*. (2010). Türkiye İstatistik Kurumu.
- Jason, H. (1971). Concerning the "historical" and the "local" legends and their relatives, *The Journal of American Folklore*, 84(331), 134-144.
- Kara, Ç. (2009). Günümüz efsanelerinde kentli ölümleri. E. Naskali ve G. Yüksekaya (Ed.) *Uçmağa varmak kitabı* içinde (s. 201-226). Kitabevi.
- Koç, Y. (2022). *Türkiye işçi sınıfı tarihi-Osmanlı'dan 2020'ye*. TEKGIDA-İŞ. Kris, E. ve Kurz, O. (2016). *Sanatçının imgesinin oluşumu: Efsane, mit ve büyü*. (S. Gürses, Çev.) İthaki.
- Köktener, A. (2005). *Bir gazetenin tarihi: Cumhuriyet*. Yapı Kredi.
- Lang, A. vd. (2021). Differences between suicide note leavers and other suicides: A German psychological autopsy study. *Journal of Psychiatric Research*. (137), 173-177.
- Lässig, S. (2013). Modern tarihte biyografi-Biyografide modern tarihyazımı. *Otur Baştan Yaz Beni* içinde (s.29-58).(C. Özkılıç, Çev.)(A. Kırmızı, Haz.) Küre.
- Morley, S. (2022). *Modern sanatın yedi anahtarı* (E. Açıkanal, Çev.) Hayalperest.
- Okay, M.O. (2012). *Beşir Fuad-İlk Türk pozitivist ve naturalisti*. Dergâh.
- Olgun, Ç. (2023). *Çağdaş sanat eleştirisi kuramlarının Türk resim sanatına yansımaları (1950-2000)* [Yayımlanmamış doktora tezi] Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pektaş, Ş. (2012). *Menderesli yıllar-Demokrat parti döneminde işçi hareketleri*. Fırat.
- Phillips, I. (2012). A clash of harmony: Forgery as politics in the work of Thomas Chatterton. *Critical Survey*, 24(3), 23-47.
- Schacter, D.L. (2010). *Belleğin izinde*. (E. Özgül, Çev.) YKY.
- Samraj, B. ve Gawron, J.M. (2015). The suicide note as a genre: Implications for genre theory. *Journal of English for Academic Purposes*, (19), 88-101.
- Sezer, S. (2001). Dilsiz dengbeç. *Varlık-Kitap Eki*, (112), 6.

- Sezer, S. (2008). Edebiyatın tanıklığı 1950-1975. 68'in edebiyatı edebiyatın 68'i içinde (s. 13-98) Evrensel.
- Sezer, S. (2009). *Kasımpaşa*. Heyamola.
- Sezer, S. (2017). *Direnç (Bütün şiirleri)*. Manos.
- Sezer, S. ve Özyalçiner, A. (2007). *Halk şiirinden seçmeler*. Morpa.
- Shakespeare, W. (2024). *Hamlet*. (S. Eyüboğlu, Çev.) Türkiye İş Bankası.
- Şüyün, F. (2019). Adnan Özyalçiner'le söyleşi. *Adnan Özyalçiner-Mahallem İstanbul* içinde (s.13-82) TÜYAP A.Ş.
- Taburoğlu, Ö. (2016). *Resim, söz ve yazı*. Doğu Batı.
- Uçar, A. (2007). 1950'ler Türkiye'sinde edebiyat dergiciliği: *Poetikalar ve politikalar* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi] Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Volant, E. (2024). *İntiharlar sözlüğü* (T. Ilgaz, Çev.) Sel.
- Williams H.L. ve Conway M.A. (2015). Otobiyografik anı ağları. *Zihinde ve kültürde belek* içinde (s.43-77). (Y. Aşçı Dalar, Çev.) (P. Boyer ve J.V. Wertsch, Haz.) İş Bankası Kültür.
- Yumru, D. (1999). *Bir anlatı türü olarak anı* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi] Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yücel, H. (2013). *İmgeden yoruma*. Ayrıntı.
- Yenidünya, C. (2013). Tefecilik suç (TCK.m.241). *Banka ve Finans Hukuku Dergisi*. 2(6), 3-29.

Elektronik Kaynaklar

- Url-1: Aysan, A.F. vd. (2007). *Türkiye'de kredi kartı sektöründe yasal düzenlemeler ve rekabet-Araştırma raporu*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, Erişim adresi: <http://ideas.econ.boun.edu.tr/RePEc/pdf/200706.pdf> (Erişim tarihi: 01.05.2024).
- Url-2: Bankamız tarihinin kilometre taşları. *Ziraat Bankası*. Erişim adresi: <https://www.ziraatbank.com.tr/tr/bankamiz/hakkimizda/bankamiz-tarihcesi> (Erişim tarihi: 01.05.2024).
- Url-3: But you did that in thirty seconds. No, it has taken me forty years to do that. *Quote Investigator*. Erişim adresi: <https://quoteinvestigator.com/2018/01/14/time-art/> (Erişim tarihi: 03.10.2024).
- Url-4: Hanehalkı bilişim teknolojileri kullanım araştırması 2015. *TÜİK*. (2015). Erişim adresi: [https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Survey-on-Information-and-Communication-Technology-\(ICT\)-Usage-in-Households-and-by-Individuals-2015-18660](https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Survey-on-Information-and-Communication-Technology-(ICT)-Usage-in-Households-and-by-Individuals-2015-18660) (Erişim tarihi: 01.05.2024).
- Url-5: James McNeill Whistler. *Wikipedia*. Erişim adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/James_McNeill_Whistler (Erişim tarihi: 03.10.2024).
- Url-6: Kaynak, E., vd. (1995). Correlates of credit card acceptance and usage in an advanced middle eastern country. *Journal of Services Marketing*. 9(4), 52-63. Erişim adresi: <https://www.researchgate.net/publication/235255060> (Erişim tarihi: 01.05.2024).
- Url-7: Kronoloji. *Bankalararası Kart Merkezi*. Erişim adresi: <https://bkm.com.tr/kronoloji/> (Erişim tarihi: 01.05.2024).
- Url-8: Kültür Servisi. (2015). Kadın, şair, işçi, anne, yoldaş, abla, arkadaş: Sennur Sezer. *Evrensel*. Erişim adresi: <https://www.evrensel.net/haber/262258/kadin-sair-isci-anne-yoldas-abla-arkadas-sennur-sezer> (Erişim tarihi: 22.04.2024).
- Url-9: Nujen, A.F. (2023). Sanat dünyanın resmini çizeyim: Sennur Sezer, bin cevapsız çağrı. *T24*. Erişim adresi: <https://t24.com.tr/yazarlar/ayfer-feriha-nujen/sana-dunyanin-resmini-cizeyim-sennur-sezer-bin-cevapsiz-cagri,41710> (Erişim tarihi: 27.06.2024).

- Url-10: Picasso's napkin story. *JG Contemporary*. Erişim adresi: https://jgcontemporary.art/blogs/news/picassos-napkin-story?srsId=AfmBOopX2s_8VmiO_U3zpdA6W7scE1jOrANe2JkY-XbQo6BjGZrDAHWee (Erişim tarihi: 03.09.2024).
- Url-11: Plot twist. *Literary Terms*. Erişim adresi: <https://literaryterms.net/plot-twist/> (Erişim tarihi: 05.08.2024).
- Url-12: Sennur Sezer'i Cavit Nacitarhan ve İskender Bayhan anlattı. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=WXOQxuOdCik> [Video] (Erişim tarihi: 02.08.2024).
- Url-13: Sezer, S. (2007). Tersaneliyim ben, Taşkızaklı!. *Evrensel*. Erişim adresi: https://www.evrensel.net/haber/241053/tersaneliyim-ben-taskizakli?utm_source=paylas (Erişim tarihi: 02.08.2024).
- Url-14: Sezer, S. (2012). Sanat ve farkındalık. *Evrensel*. Erişim adresi: <https://www.evrensel.net/yazi/38693/sanat-ve-farkindalik> (Erişim tarihi: 22.04.2024).
- Url-15: Sezer, S. (2013). Yaşamak gerekir. *Evrensel*. Erişim adresi: <https://www.evrensel.net/yazi/67969/yasamak-gerekir> (Erişim tarihi: 29.09.2024).
- Url-16: Sezer, S. (2015a). İş cinayetleri tutanağı. *Evrensel*. Erişim adresi: <https://www.evrensel.net/yazi/74049/is-cinayetleri-tutanagi> (Erişim tarihi: 02.08.2024).
- Url-17: Sezer, S. (2015b). Ben Sennur Sezer. *Evrensel*. Erişim adresi: <https://www.evrensel.net/haber/262226/ben-sennur-sezer> (Erişim tarihi: 15.06.2023).
- Url-18: The death of Marat. *Wikipedia*. Erişim adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Death_of_Marat (Erişim tarihi: 01.04.2024).
- Url-19: The story of Ophelia. *Tate*. Erişim adresi: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506/story-ophelia> (Erişim tarihi: 01.04.2024).
- Url-20: Yaman, Ö. (2022). Sennur Sezer ve fotoğraf. *Evrensel*. Erişim adresi: <https://www.evrensel.net/yazi/91109/sennur-sezer-ve-fotograf> (Erişim tarihi: 04.04.2024).
- Url-21: Yazılı medya istatistikleri 2015. *TÜİK*. (2016). Erişim adresi: <https://data.tuik.gov.tr/Bul-ten/Index?p=Yazili-Medya--Istatistikleri-2015-21543#:~:text=Gazete%20ve%20dergilerin%20tiraj%C4%B1%2C%202015,%2C5'ini%20gazeteler%20olu%C5%9Fturdu> (Erişim tarihi: 04.04.2024).

Sözlü Kaynaklar

(Adı, görüşme tarihi, görüşme yeri, mesleği, yakınlığı/iş ortaklığı)

Afacan, İ. (11.10.2024). Şişli/İstanbul, editör, "Sennur Sezer ile Maksat Muhabbet" Programındaki asistanı.

Özyalçınar, A. (10.10.2024). Pazartekke/İstanbul, yazar, eşi.

Yaman, Ö. (11.10.2024). Karşı Sanat/Beyoğlu/İstanbul, fotoğraf sanatçısı, şiir-fotoğraf projesi.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).