

# YARALI ERKEKLİKLER

## 12 Mart Romanlarında Yalnızlık, Yabancılaşma ve Öfke

ÇİMEN GÜNAY ERKOL

YARALI ERKEKLİKLER ÇİMEN GÜNAY ERKOL

# YARALI ERKEKLİKLER
## 12 Mart Romanlarında Yalnızlık, Yabancılaşma ve Öfke

ÇİMEN GÜNAY ERKOL

Çimen Günay Erkol, 1977'de Ankara'da doğdu. 1998 yılında ODTÜ'den Maden Mühendisi olarak mezun oldu ama stajlar dışında bu mesleği yapmadı. Eğitimini edebiyat alanına kaydırarak Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans ve Leiden Üniversitesi Edebiyat Çalışmaları Bölümü'nde doktora yaptı. 2008 yılından beri Özyeğin Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. İlgi alanları arasında edebiyatta tarih, travma, politik psikoloji ve toplumsal cinsiyet gibi konular bulunmaktadır.

ayizi
kitap

Ayizi Yayınları 62
Politika Dizisi ○ 8. Kitap
Yayın Koordinatörü: İlknur Üstün

YARALI ERKEKLİKLER
12 Mart Romanlarında
Yalnızlık, Yabancılaşma ve Öfke
Çimen Günay Erkol
1.Baskı, Ocak 2019, Ankara
ISBN: 978-605-2277-12-6
Yayıncı Sertifika No: 20762

Yaralı Erkeklikler'i
Çimen Günay Erkol yazdı,
İngilizce orijinalinin Türkçeleştirilmesinde
ve yeniden düzenlenmesinde Eylem Yıldızer emek verdi,
Aksu Bora yayına hazırladı,
kapaktaki fotoğrafı Aslı Gönen çekti,
tasarımı Tennur Baş yaptı.

Baskı ve Cilt:
Sena Ofset
Sertifika No: 12064
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi
B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul
Tel: + 90 212 613 03 21

AYİZİ YAYINLARI
A: Atatürk Bulvarı No: 223/12 06680 Kavaklıdere/Ankara Türkiye
T: +90.312.467 16 18 F: +90.312.467 16 19
W: www.ayizi.com.tr E: bilgi@ayizi.com.tr



# YARALI ERKEKLİKLER

## 12 Mart Romanlarında Yalnızlık, Yabancılaşma ve Öfke

Çimen Günay Erkol

ayizi kitap

## *İÇİNDEKİLER*

**Önsöz** 11

**Teşekkür** 19

**Giriş** 25

**1. Bölüm** 61
DON KİŞOTVARİ VE İNCİNMİŞ: SARSILMAZ BİR ZEMİN OLARAK KURBAN EDİLMİŞ ERKEKLER

Çetin Altan'ın *Büyük Gözaltı*'sında Rüştünü İspatlama 67

Erdal Öz'ün *Yaralısın*'ında İşkence ve Hadım Etme 88

M. C. Anday'ın *İsa'nın Güncesi*'nde Erkeklik ve Feda 113

**2. Bölüm** 135
KADIN YAZARLARIN 12 MART'I

Sevgi Soysal'ın *Şafak*'ında Dişi Erkeklik 146

Emine Işınsu'nun *Sancı*'sında Dişillikten Korku 165

Pınar Kür'ün *Yarın Yarın*'ında Koca ve Sevgili Olarak Devrimci Erkekler 181

Sevinç Çokum'un *Zor*'unda Kırsal ve Kentsel Erkekliklerin Çatışması 202

**3. Bölüm** 229
ERKEKLİK VE MODERNLEŞME:
AŞK HADIM EDER Mİ?

Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düğün Gecesi*'nde Askerlik ve Evlilik 232

Tarık Buğra'nın *Gençliğim Eyvah*'ında Şehir Gerillası 259

**Sonuç** 281

**Türkiye'deki Üç Askerî Darbe Sürecinde Gerçekleşen Olayların Kronolojisi** 295

**Kaynakça** 305

*Ali Liber'e*
*erkeklik üzerine de düşünen biri olması umuduyla*

*Tarih can acıtandır*
FREDRIC JAMESON

*Sanatın hakikati, gerçeğin ne olduğunu tanımlamak için kurulmuş gerçeklik tekelini parçalama gücünde yatar*
HERBERT MARCUSE

# ÖNSÖZ

1970'lerin Türkçe edebiyatı, bireylerin parçalanmış kimlikler ve politik çıkmazlarla baş etme mücadelelerini yansıtan örneklerle doludur. Özellikle 1970 ile 1980 arasındaki 10 yıllık süreçte yayımlanan romanlar, toplumsal, siyasi ve psikolojik çatışmaların karmaşık etkilerini tartışmaya açarlar; zira iki askerî darbe arasındaki bu dönem, ülkedeki atmosferin karanlık ve boğucu olduğu, sokak çatışmalarının yaşandığı, iç savaş ortamını andıran bir dönem olduğu için gündelik hayatın tüm kılcal damarlarına sızan güvensizlik, korku, endişe ve yabancılaşma gibi duygular edebiyatta da görünür olur. 1970'lerde edebiyat üreten herkes yapıtlarını dönemin gerçekçi bir anlatımı üzerine kurmasa da, hemen hepsi bu çatışmalı ve bunalımlı atmosferi bir ölçüde yansıtır.

1970'lerdeki yazınsal üretim içinde 12 Mart romanlarının ayrı bir önemi vardır; çünkü 12 Mart romanları, ülkedeki atmosferi ele alırken iktidar meselesine incelmiş bir dikkat ile yönelir ve siyasi kaosun analizini yapmak üzere, darbe yıllarını ve o dönemde gelişen olayları ele alırlar. Bu romanlar "darbe romanları" olsalar da, sundukları tartışma darbeden ibaret değildir. 12 Mart romanlarında, bireysellik ve bağlanma üzerine çok boyutlu bir tartışma, derinlikli bir psikolojik "içe bakış" ve hepsinden önemlisi, Türkiye kültürünün toplumsal cinsiyet perspektifinden cesur bir eleştirisi bulunur. Erkekliğin, "dişi erkekliğin," aile-evlilik-örgüt gibi bağlayıcı kurumların ve şehir hayatının incelendiği bu romanlar, aslında Türkiye modernleşmesinin başlangıcına dek geri götürülebilecek önemli soruları gündeme getirmektedir.

Siyasi kavgaların ortasında yazılan 12 Mart romanları, yalnızca siyasi değil, kişisel alanda da iktidarın köklü bir krizini merkeze alırlar ve bu krizi genişleterek modernleşme meselesine eklerler. Modernist ütopyaları ve otoriter baskıları sorgular ve yerleşik toplumsal cinsiyet kimliklerini irdelerler. Normatif ideallerin bireyler için nasıl kaygı kaynakları haline geldiğini tartışırlar. Dönemin dinamiklerini anlamak için kullanılan başlıca yorum katmanlarından biri, erkekliktir. Çatışma dönemlerini yansıtan edebiyat metinlerinde olduğu gibi, bu dönemin edebiyatında da erkeklik eleştirel bir mesele haline gelir. Askerî darbenin travmatize ettiği entelektüel erkekler, sokaklarda çatışan devrimci sol ve milliyetçi sağın ataerkinin tezgâhlarında suç ortaklığı yapan üyeleri, aile reisliği ve örgüt liderliği gibi otorite pozisyonlarına yerleşen erkekler görünür kılınır ve açık yüreklilikle tartışmaya açılır.

Bu kitabın odağında, Türkiye'deki 1968 ruhunu sarsan 12

Mart darbesini konu edinen romanlar var ve bu romanlar, Yeni Tarihselci bir anlayışla ele alınarak Eleştirel Erkeklik Çalışmaları perspektifiyle inceleniyor. Erkekliğin eleştirisi, 12 Mart romanlarının önceki eleştirmenlerinin kasıtlı olarak yüzleşmekten kaçındığı bir meseledir. Oysa Türkiye'deki siyasi kültürünün derinlemesine dönüşmesi için erkekliğin eleştirel bir gözle sorgulanması aciliyet taşımaktadır.

Eleştirel Erkeklik Çalışmaları sosyoloji, psikoloji vb. pek çok farklı alanda yürütülebilir ama edebiyat, kurgusal bir gerçeklik yaratarak erkekliğe ilişkin sıkıntıları kurmaca karakterlere yansıtma olanağı sunduğu için, diğer alanlardan farklı olarak, normalde açıklıkla tartışılamayan veya erkeklerin tartışmaya gönülsüz oldukları konuların (askerlik, erkekler arasındaki hiyerarşi, rekabet, baskı, işkence vb.) derinleştirilerek tartışılmasına olanak verir. Erkeklerin diğer erkeklerin yanında konuşmaya çekindikleri her türlü konu, kurmaca bir düzlemin araya girmesine olanak sağlanınca, daha kolay anlatılabilir hale gelir.

Bu kitapta, 1971 ile 1980 yılları arasında yayımlanan, döneme ilişkin tanıklıklar içeren romanlara odaklandım. 1971 darbesinin ortaya çıkardığı külliyatta roman, şiir ve kısa öykü gibi farklı türler olsa da, en popüler tür roman olmuştur. Kitabın odağını oluşturan ve farklı üslûplara sahip olan dokuz roman, "psikolojik kategorilerin politik kategoriler haline geldiği" bir döneme eğilmektedir[1]. Seçilen yapıtlar, 12 Mart'ın çeşitliliğini olabildiğince kapsamlı bir biçimde temsil ederler.

1 Herbert Marcuse, "Preface" *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. (Boston: Beacon Press, 1974), xxvii.

12 Mart darbesinin kaotik atmosferini konu edinen kitapları seçtim ve sadece sol eğilimli yazarları değil, kendisini komünizm karşıtı olarak konumlandıran sağ eğilimli yazarları da bu incelemeye dahil ettim. Böylece, 12 Mart romanları kategorisinin, önceki eleştirmenlerin çizdiği çerçeveden daha geniş olduğunu göstermeyi de umuyorum.

Michael Kimmel, 1996 tarihli ünlü kitabı *Manhood in America*'da [Amerika'da Erkeklik] erkekliği ötekilere kanıtlamanın ABD tarihinde nasıl bir erkeklik nişanı anlamına geldiğini ve bu nişanın, kapitalizmin yükselişine paralel biçimde, nasıl hegemonik hale geldiğini inceler[2]. Bu kitabın erkekliğe yönelen ilgisi de, erkekler arasındaki ötekileştirici hegemonik ilişkileri sorgulamak bakımından Türkiye'nin gelişen kapitalizmine dikkat yönelten benzer bir eğilimi taşımaktadır. Kimmel gibi farklı nesillerin erkekliğini karşılaştırmayacağım, ancak toplumsal cinsiyete ilişkin merakı ve feminist niyetleri kapitalizm tarihi ile birlikte değerlendireceğim.

Roman incelemeleri, 12 Mart döneminin gelişimini belirleyen tarihsel uğrak noktalarında, kendilerine has konumlarını daha iyi anlatabilmek için kronolojik bir sırada düzenlenmiştir. Birinci bölüm, askerî müdahaleden hemen sonra yayınlanmış olan üç 12 Mart romanını kapsar: *Büyük Gözaltı* (1972), *İsa'nın Güncesi* (1974) ve *Yaralısın* (1974). İkinci bölüm, romanlarında erkek özne konumlarını eleştirel bir biçimde ele alarak döneme ilişkin tartışmaları genişleten kadın yazarların yapıtlarına odaklanmaktadır ve *Şafak* (1974), *Sancı* (1975), *Yarın Yarın* (1976) ve *Zor* (1977) romanlarını kapsar. Son olarak üçüncü bölümde, 1979'da,

2 Michael S. Kimmel, *Manhood in America* (New York: Free Press, 1996).

12 Eylül 1980'deki yıkıcı askerî müdahaleden hemen önce yayımlanmış iki roman incelenmektedir: *Gençliğim Eyvah* (1979) ve *Bir Düğün Gecesi* (1979).

Elinizde tuttuğunuz kitap, 2008 yılında Leiden Üniversitesi Edebiyat Çalışmaları Bölümü'nde tamamladığım doktora tezimin 2016'da Central European University Press tarafından *Broken Masculinities* adı altında İngilizce olarak kitaplaştırılmış haline dayanmaktadır. *Broken Masculinities*'in Türkçeye çevirisi için Eylem Yıldızer'den destek aldım. Çeviriyi, İngilizce yazarken Türkçe edebiyatı yakından tanımayan bir okur kitlesine hitap ettiğim için kullandığım kimi açıklamalardan arındırdım. Kimi bölümleri baştan yazdım veya yerlerini değiştirdim; Giriş ve Sonuç bölümlerini gözden geçirerek yeniden yazdım. Bazı bölümlerin taslakları tez çalışmasının gelişimi sürecinde makale olarak yayımlanmıştı; bu makalelerin künyelerini de Önsöz'ün sonunda belirttim.

Cinsiyet hiyerarşilerini değiştirmek cinsiyet rollerinin ilişkiselliğini anlamayı ve erkeklerin zihniyetini ve günlük pratiğinin dönüşümünü zorunlu kılar ki bu feminizmin (erkekler üzerine araştırmaları dışında bırakarak) pek fazla nüfuz etmediği görülen bir ayrıcalıktır. *White Guys: Studies in Postmodern Difference and Domination* adlı kitabında Fred Pfeil, feminist teorinin birkaç versiyonunun "belirli bir toplumda, belirli bir zamanda (ya da daha aşırı biçimlerinde, gezegenin hiçbir yerinde, hiçbir zaman) bir tek, üniter bir erkeklik biçiminden başka bir erkeklik olasılığına izin vermekte" başarısız olduklarına dikkat çeker[3].

3 Fred Pfeil, *White Guys: Studies in Postmodern Difference and Domination* (London and New York: Verso, 1995), 222.

Öte yandan, erkekler, kendi "erkeklikleri"ni doğallaştırılmış biçimi içinde eleştirel bir perspektifle görmekte başarısızdır. Susan Faludi, *Stiffed: the Betrayal of Modern Man* adlı kitabında haklı olarak şunu sorar: "eğer erkekler bir şeylerin gerçekleşmesini sağlayanlar olarak mitleştirilirse, kendilerine ne olduğunu incelemeye nasıl başlayabilirler?"[4] Faludi'nin izinden giderek Türkiye'nin 1968'inde erkeklere ne olduğunu sormak ve buhranlı erkekliklerinin edebiyata nasıl yansıdığını göstermek istiyorum.

Askerî müdahale sürecindeki şiddet düşünüldüğünde, erkeklik, 12 Mart romanlarına ilişkin yorumlar üretmek için uygunsuz bir konu gibi görülebilir. Cinsiyet ve cinselliği siyaset tartışmalarına dahil etme çabasının eleştiriyi esas meseleden uzaklaştırdığı düşünülebilir. Böylece, bu çabanın askerî yönetimin şiddetini aklama çabasıyla bir görülmesi riski de ortaya çıkar. Erkekliği, anlatıların dile getirilen siyasi mücadelelerin bir nedeni olarak keşfetme imkânını aradığım için, böylesi bir bakış, bu kitap için yanıltıcı olacaktır.

Cinsiyet çalışmalarına getirilen kimi eleştirilerde arzu ve cinsellik yüklü perspektiflerin genellikle maddi koşulları yok saydığı iddia edilir[5]. Örneğin, Terry Eagleton, "The Politics of Amnesia"da [Hafıza Kaybının Politikası], İnsani Bilimler öğrencilerinin artık "vampirlik, göz oyma, cyborgler ve porno filmler gibi duyumcu konular üzerine çalıştığını" şaka yollu söyleyerek, daha önemli soruların pop kültürün

4 Susan Faludi, *Stiffed: The Betrayal of Modern Man* (London: Vintage, 2000), 13. Vurgular orijinal.

5 Rosemary Hennesey, "Queer Visibility in Commodity Culture" *Cultural Critique* 29 (1994); Donald Morton, *The Material Queer: A LesBiGay Cultural Studies Reader* (Boulder: Westview Press, 1996).

"seksi" soruları tarafından gölgede bırakılmasına ilişkin bir endişeyi dile getirir[6].

Çağdaş İnsani Bilimler araştırmalarında önemli görülen sorularda bir değişim olduğuna, "dönüştürücü" eski soruların yerini "eğlendirici" yenilerinin aldığına ve bunun zihinsel iflasa ilişkin kültürel bir mesele olduğu kadar politik bir mesele de olduğuna katılıyorum. Ancak, "seksi" soruları bir kenara bırakmak yerine onları "büyük mesele"nin içine çekmek bana daha iyi bir fikir gibi geliyor. Dolayısıyla, erkekliğe odaklanan okumam, askerî dönemin suçlarının bir reddi değil, anlama ve empati arayışını canlandırmaya yönelik bir girişimdir.

Erkekler ve erkeklik üzerine yürütülen eleştirel çalışmaların feminizmle uyuşmazlık içinde olup olmadığı süregiden bir tartışma olsa da, erkekler ve erkeklikler üzerine çalışmanın kadınların görünürlüğünü azaltmak, yerlerini gasp etmek anlamına gelmediğini ve erkeklerin erkeklikten nasıl etkilendiğinin araştırılmasının son derece gerekli olduğunu söylemek isterim[7]. Eleştirel erkeklik çalışmalarını feminist teorinin doğal müttefiki olarak görüyorum; çünkü bir bütün olarak bakıldığında, erkekliği sorgulamak feminist bir iştir.

---

6 Terry Eagleton, *AfterTheory* (London: Basic Books, 2003), *3. Kuramdan Sonra*, Çev. Uygar Abacı, İstanbul: Literatür Yayıncılık, 2006.

7 Bu konuda derinlikli bir tartışma için bkz. Joyce E. Canaan ve Christine Griffin, "The New Men's Studies: Part of the Problem or Part of the Solution?" *Men, Masculinities and Social Theory*, eds. Jeff Hearn ve David Morgan (London: Unwin Hyman, 1990), 206–14; Judith Kegan Gardiner'in *Masculinity Studies and Feminist Theory* adlı kitabı, erkekler üzerine araştırmaların neden feminist teori ile ittifak içinde olduğunu açıklayan bir derlemedir. Bkz. Judith Kegan Gardiner, ed., *Masculinity Studies and Feminist Theory* (New York: Columbia University Press, 2002).

Bu kitabın çeşitli bölümleri taslak halindeyken Türkçe makaleler olarak yayımlandılar. *Büyük Gözaltı* ve *Gençliğim Eyvah* üzerine yazdıklarımı *Pasaj* dergisinde[8], *İsa'nın Güncesi* üzerine olan bölümü *Journal of Turkish Literature* dergisinde[9], *Yarın Yarın* ve *Sancı* üzerine yazdıklarımı *Feminist Yaklaşımlar* dergisinde[10] ve *Bir Düğün Gecesi* üzerine olan bölümün taslağını da *Kritik* dergisinde[11] yayımladım.

Bu kitabı, erkeklik üzerine de düşünen biri olmasını umut ettiğim oğlum Ali Liber Erkol'a adıyorum.

8 "Erkeklik ve Muhafazakârlık: *Büyük Gözaltı* ve *Gençliğim Eyvah*" *Pasaj* (Ocak/Haziran 2006): 75-94.

9 The Quixotic Death: Sacrifice and Masculinity in Melih Cevdet Anday's The Diary of Jesus" *Journal of Turkish Literature* 4 (2007): 123-141.

10 "12 Mart'ın Sağı Solu: Yarın Yarın ve Sancı'da Eril Bakış" *Feminist Yaklaşımlar* 5 (Haziran 2008)

11 "Cinsiyet Sarhoşluğu: Bir Düğün Gecesi'nde Askerlik ve Erkeklik" *Kritik* 4 (Kasım 2009): 245-26

# TEŞEKKÜR

Bu kitap üzerine çalıştığım yıllar boyunca pek çok insan beni destekledi ve cesaretlendirdi. Leiden Üniversitesi'ndeki doktora tez danışmanlarım Ernst van Alphen ve Erik Jan Zürcher'in uzmanlıklarından yararlandım. İstikrarlı destekleri için ikisine de teşekkür ederim. Ernst van Alphen travma ve yazı hakkında düşünme çabama rehberlik etti ve kendi dilimi bulmama yardımcı oldu. Erik Jan Zürcher, daha da yapabileceklerim hakkında beni harekete geçirdi. Her ne kadar bu kitap için yürüttüğüm araştırmadan heyecan duyduysam da, askerî darbelerin karanlık hatıralarından yorgun düştüğüm, işlerin yolunda gitmediği ve yazmaktan vazgeçtiğim zamanlar oldu. Yazma mesafesini ayarlamama, travmayı kendi gerçekliği içinde kavramama ve gözlemleri-

mi edebiyat eleştirisine dönüştürmeme yardımcı olan Ernst van Alphen olmasaydı, doktorayı bırakmış, yazdıklarımı da bir çekmeceye atmış olabilirdim.

Özgür Gökmen ve Mehmet Emin Yıldırım'a Leiden'daki arkadaşlıkları ve ev sahiplikleri için teşekkür ederim; bu soğuk şehri benim için sıcak bir eve çevirdiler. Leyla Burcu Dündar Utrecht'te bana evini açtı ve ne zaman şikayet edecek olsam beni dinledi. Petra de Bruijn düşünmek ve yazmak için beni cesaretlendirdi. Helen Wilcox ve Liesbeth Kortals Altes Groningen Üniversitesi'ndeki lisansüstü toplantılarına katılmama izin verdiler; yazdığım taslakları bu toplantılarda sunma şansı verdikleri için onlara teşekkür ederim. Ev sahibim Sietze de Vries kuzeyde harika bir ev sahibi ve rehberdi. Sevgili karısı Ali'ye bizimle paylaştıkları akşam yemekleri için teşekkür ederim.

Bilkent Üniversitesi'nden Talât S. Halman'a sorularıma cevap verdiği ve yazdıklarım üzerine fikir beyan ettiği için müteşekkirim. Onun ofisine gidip edebiyat okumak istediğimi söylediğimde henüz yirmili yaşlarda bir mühendislik öğrencisiydim. Beni bütün kalbiyle dinledi ve cesaret verdi. Bilkent Türk Edebiyatı Bölümü'nden mezun olduktan sonra onunla çok az görüşme şansı bulabildiysem de, Talât Hoca'nın entelektüel merakları bana her zaman ilham verdi. Bu kitabı o henüz hayattayken yayımlayıp kitap hakkındaki eleştirilerini duyamadığım için gerçekten çok üzgünüm.

Bilkent Üniversitesi'ndeki eğitim hayatım boyunca pek çok seçkin hocadan dersler aldım; burada hepsine teşekkür etmek isterim. İlhan Başgöz, Metin And, Victoria Rowe Holbrook, Mehmet Kalpaklı, Zuhal Ölmez, Engin Sezer,

Orhan Tekelioğlu, Süha Oğuzertem ve Hilmi Yavuz'a yardımları ve destekleri için çok şey borçluyum. Onlardan öğrenmek bir ayrıcalıktı. Bilkent'te tamamladığım yüksek lisans tezimde danışmanlığımı yapan ve bana kendi sorularımı sormayı öğreten Süha Oğuzertem'e, doktora tez savunmam için Leiden'a gelen ve bana güç veren Victoria Rowe Holbrook'a ve tartışmalı geçen derslerinden ilham aldığım Hilmi Yavuz'a ayrıca teşekkür ederim.

Özyeğin Üniversitesi'ndeki çalışma arkadaşlarım, dostlarım ve ailemin desteği olmadan bu kitabın bitmesi çok daha zor olurdu. Özyeğin Üniversitesi bu kitabı mümkün kılan araştırma ortamını sağladı. Özyeğin Üniversitesi Rektörü Esra Gençtürk'e içten teşekkürlerimi sunarım. Sosyal Bilimler Fakültesi Dekanlığını yürüttüğü süre zarfında desteğini esirgemeyen Canan Ergin'e teşekkür ederim. Özyeğin Üniversitesi'nde birlikte çalıştığım Senem Timuroğlu, Ali Serdar, Egem Atik, Esra Derya Dilek, Fatma Damak, Uğur Çalışkan ve Güneş Sezen'e gösterdikleri dayanışma için teşekkür ederim; onlar sayesinde herkes için daha iyi olacak seçenekleri aramayı öğrendim. Deniz Şenol Sert'e enerjim tükendiğinde beni gülümsetmeyi başardığı için teşekkür ederim; beni gözümdeki bakıştan anladığı anlar için ona minnettarım.

Gülşen Çulhaoğlu, İpek Taşgın, Mine Ömürgönülşen, Burçak Çehreli, Cem Günhan ve kardeşim Can Günay, dünyanın dört bir köşesine yayılan kendi koşuşturmaları içinde beni desteklemeyi ihmal etmediler. Burcu Alkan, yazarken ve baştan yazarken benimle hep tartıştı ve karşıt görüşler ortaya koyarak kendime eleştirel bakmamı sağladı; candan arkadaşlığı ve desteği için ona teşekkür ederim. Şima İmşir ve Wendy Wiseman zor zamanlarda hep bir telefon uzaktay-

dılar; Özyeğin'de birlikte çalıştığımız zamanların sıcaklığını hâlâ yaşattıkları için teşekkür ederim. Meltem Gürle'ye yazdıklarıyla ilham verdiği ve desteğini uzaklardan bile hissettirdiği için minnettarım.

Bu kitabın yazılması sürecinde Bilkent, Leiden, Groningen, Özyeğin ve Birmingham Üniversitelerinin kütüphaneleri geçici evlerim oldular; bu kütüphanelerin çalışanlarına yardımları için teşekkür ederim. Ömer Türkeş'e askerî darbeleri konu edinen romanların bir listesini benimle paylaştığı için ve Birgit Schlyter ile İsveç Araştırma Enstitüsü'ne Türkiye'de edebiyat çalışmalarına verdikleri destekler için teşekkür ederim. Erdağ Göknar ve Jeff Hearn yorumları ile yazdıklarıma eleştirel bakmamı sağlamakla kalmadılar, bu kitabın İngilizce versiyonu için kapak arkası yazısı yazmayı kabul ederek beni onurlandırdılar. Central European University Press için hakemlik ve editörlük yaparak bu kitaba emek veren herkese teşekkür ederim.

Şükran Günay, Süleyman Günay, Canan Erkol ve Ali Fuat Erkol ne zaman ihtiyacımız olsa çekirdek ailemize destek verdiler. Eşim Güray Erkol ve oğlum Ali Liber Erkol, yazmanın zorluklarını benimle birlikte yüklendiler. Destekleri olmasa bu kitabı bitiremezdim.

Eleştirel Erkeklik Çalışmaları İnisiyatifi'ndeki arkadaşlarım Murat Göç, Şenol Topçu, Özlem Duva, Nurseli Yeşim Sünbüloğlu, Selin Akyüz, Şahinde Yavuz, Beril Türkoğlu, Gülden Sayılan, Atilla Barutçu, Hasan Akcan ve Duygu Altınoluk'a teşekkür ederim. Türkiye'de Eleştirel Erkeklik Çalışmaları'nın gelişmesi için uğraşan bir grubun üyesi olmaktan dolayı çok mutluyum.

Ayizi Yayınları'na bu kitaba kucak açtığı için minnettarım; kitaba emeği geçen herkese teşekkür ederim. Çeviride bana yardım eden Eylem Yıldızer, kendi hayatındaki tüm zorluklara karşın olağanüstü bir gayret gösterdi. Editörüm Aksu Bora, beni bütün havalı cümlelerimle yüzleştirdi ve tatlı vaatleriyle dikkatimi toplamama yardımcı oldu. Aksu olmadan bu kitap Türkçedeki sesini hakkıyla bulamazdı. Tüm müdahalelere karşın kitapta kalan hataların benim sorumluluğumda olduğunu belirttikten sonra, son olarak, Özyeğin'deki öğrencilerime teşekkür etmek isterim. Edebiyat için duyduğum heyecanı paylaşan ve hayatıma hayal bile edemeyecekleri şekillerde katkıda bulunan öğrencilerime çok şey borçluyum.

# GİRİŞ

Türkçede, zorlu bir mücadelenin, ağır bir yükü sırtlamanın güçlüğünü anlatan bir ifade vardır: "anasından emdiği süt burnundan gelmek" Burun deliklerinden zorla çıkan bir sıvı görüntüsünün ima ettiği vahşilik nedeniyle ürpertici olan bu deyim, metaforik olarak anne sütünün yetişkin bedende saklandığını iddia eder. Böylece, bu ifade, geçmiş ile şimdiki zaman arasında, bu ikisini birbirinden ayıran geniş boşluğa rağmen, özel bir bağ olduğuna dikkat çeker. İnsanların geçmişlerini "içlerinde" taşıdıklarını gösterir ve baskı altına giren her insanın geçmişiyle karşılaştığını öne sürer. "Anne sütü" olarak tarih, geçmişte kültürel ve politik çatışmalar uyandıran kavgaların, Türkiye'nin bugününe nasıl yansıdığını layıkıyla tanımlayan bir metafordur. Askerî dar-

beler, işte böyle yıllar sonrasını etkileyen, bizi "anne sütü" olarak tarihle yüzleştiren hortlaklardır.

Türkiye, 1960'tan 1980'e kadarki yirmi yıllık dönemde sonuca ulaşan üç (1960, 1971 ve 1980) ve sonuca ulaşmayan iki (1962 ve 1963) darbe yaşadı. 1960 darbesi, 1950'lerin ortasındaki ekonomik krizin yanı sıra, basın özgürlüğü ve öğrenci eylemlerine yönelik baskıcı politikaları nedeniyle halkın güvenini yitiren Menderes hükümetine yönelik doğrudan bir müdahaleydi. Aydınların çoğu müdahaleyi sevinçle karşıladı; çünkü askerî darbeyi takiben yeni bir anayasa -geniş bir sivil özgürlükler ve toplumsal haklar yelpazesiyle- uygulamaya kondu.

Yeni anayasanın örgütlü siyasi aktiviteye yönelik liberal tutumu, İslamcılar, Türkçüler ve sosyalistler gibi siyasi grupların farklı merkezlerde toplanmasına yol açtı. 1971 müdahalesi ise asker doğrudan iktidarı üstlenmediği için farklıydı; asker, perde arkasında iktidarı yönetirken teknokratik bir hükümet kurulmasını dayattı[1]. Her ne kadar silahlı kuvvetler dolaylı biçimde siyasetin içindeyse de, sokaklardaki protestoculara verdikleri yanıt doğrudandı. Türkiye, 1971'den 1973'e kadarki askerî rejim altında bir işkence sahası haline geldi, büyük oranda da solcular için.

"Görgü tanıklığı" tabirinin geniş anlamıyla, bütün 12 Mart yazarları, 1970'lerde sokakları kamplara bölünmüş olan bü-

1 Solun çoğunluğu, silahlı kuvvetlerde sosyalist bir rejim ve bir sol cunta (daha sonradan Madanoğlu cuntası olarak anılan) için devrimci bir potansiyel gördü. Cunta 9 Mart 1971'de müdahaleye niyetlenilen tarihte deşifre oldu. Özgür Mutlu Ulus, *The Army and the Radical Left in Turkey: Military Coups, Socialist Revolution and Kemalism* (Leiden: I.B Tauris, 2011).

yük şehirlerde yaşadıkları için, siyasi kaosun sancılarının görgü tanıklarıydı. Bazı yazarlar diğerlerinden daha fazla şey deneyimlediler; çünkü siyasi olarak bağlantılıydılar; mağdur olanlar, tanıklık yanı ağır basan anlatılar yazdılar.

12 Mart romanlarında yakın geçmişe ilişkin olayları yeniden hatırlamanın ve "gerçekten" ne olduğunu dile getirme yönünde bir çabanın karmaşık bir bileşimi mevcuttur. Geniş bir okur kitlesi yakalamasına karşın 12 Mart romanları müfredata neredeyse hiç kabul edilmedi. Sıklıkla, işe çok fazla siyaset karıştıran, önyargılı tarihler anlatan, sanatsal açıdan düşük nitelikli romanlar olarak görüldüler. Eleştirmenlerin çoğu bu yazınsal çalışmaları, aşırı duygusal ve olayların klişe kavranışlarını yeniden üreten, kurmacanın siyasi güdümlü biçimleri olarak değerlendirirler. Öyle bile olsa, Hayden White'ın ünlü "kötü bir anlatı bize anlatısallık hakkında iyi bir anlatıdan daha fazlasını söyler" aforizması ışığında, 12 Mart romanlarının yine de bize, edebiyat çalışmalarda önemli olan çok sayıda mesele hakkında söyleyeceği şeyler olduğunu düşünüyorum[2].

Bu romanlarda, tarihin edebiyat yoluyla kurulmasına yönelik bir girişim bulunur. Bu girişim, okurlara daha az biçimsel deneme ve daha çok otobiyografik ve gazeteci tipi gerçekçilik ile Azade Seyhan'ın zarif bir biçimde özetlediği şekilde "tarihin unuttuğu hikâyeler" sunar[3]. Seyhan, edebiyatın

---

2 Hayden White, "The Value of Narrativity in the Representation of Reality," in *Narrative Theory: Interdisciplinarity* (New York and London: Routledge, 2004), 70.

3 Azade Seyhan, "Introduction: Novel Moves," in *Tales of Crossed Destinies: The Modern Turkish Novel in a Comparative Context* (New York: MLA, 2008), 1–22.

"geçmiş anlayışımızı" tamamladığını ve bize önemli tarihsel olayların bazı kişisel ve özel detaylarını yeniden gözden geçirme şansı verdiğini belirtir[4]. 12 Mart romanları hakkında konuşurken, "tamamlamak" kelimesi "meydan okumak" ile değiştirilebilir; çünkü, tarihin büyük anlatılarının kurmaca ile yeniden oluşturulması, olaylar üzerine düşünmenin yeni yollarını sunar ve okurları, tarih yazımının "bilimsel yaklaşımı" içinde hayal edilemez olanı hayal etmeye davet eder.

1971 askerî müdahalesi ve 1971'den 1973'e kadar süren askerî yönetim, 1980 sonrasında kaleme alınan biyografi ya da otobiyografi gibi türlerde, sınırlı bir biçimde görünür oldu. 1971'in tanıklıkları, 1980'lerin dehşetli olaylarının üzerinden epeyce bir zaman geçtikten sonra ortaya çıkabildi ve hâlâ sayıca epey sınırlıdır[5]. Tarihe tanıklık etmenin ağır yükünü 1970'lerde yazılan romanlar omuzladı. Bunların arasında özellikle 12 Mart romanları siyasi ideolojilerin gerilimi altında ailelerin, evliliklerin ve dostlukların dağılışına, siyasi mahpusluğun, hor davranışın ve işkencenin neden olduğu derin acılara odaklandı.

---

4 Age, 5.

5 Türkiye'nin 1968'inin erken dönem bir hikâyesi, İstanbul Teknik Üniversitesi'nden bir öğrenci lideri olan ve 1974'te anılarını *Olaylı Yıllar ve Gençlik* adıyla yayımlayan Harun Karadeniz tarafından yazılmıştır. Karadeniz, 1975'te hayatını kaybetti. Döneme ilişkin anıların çoğu 1990'larda ve sonrasında ortaya çıktı. Bazı örnekleri: *Ziverbey Köşkü*, İlhan Selçuk; *Bir MİT Mensubunun Anıları*, Mehmet Eymür; *12 Mart'tan 12 Eylül'e Mamak*, Oral Çalışlar; *Bir Annenin 68 Anıları*, Muazzez Aktolga; *Gülleyla'ya Anılar*, Azra Erhat; *İhtilal, İhtiras ve İdeal, 68 Kuşağı Hakkında*, Erol Kılınç, *Sokak Güzeldir: 68'de Ne Oldu?*, Nadire Mater. THKP-C üyesi olan ve Kızıldere katliamından sağ kurtulan tek kişi olan Ertuğrul Kürkçü, Anadolu heretiklerinden başlayarak 1970'lerdeki devrimci hareketi de içerecek şekilde Türkiye'deki isyanları konu edinen kitabı *İsyanın İzinde*'yi (DipNot Yayınları) 2013'te yayımladı.

Balkanlarda 1990'lar boyunca yaşanan zulme, işkenceye, soykırıma ve etnik temizliğe ağırlık veren *Testimony After Catastrophe* [Felaketin Ardından Tanıklık] adlı kitabında Stevan Weine kurmacalaştırılmış tanıklıkların; travmatik olayların ve bunların bireyler üzerindeki sonuçlarının daha incelikli bir tartışmasını sürdürmelerinden dolayı önemli bir görev yaptığını belirtir[6]. 12 Mart romanları, "(resmî) tarih" tarafından görülmeyen böylesi kişisel anlara ışık tutar ve aydınlığa kavuşturulması için çok az çaba gösterilen karanlık bir dönemin canlı bir tartışmasını ortaya koyarlar.

Soykırımdan doğan söylemlere benzer şekilde, 12 Mart edebiyatı, tarihsel ve kurmaca söylemler arasındaki ayrıma melez anlatılarla meydan okudu ve resmî tarihin iddialarını çürüttü. Soykırımdan sağ kalanların aksine, 12 Mart üzerine eleştirel bir perspektifle yazanlar, tanıklıklarının tarihsel yerine yazınsal olmasını, devlet baskısından kaçmak için daha güvenli bir yol olarak değerlendirdiler. Bazı romanlardaki alegorik söylem, siyasi zulmün yönünü şaşırtmak için bir manevraydı. Okurları askerî yönetimin karanlık yüzüne aşina kılmak yazarların birincil amaçlarından biriydi; ancak, devletin baskıcılığı nedeniyle amaçlarını ince bir biçimde gizlemek zorundaydılar.

Ernst van Alphen, soykırım edebiyatı konusunda, bu büyük travmanın yazarları için "tarihsel kaygıların edebi kaygılardan daha önemli" olduğunu iddia eder[7]. Aynı durum, 12

6 Stevan Weine, *Testimony After Catastrophe: Narrating the Traumas of Political Violence* (Evanston: Northwestern University Press, 2006).

7 Ernst van Alphen, *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1997), 27.

Mart romanlarının yazarları için de geçerlidir. 12 Mart romanları, estetiğe odaklanmayı zorlaştıran toplumsal, siyasi ve tarihsel gerilimlerin atmosferinde yazılmış metinlerdir. Devletin vatandaşlara ve rakip ideolojilerin birbirine yönelttiği gaddarlığı anlamak, bu külliyatın en önemli meselesiydi.

12 Mart romanları, ana akım tarihi, kişisel travmalara ilişkin tanıklıklar yoluyla yapısöküme uğratmaya girişirler. Bunu yaparken de erkekliği bir performans olarak tartışır ve bu kavramı devlet, ulus, savaş, ordu vb. kavramlarla bağlantısı içinde incelerler. Bu kitapta erkekliklere odaklanmaya karar verdim; çünkü 12 Mart romanları, erkekliğin "özünü" konumlandırmaya çalışan, kamusal mizansenleri tartışmaya açan sahnelerle doludur. Öz, şayet var ise, John MacInnes'in *The End of Masculinity*'de ileri sürdüğü gibi, değişmez bir "penisten fallusa sallanma" durumudur[8].

"Erkekçe" bir meydan okumayı gerektiren böylesi bir ayaklanma döneminde, kurmacada erkekliğin önemli bir mesele haline gelmesi şaşırtıcı değildir. Bu dönemde öğrenci eylemlerinin, grevlerin ve sokak çatışmalarının ön saflarını erkekler oluşturdu. Erkekler arasında bir silah arkadaşlığı vardı. Öte yandan, kadınlar, devrimci ya da anti-komünist taraflarda nadiren karar vericiler oldular. Erkeklik, hem Türkiye Marksizm'inde hem de anti-komünizminde birincil bileşenlerden biriydi ve bu, her iki tarafa da çeşitli karmaşıklıklar boca etti. Her iki taraf da, erkeksi sertliğe ilişkin benzer idealler yaratarak erkeklik kaygılarını besledi ve fallik iktidarı kutsadı.

8 John MacInnes, *The End of Masculinity: The Confusion of Sexual Genesis and Sexual Difference in Modern Society* (Buckingham: Open University Press, 1998), 78.

12 Mart romanlarında sunulan erkekliğin çeşitli yönlerini incelemek için farklı teorik kavramlara değindim; ancak benim yaklaşımım, "öz" ve "doğa" gibi fikirleri tartışarak aşan post-yapısalcı düşünceye dayanıyor. Bu kitap, tekil bir erkeklik kavramını desteklemez[9]. Daha ziyade, yazarların özcü ve özcü olmayan, tekil ve çoğul erkeklik deneyimlerini nasıl tartıştıklarını inceledim. Erkekler için, savaş, kavga ve mağdur olma gibi tanımlayıcı deneyimlerin ne anlama geldiğine, yazarların erkeklerin travmatik deneyimlerini nasıl değerlendirdiklerine bakıyorum. Tekil erkeklik kavramına benzer biçimde, erkekliklerin kategorize edilmesi de sorunludur; ancak böylesi sınıflandırmalara dayanan araştırmalara da, erkeklerin istikrarsız arada kalmışlıklarını analiz etmeye elverişli bir giriş noktası olarak bu kitapta zaman zaman başvurulacaktır[10].

Cinsiyeti travmatik karşılaşmalarla bağlantılandıran çok sayıda inceleme bulunmaktadır. Örneğin Lynne Segal, savaşa bir erkek alanı olarak atıfta bulunur; ancak, savaşın "kadınlara, erkeklerin deneyimlerine ve dünyasına giriş pasaportu" sağladığına da dikkat çeker[11]. Sandra Gilbert ve Susan Gubar, etkileyici kitapları *No Man's Land*'de [Hiçkimsenin Toprağı] Birinci Dünya Savaşı'nın, cinsiyet ve vatandaşlık

9 Judith Butler, *Gender Trouble*'da [Cinsiyet Belası], "Düşmanı tekil biçimde tanımlama çabası, farklı bir kavramlar dizisi önermek yerine ezenin stratejisini eleştirmeden taklit eden bir ters söylemdir" der. Bkz. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (London: Routledge, 1990), 13.

10 R. W. Connell, olağanüstü kitabı *Masculinities*'de dört "güncel Batı cinsiyet düzeninde erkeklik modeli" sunar: hegemonya, tabi kılma, suç ortaklığı ve marjinalleşme. *Masculinities*. R. W. Connell, *Masculinities* (Berkeley: University of California Press, 1995), 77–81.

11 Lynne Segal, *Is the Future Female? Troubled Thoughts on Contemporary Feminism* (London: Virago Press, 1987), 171.

söylemleri üretirken bir yandan da bu söylemlerle çekişen bir cinsiyet savaşı biçimi olduğunu öne sürerler[12]. Benzer bir perspektifle, Elaine Showalter da Birinci Dünya Savaşı'nın altını "erkekliğin bir krizi ve Viktoryen erkeklik idealinin bir sınanması" olarak çizer[13]. Joanna Bourke, *Dismembering the Male*'de [Erkeği Bölmek] savaşı erkekliklerin biçimlendirilmesinde ve biçimsizleştirilmesinde bir başlangıç noktası olarak ele alır[14]. Savaşa odaklanan bu çalışmalar, cinsiyet kimliklerinin ulus inşa etme sürecine ve aynı zamanda hegemonyanın kurulmasına bağlı olduğunu gösterirler.

12 Mart romanları başlı başına birer savaş romanı olmasalar da, yukarıdaki çalışmalarda anılanlara benzer bir erkeklik krizinin izini sürerler. Dönemin bir iç savaşı andıran atmosferi bu krize ev sahipliği yapar. Ünlü Alman-Türk yazar Zafer Şenocak, 1968—*Memories and Legacies of a Global Revolt* [1968- Global Başkaldırının Hatıraları ve Mirası] adlı kitaba sunduğu "Turkey: The Lost Generation" [Türkiye: Kayıp Kuşak] başlıklı bölümde, sokaklarda "kum torbaları yığılı" olduğuna ve polisin "zırh kuşandığına" dikkat çeker[15]. Arkadaşları arasında politik farkındalık yaratmak ve boykotlarla üniversiteleri işlemez hale getirmek için uğraşan bazı radikal öğrenciler, gitgide şehir gerillası rolünü üstlendiler ve eğreti silahlarını gerçek olanlarla değiştirdiler. Bu

12 Sandra Gilbert and Susan Gubar, *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. (New Haven: Yale University Press, 1994), 21–34.

13 Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture*, 1830–1980 (New York: Pantheon Books, 1985), 171.

14 Joanna Bourke, *Dismembering the Male: Men's Bodies, Britain, and the Great War* (Chicago: University of Chicago Press, 1996).

15 Zafer Şenocak, "Turkey: the Lost Generation" *1968–Memories and Legacies of a Global Revolt*, eds. Philipp Gassert ve Martin Klimke (Washington, DC: German Historical Institute), 175–180.

değişim, polise ve devlete karşı olan direnişi dönüştürdü. Hem devrimciler hem de anti-komünistler kendilerini davaları için ölme ya da öldürme ikilemine sıkışmış halde buldular ki bu yalnızca kayıpların sayısını artırmadı, aynı zamanda erkekliğin anlamını çarpıcı bir biçimde değiştirdi. Şehir gerillası deneyimi, Türkiye'de 1968 hareketinin tarihinde belirleyici bir uğrak oldu.

## TARİHİ YENİDEN YAZMAK

12 Mart romanları Türkiye'de çoğunlukla bir gerçeğe uygun olup olmama filtresi ile değerlendirilmiştir; bu durum da eleştirel odağı, anlatıların gerçeğe sadakatine sabitlemiştir[16]. Neredeyse bütün eleştirmenler, bu romanları, onların çok daha karmaşık olan stratejilerini incelemek yerine, dümdüz metinler olarak okumakta ısrar etmiştir. Romanların çok daha geniş toplumsal ve psikolojik incelemeleriyle ilgilenmemiş, sadece siyasi ve ideolojik meselelerin doğru temsil edilmesine odaklanmışlardır. 12 Mart romanlarına yönelik bu yaklaşımıyla, ana akım edebiyat eleştirisi, bu külliyatı dönemin "kaydı" olarak ele almış ve 12 Mart romanlarını klasik Marksist (Lukácsı) bir perspektiften, yazarların siyasi yükümlülüklerini öne çıkararak incelemişlerdir[17].

---

16 12 Mart edebiyat külliyatından belirli kitapların çıkarılıp atılması da dikkatlice incelenmelidir. Eleştirmenler çoğunlukla sola sempati gösteren gerçekçi romanlara öncelik verdiler ve antikomünizm övgüsü taşıyan, ya da gerçekçiliğin uzağına düşen çalışmalara pek az itibar ettiler.

17 1970'lerin birçok eleştirmeni Fransız Marksistlerinin çizdiği yolu takip etti ve Georgi V. Plekhanov ile György Lukács'tan etkilendi. Ünlü edebiyat eleştirmeni Fethi Naci üzerine Yıldız Ecevit'in yaptığı analiz 1970'lerin edebiyat eleştirisi atmosferini detaylı bir biçimde tanımlar. Bkz. Yıldız Ecevit, "Fethi Naci'de Toplumcu Estetiğin Üç Aşaması", *Fethi Naci'ye Armağan* içinde, Haz. Semih Gümüş (İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1997), 101–122.

Tarihi bir bağlam olarak değerlendiren ve edebiyatı da bu bağlama "ayna tutma" işlevi ile donatan eleştirmenler, "edebiyat sadece tarihi yansıtır ya da toplumsal gerçekliğin içine gömülüdür, aksi halde şu ya da bu tarihsel anın ürünü olarak ele alınır" görüşüne uygun biçimde, 12 Mart romanlarını, askerî müdahalenin dramatik olaylarının yansıtıcıları olarak görmüşlerdir[18].

12 Mart romanlarına ilişkin sorunlu bir ezber inşa edilmiş olmasında, eleştirmenlerin son derece yanıltıcı olarak tekil bir imaj sunmaları da etkili olmuştur. Bir bütün olarak ele alındığında, 1971-1980 arasında yayınlanan 12 Mart romanlarının devrimci solun gerçekçi ve siyasi olarak yüklü söyleminden oluştuğu söylenebilir[19]. Ancak böyle bir kategorileştirmeye sığmayacak romanlar da bulunmaktadır. Her ne kadar ortak motiflere sahip olsalar da 12 Mart romanları, tekil bir külliyat fikrine karşı koyan, karmaşık bir tablo çizerler.

Bütün 12 Mart romanlarını, aralarındaki önemli farklılıkları görmezden gelmeden aynı genel şemanın içine dahil etmek, pek de mümkün görünmemektedir. Daha geniş bakıldığında, dönemin tarihsel gerçekliklerine belirgin bağlantılar göstermeyen, hiciv ağırlıklı romanlar ve tarihin sol yorumunu reddeden türde gerçekçi romanlar da vardır.

Julian Markels'in kısa ve öz bir biçimde belirttiği gibi, "ger-

18 Jürgen Pieters, *Moments of Negotiation: The New Historicism of Stephen Greenblatt* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001), 12.

19 Rıfat N. Bali İstanbul'da yaşayan yazarların çoğunun Türkiye İşçi Partisi'nin (TİP) ya üyesi ya da destekçisi olduklarına ve bazılarının partinin çizgisini gazetelerdeki köşelerinde tekrarladıklarına dikkat çeker. Rıfat N. Bali, *Turkish Students' Movements and the Turkish Left in the 1950s and 1960s* (İstanbul: ISIS Press, 2006), 71.

çekçi roman, sınıfın imgelemiyle en çok bağdaşan tür olmuştur."[20] Bu, 1970'lerin sınıf bilinci yüksek siyasi atmosferinde, eleştirmenlerin solcu yazarların "gerçekçi" romanlarını önemsemelerinin ve bu romanları 12 Mart romanlarının köşe taşları olarak görmelerinin ana sebebi olarak kaydedilebilir. Sağ tandanslı romanların göz ardı edilmesi, faşist ideolojiye duyulan nefretin ve bu romanların bazılarında görülen ve bir edebî anlayış eksikliği yarattığına inanılan coşkun politik dil ve bağnazlığın bir sonucu olarak açıklanabilir. Solcu romanların siyasi olarak yüklü söylemi de eleştirilmiştir; ancak her ne kadar bazıları sağcı yazarlarca kullanılan propaganda aygıtlarının aynılarını içerse de, bu romanlar, eleştirmenler tarafından incelemeye uygun bir malzeme olarak kabul edilmişlerdir.

12 Mart romanlarının, Berna Moran, Murat Belge, Fethi Naci, Ahmet Oktay ve Ömer Türkeş gibi ana akım (ve şaşırtıcı olmayan biçimde erkek) eleştirmenleri, 12 Mart romanlarının tarihin statik bir yansıtmasını değil, dinamik bir kırılmasını temsil ettiğini gözden kaçırır gibidir. Bu romanların ilk akademik eleştirmenlerinden biri olan Moran'a göre, 12 Mart romanları, solcu aydın ve eylemcilerin askerî yönetim boyunca karşılaştıkları zorbalıkla mücadelelerini kaydetmektedir[21]. Bu değerlendirmeye göre, bu anlatılar sıklıkla "köy insanının gerçekliğine ve doğanın yüceltilmesine odaklanan" pastoral köy romanlarına geri dönmektedir[22].

20 Julian Markels, *A Marxian Imagination* (New York: Monthly Review Press, 2002), 22.

21 Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1994), 11.

22 Bu türün zirvesi olarak değerlendirilen romanlardan biri köy ağalarına karşı kahramanca savaşan bir haydutun destansı efsanesi olan, Yaşar Kemal'in dünyaca ünlü *İnce Memed*'idir (1955).

Moran, Anadolu romanında ağalara karşı adalet için savaşan ve köylülere yardım eden "soylu eşkiya"nın, yozlaşmış politik sisteme ve devletin adaletsizliklerine karşı savaşan, toplumsal reformcu, devrimci kahraman olarak modernize edilmiş bir biçimde yeniden ortaya çıktığını öne sürer. Ona göre, bu romanlar estetik açıdan değerli olmaktan ziyade, tarihsel açıdan değerlidir. Moran, romanların gerçekçi tanıklıklara dayanan hikâyeleri nedeniyle yayımlandıkları dönemde popülerlik kazandıklarını iddia eder ve bu popülerliğin, yazarlarının sanatsal ölçütü göz ardı etmeleri nedeniyle, daha sonraki yıllarda, kaçınılmaz olarak, yok olduğunu belirtir[23].

Moran, ağırlıklı olarak şehirli olan 12 Mart romanları ile köy romanlarının "ezilenler"e gösterdiği ortak ilgi konusunda haklıdır. Her iki türün yazarları için de "sınıf" kavramı düzenleyici bir ilke olarak devrededir. Ancak Moran, 12 Mart'ın yazarlarının ana meselesinin daha doğrudan bir biçimde, öncelikli olarak şehirli, üst orta sınıf ve burjuva aydınlarının acıları ile ilgilenmeleri bakımından daha "seçkin acılar" olduğunu göz ardı eder. Köy romancıları ile 12 Mart romancıları, edebiyatlarındaki ikna edici bir metinsel örtüşmeden ziyade, sosyalist yönelimleri ya da eğilimleri bakımından ilişkilendirilebilir[24].

23 Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1994), 34. Moran, Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düğün Gecesi* adlı eserini, olağanüstü bir roman olarak 12 Mart külliyatının sınırları dışında konumlandırır ve bu romanın 1980 sonrasının politik olmayan ve postmodern romanına geçişi temsil ettiğini iddia eder.

24 Aslı Daldal her iki edebi hareketin önde gelen isimleri arasındaki organik bağlantıyı Kemalist-solcu dergi *Yön* bağlamında ele alır. Aslı Daldal, "The New Middle Class as a Progressive Urban Coalition: The 1960 Coup d'Etat in Turkey" *Turkish Studies* 5, no. 3 (2004): 87–88.

12 Mart romanını ordu-devletinin siyasi tutukluları haline gelen devrimcilerin gerçekçi hikâyeleri için bütünleştirici bir terim olarak kullanan Murat Belge, bu romanların ana probleminin, bir "ideolojik meşruiyet huzursuzluğu" olduğunu öne sürer[25]. Durumu "içerdekiler" (hapiste olanlar) gözünden değerlendiren yazarların, askerî müdahalenin nedenleri ve sonuçlarına ilişkin daha eleştirel perspektifleri benimsediklerini, "dışardakiler" olarak özgürce yazan diğerlerinin ise devrimcilerin idealleştirilmiş bir resmini sunmaya, hapiste olmamalarının bir telafisini sağlamaya çabaladıklarını savunur[26].

Belge, 12 Mart romanlarının bazılarında devrimcilerin yüceltilmesini beğenmediğini, 2007'de kitap olarak yayımlanan nehir röportajında da tekrarlamıştır. Bu röportajda, devrimcilerin deneyimlerinin 12 Mart romanlarında "dürüstçe" paylaşılmadığını söylemiş ve işkence altında sayısız erkek çözülürken, bu erkeklerin romanlarda güçlü kimseler olarak betimlendiğinden ve cesaretlerinden dolayı idealleştirildiğinden söz ederek bunu gerçekçi bulmadığını belirtmiştir[27].

Belge'nin edebiyat eleştirisine "dürüstlük" tartısını getirmesi, tartışmanın merkezindeki meşruiyet problemini belirginleştirir. Kimin travmatik anıları daha gerçekçi ve böylece daha güvenilirdir? Kendisi de dönemin canlı tanık ve mağdurlarından biri olan Belge, bir "içerdeki" olarak otorite olduğunu göstererek, bazı 12 Mart romanlarında "yüceltilen" kahramanlığı, gerçekçilik temelinde eleştirir. Ancak ede-

25 Murat Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1998), 115.
26 Age, 118.
27 Tuba Çandar. *Murat Belge: Bir Hayat* (İstanbul: Doğan Kitap, 2007), 184.

biyat eleştirisi bakımından "gerçeğe uygunluk", geçerli bir perspektif değildir. 12 Mart romanları zaman zaman otobiyografik örneklere başvurur ancak bu, gerçekçi tanıklığı kurmaca tanıklık biçimlerinden daha kıymetli kılmaz.

Çalışmalar hafızanın karmaşık bir işleyişi olduğunu göstermektedir; bir olayın görgü tanıkları, o olayla ilgili yeni bilgilere maruz kaldıklarında, anımsadıkları şeyler genellikle değişmektedir[28]. Dori Laub tarafından alıntılanan iyi bilinen bir hatırlama örneği, bazen anıların saklanırken bozulması için üzerlerine yeni bilgilerin gelmesine bile gerek olmayabileceğine işaret eder. Shoshana Felman ve Dori Laub'un birlikte kaleme aldıkları *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* [İtiraf: Edebiyat, Psikanaliz ve Tarihte Tanıklığın Krizleri] başlıklı kitapta Laub, Auschwitz'de başarısızlıkla sonuçlanan bir ayaklanma sırasında dört bacanın havaya uçtuğunu gördüğünü belirten bir tanığın ifadesine göndermede bulunur. Gerçekte, yalnızca bir bacanın patladığı ve ayaklanmanın hemen bastırıldığı bilinmektedir. Laub bu tanığı, ifadesinin "tarihsel" olarak değil "psikolojik" olarak doğru olduğuna dayanarak savunur. Ona göre, mağdurun kampta geçirdiği süre boyunca imha edilmeye karşı direnişin mümkün olduğuna inanmaya çok ihtiyacı vardır, bu nedenle de küçük bir ayaklanmayı kamptan kurtulmasına olanak verebilecek daha büyük bir olay gibi hatırlamaktadır[29].

28 Robert F. Belli, Elizabeth F. Loftus, "The Pliability of Autobiographical Memory: Misinformation and the False Memory Problem," *Remembering Our Past: Studies in Autobiographical Memory*, ed. David C. Rubin (New York, Cambridge University Press, 1996), 157–79.

29 "Testimony and Historical Truth," *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. (New York: Routledge, 1992),59-63.

Laub, Auschwitz'in tarihsel gerçekliklerini anlamak için, bu kadının olayı abartarak hatırlamaya duyduğu ihtiyacı da anlamak gerektiğini söyler. Hatırlamak karmaşık bir süreçtir ve mağdur olan kişiyi çevreleyen koşulların "gerçekliğini" anlamak için, hem gerçek hem de kurmaca tanıklık kıymetlidir. Ben 12 Mart'ın tarihi ve kurmacası arasında kurulan bağlarla ilgileniyorum ve bu nedenle Laub'un açtığı yolu izleyerek, yanlış anıların rahatsız edici etkilerini irdelemek istiyorum[30]. Gerçekler bakımından, "kurulan" anıların da söyleyeceği şeyler olması gerektiğine inanıyorum.

Diğer bazı eleştirmenler de 12 Mart romanlarına ilişkin yorumlarını gerçekçilik çerçevesi ile sınırlandırırlar. Fethi Naci, edebiyatta güncel meseleleri henüz yaşarken yazmanın zorluğuna dikkat çeker ve 12 Mart romanlarının yazarlarının çoğunluğunun, siyasi görüşlerini doğrudan anlatılara yerleştirdiklerini belirtir[31]. Adalet Ağaoğlu'nun 1979 tarihli *Bir Düğün Gecesi* romanına dek, "12 Mart'ın genellikle işkence ve kahramanlık edebiyatı" olduğu şeklindeki ifadenin ardındaki eleştirmen de Naci'dir[32]. Bu övgülere karşın, Ada-

30 Belge'nin yaklaşımında kaçırılmaması gereken bir ince fark vardır. Belge, "dürüstlük" ve "gerçekçilik"e başvurarak edebiyattaki kahramancılığı eleştirir. 1970'lerin ayaklanmalarında, 12 Mart romanlarının başkahramanları azımsanamayacak kadar insanın rol modeliydi. Böylece, insanlar kendilerini edebiyattan aldıkları bilgiye göre biçimlendirdikçe, kurmaca tarihin bir ürünü olduğu kadar tarihin üreticisi de oldu. Belge'nin kahramancılığa yönelik eleştirisinin 12 Mart romanlarındaki çağdaş bir "Wertherr etkisi" yaratma, 1970'lerin genç eylemcilerini etkileyerek, onları çoktan kaybedilmiş bir savaşta gözüpekliğe zorlayan eğilimini vurgulama amacında olduğunu düşünüyorum. Belge'nin keskin eleştirisinin, bazı romanların genç devrimcileri tehlikeli bir kendini feda etme oyununa sürüklediği çıkarımından kaynaklandığını da dikkate almalıyız.

31 Fethi Naci, *60 Türk Romanı* (İstanbul: Oğlak Yayınları, 1988), 365.

32 Age., 342.

let Ağaoğlu'nun kendi romanının 12 Mart romanları başlığı altında kategorize edilmesine karşı çıkışını gözlemlemek de ilginçtir. Columbia Üniversitesi'ndeki 2005 tarihli konuşmasında, şöyle der Ağaoğlu: "12 Mart'ı asla bir roman türü olarak kabul etmedim [...] Sırf 12 Mart'tan sonra basıldılar diye, bazı eleştirmenler romanlarımı bu kategoriye yerleştirme eğilimindeler. Bu yanlış."[33] Ağaoğlu'nun romanını "12 Mart romanı" etiketiyle lekelenmekten kurtarmaya çalışması, bu külliyata eleştirmenlerce atfedilen olumsuz özelliklerin aşırılığını göstermektedir.

Her ne kadar Fethi Naci'nin hedefinde, duyumculuğun eleştirel olmayan bir yeniden üretimi ve mağdur pozisyonunun abartılması olduğunu anlıyorsam da, bu yorumu, 12 Mart romanlarının tümünü bir "işkence ve kahramanlık" hikâyesi altında toplama eğilimi nedeniyle, talihsiz bir yorum olarak değerlendiriyorum. Susan van Zanten Gallagher'ın "Torture and the Novel: J. M. Coetzee's *Waiting for the Barbarians*"ta haklı olarak öne sürdüğü gibi, işkenceyi ele alan yazarların, korkunç temsilleri yeniden üretmekten kaçınmaları ama aynı zamanda bunları ciddiye alarak bir dengeye ulaşmaları önemlidir[34]. 12 Mart romancıları bu dengeyi çok dikkatli bir şekilde gözetmişlerdir. Naci'nin eleştirisi, bana göre, sınırlı sayıdaki 12 Mart romanında yer alan bu duygusal temsilleri hararetle abartırken, yazarların denge kurma çabalarını küçümser. *Bir Düğün Gecesi*'ne yönelik iltifatları bir

33 Adalet Ağaoğlu, "On the Changes of 1970-80 in the Turkish Novel" (4 Mayıs 2005). Konuşmaya ayrıca çevrimiçi olarak şuradan erişilebilir: http://www.lightmillennium.org/2005_15th/aagaoglu_speech.htm.

34 Susan van Zanten Gallagher, "Torture and the Novel: J. M. Coetzee's Waiting for the Barbarians," Contemporary Literature 29, no. 2 (1998): 277.

yana, Naci'nin yorumu diğer 12 Mart romanları için haksız ve indirgemeci bir yorumdur.

Bir diğer eleştirmen Ahmet Oktay da makalelerinde benzer indirgemeci yorumlar yapar. Ona göre, 12 Mart romanları, ideolojilerin sanatsal bir biçimde kişileştirilmesinden yoksundur[35]. Oktay, anlatıların haddinden fazla politik yük yüklendiğinin altını çizer[36]. Bu olumsuz bakışına karşın Oktay, 12 Mart romanlarında cinselliğin yenilikçi betimlemelerini fark eden eleştirmenlerden biridir. 1981 tarihli "Cinsellik, Erotizm ve Ötesi" başlıklı makalesinde Oktay, bu kitapta merkezi konumda olan üç romandan, Sevgi Soysal'ın *Şafak*, Pınar Kür'ün *Yarın Yarın* ve Çetin Altan'ın *Büyük Gözaltı* romanlarından, kurmacada cinselliğin betimlenmesinde yeni ufuklar açan seçkin yapıtlar olarak söz eder[37]. Yine de Oktay bu gözlemini, bu romanların alternatif bir okumasına doğru geliştirmez. Konur Ertop da, *Türk Edebiyatında Seks* yapıtında bu üç romana gönderme yapar; ancak bu romanlardaki cinsellik anlatılarının aslında popülerlik kazanma amacıyla, ekonomik çıkarlar için kullanılan araçlar olduğunu iddia ederek, romanları olumsuz bir bakışla değerlendirir[38].

12 Mart romanlarının tektipleştirilemeyeceği, 1968 kuşağının edebiyattaki temsillerine odaklanan çalışmalarla daha

35 Ahmet Oktay, "Gençliğim Eyvah: Komünizmin Hayaleti", *Türkiye'de Popüler Kültür* (İstanbul: Everest Yayınları, 2002), 242.

36 Ahmet Oktay, "Yarın Yarın: Konuk Gelen Devrimci", *Türkiye'de Popüler Kültür* (İstanbul: Everest Yayınları, 2002), 261.

37 Ahmet Oktay, "Cinsellik, Erotizm ve Ötesi" *Yazko Edebiyat 4* (1981): 84, 86, ve 87.

38 Konur Ertop, *Türk Edebiyatında Seks* (İstanbul: Seçme Kitaplar Yayınevi, 1977).

da görünür hale geldi. Ömer Türkeş, 12 Mart romanlarının çeşitliliğini ortaya koydu ve seçkinci yaklaşımları nedeniyle daha önceki eleştirilerin sınırlı bir odağı olduğunu gösterdi[39]. Her ne kadar 12 Mart anlatılarını ağırlıklı olarak ordu-devlet tarafından mağdur edilmiş olan devrimciler için bir "ağıt" olarak çerçevelese de, Türkeş, farklı dünya görüşlerini dile getirdikleri ve 1980 sonrası çağdaş romancılara da ilham verdikleri için, bu romanların darbe dönemiyle sınırlandırılmamaları gerektiğini belirtir.

12 Mart romanları külliyatına yapılan bu eleştirel genişletme, iki sebepten ötürü önemlidir. Birincisi, bize travmanın etkilerinin birden fazla kuşağa yayılmış olabileceğini, çünkü "bir topluluğun kendi kimliğine ilişkin duyumunun merkezine giren şiddetli bir rahatsızlık" olan kültürel bir travmanın daha genç kuşaklara, onların grup kimliklerini çeşitli biçimlerde değiştirerek dönüşebileceğini hatırlatır[40]. İkincisi, külliyat mantığının geçerliliğini sorgular.

Türkeş, 12 Mart romanları külliyatının daha geniş bir çerçevede ele alınması gerektiğini öne sürer; ancak onun yorumlarında da alternatif okumalar konusunda bir tereddüt sezilmektedir. Türkeş, büyük siyasi hikâyelerin ötesindeki küçük bireysel hikâyelere yönelecek bir bakışın, romanların vermek istediği mesajları yok edeceğini, 12 Mart romanlarının ana temaları olan yoldaşlığı ve devrimcilerin acılarını daha az görünür kılacağını ifade eder.

---

39 Ömer Türkeş, "Romanda 12 Mart Suretleri ve '68 Kuşağı," *Birikim* 132 (2000): 80–85.

40 Jeffrey Alexander vd., *Cultural Trauma and Collective Identity* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004), 10.

Bu romanlarda siyaset, güncel çatışmaların taraflarından birini seçmekle ya da parti politikalarına ilişkin vaazlar vermekle sınırlandırılamaz; daha ziyade, insanların belirli normlar, inançlar ve yaşam biçimlerine sahip olma halini sorguladıkları, güncel hayata sinen ve hayatın tüm köşelerine yayılan bir siyaset alanı konu edilir. 12 Mart romanlarının klişelerle, kahramanca davranan karakterlerle ve gaddar kötülerle dolu, siyaseten angaje romanlardan oluştuğunu iddia etmek, bu karmaşık yapıtları indirgemek anlamına gelir. Eleştirel okumaların dikkatini siyasi mücadelelere döndürmekteki ısrar, külliyatın heterojenliğini inkâr etmekle kalmaz, aynı zamanda ona yaklaşırken izlenecek yolları da sınırlar.

Darbenin anılarına değinmek, her şeyden önce, bir askerî müdahale ile hesaplaşma girişimidir. Ancak, 12 Mart romanlarını, tarihsel kayıtlara ya da askerî dönemin olaylarına tutulan bir "ayna"ya indirgemek mümkün değildir. Çünkü romanlardaki hâkimiyet ve hegemonya tartışması, sınırlarını siyasetten, toplumsal, cinsel ve psikolojik olana doğru genişletir. Bu romanlar, tarih ve edebiyatı çoklu ve etkileşim içinde olan bağlamlarla harmanlarlar. 12 Mart külliyatı ile ilişkilendirilen ilk romanın[41] askerî darbenin gerçekleşmesinden bir yıl önce yayımlandığını hatırlayacak olursak, bu romanları yalnızca orduyla değil aynı zamanda toplumla da yaşanan daha geniş iktidar yüzleşmeleri içinde konumlandırmak daha iyi bir fikir olabilir.

Daha önceki eleştiriler erkekliğe ilişkin çok az şey söylese de, eleştirmenler erkeklik meselesinin kendisine doğrudan işaret

41 Melih Cevdet Anday, *Gizli Emir* (1970)

etmeden, yörüngesinde dolanmaktadır. Bu bakımdan, bu romanlardaki eleştirel erkeklik tartışmalarının daha önce de görüldüğünü, ancak görmezden gelindiğini ya da daha kötüsü inkâr edildiğini söylemek mümkündür. Ben, 12 Mart romanlarının önceki eleştirmenlerinin iktidar ve erkeklik arasındaki dolaşıklığa ısrarla kulak tıkadıkları düşüncesindeyim. Bu dolaşıklıktan çeşitli sorular türeteceğim: Erkeklik 12 Mart romanında nasıl bir işlev görüyor? Erkekler ve kadınlar nasıl eril hale geliyor? Romanlar, 12 Mart'ın sancılarında cinsiyet ve iktidar tekeli arasında nasıl bağlantı kuruyor? Anlatısallaştırmanın arkasında ne tür bir ahlakîleştirme var? Bir "öz" olarak erkeklik ile bir "oluş" meselesi olarak erkeklik arasındaki salınım, esas odak noktam olacak[42].

## ANILAR, SAHTE ANILAR VE ERKEKLER

12 Mart romanları, statükoyu hedef alan köy romanlarının şehirli versiyonları değildir. Göklerinde ideoloji bayrakları dalgalanan, işçi sınıfının sosyalist bir ruhla eğitimini tesis etmeye çalışan sosyalist gerçekçi romanlar sınıfına da girmezler. Bunlar, sıradan insanların sıradan hayatlarını anlatan romanlardır. 12 Mart romanları, "1950 kuşağı" olarak adlandırılan kuşağın varoluşçu yapıtlarıyla örtüşmektedir;

42 Bir oluş olarak erkeklik tartışmasını, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, çev. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987 [*Bin Yayla: Kapitalizm ve Şizofreni 2*, çev. Ali Akay, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1993] ve *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, çev. Robert Hurley, Mark Seem, ve Helen R. Lane (New York: Viking, 1977) [*Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni 1*, çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp, İstanbul: Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2012] kitaplarında kavramı klasik Yunan felsefesine kadar dayandıran zengin bir tarihle ifade etmiş olan Gilles Deleuze ve Felix Guattari'ye borçluyuz. Ayrıca bkz. Felix Guattari, "Becoming-Woman," *Semiotext(e)* 4 , no. 1 (1981): 86–88.

çünkü bu yapıtlara benzer şekilde, topluluklar içinde bireylerin mücadelesine odaklanırlar. 1950 kuşağı, Vüsat O. Bener, Demir Özlü, Ferit Edgü, Orhan Duru, Yusuf Atılgan, Leylâ Erbil, Bilge Karasu ve Tahsin Yücel gibi, yalnızlıklarını hayal gücü ile aşmaya çalışan yalıtılmış bireylerin hikâyeleriyle yeni bir dalga başlatan yazarlardan oluşur. Bu yazarlar, şehirli karakterlerin şüpheciliğiyle ve toplumda büyüyen güvensizlikle ilgilendi. Bu nedenle, 1950 kuşağının hikâyeleri kesinlikle 12 Mart romanlarını beslemiştir; her ikisi de bir kriz ortasında kendi değerlerini sorgulayan karakterlerden yana zengindir.

12 Mart romanları, benliğe, korkuya ve güven arayışına ilişkin çarpıcı hikâyeler üzerine inşa edilmiştir ve yalnızca insanların politik kimlikleriyle ilgili mücadelelerini değil, aynı zamanda, kişisel kimliklerinin başka birçok boyutunu da sınırlayan, kültür ve gelenek normlarına uyma konusundaki bunaltılarını da dile getirir. Normlara uymamanın huzursuz bunaltısı hemen tüm romanlarda önemli bir problemdir. Bu nedenle "adab-ı muaşeret romanları" [novel of manners] kategorisi de 12 Mart romanlar için geçerli olabilecek bir kategoridir. Kabul gören görgü ve ahlak standartları erkekler ve kadınlar arasında dikkat çekici biçimde farklılaştığı için, bu romanlar, kolektif eylem ve bireysel özgürlük arasındaki direnişlerle ilgilenirken geniş ölçüde cinsiyeti de dert edinmiştir.

Askerî darbenin anlatılarda önemli bir boyut olduğu açıktır. Bununla birlikte, Türkiye'de özgürlüklerin kısıtlanması için veya yaptırım gücü olan yetkili, yönetici ya da en geniş tabirle erkekler tarafından baskılanmak için askerî müdahaleye pek de gerek olmadığını düşünecek olursak, 12 Mart romanlarında yazarların erkekler ve iktidar üzerine yaptık-

ları çözümlemelerde kendilerini darbeyle sınırlamamaları pekala anlaşılabilir.

Her ne kadar adını darbeden alması nedeniyle, 12 Mart romanları askerî müdahaleden doğan bir tür olarak görülse de, bu romanların ilk örneği, ordunun iktidarı ele geçirmesinden bir yıl önce yayımlanmıştı. Bu ilk roman, Melih Cevdet Anday'ın *Gizli Emir*'idir. *Gizli Emir*, "tepedekilerin" vereceği esrarengiz bir emri duymak için bekleyen bir grup sanatçıyı, belirsiz bir zaman ve ortamda tasvir eder. Anday, AYOT (Asayişi Yerleştirme Olağanüstü Teşkilatı) adlı bir kurumun yönetimi altında bir kentin insanlarının mücadelelerini göstererek askerî yönetim mantığını hicveder. Bu kurum, insanların ne zaman kalkıp ne zaman yatacağına karar verir ve onların refahı için bütün kenti akıl dışı bir şekilde yönetir. Bu roman, 12 Mart romanlarının öncü örneklerinden biri sayılmıştır; çünkü Anday, baskıcı güçlerin gözetimi altında hissedilen korku ve paranoyayı başarılı bir biçimde işler. Bu öyle bir atmosferdir ki askerî yönetim süresince gündelik gerçeklik haline gelmiştir.

Bu romanı izleyen öncü 12 Mart romanları, insanlara hizmet etmesi beklenen devlet kurumunun bir iktidar aygıtına dönüşmesini travmatik olarak deneyimleyen tanıklar tarafından yazıldı. Bu ilk örneklerde, bir hayal kırıklığı ve kendini sorgulama havası görülür. Öfkeli tavırları ile ortaklaşan bu ilk yapıtlar bile estetik stratejileri bakımından birbirlerinden farklıdır. Bazıları gerçekçi bir perspektifle tarihsel tanıklık ifadelerine yaslanırken, bazıları da tarihsel olay ve kişilere hiçbir atıfta bulunmadan iktidar uğruna verilen şiddetli mücadeleyi yerdi. Bu öncü romanlarda, felsefi bir görüş olarak varoluşçuluk, yabancılaşma ve karamsarlık

bakımından belirgindir. "Devlet baba"nın "vatandaşlar"ını terbiyesine dayanan "ödipal bozgun" sembolizmi benimsenir ve aynı zamanda sorgulanır.

1972 yılında, Çetin Altan, kendi hapis deneyimine yaslanan ve siyasi kimliği nedeniyle karşı karşıya kaldığı zorbalığı resmeden *Büyük Gözaltı*'yı yayımladı. Hükümetin ve politikalarının yüksek sesli eleştirmenlerinden olan Altan'ın itibarından dolayı büyük dikkat çeken *Büyük Gözaltı*, isimsiz bir bireyin soyut gözaltı hikâyesine odaklanır. Altan bilinmeyen bir nedenle hapsedilmiş olmaktan kaynaklanan güvensizliği, baskıcı bir polis devletinin kasvetli atmosferi ile birleştirir.

Otobiyografik unsurlara dayanan benzer romanlar *Büyük Gözaltı*'yı takip etti. Erdal Öz, gözaltı ve hapis deneyimlerine dayanan ilk romanı *Yaralısın*'ı Cumhuriyet gazetesinde 1973 yılı boyunca tefrika etti ve 1974'te kitap formunda yayımladı. *Yaralısın*, siyasi tutukluların maruz bırakıldığı gaddarlığı detaylandıran, askerî yönetimin işleyişini gözler önüne seren ve içe işleyen bir işkence hikâyesini dile getiren bir romandır. Anlatılanların, Deniz Gezmiş ve arkadaşları Yusuf Aslan ile Hüseyin İnan'ın hapishane günlüklerinden ödünç alındığı da söylenir. *Yaralısın* 1970'lerde dünyayı değiştirmekle ilgilenen kuşak için kült bir kitap olmuştur[43].

Bu ilk romanlar, travmatik deneyimlerin kamusal olarak anlatılması sürecini başlattı. Yazarlar doğru siyasi eylemin, sahici bir ideolojik adanmışlığın ve saygıdeğer bir bireysel

43 Öz, Deniz Gezmiş ve arkadaşlarıyla hapishanede mülâkat yapmış ve onların deneyimlerini kurguyla harmanlayarak *Yaralısın* ile birlikte iki anı-türü roman daha (*Gülünün Solduğu Akşam*, 1987 ve *Defterimde Kuş Sesleri*, 2003) ortaya çıkarmıştır.

özneliğin yolunu, yordamını, ahlakını sorguladılar. Bir yandan siyasi adanmışlığın simgeleriyle uğraşırken öte yandan "bir dava için ölmek" propagandasını da sorguladılar.

Tarık Dursun K. (Kakınç) 1974'te babası tarafından polise teslim edilen devrimci bir öğrenciyi ele alan *Gün Döndü* romanını yayımladı. *Gün Döndü*, gençler arasındaki kendini feda etme yarışını vurguladı ve oğlunu hayatta tutmak için çabalayan bir babanın yaşadıklarına dikkat çekti. Aynı yıl, Füruzan (Selçuk), işkenceyi ve getirdiği duygusal yükü inceleyen tüyler ürpertici bir roman olan *47'liler*'i ve Melih Cevdet Anday, askerî bürokrasinin karanlığını anlatan *İsa'nın Güncesi*'ni yayımladı.

1970'lerin ikinci yarısı boyunca iki belirgin değişiklik gerçekleşti. Birincisi, sağcı yazarlar askerî darbenin alternatif bir soykütüğünü öneren romanlar yayımlamaya başladılar. Böylece, anti-komünist gençliğin, "bozkurtların," bu dönemi nasıl deneyimlediğine ilişkin hikâyelerle, solcu mağdur/tanık çağrışımlarına meydan okumaya giriştiler. Bu romanlar, devrimci solun mağdur ve tanık pozisyonunda olma iddiasına bir karşı çıkıştı ve özellikle de silahlı kuvvetlerin, ülkeyi anarşiden koruyan "kurtarıcı" imgesinin popülerliği giderek yitirdiği 1970'lerin ikinci yarısında, askerî darbenin hükmünü diri tutmak için sağlanan itici bir güçtü[44].

44 1970'lerde sağ kesimin militanlığı, hiçbir zaman sol kesiminki kadar şiddetli bir tehdit olarak algılanmadı. Ancak 1980 darbesinden sonra anti-komünist kanadın üyeleri de, siyasi köktenciliğe yaklaşımda adil bir denge izlenimi vermek için cezalandırıldı. Duruşmalar sırasında MHP'nin kadroları, kendilerini "üyeleri hapiste ama fikirleri iktidarda" olan bir hareket olarak beyan ettiler. Bkz. Tanıl Bora ve Kemal Can, *Devlet, Ocak, Dergâh: 12 Eylül'den 1990'lara Ülkücü Hareket* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1994), 235.

İkincisi, devrim idealinin ölümcül bir yara aldığı bir dönemde, romanlarda siyasete ilişkin bir özeleştiri pratiği açığa çıktı. Solun eleştirisi ve özeleştirisi daha derinlikli olarak yürütülmeye başlandı. Özeleştiri, her ne kadar kötümser bir tonda yapılıyor da olsa, bu kötümserliği aşma çabasının bir parçasıydı. Romanlarda paranoya, kara liste ve işkence gibi temalar belirgin önemini korudu; ancak yeni ufuklar açıldı.

1970'lerin ikinci yarısına gelindiğinde, kadın yazarlar döneme daha geniş bir eleştirel perspektiften yaklaşmaya başladılar ve kimliğin cinsiyetlendirilmiş yönlerini edebiyatta oldukça güçlü bir ağırlık merkezi haline getirdiler. Sevgi Soysal'ın *Şafak*'ı 1975'te yayımlandı. Soysal, *Şafak*'ta siyasi bir sürgünün nefes kesici hikâyesinde kapitalizm ile ataerkilliği yan yana getirdi ve sıkıyönetim altındaki bir şehirdeki iktidar alanlarını konu etti[45].

Emine Işınsu (Okçu) *Sancı*'yı 1975'te yayımladı. Bu kitapta Işınsu, sokak çatışmalarına odaklanarak ülkücü gençlerden Ertuğrul Dursun Önkuzu'nın hayat öyküsünü romanlaştırdı. Sevinç Çokum da 1977'de yayımladığı *Zor* romanında, Emine Işınsu'nun *Sancı*'sına benzer şekilde, köy kökenli olan, şehre gelen ve yeni adetlere ve yaşam biçimlerine uyum sağlama çabası içinde olan bir gencin yaşamına odaklandı. Çokum yüzünü İstanbul'un gecekondularına döndü ve ailenin parçalanmasının siyasi atmosferin kutuplaşmasına nasıl katkıda bulunduğunu anlattı.

45 Soysal'ın diğer iki kitabı *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* ve *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* da yine 12 Mart dönemine ilişkin deneyimleri etrafında dönmektedir.

1976 yılında dönemi farklı açılardan ele alan beş roman arka arkaya yayımlandı: Samim Kocagöz'ün *Tartışma*, Demirtaş Ceyhun'un *Bir Uzun Sonbahar*, Oktay Rifat'ın *Yağmur Sızağı*, Demir Özlü'nün *Bir Kadının Penceresinden* ve Pınar Kür'ün *Yarın Yarın* romanları. *Tartışma*'da Kocagöz, Davutpaşa'daki mahpusluğunun anılarını romanlaştırdı. *Yağmur Sızağı*'nda Ceyhun, kendi hayatından ödünç alınmış ve monologlarla ilerleyen bir hikâyede siyasetle ilgilenen bireylerin içsel mücadelelerini tartışmaya açtı. Özlü'nün *Bir Uzun Sonbahar*'ı da kendi yaşamının hafifçe kılık değiştirmiş bir hali, yine entelektüel sorgulamalar ve özeleştiri üzerine kurulu bir romandır. Oktay Rifat, *Bir Kadının Penceresinden*'de orta sınıf entelektüellerin hayatları etrafında dönen bir Türkiye portresi resmetmiştir. Bu yazarların her biri, siyasi kutuplaşmanın 12 Mart müdahalesinin peşinden toplumda bir şiddet dalgasına dönüşmesini farklı açılardan ele alırlar. Etraflarını saran olayları anlamaya çalışan erkeklerin ve kadınların zihinsel mücadelelerine eleştirel bir bakış sunarlar.

1976'daki ivmeden sonra 12 Mart romanlarının üzerine derin bir sessizlik çöktü. 1976'nın sonuna doğru ülkedeki atmosfer yeniden gerginleşti. Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DİSK) tarafından örgütlenen 1 Mayıs 1977 eylemi faili belirlenemeyen bir silahlı saldırıyla sonlanınca, politik konjonktür daha da fazla kaosa neden oldu. Yeni bir askerî müdahalenin heyulası siyasi söylemlere hâkim oldu.

1979'da Ayla Kutlu *Kaçış*'ı, Pınar Kür *Asılacak Kadın*'ı ve Demir Özlü *Bir Küçük Burjuvanın Gençlik Yılları*'nı yayımladı. Kutlu'nun *Kaçış* romanı, siyasi amaçlara körü körüne bağlılığa ve bu bağlılığın insanların hayatına getirdiği yüke odaklanıyordu. Bu roman, 1970'lerin ikinci yarısındaki at-

mosferin neler getirmekte olduğunu anlamak için 12 Mart deneyimine geri dönüp bakma önerisiydi. Kür'ün *Asılacak Kadın*'ı ise cinayetle suçlanan bir kadının mahkemedeki sessizliği üzerine kuruluydu. Her ne kadar hikâyeyi doğrudan 12 Mart'ın acılarına bağlamamış da olsa Kür, *Asılacak Kadın*'da bu deneyimin merkezinde olan konulara değinir ve aterkil kültürde adaletin mümkün olup olmadığı üzerine bir tartışma geliştirir. Özlü'nün *Bir Küçük Burjuvanın Gençlik Yılları*, daha önceki yapıtının da temel özelliği olan varoluşsal kaygıları içerir ve Türkiye'deki siyasi çatışmaların çalkantısında modern bireyin eleştirisini nakleder.

1979'da yayınlanan iki roman, 12 Mart romanları silsilesinin bir anlamda kapanışıydı. 1979'da Tarık Buğra *Gençliğim Eyvah*'ı, Adalet Ağaoğlu ise *Bir Düğün Gecesi*'ni yayımladı. Tarık Buğra'nın *Gençliğim Eyvah* romanı, kötücül, uğursuz bir adamın lideri olduğu, anarşiyi hedefleyen gizli bir harekete odaklanır. *Bir Düğün Gecesi*, acımasız bir kapitalistin, devrimci bir militan olmak için ailesinin siyasi eğilimini reddeden kızı ile 12 Mart olayları sırasında düzeni sağlama görevinde başarı sağlamış bir generalin oğlunun düğününü resmeder. Roman, davetlilerin kendi iç sorgulamalarıyla 12 Mart'ın tarihine açılır.

12 Eylül 1980'de bir başka askerî darbe daha gerçekleşti ve bir gecede bütün kitlesel muhalefeti susturdu. Türkiye, 12 Mart'ta olduğundan daha da baskıcı olan bir rejimin içine düştü. 12 Mart 1971 darbesinde, eylemciler olarak hayatta kalanlar, 12 Eylül 1980 darbesinden sonra dağıldılar. Bu son müdahale öylesine yıkıcıydı ki, rejimi sorgulamaya izin veren liberal bir ortam ancak müdahaleden yıllar sonra ortaya çıkabildi. Bu atmosfer oluştuğunda artık kolektif

bir eleştiriden ziyade 12 Eylül'e ayrı ayrı değinen bireysel eleştiriler vardı. 12 Eylül, insanların muhalif siyasete olan ilgisini yerinden etti ve yazarları da siyasi konulara açıklıkla değinmekten uzaklaştırdı.

## DEVLET, DEVRİMCİLER, BOZKURTLAR

1970'ler Türkiye'sinde insanlar sokaklardaki çatışmalar nedeniyle tedirgin, kendilerinin koruyucusu olacak devlete karşı inançsız ve siyasi figürlerin genelleyici sloganları konusunda çelişkiliydi. 12 Mart romanları, siyasi intikam atmosferinde kitlelerde saygınlığın, itibarın yeniden inşasına katkı sundu. 12 Mart romanlarını, tarihin edilgen kayıt tutucuları olarak değerlendirmektense, kimliklerin ve tarihin oluşumuna katkıda bulunan unsurlar olarak değerlendirmek, edebiyata post yapısalcı ve post-modern bir yaklaşıma işaret eder.

Bu bakış, yazarının elinden çıktığı anda tamamlanan bir son ürün olarak metin fikrine karşı çıkarak, tamamlandıktan sonra bile metin ve okurlar arasında karşılıklı etkileşim içeren bir ilişki geliştiği fikrini ortaya sürer. Ayrıca, edebiyatı tarihsel, toplumsal ve siyasal gerçekliklere "güvenli bir mesafeden"[46] tutulan bir ayna olarak gören eski dogmayı da yıkar. 12 Mart romanları bu yaklaşımın sunduğu yeni perspektifle, yani edebiyat metinlerini, Stephen Greenblatt'ın sözleriyle "geçmişin incelenmek üzere kendisini açtığı şeffaf pencereler" olarak değil, "kolektif gerçeklik etkisinde, her

46 Stephen Greenblatt, Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England (Berkeley: University of California Press, 1988), 7.

bir kültürel oluşumun biçim ve anlam verdiği yapı taşları olarak" görmek suretiyle, en baştan incelenmelidir[47].

Tıpkı edebiyat metinleri gibi, cinsiyet de tamamlanmış bir son ürün değildir. Mağdur edilmenin travmasını aşmak için, 12 Mart romanlarında, iktidar fantazilerine ve cesaret gösterisi kılığına girmeye doğru bir kaçış vardır. Bu kaçış, cinsiyetin "performatif" doğasını bu kitabın kuramsal tartışmasının merkezine yerleştirir. Buradaki temel köşe taşlarımdan biri, çağdaş kültürde geçerlilik kazanmış olan kutuplaşmış cinsiyet ayrımının hukuki, siyasi, bilimsel ve dilsel söylemler tarafından üretildiğini iddia eden Judith Butler'dır.

Louis Althusser'in celbetme (*interpellation*) kuramını ve Michel Foucault'nun söylemi bir iktidar unsuru olarak kullanışını takip ederek Butler, "cinsiyet ifadelerinin arkasında bir cinsiyet kimliği yoktur; kimlik, tam da onun sonuçları olduğu söylenen ifadeler tarafından performatif bir biçimde kurulur" diye yazar[48]. Butler'ın performativite düşüncesi, özünde cinsiyetlendirilmiş bir öznenin varlığına karşı çıkar ve "cinsiyetin celbine" neden olan "heteroseksüel matris"e ilişkin güçlü bir sorgulama sağlar. Her ne kadar Butler belirgin olarak odağına tek başına erkekliği almasa da, cinsiyete yönelik kışkırtıcı bakışı, 12 Mart romanlarındaki istikrarsız ve dalgalı erkeklik imgeleri nedeniyle bu kitap için etkili olmuştur.

Butlercı "heteroseksüel matris"in yanı sıra, bir erkeği erkeksi

47 Pieters, Moments of Negotiation, 34.

48 Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (New York: Routledge, 1993), 1–55. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1999), 163–80.

yapan şeylerle ve cinsiyet inşasının akışkanlığıyla özel olarak ilgiliyim. Butler'ın kuramının sadece cinsiyeti sergilemek anlamında bir görsel performans olarak değerlendirilmesinin dilsel performativite fikrinin basitleştirilmesi anlamına geldiğinin farkındayım. Her ne kadar Butler, cinsiyet kimliğinin bir eylemler dizisi olduğuna örnek olarak *drag* performans kullanımıyla buna katkı sunsa da, sonuç olarak eylemi önceleyen bir özne olduğu iddiasını çürütür. Butler'ın görüşüne göre, "erkek" ve "kadın" ya da "gey", "transeksüel" gibi kimlik kategorilerinin etrafında kendinden menkul gerçeklikler yoktur.

Bu kabul bakımdan, bu kitap Butler'dan yararlanır; ancak maddeselliği tamamen reddetmez ve bedene "saf metin" olarak muamele etmez. Zira işkencenin kitlesel bir iz bıraktığı bir dönemde, 12 Mart yazarları için bedensel unsurları reddetmek zordu. 12 Mart romanları gerçekçiliğe yönelik ilgiyi post yapısalcı görüşlerle yeniden ele aldılar ve kimliklerin özcü ve özcü olmayan, söylemsel ve biyolojik inşaları arasında, taraflar arasında bir seçim yapmayı zorlaştıran biçimde salındılar.

Bu kitap için performativite gibi merkezi önemde olan diğer iki kavram ise "hiper-erkeklik" ve "hegemonik erkeklik"tir. Hiper-erkeklik terimi ilk olarak Donald L. Mosher ve Mark Sirkin isimli psikologların 1984 tarihli çalışmasında ortaya çıkmıştır ve onlar tarafından kadınlara yönelik duygusuz cinsel tutum, şiddetin erkeksi olduğuna ilişkin bir inanç ve tehlikeden duyulan heyecan gibi unsurlarla tanımlanmıştır[49]. Daha sonra Ashis Nandy bu terimi sömürgecilik bağla-

---

49 Donald L. Mosher and Mark Serkin, "Measuring a macho personality constellation," Journal of Research in Personality, no. 18 (1984): 150–63.

mındaki çalışmasında kullanmıştır[50]. Hiper-erkeklik terimi ile Nandy, öfke ve rekabetçilik gibi geleneksel olarak erkeksi bulunan özelliklerin iktidar ilişkilerini gerekçelendirmek için abartılmasını kasteder. İngiltere'deki üst sınıfların ve Hindistan'daki seçkinlerin, zayıflara karşı siyasi iktidarlarını gerekçelendirmek için erkeksi özellikleri yüceltmeye çalıştıklarına dikkat çeker. Hintli erkeklerin nasıl "kurtuluşlarını, dostlukta ve düşmanlıkta *İngilizler* gibi olmakta gördüklerini" tartışır[51].

Nandy'yi takiben Revathi Krishnaswamy de sömürge öznelerinin kadınsılaştırılmasına eğilir[52]. Hükmeden erkekliğin meşru kılınması için kullanılan stratejiler bu kitap için işlevseldir; çünkü 12 Mart, devrimcilerle anti-komünistlerin, biri kapitalizmi diğeri ise komünizmi hedef alarak, ülkeyi "Batı"nın yıkıcı etkisinden koruma çabasında ortaklaştıkları bir dönem olduğu için, bu dönemin tarihi, anti-sömürgeciliğin Türkiye'ye uzanan tarihi ile bağlantılıdır.

Hegemonik erkeklik, Antonio Gramsci'nin hegemonya kuramının R. W. (Raewyn) Connell tarafından cinsiyet düzenine uyarlanmasına dayanır[53]. Connell ve arkadaşları, "*Toward a New Sociology of Masculinity*" [Yeni Bir Erkeklik Sosyolojisine Doğru] (1985) başlıklı erkeklik çalışmalarının öncü makalelerinden biri olan yazılarında, özcü cinsiyet ku-

50 Ashis Nandy, *The Intimate Enemy: The Psychology of Colonialism* (Delhi: Oxford, 1988).

51 Age, 7.

52 Revathi Krishnaswamy, *Effeminism: The Economy of Colonial Desire* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998).

53 Kavramın tarihsel dönüşümünü ele alan bir yazı için bkz. Çimen Günay Erkol "İllet, Zillet, Erkeklik: Eleştirel Erkeklik Çalışmaları ve Türkiye'deki Seyri," *Toplum ve Bilim* 145 (2018): 6-31.

ramlarına karşı çıkar ve erkek olmanın dinamik bir süreç olduğunu, erkekliğin toplumsal güç ilişkileri ile bağlantılı olarak, sınıf ve ırk gibi güç ilişkilerinin "iş bölümüyle ve duygusal bağlılık modeliyle" karşılıklı etkileşimini göz önünde bulundurarak analiz edilmesi gerektiğini iddia ederler[54].

Connell, hegemonik erkeklik kavramının "herhangi bir verili anda, erkekliğin bir biçiminin diğerlerinden daha çok yüceltilmesi"ne dikkat çekmeye çalıştığını söyler[55]. Bu, cinsiyetin güç dinamiklerine bakmakta yeni bir perspektif açar; çünkü erkekler arasındaki hiyerarşiyi görünür kılar ve karmaşık bir ataerki çerçevesi sunar. Bazı araştırmacılar, "hegemonik erkeklik" kavramının tekil kullanımının da tektipleştirici olduğunu söyleyerek "hegemonik erkeklikler" terimini tercih ederler. Her iki kavramın da amacı, erkekler arasında hiyerarşi kültürünü görünür kılmaktır[56].

Bu kavram, Connell'ın J. W. Messerschmidt ile birlikte yazdığı bir makalede yeniden değerlendirilmiştir. Makalenin yazarları, küresel bir egemenlik modelinin "erkek grupları arasındaki ilişkilere, erkeklik biçimlerine ve kadınların hegemonik erkekliklerle ilişkilerine ilişkin anlayışımıza göre açıkça yetersiz" olduğunu kabul ederler[57].

Benim okuma biçiminin temelinde, erkekliğe ve ona at-

54 Tim Carrigan Robert Connell ve John Lee, "Toward a New Sociology of Masculinity", *The Masculinity Studies Reader* içinde, eds. Rachel Adams ve David Savran (Oxford: Blackwell, 2002), 112.

55 Robert Connell, *Masculinities* (Cambridge: Polity Press, 1995), 77.

56 Jeff Hearn, "From Hegemonic Masculinity to the Hegemony of Men," Feminist Theory 5, no. 1 (2004).

57 R. W. Connell, J. W. Messerschmidt, "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept," Gender & Society, 19, no. 6 (2005): 829–59.

fedilen ataerkil iktidara yönelik özel dikkat nedeniyle, yapısal antropolojiden esinlenme mevcuttur. Claude Lévi-Strauss'un, erkekler arasında, onlara akrabalık bağlarıyla bağlanma olanağı veren, kadınların hediye gibi değiş tokuş edilmesine dayalı bir ilişki olarak evlilik tanımına döndüm. Lévi-Strauss bu diplomasinin, toplumun örgütlenmesinde temel özellik olduğunu iddia eder[58]. Lévi-Strauss'un çalışmasının etkisi altında, antropologlar, kadınların değiş tokuşuna yönelik ihtiyacı kabile içinde ensestten kaçınmak olarak ele aldılar. Lévi-Strauss'un argümanını Gayle Rubin, Luce Irigaray, Heidi Hartmann, Theresa de Lauretis ve Eve Kosofsky Sedgwick gibi birçok eleştirmen geliştirdi ve erkekler arasında değiş tokuş edilen kadın dolayımında üçgenleşmiş bağları tartıştı. Bir bütün olarak onların savları, karmaşık erkeklik problemine doğru ilerlemek için bu kitaba uygun bir başlangıç noktası sağladı.

Sıklıkla anılan makalesi "*The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex*"te (1975) [Kadın Ticareti: Cinselliğin Politik Ekonomisi Üzerine Notlar] Gayle Rubin, erkekler arasındaki bağların toplumun temellerini sağladığını iddia eder[59]. Kadınların değiş tokuşuna dayanan bu erkekler arası diplomaside nasıl belli bir tür cinsiyet asimetrisinin şekillendiğini ve bunun, kadınları nasıl erkeklere bağlı ikincil bir pozisyona düşürdüğünü gösterir. Bu asimetriyi Sigmund Freud'un cinsiyete ilişkin açıklamalarına yansıtarak Rubin, kadınların baskılanmasında derin bir yapıyı açığa çıkarır.

58 Claude Lévi-Strauss, *The Elementary Structures of Kinship* (Boston: Beacon Press, 1969), 115.

59 Gayle Rubin, "The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex," *Toward an Anthropology of Women* içinde (New York: Monthly Review Press, 1975), 157.

Kadın ticaretinin bir kadını "bir ilişki partnerinden ziyade ilişkinin iletim hattı" haline getirdiğini ve bu modelin, Freud'un Oedipus kompleksi gibi, kadınları değişim nesneleri gibi değersizleştiren görüşleri oluşturacak biçimde zaman içinde bir nesilden diğerine iletildiğini iddia eder.

Luce Irigaray, "*The Sex Which Is not One*" da (1977) [Bir Olmayan Cinsiyet] eşcinselliğin, kadınların iletim hattı gibi işlev gördüğü ataerki altında değişim sistemini açıkladığını söyler. Benzer bir hatta, Heidi Hartman da ufuk açıcı makalesi "*The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism*" de (1979) [Marksizm ve Feminizmin Mutsuz Evliliği] ataerkini erkeklerin "kadınlar üzerindeki paylaşılan egemenlik ilişkilerinde birleşmiş" olduğu toplumsal ve ekonomik bir yapı olarak tanımlar[60]. Erkeklere faaliyet sağlayan bir alanda kadınların pasif konumları olduğunu fikrini detaylandıran Theresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (1984) [Alice Yapmıyor: Feminizm, Semiyotik, Sinema] adlı yapıtında, klasik anlatının öznesinin erkeksi olan olduğunu öne sürer. Erkeksi kahraman ilerleme ve değişme yetisine sahiptir, bu sırada kadınsı olan onun arzu *alanını* oluşturur.

Erkeklerin kadınlar üzerinden kurdukları bağlara odaklanan Eve Sedgwick, *Between Man: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985) [Erkekler Arasında: İngiliz Edebiyatı ve Erkek Homososyal Arzusu] adlı kitabında, dişi

60 Heidi Hartmann, "The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union," The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: A Debate on Class and Patriarchy içinde (London: Polity Press, 1986), 14.

için rekabetleri yoluyla iki erkek rakibin homososyal bir biçimde birbirlerine bağlandığını, ataerkil iktidarı korumak ve iletmek için rakiplerin bir yapı kurup sağlamlaştırdıklarını iddia eder[61]. Sedgwick dikkatimizi cinsiyet asimetrisinin detaylarına çeker: erkeklik, cesaret, güç ve sertlik gibi özelliklerle beraber bir bölme çizgisi haline gelir ve erkekleri bir erkeklik ölçütü temelinde taraflara ayırır. 12 Mart romanlarında bu özellikler, kötü muameleye ve işkenceye ilişkin dramatik bakışlarda görünür hale gelir ve erkekler arasında bir hiyerarşi yaratır.

Erkekliğin kurumsallaşması da bu kitabın ilgi odaklarından biridir. Kurumsallaştırılmış erkeklikleri tartışmak için devlet, bürokrasi, hapishane ve askerî dayanışma analizlerine yöneldim. George Mosse'nin *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity* [Erkek İmgesi: Modern Erkekliğin Yaratılışı] adlı yapıtında, modern erkekliğin savaşçı erkek fikri üzerine kurulduğu iddiası, erkekliğe eleştirel bakarken kurumlara yönelmek gerektiğini hatırlatan, kışkırtıcı bir düşünceydi. Benzer biçimde, Alman paramiliter erkeklerden oluşan *Freikorps*'u inceleyen ve bu erkeklerde "kadınsı" özelliklerin rahatsız edici kaygılar oluşturduğunu gösteren Klaus Theweleit'ın kitaplarına da minnettarım[62]. Theweleit'in *Male Fantasies*'de [Eril Fantaziler] proto-faşist erkekliğin kadınsılığa karşı gösterdiği fobik dirence ilişkin tartışması, 12 Mart romanlarının birkaçına egemen olan faşist retoriğe ilişkin sorgulayıcı fikirlere yol açtı. Mosse'nin

61 Eve Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (New York: Columbia University Press, 1985), 25.

62 Klaus Theweleit, *Male Fantasies* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987)

ve Theweleit'in erkeklikle ilişkisi içinde ele aldıkları faşizme ilişkin çözümlemeleri, romanlardaki erkek kahramanlara bakmanın yeni bir yolunu sundu.

Kadınların değişim nesneleri olarak kullanıldıkları düşüncesi, normatif cinsiyet tanımlarının baskısı, bu tanımlarını karşılamak için girişilen performatif eylemler, hegemonya, hegemonik erkeklik, bu çerçevede geliştirilen çeşitli dayanışma türleri ve kurumlarda ataerkil iktidarı elde tutmak için erkekler arasında homososyal bağlar kurulması gibi durumların hepsi 12 Mart romanlarında olanca açıklığıyla konu edilmektedir. Romanlar, cinsellik ve cinsiyet hakkındaki yaygın kavramları sorgulamakta ve kimliğin akışkanlığına ilişkin soruların çevresinde dönmektedir. Bu nedenle bu romanlar üzerine yürüteceğim analizi, cinsiyet ilişkileri ile iktidar hakkında geliştirilen kuramları birleştirmeye girişen geniş bir yelpazedeki kuramcıların çalışmaları içerisinde konumlandırıyorum.

# 1. BÖLÜM

# DON KİŞOTVARİ VE İNCİNMİŞ: SARSILMAZ BİR ZEMİN OLARAK KURBAN EDİLMİŞ ERKEKLER

Bu bölümde inceleyeceğim üç roman, *Büyük Gözaltı*, *Yaralısın* ve *İsa'nın Güncesi*, erkekliğin erkeklere nasıl fiziksel ve psikolojik zarar verdiğini göstermektedir. Romanların üçü de, diğer 12 Mart romanlarına kıyasla daha dolaysız bir biçimde, gücün kötüye kullanımı nedeniyle erkeklik krizine yuvarlanan erkeklerin yoksunluk anlatılarıdır. Kriz, yalnızca 1970'lerin baskın ideolojileri ile erkeklerin öznel deneyimleri arasındaki gerilimden kaynaklanmaz; aynı zamanda, devlet aygıtının devrimcileri kurban pozisyonuna iten fiziksel saldırısı nedeniyle gerçekleşir. Kurban haline gelen erkek imgeleri, bu romanlarda istikrarlı bir zemindir. Erkeklerin korkuya tepkilerine ilişkin doğrudan ve geniş ölçüde duygudaş bir anlayış sundukları için bu örnekler, 12 Mart romanlarının eleştirel erkeklik çalışmaları perspekti-

fiyle analizi için verimli bir temel oluştururlar. Romanların üçü de hegemonik erkekliği sorgulamaktadır ve yürütülen hegemonik erkeklik eleştirisi, henüz erkeklik çalışmalarının filizlenmediği ve bu terimin işlerlik kazanmadığı 1970'ler Türkiye'sinde fark edilmemiş bir özgünlük içermektedir.

Gücün kötüye kullanımı, 12 Mart dönemi boyunca tüm toplum için ezici bir gerçeklikti. Bu durum, 12 Mart romanları külliyatının neredeyse bütün örneklerinde ayırt edici bir özellik olarak belirir. Ancak, bu üç örnekte, devlet iktidarının, ataerkil davranışların ve hadım edilme tehdidinin erkekler üzerinde yarattığı dehşet daha belirgindir. Erkek kahramanlar muğlak bir durumdadırlar; sistemin gaddar temsilcileri tarafından baskıya ve zulme uğramalarının nedenlerini anlamaya çalışır ve gördükleri muameleye karşılık vermek için uygun bir tavır bulmaya çabalarlar. İçinde bulundukları duruma egemen olan duygu, korkudur. Korkuyu idare etme çabası, bireylerin kırılganlığının altını çizer ve aynı zamanda bir erkeğin erkek olarak tanımlanması için zorunlu kabul edilen davranış ve söylemleri sorgulanır kılar.

Baskı altındaki erkeklerin, erkekliklerini yitirme korkusuyla verdikleri tepkilere ilişkin pek çok çalışma, burada konu edilen romanların ele aldığı kırılganlığı açıklamaktadır. Örneğin, Michael Kimmel, homofobinin ve erkeklerin diğer erkeklerden duyduğu korkunun hegemonik erkeklik görüşlerinin kurucu faktörleri olduğunu iddia eder[1]. *Taking It*

1 Michael Kimmel, "Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity." *Theorizing Masculinities*, ed. H. Brod and M. Kaufman (Londra: Sage), 119–41. Türkçe çevirisi "Homofobi Olarak Erkeklik: Toplumsal Cinsiyet Kimliğinin İnşasında Korku, Utanç ve Sessizlik" Çev.: Mehmet Bozok, Fe Dergi5, no. 2 (2013): 92-107.

*Like a Man*'in [Erkek Gibi Katlanmak] başlığını tartışırken David Savran, erkekliğin değişkenliğine dikkat çeker ve erkeklerin de "erkek gibi" davranmaları gerektiğinin altını çizerek bu tartışmanın biyolojinin dışına taşan yönlerine işaret eder[2]. *Büyük Gözaltı*, *Yaralısın* ve *İsa'nın Güncesi*, korkmuş, eziyet edilmiş ve hapsedilmiş erkekleri ele alırken, Kimmel ile Savran'ın yaklaşımlarına benzer bir şekilde, erkeklerin erkekliğe "içeriden" eleştirel bakışlarının izini sürmektedir.

Bu romanlar, erkek kimliğinin oluşumuyla ilgili meseleleri, insanlık durumlarının daha geniş ve karmaşık bir incelemesinde birbirine bağlamaktadır. Erkek kimliği, siyaset kadar cinsiyet düzeniyle de çelişen arzuların ve kültürel değerlerin çakışma alanıdır; bu alandaki karmaşa, şeylerin "doğal" düzenine meydan okuma olanağını sorgulatır. Bu nedenle, erkeklerin içine yuvarlandıkları krizi, gerçeklikle bağın sorgulandığı, deliliğe meyleden bir bakış çerçevesinde değerlendirmeyi ve Don Kişotvarî olarak adlandırmayı tercih ettim. Deliliğe varan bu sorgulama, erkeklerin "iç"lerine "dışarıdan" baktıkları eleştiri anları yaratır ve bu anlar, önceden kurulmuş erkeklik tutumlarında bir değişim olup olmayacağı sorusunu da içerir.

Üç roman da sıradan insanları anlatmaktadır. İnsanların darbe deneyimi *Büyük Gözaltı* ve *Yaralısın*'da hapishane metaforuyla, *İsa'nın Güncesi*'nde ise bir kendini feda anlatısıyla çerçevelenir. Romanlarda ironi, Jean-Paul Sartre'ın "Duvar" (*"Le Mur"*, 1939) öyküsündekine benzer bir biçimde kulla-

2 David Savran, *Taking It Like a Man: White Masculinity, Masochism, and Contemporary American Culture* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998).

nır. Elanie Scarry, etkileyici kitabı *The Body in Pain*'de [Acı İçindeki Beden] bu öyküye gönderme yapmaktadır: İspanya faşist hükümetinin bir siyasi tutuklusu, onu sorgulayanlara bir ayaklanma liderinin nerede olduğu hakkında yalan ifade verir ve infazını beklerken hükmünün kaldırıldığını, çünkü uydurduğu yerde adamın yakalandığını üzüntü içinde öğrenir[3]. Keyfi davranışlar ve bunlara ilişkin beklenmedik sonuçlar, ironiyi besleyen absürd düzeni resmetmek için vurgulanır.

*Büyük Gözaltı* ve *Yaralısın*'da olduğu gibi, *İsa'nın Güncesi*'nde de kurban haline gelme, merkezî bir konumdadır. Bu roman da bir özgürlükten mahrum kalma ve yoksunluk anlatısıdır; ancak, baskıcı önlemleri, gaddarlığı ve işkenceyi alegorik olarak ele alır. Burada baskıcı rejimin sembolü bürokrasidir. Tekinsiz bir baskı atmosferinin konu edildiği *İsa'nın Güncesi*'nde, Anday'ın gücün yozlaşmasına ilişkin kaygısı, asker/sivil ikiliğine sıkı sıkıya bağlı değildir. İlk bakışta 12 Mart'ın alegorik bir eleştirisi olarak değerlendirilebilecek gibi görünse de, *İsa'nın Güncesi*, siyasi eleştirinin yanı sıra, yürürlükteki cinsiyet ve cinsellik düzeninin bozulması ve kimliklerin dönüşmesine ilişkin karanlık bir hikâye de sunmaktadır. Roman, cinsiyet farkları ne olursa olsun, güçlü olanın zayıf olana baskın geldiğini gösterir. Anday, performativite fikriyle ustaca oynar ve cinsiyet, güç, faillik ve kurban tanımları da dahil olmak üzere bütün kültürel tanımların birer kurgu olduğunu gösterir.

Hegemonik erkeklik kavramı, erkek olmayan /"öteki"olan üzerinde kontrol, baskın gelme ve hükmetme becerilerine

3 Elaine Scarry, *The Body in Pain* (Oxford: Oxford University Press, 1985), 30.

ilişkin bir tartışmayı beraberinde getirmektedir. Bununla birlikte, ötekini tanımlamak, terimin çekirdeği olan "hegemonya," gücünü, ırk ve sınıf gibi, cinsiyetle doğrudan ilişkili görünmeyen başka ayrımlardan da aldığı için, karmaşık bir iştir. Hegemonik erkeklik kavramı, R. Connell tarafından geliştirildiği haliyle, erkekliğin çeşitli boyutları bulunan bir kurgu olduğuna ve kurallarının bükülebildiğine işaret eder. Connell, *Gender and Power* (1987) [Cinsiyet ve İktidar] ile *Masculinities* (1995) [Erkeklikler] kitaplarında, erkekliği kadınlık üzerinde baskın kılan hiyerarşik şemayı derinlikli bir şekilde inceler.

*Büyük Gözaltı*, *Yaralısın* ve *İsa'nın Güncesi*'nin ana kahramanları, katılaşmayı, metaneti ve cesareti kapsayan erkeksi davranışların biçimlerini tartışırlar. Otoriter erkek figür, bir dizi erkeklikle kıyaslanır ve çarpıştırılır. Bu erkekliklerin bazıları baskı altında parçalanmış ve sarsılmıştır. Otoriter erkekliğin gücünün, hegemonik erkeklik rolünün başlıca dayanağı olduğu esefle kabul edilir. Romanlarda önemli bir ağırlık merkezi olan işkence, erkekliğin tüm gücünü yok eder. *The Body in Pain*'de [Acı İçindeki Beden] Elaine Scarry, işkencecilerin kurbanlarını, "acıları dışında bir gerçekliği konuşmaktan, deneyimlemekten ya da hayal etmekten" aciz hale getirdiklerini ve böylece, onların dünyalarını bozduklarını öne sürer[4]. Bu romanların kahramanları, işkence altında, eleştirel erkeklik incelemelerinin araştırmaya değer bulduğu bir "yoksunluk" durumuna düşer ve kendilerini, gerçek bir erkek olmaya ilişkin acı verici bir tartışmanın içinde bulurlar[5].

4 Elaine Scarry, *The Body in Pain* (Oxford: Oxford University Press, 1985), 60.

5 David Gilmore, *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity* (London and New Haven: Yale University Press, 1990), 41.

İncinebilirlik, Kate Millett'ın *Zulüm Politikaları: Siyasi Tutukluların Tanıklıkları Üzerine Bir Deneme* adlı kitabında açıkladığı biçimde, erkek olmamanın çeşitli biçimlerini içeren bir bağımlılık halidir. *Cinsel Politika* ve *Bodrum* kitaplarının "doğal sonucu" olarak ortaya çıktığını ifade ettiği ve siyasi tutukluların İrlanda, Cezayir, Güney Afrika, Arjantin vb. gibi ülkelerdeki deneyimlerine eğildiği (Türkiye'ye İran üzerine olan bölümde kısacık değindiği) kitabında Millett, "işkence altındaki kişi, önce kadın konumuna indirgenir, sonra da çocuk; ve işkenceci işkence sırasında herhangi bir insan malzemesinden bir kadın yaratırken, aynı zamanda da bir çocuk yaratır, büyük, her şeye kadir devletin ergin sadizmi karşısında korkan çocuk konumundaki bir yurttaş" der[6]. Millett'ın sözleriyle "işkence, devlet iktidarının en aşırı icraatıdır" ve ilerleyen bölümlerde ele alınacak romanlarda, bu icraat, erkeklik, şiddet ve devlet otoritesi çerçevesinde bir bütün olarak değerlendirilmektedir[7].

*Büyük Gözaltı*, *Yaralısın* ve *İsa'nın Güncesi*, askerî rejim altında insanların nasıl yaralandıklarını göstererek rejimin meşruiyet iddiasına karşı çıkar, kötü muamele ve baskı altındaki aydınların derinlerdeki kötümserliğini resmeder. Üç roman da baskıyla mücadeleyi tasvir eder ve kahramanlarının travmatik yalnızlık hissini ele alır. Bu romanların temel meselesi, ana kahramanların kendilerini "güçlü erkek özne"ler olarak kurmadaki yetersizliğidir. Yalnızlık içindeki erkeği öne çıkarırlar ve bir birey üzerindeki mutlak otoritenin nasıl kendi

6 Kate Millett, *The Politics of Cruelty: An Essay on the Literature of Political Imprisonment. Zulüm Politikaları: Siyasi Tutukluların Tanıklıkları Üzerine Bir Deneme.* Çev: Beril Eyüboğlu. (İstanbul: Metis Yayınları, 1998), 158.

7 Millett, *Zulüm Politikaları*, 15.

gerçekliğini üreten ve bu nedenle Don Kişot'a kadar geri götürülebilecek bir erkeklik halini çağrıştıran, baskılanmış bir benlik yarattığını gösterirler. Gözetlenme, hapsedilme ve işkenceye ilişkin psikolojik ve fiziksel açıklamalar, acıya ve travmaya farklı perspektiflerden bakılarak derinleştirilir.

Anlatılar, cinsiyet tutumlarını karmaşık sorunlar olarak sahnelemekte ve kurbanın baskıya karşılık verebilmek için maço bir konumlanma çabası içine girdiğini ortaya koymaktadır. Bu romanlar bize, Türkiye'de edebiyat eleştirisinde yerleşikleşmiş "kahramanlık kültü" iddiasının, yani 12 Mart romanlarının cesaretleri, üstün başarıları ve soylu özellikleriyle idealize edilmiş erkek kahramanlar ürettiği yönündeki inancın hiç de doğru olmadığını gösterir. Eğer 12 Mart edebiyatı, hep söylenegeldiği üzere, işkence ile travmatik karşılaşmalarında galip gelen ve bu nedenle de mirasları gün geçtikçe büyüyen kahramanlar anlatıyorsa, bu kahramanların psikolojik ve fiziksel krizleri neden romanlarda bu kadar geniş yer tutuyor?

## ÇETİN ALTAN'IN *BÜYÜK GÖZALTI*'SINDA RÜŞTÜNÜ İSPATLAMA

*Büyük Gözaltı*, küçük bir hücrede geçen ağır bir tutukluluk ve işkence hikâyesidir ve şöhretini büyük ölçüde yazarının gerçek deneyimleri nedeniyle kazanmıştır[8]. Roman,

8 Çetin Altan, *Büyük Gözaltı*, (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1999). Altan'ın yaşam öyküsünün dikkatli bir okuması, yazarın askerî yönetimin sancılı dönemlerindeki tutukluluğu ile romanda anlatılan tutukluluk arasındaki benzerlikleri gösterir. *Büyük Gözaltı*'da bahsi geçen birçok kişi ve olay aynı zamanda Altan'ın çocukluk ve gençlik anılarında da yer alır. Bkz. Çetin Altan, *Kavak Yelleri* ve *Kasırgalar* (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2004).

Altan'ın 12 Mart'ın hararetli günlerindeki tutukluluk anılarından izler taşır. Bu roman, yalnızca gözaltındayken ve gardiyanlarının baskılarına karşı değil, aynı zamanda bütün hayatı boyunca toplumun kısıtlamalarına karşı savaşmış bir adamı anlatır[9]. Altan, toplumsal eleştirisini aile, okul ve toplum gibi hedeflere yöneltir. *Büyük Gözaltı*'nın ana kahramanı, kültürün gizlediği ve geliştirdiği ağlara sürekli gönderme yaparak iktidarın sosyo-politik bir eleştirisinin yolunu açar. Daha belirgin biçimde bu anlatı, bedenin disipline edici iktidarın alanı haline geldiği yönündeki Foucaultcu argümanı da toplumsal eleştirisine paralel olarak ortaya çıkarır[10]. Bunu, tutuklunun geçmişine ilişkin ifadeleri aracılığıyla ve disipline eden bir toplumun temellerine ilişkin gözlemleriyle geliştirir. Böylece, erkeğin kendi bedeninin gözetim ve kontrolünden nasıl etkilendiği, anlatının ana noktası haline gelir.

Roman, erkekliği yapısalcı bir rüşt ispatı öyküsü içinde kavramaz; post-yapısalcı unsurlara da yer verir: bir yanda romanın ana kahramanı yetişkin erkekliğe doğru dönüşür, ancak öte yandan bu dönüşüm asla tam anlamıyla sonlanmaz. Diğer bir deyişle, rüşt ispatlansa da bu, yeniden ispatlanması gereken bir duruma ilerlemekten öte bir sonuç

9 Çetin Altan, 1971 askerî müdahalesinden sonra gözaltına alındığında meclis dışındaki solcu muhalefetin önde gelen figürlerinden biriydi. Serbest bırakılmasından hemen sonra, *Büyük Gözaltı* yayıncısının masasında yerini almıştı. Bilgi Yayınevi romanı 1972 yılında yayınladı ve bir yıl sonra, Türk edebiyatının en prestijli ulusal ödüllerinden biri olan Orhan Kemal Roman Armağanı'nı kazandı. Roman ödüle layık görüldüğünde Altan yeniden hapishaneye gönderilmişti bile, bu kez farklı suçlamalarla. Saygın yayınevi Flammarion *Büyük Gözaltı*'nın Fransızca çevirisini 1975 yılında, romanın Türkiye'de beşinci baskısı yapılırken yayınladı.

10 Michel Foucault, *The History of Sexuality* (Harmondsworth: Penguin, 1990), 48.

doğurmaz. Altan, erkekliğin ispatını gerektiren sürekli bir çaba olmaksızın erkek olarak kalmanın olanaklı olmadığını açıklıkla gösterir. Roman, ergenliğin eşiğindeki bir erkek çocuğunu ön plana çıkararak, Freudyen ergenlik öncesi cinsellik alanına, Türkçe edebiyatta nadiren ele alınan ve fazla detaylandırılmamış bir alana ilişkin açık bir harita sunar. Güç ve erkeklik arasındaki karmaşık bağa ışık tutarak Altan, erkekliğin belirli bir türünün, gücün ve otoktratik iktidarın destekçisi olmaya son derece elverişli olduğunu gösterir. Böylece üstü kapalı bir şekilde, Türkiye toplumunun güce eğilimi ile tekrar tekrar meydana gelen askerî darbeler arasında organik bir bağ olduğunu iddia etmiş olur[11].

*Büyük Gözaltı*, soyut bir tarza sahiptir ve askerî müdahaleye herhangi bir doğrudan gönderme içermez. Romanda, gözaltındaki çaresiz bir adam doğrudan okurlarla konuşmaktadır. Acımasız bir iktidarın baskısı altındaki bireylerin korku ve sıkıntı anları resmedilir; ancak gözaltına ilişkin yer ve tarih bilgisi açıklıkla verilmez. Gözetim, romanın ana ortamını oluşturan hapishane hücresinin fiziksel çevresini aşar ve geleneksel toplumda bir erkek haline gelmenin zorlu hallerini betimleyen bir metafora dönüşür.

Tutuklu olmanın yarattığı travma, *Büyük Gözaltı*'nın birtakım eleştirmenlerinin dikkatini çekmiştir; ancak, romanda erkek cinselliği konusunda ele alınan dramatik durumlar

11 Oğulların babaları ile olan çatışmalı ilişkilerini konu edindiği romanı *Kırmızı Saçlı Kadın*'da (2016), Orhan Pamuk da Türkiye tarihinde güce temayülü, baba-oğul ilişkisini metaforik olarak kullanarak ve toplumun ne yapılması gerektiğini dikte eden bir babaya duyduğu ihtiyaçla açıklar. *Büyük Gözaltı*'da tespit edilen problem, günümüzde de yakıcı bir şekilde gündemdedir.

nedense eleştiride gözden kaçırılmıştır. Eleştirmenler, romanda sözü geçen "daha önemli" konulara, kanıtsız hapsedilme, kötü muamele ve bunun gibi şeylere dönmüş ama kahramanın erkekliği ile ilgili kaygılarına pek dikkat etmemiş gibidirler.

*Büyük Gözaltı*, kırk dört yaşındaki ana kahramanın, kendisini cinayet suçlamasıyla bir hapishane hücresinde bulmasıyla açılır. Kahraman, resmî soruşturma için beklediğini söyler; Franz Kafka'nın *Dava*'sındaki Joseph K. gibi. Daha sonra, İstanbul'da geçirdiği çocukluğundan bahsetmeye başlar. Çekirdek ailesi ve akrabalarının yanı sıra, ona arkadaşça davranan yatılı hizmetçileri anlatışı, orta-üst sınıf bir ailenin tarihine ilişkin bir perspektif sağlar. Bu anılar, ana kahramanın sınıf bilincine sahip bir yetişkin haline gelişini gösterirken, cinsiyet, güç ve sınıf farklarına ilişkin gözlemlerini de ortaya çıkarır. Ana kahraman, baskıyla, aşk tecrübeleriyle, yetişkin hayatının kısıtlamalarıyla karşılaşarak kendini keşfedişini gözden geçirmektedir.

*Büyük Gözaltı*, masumiyetin yitimiyle iç içe geçmiş bir "rüştünü ispat etme" anlatısıdır. Bu roman, kahramanın arzularıyla toplumun talepleri arasındaki bitmeyen müzakereyi ortaya koyar. Bu bakımdan, romanı bir *bildungsroman* [oluşum romanı] olarak görmek olanaklıdır. Ana kahraman çocukluğunu hatırlarken, okurları da evin içinde gecelikleri ve kehribar tesbihiyle dolanan yaşlı babaanneden, kendisini annesiyle saatlerce bir odaya kapatan ve ikide bir onun elini ayağını öpen bir babadan ve umduğu ilgiyi bulamadığı için kapıları çarpıp duran hırçın bir genç kadın olan annesinden oluşan çekirdek ailesinin iktidar dinamiklerine sürükler[12]. Çocukluk anılarındaki bu ev, zengin bir hayal dünyasına

sahip meraklı bir çocuk olan kahraman için metaforik bir hapishanedir.

Evin içindeki kuşatma, sadece çocuk için değil, annesi için de bir hapishanedir. Kahraman, kendisini fiziksel olarak cezalandırmaktan sakınmayan annesini evdeki disiplinin fiziksel istismarcı simgesi olarak hatırlar. Annesi, daha itaatkâr ve sakin olması için çocuğunu sık sık tokatlayan, öfkeli bir kadındır. Bir otorite figürü olmasına karşın, aynı zamanda, ana kahramanın örnek aldığı ve ona bakarak kendisine anlamlı bir kimlik edinmeye çalıştığı kişidir. Özgür ruhlu bir çocuk olan ve bir mülkten ziyade bir insan olarak tanınmak için çabalayan ana kahraman, ara sıra kendisinden daha güçlü birine ait olmaya çaresizce ihtiyaç duymaktadır.

Bir yandan kocasıyla onun yaşlı annesinin ittifakı karşısında çaresiz kalan ve sık sık sinir krizleri geçiren annesinin dikkatini ve sevgisini kazanmak için çabalayan, diğer yandan kadınlar tarafından "adam edilmiş" zayıf, fazla hoşgörülü ve baskılanmış bir figür olan babasıyla bir özdeşleşme arayışı içinde olan kahraman, ailede bir anlaşmazlık olduğunda sırasıyla her iki tarafı da tutmasına neden olan şeyin, tanınma arzusu olduğunu kendine itiraf eder: bir yanda annesi diğer yanda ise babası ve büyükannesi vardır, ve o iki taraftan da kabul görmek ister.

12 "Elinde kehribar tespihi, evde gecelik entarisi ile dolaşan ve yüzü hiç gülmeyen bir ihtiyar babaanne ile saatlerce bir odaya kapanıp ikide birde onun elini ayağını öpmeye kalkan bir adamla, kendisine beklendiği önem verilmediği için, kapıları çarparak dolaşan hırçın, genç bir kadın." Altan, *Büyük Gözaltı*, 55.

Babasıyla ilgili anıları açıldıkça, çarpıcı bir karşıtlık yüzeye çıkar: annesinin tepeden bakan himayeci tavırlarının aksine, babası kendi evinin "ataerkil efendi"si değildir. Roman, babanın köleye benzeyen imgesiyle ve kahramanın evin gerçek efendisinin kim olduğu konusundaki kafa karışıklığıyla beraber, bir erkeklik eleştirisinin başlangıcını ortaya koyar. Kahraman, babasını, iktidar sahibi "gerçek bir erkek" olarak algılayamaz; ondan erkeksi özelliklere sahip olmayı ve bunlara değer vermeyi öğrenememiştir[13].

Romanda, babanın işyerindeki ve evdeki kimlikleri arasındaki keskin farklılığa işaret edilerek erkeklik eleştirisi derinleştirilir. Cinsiyet ikiliğinin temellerini düzenleyen işyeri, küçük bir çocuğun gözlerinde, erkek kimliğinin iş aracılığıyla nasıl yapılandırıldığını göstermektedir. Kahraman, babasını, işyerinin örgütsel ağının hiyerarşik ve rekabetçi koşulları içinde, ailenin geçimini sağlayan kişi olarak hatırlar. Babasının yetişkin erkek rolüne girebildiği bu konum, onun üst düzey bürokratlara ve iş arkadaşlarına agresif bir dille küfreden bir otorite figürü olduğu bir konumdur[14]. Ancak evde, babasını, sanki bir ayindeymişçesine, yaşlı annesinin yanaklarını, ellerini öpen ve ayaklarını öpmek için diz çöken itaatkâr bir figür olarak gözlemledikçe, kafası karışır[15].

Cinsiyet kimliğine ilişkin onaylanma ihtiyacı, kahramanın gençlik deneyimlerinin ana motifini oluşturur. *Büyük*

---

13 Stephen Bergman, "Men's Psychological Development: A Relational Perspective," *Men's Psychological Development: A New Psychology of Men* içinde, eds. Ronald Levant ve William Pollack (New York: Basic Books, 1995), 68–90.

14 Altan, *Büyük Gözaltı*, 40.

15 Age, 7.

*Gözaltı*'nda, çocuğun karmaşık cinsiyet dünyasında, iki karşıt erkek figürü vardır: itaatkâr baba ve bakım verme rolünü gölgede bırakan bir agresiflik sergileyen, bu bakımdan bir erkek rolünün dişi icracısı olan anne. Böylelikle roman, erkeklik edimlerinin erkek bedenlerinden ayrılabileceğini gösterir. Bu, cinsiyetin insanların sahip olduğu bir şey olmadığını, kişinin cinsiyetini oluşturan şeylerin "kendi dışında, ötesinde, yaratıcısı tek olmayan bir toplumsallık içinde" bulunduğu yönündeki Butlercı argümanı hatırlatmaktadır[16]. Cinsiyet ikilemini karmaşıklaştırmak üzere, Altan biyolojiye döner: kahramanın evdeki iktidarın cinsiyet dinamiklerine ilişkin keşifleri, tomurcuklanan cinselliğinin keşfiyle el ele gider. Evdeki hizmetçileri Fatma'yı, ev işleri için ve himaye amacıyla eve alınan ve kendisinin cinsellik oyunundaki ilk oyun arkadaşı olan yoksul yetim kızı hatırlar[17].

Kahraman, Fatma'nın onu, tıpkı kendini adamış bir annenin yapacağı gibi, kucakladığını, beslediğini ve kendisinin tuvalet eğitimine eşlik ettiğini hatırlar. Genital organlarına dokunmasının ve öpmesinin anısı, kahramanı cinsel arzuya ilişkin o ilk gerilimlerine geri götürür[18]. Öz annesinden ayrılarak bir anne figürü olarak Fatma'ya doğru yönelmiş kahraman, Fatma'nın bakmakla yükümlü olduğu küçük bir çocuğun oyunsu ilgisi olarak görüp eğlendiği ilk cinsel arzularının nasıl ondan karşılık bulamayan bir aşka dönüştüğünü anımsar. Gizli oyunları, Fatma'nın kahramana, erkeklerin penisleri olduğu ama kadınların olmadığı ve erkeklerin penislerini kadınların içine soktuğu gibi ilk cinsel bilgileri

16 Judith Butler, *Undoing Gender* (Londra ve New York: Routledge, 2004), 1.
17 Altan, *Büyük Gözaltı*, 19.
18 Age, 21.

verdiği öğretici derslere dönüşür[19]. Bu anları hatırlamak, Fatma'yı kendisinin duyularına, hislerine ve merakına ilgi gösteren biri olarak sağlamlaştırır; onu, evde kendisini mülk gibi değil de insan gibi gören tek kişi olarak anar. Muhtemelen köyden gelmiş eğitimsiz bir kız olarak Fatma'nın içtenliği, üst sınıf şehirli aile yaşantısının yanlış erdemlerinin bir eleştirisini taşır ve başlangıç düzeyinde bir sınıf-cinsiyet tartışmasını da içerir. Sevecen yetim hizmetçinin imgesinde sembolize edilen alt sınıfların, ilişkilerinde daha yoğun ve açık duygusal motiflere sahip olduğu, üst sınıflarınsa duygusal bağlarını maddi kavramlarla tanımladıkları ve birbirlerine sahiplik ilişkisi çerçevesinde davrandıkları iddia edilir.

Cinsiyet meselesi, kahramanın anne tarafından büyükbabasının evinde daha karmaşık bir hal alır; çünkü burada, alternatif bir erkeklik versiyonu vardır: Ashis Nandy'nin hipererkeklik olarak tanımladığı, yiğitliğin abartılı biçimlerini ve erkek olmayanlara yönelik gaddar baskısını içeren bir erkeklik[20]. Büyükbaba "Paşa Dede", zenginliğiyle kahramanın babasının evi geçindiren erkekliğini küçültür, aynı zamanda gaddar kişiliğiyle onu bir otorite figürü olarak geçersiz kılar. Paşa'nın dimdik duruşu, atletik bir eski asker oluşu ve kendi evinde hiddetli bir otorite figürü olması, kahramana şiddetli bir erkeklik performansı sunar ve onu korkutur. Büyükbabasının köşkündeki kısa süreli misafirliği, büyükbabasının onu da otoritesini kabul etmeye zorlamasıyla, baskıcı bir deneyime dönüşür. Büyükbaba ona yemek masasında emirler verir, nefret ettiği yemekleri zorla yedirir ve çarpım tablosunu ez-

19 Age, 21-22.
20 Ashis Nandy, *The Intimate Enemy: The Psychology of Colonialism* (Oxford ve Delhi: Oxford University Press, 1988), 9.

berletir. Bu sahneler, Altan zorla beslemeyi ve diğer baskıları kendiliğin sınırlarının dağılması ve metaforik anlamda bir tecavüz olarak ele aldığı için, dramatik bir etki bırakır.

Anlatı, kahramanın erkeklik denen şeyi büyükbabasının temsil ettiği değerlerden öğrenmeyi seçtiğini gösterir; çünkü, onu yenmesinin tek yolunun, onu taklit etmek olduğunu hisseder. Bu, Nandy'nin sömürgeci ile sömürgeleştirilen arasındaki güçlü bağa ilişkin tartışmasını ve tahakküm eylemine karşı karmaşık bir zihinsel tepki olarak baskıcı ile özdeşleşme çabasına ilişkin analizlerindeki kendiliğin kaybını anımsatır. Büyükbabası çocuğa işkence eder ama aynı zamanda kahramanda büyük bir hayranlık uyandırır. Ne kadar uğraşırsa uğraşsın, kahraman bir türlü kabul göremez ve matematikteki başarısızlığı nedeniyle oda hapsine mahkûm olur[21].

Kahramanın anıları, bir sınıf tartışması da açar. Bir başka yetim hizmetçi Fehime, vekil anne olarak Fatma'nın yerini alır. Fehime ile kahraman arasında sıcak bir ilişki vardır, ta ki travmatik bir ayrılığa neden olacak şekilde, Fehime haksız yere hırsızlıkla suçlanıp köşkten kovuluncaya dek. Oldukça erken bir yaşta, kahraman, sınıfsal durumun ve paraca zenginliğin insanlara diğerleri üzerinde tahakküm gücü sağladığını görür ve kabullenir[22]. Aile üyelerinin sınıfsal eşitsizliği yalın bir gerçeklik olarak itirazsız kabul ettiklerini gözlemlediğini anımsar ve Fehime'nin kovuluşunu, yaşamın sınıf-temelli yapıları ile onu yakın temasa sokan trajik bir olay olarak hatırlar.

---

21 Altan, *Büyük Gözaltı*, 64.
22 Age, 119.

Efendilik ve tahakküm meselesi, romanda, eksik kalmış bir sınıf mücadelesi çerçevesinden cinsiyet alanına doğru genişler. Büyükbabası tarafından sergilenen agresif patriyarkal erkeklik ritüelleriyle karşılaştığında, kahraman baskıyı ve şiddeti deneyimler. Büyükbabanın disipline edici iktidarına ve otoriter imgesine tutunan çocuk, kendi güvenliği ve iyiliği için saldırgan askerî figürlere yönelen bir ülkeyi simgeleyen düşündürücü metaforlardır. Kahraman, büyükbabasının otoriter görünümünde, "tahakküm"ü erkeksi bir özellik olarak ayırt eder. Ayrıca güçsüzlüğünün üstesinden gelmek ve kendi hayatında otorite kurmak için tahakküm kuranın rolüyle özdeşleşmesi gerektiğini keşfeder. Bu, onu, geri dönülmez bir biçimde yetişkin erkekliğe doğru uzanan bir geçiş sürecine sokar.

Roman, aynı zamanda, kahramanın doğru düzgün bir erkek olmaya ilişkin büyüyen kaygılarını da ortaya çıkarır. Büyükbabasının misafirleri onu gecikmiş sünneti konusunda fırçaladıklarında, kahraman, Fatma'nın cinsellikle ilgili yalın açıklamalarının ona hikâyenin yalnızca sınırlı bir bölümünü verdiğinin farkına varır. Altan, oğlanların erkek olma yolundaki dönüşümlerinin tıbbi boyutunu, olgunlaşma ve gelişmeye ilişkin çerçevesinin içine bir dehşet hissiyle birlikte konumlandırır. Bu dehşet, Harry Brod'un dediği gibi, psikanalitik açıdan sünnetin hadım edilme kaygısının yüceltilmesi ve oğulun sembolik olarak anneden ayrılarak babaya bağımlı olması anlamına gelmesindendir[23]. Kahraman, sünnet konusunda mutlu görünür; ancak, korkularına

23 Harry Brod, *Circumcision. International Encylopedia of Man and Masculinities*, eds. Michael Flood, Judith Kegan Gardiner, Bob Pease, Keith Pringle (Londra ve New York: Routledge, 2007), 67–69.

engel olamaz. Onu doğru düzgün bir erkek haline getirecek olan geri dönülmez izi heyecanla bekler; ancak aynı zamanda sünnet derisinin kesilmesinin vereceği acı nedeniyle de dehşete düşmüştür. Kahramanın gözünde sünnet, dehşete düşüren ve aynı zamanda yücelten, bedenine erkekliğe taşıyacak bir geçiş ayinini simgelemektedir.

Daha sonra bir erkek yatılı okula yollandığında ve kendisini, güçsüze zulmeden erkeklik en üstte olmak üzere bir hiyerarşi içinde bulduğunda, kahraman, sünnetin de erkeklik meselesinde son noktayı koymadığını kavrar. Tıpkı büyükbabasının oda hapsi gibi, yatılı okul da bir başka sembolik hapsedilmedir.

Bu iç içe geçen zincirlerle roman, kahramanın çocukken iktidardan çektikleriyle, gözaltı hücresindeki gerçek durumu arasında bağ kurar. Yatılı okul anıları, baskının yarattığı çaresizliği yansıtır. Kahraman, okulda kendisini, büyükbabasınınkine benzer bir disipline edici otoritenin yemekler ve yatma saatlerine ilişkin emirlerle karşıladığını hatırlar[24]. Bu bölümler, erkek sosyalleşmesinin altındaki gizli gerilimlerin etkileyici bir resmini çizer ve aynı anda hem bağ hem de bağımsızlık arayışının genç erkeklerin yaşamında nasıl bir çelişki kaynağı haline geldiğini gösterir[25]. Bu genç erkek kültüründe, sonsuz bir rekabet çemberi ve her bir eylemi bir tür performansa dönüştüren kadınsı görünme korkusu vardır.

24 Altan, *Büyük Gözaltı*, 184.

25 Stephen Bergman, "Men's Psychological Development: A Relational Perspective," *Men's Psychological Development: A New Psychology of Men* içinde, eds. Ronald Levant ve William Pollack (New York: Basic Books, 1995), 68–90.

Butler, *Undoing Gender*'ın önsözünde insanın kendi cinsiyetini tek başına kendisinin "yap"madığını yazar. İnsan daima birisiyle birlikte ya da birisi için, öteki sadece hayalî olsa bile, "yapıyor"dur[26]. Benzer biçimde, Altan da erkekliğin kolektifliğinin altını çizer. Kahraman, sınıf arkadaşlarının bir kadın öğretmenin derslerinde mastürbasyon yaptıklarını anımsar ve kendisine zorla dayatılan erkekliğe tanıklık eder. Kadınlara baktığında ve onlar hakkında fantaziler kurduğunda tahrik olmanın erkekçe olduğu bilgisinin baskısı altında, bedenini nasıl keşfettiğini aklına getirir. Genç oğlanlar arasında erkek olarak kabul edilmeye ilişkin arayış, kabadayılığı başlıca model olarak çağırır ve aynı zamanda onları diğer cinsiyetle hayalî ilişkilerini konu edinen yaratıcı hikâyeler uydurmaya zorlar.

Genç erkeğin yetişkin erkekliğine ilişkin keşifleri, erkeksi ilgileri, mastürbasyonun sunduğu tahrik ve ona eşlik eden suçluluk duygusuyla karmaşıklaşır. Kahraman, kadınları duygularla değil de akılla baştan çıkarmaya ve bazı hayalî sevişme hikâyelerini gerçeğe dönüştürmeye çalıştığını anımsar. İlk cinsel birlikteliğini babasının bir arkadaşının hafta sonları misafir olarak kaldığı evindeki bir hizmetçiyle dener, daha sonra anneannesinin komşusunun sıska kızıyla. Bu sinir bozucu girişimlerin ikisi de başarısız olur; ancak, yine de yatılı okuldaki arkadaşlara anlatılacak yalandan başarı hikâyeleri üretir.

Kahraman, tekinsiz bir gözaltı hücresinde cinsel ilişki başlatmaya yönelik bu gayretlerini hatırladığında, seksi bir savaş gibi değerlendirdiğini fark eder. Duygusal olanı hor görme

26 Butler, *Undoing Gender*, 1.

yönündeki yıkıcı alışkanlığını keşfeder. Kendisini sinekleri bekleyen bir örümcekle kıyaslar[27]. Romanın sonuna doğru, bir genelevde Fatma'ya benzeyen bir fahişeyle yaşadığı ilk cinsel deneyimin anıları, bir baloda "saygıdeğer" bir kızla ilk öpüşmesinin anılarına karışır. Bütün bu zihinsel yolculuk, kahramanın babasının ani ölümüyle sonlanır[28]. Babanın ölümüyle ödipal hikâye tamamlanır ve kahramanın kadınlara sahip olan gerçek bir erkek haline gelme başarısını kutladığı zaferle, kriz bir süreliğine sona erer. Babasının zayıf imgesinden kaynaklanan yeterince erkeksi olmama korkusu, kahramanın rakiplerini yenmesi ve kadınlarla olan başarısıyla ödipal zaferini kanıtlamasıyla çözümlenir.

Bu rüştünü ispat etme/masumiyetin kaybı anlatısında resmedilen kriz, hapsedilme anlatısında resmedilen mücadele ile bazı ortak noktalara sahiptir. Hapsedilme, bir erkek için yalnızca özgürlüğün kaybını simgelemez, aynı zamanda erkeksi failliğinin sarsılmasını da ima eder. Gerçek zaman eksenindeki gözaltı anlatısı, babanın yasasına karşı verilen bir başka şiddetli mücadeleyi tasvir eder: bu mücadelede, devlet ve onun failleri, güçlü baba imgesinin yerini tutan imgeler olurlar. Ödipal mücadele, bireyin anavatanın sevgisini kazanma çabası içinde devlet politikalarına karşı politik isyanına ilişkin bir metafora dönüşür.

Gözaltı hikâyesi, kahramanı yetişkin bir adam olarak sunar. Hücrede tecrit edilmeye özgü zorlukları ve bir hücrede yaşamanın ayrıntılarını keşfeder ve onu mağdur eden haksız cezalandırma uygulamalarının ardındaki gizemi çözmeye

27 Altan, *Büyük Gözaltı*, 265.
28 Age, 270-72.

çalışır. Hapishanenin mekanik yönleri, gözaltı hücresinin metalik çıplaklığıyla anlatılır. Kahraman, duvarlar arasında, demir bir yatak, bir masa ve demir bir sandalyeyle çevrili halde sıkışmıştır[29]. Kişisel eşyalarının aranması ve belli nesnelerin gasp edilmesi, hapishane yaşamının bireysel failliğe ve özel hayata saldırıları da içeren sıkı disiplinini oluşturur.

Gardiyanlar hızlı bir aramadan sonra, onu kendisine zarar vermekten alıkoyacak bir önlem olarak kahramanın tıraş bıçağına el koyar ve kahramanı intihar fikriyle başbaşa bırakırlar. Gardiyanların sert ve hissiz tavırlarıyla gözaltı hücresi, keskin bir güçsüzleştirme [emaskülasyon] alanı haline gelir. Kahraman, kendisini başka erkeklerin incelemesine ve sahiplik taslayan bakışlarına maruz kaldığında, durumunu iktidar yoksunluğuna ilişkin kaygılarla çevrilmiş bir biçimde, "kadınsılaştırılmış" bir konumda deneyimler. Gardiyanlar güçlerini ortaya koyarken o, kendisini küçücük bir çocukken hissettiğine benzer şekilde, bir mülk gibi hisseder. Kahraman mahpusluğunun ayrıntılarını keşfederken daha yüksek bir failin emirleri altında nesneleşme hissi üzerinde durulur.

Her ne kadar görüş alanı içinde olmasa da, işkence, diğer hücrelerden gelen seslerle üstü örtülü bir biçimde konu edilir. İşkence, hapsetmeye benzer şekilde, özneliği ve erkekliği yıkmanın bir yoludur. Kahraman diğer hücrelerden gelen sesleri duydukça kendisini çöküntü içinde hisseder ve gaddarca dövüldüğünü ve işkenceye uğradığını hayal eder. Kendisini gardiyanlarla karşılaşmaya hazırlamaya çalışır. Anılardan oluşan anlatının anne ve büyükbaba figürlerinin yerine

29 Age, 5.

geçen yeni "ebeveyn figürleri" olarak gardiyanlar, kahramanı iktidara ilişkin bir sorgulamaya iterler.

Gerçek zamanlı gözaltı anlatısında, ciddi bir panik sonucu olarak güçlü bir hadım edilme kaygısı ortaya çıkar ve kahramanın çocukluğuna ait motifleri yetişkinlik yaşantısına bağlar. Sanki gözaltında ve tecavüz tehdidi altında olmak, tıpkı sünnet gibi, erkeklik adına aşılması gereken yeni bir eşiği imler; bu üzerinden atlanması gereken bir boşluk, "erkek gibi bir erkek" olmak için girilmesi gereken bir savaş gibidir. Kahraman, gözaltını, erkeklik için bir başka eğitim olarak değerlendirmektedir.

İktidar ve erkek cinselliğine ilişkin kaygılara bağlı biçimde, hapishanede olmanın dehşeti, romanın gerilimini gardiyanların tutarsız davranışları nedeniyle esrarengiz bir biçimde yükseltir. Gardiyanlar, güvensizlik hissini artırarak kahramanı gözaltı hücresine sokan cinayetin gizemini derinleştirirler. Roman boyunca gardiyanların çelişkili tutumları, psikolojik işkence için temel bir araç olur. Gardiyanlar onun doğrularını kabul etmeyip kendilerininkinde ısrar ettikçe, kahramanın anlatıcı olarak güvenilirlik özelliği sorgulanır hale gelir. Kahraman kendisini kendi bilincinden şüphe eder halde bulur ve gerçekten ne olduğu hakkında berrak bir fikir oluşturamaz.

Resmî soruşturmayı beklerken kahraman sanrılı bir hale girer ve kendisini belirsiz cinayetlerle ve kendi doğumundan çok önce gerçekleşen, babasının kardeşlerinin ölümüyle suçlamaya başlar[30]. Azap içinde uzun bir cinayet listesi yaratır

30 Altan, *Büyük Gözaltı*, 47.

ve hayalî kurbanlarının, her biri kendi cinayetine ilişkin ifade vermeye zorlayan seslerini duymaya başlar. Kahraman, çaresizlik hissini bertaraf etmek için gözaltını bir tiyatro oyununa dönüştürür.

Gerçekliği bozarak ve kendisini, mağdur konumundan güç konumuna, kendisini gözleyenlerin konumuna taşıyarak tutsaklığını tek kişilik bir oyuna dönüştürür. Tuvalet kapısının arkasında, ona eşlik eden askeri gözetleyerek, onu nesneleştirdiğini düşünür:

> Büyük abdest ederken de apteshanenin kapısı açık kalıyordu. Süngülü karşımda bekliyordu. Ve beni seyrediyordu. Önce çok zor gelmişti böyle abdest etmek. Sonra aldırmamaya başlamıştım. O bana bakıyor, ben de ona baka baka ıkınıyordum[31].

Bu perspektif değişikliğiyle kimin kimi izlediği muğlak hale gelir. Önündeki belirsiz süre nedeniyle kahraman, bu yapma perspektife tutunur; ancak, derinlerde, gözaltında olmasının anlamsızlığının bilincinde olarak, hâlâ masumiyetinden emindir ve bu nedenle salıverilmeyi beklemekten asla vazgeçmez. Bir adım atılması için yetkililere gönderilmek üzere formlar doldurur[32]. Ama tüm çabaları sonuçsuz kalır.

Romanın sonuna doğru gardiyanlar, törensel bir edayla, sanki infazına götürüyormuş gibi hissettirerek kahramanı hücresinden çıkarırlar. Erkeklik krizi patlak verir. Kahraman, kendisini ölümünden hemen önce tarihin unutulmaz karak-

31 Altan, *Büyük Gözaltı*, 100–101.
32 Age, 123.

terlerinden biri yapacak asil bir son cümle bulmaya çalışır ve sözleri alaycı bir tona bürünür. Uygun kelimeleri ararken kaygıya boğulur. Ölüm fikri bir anda derin bir güçsüzlüğü dayatırken, olağanüstü bir ifade bulmak da önemsizleşir. Sanki annesinin ani tokadını ya da büyükbabasının çocuk bedenini pencereden sarkıtmak gibi agresif tepkilerinden birini bekliyor gibidir[33].

Korkunun orta yerinde iki alternatif davranış türü görür: gerçek bir erkek gibi ölüme gülmek ya da erkek olmayan biri gibi ölüm korkusuyla ağlamak ve yıkılmak. İşte cinsiyet tartışması boyunca acının zevke doğru kaydığı an, bu şaşırtıcı andır. Bu ironik dönüş, anlatıda kahramanın onu yeterince erkeksi olmamakla eleştiren büyük ebeveynlerinin hayalî imgeleriyle aktarılır. Kahraman yere yıkılıp ağlamaya başladığında, hayalinde ona yukardan bakan ve onu sıkıştıran haliyle babaannesi görünür. Bunu, bir başka hayalde, büyükbabası Paşa Dede takip eder, "gerçek" bir erkeğin yapacağı gibi katillere korkusuzca sövüyordur[34]. Ne böyle agresif bir rolün gereğini yerine getirebiliyor ne de ölümden asil bir zevk duyabiliyor olmakla kahraman kendisinden derin bir utanç duyar.

Kahraman askerlerin kollarında aşağılandığı anlardan sonra hücresine geri gönderildiğinde, melodram süratle komediye döner. Hücresinin rahatlığı içinde kahraman katı bir erkeklik gösterisine girer. Sesini fallik bir simge olarak sahiplenir ve gardiyanlara bağırarak kendisine erkekliğini kanıtlamaya çalışır:

33 Age, 153.
34 Age, 155.

Kapıya yürüdüm, kapıda nöbetçiler tomsonları içeri dönük duruyorlardı. Beklemediğim bir sertlikte:
— Berber çağırın bana ulan, dedim.
Üstüme yürüsünler ateş etsinler falan istiyordum. Oysa gayet yumuşak bir sesle:
— Nöbetin bitmesine bir çeyrek var bey, o zaman söyleriz, dediler. Demincekki kadar sert olmayan bir peki çıktı ağzımdan. Ve yine başladım dolaşmaya[35].

Sahte öfke, erkeksi maskenin yapmacıklığını ustaca vurgular. Kahramanın gözaltında çaresiz bir adamın güçsüzleştirilmiş konumuyla ölümle dans eden bir adamın sert konumu arasında gidip gelişi, sarsılan erkekliğin değişkenliğini aktarır.

Nandy, sömürgeleştirilmiş erkeklerin, iktidarlarını kaybetmenin bir telafisi olarak hiper-erkekliği benimsediklerine dikkat çeker: yönetenlere karşı konulan kurallara uygun biçimde oynayan karşı oyuncular haline gelerek ve kendilerini, baskı altına alınanların zayıf, küçük düşürülmüş ve bozulmuş erkekler olarak görünmediği bir düşünce çerçevesinde konumlandırarak direnmeye çalışırlar[36]. Altan, böylesi bir rol yapmanın, erkekliğe içkin olduğunu görür ve gösterir. Erkeklerin güce eğilimine ilişkin eleştirisi, geleneksel otoriterliğin güvenliğini ve bu otoriterliğin ürettiği hegemonik rol modellerini hedef alır.

Kimi edebiyat eleştirmenleri, Altan'ı, gereksiz biçimde cinselliğe fazlaca atıfta bulunduğu ve cinsellikten bahseder-

35 Age, 155.
36 Ashis Nandy, *The Intimate Enemy: The Psychology of Colonialism* (Oxford ve Delhi: Oxford University Press, 1988), 11.

ken rahatsız edici biçimde açık bir söylem kullandığı için eleştirirler[37]. Oysa romanın cinsel boyutu önemlidir ve bu nedenle "açık"tır. Bu durum, romanın otoriterliğe yönelik eleştirisinin hedefinde sadece ordunun değil, kitleler tarafından onaylanan ve desteklenen özel bir erkeklik kavramının olmasından kaynaklanır ve bu kavramın altını çizebilmek için de cinsellik boyutunun romandaki "açık"lığı, planlı ve gereklidir.

*Büyük Gözaltı*, ergenlik öncesi ve ergenlik döneminde erkek cinselliği üzerine açıkça konuşulan ender romanlardandır. Altan'ın siyaset ve hapislik deneyimleri nedeniyle 12 Mart'ın gündemiyle otomatik bir biçimde bağ kuran öngörüsüz eleştirilerin aksine roman, nihayetinde politik klişeleri aşan bir anlatı sunar. Kendi savaş meydanında, ailesinin ve filizlenen cinselliğinin gerilimlerini zaptetmeye çalışan, daha sonra yetişkin hayatında daha büyük güçlerin baskısı altında benzer savaşlar veren bir erkeği anlatır.

Bu romanda, hapishane hücresinde olanlar, 1970'lerde Türkiye'deki baskının bir göstergesidir. Altan, ev içindeki ödipal mücadeleyi, çok daha geniş bir bağlama, baskıcı bir devletteki yurttaşlık bağlamına aktarır ve bireylerin iktidar sahipleriyle çarpışmalarının tanımlandığı acı verici ilişki ağlarını tasvir eder. Bu daha geniş ve ayrıntılı "babanın kanunu" anlatısında roman, bir mahpusun uğradığı acımasız psikolojik işkencenin çarpıcı bir resmini çizer ve ayrıca başarılı bir biçimde, toplumun ikiyüzlülüğünü de dikkate alarak öfkeli erkeklik rolünün gerilimlerine eleştirel bir gözle bakar.

37 Atilla Özkırımlı, *Romanların Dünyasında* (Ankara: Ümit Yayıncılık, 1994).

*Büyük Gözaltı*, isminin de ortaya koyduğu gibi, gözetleme teknikleri ve gözetlemenin kültürde nasıl işlediği üzerine de geniş bir tartışma yürütür. Baskı altındaki ve korku içindeki bir adamın sesini duyurmanın yanı sıra, anlatı özellikle de bu adamın saldırı altındayken ya da ölümün kıyısındaki durumlarda yeterince erkeksi olup olmadığına ilişkin kaygılarına değinerek, hapsedilmiş erkeği mizahi bir dille eleştirir. Romanda fiziksel gaddarlığın ve işkencenin unsurları, kahramanın yıkıcı deneyimlerinden ziyade, onun fantezileri olarak yansıtılır. Yine de baskı ve şiddete maruz kalmanın acısı güçlü bir biçimde anlatılır. Kahramanın duygusal anlamda uğradığı felç ve ölümle karşılaştığında yaşamı için yalvarmaya yönelik ihtiyacı, "kahraman" olamayan bir adamın dürüst bir portresini çizer.

Bu romanın eleştirel yorumlarını sadece 12 Mart düzeninin siyasi mahkûmlarının mücadelesiyle sınırlandırmak, *Büyük Gözaltı*'nın değerinin yalnızca bir boyutunun anlaşılmasına neden olur. Bence roman, hapishane anlatısına içkin bir biçimde, bireyin erkek olma ve erkek kalma çabalarının retrospektif bir hikâyesini anlatır. Türkiye toplumunun sıkı hiyerarşisi, toplumsal ilişkileri yöneten ataerkil güç dinamikleri aracılığıyla çarpıcı bir biçimde gösterilmektedir.

Romanın bu boyutu, ister aile ister eğitim alanında olsun, daha üstün güçlere boyun eğmenin nasıl çalkantılara neden olduğunu ve emir altında olmanın bir erkeği nasıl daha az erkek hissettirdiğini gösterir. Direniş için "erkek gibi" olmak, tahakküme karşı isyan etmek için eli güçlendirir ama aynı zamanda, paradoksal biçimde, yenilgiyi kabul ederken erkeksiliğin azalması pahasına, ölümden zevk duymayı da içerir. Bu çakışma, *Büyük Gözaltı*'nın düğüm noktasıdır. "Erkek gibi"

erkeklikle, cesaretli bir "erkek" ol(a)mamak arasındaki gri alanda olmanın kırılganlığı, romanda kilit işlevi görür.

*Büyük Gözaltı*, sayısız metaforik hapishaneyle dolu bir dünyayı ortaya koyar. Evlilik, aile, gözetim, bunların hepsi metaforik tutsaklıklardır. Romanda hapishanenin yaşamın geniş bir metaforu olarak kullanılması, tarih ötesi bir vurgu taşır ve Türkiye toplumunun, kitlesel toplumsal gözetimin parçalı formlarını kullanan ve bireyi askerî dönemlerden de önce kontrol altında tutmaya çalışan otoriter bir gözetim toplumu olduğunu ortaya koyar.

Altan, çocuklarını gözleyen ebeveynler ve öğrencileri gözleyen öğretmenler ile mahpusları gözleyen gardiyanlar arasında bir bağ kurarak, otoriter iktidarın aslında, toplumun tam da kalbine çökmüş bulunan normlara ve değerlere bağlılığına dayandığını öne sürer. Roman, metnin dışındaki destekleyici argümanlarla reelpolitik alanında konumlandırılabilir; ancak *Büyük Gözaltı*'nın eleştirmeyi amaçladığı iktidar savaşı, kesinlikle 12 Mart olaylarının politik boğuntusuyla sınırlı değildir.

Kahramanın anıları, erkek olmakla ilgili kısıtlamaların hegemonya ve tahakküm meseleleriyle bağlantısını göstermektedir. Anılardan oluşan olaylar dizisi, patriyarkanın nasıl erkekler arasında tahakküm ürettiğine işaret eder. Bu bakımdan, *Büyük Gözaltı*'nın erkeklik gösterilerine sık sık atıfta bulunması tesadüf değildir. Roman, erkeksi katılığın rol yapmak ve öyleymiş gibi davranmak üzerine inşa edildiğini ikna edici bir biçimde gösterir ve tahakküm, kötü muamele ve baskı altındaki bir erkeğin nasıl erkeklik mecazlarını sıraya dizdiğini anlatır.

Kahraman yalnızca kendi bireyselliği üzerinde güç uygulayan otoriteye karşı değil aynı zamanda toplumun genel kurallarına karşı bir tehdittir. Toplumun yasalarına ve normlarına karşı dirençlidir ve sırasıyla agresif anne, babaanne ve öğretmen "babalık" koltuğuna otururken, o sürekli babanın yasasının sınırlamalarından kendisini kurtarmaya çalışır. Bu, *Büyük Gözaltı*'yı, yalnızca katı bir ataerkil gelenekle belirlenmiş bir kültür içindeki erkeğin acı dolu temsili olarak değil, aynı zamanda bu kültürün ve onun yıkıcı etkilerinin suçlanması olarak görmeyi olanaklı kılar. Romanda anlatılan politik isyanla yan yana getirildiğinde bu kültürel isyan, bazılarına daha az önemli görünebilir; ancak, her şeye karşın bu, askerî darbelerle dolu bir tarihi olan bir ülkede iktidar hayranlığının dinamiklerini anlamanın psikolojik anahtarlarını sunmaktadır.

## ERDAL ÖZ'ÜN *YARALISIN*'INDA İŞKENCE VE HADIM ETME

*Yaralısın*, Türkiye'deki hapishane edebiyatının en etkileyici örneklerinden biridir[38]. Bu roman, askerî cuntanın ellerinde acı çeken erkeklerin yanı sıra, erkek bedenlerindeki "erkeklik hapishaneleri"ne de anıştırmada bulunarak, erkeklik rollerine hapsedilen erkekleri anlatır. Erdal Öz, hegemonik erkekliği, bir erkek çocuğunun erkekliğinin annesine karşıtlıkla, dolayısıyla da genel olarak kadınlara karşıtlıkla inşa edildiğini iddia eden Nancy Chodorow'un ifadesiyle aynı doğrultuda, negatif bir kimlik temeline oturtur[39]. Roman,

38 Erdal Öz, *Yaralısın*, (İstanbul: Can Yayınları, 1999).

39 Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering* (Berkeley: University of California Press, 1978).

kahramanın kişiliğini biçimlendiren yıllara doğru geri gitmez; ancak, kahramanın işkence altında ve hapishanedeki dramatik dönüşümünü izleyerek kadın-erkek ilişkilerini sorgular. *Yaralısın*'da "devlet baba" erkek çocuklar için rol modelidir ve evlat-vatandaşın erkekliğini tanımlar. Roman, devrimci bir entelektüelin kendisini yargılayışının bir anlatısını sunmakta ve şiddet içeren gücün, erkekler için, onun mağduru olduklarında bile nasıl vazgeçilmez bir araç olduğunu ortaya çıkarmaktadır.

*Yaralısın*, Erdal Öz'ün hapishane tecrübelerine ve 1972'de idama mahkûm edilen Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının hapishane günlüklerine dayanan bir romandır[40]. Roman siyasi mahkûmlara yapılan kötü muameleyi çarpıcı detaylarla göstererek bir belgeselin gerçekçilik etkisini taşır. Anlatının işlenmemişliği büyük bir duygusal etki yaratmaktadır.

*Yaralısın*'da Öz, isimsiz bir kişinin uğradığı şiddet dolu muameleyi konu edinir. Romanda kimi zaman dinî, kimi zaman siyasi, kimi zaman da cinsel nedenlerle nefret gösteren devlet görevlileri vardır. Roman, bu zemini, devrimci ütopyaların ve adalet anlayışının tartışılması için de kullanır. Korku, dayak, işkence ve tecavüz üzerine kurulu bu korku zemini, bir erkeklik sorgulamasını da olanaklı kılar. Baskın devlet ideolojisini reddeden ve ona direnen bir birey olan ana kahraman, hedef haline gelir ve şiddetli bir sorgudan geçer. Çaresiz bir bireyi güçlü rejimin baskısı altında mağdura

40 *Yaralısın*, *Cumhuriyet* gazetesinde 1973 yılında bir dizi olarak yayınlandıktan sonra, 1974 yılında kitap olarak basıldı. 1975'te Orhan Kemal Roman Armağanı'nı kazandı ve daha sonra 1980'lerde çevirileri Hollanda (Ambo 1988), Almanya, Macaristan, Suriye ve Makedonya'da yayımlandı.

dönüştüren bu gaddar "değerler eğitimi", romanın omurgasını oluşturmaktadır.

Roman yalnızca cuntanın sorgulama yöntemlerine ve bunların belgesel duruluğundaki kayıtlarına dayanmaz. Örgütlü vahşetin, işkencenin ve insana ödetilen büyük duygusal bedelin kaydını tuttuktan sonra *Yaralısın*, bu mağdur erkeklerden oluşan gruplardaki güç ilişkileri dinamiğine döner: İşkenceli sorgudan sonra hapishaneye gönderildiğinde kahraman, mahpuslarda iktidara duyulan açlığın sürdüğünü keşfeder. Böylece, iktidar problematiği, asker/sivil ikileminden ayrılarak daha geniş bir erkeklik tartışmasına yerleştirilir. Altan gibi Öz de asker-sivil ikileminden koparak okuru erkekliklerin kıyaslanmasına, erkeklerin güce bağlanmasının eleştirel bir incelemesine davet eder. *Yaralısın*'ın kolektif erkekliğe, aidiyet duygusuna ve yabancılaşmanın getirdiği ağır yüke ilişkin sorgulamaları, bu romanı erkeklik çalışmaları perspektifinden bakıldığında merkezî önemde kılmaktadır.

Roman, kahramanın hapsedilişinin ilk yirmi dört saati ile açılır. Kahraman, adli suçlularla dolu bir hücredeki tek siyasi tutukludur. Anlatı, kahramanın eski, kirli ve aşırı kalabalık hücreden enstantaneler sunduğu, bu koşullara ve hücre arkadaşlarına alışmaya çalışmasını anlattığı bir monologla başlar ve kahramanın tutuklanışı ve sorgulanışını, geçmişe geri dönüşlerle ele alır. Öz, korkunç işkence ve aşağılama imgelerini inatçı bir optimizmin karşısına dizer. Romanın temel sorusu, askerî düzenin failleri ve sıradan tutuklular tarafından simgelenen hegemonik erkekliğin şiddet içeren versiyonlarının, romanın ana kahramanı olan devrimci entelektüelin simgelediği alternatif erkeklik tipinin ahlakî metaneti ile alt edilip edilemeyeceğidir. Bu bakımdan anlatı,

1970'lerin siyasi çarpışmasını, alternatif erkekliklerin iktidar savaşı olarak belirginleştirir. Nuri'nin hapishane yaşamı, fiziksel ve zihinsel olarak farklı, ancak aynı derecede güce susamış erkeklikler arasında deneyimlenen bir mücadele boyutunu dikkate sunar. *Yaralısın*, güç ve kontrol arzusunun sivil, kurumsal ya da askerî olsun, birçok ortamda gözlenebileceğini iddia eder.

Eleştirmenler, romanın bu vurgusunu fark etmemişlerdir. *Kanayan*'ın arka kapağında Erdal Öz, *Yaralısın*'ı sadece siyasi yaklaşımı açısından ele alan tutucu eleştirilerden yakınır:

> *Kanayan* da, *Yaralısın* da 12 Mart'ta oluşmuş kitaplar arasında ilk yayımlananlardı. Her iki kitabım da pek çok eleştiri aldı. Ne yazık ki yapılan bütün övgüler de, bütün yergiler de güncellik açısından ve politik yönden yapıldı. Her iki kitabımın da, güncel ve politik birer yazı değil de, birer edebiyat yapıtı oluşları gözlerden kaçtı. Oysa ben bu kitaplarımda, diyelim çevirilip dünyanın bir başka ucunda bile okunsa, okuyanın yüreğinde insancıl ve sanatsal sarsıntılar yaratabilmeyi de amaçlamıştım[41].

Romana ilişkin yorumlar, romandaki muhalif ve anti-militarist dili öne çıkarmış ve *Yaralısın*'ı bir işkence belgeseli ve devrimci ütopyaların yıkılışına bir ağıt olarak değerlendirmiştir[42].

Oysa, *Yaralısın*'daki işkence ve hapsetme temaları, okuru,

41 *Kanayan*, Erdal Öz.

42 Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1994), 14; Murat Belge, Edebiyat Üstüne Yazılar (İstanbul: İletişim Yayınları, 1998), 130–34.

erkeklik üzerine ilginç bir tartışmaya davet etmektedir. Roman, sembolik bir hapishane olarak Türkiye vurgusunu bir hapishane hücresinin gerçek ortamına taşıyarak, suç kavramı içinde ve bu kavram tarafından üretilen erkekliklerle uğraşır. Öz, hapishane üzerine çeşitli kuramsal tartışmaları anıştırarak ve tahakkümü erkekler ve erkekliklere ilişkin bir kavrayışa ulaşmakta bir araç olarak kullanarak, çarpıcı bir tartışma yürütür[43].

Eleştirel erkeklik incelemeleri alanının önde gelen isimlerinden olan Carrigan, Cornell ve Lee'nin kolektif çalışmalarında belirtildiği gibi, erkek gruplarının güç ve iktidar konumlarına nasıl yerleştiğini ve tahakkümlerini üreten toplumsal ilişkileri nasıl meşrulaştırdıklarını ve yeniden ürettiklerini belirlemek, bu alanın araştırma amaçlarına uygun bir sorunsallaştırmadır[44]. *Yaralısın*, bu sorunu, bir hapishane hücresinin mikro-kozmosunda inceler ve kahramanı, bir devrimci olarak zihinsel direnişinin, sıradan erkekler için alışılmadık olduğunu keşfeder. İdeolojisinin, sorunlarının çözümünde şiddet ve fiziksel güç kullanımına değer veren bir kültür içinde metafizik bir alana hapsedilmiş olduğunu fark eder.

İki farklı erkeklik rolü romanda sürekli tekrar etmektedir; ana kahraman ve onu gözaltına alan polisler ve daha sonra ana kahraman ve sıradan mahkûmlar (bu mahkûmların hepsi kahraman tarafından "Nuri" olarak adlandırılırlar).

43 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (New York: Vintage, 1977).

44 Tim Carrigan, Rob Connell, John Lee, "Toward a New Sociology of Masculinity," *The Masculinity Studies Reader* içinde, eds. Rachel Adams ve David Savran (Oxford ve Malden, MA: Blackwell Publishing, 2002), 112.

Bu roller, çelişen erkeklikler kadar birbirine zıt siyasi kökenleri ve çatışan sınıf kimliklerini de temsil eder.

Roman, geriye dönüşlerle, gözaltı öncesindeki korku atmosferini de canlandırır: insanlar şiddetli bir kara listeye alma, polis baskınları ve ev aramalarından oluşan karanlık bir atmosferde yaşamaktadır. Orta yaşlı, solcu bir aydın olan ana kahraman, komünist avında kendi sırasını beklemektedir. Devrimci hareketin ezilmesinin duygusal yükü altında zaten dehşete düşmüş ve kurbanlaşmış bir konumdadır. Kitaplarını sınıflandırmaya, tehlikeli olanları ayırıp yakmaya çalışmaktadır.

Roman, kahramanın siyasi tarihinden hiç bahsetmez ama kitaplığındaki yasak yayınlar ve korku dolu bekleme hali, onun devrimci hareketle bir şekilde ilişkili olduğunu gösterir. Bazı edebiyat eleştirmenleri, böyle bir tarihin detaylandırılmamış olmasının eksikliğinin romanın güvenilirliğini azalttığını iddia etse de, bence bu durum, romanın asıl amacı olan "herkesin başına gelebilirdi" hissine zemin hazırlayan bilinçli bir hamledir[45]. Kahramanın, kalabalıklar içinde sıradan bir yüz, belki de sol hareketin sadece bir sempatizanı olması amaçlanmıştır ki *Yaralısın*'daki mutlak iktidar, askerî yönetim sırasında her bireyi çevreleyen biat atmosferi aracılığıyla anlatılabilsin.

Kahramanın roman boyunca kendisine, "sen yeni gelensin", "sen şaşırdın", "etrafına baktın" gibi ikinci tekil şahıs

45 Murat Belge kahramanın siyasi geçmişine ilişkin bilginin eksik olmasının anlatıya Kafkaesk bir atmosfer getirdiğini iddia eder. Murat Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1998), 131.

kipinde seslenmesi de bir "diken üstünde olma hali" yaratır[46]. Okur, erişebildiği bilgi genişliğiyle sınırlanmış birinci tekil şahıs anlatısının samimi sesi ile eşzamanlı olarak diğer isimsiz seslerle özdeşleştirmeye davet eden ve bunun önüne geçen, uzak ve bilmiş üçüncü tekil şahıs anlatısı arasında sallantıda kalır[47]. Bu "sen" hitabının önerdiği dâhil olma durumu ile roman, çarpıcı bir *kateksis* (duygusal önem atfetme, örtük öğrenme) olanağı sunar. Okurların, kendilerini, olayların yalnızca izleyicileri olarak değil, aktif katılımcıları olarak konumlandırmalarını sağlar.

Roman boyunca, kahraman, geçmişteki korkunç deneyimleri üzerine düşünürken, ikinci tekil şahıs seslenişinin aynı zamanda psişik bir bölünmenin, anıların başka birine yüklenmesi için nafile bir çabanın sonucu olabileceği açığa çıkar. Öz, romanın sonuna dek kahramanın adını okura vermeyi reddederek onun absürd bir deneyimle tanımlanabileceği gerçeğini vurgular. Kahraman sadece anonim bir bireydir, herkes olabilir. Romanı okuyan herkes onun yerine geçebilir. Etki altında kalan ve hükmedilen bir birey olarak kahraman, 1970'lerde birçok insanın karşılaşmak zorunda kaldığı güç yitimini sembolize eder.

Bu verili güçsüzlük vurgusu, kahramanı, polisler daha kapısını çalmadan önce bile, korkmuş ve zayıflatılmış bir halde gösterir. Kapısında bir anda beliren sivil polisler, kahramanın pasifliğine tam bir zıtlık oluştururlar. Onlar, David Gilmore'un Akdeniz kültürlerindeki gerçek erkek katego-

46 Erdal Öz, *Yaralısın* (İstanbul: Can Yayınları, 1999), 16; 61; 100.
47 Brian Richardson, "The Poetics and Politics of Second Person Narrative," *Genre 24*, no. 3 (1991): 313.

risinin temeli olarak öne sürdüğü gibi, sözde değil "özde" korkusuz erkeklerin örnek figürleri, eylem adamlarıdırlar[48].

Evinde gözaltına alındığı ilk andan, sorgu için gizli bir binaya götürülmesine kadar kahraman, özsaygısını yaralayan ve onu güçsüz bir kurban, kırılgan ve itaatkâr bir ikincil özne konumuna getiren zalimane ve tehditkâr davranışlarla karşılaşır. Polisler evini basar, onu defalarca taciz eder, kütüphanesine ve şahsi eşyalarına zarar verir ve onu şiddet kullanmakla tehdit ederler. Kahramana göre polisler, kendisinin olmadığı her şeydir: cesur, kuvvetli, emir veren ve tamamen kontrolü eline almış erkekler.

*Yaralısın*'da devlet sembolik olarak bir babanın disipline edici öfkesini içerir ve saldırgan, otoriter bir erkekliğin tavrını taşır. Polislerin egemen tavırları, onları (ataerkil devlet baba erkekliğinin bir uzantısı olarak) şiddet ve hegemonik erkeklik nitelikleriyle donatılmış tek bir eril kuvvet bünyesinde birleştirir. Erkekliğin bu modelinde saldırganlık ve şiddet, bir dizi tahammülsüz tavır ve kaba bir düşünme biçimi içinde öne çıkan özellikler olarak yüzeydedir. Polislerin bölünmez gücünün oluşumunda, devrimci kimliği şeytanlaştıran ve yabancılaştıran ayrımcı dil de büyük rol oynar. Romanın başından itibaren kahramanın polisler için tehdit oluşturan bir öteki olduğu ifade edilir. Bu yalnızca devrimci olduğu için siyasi nedenlerden ötürü değil, erkeklik ölçüsü bakımından da öyledir.

Kahramanın kütüphanesindeki zorlu bir aramanın ve sor-

48 David Gilmore, *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity* (Londra ve New Haven: Yale University Press, 1990), 41.

gu için götürülmesinin rahatsız ediciliğine, polislerin ona 'güzelim'[49] gibi güçsüzleştirici, hadım edici lakaplar takarak seslenmeleri ve verilen emirleri "gerçek" bir erkeğin yapacağı gibi hızlıca ve uygun şekilde yerine getirmediği için azarlamaları eşlik eder[50]. Polislerin cinsiyetçi tavrı, kabul edilebilir bir erkek olmanın ilk kuralını "hanım evladı olmamak" olarak tanımlar. Polislerin kendi evindeki bu küstah ve rahatsız edici erkeklik gösterisi boyunca sessiz bir gözlemci konumunda kalması, kahramanı adeta kendi evinde bir yabancı kılar.

Titiz gözleri, polislerin hijyen eksikliğine ilişkin kimi detayları tespit eder. Bir odadan öbürüne dalarlarken, grubun lideri gibi hareket eden adamın keskin ter kokusu, kahramanın midesini bulandırır; üstelik bu adamın takım elbisesinde bir yağ lekesi vardır:

> Geldi tam önünde durdu. Sarışın yüzünde bir beyazlık indi çıktı. Dişlerini de gıcırdatmış olabilir. Elini uzattı. Öbür eli arkasındaydı. Vuracak sandın, sakındın yüzünü; vurmadı. Çeneni yakaladı, avcunun içinde sıktı. Ağır ter kokusu, bir ahır kokusu burnuna geldi oturdu. [...] Önündeydi. Pantalonunun sağ bacağında yaygın bir yağ lekesi vardı. Gövdesinden yayılan ağır ter kokusu burnunu eziyordu[51].

Kirliliğe ilişkin bu maddî detaylar, zulmün bu koruyucularının hayvanî durumuna vurgu yapmak için tekrar tekrar kullanılır.

---

49 Öz, *Yaralısın*, 23.
50 Age, 47.
51 Age, 23-24.

Anlatı ilerledikçe, kir üzerine çeşitli detaylar, ölümüne işkence edilen ve cezaevinin insanlık dışı koşullarını paylaşan insanları anlatırken de görünür hale gelir. İşkence edilen ve hapsedilen insanların kirliliği doğallığı içinde anlatılırken, polislerin kirliliği, hijyen eksikliği, onların şiddetli ve anlamsız bir nefret ve acımasızlıkla donatan hayvanîliklerini gösteren sembolik anlamlar taşır.

Kirlilik, kahramanın gözünde, polislerin canavarca insanlığı ve gelişmemiş zihinsel durumları açısından önemli bir metafordur. Hijyen vurgusu, *Yaralısın*'ın ana karakterini, Türkçe edebiyattaki modernizm tartışmalarında özel bir yeri olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* (1922) romanındaki Gazi'ye dek geri götürülebilecek bir tartışmanın parçası yapar. Hijyene dikkat etme vurgusu ile, polislerin temsil ettiği erkeksi değerlerin karşısına kahramanın fiziksel görünüme ve kozmetik detaylara yönelik "kadınsı" dikkati çıkarılır, ona atfedilen "kadınsılaşma" sezdirilir[52]. Saldırganlık ve hijyen eksikliği, polisleri sağlam ve erkeksi gösterirken, kahraman daha güçsüz, yoksun, "kadınsı" bir biçimde cinsiyetlendirilir.

Bu tarz bir cinsiyetçilik, davranışçı psikolog Robert Brannon'ın kısaca ifade ettiği şekilde, erkekliğin inşası için

52 Hijyen ile modernitenin ve medenileşmiş insanın kesişimi, önde gelen Kemalist romancılardan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun bir gazinin mücadelelerine ve küçük bir Anadolu köyünde az eğitimli, gelişmemiş ve rahatsız edici düzeyde kirli kitlelere karşı entelektüel bir ortam yaratma girişimine değinen *Yaban* (1922) romanına kadar uzanan tanıdık bir meseledir. Kötü kokudan ve lekelerden duyduğu rahatsızlık, *Yaralısın*'ın kahramanını bir yabancı gibi gösterir ki bu dışarıdan olma hali, Yaban'ın, ulusu modernleştirmek için otoriter bir tepeden inme girişiminin bir parçası olarak, gelenekle kurulan bağları kaldırmaya ve kırsal kitlelerin hayvanî "geriliğini" aşmaya çalışan Kemalist aydın karakterin yabancılığının bir benzeridir.

*sıfır noktası*dır[53]. "Erkek cinsiyeti," diye ekler Brannon, "bir saldırganlık aurası gerektirir." *Yaralısın*'daki polislerin saldırganlık tonu, kahramanı gizli bir binaya götürürlerken daha da artar. Polislerin baskısı, kahramanda bir kendi kendini denetleme, kendini inceleme çabasını tetikler. Bu çaba, içselleştirilmiş bir gözetim mekanizmasını devreye sokar[54]. Kahraman, korku ve duygusallıktan kaynaklanan belirli davranış biçimlerinden kaçınmaya, eril kimliğini yeniden kurmaya, dik duruşunu bozmamaya ve güçlü davranmaya çalışır[55].

Güçten yoksunluğunu daha net hissettikçe, giderek kendi kendisinin denetçisi olur. Bütün kötü muamelenin yanı sıra bu krizi doruğa çıkaran şey, işkencedir. Kahraman arkadaşlarına ihanet etmeye ve sorgucularına isim vermeye direnir; bu da polislerin saldırganlığının ve işkence dozunun artmasına neden olur. Kahraman ile polisler arasındaki çatışma genel olarak siyasi bir çatışma gibi ortaya konduğu için, polislerin saldırganlığı başta öncelikli olarak siyasi etkenlerle ilişkili gibi görünmektedir. Ancak gizli sorgu boyunca nefretleri, cinsel ve dinî kimlikleri de hedef alır.

Gardiyanlar, kahramana yalnızca daha az erkekmiş muamelesi yaparak değil, aynı zamanda mezhebi ve İslam'ın beş şartı hakkında sorularla taciz ederek de saldırırlar:

53 Robert Brannon, "The Male Sex Role-and What It's Done for Us Lately," *The Forty-Nine Percent Majority: The Male Sex Role* içinde, eds. Robert Brannon ve Deborah David (Reading, MA: Addison-Wesley. 1976), 1–40.

54 Jonathan Rutherford, *Men's Silences: Predicaments of Masculinity* (Londra ve New York: Routledge, 1992), 12.

55 Stephen Whitehead, *Men and Masculinities* (Cambridge: Polity Press, 2002), 165.

Müslüman değil misin len?
Müslümanım.
Elhamdülillah de!
Elhamdülillah.
İslam'ın şartı kaç?
Beş.
Say!
Sayıyorsun, soğuk, titreyen sesinle. [...]
Kızılbaş mısın yoksa len?
Değilim.
Ne dedin?
Kızılbaş değilim. Vurmuyor bu kez[56].

Gözaltında, kahramanın bedeni polisler için bir yıkıcılık alanı örneği haline gelir[57]. İşkence, romanda sadece bilgi edinmenin bir yöntemi olarak kendini göstermez; aynı zamanda hedefi fiziksel, entelektüel ve zihinsel olarak yok etmek olan bir araç olarak belirginleşir. Romanda işkence, kahramanın bedenini fiziksel cezalandırma ile delip geçen ve ruhunu daha da şiddetli bir biçimde yaralayan iktidar ve erkeklik gösterisinin hayati bir parçası olarak görünür.

---

56 Öz, *Yaralısın*, 165-66.

57 Kızılbaş, on beşinci yüzyıla ait Osmanlı belgelerinde, Bektaşi mezhebinin göçebe olanlarına karşılık gelenlere kırmızı başörtülerinden dolayı verilen isimdir. Burada ise Türkiye nüfusunun neredeyse yüzde yirmisini oluşturan bir dinî topluluk olan Alevi kimliğine gönderme yapar. Alevi inancının ve pratiğinin doğası çeşitlidir ancak bütün versiyonlarında evrensel bir hümanizma felsefesi mevcuttur. Aleviler siyasal bilince sahip bir topluluk oluştururlar ve 1970'lerde bu topluluğun birçok genç üyesi devrimci hareket içinde aktiftir. Bkz. Irene Melikoff, *Bektashi/Kızılbaş: Historical Bipartition and Its Consequences in Alevi Identity: Cultural, Religious and Social Perspectives* (İstanbul: Swedish Research Institute, 1998); Joost Jongeren ve Paul White, *Turkey's Alevi Enigma: A Comprehensive Overview* (Leiden: E. J. Brill, 2003).

Kahramanın sessizliğiyle polislerin şiddetini karşı karşıya getiren *Yaralısın*, güç kavramının çarpıcı bir eleştirisinin yolunu açar. İşkence süresince kahraman, acı dolu direnişi içinde pasif bir özne olarak kalır. Daha az "erkek" olan mahpusa karşı kendi eril iktidarlarını ortaya koymak için ona "ibne" ve "orospu çocuğu" diye küfürler eden gardiyanların göz korkutucu tavırlarıyla iyice güçsüzleşir[58].

Ama aynı zamanda, bütün bu vahşete karşın, sessiz kalarak bir güç gösterisi sergilemektedir. Her ne kadar bunu ilkel bir düşünce olarak görse de, ıstırabını haykırmanın onu daha az erkeksi göstereceğini kendisine tekrarlamadan duramaz ve acıya katlanmaya çalışır[59]. Günlerce falakaya yatırılmasının ve bir tek kelime bile söylememesinin ardından, daha karmaşık bir işkence türüne maruz kalır; vücuduna ve özellikle de penisine bağlanmış tellerle vücuduna elektrik verilir. Uğradığı işkence, hadım edilme tehdidi de doğurunca, onun sınırlarını zorlayan bir sınava dönüşür.

Gücün eril tekeli, bu vahşi sınavda en uç ifadesini bulur. Hadım etme girişimi, verdiği dayanılmaz acıyla, kahramana tam bir güç kaybı hissettirir. Gizli kaygılarını açığa çıkarır. "Gerçek bir erkek" olmama korkusu yeniden bütün gücüyle ortaya çıkar. Hadım etme eyleminin kendisi ve kahramanın korkusu, erkek cinsel gücünü erkekliğin özü olarak vurgular; gerçek erkeklerin kendilerini diğer erkeklerden ayırt ettiği ve ayırt edildikleri bir özellik olarak.

İşkenceli sorgu seansından sonra işkencecilerin onu iktidar-

58 Öz, *Yaralısın*, 130; 197.
59 Age, 196-97.

sızlaştırmayı beceremediklerini gördüğünde kahramanın kapıldığı çocuksu coşku, erkekliğin şizofrenik halini vurgular:

> Karşılıklı iki duvar arasında gidip geliyorsun boyuna. Belli etmemeye çalışarak bir elinle kamışını ovuyorsun. Büyüyor, soluk soluğa bir aşağı bir yukarı kaydırıyorsun elini. Birden. Yüreğinin hızlanan patırtıları arasında duvara tutunuyorsun. İçin boşalıyor. Acı veriyor, yanıyor içi, ama iğdiş edemediklerini anlayınca çocukça bir sevince kapılıyorsun. Dizlerin bu rahatlama içinde daha da güç taşıyor seni[60].

Erkek cinsel gücü meselesi, bir sonraki seansta onu sembolik olarak pasif bir eşcinsele dönüştüren işkenceyle daha da dramatize edilir. Rektumuna sokulup döndürülen sopa, kahramanı doğrudan bir eğlencenin cinsel objesine dönüştürür ve utançla damgalar.

Sorgu nihayet bittiğinde, yarı ölü bir biçimde kendi kanının içinde uzanan kahraman, yaşlı bir kadının temizlik malzemeleriyle ve mekanik bir tavırla odaya girdiğini, onu görmezden gelerek yerleri süpürüp sildikten sonra tek söz etmeden kaybolduğunu fark eder[61]. Yerdeki kanı temizlerken, yırtılmış kıyafetlerini toplarken ve ellerinden birini kirli kıyafet yığınının altında tutarak yeni silinmiş yerlere kan damlamasını önlemeye çalışan kadını izler. Temizlikçi kadının silinmiş yerlere gösterdiği dikkat ve kahramanın işkence edilmiş bedenine gösterdiği umursamazlık, işkencenin çoğalttığı ahlakî kötülüğe işaret eder. Temizlikçi kadının umursamazlığı, kahramanın bütünlüğünü tamamen yitirmesine ve hem fiziksel

60 Age, 167.
61 Öz, *Yaralısın*, 207–208.

hem de zihinsel olarak dağılmasına neden olur[62]. Yaralı bedenine bakar, kendini parçalanmış hisseder ve her şeyin yeniden başlamaması için hiç iyileşmemeyi diler[63].

Bu tecavüzle (ve görmezden gelmeyle) acı çeken beden en yüksek düzeyde cinsiyetlendirilir ve erkekliğin kaybı en kesin biçimde ortaya konur. Bu vahşi saldırıdan sonra direnme olanağı kalmaz ve kahraman kendinden geçer. İşkence anlatısı bir bütün olarak, haksız gaddarlık ve şiddetin neden olduğu yıkıcı acıyı iletir. Ayrıca polislerin devam ettirdiği erkeklik hiyerarşisini de çarpıcı biçimde sağlamlaştırır.

Cinselliğe yönelen işkence sahneleri, azap dolu bir güçsüzleşmeye işaret eder ve kahramanın hadım edilme kaygısından, varolmanın nafile göründüğü bir unutulma ve hiçlikle dolu daha derin bir varoluşsal karşılaşmaya geçişini tasvir eder. İşkence bittiğinde kahraman, zaman kavramını yitirir ve ilk defa ağlar[64]. İçine itildiği pislik, katlanmak zorunda kaldığı kan, dışkı ve kusmuk, kahramanın daha önce bahsi geçen pislikten hoşlanmayışı üzerine inşa edilmiş bir dehşetle, işkence odasında sahnelenen iktidar eşitsizliğini de çarpıcı bir şekilde temsil eder. Bir zamanlar başka insanların ter kokusundan rahatsız olurken kahraman, şimdi kendisini ilkel bir biçimde kirli koşullar altında daha da tiksinç

62 Romanın az sayıdaki kadın figürlerinden (sorgu sırasında kahramana sorulan kadının ve duruşmasındaki daktilocu kızın yanı sıra) biri olarak temizlikçi kadın, erkekliğin askerî ve şiddetli versiyonlarının kadınlardan aldığı desteği sembolize eder. Kadının romanın isimsiz kahramanının işkenceye uğramış bedenine karşı umursamazlığı, kadınların her iki taraftan da dışlanmış olmalarına karşın erkeklik ve orduya ilişkin toplumsal kodların ve söylemlerin üretiminde nasıl bir yük taşıdıklarını gösterir.

63 Öz, *Yaralısın*, 238.

64 Age, 238.

bir durumda bulur. Baskıcı yöntemleri ayrıntılı bir biçimde göstererek Öz, işkencenin dehşete düşüren ve felç eden bir anlatısını sunar.

İşkence edilmiş beden, 1970 darbesine ilişkin sorgulamalarda kesinlikle bir kilit noktasıdır. Hiçbir biçimde, bu romanın bir yerde fiziksel işkenceyle ilgili olduğu gerçeğini gözardı etmiyorum. Yine de, hapishane anlatısıyla birlikte metnin, kahramanın dile getirilemeyen ve acı dolu ıstırabını daha ileriye, iktidara yönelik eril açlığa ilişkin bir tartışmaya taşıdığını öne sürüyorum. Hapishane anlatısı yoluyla romanın bir etnografiye kayması ve kahramanın gözünden farklı erkeklikleri betimlemesi dikkat çekicidir. Kalabalık bir hapishane hücresinde geçirdiği yirmi dört saatlik deneyimle, kahramanın sadece devletin askerî aktörleri tarafından değil, aynı zamanda sıradan insanlarca da ötekileştirildiği ve aşağı bir konuma yerleştirildiği açık hale gelir.

Kahraman, hapishaneye, işkenceyle mağdur edilmiş ve yabancılaşmış biri olarak girer: devasa bir acının mutlak gerçekliği içinde doğru düzgün yürüyemeyen, oturamayan ya da uzanamayan bir adam. İşkence anlarının tekrarı ısrarla düşüncelerini işgal eder. Utanç, şüphe, kaygı ve uykusuzluk, hapishanedeki ilk günlerine damga vurur. Politik ve sosyal olarak güçsüz olmanın yanı sıra, yabancılaşmış ve öfkelidir. Yeni gelen biri olarak hapishane hiyerarşisinde en alt sırada yer alan kahraman, kendisini başka bir azılı iktidar tekelinin tutsağı olarak bulur. Koğuş ağası, gardiyanların iktidarına sahipmişçesine ona emirler verir. Kahraman, koğuş ağasının diğerlerine tepeden bakarak onları ezme girişimlerini gözlemleyerek bu sınırlandırılmış alandaki güç dinamiklerini keşfetmeye başlar.

Mağdurların da iktidar devşirmeye çalışması, bir insanlıktan çıkma haline vurgu yapar. Kahraman, acı verici, Kafkaesk bir dönüşüm içinde olduğunu düşünür; üstüne basılacak bir böceğe dönüşmüştür: kendisini ansızın kaldırılan taşın altından birden gün ışığına çıkan, gizlenecek kovuk arayan kaçak bir böceğe benzetir[65]. Zaman geçtikçe, farklı suç ve haksız yere tutuklanma hikâyelerine sahip koğuş arkadaşlarını tek tek tanımaya başlar. Kıdemli Nuri, koğuş ağası; sarışın Nuri, Ufaklık Nuri, Yozgatlı Nuri, Gılay Nuri, Efendi Nuri, Kıral Nuri ve Mavzer Nuri, siyasi olmayan nedenlerle tutuklanmış bu kişilerin hepsi kahramana karşı tereddütlerini kaba bir biçimde ortaya koydukça onun yalnızlığını daha da artırırlar.

Sıradan mahkûmlar, saldırgan bir erkekliğe sahip olan ve bunu sürdüren, sıradan suçlulardır. Hapishanede neyin normal olduğunu onlar belirler ve Butler'ın yazdığı gibi, bu sadece "normal"i belirlemek değildir; aynı zamanda, Foucault'nun izinde, gücün geç modern biçimlerinde bir disiplin ve gözetleme biçimidir[66]. Koğuş ve koğuşun askerî ruhlu disiplin kuralları, kalk çağrısı, sayım çağrısı, yatış çağrısı, yemek zamanları vb., kahraman için yabancı bir yaşam biçimini sembolize eder. *Yaralısın*'daki hapishane anlatısı, sorgulama anlatısındaki radikal politik enerjiyi iyice yükseltir.

Bir kez daha, kahramanın erkekliği dramatik bir soruya dönüşür; çünkü, diğerleri gibi geleneksel erkekliğin figürü olmayı beceremez. O, iyi geceler çağrısına müteşekkir, sessiz ve kibar bir "iyi geceler"le cevap verirken, kalabalık hep beraber yüksek ve disiplinli bir sesle "sağol!" diye bağırır ve koğuş

65 Age, 15.
66 Butler, *Undoing Gender*, 55.

arkadaşları onunla alay ederek yataklarına giderler[67]. İlk gecesinde gürültü yapmama endişesi de "kadınsı" dikkatin bir biçimi olarak görünür. Geceleyin gürültü etmeden dikkatlice açıp kapadığı tuvalet kapısı, yabancı konumunun bir başka sembolü haline gelir[68]. Aşırı kibarlığı, kadınsı bir züppeliğe doğru evrilerek kahramanı marjinal bir figüre dönüştürür[69]. Romanın sonuna doğru, koğuşa alıştığı zaman, koğuşun sessizliğinde çıkardığı rahatsız edici sesi görmezden gelerek, geceleri bile kapıyı diğerleri gibi gürültüyle kapatacaktır[70].

Kahramanın koğuşa girişinin hemen ardından, yatağına götürülmeyi beklediği sırada gözlerinin önünde ani bir kavga çıkar. Kıdemli Nuri (koğuş ağası), Yozgatlı Nuri'yle kavga çıkartır[71]. Kısa süre sonra başka bir çaylak gelmiş ve Kıdemli, onu, sorularına çabuk ve yüksek sesle cevap vermediği için tokatlamıştır[72]. Bunun yeni gelenler için bir karşılama âdeti olduğunu öğrendiğinde, kahraman, neden kendisine aynı karşılamanın yapılmadığını merak eder. Gılay Nuri, kahramana, Kıdemli'nin Yozgatlı'yla koğuş ağası olarak ona gücünü göstermek ve otoritesini kabul ettirmek için kavga ettiğini ve ona "siyasi tutuklu" olduğu için tokatlı karşılama yapılmadığını açıklar[73]. Polisler gibi, koğuştakiler de erkeklik iktidarını zihinle değil fiziksel güçle ilişkilendirmekte, polisler gibi açıkça milliyetçi bir şovenizm sergilemeseler de, onlara benzer bir biçimde, maço bir duruş benimsemektedirler.

67 Öz, *Yaralısın*, 30.
68 Age, 58.
69 Philip Carter, *Men and the Emergence of Polite Society* (Harlow: Longman, 2001), 148–52.
70 Öz, *Yaralısın*, 266.
71 Age, 26.
72 Age, 173.
73 Age, 175.

Öz, erkeklik ve kadınlığın, ikili düşünüşün belirlediği yanlış kategorilerine dikkatimizi çeker: tahakküm ilişkisinin, otoriter bir rejime karşı ideolojik direnişlerine bakmaksızın, erkekler arasında da kolayca kurulabileceğini gösterir. Hapishanedeyken, koğuş arkadaşları kahramanın kendisini tarttığı ölçü olurlar. Siyasi tutuklu olduğu için, ama aynı zamanda başka bir düzeydeki bir erkek olduğu için de ondan uzak dururlar. Efsanevi boksör Muhammed Ali Clay'in adını aldığını söyleyen Gılay Nuri, hırsızlık, cinayet gibi sıradan suçları ve diğer şiddet eylemlerini erkeksi alana konumlandırırken, kahramanı ve onun sisteme karşı politik direnişini dışarda, kenarda bırakır.

Kahramanı bedeninin kırılganlığından dolayı korkutanın, atletik ve dövmeli vücudunu gösterip yaralarının nasıl olduğunu soranın o olması tesadüf değildir[74]. Gılay'ın sembolize ettiği atletiklik, erkeklik ve normallik denklemi ve Gılay'ın kahramanı, kalabalığın temsil ettiği erkeklikten dışarda tutması, kahramanı bu erkekliğini sert, kaslı ve atletik alternatifinin karşısına konumlandırır. Kahraman, buna karşılık olarak, yaraları hakkında konuşmayı reddederek acısına dayanabilecek kadar sert ve yetişkin olduğunu göstermeye çalışır. Bu sırada kendisini de sorgular ve siyasi bağlamda daha önceki davranışlarını gerekçelendirmeye çalışır.

Her ne kadar siyasi tutuklu olması da bir nevi "daha az erkek" olma durumu olarak vurgulansa da, bu fark, kahraman mahkûmları tanıdıkça ve onların tuhaf alışkanlıklarını ve mizaçlarını keşfettikçe, bir ölçüde kapanır. Yozgatlı Nuri'nin

74 Age, 88.

tıpkı Mavzer Nuri gibi yalan ifade yüzünden hapiste olduğunu öğrenir. Şiddet geçmişi olanın sadece Gılay olduğu, onun hikâyesinin de eski eşi Gül'e duyduğu kara sevda ile başladığı ortaya çıkar. Günün sonuna doğru mahkûmlara daha da yakınlaştıkça, kahraman, Sarışın Nuri'nin koğuşta dolaştırılan şiir günlüğüne erişir.

Defterde, çocukça kafiyelenmiş dizeler ve duygusal düzyazılar gizlidir. Bunlar, sert bir erkeklik performansı sergileyen mahkûmların gizli kırılganlığına işaret eder. Şiir defteri, kahramanı romanda ilk defa bir yetişkin otoritesi konumuna yükseltir:

> Sayfalar çiçekli süslerle çevrelenmiş. [...] Sesli okuyorsun: Lütfen biraz dikkat et/Kirlenmesin defterim/Yazdığım bu şiirler/Gamlı hayatım benim. Altında da kocaman bir yazıyla: 'Bunu yazan Nuri' [...] Yedi sekiz yaşlarda bir çocuk saflığı içinde yazılmış ilkel şiirlerle dolu defteri kolunun altına sıkıştırıp çıkıyorsun[75].

Defteri okuduktan sonra kahraman, entelektüel üstünlüğünün bir yetişkin özelliği olduğunu kavrar.

Yine de, Yozgatlı Nuri'nin hapisten çıktıktan sonra ona iftira atanı bulacağına ilişkin şiddet dolu yeminlerini duyduğunda, bu yetişkin otoritesinin fiziksel olarak şiddet içeren erkekliğin tehdidi altında olduğunu hisseder. Ardından, karısını almak için ona iftira atarak buraya yollayan ev sahibini öldürme planları yapan Mavzer Nuri gelir. Gılay, hapse düş-

75 Age, 211-12.

tükten sonra kendisini terk eden eski eşi Gül'ün bedenine nasıl daha fazla acı verebileceğini görmek için sustalısıyla denemeler yapar. Bu erkekler, kahramanı kendi entelektüel seçkin dünyasında gerçek anlamda yalnız ve etrafını saran şiddeti anlamaya çalışan bir çocuk konumuna doğru iterler.

Güce açlıkları, tehlikeyi ve ölümü göze alma istekleri ve intikamın şiddetinde buldukları haz, kahramanın gözünde koğuş arkadaşlarını işkencecilerle benzer bir düzeyde konumlandırır. Onların erkekliklerinin de kendisini bir yabancı olarak damgaladığını fark eder. Arkadaşça bir sohbet sırasında kahraman, yaralarından dolayı diğerleri gibi oturamadığını söylediğinde ve kendisine yatakta rahat bir pozisyon bulmaya çalıştığında, Gılay Nuri "hanım evlatları"na alışkın olduklarını söyler[76]. Gılay'ın bu talihsiz yorumu çabucak bir özre dönüşür; çünkü, yatakta rahat etmek için kahramanın bacağına yaslanmaktadır ve kahraman acı içinde bağırdığında, Gılay Nuri onun işkence yaralarını fark eder:

> Gülmeye çalışıyorsun.
> Kusura bakma, bilemedim diyor. Ne yapacağını bilemiyor zavallıcık. Acı gittikçe azalıyor. Neden sonra, çaktım arkadaşım, diyor. Demek kulağımıza gelenler doğruymuş. Vay be. Kollarındaki yaraları da çaktım. Nuri birdenbire her şeyi anlıyor. Boşver, diyorsun[77].

Bir saniyeliğine üzülen ve kahramanı hor görmeyi bırakan Gılay, eril sesini çabucak yeniden kurar ve eski karısı Gül'ü, kendisinden boşandığında bıçaklamakla ilgili planları hak-

76 Age, 247.
77 Age, 248.

kında konuşmaya başlar. Cebinden bir bıçak çıkarır gibi hareketler yapar ve bir saldırı gösterisi sunar. Kahraman onun niyetlerine karşı eleştirel bir tepki verince, "delikanlı adamız biz arkadaşım!" diyerek onu susturur[78].

Gılay'ın kolektif bir "biz" söylemine kaçması dikkate değerdir ve Butler'ın, cinselliğin bir dereceye kadar bizi kendimizin dışındaymışız gibi kurduğu, tam anlamını ve amacını kesin olarak belirtemediğimiz başka bir yerden harekete geçtiğimiz yönündeki argümanına bir örnektir[79]. Gılay'ın diğer erkeklerce kadınsı olarak değerlendirilme korkusu, kahramanın yaralı bedenini görmezden gelmesine neden olur[80]. Tıpkı gizli binadaki işini kahramanın işkence edilmiş bedenine hiç bakmadan yapan temizlikçi kadın gibi, Gılay da arkadaşının bedenini daha yakından incelemek ve başına gelenler hakkında daha fazla soru sormakta tereddüt eder.

Gılay'ın şiddet içeren intikamı doğal bulması ve kahramanın yaralı bedenini sıradan bir şey gibi görmesi, kaba şiddetin ve buna maruz kalmanın sert adamların kolektif söyleminde alışılagelmiş parçalar olduğunu açığa çıkarır. Erkekliğin kültürel inşasına ilişkin bu basit çıkarım, kahramanı resmin dışında bırakır. Koğuştaki ilk yirmi dört saatin sonunda doğru yatağın rahatsızlığına, yüksek sesle konuşmaya ve kapıları çarpmaya alışsa da (bir parça Nuri'leşse de) Nuri'lerin

78 Age, 247.
79 Butler, *Undoing Gender*, 15.
80 Gılay'ın erkekler arası yakınlıktan korkusu, kimliğinin önemli bir boyutudur. Eve Kosofsky Sedgwick erkekler arası dostluğun sınırlarını çizerken eşsosyal ve eşcinsel arasındaki potansiyel devamlılıklara dikkat çeker. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (New York: Columbia University Press, 1985), 1–2

şiddet fantezilerine tepkisi, bize, kahramanın erkekliğin bu versiyonunu kabul etmekte ve böyle bir rolü üreten kolektif söylemin bir parçası haline gelmekte zorlandığını gösterir[81].

Romanın bazı eleştirmenleri, kahramanın kendisini sıradan mahkûmlarla ilişkilendirmek için çaresizce çabalamasını ve romanın sonunda adının Nuri olduğunu söylemesini göz önünde bulundurarak, sonunda entelektüel savaşı kaybetmiş olduğunu kabullendiğini iddia ederler. Onlara göre, isimsiz kahraman, ötekiliğinin üstesinden gelmesi gerektiğini kabul ederek, çoğunluk gibi olmaya karar verir ve cezaevindeki ilk gününde diğer mahkûmlara alaycı bir biçimde verdiği Nuri takma adını kendisi de alır[82].

Burada, alternatif bir okumanın da mümkün olduğuna dikkat etmek gerekiyor. Romanın sonunda kahraman nihayet adının Nuri olduğunu açıkladığında, bu diğer mahkûmlardan biri gibi hissettiği ya da onların egemenliğini gönülsüzce kabul ettiği için değil, gerçek adı Nuri olduğu için de olabilir. Koğuş arkadaşlarına onları tanımadan bu adı vermesi, dış dünya ile ilişkisinin ve konuşma yetisinin işkence yüzünden sarsıldığı bir zamanda, kendisi gibi başka insanların varlığına inanma yolunda çaresiz bir çaba olarak değerlendirilecek olursa, bu isimlendirme de anlaşılır olur.

Kahramanın bütün mahkûmlara tek bir isim vermesi, ilk bakışta, ciddi bir işkence sonrası travmadan muzdarip bir

81 Öz, *Yaralısın*, 230.

82 Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1998), 131; Ayhan Yalçınkaya, *Eğer'den Meğer'e: Ütopya Karşısında Türk Romanı* (Ankara: Phoenix Yayınevi, 2004), 274.

kimsenin dış güçleri sembolik bir biçimde birleştirmesi olarak görülebilir. Ancak kahramanın şiddetten nasıl tiksindiğini düşününce, hapishanedeki ilk gününün sonunda bütün değerlerinden vazgeçtiği düşüncesi pek inandırıcı değil. Diğerlerine Nuri adını vermeyi seçmesini, kendisi gibi insanlar -farklı bağlamlarda ikincil ve alt konumlara itilmiş sayısız *Nuri*ler- yaratarak varoluş hissini tamir etme girişimi olarak değerlendirmek daha iyi bir fikir gibi görünüyor. Gün boyunca Nuri'nin yapmaya çalıştığı şey budur: kendisini diğerleriyle özdeşleştirmeye çalışmıştır.

Eğer kahramanın adının Nuri olduğunu söylemesi, bir iyileşmeden ziyade kurban haline gelmesindeki öldürücü darbe ise, romanın şiddet içeren eril iradeyi yeniden kurduğu anlamı çıkar. *Yaralısın*'ın erkekliğin şiddet içeren versiyonlarına karşı gösterdiği mücadeleye karşın, varolan hiyerarşik erkeklikler düzenine karşı çıkmakta başarısız olduğu sonucuna varılır. Kurbanlaştırılmış ve çaresiz devrimci Nuri imgesinin, bu tür rol modellerini yeniden ürettiği, dolayısıyla maçoluğun gücüne teslim olarak bu hiyerarşiyi sembolik olarak onayladığı öne sürülebilir.

Öte yandan, Nuri'nin kendi hikâyesini romanın sonuna kadar ikinci tekil şahıs kipinde anlattığı unutulmamalı; bence *Yaralısın*, kahraman ilk kez birinci tekil şahıs kipinde konuşarak adının Nuri olduğunu söylediğinde, erkekliklerin yaralı ancak yine de daha barışçıl bir şekilde birlikte varolabileceklerine ilişkin iyimser bir açılım yapar. Böyle bakılınca, *Yaralısın*'ın felç eden işkence betimlemeleri, korkunç bir mağduriyet anlatısı olmaktan çıkıp Nuri'nin haysiyetini koruma çabasının anlatısı haline gelir.

*Yaralısın*, yenilenmiş siyasi rollerin yanı sıra, yenilenmiş cinsiyet rolleri önermektedir. Roman, erkek olmanın geleneksel normlarına, erkekliğin saldırgan biçimlerine karşı çıkar. Bunların karşısına, alternatif bir erkeklik versiyonu çıkarır. Toplumun erkekliğin doğal bir bileşeni olduğunu ilan ettiği şeye ilişkin bir şüpheye işaret eder. Ülke siyasetinde sıklıkla askerî ve milliyetçi planların rolünü tanımlamak için kullanılan koruyuculuk metaforunun karanlık tarafıyla ve böylelikle hegemonik erkekliğin karanlık taraflarıyla okuru yüzleştirir.

Roman, devlet babanın otoritesine isyanın saldırgan erkeklik performansıyla nasıl bastırıldığını ayrıntılarıyla anlatır. Belli bir erkek iktidarı tarzının 12 Mart'ın askerî devletinde nasıl yönetici güç olduğunu gösterir ve satır aralarında şunu sorar: bu saldırgan yönetim üslûbu saldırgan erkekliği reddedenler ya da ona maruz kalanlar tarafından da değer görmekte midir?

*Yaralısın*, 12 Mart'ın askerî devletini, belirli öznelerin sınıf kökenleri, siyasi bağlantıları ve cinsiyet kimlikleri bakımından bağımlı kılınması üzerine inşa edilmiş bir kurum olarak tanımlar. Fiziksel kuvvet, duygusal yara almazlık ve cesarete ilişkin bütün çağrışımlarıyla *Yaralısın*, 12 Mart atmosferinde gücü elinde tutanlarla onların kurbanlarını yüzleştirmekle kalmaz, aynı zamanda insanların, hepsinin de iktidarın kurbanı olduğu koşullarda bile kendilerini nasıl hiyerarşiler içine soktuklarına eleştirel bir bakış sunar.

Her ne kadar askerî darbe ortamında devlet aktörlerinin hegemonik erkekliği anlatının merkezinde yer alsa da, romanın asker/sivil ayrımını aşan daha geniş bir erkeklikler dizisini hedeflediği gözden kaçırılmamalıdır. *Yaralısın*, hapis-

hane koğuşundaki sayısız Nuri'lerle, erkeklik rolü içindeki bir dizi bireysel kişiliğin ancak bu rolün yarattığı çerçeveyi birlikte kabul ederek var olabildiğini ortaya koyar. Roman boyunca kendisine ikinci tekil şahıs kipiyle seslenen kahraman, romanın sonunda birinci tekil şahıs sesine kavuşarak farklı erkekliklerin varlığının kabulüne, her birinin bütün tuhaf özellikleri ve siyasi görüşleriyle bağımsız bireyler olma hakkına ilişkin bir savunma sahneler.

## M. C. ANDAY'IN *İSA'NIN GÜNCESİ*'NDE ERKEKLİK VE FEDA

*İsa'nın Güncesi*, 1970'ler Türkiye'sinin siyasi atmosferinin dikkate değer bir alegorik temsilidir[83]. Çok sayıda insanın paranoya ve korkuyla dolu olduğu, onları askerî bürokrasinin mağduru haline getiren olayların gayrı meşru mantığını sorguladığı 12 Mart kargaşasını başarılı bir biçimde tasvir eder. Anday, modern bireylerin askerî yönetim altındaki mücadelelerini ifade etmek için absürdü bir araç olarak kullanır[84].

*İsa'nın Güncesi*'nin sıradışı cazibesi, zayıf olanın da sürekli gözetimin, ezici baskının ve kaba tahakkümün kurbanı olarak bile muzaffer olabileceğini öneriyor olmasındandır. Bu romandaki erkeklik, erkeklerin cinsiyet normlarından kaçamayacağını göstererek hem maço bir duruşa hem de egemene karşı bir protestoya alan sunar. Roman, karısının Hıristiyanlığın peygamberinden esinlenerek İsa adını taktığı

83 Bu bölümün daha eski bir versiyonu "The Quixotic Death: Sacrifice and Masculinity in Melih Cevdet Anday's The Diary of Jesus," başlığıyla yayınlanmıştır. *Journal of Turkish Literature* 4 (2007): 123–41.

84 Melih Cevdet Anday, *İsa'nın Güncesi* (İstanbul: Adam Yayınları, 1991).

bir adamın günlüğü üzerinden gerçekçi bir anlatı olarak başlar ve neyin gerçek olduğunu neyin olmadığını belirlemenin giderek zorlaştığı bir *mise en abyme*'e (yansımalı bir içe dönüş) evrilir. İsa, hayatını çevreleyen olayları kaydeder ve olayların arka planına ve etrafındaki insanların özelliklerine ilişkin yorumlar sunar.

Susan Bordo, gerçek erkeklerin zamansız sembolik kurgular olmadıklarını, biyolojik, tarihsel ve deneyimsel olarak vücut bulmuş varlıklar olduklarını söyler; fallusun tekil, sabit ve aşkın düzeni bu vücut bulma ile sürekli karşı karşıya gelir[85]. *İsa'nın Güncesi*, Bordo'nun biyoloji, tarih ve deneyime ilişkin vurgusuna işaret ederek, bütünüyle çarpıcı bir erkeklik inşası üzerinde durur ve erotik düşüncelerle çevrili, hiçbir belirli yönelimi olmayan özgürlüğe teşvik edilmiş bir erkeğin, isyankâr bir bireye dönüşümünün kaydını tutar. Bir seferinde, evde karısı ve ofiste amirleri başının etini yiyince, İsa kendisinin birtakım üstün güçlerin oyuncağı olduğunu keşfeder ve hayatındaki olayları anlamanın peşine düşer. Roman, bir yandan, İsa'nın hayatındaki aktörlükten gönüllü olarak feragat etmesiyle uğraşırken diğer yandan da masum bir figürün belirsiz güç ilişkilerinin aktörleri tarafından sembolik olarak kurban edilişini resmeder.

Romandaki mantıksızlık, okurun toplumsal normları, değerleri ve gelenekleri önemsemeden, iyi ve kötü, gerçek ve yanıltıcı gibi zıtlıklara ilişkin inancın kaybolduğu ve nihaî gerçeğe ilişkin sahici bir bilgi edinmenin olanaklı olmadı-

85 Susan Bordo, *Reading the Male Body, The Male Body: Features, Destinies, Exposures*, ed. Laurence Goldstein (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994), 265.

ğı bir durum içinde, hayatın anlamını sorgulamasını sağlar. Roman, metaforlar, gizli semboller, esrarlı ve sıradışı olaylar bakımından zengindir. Anlatı ilerledikçe, özgürlük, seçim ve sorumluluk gibi varoluşçu temalar da yüzeye çıkar.

İsminin çağrışımlarıyla birlikte İsa, kurban edilmenin ve acı çekmenin kapsamlı ve evrensel bir biçimini, erkek olmanın geleneksel olmayan bir durumunu simgeler. Kışkırtıcı kitabı *Behold the Man: Jesus and Greco Roman Masculinity*'de [İşte Erkek: İsa ve Grek/Roma Erkekliği] Colleen M. Conway'in belirttiği gibi, İsa'nın cinsiyetlendirilmiş tasviri Greko-romen toplumunda erkeklik idealleri hakkında önemli ipuçları verir. Conway, İsa'nın çarmıha gerilişinin, St. Paulcü Hıristiyan yazını tarafından bir hadım edilme eyleminden çıkartılıp bir amaç uğruna ölmeyi gerçek bir erkek olmanın işareti haline getiren bir kendini feda etme eylemine dönüştürülmesi üzerinde durur[86].

Benzer bir biçimde, *İsa'nın Güncesi*, askerî diktatörlük döneminin puslu ortamında kurban edilmenin cinsel dinamiklerine odaklanır ve başkaldırı, travma ya da savaş dönemlerinde doruğa çıkan kahraman rolüyle, erkeklerin kendilerini göz kırpmadan feda etmeleri anlamına gelen aslında "kurbanlık" konumlarına ironiyle yaklaşır. Roman, kurbanlık düşüncesinin cinsiyetlendirilmiş doğasını ustaca tartışır ve cinsiyet kimliklerini yan yana dizerek güç, aktörlük ve kontrolle ilgili meseleleri sorgular.

Bir beyaz yakalının işyerindeki ve özel hayatındaki müca-

86 Colleen M. Conway, *Behold the Man: Jesus and Greco Roman Masculinity* (Oxford: Oxford University Press, 2008).

delelerine dayanan roman, ortalama bir erkeğin sıradan yaşamının yanlışlıkla altüst oluşunu resmeder. Anday, sürrealizmi şüpheli bir karanlık ve psikolojik güvensizlikle birleştirerek, kendisini bir güç ağına kafa tutarken bulan orta halli bir adamı başarılı bir biçimde tasvir eder. *İsa'nın Güncesi*, aynı zamanda benlik ve insan etkinliği üzerine varoluşsal sorular ortaya atar ve karakterler arasındaki iletişimin zorlaştığı anlar aracılığıyla, gerçekliğin sonsuz çeşidini üreten bir ilişkiler ağının varlığını ima eder.

Romanda "devlet" adı verilen kurucu mit ve ideoloji olarak bürokrasi ile otoriterlik çevresinde, toplumsal ve politik koşulların cinsiyet-bilinçli bir niyetle incelendiği yetkin bir eleştiri vardır. Bu bakımdan *İsa'nın Güncesi* sadece askerî dönemin bir eleştirisi değildir; aynı zamanda, güçlü olana boyun eğmek ve diğer insanlarla bağ kurmak hakkındaki varoluşsal soruların sanatsal bir analizidir.

Jeffner Allen, *An Introduction to Patriarchal Existentialism*'de [Ataerkil Varoluşçuluğa Giriş] varoluşçuluğun eril özelliklerin ve üstünlüğün övülmesine dayandığını ve bu bakımdan, "varoluşunun" ataerkil olduğunu iddia eder[87]. Anday, ataerkil varoluşçuluk içindeki erkekliğe ait değer sistemini, erkekliğin nasıl en başta erkeklere zarar verdiğini göstererek tartışmaktadır.

Romanda kimse İsa'yı önemsemez. Sorgulayıcıları onu asla can kulağıyla dinlemezler. Ünlü kurgu karakterleri gerçek

87 Jeffner Allen, "An Introduction to Patriarchal Existentialism," *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy* içinde, ed. Jeffner Allen ve Iris Marion Young (Bloomington: Indiana University Press, 1989), 71–84, 78.

insanlarla karıştırır ve onları uydurmaya çalıştıkları absürd suç hikâyesinde işbirlikçiler olarak konumlandırmaya çalışırlar. Bu karışıklık içinde, İsa'nın karısı belirsiz bir hastalıkla mücadele etmektedir ve iki düşük yapmıştır; modacı sevgilisi, İsa ile cinselliğe dayanan ilişkisini melankolik bir biçimde özlemektedir ve kayınbiraderi sürekli olarak kimi tuhaf karar anlarını bölmektedir. İsa'nın belirsiz güçlerle karşı karşıya gelişini hepsi de görmezden gelir ve onların ilgisizliği, sonunda, İsa'nın kendi kaderini benimsemesine neden olur.

*İsa'nın Güncesi*'nde Anday, erkekliğin soyulup çıkarılabileceğini ve sadece erkeklere ait olmadığını gösterir. İsa'nın imgesinde bağımlı olmak, bir yaşam biçimidir; o sadece amirlerinden değil karısından da emir alır. Karısı, kadınların erkek otoritesine el koyma tehdidinin bir sembolü haline gelir. İsa, gizemli bürokratik yapıdaki yeni işinde daha büyük bir olayın parçası haline geldiğini yavaş yavaş fark ederken bile, rutinlerine bağlı kalır. İşi gibi, İsa'nın kişisel yaşamı da rutinler üzerine kuruludur.

İsa, kendisini, tesadüfen hayatta olan ve hayatın, kendisinin dışında yer aldığına inanan bir kimse olarak sunar[88]. Modern beyaz yakalı erkek, başlı başına bir güçsüzlük imgesidir: ofiste çalışan, "kadınsı" işler yapan, idari otoriteyi öven ve kendisinden "büyük bir makinedeki küçük bir vida" ve "zararsız bir adam" diye bahseden bir erkek. Zayıf erkekliği, işi ve sermayesizliğiyle tanımlanırken, İsa aynı zamanda belirli yabancılaşma belirtileri gösterir.

88 Anday, *İsa'nın Güncesi*, 9–10.

Günlüğünün ilk paragrafları, İsa'yı varoluşunun tuhaf doğasını ve aşırı yalıtılmışlığını benimseyen uysal bir adam olarak nitelendirir. İsa, iradesiz bir karakter olarak sunulur: "yaşamı bir rastlantılar dizisi saymaktan başka yol bulamıyorum, sessiz bir insanımdır, bana verilenle yetinirim, hiçbir büyük amacım olmadı, olayları olduğu gibi görürüm, rastlantısal ve amaçsız, yaşam her an ölmek demektir" gibi ifadeler, İsa'nın içine kapanık ve pasif karakterini gösterir ve varoluşçu hiçlik hissiyle bağlantısını sağlamlaştırırlar[89].

İsa'nın aşırı yalıtılmışlığı ve hafif, sıkıcı ve beceri gerektirmeyen işi, onu güçsüzleştirir. Pasif doğası, kasti bir biçimde "dişil" ifadelendirilirken, bedeni kaçınılmaz şekilde "eril"dir. Eril ya da dişil olmaktan ziyade, daima hem eril hem de dişildir. Bu karmaşıklık, Butler'ın haklı olarak dikkat çektiği gibi, kadınlar ya da erkekler konusunu sabit ve kalıcı terimlerle kavramanın zorluğuna atıfta bulunur[90].

Anlatı boyunca İsa, sıklıkla, hayatını çevreleyen olaylardan soyutlanır ve üzerine varoluşçu erkeklik tartışmasının yansıtıldığı bir ekran işlevi görür. Arada bir yaşamın absürdlüğünü vurgular ve insanların ölüm ve yaşam gibi zıtlık çiftlerinin toplamı olduğuna işaret eder. Hırsları yoktur, kaderini tayin etme iradesinden yoksundur; okura kendini rutini içinde yaşayan, sabırlı ve hoşgörülü bir düşünce adamı olarak tanıtır; böylece gururlu, dünyayı takmayan ve yabancılaşmış biri olarak okurla bağ kurar. İsa, günlüğüne, insanın dünyayı ancak görüşünü ve varoluşunu saran olaylardan

89 Age, 9; 10; 15; 24.

90 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990), 1.

çıkardığı gerçeklik kadar algılayabileceğini ve bilebileceğini yazar. Kendisini başkalarının emir ve kontrolünde bir adam olarak sunan İsa, yok olmuş bir önem duygusuyla, şimdiki anı yaşamın tek anlamlı kesiti olarak benimser[91].

Romanın alegorik düzeninde, İsa'nın özneliği reddedişi ve kendisini diğer insanların iradesinin bir nesnesi olarak kabullenişi, bir iktidar krizi ortaya koymaktadır; eril kontrole ve özneliğe karşı bir tükenmişlik ve hoşnutsuzluk ifade edilir ki bu durum, sembolik olarak, askerî dönemin baskıcı politikalarına karşı entelektüel bir tükenmişliğe atıfta bulunur. Anday, bu tükenmişlik atmosferinde, erkekliğin arızalarını tartışan bir anti-kahraman yaratır.

İsa, bir dizi akıl ermez olayı başlatan gizemli bir iş teklifi almasıyla, kendisini bu boşvermişlikten sıyrılmak zorunda bulur. İşyerindeki eski müdürü bir anda yeniden ortaya çıkar ve sunduğu teklif, İsa'yı karar verici rolüne ittirir. Ancak İsa, hızlı karar vermekte başarısız olduğundan çıkmaza girer ve eski müdürünü taklit etmeyi daha kolay bulur. Veda etmek için, şimdiki patronun ofisine giden eski müdürünü takip eder. Eski müdür ve yeni patron sağ ellerini avuç içleri aşağı bakar şekilde sağ şakaklarına götürürler ve İsa'nın kafasını bu askerî jestler konusunda karıştırarak selamlaşırlar.

İsa, kronik işitme kaybı ve oyunbaz doğası nedeniyle fazlasıyla güvenilmez bir karakterdir. Birtakım anormal olaylara ilişkin gözlemleri de bu nedenle güvenilmezdir. Anday, anlatıcının şizofreni gibi bir durumdan muzdarip veya tama-

91 Anday, *İsa'nın Güncesi*, 19; 42.

men yabancılaşmış bir birey olup olmadığını ya da olayları doğru şekilde kaydedip etmediğini açık etmeyerek anlatının gerilimini besler.

Her ne kadar İsa, kişisel farkındalık eksikliği, kontrol sanrıları ve düşüncelerinden vazgeçme gibi şizofreni ile ilişkili bazı ayırıcı belirtiler gösterse ve eylemlerinde kendi rolünü yardımcı bir rol gibi deneyimlese de, romanda İsa'nın patolojilerden ibaret biri olarak nitelendirilebileceği asla açıkça belirtilmemiştir. Bu bakımdan, Anday'ın İsa'nın bakışından yansıttığı ironi, Wayne Booth'un "hâkikati yeniden kurmayan, bilmenin temelini kökten çürüten bir ironi" olarak tanımladığı istikrarsız bir ironidir[92].

Kadınlarla ilişkisi de, bu karar anı gibi, İsa'yı kaçınılmaz bir biçimde etkili bir fail konumuna yerleştirmektedir. Korunmasız İsa figürünün tersine karısı, pasif erkek partneri üzerinde yetki sahibi bir birey olarak görünür. Kadının davranışı, erkeklerin kadınlar üzerindeki üstünlüğünü kabul eden geleneksel cinsiyet hiyerarşisinde bir yanlış yönlendirme hissine katkıda bulunur. İsa'nın günlüğüne, rutinlerine ilişkin not düştüğü hatıraları, onun tamamen karısının emirlerine ve danışmanlığına uyduğunu gösterir. Karısının İsa'nın uyanma, öğle yemeği ve boş zaman aktivitelerini ayarlar ve "gerçek bir erkek" olması için arkadaşlarıyla dışarda zaman geçirmesi gerektiği konusunda ısrar eder:

> Sabahları yataktan kalkma saatlerimi ayarlamıştı. Bunun aksamaması için başucuma bir çalar saat koyardı. Tatil

92 Wayne Booth, *A Rhetoric of Irony* (Chicago: University of Chicago Press, 1974), 1–86.

günleri de dahil olmak üzere, her gün saat çalınca yataktan fırlamak zorunda idim. [...] İşyerime giderken elime öğle yemeği paketimi verirdi. Öğleyin yemeğimi yedikten sonra, hava güzelse, işyerimin bahçesinde dolaşmamı öğütlerdi [...] Akşamları eve gelmem gereken saat de belirli olurdu. Ama bu konuda hoşgörülü davranırdı.
'Nedir o öyle, işten çıkar çıkmaz eve damlamak,' derdi. 'Erkek dediğin, bir arkadaşı ile buluşup bir yerde çay, kahve içer; konuşacağı şeyler vardır.'[93]

İsa'nın karısı onu yeterince erkek olmadığı için azarlar ve tam bir küçümseme içinde davranır. Gebe kalamadığı için onu suçlar; her ne kadar doktorlar sorunu olanın kendisi olduğunu söylemiş olsa da[94]. Hayatı üzerindeki bütün otoriteyi, onu koruyacak, yönlendirecek ve besleyecek baskın bir kadına vererek İsa, benliğini hükümsüz kılar ve kişiliğini siler.

Anday, İsa karakterinde, düzenleyici bir pratiğe tabi olma yoluyla "bireyselleşme" meselesini ön plana taşır, ki bu Foucault'nun kapsamlı bir biçimde incelediği eleştirel bir pozisyondur[95]. İsa'nın, karısının kendi benliğinde toplamış olduğu egemen moral söyleme boyun eğmesi, davranışsal değişiklikler ve bağımlı olma biçimleri içerir[96]. Karısıyla ilişkilerini ele alan bölümlerde İsa disipline, sıkı bir rutine ve sürekli emir almaya can atan bir erkek olarak belirir. Gün-

93 Anday, *İsa'nın Güncesi*, 58.
94 Age, 131.
95 Foucault'nun bağımlılığın oluşumuna ilgisinin izi, erken dönem çalışmalarına kadar sürülebilir. Michel Foucault, "What Is an Author?" *Language, Counter-Memory, Practice* içinde, ed. Donald F. Bouchard (Ithaca, NY: Cornell, 1977).
96 Michel Foucault, *The Use of Pleasure: The History of Sexuality Vol. 2* (New York: Random House, 1990), 29.

lüğü, İsa'yı gözetim altında yaşayan bir adam olarak tanımlayarak pekiştirir.

Karısı, en mahrem anlarında bile hükmedicidir. İsa, karısının sevişme sırasında, hareketlerini düzenleyecek, yanlışlarını önleyecek sözler söyleyip durduğu için, dudaklarından öpmesine izin vermediğinden bahseder[97]. Bir üst otorite tarafından bütün eylemlerinin korkunç bir biçimde komuta edilmesinin dramatikliği, İsa'yı belli bir düzeyde tabi olmakla kuşatır; ancak, bu başkumandanın karısı olması, aynı zamanda erkekliğine de bir hakarettir. Bununla birlikte İsa'nın karşılık olarak aldığı sıradışı bir ödül vardır: karısı ona İsa Mesih'in adını takar ve ona kahraman bir kurtarıcının rolünü yakıştırır.

Evliliklerinin gündelik ayrıntıları, İsa'nın karısının derin bir depresyon içinde yaşayan, intihara meyilli bir kadın olduğuna işaret eder. Kadının ruh hali, anlatıya esrarengiz boyutlar katarak yaşamla ölüm arasındaki salınımı hissettirir. Ancak İsa, karısının durumundan tasasız bir biçimde söz eder; olan biteni hiç umursamadığı açıkça bellidir.

İsa, karısının İsa Mesih ile kendisi arasında bir bağ kurmasına neden olan şeyin, bir hezeyan anı olduğuna dikkat çeker:

> Önce şunu söyleyeyim, benim adım İsa değildir. Karım ilk kez gene bu kapıya kısa bir süre önce astığı bir kağıtta kullandı bu adı, benim için. Nedenini bilmiyorum, kendisine sormadığım için de öğrenemedim. [...] Bundan önce iki akşam daha bulmuştum böyle bir kağıt, eve girer girmez, aynı yerde. [...] Ama o ilk kağıtta ölüm vedası açık seçik de-

97 Anday, *İsa'nın Güncesi*, 61.

ğildi; yanlış hatırlamıyorsam, kısaca "İsa beni unut!" yazılı idi. İkincisinde biraz daha uzadı yazı: bir gün nasıl olsa sonum gelmeyecek miydi? Bunu uzatmanın hiç anlamı yok. "İsa burada bitsin kurtulalım."[98]

Karısı tarafından kutsanan İsa, hiçbir belirgin sebep yokken kendisini İsa Mesih karakterine büründürür. Bu isme hemen alıştığını kabul eder ve kendisiyle İsa Mesih arasında benzerlikler bulmaya başlar. Bulduğu en temel benzerlik "hoşgörme" becerisidir[99]. Bu hikmet, İsa'nın baskın olmayan, hassas ve nazik erkekliğini onaylar ve tartışmasız bir biçimde pekiştirir, onu çelişkili bir faillik konumuna yerleştirir.

İsa Mesih figürü, hassas ve nazik olduğu kadar cesur ve kahraman olan eril bir failliği de bünyesinde toplar. Bu paradoks, İsa'nın yaşamında karşılaştığı olaylar onu sıklıkla iki zıt erkekliğin sentezini oluşturmaya çalışırken azap içinde bıraktıkça, romanın ana sorusu olarak belirginleşir. Heybesinde İsa Mesih'in feda eylemiyle, İsa'ya yansıtılan erkeklik tipi, usul usul, kendi benliğini kurban eden ve zevki reddederek hayattan el etek çeken bir çilecinin çelişkili rolü olarak pekişir.

İsa'nın despot karısı, kadın-erkek ilişkilerindeki geleneksel güç dağılımını tersine çevirir ve kocasına patronluk taslayan, tekrar tekrar ona değersizliğini hatırlatan baskın bir kadın figürü olarak, iktidar ve tahakküm kavramlarını cinsiyet üzerinden düşünmek için yeni bir biçim sunar. İsa'nın karısının hazırcevap ve "erkeksi" bir figür olarak alaycı tasviri, baskıcı gücün her ne kadar erkekliğin bir imtiyazı olarak

98 Age, 66-67.
99 Age, 67-68.

kabul edilse de, "özcü" olarak "eril" olmadığına işaret eder. İsa'nın karısı, kadınsılığı kadın bedenine ve erkeksiliği de erkek bedenine doğal bir biçimde bağlamayı olanaksız kılar ve cinsiyet kimliğinin cinsiyetten kökten biçimde bağımsız, serbest bir kurgu olduğunu ifade eder[100].

Her ne kadar romanın başlangıç bölümlerinde pasif olmak ve bir ofis işi yapmak yoluyla daha az değerli bir erkekliği benimseyen bir adam olarak görünse de, İsa tamamen erkekliğinden edilmiş değildir. Çok sayıda kadınla birlikte olarak kendisine "güçlü" olduğunu kanıtlamaya çalışmaktadır. Bu kadınlar fiziksel olarak karısına benzeyen, onu andıran kadınlardır ve bu da, İsa'nın görüşüne göre, onu karısını aldatma suçlamasından kurtarmaktadır[101].

Cinsiyet kimliğinin değişken doğası, İsa başka bir ilişkide tamamen başka bir erkek olarak göründüğünde açığa çıkar. İsa'nın sevgilisiyle yaşadıklarına ilişkin anıları göz önüne serilir: İsa ve sevgilisi, birbirlerinin siluetlerini pencerelerden seyrettikten sonra bir ilişki yaşamaya başlamışlardır. İsa'nın bu kadına ilişkin anımsadıkları, evliliğini belirleyen kuralların tam tersi olan bir dizi kuralla düzenlenmiştir. Sevgilisinin moda atölyesini sadece canı istediğinde ziyaret eder ve genç kadınla ayaküstü birlikte olur. Atölye, İsa'nın saldırgan ve tehditkâr, "adam gibi adam" olduğu hegemonik erkekliğinin kalesi olarak kayda geçer.

İsa'nın röntgenci hazlarının cinsel aracı olan sevgilisi de, bir ilişkinin içine yerleştikçe, İsa'dan belli şeyler yapmasını ister;

100 Butler, *Gender Trouble*, 12.
101 Anday, *İsa'nın Güncesi*, 134.

ancak, İsa onu basitçe görmezden gelir. Bu ilişkiyi kaydeden bölümlerde vurgu, İsa'nın fiziksel hazzı üzerindedir. İsa, sevgilisinin bedeninden ve cinselliğinden, onu arzularının pasif bir nesnesi ve hayatındaki rutinlerden herhangi biri gibi resmederek hissiz bir biçimde söz eder. Bu ilişki içinde, erkekliğe ve cinselliğe ilişkin normatif idealleri örnekleyen egoist bir erkek figürüdür. Sözcüklerdense hareketleri seçer ve pasiflikten, kararsızlıktan kaçınır.

Kadın karakterler, anlatıda İsa'nın arzularını tatmin eden cinsel objeler olarak işlev görseler de aynı zamanda onun cinsel gücünü aşağılayarak erkek üstünlüğünü reddederler. Karısı düşüklerinden dolayı İsa'yı suçlar ve ona erkek olmadığını söyler[102]. Sevgilisi onu ilk röntgenci bakışlarına sıkışıp kalmakla suçlar ve onu gerçek zamana dönmeye zorlar[103]. İsa'nın karısı ve sevgilisi, İsa'nın tepkilerini ve değerlerini yansıtarak bir yandan onun kim olduğunu tasdik eder, öte yandan farklı yüzlerini dile getirirler. Böylece, İsa'nın cinsel ilişkileri, aslında gerçek karakterinin görülebileceği anahtar delikleri gibi bir işlev görür.

İsa Mesih'in erkeklik mirasından ilham alarak romanda sergilenen bu çift değerli (ambivalans) erkeklik, İsa'nın esasında aynı anda hem bağımlı hem de egemen biri olduğuna işaret eder. İsa kırılgandır, güçsüzdür ve nihilizme batmıştır; ama aynı zamanda da, gerektiğini düşündüğünde, saldırgan ve güçlüdür ki bu da onu kadınlar için çekici bir figür haline getirmektedir.

102 Age, 131.
103 Age, 42.

Anlatı ilerledikçe, İsa, karısını ve sevgilisini küçümseyen bir adam olarak belirginleşir. Bu, onun benimsediği tek duygusal hakikat ya da anlayıştır. İsa'nın aşk ilişkilerinin bu acayip kreşendosu, İsa'nın, kayınbiraderinin karısıyla da bir cinsel ilişkisi yaşamakta olduğunun ortaya çıkmasıyla zirveye ulaşır. Bu ilişki, İsa üzerindeki egemenliğe yeni bir bakış sağlar; çünkü, İsa'nın etrafındaki otorite faillerini nasıl kandırdığını gösterir: romanın başında İsa'ya akıl veren ve kendisini onun hayatının karar vericisi konumunda görünen kayınbirader, boynuzlu kocaya dönüşür ve kendi hayatını saran olaylardan bihaber bir karakter olarak İsa'nın hükmettiği olaylar zincirinin kurbanı konumuna geçer. Başlangıçta kayınbiraderi İsa adına karar vererek onun otoritesini "hadım" ediyor gibi görünür, ama sonra açığa çıkar ki aslında İsa, karısıyla yatarak kayınbiraderinin failliğini geçersiz kılmaktadır.

İsa'nın ona verilen emirlere uyması, ancak daha sonra bunları günlüğüne iğneleyici yorumlarla yazması, onun oyunbazlığına ilişkin bir uyarıdır. Mağdur konumunun gerçek doğası, ancak İsa gizemli binada sorgucularıyla karşılaştıktan sonra açığa çıkar. Yaşadığı dönüşüm, İsa'nın, acımasızca günah keçisi haline getirilerek İsa Mesih figürüne dönüşmesini ayrıntılarıyla ortaya serer. Neredeyse pagan bir kurban ayiniyle özdeş biçimde, bir grup insan İsa'yı hedef seçer ve onu kurban olarak belirlerler.

İsa suçsuzluğunu ispatlamak için, onu kurban edenlerin şovenist erkekliğiyle yüzleştiği ve onların katı düşünüş biçimlerine karşı çıkmaya çalıştığı şövalyevari bir savaşa girişir. Don Kişot imgesi bir kez daha belirir. Bu savaşta İsa, yaşamın absürdlüğünü kabul eden ancak onun içinde kaybolmaya direnen Camuscü bir kahraman haline gelir. Albert

Camus'nün ünlü *Le Mythe de Sisyphe*'sinin (Sisifos Söylencesi) adını taşıyan kitabındaki mitolojik kahramana benzer biçimde, İsa bürokrasinin kalbinde, kötücül bir çemberin içinde hapsolmuştur. Camus Sisifos'un bütün anlamsızlığına karşın, kayayı yamaçtan yukarı itmeye devam ederek kaderini aşabileceğini öne sürer. İsa da benzer bir yol izler.

Yeni ofisindeki henüz ilk günlerinde, çelik kasada saklı belgeleri gördükten sonra İsa, iş arkadaşları tarafından hedef alınır. Çelik kasaya bırakılmış kağıtları görmüştür ama gördüğünün ne olduğunun farkında değildir. Kağıtlarda ne yazdığını anlamaz ve metinlerin yabancı bir dilde olduğunu sanır; ancak sorgucularını gördüğü kağıtları okuyamadığına ikna etmeyi bir türlü başaramaz. Belgelerle ilgili mesele, zararsız bir yanlış anlama ve kabahatten İsa'yı zorunlu olarak güçlü olma arayışına sokan gizemli bir eyleme dönüşür.

Kurumun üyelerinin katılıkları, askerî dönemde devlet iktidarının koşullarına gönderme yapar. Sert ve duygusuz tavırları, faşizmin insani olmadığı mesajını canlı bir biçimde verir. Gizemli kurumun yöneticileri, belgelerin keşfedilmesinden sonra şovenist ve hegemonik bir konuma yerleşirler ve İsa, erkekliğini yeniden kuracak olan kahramanca bir acıya maruz kalır.

Bu keşfinden sonra İsa, yetkililer tarafından sıkı bir gözetim altına alınır ve çok sayıda bölüm yöneticisi tarafından sorgulanmak üzere, askerî üniforma giymiş tuhaf bir kadın eşliğinde binanın görünmez katlarına zorunlu ziyaretler yapmaya başlar[104]. İsa kadınla ilgili fanteziler kurar; asan-

104 Age, 88.

sörde kadının bedenini ihtiyatlı bir biçimde inceler ve hatta kalçalarına hafifçe dokunur ancak kadının hiç tepki vermemesine şaşırır[105]. Askerî üniforma içindeki soğuk ve kaba kadın, hikâyede küçük bir karakterdir ama yazarın cinsiyet rollerine ve performativite kavramına ilişkin çapraşık oyunu için simgeseldir.

Bu kıpırtısız imge ile belirsiz üstün güçler ve ne olduğu belli olmayan gizemli bina, ilk defa dehşet verici ölüm fikri ile yan yana getirilmiş olur. Romanda ilk defa, enstitünün askerî bir emir komuta zinciri ile işlediği de açık edilir. Kıpırtısız kadın, İsa'yı üst katlara götürür ve onu sorgucuların karşısına çıkarır:

> Kambur:
> 'Nereden buldunuz o kağıtları?' diye sordu.
> 'Efendim' dedim, 'ben yeni odama dün getirildim.' [...]
> 'Hangi yeni oda?' dedi. [...]
> 'Dördüncü kattaki odama' diye sürdürdüm sözümü. 'Dün öğleye doğru. Hava yağmurluydu, bahçeden geçerken ıslanmıştım.' Ne gereksiz sözler!
> Kambur: 'Hangi bahçeden?' dedi.
> Elimle yandaki yapıyı göstermek ister gibi bir işaret yaptım. [...]
> Kambur: 'Evet?' dedi.
> 'Evet,' dedim.
> 'Akşama kadar boş oturdum. Bu sabah gelince yanımdaki çelik kasayı açtım.'
> Kambur: 'Hangi çelik kasayı?' diye sordu.[106]

105 Age, 98.
106 Age, 90.

Bu diyalog, İsa'nın gerçeklik algısına ilişkin şüphe yaratır; çünkü, Kambur'un sanki ortada bahçe, oda ve çelik kasa hiç yokmuş gibi şaşırmış bir tonda sorularını peş peşe sıralaması, ortada tamamen farklı bir gerçeklik olduğunu hissettirir.

Gizemli binadaki ofislere iki zorunlu ziyaret daha gerçekleşir ve bunların her biri, gizemi daha da derinleştirir. Ofislerden birinde, İsa, iki benzer kukla tarafından sorgulanır ve diğerinde de nefes nefese iki adama ve yerde iki kırbaca rastlar[107]. Onların bir maçın provasını yapan kurum sporcuları olduklarını düşünür ve adamlardan biri İsa'ya ofislerine gelmesi için henüz erken olduğunu söylediğinde, odayı terk eder.

Bu ertelenen fiziksel saldırı tehdidi, dehşeti artırır ve romandaki Mesih'le ilgili tema, İsa'nın bir kurban olarak konumu belirginleştikçe daha görünür hale gelir. Kurumun üyeleri, giderek daha açık bir biçimde, yıkıcı eril gücün ve tahammülsüzlüğün otoriter konumunu edinirler. İsa sanki hiçbir sorun yokmuş ve sanki işi bir ofisten diğerine seyahat etmekmiş ve üstleri tarafından sorgulanmakmış gibi davranmaya devam eder. Masum bir isyankâr ile alternatif bir gerçeklikte yaşayan bir meczup arasında gidip gelen İsa, sonuçta sabırlı bir insan rolüne iyice yerleşir.

Bu çarpıcı sabır performansında, çektiği acıya isyan etmek yerine yaşadıklarını kabullendikçe İsa, Mesih figürünü yeniden üretir. Aklı ve bedeni bir savaş alanı haline gelir ama o, sofuca bir tutumla, bu savaşı bağrına basar. Kurbanlığın alternatif bir kahramanlık hakikatine dönüşmesiyle İsa, kendi

107 Age, 99.

gerçekliğini yaratan ve belirsiz güçlerin otoritesine teslim olmaya direnen Don Kişotvari bir kahraman gibi görünür.

Roman, işyerini teknik rasyonalitenin alanı olarak hicveder. İsa ne olup bittiğini anlayamayan tek kişidir ve bu nedenle dışlanır. Ne zaman ki ofiste bazı belgeleri okuduğu ve kopyaladığı için nihayet mahkemeye çıkarılır, İsa o zaman durumunun ciddiyetini kavrar[108]. Sonunda sorgudan çıkarıldığında, İsa kayınbiraderinin evine koşar; orada da kendisini bekleyenler vardır ve dehşet giderek artar. Birtakım ajanlar, İsa'yı ve kayınbiraderini, İsa'nın kayınbiraderinden ödünç aldığı *Yapı Ustası Solnes* oyunu hakkında sorgularlar. İsa'ya, kayınbiraderi, Solnes ve Ibsen'le hep birlikte kurdukları komplodaki işbirliğini itiraf ettirmeye çalışırlar. Kayınbiraderi, Ibsen ya da Solnes'le hakkında bilgisi olduğunu reddeder ve İsa'yı, sorguculari Ibsen'in bir oyun yazarı, Solnes'in de kurgusal bir karakter olduğuna ikna etme yönündeki umutsuz çabasında yalnız bırakır.

Bu sahne, boyun eğmek zorunda bırakılan erkekliğin entelektüel gücü ile hegemonik erkekliğin, bilgisizlik pahasına elde edilmiş fiziksel gücü arasındaki savaşı resmeder. Ayrıca ilginç bir biçimde, bireylerin tehlike altındayken sadece kendilerini koruma dürtüsüyle nasıl birbirlerine sırt döndüklerini de gösterir. Kayınbiraderi onu sırtından bıçaklayınca, durumu anlamak İsa için gitgide daha da zorlaşır.

Anlatı, bu aydınlanma anını izleyen doruk noktasında İsa'nın kurban konumunun çifte değerliğini açığa çıkarır:

108 Age, 115.

İsa güçsüzlüğünü bir güç biçimi olarak sevinçle karşılar ve kendisini feda etme ve insanların kendisi için karar vermelerine izin verme hevesinin bilinçli ve gönüllü bir seçim olduğunu iddia eder. İsa'nın mutlulukla katlandığı bir dizi baskı ve mağdur edilişin ardından, anlatı bu olanların hiçbirinin onu gerçekten yok edemeyeceğini çünkü köleliğinin bilinçli bir tercih olduğunu ve teslim oluşunun sevinçli bir kendini feda eylemi olduğunu açıklamaya dönüşür. İsa, onu yönetenleri yönlendirenin aslında kendisi olduğunu iddia eder.

İnsanın kendisini bir fedanın kurbanı haline getirmesinin olayları ve çevresindeki insanları manipüle etmeyi kolaylaştığı fikri, ani bir perspektif değişimi sunar. Olan biten, göründüklerinin tam tersine dönüşür. İsa'nın kendi özgür iradesini ve failliğini feda etmesi, nihilist bir inançtan bilinçli bir manevraya taşınır ve böylece, olaylar ile bireylerin olaylara ilişkin anlayışı arasındaki tutarsızlıklar ifade edilir.

İsa'nın gerçek güç sahibinin kendisi olduğunu ilan etmesinden sonra, kurban eden ile kurban edilen, baskıcı ile mağdur, üst ile ast arasındaki sınır bulanıklaşır. Kurumdaki gizemli olaylar, İsa'yı kendini gerçekleştirmeye doğru bir adım öne atmaya ve failliğini geri kazanmaya zorlar; ancak, aynı zamanda nihai olarak kendi kendini yıkmaya da yönlendirir. İsa kavgasında onu kimsenin desteklemeyeceğini fark edip ailesinden de destek göremeyince hayatının geri kalanını geçirmek üzere gizemli kuruma geri döner. Kendisini gücün gerçek sahibi olarak ilan etmiştir ama paradoksal bir şekilde, o andan itibaren köle gibi ofisine geri dönmek zorunda kalır. Böyle bir sonla birlikte, mağdurlaşan erkeklik ile şovenizm, bağımsızlık ve kontrol özellikleriyle bezeli erkeklik arasındaki çarpışmada gerçek güç sahibi meçhul kalır.

İsa, alternatif erkeklik imgelerinden birini seçmeyi reddettiği için, aslında onların bir toplamı olduğu ifade edilir. Bu bakımdan İsa Mesih imgesi bir işlev taşır, sadece İsa'nın mücadelelerini bilinçli bir acı çekmeye bağladığı için değil, ama aynı zamanda iki erkeklik tipini kaynaştırdığı için.

İsa'nın eylemlerinin performatif doğası, erkek kendiliğin bir müzakere süreci olduğuna işaret etmektedir: erkeklik karşıt özne konumları arasında bitmeyen bir yolculuktur. Anday, iktidarı cinsiyetsiz ve cinsiyeti de erkeklerin ve kadınların buna göre yaşadığı ve davranışlarını yönlendirdiği bir dizi kültürel norm olarak değerlendirmiştir. Roman, erkek ve kadın, eril ve dişil olan arasındaki sabitliği bozma stratejilerine odaklanır. Günahkâr olarak erkek/şehit olarak erkek şeklindeki basmakalıp kodlar, kültürel eleştiri için kullanılır. *İsa'nın Güncesi*, gizemli bina ve cansız görevlilerle darbe döneminin baskısını metaforik olarak gösterir ve okuru, kahramanının tevazusu ve durumu kabullenişiyle büyülenmeye davet eder. Kahraman, önceki yaşamını geri almak için paranoya duygusuyla savaşır ve güçlü olanın buyurduğu emir ve kurallara karşı mücadele eder. Yazar, mağdur edilen kahramanıyla duygudaşlık yaşamaz ve bu, romanın kuvvetli yönlerinden biridir.

*İsa'nın Güncesi*'ndeki absürd, insanların algılarıyla gerçekler arasındaki tutarsızlığa odaklanır. Serüvenli yolculuğunun henüz başlarındayken İsa'nın kaydettiği askerî davranışlar ve malzemeler, aslında gözaltına alınışını yeni bir iş için terfi önerisiymiş gibi göstermesini sergiler. Kronik duyma bozukluğu, İsa'nın kendi gerçekliğini kurmasının yolunu açar. İsa'nın hevesle koştuğu gizemli bürokratik yapı, muhtemelen askerî rejim boyunca birçok insanın götürüldüğü, ıssız

yerlerde kurulu gizli sorgu merkezlerinden birinin temsilidir. Yine de, aynı olayların iki ayrı yorumu içinde Anday neredeyse hiçbir zaman belirli birine itimat etmez. Sorguculaın ve diğer karakterlerin anlamsız eylemleriyle absürd yoğunlaştırılır. Gizli binanın üyeleri dışında hiç kimse ne olup bittiğini anlamaz; ancak duruma çabucak alışır ve soru sormazlar.

Roman, cinsiyet kimliğinin karmaşık doğası ve feda eylemi üzerine kurulu modern zamanlara ait bir anlatı ile, güçlülerin ilkel kana susamışlığını açığa vurur. İnsanların gündelik yaşamlarını saran olaylarla nasıl farklı biçimde bağ kurduklarını gözlemleyerek hakikate ilişkin kuşkucu bir bakış açısı geliştirir. Bütün olaylar ve ilişkiler, sanki bir yerde gizli bir hakikat varmışçasına sinik bir inançla ardarda dizilir. Böylece, *İsa'nın Güncesi*, hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığı, paranoid bir uzam inşa eder ve çağdaş şehir yaşamının gerçekçi ortamının absürd dünya ile çatıştığı belirsiz bir yer ve zamanda, gözetim, şüphe ve suçlamanın yükseldiği bir çevreye değinir.

Bu roman, alegorik bir anlatı içinde, askerî bürokrasinin hüküm sürdüğü bir yaşamın acı eleştirisini yapmakta ve karakterler arasındaki iletişim güçlüğü aracılığıyla, gerçekliğin sonsuz çeşitlenmesine işaret etmektedir. Her ne kadar soyut ve alegorik yapısı nedeniyle genellikle eleştirmenler tarafından 12 Mart romanlarının gerçek bir örneği sayılmasa da, *İsa'nın Güncesi*, darbe dönemi sırasında Türkiye'deki modern bireyin egemen değerlerinin güçlü bir eleştirisini yapmaktadır. İsa'nın cesaret, güç ve faillik performansı, ıstırabını erdemli bir biçimde minnetle karşılaması, köleliğini politik olarak makûl hale getirmesi ve romanın sonunda esraren-

giz binaya geri dönüşü, durağan bir kategori olarak cinsiyet kimliğini de bulanıklaştıran, dinamik ve sınırları aşan bir kimlik kavramı sunar.

# 2. BÖLÜM

# KADIN YAZARLARIN 12 MART'I

Türkiye'nin kimi feminizm tarihleri, hareketin 1980'deki üçüncü askerî müdahaleden sonra sahneye çıktığını, çünkü siyasetle örülü 1970'lerde, cinsiyet meselelerinin ikincil görüldüğünü iddia eder. Bu bakış, 1970'lerde siyasi hareketlerin içindeki kadınların feminist sorularını ve direnişini görmezden gelir. Türkiye'de 12 Mart darbesi sonrasında feminizm, cinsiyet kimliği kategorilerini baştanbaşa yapı söküme uğratmaya muktedir değildi; ancak, dönemin feministleri, ordunun bir erkeklik biçimlenmesi alanı olduğunun farkındaydılar ve ordu ile mücadelelerinde cinsiyet siyasetine ilişkin yeni sorular ortaya koydular. Cinsiyet 1970'lerde, bir mesele olarak serpildi ve bütün bunlar olurken edebiyat önemli bir tartışma alanıydı. 12 Mart'ın kadın yazarları

kendilerini görece daha geç gösterdiler ama edebiyatta çok önemli bir kırılma gerçekleştirdiler.

Bir kadın tarafından yazılan ilk 12 Mart romanı, askerî müdahaleden dört yıl sonra, 1975'te, hem solun hem de sağın 1973'teki demokrasiye dönüşün ardından konumlarını sağlamlaştırmaya çalıştıkları bir dönemde geldi. 12 Mart'ın bütün kadın yazarları feminist değildi. Kimileri cinsiyeti geleneksel bir biçimde özcü bir açıdan kurgularken, bazıları erkekliklerin feminist bir yorumunu yaptı ve tektipleştirmeyi hedef aldı. Hep birlikte, 12 Mart romanlarında üretilen erkeklikleri eleştirel bir ilgiyle inceleyen bir kadın yazarlar dalgasına öncülük ettiler.

Kadınlar, 12 Mart'ın ilk anlatılarında, ancak yan karakterler olarak var olmuştur. Kadın yazarların bakışı, darbe sonrası Türkiye'ye ilk romanlardakinden daha iyi bir kavrayış sağladı; çünkü onlar, Sandra Harding'in belirttiği gibi, "kendi inançları ve tutumlarını, toplumsal ilişkileri ve kurumları irdeleyen daha geniş bir bağlam ve farklı bir perspektif" geliştirdiler[1]. Kadın yazarlar, dönemin atmosferine sinen kaygı ve sıkıntıları konu ederken, cinsiyet farklarını da gündeme getirdiler ve bunu yaparak kendi kuşaklarının erkeklik ve kadınlık anlayışını sarstılar. Yazdıklarında, gençlerin geleneksel ataerkil aile değerlerini reddedişine özel bir ilgi vardı. Bu reddediş, bütün otorite simgelerine karşı bir isyana ilham verdi. Darbeye ilişkin tanıklıklar, anlatılarda hâlâ önemli bir ağırlık merkeziydi; ancak baskı anlayışı değişmişti: bu dönemde yayımlanan romanlarda ilgi, gözaltında ve cezae-

1 Sandra Harding, *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1991), 286.

vinde kötü muameleden, siyasi sürgünlük ve yabancılaşma temalarına doğru kayıyordu.

12 Mart romanlarının ilk örneklerinde, kurbanlaştırılan erkekler değişmeyen bir zemindi. Kadın yazarların bu zemine karşı çıkışları, farklı biçimler alır; sol kesimden yazarlar, erkeklerin kurban konumundayken bile iktidarla gizli anlaşmalar yaptıklarını ortaya koyar ve "Marksist erkeklerin tuhaf bir şekilde sorun etmedikleri" cinsiyet alanının, siyaseten iktidar gücünden yoksun erkeklerin de otoriterleştiği bir alan olduğunu vurgularlar[2].

Diğer taraftan sağ kesimden yazarlar, devrimcilerin 12 Mart'taki karışıklığın gerçek suçluları olduklarını iddia eder ve sağcı erkekleri alternatif kimlikler olarak önerirler. Sol kesimden yazarlar eleştirilerinin odağına ataerkil kültürü koyarken, sağcı yazarlar, ataerkini kültürel bir sığınak olarak değerlendirir ve iktidar, tahakküm ve yıkımla ilgili sorunları ısrarla solcuların dünyasına taşırlar[3]. Erkekliğin rahatsız edici suretlerini ve eril iktidarın şiddet uygulamasını sadece solcu hareketlerde görürler.

1970'lerde artan politik bilinç, cinsiyet meselesine ilişkin tartışmaları yeni bir düzeye çıkarmıştır ve kadın yazarlar, farklı ve dikkate değer yeni siyasi düşünüş biçimleri önermişlerdir. Bu dönemin sol kesimden kadın yazarları özellikle

2 Jeff Hearn, *The Gender of Oppression: Men, Masculinity and the Critique of Marxism* (Sussex: Wheatsheaf Books, 1997), 221.

3 Carol Pateman, "The Fraternal-Social Contract," *Civil Society and the State* (Londra: Verso, 1988); John Remy, "Patriarchy and Fratriarchy as Forms of Androcracy," *Men, Masculinities, and Social Theory* içinde (Londra: Routledge ve Unwin Hyman, 1990).

önemlidir; çünkü onların mirası, Türkiye'de feminist bakış açısının tanınmasına ve kendisine hareket alanı açmasına yardımcı olmuştur.

12 Mart'ın solcu kadın yazarları, hegemonik erkekliğe eleştirel bir gözle bakmış, ataerkinin varlığını sürdürmesine hizmet eden süreçleri incelemiş ve bunları yaparken, "yöneten sınıf erkeklerinin sosyolojisi"ni yapmanın ötesine geçmişlerdir[4]. Egemen kural ve ilkelerin akışkan ve çelişkilerle dolu olması nedeniyle ataerkinin karmaşık bir yapıda olduğunu açığa çıkarmışlardır[5]. 12 Mart'ın tarihini, kültürün ataerkil yapısı ve diğer kültürel formların yanı sıra erkekler ve kadınlar üzerindeki hâkimiyeti gibi birçok başka fenomenle ilişkilendirme konusunda keskin bir dikkat göstermişlerdir. Bu girişimin kendisi bir "yoğun betimleme"yi yapı söküme uğratma sürecidir; çünkü görünüşte basit olan yapıların altında bulunan kültürel kodların çeşitliliğini ortaya çıkarmaya karşılık gelir[6].

"Sexual Discourse in Turkish Fiction: Return of the Repressed Female Identity" [Türk Kurmacasında Cinsiyet Söylemi: Baskılanan Kadın Kimliğinin Geri Dönüşü] başlıklı etkileyici makalesinde Sibel Erol, 1970'lerin edebiyat sahnesinde öne çıkan kadın yazarların eril tahakkümü nasıl deneyimlediğini ve cinsellik üzerine "bedeni kendiliğin çıkış noktası

4 Mike Donaldson, "What Is Hegemonic Masculinity?" *Theory and Society* 22, No. 5 (1993): 643–57, 655.

5 Gail Bederman, *Manliness and Civilization* (Chicago: Chicago University Press, 1995), 7; Robert Connell, *Masculinities* (Cambridge: Polity Press, 1995), 19.

6 Clifford Geertz, "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture," *The Interpretation of Cultures: Selected Essays* içinde (New York: Basic Books, 1973), 3–30.

olarak ele alan" özel bir söylemi nasıl ifade ettiğini inceler[7]. Böylesi bir örnek, Sevgi Soysal'ın, birçok otobiyografik özellik barındıran ve sonradan 12 Mart kurmacasının en parlak örneklerinden biri olarak adlandırılacak olan *Şafak* (1975) romanıdır.

Bu bölüme, Soysal'ın bir siyasi sürgünün hikâyesi çerçevesinde kapitalizmle ataerkiyi bağlantılandırdığı ve sıkıyönetim altındaki Adana'da kapitalist/ataerkil güç alanlarını incelediği *Şafak* romanı ile başlayacağım. *Şafak*, Soysal'ın devrimci bir solcu yazar olarak Adana'ya sürgün edilmesinin fiziksel ve psikolojik gerilimiyle beslenmiş, şehirli bir kadının entelektüel yalnızlığını olgunluk ve derin bir şefkatle ortaya koyan bir anlatıdır.

Keskin gözlemlere dayalı gerçekçi betimlemelerden oluşan roman, askerî yönetim altındaki yaşamın bunaltıcılığını kaydeder ve baskıya itiraz ederken, bir yandan da iktidarın kırılgan kurbanları haline gelen bireylerin açmazlarını anlatır. Soysal'ın eleştirel bakışı, kurbanlaşma sürecini keskin bir dikkatle hedefine koyar ve aynı zamanda, kurban konumunu kabul etmenin psikolojik dinamiklerini inceler. Romanda, Adana'daki feodal kültür canlı bir biçimde irdelenirken, romanın ana kahramanı olan devrimci aydın da siyasi bağlılığını kendi içinde sorgular, kendisi ile Adana halkı arasındaki uçurumu acıyla fark eder, ideolojik tereddütlerini gözden geçirir.

1970'lerin ikinci yarısında, solun tanıklık kurmacalarının artan popülaritesi, sağ kesimde de hikâyenin öbür yüzünü

7 Sibel Erol, "Sexual Discourse in Turkish Fiction: Return of the Repressed Female Identity," *Edebiyat* 6 (1995): 187.

anlatma çabalarını tetikledikçe, yeni bir 12 Mart romanları dizisi ortaya çıktı. Sağ kesimden yapıtlar, solcu yazarların betimlediğinin bir tür ayna imgesini ortaya koydu. Bu romanlar, muhafazakâr milliyetçi ve kültürel değerlerin üstünlüğüne işaret ediyordu ve solcu dünya görüşünün iddia ettiği özgürleşmeyi boşa çıkarma çabasıyla, solcu gruplar içinde etkin olan ve bireyleri baskıcı ideolojilerin insafına terk eden mekanizmaların gücünü vurguluyordu.

Emine Işınsu (Okçu)'nun romanları bu bakımdan dikkate değerdir. *Şafak*'tan sonra, solcu devrimcileri yaftalayan ve antikomünist gençliği asıl kahramanlar olarak öven bir roman olan *Sancı*'ya (1975) geçeceğim. *Sancı*, sağ kesimin bir "şehidi" olan Ertuğrul Dursun Önkuzu'nun (kurmaca) yaşam hikâyesidir. Işınsu bu romanda, Batı'dan ithal yıkıcı ideolojilere karşı milleti korumak için hayatlarını feda eden antikomünist gençlik üyelerine tanıklık rolünü verir.

Bir sonraki durağım, ilk romanı *Yarın Yarın*'da (1976) başka bir sınıftan ya da ideolojiden birinin sevilip sevilmeyeceğini ya da ondan dost olup olmayacağını soran Pınar Kür olacak. *Yarın Yarın*'da Kür'ün ilgisi, kadınların kendi hayatlarının öznesi olma mücadelesine yönelmiştir. Böyle bir yönelimle, Kür, 1970'ler İstanbul'unun burjuva ortamını inceler ve kadınların cinsel özgürlük yoluyla özgürleşmelerinin mümkün olup olmadığını sorar. Marksizm'in erkek iktidarını yeterince kuramsallaştırmadığı fikrinden hareketle Kür, aşka, özgürlük ve itaate odaklanır, kadınların kendi yaşamlarını kendi tercihlerine göre yaşama şanslarını tartışır[8]. Kadınların

8 Birçok feminist Marx'ın modelini cinsiyet bakımından kör olması nedeniyle eleştirmiştir. Örneğin bkz. Shulamith Firestone, *The Dialectic of*

özgürleşmek için yapmaları gerekenin erkeklerden farklarını vurgulamak mı yoksa onlarla benzerliklerini göstermek mi olduğunu sorar. Kür, psikolojik olarak derinlikli karakterlerle, duygudaşlığa çağıran sürükleyici bir aşk ilişkisi inşa eder.

Bu bölümde incelenen son roman, sağ kesimden bir başka yazarın, Sevinç Çokum'un *Zor* (1977) romanı. Emine Işınsu'nun *Sancı*'sına benzer şekilde, Çokum'un *Zor*'u da şehirdeki yeni âdetlere ve yaşam biçimlerine alışma çabasındaki köy kökenli bir gencin yaşamına odaklanır. Çokum, İstanbul'un kenar mahallelerine döner ve toplumsal bir oluşum olarak ailenin parçalanmasının siyasi atmosferin kutuplaşmasına nasıl katkıda bulunduğunu anlatır. *Sancı* ve *Zor*, solcu devrimci karakterleri serseri tipler olarak resmetmekle ve onları bilinçli ve vatansever karakterlerin karşısına çıkarmakla, daha önceki 12 Mart romanlarının kurban kurgusuna itiraz ederler.

Bu romanlar sadece devrimci sola karşı muhafazakâr tepkiler değildir, aynı zamanda ortaya çıkmakta olan gençlik kültürüne ve o günün muhalefet hareketi içinde uç veren kimlik politikasına da tepkidir[9]. Işınsu ve Çokum, kadınla milleti eşleştirirken milliyetçi retoriğin ve yazının ana ön

*Sex: The Case for Feminist Revolution* (New York: William Morrow and Company, 1970); Heidi Hartmann, "The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Toward a More Progressive Union," *Women and Revolution* içinde, ed. L. Sargent (Boston: South End Press, 1980), 1–41; Nancy Hartsock, *Money, Sex, and Power: Toward a Feminist Historical Materialism* (Boston: Northeastern University Press, 1983).

9 *Türkiye'de Gençlik Miti* (*The Myth of Youth in Turkey*) kitabında Demet Lüküslü 1970'lerin politikleşmiş üniversite gençliğinin profilinin bir incelemesini sunar. Demet Lüküslü, *Türkiye'de Gençlik Miti* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 57–103.

kabullerinden birine yaslanırlar ve karmaşanın suçunu solcu anarşizme atarak resmî tarih yazımından taraf olurlar.

1970'lerin sonlarında Türkçü ideolojinin bazı temel yapıtları, dayanışma ve şehitlik kavramlarının solcu versiyonlarına karşılık verme işini desteklemeleri amacıyla yeniden yayımlandı. Bunların en önemlileri, Pan Türkizmin önde gelen ideologlarından Nihal Atsız'ın iki popüler romanı, *Bozkurtların Ölümü* ve *Bozkurtlar Diriliyor*'du[10]. Atsız'ın "kahramanca kendini feda etme ve cesaret örnekleri", yankısını en görünür halde Işınsu'nun romanında bulur; çünkü Işınsu hikâyesini düşman kamptan bir kadına âşık olan ancak duygularıyla "kahramanca" savaşan bir kahraman etrafında örer[11].

Çokum kahramanca vatanseverlik örnekleri sunmaz ama Atsız'ın Türkçü söylemlerinden bunlar kadar karakteristik olan bir şeyi, Türklük ve "onun saygın gelenekleri"ni ödünç alır, ki bunlar da elbette feminizme sırtını dönmüştür[12]. Işınsu ve Çokum, özgürlük ve kendini feda etme kavramlarının solcu çağrışımlarını, solcuların hakiki milli kimliklerine nasıl "yabancılaştıklarını" göstererek ortadan kaldırmaya çalışırlar. Onlar feminist ifadesini benimsemezler; çünkü kendilerini solcu "kız kardeşleri"nden ayırt etmeyi amaçlarlar. Kadınları ev ile, erkekleri işyeriyle ilişkilendirirler, erkeğin ekmek kazanma ve karar verme rolünü kutsarlar; kadınlar

10 Umut Üzer, "Racism in Turkey: The Case of Hüseyin Nihal Atsız," *Journal of Muslim Minority Affairs* 22, no. 1 (2002): 119–30.

11 Jacob Landau, "Ultra-Nationalist Literature in the Turkish Republic: A Note on the Novels of Hüseyin Nihal Atsız." *Middle Eastern Studies* 39, no. 2 (2003): 207.

12 Jacob Landau, "Ultra-Nationalist Literature in the Turkish Republic: A Note on the Novels of Hüseyin Nihal Atsız," *Middle Eastern Studies* 39, no. 2 (2003): 204.

da erkeklerin ve çocukların destekçisidir. Kadın aile düzeninin "gizli özne"sidir; erkek ile birbirlerini tamamlarlar.

Bu bölümde incelenen romancılar, askerî müdahaleyi Türkiye tarihinde olduğu kadar kendi kariyerlerinde de olağandışı bir geçiş döneminde ele alırlar. Dört romancı da erkekler arasında bir egemenlik savaşında hikâyelerine eksen olarak "erkek olmayan"ı almış olmaları bakımından tartışılacaktır. *Zor* dışındaki bütün romanların kadın kahramanları vardır ve yazarlar, bu kadınların arada kalmışlıklarını, kafa karışıklıklarını ve erkeklerin hâkim olduğu bir kavganın şiddet içeren atmosferindeki mücadelelerini, ideolojilerin sancıları ve bireylerin bağ kurmaya duydukları çaresiz ihtiyacı yorumlamak için kullanırlar. *Zor*'un odağında ise bir çocuk işçi vardır; bu çocuk, tıpkı bir kadın gibi, erkeklerin baskı alanındadır.

Bu romanlar, 1970'ler Türkiye'sinde sol ve sağ arasındaki yakıcı karşılaşmayı kişisel ilişkiler çerçevesinde ele alır. Aşk ve tahakküm meselelerine, farklı sınıflardan ve karşıt taraflardan olup da birbirine kapılan kadın ve erkekler aracılığıyla yaklaşırlar. Kapitalist bir kültürde erkek ve kadın tanımlarını irdeler ve servetle gelen gücü sorgularlar. Bu romanlarda kadın karakterler saplantılı eril değerlendirmenin ve yargının konusudurlar; metinler cinsiyet meselelerini dönemin siyasi başkaldırılarıyla başarıyla birleştirir.

*Şafak* ve *Yarın*, okuru, ataerkinin pençelerine sıkışmış kadınların hikâyelerine çeker. İnsanların toplumsal sınıflarından feragat edip edemeyeceklerini, taraf değiştirmenin mümkün olup olmadığını ve erkeklerin cinsiyet imtiyazlarını bir kenara bırakıp özgürlük kavgasında kadınlarla birleşip birle-

şemeyeceğini sorgularlar. Bu sorular, Türkiye'deki devrimci hareketin baskın bir biçimde erkek oluşuyla ve yerleşik bir proletarya sınıfının yokluğuyla birlikte düşünüldüğünde, iddialı sorulardır.

Bu romanlar, ataerki ile siyasi otoriterlik ve ataerki ile kapitalizm arasındaki paralellikleri merkezine alır. Bu anlatılarda Foucault'nun sorduğu önemli bir soru tekrarlanır. Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin *Anti Ödipus* kitabına yazdığı girişte Foucault "İnsan (özellikle de) devrimci bir militan olduğuna inandığında bile kendisini faşist olmaktan nasıl korur? Konuşmamızı, eylemlerimizi, kalplerimizi ve hazlarımızı faşizmden nasıl kurtarırız? Davranışlarımızın içine işlemiş faşizmi nasıl bulup çıkarırız?"[13] diye sorar.

Söz konusu romanlar, bu soruyu yankılayan bir şekilde, kurbanlaştırılmış erkek imgelerine karşı çıkarlar; her ne kadar baskın güçler tarafından kimi erkeklerin sistematik olarak erkeklikten çıkarılmaları söz konusuysa da, aynı zamanda, bu erkeklerin kadınları ve daha az erkeksi olanları tahakküm altına alarak kendilerini yeniden erkekleştirme alanları olduğunu gösterilir.

*Şafak* ve *Yarın Yarın*, değişime ve kadınların özgürleşmesine duygudaşlıkla yaklaşırken, *Sancı* ve *Zor* bu yeni dünya hayaline karşı eleştireldirler. Kırsal kökenli Türk milliyetçi temsillerini şehirli ve burjuvaya dönmüş devrimcilerin bunalımlarının karşısına çıkarırlar. Her iki roman da sağ kesimin muhafazakârlığından etkilenmiştir ve milli bütünlük

13 Michel Foucault, "Introduction," *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* içinde, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), xiii.

ideolojisini destekleyerek diyalektik materyalizmi ve sınıf mücadelesini sapkınlık olarak gören bir siyasi bakış açısı ortaya koyarlar.

*Sancı*, bozkurtların 12 Mart'ta yanlış bir yargıyla canavarlaştırıldığını göstermeye çalışan bir ikna anlatısıdır. Mensupları hayatlarını riske atarak sokaklarda devrimcilerle çatışan ülkücü hareket için bir ağıttır. Her ne kadar *Zor* "barbar devrimciler" şeklindeki propaganda amaçlı basmakalıba teslim olmasa da, siyasi çatışmayı "sorumlu yurttaşlar olmak" ve "hain olmak" açısından sunan iki kutuplu karakterleştirmeye teslim eder.

*Zor*, odağı erkeklerin dünyasındaki kadınların mücadelesinden alıp bir gencin erkekliğe geçişine taşır. Bu kitap, 1970'ler Türkiye'sine panoramik bir bakışla bireysel deneyimlerin dokunaklı bir resmini çizer; çatışan ideolojileri anlatırken şehir yaşamına odaklanır. *Zor*'da bütün devrimciler şiddet yanlısı değildir; ancak işe yaramaz ya da yozdurlar, paraya düşkündürler. Roman, kahramanının dindar büyükannesine ilişkin anılarıyla Allah tarafından bir kurtuluş umudunu tesis etmeye çalışır.

Kadın yazarlar, birbirleriyle iktidar mücadelesine giren ve askerî müdahaleyle yaralanan erkekler arasındaki politik hasımlığı kazıyıp altta yatan güvensizliklere ulaşmakta başarılı oldular. "Kurbanlaştırılmış erkekler" çerçevesinin dışına çıktılar ve yaptıkları ataerki analiziyle kendilerinden önce yazılmış 12 Mart romanlarına da etki eden önemli bir perspektif oluşturdular. Bu bölümde incelenen romanlar, eril kahramanlık konvansiyonlarına ve cinsiyete ilişkin uzlaşmalara -özellikle de erkeklikle ilgili olanlara- radikal eleştiriler ge-

tiriyor. İlk bölümde incelenen romanlarda, temel bir motif olarak eziyete uğramış erkekler ve "daha az erkeksi" görülme korkusu var. Kadınların yazdığı romanlar, bu korkunun sadece işkence altındaki erkeklerle sınırlı olmadığını ayrıntılı bir şekilde gösterir.

## SEVGİ SOYSAL'IN *ŞAFAK*'INDA DİŞİ ERKEKLİK

R.W. Connell "Erkeklikte çeşitlilik yeterli değildir" der, "farklı türdeki erkeklikler arasındaki ilişkileri de tanımalıyız: ittifak, tahakküm ve itaat ilişkilerini."[14] *Şafak*'ta Soysal, Adana'da, "maço" bir ortamda, eğitimli ve şehirde yetişmiş bir kadının cinsiyet kaygılarını ustaca betimlerken tam da bunu yapar; askerin yönetimi ele almasından sonra iki buçuk aylığına Adana'ya sürgün edilen ana karakter farklı etnik, dini ve sınıfsal kimliklerden erkekleri kıyaslar ve karşılaştırır.

İşçilerin, solcuların, milliyetçi sağcıların, imtiyazlı kapitalistlerin ve ayrıca resmî ve bürokratik yaptırım gücü olan erkeklerin yabancı dünyasında sıkışıp kalan devrimci bir kadının gözünden bu erkeklikler incelenir ve eleştirilir. Soysal polisin gaddarlığını, toplumsal ayrışmaları ve ekonomik eşitsizliği tartışır. Anlatı, maddi sömürü ve baskıdan, cinsel ve siyasi sömürü ve baskı tartışmasına ilerler. Farklı politik aidiyetlerin temsilinde kodlanmış olan cinsiyet analizi için zengin bir kaynaktır. Soysal "Marksizmle feminizmin mutsuz evliliğini" de yorumsuz bırakmaz.[15]

14 R. W. Connell, *Masculinities* (Cambridge: Polity Press; Sydney: Allen & Unwin; Berkeley: University of California Press, 2001), 37.

15 Heidi Hartmann, "The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union," *The Unhappy Marriage of Marxism*

*Şafak*, kadınların egemen erkekliklerle ilişkilerini ve kadınların erkeklik davranışlarıyla gizli ittifakını, yani "dişi erkekliği" hesaba katmadan erkekliğin tam olarak anlaşılamayacağını öne sürer; "dişi erkeklik" terimi, erkeklik ile heteroseksüel beyaz erkek bedenleri arasındaki rastlantısal bağı sorgulanabilir hale getiren Judith Halberstam sayesinde hak ettiği ilgiyi bulmuştur[16]. Soysal da, zorlu bir işe girişerek, erkekler ile erkekliği birbirinden ayırmaya çalışır.

*Şafak* ile Soysal, kadınların iktidara yaklaşımına ilişkin bir tartışma açar ve cinsiyet hiyerarşilerini sorunsallaştırır. *Şafak*, cinsiyet ayrımının biyolojik temelleri ve cinsiyetin baskın biçimde "kültürel" olan karakteri üzerine sorular sorar. Her ne kadar erkeklerin toplumdaki değerli kaynaklara daha fazla erişimi olduğunu görünür kılsa da, Soysal, geleneksel cinsiyet rollerine farklı bir bakışın olanaklı olup olmadığını irdeler.

Romandaki duygusal keskinliğin büyük kısmı, Adana'ya sürgün edilmiş devrimci Oya Ertem'in çaresizliğine ve cinsiyeti nedeniyle ona dayatılan sınırlara ilişkindir. Oya'nın yabancısı olduğu şehrin koşullarına uyum sağlamadaki zorlu sınavı ana hikâyeyi oluştururken, yalnızlığı ve yabancılığı, romanın dayanak noktalarını kurar. Roman, esas olarak, Oya'nın mücadelesini inceler; ancak aynı zamanda, benzer siyasi sınavlardan geçmiş olanların çektiği bedellere de ışık

*and Feminism: A Debate on Class and Patriarchy* içinde, (Londra: Polity Press, 1986). Türkçe çevirisi: Gülşad Aygen, *Marksizmle Feminizmin Mutsuz Evliliği*, Agora, 2006.

16 Judith Halberstam, *Female Masculinity* (Durham: Duke University Press, 1998), 1.

tutar. Soysal ataerkinin karmaşık bir resmini çizer; cinsiyet hiyerarşilerini açıklamak için gerçek deneyimlerin çeşitliliğinin hesaba katılması gerektiğini savunur.

*Şafak*, ılık bir sonbahar akşamı, polislerin Adana'nın kenar mahallelerinde bir gecekonduya saldırmasını resmeden "Baskın" bölümüyle başlar. Sokak kavgaları, kadınların ve erkeklerin polis tarafından dövülmesi ve narkotik polisinin düzenli baskınlarıyla bilinen yoksul mahallesi, temel haklardan yoksun olanların mekânı olarak belirginleşir. Baskın yapılan gecekonduda sıradan bir akşam yemeği için toplananlar arasında Oya da vardır.

Oya, Adana'nın en bilinen oteline giriş yaptığı andan itibaren şehir halkının dikkatini çekmiştir; bir süre Adana'da yaşamak zorundadır ve düzenli olarak kontrol edilecektir. Oya şehirdeki az sayıda solcu devrimciyle tanışır, bir avukat olan Hüseyin ve onun kuzeni öğretmen Mustafa ile arkadaş olur. Amcaları Ali'nin daveti üzerine gecekondu mahallesine akşam yemeğine gider. Ali'nin karısı Gülşah, Gülşah'ın kardeşi Ziynet ve Ziynet'in nişanlısı Zekeriya ile de yemekte tanışır. Akşam yemeği sırasında kadınlara yapılan kötü muameleye şaşırır; Gülşah ve Ziynet bilinçsizce ona erkeklerden biri gibi davranırlar, kendilerini ona ve erkeklere göre ikincil sayarlar. Entelektüel sermayesi Oya'yı erkekleştirmiş ve kadınlığından soymuştur.

Olaylar birbirini izledikçe karakterlerin sınıf, siyaset ve genel olarak yaşam kavrayışlarındaki farklar açığa çıkar; ailenin erkek üyeleri arasındaki akrabalık bağları detaylandırılır. Kişisel tarihlerin anlatımıyla, mahallenin yoksulluğu ve bir işçi sınıfı evindeki erkek egemen kültür belirginleşir. İşçi sı-

nıfı erkek kimliğinin krizi, çalışma ve sermayeye ilişkin ailevi mecazlarla anlatılır; bu mecazlar, hızla çalkantılarla karakterize edilen 12 Mart'ın özgül tarihî ve siyasi bağlamıyla ilişkilendirilir.

Oya'nın cinsiyet çatışması, romanda konu edilen siyasi baskının yanında yeni bir eksen oluşturur. Oya, yemek sofrasında birlikte oturduğu erkekler hakkında Gülşah ve Ziynet'in nesneleştirilmiş imgeleri üzerinden bir fikir sahibi olur. Gülşah ve Ziynet, Oya'nın kendi devrimciliği ve Adana'nın kenar mahallesindeki patriarkal koşulları cinsiyet söylemleri bakımından karşılaştırmasına neden olurlar.

Mustafa'nın tutuklanmasının ve dağılan evliliğinin hikâyesi konu edildikçe, onun da Oya'ya benzer bir eylem ve tutuklanma geçmişi olduğu açığa çıkar. Mustafa'nın hatıraları, kendisini devrimci idealler ile feodal kültürün kendisine sunduğu erkek imtiyazları arasında mücadele ederken bulduğunu gösterir. Eski karısı ve kuzeni Hüseyin'le tartışmalarını hatırlayan Mustafa, ailenin erkek üyeleri arasındaki ataerkil bağlara ilişkin bir tartışmayı açar. Bu karakterler, kahramanların eylemlerini her an denetleyen feodal bağlılıklara ilişkin açık seçik bir resim sunarlar. Ali, kendi kızının eğitimi pahasına yeğenleri Hüseyin ve Mustafa'nın okumasına yardım etmektedir. Soysal bunu, iktidarın erkekler arasında ve eril bağlar aracılığıyla sürdürülmesini ve aktarılmasını sağlayan bir yapı olarak değerlendirir ve homososyal bir örgütlenme olarak belirginleştirir.

Erkek mekânları, diğer bir deyişle erkek dostluğunun ve bağlanmasının mekânları meselesi, Eve Sedgwick'in "homososyallik" dediği, erkeklere özel olma durumuna derinlik-

li bir şekilde bakmayı gerektirir[17]. Her ne kadar Sedgwick bu tartışmanın edebiyat alanındaki "annesi" sayılsa da, bu terim üzerine araştırmalar doğası gereği disiplinler arasıdır; terimin ortaya çıkışının izi de "erkeklerin kadınların olmadığı ortamlara, kendi aralarında 'takılmaya' 'ihtiyaç duyduğu'"nu öne süren antropolog Lionel Tiger'ın çalışmalarına kadar sürülebilir[18].

Ataerkil bağlar üzerine yürütülen tartışma ile roman, daha geniş bir doğa/kültür sorununu açar. Soysal, kültürel olarak "kutuplaştırılmış" cinsiyet sistemini, erkeklere ve kadınlara değişen (hükmeden ve itaat eden) roller vermesi nedeniyle gayet etkili biçimde sorgular ama bir yandan da beden ve biyoloji üzerine sorular sorar. Mustafa'nın hikâyesini anlatırken erkeklerin taşımakla yükümlü sayıldıkları geleneğin ağır yükü altında nasıl kurbanlaştırıldıklarına ilişkin bir tartışma da açar. Erkeklerin bir yandan geleneğin taşıyıcısı olup diğer yandan darbe döneminin kurbanları haline gelmeleri, polisin darbe dönemindeki gaddarlığının konu edilmesi ile pekiştirilir.

Mustafa hatalarının yasını tutar ve anıları üzerine düşünürken, polisler onu tutuklamaya geldiğinde, korku içinde, o sırada hamile olan karısı Güler'e kapıyı açtırmıştır. Bu "hamile bir kadının arkasına saklanma" sahnesi, Mustafa'nın tutuklanmaktan kurtulmak için kapısındaki binbaşıyı masumiyetine ikna etme çabasıyla iyice dramatik bir hal alır:

---

17 Eve Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (New York: Columbia University Press, 1985).

18 Lionel Tiger, *Men in Groups* (New York: Boyars, 1984), 208.

"'Binbaşım görüyorsunuz ki ihbar asılsızmış... İşime gidebilir miyim Binbaşım? Karım gebe Binbaşım.' Evet, hele o, 'karım gebe' sözcüğünü niçin söylediğini düşünmek bile istemiyordu. Güler şöyle bir bakmıştı Mustafa'ya. Sessizce. Binbaşıya hiçbir şey demeyişti Güler. Ne 'buyrun' ne başka bir söz. Hiçbir şey. Oysa kendi, gereksizce konuşmuştu işte. Baskına duyduğu nefreti gizleyerek... Hatta saygılı. Bırakılacağı umuduyla."[19]

Mustafa'nın pişmanlığı, "erkekçe" olmayan davranışın olumsuz toplumsal ağırlığının altını çizer. Bundan daha önemlisi, erkeksi güce ve cesarete ilişkin feodal imgelerin, devrimcilerin aydınlanmış görüşlerinden de uzak olmadığını gösterir.

Soysal, feodal kültürün potansiyel olarak yıkıcı ve sınırlayıcı yanını açığa çıkarırken, erkekliğin müphem doğasını da anlar görünmektedir. Kültürün erkekliği sıkıştırdığı tek biçimin ideolojilerle çarpışmasının insanları nasıl bir gerilim içinde bıraktığını incelikle gösterir. Mustafa'nın ailesinin dağılması, karısı tarafından terk edilmesi ve parasızlığı, amcasının evinde, bastırılmış bir "yetersiz erkek"lik kaygısıyla kalması, erkeklik gururunu yaralamıştır.

Ali'nin karısı Gülşah ve kardeşi Ziynet, Mustafa'yı ve diğer konukları rahat ettirmek için yemek boyunca uğraşır dururlar. Her iki kadın da, bilginin ve iktidarın diğer alanlarından sürülmüş karakterler olarak, ataerkil kadınlık görevinin bir alegorisi olarak öne çıkarlar. Anlatıcı, ev işlerini yetiştirmek için sabahtan başlayarak kendilerini soktukları neredeyse mazoşistçe hizmet yarışını karikatürleştirir:

---

19 Sevgi Soysal, *Şafak*, 21.

"'Zekeriya'ya her gün taze yemek yapacağım' demişti Ziynet. 'Aman yap yap! Yap da daşşağı azsın, hut dağı gibi her yıl şişirşin karnını' [...] Yıllardır ayıkladığı soğanların, soyduğu patateslerin, yoğurduğu köftelerin, açtığı hamurların birikimiydi Gülşah'ı söyleten. [...] Gülşah belinden dizine, dizinden beynine, çektikçe uzayan sancısını bile umursayamıyor. Yer taşlarını inleye inleye bir güzel sildi, yaygıları silkti. Sözde yardım eden Ziynet'in her işi yarım yamalak yapmasına, aklını işe komamasına bozuldu."[20]

Soysal, gecekonduyu, erkeklerin kadınların artı emeğini kullanan imtiyazlı cinsiyet oldukları feodal sınıf koşullarında tarif ederken, kadınların boyun eğmeye yıkıcı bir biçimde rıza gösterdiklerine de işaret eder; böylece cinsiyet eşitsizliğinin üretildiği esas alan olarak hane belirginleşir.

Hane, ataerkinin kaynağı olarak kadınlarla emeği (erkeklerle de sermayeyi) bağlantılandıran evlilik sözleşmesi ile kurulmuştur; bu konu, Christine Delphy'nin "The Main Enemy" [Asıl Düşman] başlıklı makalesindeki gibi, kadın emeğine erkekler tarafından el konulmasının temeli olarak tartışılır[21]. Oya, kadınların cinsiyete dayalı iş bölümünü itaatle kabul edişlerinden dolayı şaşkındır. İçi kararak kadınların görülmediğini, duyulmadığını, ancak erkeklere hizmet etmeleri ve onların isteklerini yerine getirmelerinin beklendiğini gözlemledikçe, dehşete düşer. Bu gözlem, Oya'nın kendi cinsiyetine, tutkularına, duygusal ve zihinsel yeteneklerine ilişkin acımasız eleştirisinin de başlangıcıdır.

20 Soysal, *Şafak*, 46.
21 Christine Delphy, "The Main Enemy," *Close to Home* içinde (Londra: Hutchinson, 1984), 57–77.

Romanda, kadınların cinsel olarak bağımlı kılınması meselesine doğru ilerlemek için, Zekeriya'nın milliyetçi ve eril şovenist erkekliğinden yararlanılır. Hüseyin ve Mustafa'ya benzer biçimde Ziynet'in kocası Zekeriya'nın geçmişi de yoksulluk, yoksunluk ve kenarda kalmışlıkla belirlenmiştir. Zekeriya, karısına malı gibi davranan bir adam olarak görünür. Anlatıcı, Ziynet'in hayatında cinselliğin nereye oturduğunu anlatırken, alaycı bir biçimde onun vazifeşinas tavrına dikkat çeker ve bekâretin, çiftin ilk gecesinden itibaren nasıl önemli bir mesele olduğunu ifade eder:

> İlk gece Ziynet'i soymamıştı bile Zekeriya. Önce orasını kabaca çimdiklemiş, sonra zorlamasıyla boşalması bir olmuştu. Ardından 'az yana çekil kız' diye Ziynet'i iteleyip çarşaftaki kanı incelemişti. Sevişme denen şeyin böylece başlayıp bitmiş olduğunu kavrayan Ziynet, apış arasının sızısıyla durmamıştı üstünde. Olayları öyle enine boyuna kurcalama alışkanlığı da yoktu. Yalnız, gece yarısı Zekeriya'nın horultusuyla uyandığında, erkek horultusuna alışmam gerek, diye düşünmüş, sanki ayıp bir şey düşünmüş gibi alev alev yanmıştı yanakları.[22]

Romandaki hiçbir sahne, kadınların, Adana'da erkeklerin dünyasındaki yerini bu kısa cinsel ilişkinin gülünç anlatısının çizdiğinden daha berrak çizemez. Bu sahne, cinsel eşitsizliği toplumsal baskı ile bağlayarak, cinselliğin feodal kültürde nasıl erkeklerin kadınlar üzerindeki nihai zaferi haline geldiğini başarılı bir biçimde sergiler.

Zekeriya'nın feodal eril imtiyazlarını benimseyişi ile siyasi

22 Sevgi Soysal, *Şafak*, 54.

görüşlerinin cinsiyet kavrayışı birbirini yankılar. Bozkurtların bir üyesi olarak Zekeriya doğru düzgün bir sınıf bilincinden yoksundur: Eşitsizlikleri olduğu gibi kabul eder ve dolayısıyla da onların devam etmesini sağlayacak tavırları sürdürür.

"Sorgu" başlığını taşıyan ikinci bölüm, akşamın geri kalanını anlatır. Sıradan akşam yemeği daveti, siyasi tartışmalarla hararetlenir, polis evi basar ve gece, Oya'nın evdeki erkeklerle birlikte gözaltına alınmasıyla karakolda biter. Gözaltı ile birlikte, feodal erkekliğiyle en çok böbürlenen figürler bile güçsüzleşir ve "kadınsılaşmış" kurbanlara dönüşürler. Bazı solcu eylemcilerin soruşturulduğunu öğrenen emniyet görevlisi Zekai, her hafta Adana'nın iş adamlarıyla birlikte olduğu briç partisini bırakır ve gururla karakola gelir. Zekai küçümseyici tavırlarla Oya'yı sorgularken, Zekai'nin yardımcısı Abdullah da Ali'yi döver.

Sorgu sahnesi, dişi erkekliğe ilişkin tartışmayı canlandırır; zira Oya, kadın olmayı ve karakoldaki polislerin şiddetine tahammül etmek için büründüğü zorlama erkek rolünü sorgulamaya girişir. Soysal, kendisinden büyük bir iktidarın kurbanı olma temasını daha kişisel, ilişkilenilebilir bir düzeyde ele almak ve iktidar ile suistimalin ölümcül birliğini yansıtabilmek için, Oya'nın içindeki çalkantıları kullanır. Sıkıyönetimle yönetilen bir şehirde gözaltındayken, Oya'nın cinsiyet meselesi daha derin ve tahrip edici bir mağduriyete dönüşür.

Oya'nın polis Zekai ile yüzleşmesi, romanın zirve noktasını oluşturur. Karşılaşma, bireysel saldırganlığın köklerinin derin ve karmaşık olduğunu, şiddetin aslında birçok girift

parçadan oluştuğunu gösterir. Zekai, evli bir kadın olarak Oya'nın durumunu küçümser ve girip çıktığı yerlere ilişkin sorularla onu azarlar. Oya, yanlış bir şey yapmadığını söyleyerek savunma yapmaya çalışırken kendisini güçsüz bir çocuk gibi hisseder:

> 'Evli bir kadının, hem de çocuklu bir kadının, alemin herifleriyle içki içmesini nasıl açıklarsınız hanımefendi?' Hanımefendi sözcüğü pis bir şamar gibi şaklıyor. 'İçki içmiyordum ben.' Oya kızarıyor. Hay Allah, içerim içmem.[...] İçkinin bütün bu olan bitenle ilgisi ne? [...] 'İçiyormuşsunuz. Biz her şeyi biliriz!' 'İçerim içmem. Sizi ilgilendirmez.' [...] 'Ne işiniz var onca erkek arasında?' 'Kadınlar da vardı.' Yine savunmaya girişti̇ğine kızıyor Oya. Kafamıza sinmiş bir burjuva namus anlayışıyla. Her yerde korumaya çalışıyoruz bu anlayışı, istemesek de. Yanakları yeniden kızarıyor Oya'nın. Alışıldık, bildik, anlamsız utanmalardan sıyrılmaya karar veriyor yeniden. Büyük bir solukla dışarı atıyor bunları. Güçlenen bir sesle bağırıveriyor: 'Ahlak zabıtası mısınız yoksa?' Zekai bey oyunun bozulmasından öfkeli. 'Akşam akşam orospuluğa ha?' 'Polis misiniz yoksa seksomanyak mı?'[23]

Oya dehşetini açıkça göstermekten kaçınır ve düşünüşünde ya da eylemlerinde herhangi bir yanlışlık olmadığını söyler; bu da Zekai'yi bir öfke nöbetine sürükler. Oya'ya tokat atar, saçını çeker, vahşi tehditler savururken başını duvara çarpar. Buna rağmen o akşam gecekonduda toplanılmasına ilişkin ne bir ifade ne de bilgi alabilir ve nihayet Oya'yı hücresine yollar.

23 Soysal, *Şafak*, 76.

Saldırgan polis Zekai, annesinin gözetiminde, servet için evlenmiş ve mutsuz bir evliliğin içinde sıkışıp kalmış bir adamdır. Soysal, Zekai'nin hayatına alaycı dokundurmalarda bulunur ve bir yandan burjuva tek eşli evliliği eleştirirken, bir yandan da Zekai'yi kızına düşkün sevgi dolu bir baba olarak tarif ederek, sevecenlik ve şiddetin erkeklerdeki karmaşık bir aradalığına dikkat çeker.

Soysal, Zekai'nin mutsuz evliliğini de tabloya ekleyerek baskı yapan ile baskı gören arasında belirsiz bir bağ kurar ki bu bağ, romanın ilerleyen akışında bireyleri yöneten daha büyük güçlere atıfta bulunarak gelişecektir. Zekai iki zıt erkekliğe bölünmüştür. Zıt yüzleri, iyi/sevecen ile kötü/vahşi arasındaki sınırın dar ve kolaylıkla aşılabilir olduğunu göstermektedir. Zekai, bir an kızına pastel boya alma sözü verdiğini anımsar ve hemen sonra ofisindeki koltukta bir kan lekesi dikkatini çeker; Oya'nın regl olduğunu keşfetmek onu tahrik etmiştir.

Soysal erkeklik eleştirisini kurmak için erkeklerin birçok doğrultuda değişken olduklarını gösterir. Kadınlığın tarifinde de, aynı biçimde, değişkenliklere karşı duyarlı ve özenlidir. Oya, hücresindeyken regl olduğundan şüphelendiğinde, kendisini tamamen çaresiz hisseder; böyle bir durumun sorgucularına karşı kendisini kırılgan göstereceğinden ve daha aşağı bir pozisyona düşüreceğinden korkar.

Sağlıklı bir biyolojik döngü bir anda bir aşağılanma göstergesine dönüşmüştür. Soysal'ın, Oya'nın paniği ile ele aldığı, kadınların kendi bedenlerine yabancılaşmasına ilişkin vurgusu, Germaine Greer'in kadın bedeni ve menstrüasyona ilişkin ünlü belirlemesinin aynı biçimde rahatsız edici bir

versiyonudur[24]. Oya'nın regl oluşu, cinsiyet meselesini bedenin başka herhangi bir özelliğinin yapabileceğinden çok daha hızlı bir biçimde somutlaştırır. Her ne kadar kendisini bedenine yabancılaşmış olmakla ve onu "gizemli bir şey, utanılacak bir şey" gibi taşımakla eleştirse de, Oya bedeninin gerçeklerini açıklıkla kavrar[25].

Oya odadan ayrıldıktan sonra Zekai durumun farkına varır ve koltuktaki kan lekesiyle güçlü üstünlüğünü onaylamış hisseder:

> Hışımla kalktı koltuğundan. Odada bir iki gezindi. Az önce Oya'nın oturduğu koltuğun üzerinde duraksadı. Kan lekesi vardı koltukta. Bir an korktu. Yoksa bileğini falan gizliden. Yok canım turp gibi, domuz gibiydi. Hemen ne olduğunu kavrayıverdi. Sırıttı. Sonra karnında bir kıpırtı duydu. Orospu! Oturmuş bir de karşımda [...] Alacaksın böylesini, tutacaksın saçlarından [...] İçinde kabaran şehveti güçlükle bastırdı. Koltuğa yeniden oturmadan zili çaldı. İçeri giren hademeye koltuğu silmesini söyledi. Söyle Abdullah'a öğretmeni getirsin![26]

Bu sahne, Oya'nın kırılgan bedenine vurgu yaparak kaybedilmiş bir cinsiyet savaşını anlatır ve Oya'nın ne kadar eril bir role girse ve şiddet yüklü erkekliklerin karşısına cesurca dikilse de kaçamadığı ve asla kaçamayacağı şeyler olduğunu ifade eder.

24 Germaine Greer, "The Wicked Womb," *The Female Eunuch* içinde (New York: Farrar, Straus Giroux, 2002), 536.
25 Soysal, *Şafak*, 72.
26 Soysal, *Şafak*, 113.

Zekai, Oya'nın ardından Mustafa'yı sorgular. Mustafa'nın sorgusu, yüzüne aniden inen bir tokatla başlar ve dayakla devam eder. Zekai, Mustafa'ya vatanseverlik, gerçekçilik, halkını ve ülkesini sevme dersleri verir; ancak, Mustafa'ya işçileri devrim için örgütlemek amacıyla gecekonduda bir araya geldiklerini "itiraf" ettiremez.

Zekai, Oya'ya her hakaret ettiğinde, Mustafa'yı kışkırtacağını düşünerek kadına orospu dediğinde, Mustafa eski eşi Güler'in de aşağılandığını düşünerek sinirlenir[27]. Mustafa'nın Oya ve Güler arasında çabucak kurduğu bağlantı, onun kendine atfettiği kadınların koruyucusu ve kurtarıcısı rolüne düşkünlüğünü hissettirir ve feodal cakası ile devrimci erkekliğe içkin kahramanca böbürlenmesini hatırlatır. Bu küçük ayrıntı, Mustafa'nın, başka bir adamın karısını cinsel açıdan aşağılamasına dayanamayan, Adana'daki sıradan bir erkekten farklı olmadığını göstererek devrimci erkekliğin entelektüel inşasına ilişkin güçlü bir eleştiri taşır.

Polisler Oya, Ali, Hüseyin ve Mustafa'yı hiçbir açıklama yapmadan karakolda tutarlar. Onları yemek davetinin aslında gizli bir toplantı olduğuna ilişkin ifadeler yazmaya ve itirafta bulunmaya zorlarlar. İfadesini yazmak üzere odada bırakılan Oya, Abdullah'ın bilerek masanın üstünde bıraktığı cop yüzünden dehşet içindedir. Cop, onu Adana'ya gönderilmeden önce hapiste geçirdiği günlerin anılarına götürür. Siyasi mahpuslara yönelik dayağa ve kadınlara copla tecavüz edilmesine ilişkin anılar, darbenin karanlık mirasını gösterir.

27 Age, 123.

Oya, hapishanenin dehşet dolu koşullarına geri döndükçe ve mahpustaki arkadaşlarını bir bir hatırladıkça, kadınlar koğuşunun canlı etnografisi romanın esas anlatısı haline gelir. İçinde, sorguda tecavüze uğrayan Sema gibi ya da sorgucularının en sonunda onu öldüreceğini düşünerek kendisini pencereden atan Çiğdem gibi siyasi mahpusların hikâyelerinin de olduğu farklı bir kişisel hikâyeler zinciri konu edilir. Oya'nın anılarında Menekşe, Güllü ve Firdevs gibi, uyuşturucu kaçakçılığında kullanılan ya da cinayet planlarına katılmaya zorlanan, alt sınıflardan eğitimsiz kadın mahpuslar da vardır.

Bu kadınlar, ülkeyi etkisi altına alan siyasi çatışmadan habersiz ve ideolojik bilinçten yoksundurlar; siyasi mahpusların kavgasını anlayamaz ve değerini göremezler. Anıları, Oya'nın karakolda cesaretini korumaya çalışma çabasını gölgeler. Oya, en başta "kadın" olmanın onu kurban haline getirdiğini hisseder. Soysal, kadın bir gardiyanı, Zafer'i de anılara dâhil ederek cinsiyet kimliklerinin yalıtılmış bir halde biçimlenmediğine, "bir cinsiyet düzeni ortaya çıkaran süreç içerisinde birlikte üretildiği"ne işaret eder[28]. Oya, şahit olduğu şiddetin anıları ve deneyimlediği yabancılaşma nedeniyle dehşete düşmüş bir halde, ifadesi için bırakılan kağıda, farkında olmadan "COP" yazar.

Gözaltı sahnesi, polislerin sergilediği otoriterlik piyesiyle de dalga geçer ve Ali, Hüseyin, Mustafa, Zekeriya ve Ekrem'in çeşitli cesaret ve korku modelleriyle ilişkilendikleri erkekler hücresine de eleştirel bir biçimde değinir. Nezarethane,

28 R. W. Connell, *The Men and the Boys* (Berkeley: University of California Press, 2000), 40.

kendi kendine itirafların, pişmanlığın ve devlet iktidarının istismarcılığına ilişkin çetin bir sorgulamanın alanına dönüşmüştür; erkekliğe ve "gerçek bir erkek" olmaya ilişkin bir irdeleme de tartışmanın bir parçasıdır.

Gözaltı hücresine gece geç vakitte getirilen iki Kürt erkek, Teberdar ve Veysi, romanın ilgi alanında olan polisin gaddarlığı meselesini, bir de etnik köken boyutu ekleyerek daha da çetrefilli bir hale sokarlar. Abdullah nezarethaneye gelip de Ekrem'e serbest bırakıldığını söylediğinde, kendini davaya adamış bir ülkücü olan Zekeriya, solcu sanıldığını düşünerek dehşete düşer. Devrimcilerle ilgisi olmadığını söyleyerek Abdullah'la işbirliği yapmaya çalışır.

Konuşması, daha önce Mustafa'nın kapı eşiğinde polise yalvarışına benzer ve "adam gibi adam" ülkücünün, polis memuru Abdullah'la karşılaşmasında korkmuş küçük bir çocuk rolüne nasıl girdiğini sergiler:

> "Abi, beni sordun mu abi? Ben bu akşam İskenderun'dan geldim biliyorsun abi. Bir şeyden habarım olmadığını diyivereydin. Ben bu Mustafa'yı tasvip falan etmem abi. Benim hısmım değil, karımın hısmı. Anarşikliğini bildiğimden ağzımı bile açmadım yemekte." [...] Açlıktan, sinirden, yorgunluktan ve biraz da Zekeriya'nın konuşmasından midesi bulanıyor Mustafa'nın. Yazamadığı ifadeyi şöyle yazacak şimdi isteseler: "Ben, Zekeriya ve Ekrem bir örgüt kurmaya karar verdik. Amacımız Adana işçilerini Marksist-Leninist yapmaktı." Nokta.[29]

29 Soysal, *Şafak*, 134.

Ali bir başka hücrede, dayaktan yarı kör halde tutulurken, diğerleri bu gözaltının olası sonuçlarını tartışır. Mustafa, Zekai'nin darbelerinin verdiği acıya katlanmaya çalışır. Hüseyin sorgu sırasını beklerken korkuya kapılır. Anlatıcı, korkusunu kontrol altına alamayan Hüseyin'in olumsuz bir görünümünü sunar. Hüseyin bir tarafta sorgudan korkmaktadır; ama diğer taraftan da, sorgulanmayı, mümkünse de gaddar bir biçimde sorgulanmayı ister. Bunun Mustafa'ya ve diğerlerine devrimci bir kişilik olarak ne kadar önemli olduğunu kanıtlayacağını düşünür. Mustafa "işkence bile yakışmaz ona" diye düşünmektedir; çünkü işkence, sadece bazı insanların başarılı olabileceği bir geçiş törenidir ve Hüseyin pireyi deve yapacak biri olarak buna uygun değildir. Böylece, esas anlamı sessizce acı çekmek olan kahramanca erkeklik tanımlanmış olur.[30]

Hem maço hem de zayıf karakterli basmakalıp figürlerin ikisinin de olumsuz bir havada sunulması ilginçtir. Sadece nezarethane değil, polis bürosu da cinsiyetçi kaygılarla doludur. Zekai'nin yardımcısı Abdullah bir diğer kaygı dolu erkektir; çünkü amirinin gaddarlık performansına göstereceği tepkiler konusunda kendinden emin değildir. Gözaltındakilere kötü davranması gerektiğini bilir; ancak sıra öğretmen Mustafa'ya geldiğinde, Abdullah kendi öğretmeninin onu okuldayken nasıl dövdüğünü anımsar ve eli kolu bağlanır.

Abdullah'ın askerdeyken gördüğü kötü muamele ve tehdit dolu deneyimlerini yeniden anımsatmakla ve bu anıları Zekai gibi saldırgan ve şiddete eğilimli bir adamın komutası altındaki mevcut koşullarıyla bağlamakla Soysal, acımasız ve

30 Age, 143.

otoriter eylemlerin altında yatan koşullarla birlikte değerlendirmenin mümkün olup olmadığını sorar.

Abdullah'ın anıları, şiddetin, geleneksel kültürde öğretme ve disipline etme eylemlerine içkin olduğunu rahatsız edici bir şekilde gösterir. Ancak Abdullah'ın anılarının etkisiyle hareketsiz kalışı, her ne kadar bireyler bu türden prototip özellikteki şiddetle bilinçaltı düzeyinde ilişkilense ve bunu hayatlarının doğal bir parçası gibi normalleştirseler de, iktidarın bu şekilde bir suistimale dönüşmesini tartışmak ve reddetmek azmini yine de taşıdıklarını ima eder.

"Şafak" bölümü, romanı sona doğru taşır. Üstleri Zekai'ye gözaltındakilerin hepsini ertesi gün sabah erkenden serbest bırakmasını emreder. Serbest bırakılınca, karakterler için yeni bir hayata geçiş olanağı da açılır. Hüseyin ve Mustafa tam ters istikametlere ilerlerler. Ali, çalıştığı fabrikaya doğru gider; ancak fabrikanın sahibi dün gece nerde olduğunu öğrendikten sonra onu fabrikaya almaz.

Adana'nın şafak vaktinde, insanların gündelik rutinlerini gözlemleyen Oya, kendi acılarının sıradan insanlar için pek az önem taşıdığını, çarpıcı bir kesinlikle fark eder. Oya serbest kalır kalmaz sokakta adamın biri tarafından taciz edilince, önce bir kadın sonra da devrimci bir kadın olarak ikincil konumunu yeniden kavrar ve roman bu fark edişle kapanır.

Oya'nın yaşadığı çöküşle bağlantılı olarak düşünüldüğünde, ironi ürkütücüdür. Adana'da geleneksel olarak kadınların bedenlerinin ve yaşamlarının nasıl mal muamelesi gördüğüne tanık olmuş, otoriter ve saldırgan polislerin dünyasından, daha az güçlü ama eş derecede rahatsız edici sivil erkeklerin

dünyasına bırakılmış bir kadın olarak Oya, kadınlar için kurtuluş yolunun henüz açılmadığına karar verir. Cinsiyetin politik bir kategori olarak tanınması ona epey uzak bir ideal gibi görünmektedir.

Romanda kadınların yaşadıkları üzücü deneyimlere yer verilmiş olması kıymetli olmakla birlikte, Oya'nın en sonunda vardığı nokta, kadınlığın bir çaresizlik hali olduğudur. Soysal'ın tezi, siyasi iktidarın yeniden dağıtılmasının, kadınları ikincil konuma mahkûm eden zorbalığın sonu anlamına gelmeyebileceğidir.

Oya'nın cinsiyet eleştirisi, feodal yapı ve işçi sınıfı ahlakı kadar burjuva ahlakını da hedef alır. Erkekler, genel olarak, devasa bir adaletsizlik sisteminin failleri olarak görünseler de, anlatıcı Ali'yi incelikle diğerlerinden ayırır ve onu ekmek kazanan erkek rolünün yükü altında ailesini geçindirmeye çalışan biri olarak tenzih eder. Diğerleri, bölgenin feodal kültürü içine doğmuş olan kapitalist fabrika sahipleri, işçiler ve hatta devrimci aydınlar, kadınlara karşı eril imtiyazlardan oluşan bir anlaşmada birleşirler.

Soysal, yalnızca farklı sınıflardan kadınların yaşadıkları baskıyı değil, aynı zamanda erkeklerin de hüküm süren güç ve erkeklik tanımlarına karşı mücadele ettiklerini başarılı bir biçimde gösterir. İşçi sınıfının evlerinde ve devrimci harekette olduğu kadar karşı-devrimci çevrelerde de cinsiyet rollerinin yeniden inşa edilmesinin olanakları tartışılır. Sınıf mücadelesinin sona ermesiyle cinsiyet farklarının da ortadan kalkacağına ilişkin inancı zaten sarsılmışken, Oya, kuram ile pratik arasındaki derin uçurumu ve yerel koşulların kuramlara hiç de uymadığını fark eder. Kuram dediği şeyin

aslında, kendi durumundan çıkarıp kadınların geri kalanına yansıttığı bir dizi soyut fikirden ibaret olduğunu kavrar. Çarpıcı bir içgörü geliştirerek erkekleşmiş cinsiyet rolüyle bağlantısını görür ve bir yandan devrimci ideallerini sorgulamaya başlamışken, kendi "erkekliğini" de eleştirir hale gelir.

Adana'da sıradan bir akşam yemeğine yapılan polis baskınıyla sergilenen siyasi tahakküm, romanda hayatın her köşesine uzanmaktadır. İnsan ilişkileri boğucu ve sınırlayıcıdır. Soysal, iktidar ağlarına ilişkin gözlemlerini cinsiyet perspektifinden ifade eder. Kadınların erilleşmesi kadar, maçoluk ve burjuva feminizmi kavramlarıyla da ilgilenir. Devlet iktidarı, erkeklik ve şiddet arasındaki ilişki, anlatının önemli bir boyutudur. Roman, kadın siyasi mahpuslara tecavüz edilmesinde en çarpıcı biçimde görünen cinsiyetlendirmenin dramatik etkisini çarpıcı bir şekilde zirveye taşır.

*Şafak*, dayak ve işkencenin faillerini anonim bir biçimde konu etmek yerine, bu failleri isimlendirerek sunması bakımından da çağdaşı olan romanlardan ayrılmaktadır. Polis memuru Zekai ve onun yardımcısı Abdullah, insan onurunu ihlal eden şiddet yanlısı polisler olarak, kanlı canlı sunulurlar. Soysal onların aynı zamanda üstlerinin emri altında, bu emirlere uymak zorunda olan sıradan memurlar olduğunu da vurgular. Günlük rutinlerinde de birbirlerine karşı da güç gösterisi yapan Zekai ve Abdullah aracılığıyla Soysal, gücün suistimal edilişini etkileyici bir biçimde gösterir. Beceriksiz ve kaygılı Abdullah'a, ast konumundaki memurların üstlerinin emirlerini yerine getirdikleri için suçlanıp suçlanamayacakları sorusu yansıtılır.

*Şafak*, cinsel ve siyasi baskının girift birlikteliğini görünür kılmak için özgün bir girişimdir ve Soysal, altta yatan cinsiyet çatışmalarına ve çelişkilerine dikkat edilmediği sürece, kadınların erkeklerle ilerici bir ortak gündemde buluşmasının zor olduğunu belirginleştirir. Oya'nın Adana'daki mücadelesi, 1970'ler Türkiye'sinde Marksist bir kadının iki ayrı cephede savaşması gerektiğini başarılı bir biçimde resmeder: bunlardan biri sömürücü ekonomik sistem ve onun siyasi destekleyicilerine karşıdır, diğeriyse mevcut güçlerin cinsel baskısına karşı.

## EMİNE IŞINSU'NUN *SANCI*'SINDA DİŞİLLİKTEN KORKU

12 Mart'ın koşulları içinde erkekler, erkek kardeşliği biçiminde örgütlendiler ve siyasi görüşlerini de erkekliğin bu kalelerinde savundular. Emine Işınsu'nun *Sancı* romanı, ülkücü gençlik hareketinin bir üyesi olan Ertuğrul Dursun Önkuzu'nun hayatını anlatır ve bu kalelere ilişkin bir tartışma sunar. Işınsu, Önkuzu'nun yaşam öyküsünden hareketle, insanların ideolojilere olan kuvvetli bağlarını ve hayatlarını siyasi amaçlar uğruna feda edişlerini inceler. Işınsu, anti-komünist hareketin bir destekçisidir; dolayısıyla, solu eleştirir. Devrimci erkeklere "kurban" olarak değil, şiddet ve baskının iştirakçileri olarak bakar. Baskın siyasi yüküne karşın roman, dönemin canlı bir panoramasını başarıyla çizer ve erkeklerin kaygılarının dokunaklı bir hikâyesini verir. Işınsu, kolektif "erkek kardeşlik" ruhu fikrini, Türk milliyetçiliğinin popüler söylemleri ekseninde ele alır ve bireylerin millete hizmetinin değerini tartışır.

*Sancı*, kişinin kendisini, millet ruhunu oluşturan ve Bene-

dict Anderson'ın "derin ve yatay bir yoldaşlık" olarak tanımladığı birliğin bir parçası olarak tasavvur etmenin karmaşık dinamikleri üzerine kuruludur[31]. 12 Mart'ın iç savaş atmosferi bağlamında, yurttaşlara ve onların "istikrarlı, anonim ve kendiliğinden eylemleri"ne duyulan güveni sorgular[32]. Romanın kahramanlık retoriği, gücünü, iki anahtar söylemi birleştirmesinden alır: İslam ve Türklük. Işınsu, vatansever ve dinsel fedakârlık dillerini harmanlar. *Sancı*'nın bu milliyetçi imgelemde, faşist hatlarda keşfettiği ahlakî bilgelik dikkat çekicidir; çünkü Işınsu, devlet iktidarı tarafından mağdur edilmeye ilişkin söyleme karşı çıkarken, belirgin biçimde erkeklik meselesiyle uğraşır.

*Nationalisms and Sexualities*'e (Milliyetçilikler ve Cinsellikler) yazdıkları girişte Andrew Parker, Mary Russo, Doris Sommer ve Patricia Yaeger, Benedict Anderson'ın çalışmasında tartışılan milliyetçiliğe içkin homososyal bağlardan bahsederler[33]. Milliyetçi erkek kardeşlik fikri, bu fikir etrafında toplanan erkeklerin birbirleriyle ilişkilerinin homososyal biçimi üzerine bir tartışmayı da beraberinde getirir. Işınsu, devrimcilerin dönemin "sahte" kurbanları olduğunu iddia eder ve onların erkek kardeş birliklerini bir "kurtarılması gereken kadın" mecazı içinde tartışır. Solcu kadın yazarların öne çıkardığı aktif ve cinsel olarak bağımsız kadın imgesiyle kesin bir karşıtlık içinde, Işınsu, devrimci kadınları ideolojik köleler, anti-komünistlerin erkekçe korumasına muhtaç kadınlar olarak tasvir eder.

31 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Londra: Verso, 1991), 7.
32 Işınsu, *Sancı*, 2.
33 Andrew Parker vd., *Nationalisms and Sexualities* (New York: Routledge, 1992), 1–21.

Biyografiler olgusal temellere dayanır ve doğru olma iddiasını seslendirir. Işınsu, *Sancı*'nın doğruluk iddiasını okurlar için çekici bir hale getirmeye çalışır ve Ertuğrul Dursun Önkuzu'nun yaşamına ilişkin detayları romanın odağına yerleştirerek, okurları 12 Mart'ın daha güvenilir bir anlatımını sunduğuna ikna etmek ister. *Sancı*'yı, şimdiye dek incelenen 12 Mart romanlarından farklı kılan şey, dönemin siyasi istikrar boşluğunda, öfkeli vatanseverlerin savaşçılar olarak örgütlenmek zorunda kaldıklarından bahsetmesidir. *Sancı* aynı zamanda, 1970'lerin önemli figürlerinin tarihsel bir kaydını tutmasıyla da farklılaşır. Başbakan Süleyman Demirel, Milliyetçi Hareket Partisi'nin Alparslan Türkeş'ten sonraki ikinci adamı olan Dündar Taşer ile Süleyman Özmen, Yusuf İmamoğlu, Coşkun Karakaya gibi ülkücü hareketin tanınmış bazı isimleri de romanda konu edilir.

Dönemin siyasetçilerinden bazı birebir alıntılar da yeniden üretilir: örneğin, Başbakan Süleyman Demirel'in, 8 Kasım 1968'de Adalet Partisi'nin Ankara il kongresinde, partisinin bir delegesinin sokak eylemlerinin yasaklanmasını istemesi üzerine söylediği ünlü "yollar yürümekle aşınmaz" sözü. Tarihsel figürleri kurgusal karakterlerle bir araya getirme yönündeki anlatı stratejisi, romanın gerçeklik hissini artırır.

Işınsu, darbenin asıl kurbanlarının, taşradan gelmiş, Türk geleneklerine ve İslam'a tutunan ve ülkelerinin refahı için savaşan fakir genç erkekler olduğunu iddia eder. Bu erkeklerin etrafında, tek bir eksen çevresinde kolayca yerleşilemeyen bir politik yönelim yaratır. Roman, bu erkeklerin genç yaşta ölümüne ilişkin imgelerle, kahramanca ancak hassas bir anti-komünist erkekliği yüceltmeye çalışır.

Anlatının zamanı iki çarpıcı ve gerçek ölümle damgalanmıştır: Roman, Süleyman Özmen'in ölümüyle başlar ve Dursun Önkuzu'nun ölümüyle bitecek olan dokuz aylık bir dönemi kapsar[34]. 12 Mart atmosferinin bir özeti, *Sancı*'nın giriş bölümü görevini görür. Tırmanan kutuplaşmayı izlemekle yetinen ve kötü yönetilen bir devlet otoritesi, şiddeti körükleyen devrimci örgütleri destekleyen bir polis gücü ve milliyetçi davaya bağlı, bu yozlaşmayla savaşırken ölmeye hazır, genç ve cesur kahramanlardan oluşan "yerli ve milli" bir grup.

Romanın açılış sahnesi okurları doğrudan, Türkiye'yi bir iç savaşa sokan sokak çatışmalarının ortasına götürür. *Sancı*, Ankara sokaklarında, devrimcilerle ülkücüler arasında, her iki taraftan da birçok insanın yaralanmasıyla sonuçlanan şiddetli bir karşılaşmayı tasvir eden bir sahneyle açılır. Ülkücü gruptan Süleyman Özmen vurulur ve ölür. Romanın ana kahramanı Dursun da ülkücü gruptandır. Dönemin siyasi akıl hocalarından ve Milliyetçi Hareket Partisi'nin önemli kişilerinden olan Dündar Taşer, Süleyman'ın cenazesinde bir konuşma yapar ve bu konuşma, Dursun'u siyasi hareketteki rolü üzerine bir sorgulamaya iter. Taşer, konuşmasında, Süleyman Özmen'in genç yaştaki trajik ölümünün yasını tutar:

> O şehittir, yeri şüheda katıdır. Fakat biz artık ölmeyeceğiz, bu sallanan topraklar üzerinde, doğum sancısı, yeni, güçlü, büyük Türkiye'nin sancısını çeken bu topraklar üzerinde biz artık ölmeyeceğiz. Süleyman ülkücülerin son şehididir, biz artık ölmeyeceğiz![35]

34 Süleyman Özmen 21 Mart 1970'te, Dursun Önkuzu ise 23 Kasım 1970'te öldü.

35 Işınsu, *Sancı*, 22.

Şehit kelimesi, faşizmin nasıl iki anahtar söylemi, din ve militarizmi "birleştirdiğinin" mükemmel göstergesidir. Bu konuşmayı dinleyen Dursun, siyasi bir dava yolunda ölümün değerli olduğunu düşünür.

Dursun, vatan ve millet için ölmeyi yüceltir ama aynı zamanda toplumu sorgulamayı da ihmal etmez. Birçok insan için Süleyman'ın öldürülmesinin yalnızca gazetelerde bir başlık olacağının farkındadır. Anlatıcı daha önce, Süleyman Özmen'in ölümüyle sonuçlanan olay sırasında sıradan insanların sokaklarda savaşan her iki tarafa da mesafeli durduklarını, onların davranışlarının nedenlerini anlamadıklarını, kayda geçer. Örneğin, kan kaybetmekte olan Süleyman'ı gönülsüzce hastaneye taşıyan taksi şoförü "neden karın ortasında aç kalmış çakallar gibi dövüştüklerini" sorar[36]. Cenazeden sonra, anlatıcı Dursun'un bu gönüllü tarafsızlığa olan öfkesinin altını çizer. Hiç kimse ölümleri gerçekten umursamamaktadır: "İki yanından insanlar geçiyor. Kadınlar, çocuklar, yaşlılar, gençler... Hepsini durdurmak 'biliyor musunuz Süleyman öldü' demek... 'Heyy, avanaklar, Süleyman sizler için, sizin çocuklarınız için öldü' demek..."[37]

Dursun'un öfkesi daha sonra, bir briç partisindeki çarpıcı siyasi cehalete yönelir; bu partide Kemalist bir profesör olan Saadettin Koç, eşi Sabiha Hanım ve misafirleri vardır. Saadettin Koç ile kızı Leyla arasında geçen tartışma, Leyla'nın, babasına tepki olarak devrimci bir gruba katıldığını açığa çıkarır. Saadettin Bey, ailesinin güvenliğini düşünerek böyle bir dönemde tarafsız kalınması gerektiğini savunmaktadır.

36 Işınsu, *Sancı*, 6.
37 Işınsu, *Sancı*, 27.

Leyla'nın babasıyla kavgası, ben-merkezci ve aşırı maddiyatçı kişilerden oluşan orta sınıfın dar dünyasını belirginleştirir. Siyasi suskunluğun ve pasifliğin bir sembolü olarak Saadettin Koç, sokaklarda birbiriyle şiddetli biçimde çatışan karşıt politik grupların yanında taraf tutmayı reddeder; ancak Leyla'nın eyleme yönelmesi, onun babasının "küçük prensesi" olmayı reddetmesiyle açıklanır.

Işınsu, devrimcileri konforlu ve modern orta sınıf konumlarından ülkedeki barışı bozmaya çalışan kişiler olarak sunar. Roman, devrim fikrini burjuva kökenli eylemcilere özgüymüş gibi değerlendirerek, Işınsu'nun Türkiye'deki devrimci hareketin ana tutarsızlığı olarak düşündüğü şeye işaret eder. Devrimci ideallere bağlı birçok kişi, ayrıcalıklı sınıfların üyesidir; dolayısıyla aslında işçi sınıfının mücadelesini anlamaktan uzaktırlar. Bu çelişki, heyecan dolu işçi sınıfı retoriklerinin sadece entelektüel bir öykünme olduğu iddiasının kanıtı haline gelir. Siyasetin rüzgârına kapılmış, ilgiye aç ve sırf öylesi moda olduğu için siyasi eyleme atılmaya yatkın bir genç kadın olarak Leyla'yı sunmakla, *Sancı* öykünme iddiasını romanın en başında ortaya koyar.

Leyla, romanın diğer kadın karakterlerinden çarpıcı bir biçimde ayrılmaktadır. Bağımsız ve saldırgandır, kasten kaba konuşur. Otoriteye karşı küstah ve isyankârdır. Leyla'nın "dişi erkekliği" hem çekicidir hem de tiksinti yaratır[38]. Işınsu, Leyla ve Dursun arasındaki karşıtlığı daha da belirgin hale

38 Judith Halberstam, *Female Masculinity* (Durham: Duke University Press, 1998); Jean Bobby Noble, *Masculinities Without Men: Female Masculinity in Twentieth-Century Fictions* (Vancouver: University of British Columbia Press, 2004).

getirmek için romanın kayda değer bir bölümünü Dursun'un taşradaki naif geçmişine ve korumasız bir çocuğun büyüyerek bir kahramana dönüşmesine ayırır. Dursun'un çocukluğunun anlatıldığı bölümlerde, geleneksel değerler romantize edilerek kırsal kesimin emekçi sınıflarının bir "destanı" kurulur. Bu bölüm, faşizmin yoksullaşmış sınıflarla yakın bağlarının bir resmini sunarken, yaşlılara ve Allah'a itaat, meşru aile ilişkileri ve milletin iyiliği için kendini feda etme şeklinde tanımlanabilecek bir erkeklik tipini betimler.

Burjuva kapitalizmi, Dursun'un çocukluğunun ele alındığı bölümlerde bir düşman olarak görünür; düşmanlık kapitalist sistemin siyasi açıdan reddinin bir sonucu değil, daha ziyade makineleşmeye ve moderniteye karşı romantik bir tepki olarak ifadesini bulur. Küçük çaplı bir hastalığın tedavisi için, henüz çocukluktan çıkan Dursun'un bir süre kaldığı hastane, onun mistik duyarlılığını ve yoksulları kurtarma ütopyasını detaylandırır. Işınsu, Dursun'u fedakârca verici olan ve merhametli bir delikanlı olarak resmeder. Dursun zayıftır ama çelişkili biçimde, kahramandır da. Bu, bir biçimde, Erdal Öz'ün *Yaralısın*'ında gördüğümüz gibi, zulme uğramış devrimcilerin şiddet dolu sorgulardaki sessizliğine övgünün bir yeniden üretimidir: Her ne kadar karakter, erkekliği bakımından alt bir konumdaysa da, "gerçek kahraman" odur.

Leyla'nın küçük kardeşi Ali, kendisini ifade etmek için en uygun siyasi zemini milliyetçilikte bulmuştur ve genç bir erkek olarak bozkurtlara uygun olup olmadığını anlamaya çalışmaktadır. Ali, Dursun ve Leyla'nın bağımsız hikâyelerini birbirine bağlayan bir aracı işlevi görür. Dursun, Ali'yle bir milliyetçi eylemde tanışır ve daha sonra, Ali ablasını beklerken sokakta rastlaşırlar. Leyla nihayet geldiğinde, Dursun'u

tepeden tırnağa küstah bir tavırla inceler ve onu ülkücü olduğu için horlar. Dursun, Leyla'nın güzelliğinden ve kendinden emin oluşundan etkilenir, ateşli saldırısı karşısında gözü korkar; ona karşı siyasi konumunu savunmak için gereken özgüvenden yoksun olduğunu fark eder.

Leyla ve Dursun'un ilk karşılaşması, romandaki cinsiyet meselesini, Leyla'nın "erkeksi" konumunu pekiştirip Dursun'un "kadınsılığını" onun içe dönük karakteri aracılığıyla vurgulayarak görünür hale getirir. "Fallus"u olan Leyla'dır. Leyla'nın nesneleştiren bakışı, Dursun'u adeta felce uğratır, kendisini ifade etmekten alıkoyar. Leyla küstah bir biçimde ona yabani bir hayvanmış gibi davranır:

> — "Eyvallah, Ali!"
> Yürüyordu ki küçük serçe tekrar kanat çırptı, hem şıkır şıkır: "Bir dakika, bir dakika, yoksa siz Ali'nin o meşhur komanda ağabeylerinden misiniz?" [...]
> — "Memnun oldum, ben de Ali'nin ablasıyım -güldü- fakat komando değilim" [...]
> —"Yo, yo durun gitmeyin. Ben... şimdiye kadar hiç komando görmedim. Bozkurt da görmedim" Dursun belli belirsiz bir sesle mırıldandı:
> —"Hayvanat bahçesine gidin öyleyse!"[39]

Dursun hem Leyla'ya karşı bir çekim duyar hem de onun alışılmadık tavırları nedeniyle kendisini aşağılanmış hisseder. Dursun'un geri çekilişi, kadınlar tarafından "yutulmak, girdaba çekilmek ve yok edilmek" korkusuna dayanır; Klaus Theweleit'ın ufuk açıcı *Male Fantasies* [Erkek Fantezileri] ki-

39 Işınsu, *Sancı*, 58-59.

tabının önsözünde Barbara Ehrenheich'ın faşist erkek kimliğinin esas anksiyetesi olarak dikkat çektiği gibi[40].

Theweleit'ın kitabına ilişkin eleştirisinde Lynne Segal, faşizmin sadece sertlikle ilgili olmadığına, 'kadınsı' nitelikler olan "hürmet, hatta dalkavukça saygı" gibi özellikleri de teşvik ettiğine dikkat çekmektedir[41]. Işınsu da, benzer biçimde, ikili bir bakış açısını benimser ve Dursun'un faşizmine 'kadınsı' özellikler ekler. Askerî özelliklerin cazibesine kapılmıştır ama Dursun eline silah almamış bir savaşçıdır. Onun kahramanlığının merkezinde silahlar değil, kitaplar vardır[42].

Romanda, entelektüel kaynaklardan türeyen bir erkeklik anlayışına vurgu yapılır. Ülkücü hareketin kimi üyeleri silahlı kavganın maço ruhunu savunsa da, Dursun kaba kuvvet temelinde hareket etmeyi reddeder. Şiddete başvurmaya hazırdır ama yalnızca kendisini ve sevdiklerini korumak için. Dursun kendisini Batı'dan ithal ideolojilere karşı ülkesinin bir koruyucusu olarak görür. İdeolojik düzeyde o bir fatihtir, ancak fiziksel eylem düzeyinde uzlaşmacıdır. Dursun'la Leyla arasındaki sessiz aşk hikâyesi de, çarpıcı bir eylemsizlik anlatısıdır. Dursun âşık olur ancak Leyla'ya karşı bir türlü harekete geçemez.

Dursun'un kendisine has "nazik" erkekliğini vurgulamak için, Işınsu, anlatıya karşıt erkek figürleri dâhil eder. Leyla bir yoldaşı olan Turgut'la tanışır, Türkiye'de devrimi gerçek-

40 Barbara Ehrenreich, "Foreword," Klaus Theweleit, *Male Fantasies* içinde, ix–xix.

41 Lynne Segal, *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men* (Londra: Virago, 1990), 116–21.

42 Işınsu, *Sancı*, 371.

leştirmenin olası yolları üzerine tartışırlar. Sohbetleri hızla devrimin öncüllerini gözden geçirmeye ve aşkın bir burjuva kavramı olup olmadığını sorgulamaya kayar. Turgut'un evindeki buluşma, duygusal bir kavram olarak "aşk"ın devrimcilerin lügatinde olmadığı düşüncesini pekiştirir. Devrimcilerin dünyasında kişisel sancılar, kolektif mücadelelere göre ikincildir ve aşkın yerini, kadınlardan mümkün olan her biçimde istifade edilen, çapraşık bir "eril dayanışma" almıştır. Turgut ve Leyla'nın güya yoldaşı olanlar, işbirliği içinde, bu genç kadına, onların elinde yalnızca bir nesne olduğu konusunda ağır bir ders verirler.

Seyhan, Turgut'un evine gelir ve onu birtakım gizli işler için evden gönderir. Daha sonra Leyla'dan kendisiyle sevişmesini ister. Tecavüz yalnızca ima edilir ancak dehşeti, Leyla'nın geçirdiği sinir kriziyle dile gelir. Tecavüzden adlı adınca bahsedilmemesi, olayla ilgili herhangi bir ayrıntının verilmemesi, Leyla'nın gerçekten "yeterince" direnip direnmediği meselesini bilinçli olarak karanlıkta bırakır. Seyhan psikotik ve kontrolden çıkmış biridir ve bir tecavüzcü olarak, görünen odur ki herkes için bir tehdittir. Erkeğin tecavüzünün tehdidi, romanda ifade edilmeyen ya da ilerletilmeyen sessiz bir andır, ancak Seyhan'ın "aşırılıkları" içinde yankılanır[43]. Leyla'ya tecavüz edilmesi de açıkça ifade edilmez. Ayrıntılar, romanın sonraki kısımlarında, Leyla eve dönüp odasında bir sinir krizi geçirdiğinde ortaya çıkar. Leyla'nın sinir krizi, eylemi açıkça bir tecavüz olarak tanımlar. Gördüğü kâbus,

43 Eve Kosofsky Sedgwick, erkek tecavüzünün Charles Dickens'ın *Müşterek Dostumuz* (1865) romanında açıkça ifade edilemeyen tehlike biçimi olduğuna dikkat çeker. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (New York: Columbia University Press, 1985), 164.

bunun onun ilk cinsel deneyimi olduğunu ve gerçekten de direndiğini ifade eder[44].

Böylece, Leyla'nın bakışlarını erkeklere dikip onların gözünü korkutan bir özneden, güçsüz bir kurbana ve bir nesneye dönüşümünü gerçekleştirir. Leyla, kendisini bekâretiyle tanımlamayan bir kız imgesi çizmeye çalışır; ama aslında tecavüzcüsüne karşı verdiği savaştan fazlasıyla etkilenmiştir. Işınsu, okuru Seyhan'ın akıl sağlığını ve ona bu sorumluluğu veren siyasi hareketin sağlıklı olup olmadığını sorgulamaya teşvik eder. 12 Mart atmosferinin kendine has tarihsel ve siyasi çalkantıları içinde, ahlakî derslerin yükünü sırtlanmış karanlık bir tecavüz hikâyesiyle Işınsu, "insan maskesi" takmış devrimci idealin altında yatan karanlığı keşfetmiş görünür.

Anlatıcı, Leyla'nın Seyhan'ın şiddetine karşı önceki eylemsizliğine ilişkin uzun açıklamalar yapar ve onun "küçüklüğünden beri takındığı kabadayılık pozu, o saçma sapan gururu"na zarar getirmemek için girdiği zorba rolünün altını çizer[45]. Bu eril zorbalık, Leyla'nın kendisini korkusuz, hatta duygusuz bir insan gibi sunmasına, aynı zamanda kendisine verilmiş zarara yukardan bakmasına neden olur. Bekâretini kaybetmek sanki hiç umurunda değilmiş gibi davranır; bekâretin hiçbir anlamı olmadığı konusunda kendinden emindir; onun yaşam biçimi, iffet üzerine kurulu bir erdem tanımına dayanmaz. Anlatıcı, Leyla'nın soğuk mantığını öylesine hevesle vurgular ki, Leyla yeterince güçlü bir sinir krizi geçirmediği için adeta acımasızca olayı bir tecavüz gibi değerlendirmemeyi önerir. Tecavüz aslında, Leyla'nın kendi-

44 Işınsu, *Sancı*, 121.
45 Işınsu, *Sancı*, 133.

sinin yalnızca erkek şiddetinin ve tutkusunun kesişimindeki genç bir kız olduğunu kavramasına neden olur. Kurban rolünü benimsemez ve kendisini, olayların akışını etkileyen güçlü bir fail farz etmekte ısrar eder.

Leyla'nın masum bir kurban ile bir "femme fatale" imgesi arasında gidip gelmesi, okurun onunla ilişki kurmasını zorlaştırır. Leyla için "canavar"dan ayrılıp iyilerin tarafına geçme imkânı vardır ama erkek devrimciler için hiçbir kurtuluş öngörülmez. Siyasi şiddet ile psikotik şiddet arasında kurulan bağlantı, devrimci erkekler için gaddarlığın endemik olduğunu ifade eder. Tıpkı Seyhan gibi, romanda görünen diğer devrimci liderler de, Leyla'yı aşağılayan, ona bir araçtan başka bir şey değilmiş hissini veren istismarcı erkeklerdir. Bedenine yönelik göz korkutan bakışları, okura, onların istismarcı erkekliğiyle Dursun'un nazik erkekliği arasında bir karşılaştırma sunar. Dursun Leyla'nın gözüne bile bakamazken, devrimciler Leyla'nın bedenini süzer ve onu gözleriyle soyarlar.

Leyla'nın, devrimci örgütün beyin takımından olan Turgut, Seyhan ve daha sonra Adnan ve Bay Bakof ile tartışmalarında, Işınsu solcu düşüncedeki tutarsızlıklara dikkat çeker. Bunu yaparken devlet iktidarına karşı silahlı mücadeleyi destekleyenler ile meclis içinde ya da dışında siyasi mücadeleyi savunanlar ve devrimci devlet düzenine ulaşmak için sol eğilimli bir askerî darbeden medet uman meşhur Milli Demokratik Devrimciler arasındaki ayrıma gönderme yapar[46]. Anlatıcı, sabit fikirli olduklarını söylediği devrimcileri

46 Murat Belge, Ahmet Samim mahlasıyla MDD projesini şöyle özetler: "öğrenciler kışkırtacak, memurlar grev yapacak ve ulusal bir cunta iktidarı ele geçirecek." Bkz. Ahmet Samim, "The Tragedy of the Turkish Left." *New Left Review* 126 (1981): 79.

azarlar, köklerinin dışarda olduğunu iddia eder.

Anlatıda Bay Bakof'un üstünkörü varlığı, devrimci grupların yabancılarca kontrol edildiğinin bir kanıtı olarak iş görür. Bay Bakof da bitmek bilmeyen küstah dikizciliğiyle, devrimci hareketin üyelerinin doğaları gereği cinsel açıdan "sapık" oldukları fikrini destekler. Kısa konuşmaları sırasında, Leyla'yı gözleriyle taciz eder ve böylece onu erotik bir nesne konumuna indirger. Bay Bakof'un varlığı, bir başka mecazi tecavüzü dile getirir. Anlatıcı onun varlığını, ulusal sınırlara "yabancı" komünizm ideolojisinin sızmasının bir göstergesi olarak konumlandırır. Kadının anavatan olarak mecazi imgesi, ulusal kimliğin kadınların bedenleriyle ilişkilendirilmesini gösterir ve komünist davayı şeytanlaştırır.

Leyla'daki ruhsal değişim kardeşi Ali'nin dikkatini çeker. Ablasının sokakta Dursun'a küstahça saldırısını hatırlayan Ali, Dursun ve arkadaşlarının ablasını tehdit etmiş olabileceğinden şüphelenir. Dursun'la konuşmak için dönemin popüler milliyetçi dergisi *Devlet*'in genel merkezine gider ama orada Dursun'un bir haftadır şehirde olmadığını öğrenir. Orada, devrimci grubun üyelerini takip edenlerin yardımıyla Ali, Leyla'nın uykusunda sayıklarken söylediklerini de birleştirerek, ablasının Turgut'un evinde Seyhan'la yalnız kaldığını anlar. Ablasına, devrimci grubu bırakması için baskı yapmaya başlar. Hikâyenin gerilimi, Leyla'nın kendisinin bir araç olarak kullanıldığını kabul edip hareketi tamamen bırakmaya karar vermesiyle yükselir.

Işınsu, Leyla'nın gelişimini, yoldaşlarının devrimci siyasetinin olduğu kadar babasının Kemalist siyasetinin de temelini çürütmek için kullanır, ki her ikisi de Leyla'yı kendi siyasi

alanlarının çekiminde tutmayı denemişlerdir. Leyla devrimci siyaseti bıraksa da, Işınsu ona kendi kendini yönetme şansını vermez. Leyla kendisini solcu düşüncenin çekiminden çıkarıp Kemalist bir babanın "küçük prensesi" olmanın tarafsız merkezine ve güvenliğine çeker. Sonunda, kaçınılmaz bir biçimde başka bir erkeğin gelecek planlarının nesnesidir.

Anlatıcı Leyla'yı sunarken, hatta devrimci heveslerinden uzaklaşıp şehvet düşkünü yoldaşlarıyla arasına bir mesafe koymaya çalıştığı sırada bile, alaycıdır. Leyla'nın "erkekliği"nin, cinsiyet rollerindeki böylesi karışıklıkların, acıya neden olacağı savunulur. Leyla sınıf kimliğinden kaçma girişimiyle olduğu kadar, cinsiyet sınırlarını hükümsüz kılma çabası nedeniyle de eleştirilir. Anlatıcı okuru Leyla'nın kaçınılmaz olarak bir prenses olduğu konusunda uyarır: "Kız çiftini aramak için yollara düşen, yalnız ve aciz ve iki özelliğini de gururu ile örtmeye çalışan, bu yüzden bunalıp saçmalayan, sonra daha da çok bunalan, daha çok saçmalayan bir... bir prenses!"[47]

Leyla, hareketten ayrılmaya karar verir; ancak, yoldaşları tarafından damgalanacağından korktuğu için hemen adım atamaz. Bay Bakof'un Turgut'u öldürttüğünü öğrendikten sonra kesin kararını verir. Sokaklardaki şiddet yeni bir yoğunluk düzeyine ulaşmıştır ve Saadettin Koç, ailesini Amerika Birleşik Devletleri'ne götürmeye karar verir. Leyla, grubun verdiği son bir görevi kabul eder; bu görev esnasında öldürüleceğini düşünmektedir. Ancak, ailesiyle birlikte sağ salim ülkeden ayrılmayı başarır. Roman, Dursun'un bir

47 Işınsu, *Sancı*, 213.

grup gaddar devrimciye esir düşmesi, sorgulanması, işkence görmesi ve sonunda vahşice öldürülmesiyle sonlanır.

Ülkücülerin amaçları uğruna şiddet kullanmalarına ilişkin birkaç küçük değini dışında *Sancı*, şiddeti tamamen karşı gruba atfeder ve devrimciliğin gaddarlığın bir simgesi, cinsel patolojilerle bilinen kaba ve sorumsuz bir kültür olduğunu iddia eder. Roman, karakterlerin "iç"lerine pek nüfuz edemez; Işınsu, karakterlerini ideolojilerine dayanarak hareket ettirir ve sonra bu karakterler, ideolojik seçimleri nedeniyle, anlatıcı tarafından eleştirilir. Anlatıcı, özümsenecek eleştirel sonuçları, kuramları ve ahlak beyanları dile getirir; bu ses pek de nesnel bir ses değildir. Romana bir tekrarlama duygusu egemendir; çünkü hem Dursun hem de anlatıcı, romanın başlangıcındaki konuşmasında Dündar Taşer'in değindiği noktaları yinelerler. Bu tekrarlar, romanın solcu ideolojilere ilişkin daha önce yaptığı "papağanlık" eleştirisiyle tezat oluşturur.

Cynthia Enloe'nin dikkat çektiği gibi, militarizm yalnızca bir savaş meselesi değildir, toplumsal bir süreçtir[48]. *Sancı*'da askerî olan ile sivil olanı ayıran çizginin yok oluşunu gözlemlemek ilginçtir, çünkü Işınsu askerîleşmiş değerlerin "sivil" olan hayatlara doğru genişlemesini, siyasi örgütlenmelere odaklanarak inceler. *Sancı*'nın tarih yazımı, odaklandığı Türk milliyetçiliğinin unsurları bakımından son derece seçicidir. Roman, basit bir sihirbazlık hilesiyle, okurların dikkatini öldüren anti-komünistlerden, öldürülen anti-komü-

48 Cynthia Enloe, "Feminists Thinking About War, Militarism, and Peace," *Analyzing Gender: A Handbook of Social Science Research* içinde, eds. Beth B. Hess ve Myra Marx Ferree (Thousand Oaks, CA: Sage, 1987), 527.

nistlere çeker. Kendilerine "ülkücüler" ya da "komandolar" diyen faşist milislerin sürdürdüğü şiddeti görmezden gelir ve bu hareketi naif bir koruyuculuk ile işaretler.

*Sancı*, devrimcilerin perspektifine itiraz ederek çürütmeye çalıştığı "kurban"lık anlatısını ironik bir biçimde, ters yönden kurar. Bazı solcu yazarların devrimcileri övdüğü gibi, ağırlıklı olarak alt-orta sınıf, muhafazakâr ve anti-komünist erkeklikleri över. Işınsu, etkilenmeye açık gençleri, devrimci düşüncenin sahte iddiaları ve yozlaşmış tavırları konusunda uyarma güdüsüyle yazar. Milliyetçi davanın, onlar tarafından olduğu kadar, sözde tarafsızların korkaklığı ve siyasi rehaveti tarafından ihanete uğradığını düşünür.

Roman boyunca, bütün gizli cinsel eğilimler devrimcilerin varlığında harekete geçtiği için, Dursun'un Leyla'ya duyduğu çekim asla erotik bir çekim olarak ifade bulmaz. Dursun kendisini dünyanın bedensel cazibelerine direnmeye zorladığı için, bu çekim, daha ziyade fanteziler alanında kalır. Roman, kaba bir özcülüğe saplandığı için, bir "iyiler" ve "kötüler" çekişmesi olmaktan öteye geçemez.

*Sancı*'yı şimdiye dek incelenen romanlardan ayıran önemli bir diğer unsur, romanın okura yönelik fiili bir tehdit dile getirmesidir. *Sancı*, "ne o, ne bu" demek yerine, herkesin siyasi açıdan "ya o, ya bu" olduğunu fark etmesi ve bir pozisyon alması gerektiğini iddia eder. Anlatıcının, devrimcilerle bozkurtların çapraz ateşine yakalanmaktan ürken sıradan insanların korkularında bile ikiyüzlülük bulan küçümseyici sesi, anti-komünistlerle omuz omuza bu "hastalığa" karşı savaşmak istemeyen herkesin bu kolektif ruhun bir düşmanı olarak değerlendirildiğini düşündürür. Ortada, korkunç

baskı yöntemleriyle güçsüzleştirilmiş bir halk varken, *Sancı* bunu görmezden gelir ve eyleme geçmeyen, siyasi davalara yeterince ilgi göstermeyen insanları suçlar. Bir vatansever olarak kalmanın, iç savaş atmosferinde, ancak belirli bir yıkıcı yöntemle ülkeye hizmet etmekle mümkün olduğunu iddia eder. *Sancı*'nın ağıdının arkasında, dengesiz bir siyasi karakterin bir dizi ülküsü vardır.

## PINAR KÜR'ÜN *YARIN YARIN*'INDA KOCA VE SEVGİLİ OLARAK DEVRİMCİ ERKEKLER

Militanlık ve politik eylemcilikle ilgili meseleler, 12 Mart romanlarında tekrar tekrar belirir; pek çok yazar, ülkedeki ideolojik kutuplaşmanın aileleri de böldüğü bir dönemde, kişisel hayatlarında benzer durumların içine düşüyordu[49]. Pınar Kür'ün *Yarın Yarın* romanı, militarist ve siyasi güçlerin baskın olduğu tarihsel bir dönemde çiçeklenen bir aşk ilişkisi üzerine kuruludur ve 1970'lerin gerçek tarihsel olaylarını yansıtır. Roman, erotik ilişkilerde tahakküm ve boyun eğdirmenin dinamiklerini inceler, erkeklerin ve kadınların özgürleştirici kararlar alma yeterliklerini sorgular. Kür, kocalarının kimliğine bağımlı kılınmış kadınları ve toplumsal mutabakatın doğasını ele alır.

*Yarın Yarın*, 1970'ler Türkiye'sinde burjuva yaşantısına ilişkin detaylı gözlemler içerir. Kür, ekonomik olarak imtiyazlı ve her tür zorluktan uzak olan üst-orta ve üst sınıf burjuvazi yaşamının iç yüzünü gösteren bir değerlendirme sunar. Aynı zamanda, olaylar karşısında tarafsız kalma sorunsalını

49 Askerî müdahale sırasında kendilerini siyasi çatışmanın karşıt taraflarında bulan Emine Işınsu ve Pınar Kür, anne tarafından kuzenlerdir.

ele alır. *Yarın Yarın*, aldatma eyleminin kültürel anlamını tartışır ve kadın kahramanın bakış açısından aktarılan çarpıcı cinsel içerikli sahneler barındırır. Kür'ün, seks ve ilişkiler hakkında böylesi açık ifadeler kullanarak yazmanın erkeklerin tekelinde olmasına karşı çıkma arzusu, 1970'lerin siyasi ikliminde istisnaidir ve geniş ölçüde etkileri olmuştur[50].

*Yarın Yarın*'da, cinsiyeti ele alan farklı dönüşüm hikâyeleri anlatılmaktadır. Darbenin mağduru erkeklere odaklanan 12 Mart romanlarından farklı bir biçimde, Kür'ün romanı, erkekler arasındaki "farklar" üzerinden işlerlik kazanan toplumsal ilişkilerin içine işlemiş bir erkeklik krizine işaret eder[51]. Erkekler, her eylemleriyle güç hiyerarşisi içindeki pozisyonlarını müzakere ederler; dolayısıyla, her an bir kriz anı olabilir.

Kür'ün eleştirisi, aileyi ve tek eşliliği hedef alır ve bunların kabul görmüş anlamlarına karşı çıkar. *Yarın Yarın*'ın odağında eril gücün uygulanması vardır; ama Kür, kadınların buna bariz biçimde razı oluşunu da mesele edinir. Tahakkümün sözde mağdurlarının suç ortaklığına, kendi mağduriyetleri içinde eleştirel bir gözle bakar. Kür, tahakküm, baskı ve acının kadınlarca benimsenmesini tasvir eder ve bireylerin başkalarına hükmetme eğilimlerinin altındaki sebepleri tam olarak anlayabilmek için onları kendi karmaşık ilişkiler ağı içinde değerlendirmenin zorunlu olduğunu gösterir.

50 12 Eylül 1980 darbesinin zirvede olduğu zamanlarda *Yarın Yarın*, müstehcenlik gerekçesiyle dört yıl boyunca yasaklıydı.

51 David S. Gutterman, "Postmodernism and the Interrogation of Masculinity," *The Masculinities Reader* içinde, eds. S. Whitehead ve F. Barrett (Cambridge: Polity Press, 2001), 62.

*Yarın Yarın*'da güç hiyerarşileri, herhangi bir ideolojik içerikleri olmaksızın, insan ilişkilerinin temelindedir. Kür, hem işçi sınıfından aileleri hem de burjuva olanları, kadınların "erkekler arasındaki ittifak araçları" olarak göründüğü Lévi-Straussçu üçgenler içinde resmeder[52]. Roman, kendi kendini keşfetmek ile siyasi bilincin uyanışı arasında, cinsel uyanışın kişisel çalkantısı ve 1970'ler Türkiye'sindeki olayların kolektif çalkantısı arasında örtük analojiler kurar.

Roman, Paris'teki lisansüstü çalışmalarına ara verip, 1970'lerdeki eylemlerin ardından Türkiye'deki yoldaşlarına katılmak için geri dönen Selim Ersoylu ile kocasının burjuva çevresine hapsolmuş mutsuz bir eş ve anne olan Seyda Caner arasındaki aşk ilişkisine odaklanır. *Yarın Yarın*'ın esas anlatısı İstanbul'da geçer; ancak roman, Selim'in Paris'teki daha önceki yaşantısına da atıflarda bulunur. Romanın ilk kısımlarında betimlenen çevreler, şehir kulüpleri, gazinolar, konaklar ve oteller gibi tipik üst sınıf mekânlarıdır ama hikâye bunun tam tersi bir manzarayla açılır. Selim'in İstanbul'da fakir bir mahalleyi gözlemlediği açılış sahnesi aracılığıyla, ayrıcalıklı olanlar ile olmayanların dünyasının belirgin bir biçimde farklı ve onları ayıran çizginin kolayca fark edilir olduğu, ustalıklı bir biçimde resmedilir.

Beyoğlu'nun karanlık sokaklarında gezerken, o katı ayrımı onaylar bir biçimde, mahalleliler Selim'i bir yabancı zannederler. Selim bir çay ocağında oturur, hijyeni umursamayıp "içine her türlü sineğin, pisliğin bulaşmış olabileceği bir içecek" içerek alt sınıfın bir parçası olmaya çalışır[53]. Kirden

52 Claude Lévi-Strauss, *The Elementary Structures of Kinship* (Boston: Beacon Press, 1969), 65.
53 Kür, *Yarın Yarın*, 19.

duyduğu rahatsızlık, Selim'in sınıf farkının altını çizer[54]. Mahallelilerden biri Selim'e yaklaşıp İstanbullu olup olmadığını sorar. Selim, ayrıcalıklarını ne kadar reddederse etsin, kendisini alt sınıf yaşantısının koşullarına uydurmaya ne kadar çabalarsa çabalasın, bir burjuva olarak görülmekten, gelip geçen bir yabancı gibi algılanmaktan kaçamayacağını düşünür.

Selim'in arada kalmışlığı, romanın kadın kahramanı Seyda'nın ortaya çıkışıyla daha da karmaşık bir hale gelir. Seyda'nın kocası Oktay, Selim'in uzaktan akrabasıdır; Selim onu ve Seyda'yı, ailenin son kez bir araya geldiği beş yıl önceki düğünlerinden beri görmemiştir. Selim'in Seyda'ya karşı içinde ukde olarak kalmış duygusal yakınlığı anlatıya gerilim katar. Oktay, ünlü aktris Aysel Alsan ile bir ilişki yaşayan, gelecek vaat eden bir iş adamıdır. Bütün bu karakterler bir gece vakti bir kulüpte buluştuğunda, kişisel tarihleri detaylandırılır. Selim ve Seyda bakışırlar ve bir süre dans ederler ama o gece pek konuşmazlar. Karşılaşmaları, Seyda'nın burjuva yaşantısının sahte erdemlerinden duyduğu tiksintinin ve kalabalık bir arkadaş grubunun ve kocasının iş arkadaşlarının ortasında gönüllü olarak seçtiği yalnızlığının gölgesinde kalır.

Kulüp, farklı yönlerde ilerleyen iki ayrı hikâyenin buluşma noktasıdır: birincisi, Seyda ile Oktay'ın bir çift olarak birbirlerine yabancılaşması ve Seyda'nın Selim'in çekimine kapılması ve ikincisi, Oktay'ın Aysel Alsan'a karşı duyduğu kuvvetli çekim ve bu çekimin Aysel'in romanın sonunda

54 Hijyen meselesi kendisini, Erdal Öz'ün *Yaralısın* romanında olduğu gibi, *Yarın Yarın*'da da dikkat çekici bir biçimde gösterir. Erdal Öz'ün *Yaralısın*'da hijyen konusunu bir ilerilik/gerilik göstergesi olarak nasıl ele aldığını görmek için bkz. Bölüm 1.

bir başka zengin iş adamıyla evlenmesiyle son bulması. İlk hikâye boyunca, Oktay'ın üst-orta sınıf, burjuva erkekliği incelenir ve Selim'in devrimci erkekliğiyle kıyaslanır. Bu, erkekliklerin çatışması olduğu kadar, ekonomik sınıfların da çatışmasıdır. İkinci hikâyeyle birlikte, Aysel'in baskıcı ve gaddar babası, açgözlü müşterileri, patronu ünlü eşcinsel *haute-couture* modacı Haluk ve onun kadın düşmanı partneri öne çıkarlar. Bu erkeklikler, kadınlarla ve diğer erkeklerle ilişkileri bakımından, 1970'lerin Türk toplumunun etkileşim iklimini sergiler. Zevkleri, tavırları, ortak kelimeleri ve erkekliğe ilişkin yanlış anlaşılmış ölçütleri ortaya dökülür.

Akşam yemeği, zengin ailelerin, devasa bir ekonomik eşitsizliğin tam ortasında, sığlık ve lüksten oluşan bir dünyada nasıl bir araya geldiklerini gösterir. Maddi açıdan güvende bir dünyanın dekadansı, Seyda ve Oktay'ın ilişkisine ilişkin ipuçları verir. Oktay zengin bir aileden gelmektedir ve son derece geleneksel bir erkeklik modelini temsil eder. Parayı sağlayan o olduğu için, kendisini Seyda'nın ve oğulları Gil'in sahibi olarak görür. Seyda, zenginlik içinde sıkışıp kalmıştır; yıpranmış bir evlilik bağıyla bağlı olduğu Oktay'ın kaynaklarıyla yaşamını sürdürmektedir.

Oktay, metresinin partiye katılmasını gergin bir şekilde beklerken, Seyda'nın ona ilgi gösteren erkeklere karşı umursamazlığını gözlemler. Oktay'ın kontrol eden bakışı, ataerkinin dar anlayışını açığa çıkarır ve karısını nasıl mülk konumuna indirgediğini gösterir. Oktay'ın bakış açısıyla, evliliğin Lévi-Straussçu tanımı belirgin hale gelir: ona göre, evlilik "bir erkekle bir kadın arasında, iki tarafın da birbirine bir şey borçlandığı ve birbirinden bir şey aldığı bir biçimde kurulmaz; ancak erkeklerden oluşan iki grup arasında kurulur ve ka-

dın burada yalnızca değiş tokuşun nesnelerinden biri olarak yer alır, değiş tokuşun gerçekleştiği iki taraftan biri olarak değil."[55] Her ne kadar Seyda'dan çoktan uzaklaşmış olsa da, Oktay, sanki karısı bir nesneymiş ve dolayısıyla da kendisi tarafından korunmalıymış gibi ondan gözünü ayırmaz:

> Gözlerini Seyda'nın iki yanında oturan adamlara çevirdi. İğrenerek onları süzdü birer birer. Birlikte okuduğu, zamanında birlikte çapkınlığa çıkmış olduğu bu adamların kafasından geçen pislikleri kendi kafasının içindekilerce iyi bilirdi. Heriflerin kendisine nasıl baktıklarını, nasıl sulu sulu güldüklerini gerçekten görmüyor muydu Seyda? Neden kaşlarını çatıp da -pek iyi bilirdi kaşlarını çatmasını- bir son vermiyordu bu yılışıklıklara? Kime yutturuyordu yani, o hiçbir şey anlamaz, bilmez, çevresinden habersiz görünüşünü?[56]

Kür, erkek bakışını, Laura Mulvey'in isimlendirdiği gibi, sanal bir hegemonya olarak resmeder[57]. Erkek bakışının yıkıcı doğasını, karısına diğer erkeklerin nasıl baktığını bilen ve kendi erkekliğini, karısının diğer erkeklerin arzu nesnesi olmasına vereceği tepkiyle ölçmek zorunda olan bir erkek tarafından sorgulatarak, erkekliğin nasıl bir çifte açmazda bulunduğunu gösterir.

Burada bakış, iktidar metaforudur. Kadın bedeninin mülke benzetilen konumu, kocanın hegemonik erkekliğini üret-

55 Lévi-Strauss, *Elementary Structures*, 115.
56 Kür, *Yarın Yarın*, 38.
57 Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16, no. 3 (Sonbahar, 1975): 6–18.

mesine yardım eder. Çelişkili bir biçimde, Oktay, Seyda'nın bu konumunu kabul eder; ama aynı zamanda, karısından, ona yaklaşan erkekleri küçük gören, onları reddeden, iradeli ve eyleyen bir özne olmasını bekler.

Kür, materyalist altyapı-üstyapı modelini kılavuz edinerek bu çelişkinin sermaye tarafından şekillendirildiğini gösterir. Oktay'ın geçmişini hatırlatan pasajlar, karizmatik erkekliğine katkı sunan zenginlik imgeleriyle, örneğin bekâr eviyle, spor arabayla, Amerikan barıyla tarif edilir[58]. Oktay'ı, efendilik rolünü üstlenmeye yazgılı kılan, belli ki zenginliğidir. Seyda'nın, Oktay'la alelacele evlenirken, Oktay'a karşı hisleri kadar onun zenginliğine de kandığını öğreniriz. Seyda, Oktay'ın şimdi hoşlanmadığı tuhaflıklarına bir zamanlar hayranlık duyduğunu hatırlar. Oktay'a duyduğu aşk gitgide boyun eğmeye dönüşürken, Seyda itaatkâr eş ve anne konumunu kabul etmiştir. Şimdi de varlık nedeni oğlu Gil'dir; Seyda artık kırılgan ve bağımlı bir kadındır.

Seyda'yı eskisi gibi sevmese de Oktay, onun gücü eline alıp evi terk etmesi ihtimaline karşı savunmasızdır. Oktay'ın bu korkusu, erkeklik kaygısını açığa çıkarır; herkesle düşüp kalkan bir eş, onu boynuzlu bir adama dönüştürecektir. Anlatıcı, Oktay'ın kaygısının, Seyda'nın özgürlüğe ilerleyişini gördükçe nasıl büyüdüğünü kaydeder:

> Oktay Aysel'i ikinci kez dansa kaldırmaya hazırlanmaktaydı ki, karısının ağzı açık ayran budalası gibi, kendi sol omzunun üstünden bir yerlere bakmakta olduğunu gördü. İrkildi. Seyda'nın böyle dalgın, böyle hayran, böyle büyü-

58 Kür, *Yarın Yarın*, 23, 92.

lenmiş gibi baktığını ilk kez görüyordu. Korktu bayağı. Seyda gibi bir kadın ancak patlamak üzere olan bir bombaya bu türlü bakabilirdi, ya da saldırmak üzere olan yırtıcı bir hayvana, ya da... Hızla çevirdi başını. Sol omzunun üstünden arkaya baktı. Aynı anda birkaç kişinin daha o yana döndüğünü ve sofradaki seslerin sustuğunu ayrımsadı.[59]

Diğerlerinin aksine, Mulveyci erkek bakışı ekonomisinin bir parçası olmayan Selim'in bakışı nesneleştirici değil, içten, özenli ve davetkârdır; Kür onu pozitif bir kahraman olarak tasarlar. Selim burada, mevcut erkek bakışına karşı çıkarak, kadınları güçsüz nesneler haline getiren bir toplumsal sistemi küçümseyen, gelenekselin dışında bir erkek olarak tanıtılır.

Bu ilk karşılaşmadan sonra, anlatıcı ilgisini diğer iktidar açlığı çeken erkek klişelerine ve Aysel Aslan'ın eril iktidarla karşılaşmasına çevirir. Aysel'in hikâyesinde bir kurum olarak aile temel bir tartışma konusudur. Aysel'in emekli jandarma subayı babası Dündar Efendi, evini de jandarma bölgesinin uzantısı olarak görür; sözlü ve fiziksel şiddetle örülü bir karakterdir. Dündar Efendi'nin evdeki iktidarı, yıkıcıdır. Eşini ve üç kızını acımasız bir kral gibi yönetir. Aysel'in bir güzellik yarışmasına katıldığı ortaya çıkınca, onu öldüresiye döver ve evden kovar. Ev içi şiddetle başlayan Aysel'in hikâyesi, cinsel istismarla ilerler; gelecek vaat eden bir *haute couture* [özel tasarım] modacısı olan Haluk, Aysel'i keşfeder ve onu yeni bir kariyere yönlendirir. Haluk, Aysel'i, kadınlara olan nefretini gizleme gereksinimi duymayan partneri Tarık'la birlikte yaşadıkları evine davet eder.

59 Kür, *Yarın Yarın*, 51.

Güzellik yarışması sonrasında manşetlere çıkınca tutucu ailesi tarafından reddedilen ve evden kovulan Aysel, Haluk'un evine sığınır. Haluk ve partneri Tarık, Aysel'i, bir bakireyle sevişmek için servet ödemeye razı olan zengin bir Adanalı işadamına satarlar. Bu eşcinsel çift, kimliklere atfedilen özgürlükçü, muhalif vb. konumların ve varsayımların geçersiz olabileceğini hatırlatan bir simgedirler[60]. Haluk ve partneri, "öteki" olarak belirmezler; Aysel karşısındaki erkeklerle benzer bir hegemonik konumdadırlar. Haluk ve Tarık'ın eşcinsel erkekler olarak güç hiyerarşisinin çeperinde olmaları, onları kadınların davasının destekçisi yapmaz. Kadınları bir eşya gibi görme bakımından istisna oluşturmazlar.

Michael Kimmel'in dikkat çektiği gibi, cinsiyet ilişkiseldir ve homojen kategoriler olarak görülemez[61]. Kür bu belirlemeden gitgide cinsiyetin sınıf/ideoloji temelli bir eleştirisine doğru ilerler. Bu da romanın daha sonraki bölümlerinde işçi sınıfı/devrimci erkekliklerin kadınların özgürleşmesine duygusal bakımdan daha destekçi görünmesine neden olur. Bu açıdan Adanalı işadamı, her şeyi ve herkesi piyasa değerine indirgeyen sermayenin gücünü dile getiren popüler bir simgedir. Aysel'in Adanalı işadamıyla karşılaşması, kadınları da eşyaya dönüştüren kapitalizmin azgın tüketimciliğinin ve öz çıkarının simgesel yeniden üretimidir. Sevgi Soysal'ın *Şafak*'ta hünerli bir biçimde resmettiği feodal yapısıyla bilinen bu şehir, kadınlar için distopik bir erkeklik dünyası

60 Gayle Rubin, "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex," *Toward an Anthropology of Women* içinde, ed. R. Reiter (New York: Monthly Review Press, 1975), 158.

61 Michael Kimmel, "The Contemporary Crisis of Masculinity in Historical Perspective," *The Making of Masculinities: The New Men's Studies* içinde, ed. H. Brod (Winchester: Allen and Unwin, 1987), 122

olarak görünür. Zengin ama görgüsüz erkeklerin somut bir örneği olarak "Adanalı", paraya tapan ve güçlerini paralarıyla tanımlayan, bölgenin muktedir erkeklerini üreten bütün bir ekonomik tarihe gönderme yapar. Romanda Adanalı, kapitalizmin yıllar içinde yarattığı eşitsizliklerin kişileşmiş halidir.

Aysel'in iş adamıyla geçirdiği gece, şiddetle dolu, acıklı bir geçiş törenidir. Şiddet genç bir kızın tacize ve tecavüze uğramasından ibaret değildir; burada kapitalist sistemin içindeki yıkıcı ve kaba erkekliği de görürüz. "Adanalı" karakteriyle, şiddetin ve tecavüzün feodal zihniyetteki erkeklerin ufkunda hep var olduğu gösterilir:

> Yatağa sırtüstü yuvarlandı Aysel. Ondan sonrası korkulu bir düş- korkulu düşten de öte, çok öte, çok daha derinden duyulan bir acılar dizisiydi, bitmek bilmeyen. Işıklar yanıyordu çünkü. Ve Aysel en korkulu düşte bile kişiye elle tutulur gerçeğin dışında bir yerde bulunduğunu unutturmayan uyku bulutundan yoksundu. Işıklar yanıyordu çünkü. Ve Aysel sıkı sıkı kapadığı gözlerini açışlarında koruyucu, örtüp saklayıcı, sıcak bir karanlığa sığınmak olanağından yoksundu. Işıklar yanıyordu. Çünkü Adanalı, ister korkulu olsun, ister güzel, bir düş gibi yaşanmasından yana değildi gecenin. Elle tutulur gerçeği, altındaki ufacık, körpecik kızı yani, tüm duyularını kullanarak kendine mal etmek, son damlasına dek sömürmek çabasındaydı. [ ...] Adam, hele kanı gördükten sonra çılgına dönüyor sanki. [...] Bir an geliyor, Aysel, döl yolunun cam kırıklarıyla dolu olduğuna inanıyor. Adanalı'nın her girip çıkışında biraz daha derine batıyor bu cam kırıkları... [...] Birden, ne yaptığını bilemeden, avaz avaz bağırdığını bile fark etmeden hatta, tam bir deli gibi haykırıyor. 'Yeter, yeter artık! Ölüyorum![62]

Bu geceden sonra Aysel için iyileşmek, acıya kontrollü bir karşılık vermek biçimini alır. Tecavüzü, özgürleşmenin bedeli gibi düşünerek rasyonelleştirmeye çalışır. Telekız olarak çalışmaya karar verir ve kısa sürede kayda değer bir itibar edinir. Oyunun kurallarına çabucak alışır ve mafya milyonerleriyle ikiyüzlü burjuva işadamlarının metası olmayı kabul eder.

Kür, Aysel'in dönüşümü üzerinde detaylıca durmaz ve genç kızın ikircikli psikolojisini karanlıkta bırakmayı seçer. Bu da tecavüz anlatısını, politik amaçlar için kullanılan bir zirve noktası haline getirir. Tecavüz, hayatında belirleyici bir an olsa ve bu deneyimi onu çok derin biçimde dönüştürse de Aysel kurban rolünü benimsemez. Travma dilinden kaçınır ve tecavüzü, psikolojik açıdan en az zarar veren bir biçimde kabullenir. Ailesine ilişkin anılarına dalıp babasına duyduğu derin tiksintiyi açığa çıkardıktan ve aile hayatına ilişkin kaygının ötesine geçtikten sonra, özgürlüğü, bedenini erkeklerin cinsel tatmini için sunmakta arar. Uğradığı istismarı yüksek gelirli bir işe çevirerek özneliğini kazanır ve hayatının dizginlerini eline alır.

İtaatkâr kadın imgesini benimsemesi aslında Aysel'in ataerki içinde yükselmek için kullandığı bir araçtır. İstanbul'un gecekondularından gelen yoksul kız, zenginliğe ve güce giden basamakları birer birer tırmanır ve alkışlanan bir aktris olur. Deneyimlerinin duygusal yükünü sahiplenmekle ilgili dersler çıkardıkça, kurban rolünü reddetmek daha da kolaylaşır. Aysel, sadece yakın geleceğine odaklanarak istismara uğradığını reddettiği bir dünya yaratır. Kendisinden, her türden

62 Kür, *Yarın Yarın*, 220–23

trajediye bağışıklık kazanmış yeni bir kadın inşa eder. Can yakabilen gücünün farkına vardığında kurban rolünü yeniden değerlendirir; bu güç, Aysel'in babasının kudretli ve yıkıcı imgesiyle bağlantı noktasıdır.

Anılardan oluşan bir başka bölümde, Selim'in bir Fransız genç kıza duyduğu çekim, anlatının odak noktası olur. Bu bölüm, Paris'teki öğrenci ayaklanmalarından bazı romantik sahneler aracılığıyla, bir başka dönüşüm hikâyesini resmeder. Selim, felsefe birinci sınıf öğrencisi olan Josette ile Paris'te ucuz bir kafede tanışır; Josette'in devrim fikrine ateşli bağlılığına hayran olur, onun cazibesine kapılır. Genç kız, zihnindeki sınıf mücadelesi kavramıyla Selim'e öğretmenlik eder ve onu maddi sömürü, emperyalizm ve devrim konusunda eğitir. Josette'in rehberliği ve yardımıyla Selim, yalnızca onun için yeni olan bir cinsel haz deneyimi yaşamakla kalmaz aynı zamanda bir devrimci olmanın anlamını öğrenir. Üçüncü dünyalı kökenini daha fazla kavrar ve zengin burjuva ailesine karşı bir hoşnutsuzluk geliştirmeye başlar. Josette aracılığıyla Selim, manevi ve politik bir bilinç geliştirir ve İstanbul'a dönmeyi ciddi olarak ister.

İstanbul anlatısında ise devreye Seyda girer. Kulüpteki akşam yemeğinden sonra Selim ve Seyda yakınlaşırlar ve bir aşk ilişkisinin çekimine kapılırlar. Bir dizi buluşmanın ardından, kendilerine ait bir dünya yaratırlar. Selim, Seyda'nın zihninde devrimci fikirleri ateşlemeye çalışır ki bu da ilişkileri boyunca, aile ve evlilik kurumlarını parçalayan isyanla örtüşür. Selim'in devrimciliğini anlıyor ve bu konudaki önermelerini destekliyor olsa da Seyda kendini hapishanesinden kaçamayacak kadar korkak hissettiğinden, dönüşüme direnir.

Seyda, insan ilişkilerindeki yerleşik yargılara, kimlik siyasetine karşı yıkıcılık anlamına gelen bir "devrim"i savunur ancak sınıf temelli bir devrimci yaklaşımı benimsemekte tereddüt eder. Selim'in Marksizm'ine, isyan fikrinin patolojik bir babayı öldürme arzusuyla ilgili olduğunu iddia eden çocuksu bir Freudculukla karşı çıkmaya çalışır. Tüm bunlara karşın, kendine karşın, Seyda da dönüşür. Selim'in seçtiği birtakım dergiler için bazı önemli siyasi metinleri çevirmeye başlar. Güncel siyasi tartışmalarla ilgilenir, bu konuda daha donanımlı biri haline gelir. Eski burjuva arkadaşlarına ve kulüp toplantılarına giderek yabancılaşan Seyda, Selim'in gölgesinde devrimci bir bilinç geliştirir.

Kemalist öğretmenlerden oluşan ailesinin küçük burjuva çevresinde yetişmiş Seyda, Selim'le karşılaşana dek, ana akım fikirlerin ve orta karar bir yaşantının güvenli dünyasındadır[63]. Gitgide, sadece aşkıyla var olan, sadece sevgilisiyle birlikteyken mutlu olan bir kadına dönüşür. İlişkileri ilerledikçe, Seyda Selim'in fikirlerini kabullenir; ancak, kendisini devrim fikri için feda eden bir kadına dönüşmeye de direnir. Devrimci harekete karşı tutumu ikirciklidir: Başlangıçta, aktif siyaset imkânını görmezden gelir ama Selim'le ilişkisi derinleştikçe siyasi sorumluluğunu kavrar ve kendisine ev içi alanın dışında bir eylem alanı belirler. Konumunu, siyasi farkındalığını dile getirerek ifade etmeye başlar. Bu siyasal

63 Kemalist ebeveynler, Kemalizmin Türkiye'nin koruyucu ideolojisi olarak işlev görmesini simgeler. Emine Işınsu'nun *Sancı* romanındaki Leyla'ya benzer biçimde, *Yarın Yarın*'ın Seyda'sı da onu sarmalayan koruyucu kalkanı kırmaya çalışan ve Kemalizmin ötesine geçen bir siyasi seçim yaparak özne olduğunu ve gücünü ispat etmek isteyen bir genç kadın olarak öne çıkar. Her iki roman da, Kemalist babaları, üçlü bir ölçekte sıfır noktasına yerleştirerek, kadın kahramanlar açısından olumsuz ve olumlu durumları ele alır.

eğitim ve yarattığı yeni kimlik, 1970'lerin isyan çağında siyasal mitlerin insanları nasıl cezbettiklerinin ve "benimsedikleri siyasal ve toplumsal mitler"in kimliklere dönüşerek onları nasıl kolektif eyleme çektiğinin simgesel bir görüntüsüdür.[64]

Selim'in devrimci bakış açısındaki dönüş, anlatıya yeni bir yön verir. Selim solcu bir grupla bağlantı kurar ve Aysel Aslan'ın bir diğer sadık müşterisi ve tanınmış bir işadamı olan Sulhi Gebzeli'nin oğlunu fidye için kaçırma planına dahil olur. Para, eğitim amacıyla Filistin'de gerilla kamplarına gönderilen yoldaşlar için kullanılacaktır[65]. Plan işe yarar ve grup Çetin'i kaçırmayı başarır. Fidyeyi de alırlar. Grubun bazı üyeleri, bir sonraki hedef olarak Seyda ve Oktay'ın üç yaşındaki oğulları Gil'i ortaya attıklarında Selim hiddetle tepki gösterir; devrimci ülküleriyle Seyda'ya olan aşkı arasında sıkışmıştır. Selim'in düşmanca tepkisi, grupta, onun zengin bir burjuva ailesinden gelmiş olmasının devrimci görüşlerini bulandırdığı üzerine bir tartışma başlatır. Selim'in burjuva geçmişi, devrimci çevrelerde tanınmak için verdiği mücadelelerde konu olur.

Kür, dönemin devrimci hareketi içinde çatışan fraksiyonlarda yaşanmış olaylardan esinlenerek, burjuvazi kökenli devrimcilerin otantikliğine ilişkin tartışmayı kurguya taşır. Çocuk kaçırma planındaki anlaşmazlık, grup içindeki farklı sınıf kimliklerinin bir çatışmasını sahnelemekle kalmaz, aynı zamanda farklı ahlakî görüşlerin kapışmasına da neden

64 Michael McGee, "In Search of the People: A Rhetorical Alternative," *Quarterly Journal of Speech* 61, 1975: 235–49.

65 Bu kaçırma öyküsü, gerçek bir olaydan esinlenmiştir. THKO, 15 Nisan 1971'de Dr. Rahmi Duman'ın 15 yaşındaki oğlu Hakan'ı fidye için kaçırmıştı. Çocuğu, parayı almalarının ardından, üç gün sonra serbest bıraktılar.

olur. Ateşli tartışma sırasında, grubun bazı üyelerinin yeni türden etik kurallar ve yıkıcı siyaset dizisini benimsemeye istekli olduğu açığa çıkar.

12 Mart romanlarındaki erkeklik tartışmalarında tekrar eden bir tema olan söz temelli etik çağrılar ile eylem temelli faaliyetler arasındaki ayrım, bu çatışmada görünür hale gelir. Kür, genelde bir kimsenin politikleşmesi olarak bilinen şeyin, o kimsenin kendisini belirli bir ideolojinin talepleri uğruna feda etmesinde yatmasındaki ikircikli duruma dikkat çeker. Selim'in solcu grup içinde tanınmak için verdiği mücadele, hikâyeye iki çok önemli soru ekler: birincisi politikleşmenin, ikincisi de buna ulaşmanın doğru yolunun ne olduğu sorularıdır.

Bu tartışmadan sonra, işçi sınıfından bir arkadaşının evini ziyaret eden Selim, o rahatsız edici yabancı olma durumuyla yeniden yüzleşir. Memet'in basit gecekondusunda onu rahat ettirmek için gösterdiği abartılı çabayı gözlemler; bu ona, bir kez daha, devrimci grup içindeki marjinal konumunu hatırlatır. Koşulsuz aşkları, ortak hedefleri ve ekonomik sıkıntılar karşısındaki dayanışmalarıyla Memet ve karısı Kadriye, Selim'e işçi sınıfının yaşamının, kendi yaşamına kıyasla daha yüksek değerlere dayandığını gösterir. Kadriye'nin temsil ettiği kadınsılık imgesinden etkilenen Selim, kendisini bir çocuk olarak hayal eder, bu hayalde Kadriye annesidir ve Selim onun sakin, güvenli, içten sevgisine sığınır.

Memet, Selim'i gecekondusuna yemeğe davet ederken, karısıyla, siyasete hiç bulaşmamış saf bir genç kızken, fabrikadaki grevler sırasında nasıl tanıştığını anlatır. Onların hikâyesi, yine erkeğin kadını bilinçlendirdiği bir politikleş-

me hikâyesidir. Memet, Kadriye'nin feodal ahlak kurallarına bağlılığına ve erkeklerden saklanmaya çalışmasına şiddetle karşı çıkar. Yeni ahlak kurallarını öfkeli bir sesle vazeder:

> Ne demek erkekler oturacak da sen hizmet edeceksin? Yanaşmalar gibi mutfakta karnını doyuracaksın? Bu evin bir kişisisin sen de... Yaşamımızı her şeyimizi paylaşıyoruz, soframızı neden paylaşmayalım? Arkadaşlarımızı neden paylaşmayalım? Ben eve konuk getiriyorsam, ikimizin de konuğu bunlar... Senin de onlara söyleyecek sözün, onlardan işiteceklerin, öğreneceklerin var...[66]

Yemek sofrasında cinsiyetlerin buluşması, 12 Mart döneminin kadın yazarları tarafından, taşra evlerindeki feodal ilişkiler içinde kadınların yaşadıkları güçlükleri anlatmak için sık sık kullanılan bir metafordur[67]. Memet bir devrimcidir; sofradaki cinsiyet eşitliğine ilişkin söylediği sözler, onun devrimciliğiyle sıkı sıkıya bağlıdır. Kür, bunun aslında doğru davranışlara ilişkin bir görüntüden ibaret olduğunu, Memet'in lider rolünden vazgeçmeye niyeti olmadığını gösterir.

Bir zamanlar kendisini etrafındaki erkeklerden tecrit etmeye çalışan geleneksel bir kadın olan Kadriye, Memet'in rehberliğinde değişir. Ancak, Memet bu dönüşümden dolayı kendisiyle gurur duyarken, sözleri kadınlara ilişkin küçümseyici düşüncelerine ışık tutar: Memet, karısı Kadriye'yi örnek göstererek, sosyalizmin mümkün olduğunu, çünkü "en bilgisizine, en aklı ermezine bile yolu yordamıyla bir şeyler

66 Kür, *Yarın Yarın*, 273.
67 Sevgi Soysal benzer bir durumu *Şafak*'ta konu eder.

anlatılırsa" anlaşılabilme şansı olduğunu söyler[68]. Memet'in, karısının "öğrenilmiş" hayal etme, düşünme ve karar verme becerisine ilişkin görüşleri, Kadriye'nin devrimciliğini sorgulanır hale getirir. Memet karısıyla gurur duyar ama onu, cahil ve aptallara bile sosyalizmin anlatılabileceğinin bir kanıtı olarak gösterir.

Bu, insanın köklerinden kaçamayışına ilişkin bir hatırlatma gibidir. Adanalı, işadamı olmuş ve devasa paralar kazanmıştır; ama kültürel olgunluktan yoksundur ve gaddar bir feodal erkektir. Selim devrimci erkeklik rolünü benimsemeye çalışır; ancak burjuva kökenine ve zevklerine sahip olmanın yükünü de taşır. Seyda, Oktay'ın sahip olduğu karısı olmaktan pişmanlık duyar; ancak Selim'in onayladığı ve sahip olduğu bir eş olmayı şevkle savunur. Kür, bu labirent misali yollarda gezinir durur ve insanların gerçekliğinin çelişkilerden oluştuğu mesajını verir.

Romanın merkezinde yer alan aşk üçgeni, nesneleştiren koca Oktay ile görünüşte özgürleştirici aşık Selim arasında tuhaf bir çatışmaya neden olur. Kür, birbirine geçen ilişki ağlarıyla bağlanmış iki burjuva kadını, Seyda ile Aysel'i, kullanarak ve işçi sınıfından Kadriye'yi resme ekleyerek kadınların kendi tecrübelerini tanımlamakla ilgili güçlüklerini ele alır. Kadınların dünyasında, kendi olarak varolma mücadelesiyle uğraşırken, erkeklik de onun için önemli bir odak noktasıdır. Kür, her biri, bir biçimde "kadını inşa eden erkek" fikrini benimseyen farklı erkeklik imgeleri çizer. Çürümüş bir burjuvazinin temsilcisi olan Oktay, erotik düşünceler ve yoz cinsel ilişkilere kapılıp gitmiştir; Memet ise çalışıp ailesine bakan,

68 Kür, *Yarın Yarın*, 274.

evinin "reisi" olma sorumluluğunu taşıyan ideal işçi sınıfı erkeği olarak görünür. Çelişkili bir biçimde, her iki erkek de eşlerinin yaratıcılarıdır. Selim bu iki erkeklik imgesi arasında bir geçiş sürecini simgeler. Bir yandan Seyda'nın kocası Oktay gibi zengin burjuva geçmişine sahiptir, diğer yandan Memet gibi işçi sınıfına ait bir devrimci olmaya çalışmaktadır.

Aysel ile Seyda'nın hikâyelerinin odak noktası, erkeklik kimliğinin kendini sahiplik olarak ortaya koymasıdır. Seyda'nın kocası Oktay, Aysel'in babası, zengin Adanalı, eşcinsel çift Haluk ve Tarık, hep böyle erkeklerdir. Evdeki erkek tahakkümü ve bir kızın bekâretini satın alabilme imkânı, ataerki ile kapitalizm arasında içsel bir bağ olduğuna işaret eder. Kür bu bağlantıya üçüncü bir boyut ekler: Ataerki ile kapitalizm arasındaki işbirliğiyle yönetilen bir dünyada, cinsiyet eşitliğine inanan devrimci erkeklerin konumunu sorgular. *Yarın Yarın*'daki devrimci karakterler, karanlık tarafları olan burjuva ve feodal erkeklerden bir bakıma farklıdır. Ama devrimciler ve burjuva erkekler, kadınlar üzerindeki sahiplik rolünü benimsemekte ortaktırlar. Bu durum, okurları, sınıf temelli bir ideolojik mesele olarak tahakküm ile bir cinsiyet meselesi olarak tahakkümü birbirinden ayırma zorluğuyla baş başa bırakır.

Pierre Bourdieu, erkeklerin nasıl "kendi tahakkümleriyle hükmedildiklerine" ve erkekliğin erkekler için nasıl sorun yaratabileceğine dikkat çeker[69]. *Yarın Yarın*'daki erkeklik panoramasında, iki erkek Bourdieu'nun düşüncesinin temsili imgeleri olarak belirirler: Burjuvadan dönme devrimci Se-

69 Pierre Bourdieu, *Masculine Domination*, çev. Richard Nice (Stanford: Stanford University Press, 2001), 69.

lim ve Selim'in gözünde devrimci erkekliğin örneği haline gelen işçi Memet. Bu erkekler, romanın, küçük bir azınlığın ekonomik rahatlığını ve büyük çoğunluğun sefaletini garanti altına alan mevcut durumun farkına varmış, aydınlanmış figürleri arasındadırlar. Politik bilinçlerine ek olarak Selim ve Memet, kadınlara davranışları bakımından da diğer erkeklerden farklı görünürler. Farklıdırlar çünkü kadınların güçlü, politik olarak bilinçli olmaları ve kendi kendilerini yönetmeleri gerektiğine inanırlar ya da ilk bakışta inanıyor gibi görünürler.

Bu devrimci erkek imgeleriyle *Yarın Yarın*, sosyalizmi benimsemenin, erkek-kadın ikiliğindeki eşitsiz güç dağılımına çare olup olmayacağını ve erkeklik imgesinde adeta doğal olarak bulunan bir özellikmiş gibi duran, sahiplik durumuna karşı çıkılıp çıkılamayacağını sorgular. Romandaki diğer erkek figürlerinin aksine Selim ve Memet, kadınlara özne olarak davranan erkekler olarak görünürler. Selim aracılığıyla Kür, şövalyevari bir havası olan özel bir devrimci erkeklik tipini kişileştirir; ama kadınların koruyucusu olan erkek fikri daima bir ironiyle birlikte sunulur. Genel itibarıyla Kür, devrimci kahramanı, itibarını zedelemeden bir mit olmaktan çıkarmaktadır. Kür, ülkeyi toplumsal adaletin olduğu bir yere dönüştürme girişimini takdir eder; ama Selim'in yapma devrimciliğinin de dikkatten kaçmasına izin vermez.

Seyda, Selim'in bazı yasadışı işlere karıştığından şüphelense de, örgütle bağlarını hiçbir zaman öğrenmez. Ordu yönetime el koyduğunda, her şey bir gecede değişir. Örgüt üyeleri arasında bir muhbir olduğunu öğrenen Selim, İstanbul'dan kaçmaya karar verir. Seyda'yı son kez ziyaret ettikten sonra, onu korku ve endişeyle dolu bir halde bırakıp kaybolur. Bir-

kaç hafta sonra, Seyda ve Oktay gazetede Selim'in ölü bedeninin fotoğrafını görürler; aynı gazete, Aysel Alsan'ın Sulhi Gebzeli'yle evlenmesini de manşetten haberleştirmiştir.

Seyda kocasının önünde duygusal bir yıkım yaşar ve hastanelik olur; Oktay ise eve girip Seyda'yı ve onu Selim'e bağlayacak belgeleri arayan polisler tarafından gözaltına alınır. Oktay karakolda, Selim'in örgütle ve Seyda ile ilişkilerinden haberi olmadığını iddia eder. Serbest bırakıldığında da Seyda'yı ve oğlunu alıp İsviçre'ye gider; Türkiye'ye ancak yıllar sonra dönerler. Sonunda Seyda, kendisini, eskiden arkadaşlıklarını hor gördüğü kimselerle aynı ilişki ağı içinde, travması ile başa çıkmaya çalışırken bulur.

*Yarın Yarın*, kadınların mücadelesinin başkalarının beklentileriyle ve tanınmaya duyulan çaresiz ihtiyaçla tanımlanmayacağını ve sınırlanmayacağını resmeden bir romandır. Önce mutsuz evliliği içinde uğradığı ataerkil baskıya ve sonra onu tutkulu bir aşk ilişkisine çeken adama itaat eden bir kadına odaklanarak Kür, cinsel, siyasal ve toplumsal özgürleşmenin zeminini inceler. Kür, cinsel ahlak, evlilik ve aileye ilişkin kabul görmüş söylemlere karşı çıkar ve cinsel özgürleşmenin belirli unsurlarını, kışkırtıcı bir biçimde, solun gündemine sokar. Cinsel uyanışın ve yetişkinliğe geçişin sonuçlarını incelerken roman bir yandan da erkeklerin ve kadınların aşkı ve tanınmayı ararken içinde bulundukları siyasi altüst oluşun dinamiklerine eleştirel bir gözle bakar.

Kür, devrimcilerin "karılarının" konuşmasına izin vererek 12 Mart romancıları arasında bir fark yaratır. Siyasal eylemin içindeki militanların aile ilişkilerinden neredeyse hiç bahsetmeyen diğer yazarların aksine, Kür evdeki yakın ilişkilere yü-

zünü döner. Seyda'nın cinsellik konusundaki gençlere özgü merakı, utanmasız ve açık detaylarıyla tanımlanmış sahnelerle resmedilen ilk cinsel uyanışları, erotik arzunun dönüştürücü gücünü resmeder. Düzenli dünyası genç bir devrimci yüzünden tepetaklak olan Seyda'nın Selim'e duyduğu aşk, onu başka bir insan yapar; bu ilişki, güçlü bir cinsel arzuyu ve yenilenme isteğini tetikleyerek Seyda'yı yıkıcı evliliğinden bir süreliğine kurtarır. Aşıkların siyasi mücadeleleri kadar duygusal mücadeleleri de romanı ileriye doğru sürükler: Seyda'nın sıradışı yalnızlığı, gelişen bir politik farkındalığa dönüşür ama tam bağımsız bir bireyselleşmeyi yakalayamaz.

Romanda, apolitik olmak, kavrayışı sınırlandıran bir özellik olarak ele alınır; çünkü apolitik insanlar, bireysel düşünme eğilimindedir. Öte yandan, Kür gösterir ki, herhangi bir siyasi davaya körü körüne bağlanmak da kolaylıkla bir insanı ideolojik koşullanmaya mahkûm hale getirerek kavrayışını sınırlandırabilir. *Yarın Yarın*, sınıf ittifaklarını ya da devrimi savunmaz ama kapitalizm güdümlü hayatı dramatize ederek, farklı sınıf kimlikleri ve siyasi bağlılıkları olan insanlar arasında birbirini anlamanın olası yollarını tartışır.

Roman cinsiyet eşitsizliği ikilemine erkek ya da kadınların lehine bir çözüm sunmaya niyetlenmez; daha ziyade, iki tarafı da önemseyen eleştirel bir pratik geliştirmeyi amaçlar. Kür, burjuvazi nefretinin romantik geleneğinden epeyce faydalanır; ama bir yandan da Selim'in mücadelesinin gösterdiği gibi, devrimci hareketin asıl olarak üst sınıftan insanlar tarafından yürütüldüğü Türkiye sosyalizminde, böyle bir nefretin yanıltıcı olacağını da gösterir. Roman, feodalizmi ve burjuvaziyi, kadınları nesne olarak gören, cinsel açlık ve şiddet nitelikleri öne çıkan çürümüş bir erkeklik üzerinden

anlatır. Hem Oktay hem de Adanalı, kadınları, üstünlük hissine ulaşmak ve bu hissi sürdürmek için kullanırlar. Roman, devrimcileri alternatif bir erkeklikle ortaya koyar. Bu erkeklik, kadınları yoldaş olarak görür; ama yoldaşlığı sahiplik etosuna değilse de liderlik etosuna dayandırır.

*Yarın Yarın*, hem aşkta hem de ideolojilerde hissedilen gerilimleri yansıtır ama hiçbirine belirli bir çözüm önermez. Kür, toplumsal kurallar ve dinin ötesinde, tutkunun üstünlüğünün ahlakî davranışın kaynağı olduğu "yeni bir dünya" olasılığını sorgularken, aldatma meselesini de irdeler. Romanda "üstün" güçler olarak sıralanan erkeklikler dizisi, kadınlarla erkeklerin ilişkisini, tahakküm ve itaat bağlarının oluşturduğuna işaret eder. Roman, Seyda'nın Selim'le ilişkisinin eninde sonunda bir güç hiyerarşisine oturmasını ustalıkla ortaya koyar ve devrimci erkeklerin de kadınları kendilerine mal etmeye çalıştıklarını incelikle gösterir.

## SEVİNÇ ÇOKUM'UN *ZOR*'UNDA KIRSAL VE KENTSEL ERKEKLİKLERİN ÇATIŞMASI

*Zor*, köyden şehre göç ve Türkiye'nin feodal toplumdan tüketim toplumuna dönüşümü gibi meselelerin etrafında dönen, kısa öykü ile roman türlerinin melezi olarak adlandırılabilecek bir romandır[70]. Bütün anlatıyı yönlendiren, oturmuş bir ana karakterin hikâyesi sunulmaz. Romanın odak noktası sürekli bir kişiden diğerine kayar ve böylece farklı seslerin işitilmesi sağlanır. *Zor*'un önemi, taşra, sınıf ve kuşak kimliklerinin kesiştiği noktalardaki erkeklik söylem-

70 Sevinç Çokum, *Zor* (İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 1978).

lerinden hareketle, 12 Mart döneminin siyasi çalkantısının ötesine bakmaya çalışmasıdır. Roman, 1970'leri belirleyen siyasi çatışmalardan söz eder, ama aynı zamanda, bir çocuk işçinin şehirdeki erkek çevrelerinde yer edinme çabasına odaklanarak, kırsal ve şehirli kültürler arasındaki iç savaşı görünür hale getirir. Çokum açıkça anti-komünisttir; ancak, Emine Işınsu'nun tersine, *Zor*'daki karakterlerini karşıt siyasi kamplarla sınırlamaz. Daha dikkatli bir siyasi denge tutturarak, yaşamları bölgesel, sınıfsal ve dinsel çizgilerle kesişen bir yığın insana ses verir.

Michael Kimmel'in işaret ettiği gibi, hegemonik erkeklik sadece erkeklerin kadınlara egemenliğine değil, erkekler arasındaki egemenlik ve iktidar ilişkilerine de işaret eder[71]. *Zor*, bu kavgada bir erkeğin gerçek kuvvetini ayırt etme konusundaki zorluğunu ele alır: erkekliğin değeri fiziksel kuvvet, kavga etme ve içki içmeyle mi, yoksa etik kurallar, içtenlik ve sadakatle mi ölçülür? Romanın açılıştaki kahramanı, zenginliği ve özgürlüğü şehirde arayan bir çocuk işçidir. Çokum, köy kökenli bir oğlanın, maddi zorluklarla çevrili bir ortamda ergenliğe doğru ilerleyişini ele alarak sıradan insanların hayatlarına ışık tutar.

Roman, Anadolu'nun belirsiz bir köyünde, bir akşam yemeği sofrasıyla açılır. Zühre Nine, oğlu, gelini ve torunu Kerim tanıtılır ve roman, ailenin Kerim'i İstanbul'a gönderme kararıyla hız kazanır. Kerim, bir ustaya çıraklık edecektir ve bunun ileride geçimini sağlayabileceği bir iş bulması için

71 Michael S. Kimmel, *The History of Men: Essays on the History of American and British Masculinities* (Albany: State University of New York, 2005).

ona yardımcı olması beklenmektedir. Kerim, büyükannesini, annesini ve mutsuz bir evliliği olan ablası Sırma'yı arkasında bırakır ve İstanbul'a gelir. Hatice Hala'sının yanına sığınır; halası ona bir demirci atölyesinde geçici bir iş ayarlayabilecek birkaç arkadaşıyla görüşür. Kerim'in hikâyesi, İstanbul'da karşılaştığı diğer insanların hayatlarından kısa bölümlerle gelişir. Kerim'in şehirli erkeklik içinde kabul görme mücadelesi, onu hem büyüler hem de gözünü korkutur; etrafındaki insanlar da bu ikilemi fark ederler.

Farklı inançları olan bir grup insandan tutarlı bir bütün oluşturma zorluğu, romanın temel metaforunu ve başlığını verir. Olaylar, Kerim'in etrafındaki insanların mücadelelerinin yörüngesine kaydığı zamanlarda, Kerim ikincil bir karaktere dönüşür. Bazı daha önemsiz karakterlerin küçük rollerinin de araya girdiği olur. Bu hikâyeler birbiriyle bağlanmaz, daha ziyade belirli bir tarihsel döneme damga vuran olayların farklı bakış açılarından çeşitli versiyonlarını resmeder. Karakterlerin cinsiyetli ve sınıflı çokseslilığı, bireyler farklı ideolojik yönelimlere ve inançlara sahip olduğunda birlikte yaşamanın zor olduğu fikrine işaret eder. Her ne kadar roman, bir dizi farklı karakterin sesi olarak, mutlak hakikat fikrinin gizemini çözmeyi amaçlasa da, giderek devrimciliğin kaba bir eleştirisine dönüşür.

Karakterlerin sözlerinden bir simgeler dünyası yaratılır. Köylü oğlan, orta ve üst-orta sınıf entelektüeller, işçiler, öğretmenler, öğrenciler ve yoksullardan oluşan kalabalık, sıkıyönetim döneminin ortak gerçekliklerinin geniş bir resmini çizer. Metinde, kardeş ilişkilerinden, ebeveynlerle, yaşlılarla, akranlarla ve öğretmenlerle kurulan bağlara kadar, her tür sosyalleşme etkenleri mevcuttur. Her bir karakter olayları kendi bakış açı-

sından ele alarak, 1970'te toplumu felce uğratan siyasi kutuplaşmaya ilişkin örtük yorumlarda bulunur. *Zor*, karakterlerin bireysel hikâyelerinin arasında İstanbul'un kötüye giden siyasi iklimini canlandırır. İnsanlar, suçlardan, adam kaçırmalardan ve şehri teslim alan bir tür anarşizmden söz ederler. Çokum, gerçek yaşamdan bazı ayrıntıları seçip bazılarını atlayarak, şiddetin, zengin ailelerinin yüz karası aylak devrimcilerin sorumsuz davranışlarından doğduğuna işaret eder.

Roman sokak kavgaları ve kaosla dolu belirsiz bir zamanda açılır ve 8 Haziran 1970 tarihinde İstanbul Üniversitesi'nde öldürülen öğrenci Yusuf İmamoğlu anılıncaya kadar belirsizlik atmosferinde devam eder. *Zor*, anlatının gerçeklik etkisini pekiştirmek için bir taktik olarak 1970'lerin dramatik tarihsel olaylarının kaydını tutma geleneğini sürdürür. Buna benzer bir diğer atıf da, İsrail'in İstanbul başkonsolosu olan Efraim Elrom'un Mayıs 1971'de kaçırılması olayıdır. Bu atıflar, 1970'lerin başlarında birçok şehri kuşatmış olan korku ve kaos atmosferini vurgular. Bu iki atıf dışında, metinde nesnel bir kronoloji oluşturabilecek başka bir detay yoktur. Roman, daha yüksek düzeyde bir gerçekçilik sunmaya çalışsa da, zaman ve mekânla ilgili detayları verme konusunda cimridir. *Zor*'un bir karakterden diğerine geçişi, romanın siyasal eğilimini belirlemeyi zorlaştırır ancak kimi değiniler, sınıf temelli siyasetten ve cinsel özgürleşmeden duyulan hoşnutsuzluğu kuvvetli bir biçimde belli eder.

*Zor*, Kerim'in büyükannesi Zühre Nine tarafından dile getirilen, kırsal yaşamın baskıcı talepleriyle açılır. Yaşlı kadın, köydeki yaşamının güçlüklerini, şahit olduğu savaşları, maddi zorlukları anlatır. Ninenin hatıraları, genç Kerim'i şekillendiren yöresel bağlamı tanıtır: bir çiftçi çocuğu ola-

rak, Kerim'in mücadelesi, kısıtlı kaynaklar, ağır iş ve yoksullukla dolu, genç erkekleri daha üst sınıflara atlama arzusuyla köylerinden alıp büyük şehirlere sürükleyen tarımsal yaşamı resmeder. Zorluklarına rağmen, yeşil ve canlı köy hayatı romantik bir biçimde huzur ve güvenle ilişkilendirilir. Çokum, endüstrileşmemiş ve yüceltilmiş bir doğa ortamına ilişkin imgeler sunar. Oysa şehir bunun tam tersidir: şehrin, toplumsal bağların zayıfladığı, insanların birbirine yabancı olduğu, ilişkilerde güvensizliğin güvenin önüne geçtiği ve anarşinin hüküm sürdüğü tekinsiz bir atmosferi vardır.

Carol Delaney, etnografya üzerine etkileyici çalışması *The Seed and the Soil: Gender and Cosmology in Turkish Village Society*'de [Tohum ve Toprak: Türk Köy Toplumunda Cinsiyet ve Kozmoloji], Türkiye'de Tanrı'nın eril olarak düşünüldüğüne, ayrıca, kadınlar sadece "doğurur"ken erkeklerin "hayat verdiği"nin söylendiğine dikkat çeker[72]. "Köylü erkekliği" içine doğmuş olan Kerim, mutsuz bir evliliğin içindeki, esas görevi çocuk doğurmak olan ve köy yaşamının muhafazakâr değerleri içinde köle gibi görülen ablası Sırma'yla kıyaslandığında ayrıcalıklıdır. Hamile kalamayan Sırma, köyde işe yaramadığını düşünür. Şehirdeki Kerim'in yanına gitmeyi ve daha üretken ekonomik olanaklarla dolu bir yerde, yeni bir hayata başlamayı ümit eder.

Sırma'nın çabası, köy yaşamının feodal koşullarında erkeklere ve kadınlara yönelik asimetrik bir toplumsal cinsiyet yapısı olduğuna işaret eder. Sırma'nın hikâyesinde, iktidarın

72 Carol Delaney, *The Seed and the Soil: Gender and Cosmology in Turkish Village Society* (Berkeley: University of California Press, 1991), 27. Türkçe çeviri: S. Somuncuoğlu, A. Bora, İletişim Yayınları, 2002.

taşıyıcıları erkeklerdir. Çokum, *Zor*'da cinsiyet konusunda toplumsal inşacı bir perspektifi benimser, ama çelişkili bir biçimde, biyolojik özcülüğe de ilgi duyar: ona göre, biyolojik özcülük erkekler ve kadınlar arasındaki farkı açıklamakta, toplumsal inşa bakış açısı ise farklı erkeklikleri ve kadınlıkları görünür kılmaktadır. Erkekliğin ifası sadece erkekler arasında değil, bir tek erkek için de, toplumsal bağlam değiştiğinde, değişiklik gösterir.

Kerim adı bilinmeyen Anadolu köyünden çıkıp İstanbul'a vardığında, erkeklerin kendilerini diğer erkeklerle kıyaslaması daha görünür bir tema haline gelir. Bu bir zenginlik ve güç arayışı olduğu kadar bir tanınma arayışıdır da. Romanın bu ana damarı, erkeklik kimliğinin üretimini tartışmak için bir fırsat doğurur: Kerim'in yolculuğu, siyasi kimlik ve cinsiyet kimliği konusunda olduğu kadar, cinsiyetler arasındaki toplumsal bağlara ilişkin sorular da sordurur.

Ortam, bir taşra şehri olmaktan çıkıp İstanbul'a dönüşünce, bütün bir değerler dizisi de bir gecede değişir. Kerim, şehirde kendisini farklı hisseder ve ikinci sınıf bir yurttaş konumunda olduğunu fark eder. Çokum, şehirli-köylü ayrımını daha da büyütmek için Kerim'in yanlarına sığındığı, artık şehirli olmuş akrabalarından yararlanır. Hatice Hala'sı Kerim'i kıyafetleri ve eşyaları nedeniyle hor görünce, Kerim'in altında ezildiği yabancılık duygusuna korku ve utanç duyguları da karışır[73]. Egemen kültürden gelen kötü davranış ve baskı, kendinden şüphe etme ve kendine saygı duymama gibi tepkilere neden olur[74]. Anlatının toplumsal eleştirisinin büyük

73 Çokum, *Zor*, 20.
74 Suzanne Lipsky, *Internalized Racism* (Seattle: Rational Island, 1987).

kısmı Kerim'in bu olumsuz duygularına dayanır: hegemonik olmayan kırsal erkekliğin şehirle travmatik bir biçimde karşılaşması, erkeklik kimliğinin oluşumunun acılı bir süreci haline gelir.

Çokum, şehri çöküş ve şiddet içinde, huzurlu köy yaşamının tam tersi biçimde resmederek farklı zamansallıkların kesişimini gösterir. Maddi zorlukların ve sokakları işgal eden politik kutuplaşmanın patlamaya hazır oluşunun yanı sıra, şehrin tasvir edilişi, geleneğin kaybedilmesinin ve topluluk içindeki bağların zayıflamasının etkilerine ilişkin soruları gündeme getirir. Bunlar, romanın anti-komünizm temasının ayaklarını oluşturur.

Kırdaki vahalarında, Kerim ve ailesi, mutlu aile örneğidir. Kerim'in şehirde karşılaştığı diğer aileler büyük bir çoğunlukla problemlidir; ya sevgisizdir ya da dağılmıştır. Lynne Segal, etkileyici makalesi "Smash the Family"de [Aileyi Parçala], 1960'ların aileye karşı hamlelerini, otoriteye karşı hamleler olarak değerlendirir ve mutlu ailenin varlığının, mutabakat ideolojisinin etkili bir reklamı olduğunu söyler[75]. Çokum'un mutlu ailesi hem toplumsal bir öğe olarak mutabakatın ta kendisidir hem de toplumun geleneksel sınırlarıyla mutabakat içindedir. Romanda evlenmemiş çiftlere, bekâr annelere ve genel eğilimlere ters düşen benzer insanlara toplumsal sapkınlar gözüyle bakılır.

Hatice Hala'nın ailesi, rahatlık içinde bir işçi sınıfı hayatı sergiler. Kerim'e karşı açık bir ayrımcılık yoktur; ama yine

75 Lynne Segal, "Smash the Family," *What Is to Be Done About the Family?* içinde (Harmondsworth: Penguin, 1983), 29.

de havada bir üstünlük edası asılıdır. Hatice Hala, kendisinin oğlunun evinde kalmasının sorun olabileceğini düşünür; oğlu ise Kerim'i eve kabul etmenin yeni sorunlar çıkarabileceğinden endişe eder. Bu endişelerde, toplumsal kurumların zayıflayışı ve dayanışmaya olan inancın kaybedilişi yankılanır. Şehirli insanların, misafirperverlik gösterme konusundaki ikircikli tutumuyla Çokum, Türkiye toplumunda 1970'lerde yaşanan derin değişim olarak gördüğü şeyi tasvir eder. Kerim'in babaannesi Zühre Nine, köyde oğlunun evinde kalan mutlu ve saygı duyulan bir aile üyesidir ki bu Hatice Hala'nın mahrum olduğu bir konfordur. Aile bağlarının zayıflaması sorunu, modern yaşamla birlikte gelen yeni bağlanma biçimleriyle daha da karmaşık bir hal alır. Kerim şehirde ona tamamen yabancı bir yaşam biçimiyle karşılaşır ve bu yeni yaşam biçimi, sonunda bir erkek olarak hünerlerini ve yeteneklerini ölçecek bir sınav haline gelir.

Erkeklik, kıymetli bir vasıf olduğu kadar bir yüktür de. Kerim'in gönderildiği demir atölyesi, yeni bir değer merkezini ve bağlılık gerektiren değişik bir tür topluluğu temsil eder. Kerim için ilk ders, ağır çalışmanın, erkekliğin çok önemli bir bileşeni olduğudur. Atölye, ergenlikten ani bir kopuşu simgeler; çünkü çalışmak, Kerim'in oğlan çocukluğunu geride bırakmasına neden olan esas unsurdur. Bu geçiş süreci, Kerim'e ilk iş gününde verilen görev, zorlu bir bedensel iş aracılığıyla vurgulanır. Görevi beceremez ve utançla dolduğunu hisseder: "Asıldı, gücü yetmedi. Bakışları çocukların yüzüne kaydı. Gülüyorlar."[76]

Arsız bir izleyici grubu önünde zorlandığı bu yıldırıcı er-

76 Çokum, *Zor*, 30.

keklik gösterisi Kerim'e, bir erkeğin "adam" konumunu elde etmesi için türlü acılar çekmesi gerektiğini öğretir. Ayrıca bu Kerim için, bir adam olarak imgesinin başkalarının görüşlerine ve tepkilerine dayandığını hatırlatacak bir durumdur. Mike Donaldson'ın belirttiği gibi, işyeri, erkeksi çalışmanın ve kabadayılığın, üstlerin ve patronların kalıcı otoriteleri tarafından desteklendiği bir yerdir[77]. İşyerinin "maçoluğu", atölyenin kültürel olarak erkeklerin yetkisinde olarak görülen becerileri temsil ettiğini gösterir. Ellerinin acıması pahasına, nihayet görevi tamamlamış olan Kerim, işçi sınıfı erkekliğinin dünyasının bir parçası olmak için gereken ilk sınavı geçer.

Kırsal kesimde işçi sınıfına ait değerler övülürken, bu değerler şehirde tehdit edici bir hale gelirler. Kerim, atölyedeki genç işçilerden Kazım'la arkadaş olur; Kazım'ın futbola, kulüplere, sinemalara ve dönemin güncel popüler şarkılarına ilişkin bilgisi, Kerim'i, "erkekliğini" ve "şehirliliğini" ölçeceği yeni bir dünya ile tanıştırır[78]. Bu arkadaşlık, modern yaşam tarzının tehlikelerinden hâlâ habersiz olan Kerim için şehir kültürünün kapısını açar.

Kazım, asi tavırları nedeniyle tartışmalı bir rol modeldir. Zengin amcasını soymak için yaptığı gizli planı Kerim'e anlatıncaya kadar, Kazım ve Kerim iyi arkadaştırlar. Kazım, işçilerin sömürüldüğüne inanır ve zenginlikten paylarını almalarına patronlarının engel olduğunu iddia eder. İşçi sınıfı yaşantısındaki mücadelelerden şikâyet eder ve kendilerini

77 Mike Donaldson, *Time of Our Lives: Labour and Love in the Working Class* (Sydney: Allen and Unwin, 1991), 11–13.

78 Çokum, *Zor*, 38.

insanlıktan çıkardığını düşündüğü koşullara mecbur olmamaları gerektiğini öne sürer. Kazım, işçi sınıfının mücadelesini dile getirir; ama roman boyunca biraz karikatürize bir tip olarak kalır. Nitekim hilekâr bir planla ortaya çıkınca, pek fazla öyküleme çabasına gerek kalmadan, kötü bir karaktere dönüşür. Paraya duyduğu açlık, kâr uğruna her şeyin mübah olduğu bir dünya fikrinin yansıtıcısı işlevini görür.

Kerim'in köylü çocuğu olmaktan şehirli erkekliğe uzanan gelişme tablosunu süslerken anlatıcı, şehri kasıp kavuran siyasi karışıklıkların pek çok örneğine atıfta bulunur. Kerim, Hatice Hala'nın kayınbiraderi İsmail Ağa'yı ziyaret ettiğinde, şehirdeki huzursuzluktan söz edilir. Bu ziyaret, anlatının odağını, İsmail Ağa'nın patronu İzzet Bey'e çevirir; İzzet Bey'in İstanbul'daki çocukluğuna ilişkin hatıralarına, villasındaki gizemli bir konuk olan Hakan'la tartışmalar karışır. İzzet Bey, başarısız evliliğinden, annesinin hayatına karışmasından ve erkek kardeşi Cevdet'in alt sınıftan bir kadın olan Nesrin'le evlenmesinden bahseder. Cevdet ve Nesrin'in, Ertuğrul adında, 1970'te sıkıyönetim ilan edildiğinde, hararetle devrimci umutlar besleyen sanat meraklısı bir oğulları vardır.

Ertuğrul burjuva ailesine yönelik simgesel bir tehdittir: işsizliği, göçebeliği ve müzmin bekârlığı onu "sistem"e karşı bir tehdit olarak damgalar[79]. Ertuğrul, devrimcilerin buluşma yeri olan, Devrim Hanım'ın dairesinde kalır. Çokum, Ertuğrul'u ve genel olarak devrimcileri, köktenci tutumlarını özgürlükten bahseden bir karşı kültürden alan ancak kendilerini sadece kısıtsız cinsel ilişkilere hapsetmiş uyumsuzlar

79 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (Harmondsworth: Penguin: 1977), 291.

olarak betimler. Anlatıcı, bu gençlerin zengin ailelerin bohem çocukları, hayata görece daha güvenli bir noktadan başlamış, boş ve sorumsuz karakterler oldukları konusunda ısrarcıdır.

Ertuğrul'un arkadaşı Hakan, üniversitelerde hayatı durduran kitle eylemlerine ve boykotlara katılır, bu nedenle de İzzet'in Lenin, Mao ve onların gizli emellerine ilişkin yaptığı öfkeli konuşmanın hedefi olur; bu da yan odada bulunan Kerim'i bazı sorular sormaya iter[80]. Sol düşmanlığı, ailenin diğer üyeleriyle de devam eder. Burjuvadan dönme devrimcilerin sınıfsal eşitlikten kazanacak hiçbir şeylerinin olmadığı, aksine, kaybedecekleri pek çok şeylerinin olduğu yönündeki bu kaba saldırı, romanın üslubunu belirler. Odak, bir karakterden diğerine ve oradan başkalarına kayarken, bu kişilerin her birinin eğilimleri ve "sınıf mücadelesi" büyük anlatısına ilişkin itirazları dile getirilir.

Kerim, yengesi Nigar'ın evine taşındığında, ortam değişir ve şehirli yoksulların benzer hikâyeleriyle dolu İstanbul'daki bir başka mahalle konu olur. Nigar'ın kızı Enise, yakışıklı bir devrimci öğrenci liderinin fotoğrafına hayranlıkla bakarken öğretmenine yakalanır. Oğlu Nadir ise, Kerim için alternatif bir erkeklik imgesi olarak beliren, kavgacı bir tiptir. Kerim, Nadir'in dolabında bir silah taşıdığını görür ve onu kırsal bölgelerin, silahı olan "gerçek adam" imgesiyle ilişkilendirir[81]. Nadir, sokaklarda bir kavganın sürdüğünü söyler, siyasetten bağımsız ama yine de şiddetle dolu bir kavga. *Zor*, eğitimsiz erkeklerin mafyavari yumruk yumruğa kavgasıyla üniversite öğrencilerinin siyasi sokak çatışmaları arasında bir

80 Çokum, *Zor*, 46.
81 Age, 102.

bağ kurarak, şiddetin belirli bir ideolojiye değil, erkekliğe içkin olduğunu önerir gibi görünmektedir. Yine de anlatıcı "terör olarak şiddet" ile "savunma olarak şiddet" arasında öyle bir ayrım yapar ki, hikâye bazı erkeklik durumlarını eleştirirken belli bazılarını meşrulaştırır.

Anlatıcı, Kerim'e şefkatle yaklaşır ve onun erkekliğin farklı kulvarlarındaki arayışına ses olur. Bu arayış, Kerim'in toyluğuna ve içindeki "kadınsı" tarafa dikkat çekmek yoluyla, özsel bir erkeklik kavramına sık sık karşı çıkar. Farklı politik ilişkilenmelerle olduğu kadar, farklı erkeklik figürleriyle çevrelenmiş olan Kerim, bunlardan kendisi için anlamlı bir toplam çıkarmaya çalışır. Anlatıcı, Kerim'in yetişkin filmleri gösteren sinemalardaki deneyimlerine ve kendisini bir erkek olarak keşfedişine ışık tutar: "Açık saçık filmler tuhafına gidiyor. Bir huzursuzluk nedense. Aklından çıkaramıyor bir türlü. Son gördüğü filmdeki kadın, zamanlı zamansız takılıyor aklına. Boş kaldığı zaman, ya da atölyenin helasına girdiğinde açık bir perdeden görünen çıplak bir omuz hayal edip duruyor."[82]

Emine Işınsu'nun *Sancı*'da yaptığı gibi, kendilerini milliyetçi davaya adayıp bu uğurda bakir kalmış karakterler yaratmak ve onların fedakârlıklarını övmek yerine, Çokum tatmin edilmesi beklenen fantezilerden söz eder. Çokum, "yasaklanması" gereken bir tür cinsel açlık olduğunu da kabul eder. Sanki cinsellik ancak erkekler münasip evlilik bağları içindeyken saygıya değerdir. Kerim'in yalnız kalabilmek için hissettiği müthiş ihtiyaç, kendine ait bir yeri olmasını önemli bir amaç haline getirdikçe, daha çok para kazanma arayışına girer.

82 Çokum, *Zor*, 153.

Kendi evini kurmak, Kerim'in İstanbul'da karşılaştığı bir diğer erkeklik görevini temsil eder. Kerim, kendine özerk bir yaşam kurma amacına ulaşamayınca, Kazım'ın gizli planı ve siyasi bağlantıları aklına üşüşmeye başlar. İş ve sermayenin daha gelişmiş bir açıklamasını, devrim tartışmasını Tanrı'ya ve dine ilişkin tartışmalara doğru genişleten bir diğer işçi, Bekir yapar. Bekir, Kerim'e Tanrı'ya inanmaktan ve göklerden iyilik yağmasını beklemekten vazgeçmesini öğütler[83]. Zenginliğin, eğer gerekiyorsa zorla ele geçirilmesi gerektiğini iddia eder. Tanrı'ya ve paraya ilişkin ateşli fikirleri, işçi devrimini, dini ortadan kaldırmaya, özel mülkiyete el koymaya ve işçi sınıfının yönettiği bir dünya kurmaya yönelmiş bir saldırı olarak konumlandırır.

Her ne kadar adil bir ekonomik denge istiyor gibi görünseler de, Kazım ve Bekir'in öfkeleri, genel olarak eşitsizliğe değil de zenginlere karşıymış gibi gösterilir. Anlatıcı bu öfkeyi ve eylem iradesini ne eleştirir ne de alkışlar, ancak zenginlerden çalmanın toplumsal eşitsizliğe bir yanıt olmadığını açıkça belirtir.

Bu manevra, romanın esas korkutma taktiğini görünür kılar: anlatıcı, adalet için iyi niyetle başlasalar da insanların kalplerinin değiştiğini ve gaddar hırsızlara dönüştüklerini ima eder. Buna yol açan da Tanrı'nın adaletine olan inançsızlıktır. Çokum "ateist komünizm"e karşı halkın İslam inancını koyar ve düşüncelerini ifade etmek için Kerim'i kullanır. Kerim, Bekir'in ateizmine para üzerinden karşı çıkmayı dener; ama sözlerinin toplumsal adaleti zor kullanarak sağlamayı amaçlayan yetişkinleri ikna etmeye çalışan bir çocuğun saf

83 Age, 158.

inançları olarak göründüğünü fark eder. Bekir ve Kazım'ın onu daha az erkekmiş gibi görmeleri ve Tanrı'nın adaletine olan inancını çocuksu bulmaları Kerim'i sinirlendirir. Bu yüzden, bir oğlan çocuğuyla gerçek erkekler arasındaki farkı açacak şekilde, Bekir ve Kazım içki içmeye gitmeyi planladıklarında Kerim, yetişkin erkek ruhunun bir parçası olmak ve kendisinin de saygıdeğer olduğunu kanıtlamak için alelacele onlara katılmaya karar verir.

Kerim'i erkekliğini kanıtlamaya zorlayan bir başka test de sıkı içicilik olur. Anlatıcı, uyum sağlamaya zorlanmanın ve Kerim'in Bekir ile Kazım'ı taklit etme çabalarının altını çizer. Kerim erkekliğini kanıtlamak için bütün geceyi içerek geçirir. Ancak bu buluşma, onu bir erkeğe dönüştürmek yerine güçsüzleştiren bir faciayla sonlanır. Gecenin ilerleyenin saatlerinde, eve döndüğünde, Nadir eve içkili geldiği için Kerim'in canına okur ve onu içeri almaz[84].

Dayak, acımasız bir biçimde, Kerim'e ailesine karşı sorumluluklarını hatırlatma işlevi görür. Nadir, Kerim'e anne babanın otoritesine, bu bağımlılığın ve dolayısıyla da oğlan çocukluğunun sonsuza kadar sürmesi anlamına gelse bile, saygı duyulması gerektiğini hatırlatır. Nadir'in otoritesine boyun eğen Kerim, "erkek" olmak için bütün çabalarına rağmen, son noktada "oğlan çocuğu" olmayı kabul eder. Kerim'in sıkıntıları, erkek çocuklarının onlara dayatılan taleplerle nasıl boğuştuklarını, bir dizi erkeklik rolü arasında seçim yapmaya zorlandıklarını ve bunun onları hem eve ekmek getiren erkekler hem de itaat eden oğlan çocukları haline getirdiğini anlatır.

84 Çokum, *Zor*, 161–62.

Nadir, Kerim'i, sarhoş ve gözyaşları içinde bahçede bırakır. Kerim bahçede sabahlar; sabah da işe gider gitmez Kazım'la kavga eder ve patronları onları sorguya çekince, Kazım'ın amcasıyla ilgili gizli planını ifşa eder. Patron, Kerim'e Kazım'ın hayallerinin dayanaksızlığını anlatmaya çalışır: Amcası hiç de zengin değildir ve aslında Kazım onu soymayı filan planlamıyordur. Bu arada, İzzet Bey, Devrim Hanım'ın dairesinde Ertuğrul'la buluşur ve onu, ailesinin evine geri dönmeye ikna etmeye çalışır. Ertuğrul'un bağımsız olma isteğini desteklemektedir; ama ona gelenekleri, aile sevgisinin önemini hatırlatır. İzzet Bey'den, oğlunun onunla konuşmayı kabul ettiğini öğrenen Nesrin, Ertuğrul'u görmek için yola çıkar; ama yolda bir araba ona çarpıp kaçar.

Kerim, sabah atölyede patronuna Kazım'ın planlarını açık ederken, köyüne dönmek istediğini de ısrarla söyler. Şehri bırakıp geri dönmek, kaybedilmiş bir savaş anlamına gelmektedir. Kerim yükselme hayallerinden vazgeçmiş ve çiftçi olup babasının izinden gitmeye karar vermiştir. Patron, Kazım'ın haince planlarını anlayışla karşılar. Sıkı çalışan ve çabalayan herkesin geçinecek parayı kazanabileceğini öne sürer ve kendisinin de zorluklar yaşayarak patron olduğunu anlatır. Patronu devasa bir ekonomik adaletsizliğin parçası yaparken ona ancak kurban rolü veren bu açıklama, Kazım'ın planlarında sembolize edilen sınıf öfkesi temelli politikalara bir tepki işlevi görür.

Kerim'in patronuyla konuşması, belirsizlik içinde biter; işten atılıp atılmadığı karanlıktadır ama romanın sonunda köyüne değil, atölyeye döner[85]. Halasının evine gidip toparlanır ve

85 Çokum, *Zor*, 172.

daha sonra ablası Sırma'yla ayrı yaşayacakları bir yer bulurlar. *Zor*, Kerim'in, onu komünist fikirlerin aklını karıştırması tehlikesinden uzak tutan eski yoluna dönmesiyle sona erer. Kendi kabahatlerinin farkına varan Kerim, yaşamdaki kısıtlı payını kabul eder ve atölyeye geri döner. Roman, Sırma yeni edindikleri gecekonduyu nasıl eve dönüştüreceklerini düşünürken ve geleceğe ilişkin hayaller içindeyken kapanır. Romanın sonu, Kerim'in yoksulluğunun sınırlarını aşarak yükselme çabasının ancak patronuna saygı gösterdiği ve sıkı çalışmaya devam ettiği sürece gerçekten kabul edilebildiğini bildirir.

*Zor*'un devrimci dünyayı incelemesi, sıkı çalışma inancına ve toplumun ahlakî kurallarına karşı çıkan erkeklerin hikâyelerini açığa çıkarır. Bu karşı çıkış, aynı zamanda, romanın aile ve bireyselliğin sınırları gibi konulara yönelen kaygılı odağının da altını çizer. Roman, bireyleri mutlu bir yuvada birleştirme çarelerinin olası sonuçları kadar, ev içindeki rolleri değiştirmenin doğasına ilişkin içgörülerle de doludur. Türkiye'de gençlerin geleneksel ataerkil aile değerlerini ve görevlerini reddetmeye başlamasına neden olan 1960'ların sonundaki otorite karşıtı hareket, beraberinde, romanda aile yaşamına yönelmiş bir tehlike olarak görünür.

*Zor*'un muhafazakâr eğiliminde bu, genç ve masum zihinleri yozlaştırma ve toplumu yok etme tavrına dönüşür. Çokum, aileyi kendi kendine sınırlar çizen ve baskıcı bir kurum olarak görmekle ve ailenin bir aradalığını özgürlük adına reddetmekle, kriz içinde bir devrim kavramı kurmaya çalışır. Bir taraftan anlatı ailenin aslında baskıcı bir kurum olduğunu gösterir. Ama diğer yandan, ev içindeki birlikleri bir dostluk ve duygusal dayanışma kaynağı olarak yeniden tanımlamaya çalışır.

*Zor*'da aile, toplumsal güçlerin çelişkilerini çözümleyen güçlü bir örgütleyici işlevi görür. Ailenin refahı, toplumun refahı açısından önemli bir unsur olarak ele alınır. Varsayılan bu ilişki biçimi, ahlakî değerlerin genç nesillere, aile ilişkilerinde öğrenilen ve uygulanan gelenekler yoluyla geçtiği inancından hareket eden gelenekselciliğin örtük mantığına dayanır. Döneme böyle bir perspektiften bakarak *Zor*, 12 Mart'ın siyasal karışıklığını ailenin dejenere olmasının bir sonucu olarak konumlandırır.

Romanın genel olarak dramatik işleyişini, mutsuz ailelerin, kız ve erkek kardeşler, ebeveynler ve çocuklar arasındaki karmaşık ilişkileri sağlar. Bazı sıcaklık anlarına rağmen, bireysel hikâyeleri ilerleten unsur, aileler içindeki mücadele anlarıdır. *Zor*, karşıt siyasi konumların birinden ötekine, birinci tekil şahıs seslerinin birinden diğerine geçer. Yamalı bir hikâyeye benzeyen anlatı tekniği bir bütünlük yoksunluğuna neden olur ki bu da en sonunda romanın meselesini çözülmemiş bir sorun olarak bırakır.

*Zor*'da devrimciler maddi zenginlikle betimlenir. Kerim, geçimini sağlamak için düzgün bir iş bulmak amacıyla yabancı şehirlere gitmek ve tehlikeli koşullarda çalışmak zorundayken, Hakan, Ertuğrul ve diğerleri, vakitlerini boykotlarda geçirir ve zengin ailelerinin varlıklarıyla yaşamlarını sürdürürler. Kerim'in erkeklik kimliğinde çalışma, esas boyutlardan biri olarak sunulduğundan dolayı, devrimciler daha aşağıda bir erkeklik grubuna yerleştirilirler. Her ne kadar kendilerini mevcut siyasi koşulların mağduru gibi sunsalar da, aslında öğrenci ayaklanmalarından faydalandıkları iddia edilir.

Anlatıcı, tutarlı bir siyasi gündem üzerinden hareket etme-

dikleri için bu muhalif tipleri eleştirir. Ona göre, bu genç insanların yaptığı şey, ücra yerlerde toplanmak, belirli ideolojik önermeleri ezberlemek ve papağan gibi tekrarlamak, toplumun ahlakî kodlarına göre marjinal olduklarını kanıtlamak için bir hilekârlık ağına kendilerini kaptırmaktır. Aslında kendilerinin de anlamadığı, yorucu bir tarafgirlik söylemleri vardır. Bireyin topluma hizmet etmesi görevini reddediyor görünürler, ama ideolojilerine hizmet etmekte -ki bu şehirdeki anarşiye gönderme yaparak, bombalama ve silahlı saldırılar olarak gösterilir- bir tutarsızlık görmezler.

Devrimci grubun totaliter doğası, solun özgürlük takıntısını problemli bir hale getirir. Devrimcilerin hikâyeleri, sözde özgürlük arayışı pahasına elde edilen manevi bir yoksulluğa gönderme yapan söylemlerin egemenliğindedir. Devrimcilerin hayatlarını belirleyen unsurun kimlik manipülasyonu olduğu hararetli bir biçimde ifade edilir. Hakan'ın, Tamer'in "Senin Allah'ın Mao'dur. Bunu unutmayacaksın!" dediğini hatırlayışı, bu manipülasyonun nereye kadar gideceğini gösterir[86]. Devrim Hanım, "elbette ölenlerimiz olacak" diyerek, sanki iyi bir devrimci olmanın ilk koşulu duygularından sıyrılmış olmakmış gibi ölenlerin arkasından yas tutmayı hükümsüzleştirir[87].

Öte yandan, Bekir ve Kazım gibi işçi sınıfı devrimcilerinin, daha gerçekçi sorunları vardır. Patronlarına kıyasla daha çok çalıştıklarını ama daha az kazandıklarını düşünür, bu adaletsizliği sorun ederler. Yine de, talepkâr ideolojilerin sonu gelmeyen kimlik manipülasyonunun mağdurları olarak de-

86 Çokum, *Zor*, 47.
87 Age, 107.

ğerlendirilirler. Anlatının seyrinde, sınıf farklarına ve daha aşağı sınıfların sömürülmesine ilişkin yakınmaları, Kazım'ın zengin amcasından kaba kuvvetle para çalma fikriyle ortaya çıkması gibi, kolaylıkla habis bir para hırsına dönüşür. Bu eylem, işçi sınıfı erkekliklerini, dar görüşlü, çıkarlarının peşindeki erkekliklere dönüştürür.

Kerim ise kırsal kökenli erkekliklerin bir örneğidir. Burjuvadan dönme devrimci erkeklikler, alt sınıfların özelliklerine aykırı ve Kerim'in antitezi gibi görünen yeni bir geleneği somutlaştırırlar. Kerim ve Ertuğrul'un hikâyeleri, öznelliklerinin onayını aramaları bakımından örtüşür. Her ikisi de ayrı bir eve sahip olma ve kendi hayatlarını idame ettirme arzusundadırlar. Bu arayış, erkekliğin onaylanması arayışıyla iç içe geçer. Kerim'in tersine Ertuğrul'un mücadelesi esasen zihinseldir: bir şekilde devrimci hareketin parçasıdır ama kendisini harekete adamakta tereddütlüdür ve daha çok hazlarıyla yönetilen bir boşlukta yaşamayı tercih eder. Kerim'in hikâyesi, çalışan erkeklerin yiğitçe özelliklerini öne çıkarır. Çalışmak, saygınlık edinmek, becerikli ve sorumlu olmak demektir. Bu tutum, halası Devrim'in dairesine, erkeklerin tamamen ait olmadığı bir alan olan "ev içi"ne sıkışmış olan Ertuğrul'u erkekliğin çeperlerine iter.

Ertuğrul'un hayatı, cinsiyet ilişkileri söyleminde bir değişim anlamına gelir; ama bu değişim aynı zamanda erkekliğin sözde kaybına da katkı sunar. Her ne kadar ev içi alanda kadınlar üzerinde belirsiz bir otorite kursa da, Ertuğrul aslında ev işlerinin hiçbir sorumluluğunu yüklenmeyi kabul etmeyen, "yan gelip yatan" biridir. Ertuğrul'u, hiçbir gerçek failliği ve eyleme isteği olmayan, güçsüzleştirilmiş (emaskülen) izleyici konumuna yerleştirmekle *Zor*, erkek olmakla ilişkili

niteliklerin hem aile yaşamının ev içi alanına hem de kamusal yaşamın dışardaki alanına ait olduğu iddiasını onaylar. Ertuğrul, cinselliğin uygun alanı olarak evliliği reddetmekle, olası sorumluluklarından kaçar. Ailesinin kaynaklarından geçinerek de bir iş sahibi olmayı ve kamusal yaşamda özne rolü üstlenmeyi boşlamış olur.

Geleneksel aile değerlerinin tasfiyesine ilişkin korku, devrimcilere atfedilen cinsel özgürlük arayışında en hiddetli ifadesini bulur. Çokum, cinsel özgürlüğü, devrimci bakış açısında diğer bütün özgürlüklerin anahtarı ve kriteri gibi gösterir. Ertuğrul, Devrim Hanım'ın evinde bir tür komün kurar ve ona en çok haz veren konukların kalmasını ister. Devrim, Ertuğrul'u ailesinden çekip almayı, onu sevgisiz ve çaresiz bırakanlara karşı bir zafer olarak görür.

Ertuğrul'un bağımsızlık arayışları, isyankâr ve uyumsuz tavırları, ailenin biçiminin ve işlevinin bir dönüşüme girdiğini gösterir. Aile artık, birbirine akraba olan insanlar arasında, sanki tesadüfen bir arada tutuşan kişisel ilişkilerin bir toplamından daha fazlası değildir. Ertuğrul, annesi ve babasından farklı değerlere, inançlara ve ilişkilere sahiptir. Ailesinin geleneklere uyması yönündeki beklentisine karşı çıkar. Anlatıcı, küçümseyici bir tonla, Ertuğrul'un anne ve babasını eski moda olarak görmesinin eksiklerine dikkat çeker. Ertuğrul, aile üyelerine adeta tüketim maddeleriymiş gibi bakar ve ailesinin kaynaklarıyla yaşıyor olduğu gerçeği de eleştirinin hedefi olur.

Ertuğrul'un ailesine yabancılaşmasını anlatan en çarpıcı bölüm romanın sonundadır. Ertuğrul'a annesinin ölümüne sebep olan kazayı haber vermek için Devrim'in evini bir

hizmetçi aradığında, Ertuğrul telefonda hiçbir yas belirtisi göstermez, sadece annesinin ölüp ölmediğini sorar:

> —"Ben Pakize," diyordu kadın. [...]
> —"Annene araba çarptı oğlanım!" Nazan'ın battaniyeden sarkmış ayağının başparmağı oynayıp duruyor. Az önceki birleşmenin gevşekliği içinde.
> —"Öldü mü?"
> —"Heya... Getti benim Nesrin hanımım." Nazan doğruldu. Yüzü solgunlaştı.[88]

Bu sahne, Ertuğrul'un radikal bireyselciliğiyle insani duyarlılıklardan yoksun oluşunu, gençleri aşk ve saygı yolundan çıkaran, devrimci bakışa yerleşmiş olan sözde cinsel devrimle ilişkilendirmeye çalışır. *Zor*'a göre, cinsel devrim bedene ve ruha değer veren ve saygı gösteren bir şey değildir; bunları suistimal eder.

Çokum, devrimci hareketteki bu "istismarcı özgürlük" konusunda eleştireldir. Erkekliğin ve kadınlığın saygıdeğer biçimlerini kurma imkânı taşıyan evlilik kurumunun aksine, devrimciler arasındaki özgür ilişkiler erkekliğin ve kadınlığın bazı yoz biçimlerini kurmaktadır. Kadın karakterlerin dramatik bir biçimde yan yana getirilmesiyle, *Zor*'un anlatıcısı devrimci ülküleri sahiplenmenin kadınların uğradığı baskıya hiç de karşı çıkmadığını iddia eder. Böylesi bir devrim, kadınları, onlara tayin edilmiş olan ev kadını ya da anne rollerinden özgürleştirme niyeti taşımaz. Tam tersine, kadınları erkeklerin hizmetinde tutar.

88 Age, 215–16.

Bunun kanıtı da Ertuğrul'un partneri Nazan'ın itaatkâr tavırlarındadır. Devrimci aktris Nazan, Ertuğrul'un kirli iç çamaşırlarını yıkar ve onun emirlerine uyar. Nazan'ın bu köle imgesi, mutsuz evliliğinde kocasını terk eden ve kendi kendine tırnaklarıyla köyden çıkmanın yolunu bulan, Kerim'in ablası Sırma'nın savaşçı imgesiyle keskin bir zıtlık oluşturur. Eğitimsiz köylü kızı kendi "devrim"ini yapar ve şehirde Devrim'in hizmetçisi olur. Her ne kadar Çokum, bu büyük dönüşümü detaylandırmasa da, okuru bunu takdir etmeye çağırır.

Sırma'nın şehre gelip Devrim'in hizmetçisi olması, hem bir başarı hem de bir ikiyüzlülük öyküsüdür; çünkü Devrim'in, işçi sınıfı söylemlerine coşkulu bağlılığıyla çelişen bir biçimde, ucuz kadın emeğini kendi evinde kullanmasını temsil eder. Devrim, evde Sırma'ya buyruklar verir ve sonra onun yorgun bedenine, solgun cildine acıyarak bakar:

> Bir koltuğa oturmuş tırnaklarını törpülüyor Devrim hanım.
> — Halılar bitti mi anam? Silsen mi bi kere? Siliver hadi? Son suyuna sirke kat, parlasın. [...] Nasıl da yaşlı görünüyor. Yumuşatıcı, nemlendirici kremler görmemiş bir yüz. Kabalaşmış derisi. Bir çabuk kızarıyor. Yaşı elli de olabilir, yirmi beş de...
> —Kaş yaşındasın sen? Hiç durmadan, başını kaldırmadan cevaplıyor Sırma.
> —Yirmi dört varımdır.[89]

Devrim'in buyurgan görünümü, işçilerin haklarını destekleyen birinin kadın emeğini "patronvari" bir biçimde kullanmasının kabul edilebilir olup olmadığı sorusunu gündeme

89 Çokum, *Zor*, 119–20.

getirir. *Zor*, Devrim'in problematik konumuna ve burjuva yaşam tarzlarıyla işçi sınıfı idealleri arasında kalanların çelişkilerine ışık tutar.

Bir diğer çelişki, öğrencilerinin kendi aralarında devrimci bir öğrenci liderinin fotoğrafını dolaştırdıklarını fark eden öğretmen Makbule'nin düştüğü dehşetle temsil edilir. Bu gizemli öğrenci lideri muhtemelen, yalnızca tartışmalı bir kahraman değil aynı zamanda 1970'lerin popüler imgelerinden olan Deniz Gezmiş'tir. Bu bölüm, gençlerin simgeleşmiş kişilere hayranlığını irdeler. Makbule'nin dehşete düşmesiyle anlatı, toplumun özgürlüğün yeni tanımlarını sindirme mücadelesini tasvir eder. Onu korkutan, bu popüler imgeleri üreten dönemin siyasi çatışmaları değil, anarşiye neden olan bir devrimcinin havalı biri haline gelmesidir.

Kızların bir erkeğin fotoğrafına hayranlıkla bakması, sadece "canavar"la erotik bir özdeşleşme anlamına geldiği için değil, aynı zamanda kızlarda açığa çıkan belli bir hazzın gelişmesini ima ettiği için tehditkârdır. Kızların, devrimci öğrenci liderinin imgesiyle büyülenmelerinin şok etme potansiyeli, bir tek fotoğrafın, cinsel olarak pasif oldukları varsayılan genç kadın özneleri, dikkatle gözünü diken izleyicilere dönüştürmesinde yatar. Çokum bu değişimi, tamamıyla farklı bir kültürün tehditkâr evrimi olarak ele alır. Kızların haz arayışını, erkek kılığına girmiş kadınlar olarak yorumlar.

*Zor*'un ana fikri, Kerim'in İstanbul'a gelişi ve kırsal yaşantının ahlakî ve fiziksel açıdan sağlıklı etkileriyle, şehrin, bireyleri aile uğraşlarından çekip almaya çalışan cazibeleri arasında bocalamasıdır. Kerim'in şehre gidişiyle simgelenen, yerinden uzaklaşmanın rahatsız edici hissi, modern özne için

ortak bir duygusal durumdur. Roman, karşıt siyasi hareketlerden çıkan şehirli gençlik kültürünü, kadınlık ve erkekliğe ilişkin yerleşik kavramlara bir saldırı olarak resmeder.

*Zor*, siyasi kavgaların insanları nasıl tükettiğini ve onlara nasıl acı verdiğini detaylarıyla anlatır ama tanımlamaya çalıştığı esas unsur, bir toplumsal oluşum olarak ailenin parçalanmasıdır. Çokum, sınıf söylemlerinin insanları yozlaştırdığını ve onlardan soygunculuğa, öldürmeye meyleden canavarlar yarattığını iddia eder. Devrimci karakterlerin hikâyede sunulması bakımından *Zor*, Emine Işınsu'nun *Sancı*'sıyla büyük benzerlikler taşır. Devrimcileri olumsuz özelliklere büründürür ve bozkurtların ölümüne kederlenir. İzzet Bey aracılığıyla anlatı, bağımsızlık arayışına itimat eder ve otoriter ilişkilerin, nesiller arasında karşılıklı saygıya dayanan ilişkilere dönüşmesi ihtiyacını ifade eder. Yine de, Kerim ve Ertuğrul'un bireyselleşme arayışları, bu iki genç adam sınırları zorlayıp da ailelerine karşı sorumluluklarını ihmal edince anlatıcının eleştiri oklarının hedefi olur.

Anlatıcı, bu arka planla, devrimcilerin sıradan insanların çırpınmalarını anlamalarının imkânsız olduğu fikrini coşkuyla destekler. Devrim oynadıkları bir oyundur. İşçiden hırsıza dönüşen Kazım gibi, Devrim'in konukları da romanda tek boyutlu olmaktan kaçamazlar. Anlatıcı onların akıllarını okur ve sözlerini alıntılar ama okurları, bu kişilerin geçmişleri hakkında bilgilendirmez ya da onların kendileri hakkında detaylı bir biçimde konuşmalarına izin vermez. Bu insanlara atfedilen tek ortak özellik, yaşlı nesillerce taşınan değerleri inkâr etmeleridir ve anlatıcı bu inkârın yeni ve kendine özgü bir ses bulma girişimi değil, uyumsuz kişilerin kendilerini kabul ettirme taktiği olduğu fikrini dayatır.

Çokum'a göre "devrim", aile, din, cinsellik ve toplumla ilgili eski kavramlara yönelik tepkisel tutumlarıyla çaresizce ilgi çekmeye çalışan, üst sınıf entelektüellerin ve gençlerin romantik bir tutkusudur. Tamer gibi baskıcı karakterler ve kadınları aşağı konumlarda tutan cinsiyet hiyerarşisi, soldaki otoriterliği anlatır. Ertuğrul'un, Devrim'in evinde tadını çıkardığı kadın yoldaşların hizmeti, devrimcilerin gündeminde cinsiyetlerin nasıl karşılaştığına ilişkin simgesel bir portre olarak sunulur.

Bu güya özgürleşmiş toplulukta bile hâlâ, kadınları erkeklerin hizmetine sokan ama katı kurallar nedeniyle kadınların şikâyet edemediği cinsiyet hiyerarşisi vardır. Anlatıcı, bu kadınların yaşam biçimlerini sorgulamaya yetecek kadar bilge olmadıklarını iddia eder. Roman ilerledikçe devrimcilerin hain görünüşleri de artırılır. Aldatma da hikâyenin bir parçası olur ve devrimci hayatlardaki ahlak eksikliğinin altı böylece çizilir: Ertuğrul, bir arkadaşı olan Birgül'ün babasıyla ilişkisi olduğunu öğrenir, ayrıca Devrim Hala'nın sevgilisi Ömer de evli bir erkektir.

Çokum'un karşı çıktığı düşman, cinsel devrimi devrime değil de, devrimi cinsel devrime bağlı olarak gören karikatürize bir "sol"dur. *Zor*, ateizme ve cinsel özgürlüğe korkutma taktikleri kullanarak saldırır; Türkiye toplumunun, misafirperverlik, yaşlılara, aileye ve Tanrı'ya saygı olduğu öne sürülen, köklü değerlerini hatırlatır. Kökten toplumsal değişimlerden duyulan korku anlatıyı etkisi altına alır -ki bu da gerici idealleri seferber etmesine, aile ilişkilerini ve gelenekleri kültürel bütünlüğün en önemli alanları olarak öne çıkarmasına neden olur.

İnsanların diğer yurttaşlara güven duyması, İstanbul'un sivil savaş koşullarında tehditkâr bir anlam kazanmaktadır. *Zor*'un sınıf söylemindeki sorunlara ısrarlı vurgusu, 12 Mart koşullarında, düşmanının dışardan değil de içerden olduğunu iddia ederek insanları karşı karşıya getirmeye çalışıyor gibidir. Hayattan payına düşeni kabul etmeyi reddeden, isyana ve köklü değişimlere meyleden herkes potansiyel olarak suçlu ve hatta hain ilan edilir. Yoksulluk koşullarını ılımlı bir biçimde sorgulamak bile, komünizmi ergenlere ve genç yetişkinlere makul gösterme yönünde gizli bir amacı olan bir eylem gibi ele alınır. Çözüm önerisi, Tanrı'ya güvenmek ve iyi şeyleri beklemektir. *Zor*, insanın seçimlerini hükümsüz kılar ve bilinçli bir çabayla tarihi değiştirme olasılığını boşa çıkarır.

# 3. BÖLÜM

# ERKEKLİK VE MODERNLEŞME: AŞK HADIM EDER Mİ?

Ashis Nandy, *The Intimate Enemy* [Yakın Düşman] adlı kitabında, "tarihin menteşeleri arasında sıkışıp kalmış, sömürgeciliğin saf, umutsuz mağdur"luk modelini reddeder ve mağdurların kendi seçimlerini, bazen bilinçli bazen kendiliğinden, ne şekillerde yaptıklarını tartışır; böyle bir sistemde, muzafferlerin aynı zamanda "kamufle olmuş mağdurlar" olarak görünebileceklerini ifade eder[1]. Nandy, hiper-erkeklik kavramını İngiliz-Hint sömürgecilik çatışması bağlamına taşımış ve çift cinsiyetlilik ile Gandici şiddetsizlik praksisini tartışmıştır. Burada Nandy'den, sömürgecilik bağ-

1 Ashis Nandy, *The Intimate Enemy: The Loss and Recovery of Self Under Colonialism* (Delhi: Oxford University Press, 1983), 15–16.

lamında hiper-erkeklik kavramının kullanımını ödünç alıp Türkiye'nin modernleşme tarihinde şiddetsiz eylemciliğin 12 Mart bağlamında nasıl ele alındığını inceleyeceğim.

Güçlü olanın cezalandırması ya da ödül vermesi yoluyla belirli norm ve kategorilerin zorla öğrenilmesine dayanan sömürgeci kalıp, 12 Mart romanlarında endokolonyalizm [içerden sömürgecilik] biçiminde mevcuttur; askerî hükümet tarafından belirlenen kural ve sınırlar, bir baskı ve yabancılaşma kültürü yaratarak içsel alanı (örneğin büyük şehirleri) sömürgeleştirir. Devlet yurttaşlarına, eril ayrıcalıkları olan bir otoritenin kültürünü edinip kendilerini medenileştirmeleri gereken küçük çocuklar gibi davranmıştır. Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düğün Gecesi* romanı ve Tarık Buğra'nın *Gençliğim Eyvah*'ı, hem yayımlanma tarihleri, hem de askerî darbeyi daha geniş bir tarihsel çerçevenin parçası haline getirmeleri sebebiyle, 12 Mart romanlarına bir son söz sunarlar. Endokolonyalizmi, Türkiye'nin kültürel sömürgecilik yoluyla modernleşmesi olarak ele alırlar. Bu iki romanın dikkate değer olmasının bir nedeni de, mağdurların mütecavizle paradoksal özdeşleşmesini ve hiper-erkekliği taşıyan iktidar figürlerini, modernleşme sorusunun bir parçası olarak ele almalarıdır.

Ağaoğlu da Buğra da, askerî darbeyi Türkiye tarihinde izole bir olay değil, Türk modernleşmesinde süregelen tepkilerin bir sonucu olarak değerlendirirler. Bu romanlarda asker-sivil ayrımı artık geçerli bir tema değildir; çünkü her iki roman da insanların zaten askerî bir kültür içinde toplumsallaştığı bir iklimi tasvir eder. *Bir Düğün Gecesi* ve *Gençliğim Eyvah*, dönemin hâlâ taze olan anılarını canlandırarak bazı yeni kaygı biçimlerine odaklanır: Alternatif olmayı, farklı

olmayı, dünyayı değiştirmeyi amaçlayan politik eylemliliğe katılma durumlarına eşlik eden kaygı biçimleri. Karakterleri çevreleyen politik ortam karmaşıktır ve canlı bir biçimde betimlenmiştir.

Her iki roman da doğrudan siyasi soruları ele alır; siyasetin insanların kişisel ilişkilerinin yanında deneyimledikleri bir şey değil, içsel benliklerini inşa ve fark etmelerini sağlayan bir deneyimler ağı olduğunu öne sürer. Erkekler, iktidar ve iktidarsızlık arasında sıkışıp kalmış, eril failliklerine ilişkin sorularla sarılmış durumdadır. Her iki roman da, erkeklerin erkeklikle ilişkilenmelerinin karmaşık ve sıklıkla çelişkili biçimlerini sergiler ve güç gereksinimini, cinsiyet, toplumsal sınıf ve siyasi bağlantılarına bakılmaksızın, tüm insanlarda içkin bir unsur olarak ele alır. Bireyler, siyasi husumet nedeniyle artan şiddet ve romanlardaki klostrofobik atmosfer içinde, kendilerini güçlendirmeye çalışırlar.

*Bir Düğün Gecesi*, ordunun burjuvazi ile birliğini simgeleyen bir düğünü anlatır. Roman, davetlilerin kişisel ve siyasi bağlılıklarını sorgular; kendi içlerinde yaşadıkları çelişkileri ortaya koyar. Ağaoğlu, askerîleşmenin darbe sonrası toplumu nasıl şekillendirdiğini ele alır. Ağaoğlu'nun farklı karakterlerin bilinçleri aracılığıyla sunduğu panorama, darbe dönemine ilişkin farklı bakış açılarına yerleşmemizi sağlar ve bu çokseslilik, romanı, 12 Mart deneyiminin başarılı bir sanatsal ve eleştirel son sözü haline getirir.

Ağaoğlu, darbeyi tezgahlayanlara yönelik eleştirel yaklaşımıyla eşsizdir. Ağaoğlu'ndan önce yazarlar, 12 Mart ortamında muhbirlerin, sivil polislerin, sorgucuların, katı bürokratların ve benzerlerinin yıkıcılıklarını inceleyerek

erkeklikler üzerinde durmuşlardı, ama Ağaoğlu, soruyu ilk defa daha güçlü figürlere, generallere yöneltti.

Bir gruba bağlanma ve şiddete başvurma meselesi, gizli bir "anarşist" gruba odaklanan *Gençliğim Eyvah*'ta daha detaylı biçimde açılır. Buğra, 12 Mart döneminin sağcı yazarlarının popüler korkutma taktiklerini kullanır ve dönemin kaosu için devrimcileri suçlar. Bu gizli hareketin genç öğrencileri etkileyen ve politik hedeflerine ulaşmak için onları kullanan şeytanî liderini ele alır. *Gençliğim Eyvah*'ta 12 Mart, genç erkeklerin dikkate değer olduklarını kanıtlamak için hayatlarını riske attığı, şiddet dolu bir erkeklik karnavalı olarak değerlendirilmektedir.

Buğra, Emine Işınsu'nun yaptığı gibi kurban vermeyi övmez; bunun yerine, gizli grubun lideri tarafından beyni yıkanan genç bir erkeğin arayış hikâyesini inşa eder. Aşkı ve sorumlulukları arasında bölünmüş olan genç adam, onu vârisi gibi gören liderine olduğu kadar sevdiği kadına da boyun eğmesine neden olan şeyler üzerine kaygıyla düşünür. Buğra, gençlerin paramiliter grupları cazip bulmasını ele alırken, eril kahramanlık konumunun hangi temelde kazanılacağını sorarak bu konumu ikna edici bir biçimde sorunsallaştırır. *Bir Düğün Gecesi* de, erkeklik performansının, hayatta kalmak için kadınların gündeminde de yer aldığını gösterir.

## ADALET AĞAOĞLU'NUN *BİR DÜĞÜN GECESİ*'NDE ASKERLİK VE EVLİLİK

Judith Butler'ın kuramında toplumsal cinsiyeti tanımlamak için kullandığı performans kavramı, çatışmalı bir özne konumunu ortaya çıkarmaktadır. Ağaoğlu'nun *Bir Düğün Gecesi*,

performansın bir anksiyete olarak yaşanmasına odaklanır ve 12 Mart döneminin çalkantılarını, bir düğünün panoramik atmosferinde ele alır; bunu kasten ironik bir biçimde yapar ve gerçekliğin farklı versiyonlarına ilişkin bir tartışma başlatır[2]. Ağaoğlu, iç içe geçen bir dizi hikâyede, darbe sonrası döneminin çürümüşlüğünü gösterir. Bir açıklık ve yeniden değerlendirme duygusuyla, okurları, 12 Mart'ın genel çerçevesi içinde, Kemalizm'in, devrimci solun, anarşizmin ve feminizmin başarısızlıkları üzerine düşündürür[3]. Her ne kadar bu değerlendirmeye, zaman zaman yansız bir ironi ve acı bir hayal kırıklığı eşlik etse de, esas amaç, darbe döneminin tarihsel momentinin psikolojik izlerini anlamaktır. Dümdüz bir çizgisel anlatı yerine, geçmişin ve şimdinin iç içe geçmiş biçimde konumlandırılması da farklı perspektifler sağlar[4].

Ağaoğlu, görgü tanıklıklarını yazınsal metinlere dönüştüren 12 Mart yazarlarının çoğunluğu tarafından geliştirilmiş olan yaygın gerçekçi biçimden uzaklaşarak dönemin anılarını postmodernist bir tarzla ele alır. *Bir Düğün Gecesi*, politik meselelerle estetik denemelerin göz kamaştırıcı bir bileşimidir. Roman, erkeklerin ve kadınların hikâyelerini, karakterlerin bilinçlerine ilişkin yansımalarla ortaya koyar.

Bilinçakışı, romanın temel tekniğidir ve Ağaoğlu düşüncenin kesintili doğasını büyük bir başarıyla yansıtır. Anlatıda, davetin sonuna doğru, alkolün etkisi hissedilmeye başladıkça, zihinsel yetiler zayıflayıp düşünmek zorlaştıkça, söylem

2 Adalet Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003).
3 *Bir Düğün Gecesi*, Adalet Ağaoğlu'nun ünlü "Dar Zamanlar" üçlemesinin ikinci kitabıdır.
4 *Bir Düğün Gecesi* olumlu eleştirilerle birlikte, Sedat Simavi Ödülü'nü, Orhan Kemal Roman Armağanı'nı ve 1980 Madaralı Roman Ödülü'nü aldı.

daha da parçalanır. Ağaoğlu'nun karakterleri, geçmişlerini yeniden yaratırlar ve birtakım sessiz tanıklıklarla kendilerini eleştirel olarak incelerler. Bu sessiz tanıklıklar arasında, deneyim ve hatıranın inşa edilmiş doğasına ilişkin bir sorgulama da vardır.

*Bir Düğün Gecesi*'nde Ağaoğlu, zamanı, zincirleme olaylar dizisi olarak ele alır: romanın girift yapısı, yaşam biçimleri, siyasi bağlantıları ve inançları bakımından farklı bir grup insanın gözlemlerini birbirine bağlayarak dokur. Ağaoğlu, kısa ve öz bir tarzda, karakterlerinin doğrudan okurlarla konuşmasına olanak verir. *Bir Düğün Gecesi*, kişilerin hikâye ve anlatımlarını yan yana koyarak ve anlatının odağını bir karakterin bakışından diğerininkine kaydırarak, bir dizi parçalanmış anıyı ve çelişen hikâyeyi sarmal bir bütün halinde toplar.

Karakterler, yaşadıkları dönüşümün yoğunluğunu ve bu dönüşümün sevdikleri insanlar üzerindeki etkisini bilmekten acizdirler. Aynı olaylara tanıklık eden insanların birbiriyle çelişen anlatımlarıyla, bu insanların deneyimlerinin bütün boyutlarına ışık tutan çapraz bir sınama olanaklı olur. Ömer, Tezel'in mücadelesine tanıktır, Tezel de Ömer'in kaygılarına. Tezel ve Ömer, Ayşen'in militanca siyasi eylem ile güvenli bir yaşam arasındaki salınımlarına tanıktır. Aynı şekilde, düğündeki konuklar birbirlerinin yaşamlarını gözlemler ve keşfederler. Ağaoğlu, bu çelişkileri, 12 Mart müdahalesinin mirasını anlamak için üretken bir alan olarak kullanır.

Düğün, 1973 yılında Türk orta ve üst-orta sınıfının bir mikrokozmosudur. Paranın kendinde-amaç haline geldiği ve para kazanmanın, kanunsuz yollarla da olsa, değer taşıdığı

yeni bakış açısını resmeder. Düğün, paraya susamış burjuvazi ile kana susamış ordunun birliğini simgeler: acımasız kapitalist İlhan'ın, geçmişte solcu devrimci bir eylemci olan kızı Ayşen, ünlü bir generalin oğlu olan Ercan ile evlenir. İlhan'ın kız kardeşlerinden biri olan Tezel düğüne katılır ancak diğer kardeş Aysel yoktur[5].

Aysel'in Oxford'da ekonomi profesörü olan, darbeden sonra işten çıkarılan ve sıkıyönetim sürecinde haftalarca gözaltında tutulan kocası Ömer de kalabalığı izleyenler arasındadır: yüksek rütbeli generaller, tanınmış iş adamları, çiftin arkadaşları ve aileleri düğündeki mutlu kalabalığı oluşturur. Silahlı kuvvetlerin müdahalesinin yarattığı tekinsiz atmosferden yalıtılmış ve güvende görünürler. Düğün, aynı ailenin üyelerini birbirine çoktan düşman etmiş olan çeşitliliği; farklı ideoloji, sınıf ve siyasi bağlantıları görünür kılar. Aysel'in düğünde olmayışı, güçlü askerî kişilerin gölgesinde bir servet edinen ve kız kardeşlerini devrimci sola olan bağlılıkları nedeniyle suçlayıp onlara sırtını dönen ağabeyi İlhan'la gergin ilişkisine bağlanır.

R. W. Connell, "erkeklik ve kadınlık içkin olarak ilişkisel kavramlardır, birbirleriyle olan ilişkilerinde, toplumsal bir sınır çekme ve kültürel bir karşıtlık olarak anlam bulurlar. Bu, farklı toplumlarda ve tarihin farklı dönemlerinde sınır çekmenin değişen içeriğinden bağımsız olarak böyledir"

5 Aysel, üçlemenin ilk romanı olan *Ölmeye Yatmak*'ın baş karakteridir. Akademisyen ve sosyologdur, öğrencilerinden biri olan Engin'le ilişkisi vardır ve kendisini hayatındaki insanlardan yabancılaşmış, çaresiz hissetmesinin ardından gelen intihar fikriyle savaşmaktadır. Aysel'in ilişkisi, onun yabancılaşmasını açımlamaya devam eden *Bir Düğün Gecesi*'ndeki ana anlatı silsilelerinden birini oluşturur.

der[6]. Bu toplumsal sınır çekmeyi ve erkek/kadın ikiliğini görünür hale getirmek için Ağaoğlu, benzer geçmişleri olan bir erkek (Ömer) ve bir kadın (Tezel) aydını, anlatının temeline yerleştirir.

Ömer'in düşünceleri sıklıkla Tezel'in sözlerine karışır. Bu ikisi, kendilerini düğünün sessiz gözlemcilerine dönüştürür ve onların zihinsel kaçamakları, konukların kişisel tarihlerine ilişkin bazı ayrıntılı bilgilerin yanı sıra, düğünün de kuşbakışı bir eleştirisini olanaklı kılar. Tezel ve Ömer'i, bu tanıklık konumunun dışında bir araya getiren şey, geçmişlerinde, genç neslin ortodoks solcu devrimciliği nedeniyle yaşadıkları sorunlardır. Düşünceleri, konukların bazılarının iniş ve çıkışlarını aktarmakla kalmaz, aynı zamanda, devrimci harekete ve solcu aydınların mücadelelerine ilişkin ikircikli konumlarını da yansıtır.

Roman, Tezel'in "intihar etmeyeceksek içelim bari" sözleriyle açılır ve okur, erkek ana karakter olan Ömer'le, onun Tezel'in alkoliklik belirtilerini incelemesi yoluyla tanışır. Tezel'in alkolle ve nihilist tutumla mücadelesi, hikâyesinin bütünleyici bir parçasını oluşturur ve devrimci solun travmasını temsil eder. Tezel'in imgesiyle, politik açıdan tükenmiş Türkiye'nin toplumsal kaosu, bireysel bir durum, psikolojik bir anksiyete hali ve bir anlamsızlık olarak görünür. Tezel'le sığındıkları bir köşede Ömer, abartılı kostümleri içinde kendilerini olduklarından zengin ve önemli göstermeye çalışan erkek ve kadınlardan oluşan burjuva kalabalığını izler. Bu ikili, kısık sesle düğünü eleştirirler.

---

6 R. W Connell, *Masculinities* (Berkeley: University of California Press, 1995), 44.

Davetliler, ayrıcalıklı olmanın değerlerini ve lüks geleneğini benimsemişlerdir. Ömer'in iç sesi, şarap ve viski kadehlerinin nazik tokuşturmaları arasından duyulur, bu esnada zihni, düğün davetlilerinin sırlarını açığa çıkaran anılara ilişkin düşüncelere yetişmeye çalışır. Ömer'in incelemeleri, Aysel'le olan uzun evliliğine ilişkin düşünceleriyle, genç gelin Ayşen'in bir zamanlar kendisine duyduğu ilgiyle büyülenişiyle ve eskiden profesör olduğu üniversitede öğrenci boykotlarına önderlik eden devrimci Tuncer'i görmesiyle kesintiye uğrar. Ömer, Tuncer'in şimdi, tanınmış bir iş adamının damadı olarak Lozan'da doktora öğrencisi olduğunu öğrenir. Tuncer'i görmek Ömer'i geçmişe döndürür ve devrimci arkadaşlarıyla öğrencilerinin dönüşümleri üzerine uzun uzun düşünmesine neden olur.

Ömer ve Tezel'in anımsamalarıyla uyumlu bir biçimde, geniş aile içindeki sürtüşmeler ve rekabetler de, damadın amcasının karısı Gönül ve Tezel'in bir arkadaşı olan İnci gibi yan karakterler aracılığıyla ortaya dökülür. İlhan, annesi Fitnat, Ömer'in eski öğrencisi Tuncer, Ercan'ın annesi Nuriye de kendi hikâyeleriyle anlatıya katılırlar. İlhan, Ayşen'in militan geçmişini hatırlar, itibarlı bir generalin oğluyla evlenmeye zorlamakla kızının hayatını kurtardığına kendisini ikna etmeye çalışır. Fitnat, İlhan ve Aysel'in politik tartışmalarını kederle anımsar ve çocukları arasındaki husumeti anlamaya çalışır. Ömer'in öğrencisi Tuncer, Yıldız'la evliliği ve Lozan'a kaçması hakkında eski hocasının düşünebileceklerinden kaygılanır.

Tuncer militanlık yıllarını hatırlarken, işçi sınıfından bir karakter olan ve Ağaoğlu'nun üçlemesinin ilk romanı *Ölmeye Yatmak*'ta da bulunan Ali Usta belirir. Ali Usta, yeğenleri

Ahmet ve Murat'a bakmaktadır. Ahmet'i düzgün bir eğitim alması umuduyla polis akademisine gönderir; ama çocuk, şiddet dolu ve saldırgan bir polis olarak mezun olur. Damadın annesi Nuriye, oğulları Hakan ile Ercan arasındaki kavgayı hatırlayarak, Hakan'ın düğüne müdahale etmesinin olası sonuçlarını hesap etmeye çalışır.

Gelin Ayşen de ideallerini, geçmişteki eylemlerini ve politik hedeflerini sorgular; anne ve babasının tutkusuz evliliğinden, babasının paragözlülüğünden ve annesinin savurgan yaşam biçiminden hoşlanmadığını ifade eder. Ayşen'in devrimci geçmişi, gözaltı ile sonuçlanan, Amerikalı bir bürokratın arabasını ateşe verme eylemini de içermektedir[7]. Ailesi bunu isimlerine sürülen bir leke olarak görür. Ercan'ın babası Tümgeneral Hayrettin, yerel yetkililere ulaşıp Ayşen'i serbest bıraktırır; bu olay üzerine Ayşen, uzun süredir ona hayran olan Ercan'ı tek destekçisi olarak görmeye başlar ve sonunda Ercan'ın evlilik teklifini kabul eder.

Tezel de geriye dönüp evliliklerine bakar. İlk olarak akademiden arkadaşı Mehmet'le, ardından babasının servetiyle geçinen Oktay'la evlenmiştir. Bu evlilik sırasında oğlu Kerem'i doğurmuştur. Oktay'ın devrimci hareketle olan ikircikli bağını, burjuva yaşam biçimine ne kadar derinden bağlı olduğunu anımsar. Gözaltına alınmanın, askerî hükümetin zulmüne uğramanın arkadaşları arasında nasıl siyasi nişanlara dönüştüğünü düşünür.

7 Araba yakma, 6 Ocak 1969'da, Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan, Sinan Cemgil ve Taylan Özgür'ün başını çektiği ODTÜ öğrencilerinin ABD büyükelçisi Robert Komer'in arabasını, kampüsü ziyaret edişi sırasında ateşe vermelerine bir göndermedir. Komer, Türkiye'ye büyükelçi olarak atanmadan önce, 1968'de Güney Vietnam'da görev yaptığı için sevilmeyen bir figürdü.

Abartılı düğün, her şeyden önce, doğrudan doğruya erkeklerin konumunu gösterir; evlenen çiftin babalarının. Düğünün niteliği, ev geçindiren kişiler olarak babaların eril itibarının ve statüsünün bir göstergesidir. Aile reisinin zenginlik gösterisi, ailenin gücünün belirtisidir. Romanda, Erhan'ın general babası Hayrettin'in, sadece ismi ve mesleği anılır. Ama bu küçücük bilgi bile, acımasız askerî müdahalenin hâlâ taze anıları nedeniyle, otomatik olarak onu, düğün atmosferinde bir güç simgesi konumuna yerleştirir.

Ayşen'in babası İlhan Dereli de, yazarın İlhan'ın düğüne ilişkin düşüncelerinin takip edilmesine izin verdiği kısa bir bölüm dışında, okurla doğrudan konuşmaz. İlhan hakkındaki şeyleri daha çok Tezel, Ömer ve kızı Ayşen'in düşünceleri aracılığıyla öğreniriz. *Bir Düğün Gecesi*, düğünü kullanarak, burjuvazi ile silahlı kuvvetlerin hükümeti düşürmekteki işbirliğini alaya alır. Burjuvazi (İlhan ve Müjgan), "sermaye"sini (kızları Ayşen) silahlı kuvvetlerin (Tümgeneral Hayrettin Özkan'ın oğlu Ercan) güvenli korumasına bırakmaktadır. Bu işbirliği, ideolojik militanlığa (Ayşen'in militan solculuğuna) bir son verme ve siyasi atmosferi normalleştirme (Ayşen'i evlilik kurumu yoluyla evcilleşmesi) niyeti taşır.

Düğün, erkeklerin "kadın ticareti"nin canlı bir tablosudur[8]. Ağaoğlu bunu gecikmiş kapitalist Türkiye toplumunun kurucu bir kalıbı olarak tasvir eder. Gelinin babası İlhan, kapitalizmin satirik bir kişileştirmesidir. Tek kızına lüks bir düğün

8 Gayle Rubin, "The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex," *Toward an Anthropology of Women* içinde, ed. Rayna R. Reiter (New York: Monthly Review Press, 1975), 157.

yaparak ebeveynlik sorumluluğunu başarıyla yerine getirdiğini düşünmektedir. İlhan ailenin tek erkek ve en büyük çocuğudur; babasının ölümünden sonra onun yerine geçmiş, kız kardeşlerine karşı otoriter bir rol üstlenmiştir. Baskıcı ve küçümseyen bir baba figürü olmuştur ki bu rolden, ona atfedilen güç nedeniyle zevk duyar. İlhan'ın sahip olmak ve yönetmekle ilgili ataerkil arzusu, paragöz bir sermaye sahibi olmaya yönelen ideolojik eğilimiyle birleşir ve bu, evdeki diğerleri için, işleri daha da kötüleştirir.

Aşırı para, hiper-erkekliği getirir ve İlhan zenginliğinin getirdiği olanaklardan doğan siyasi avantajı kullanmakta tereddüt etmez. Önde gelen bürokratlarla dostluk kurar ve bu bağlantılarını kullanarak azımsanmayacak finansal kazançlar elde eder. Annesi Fitnat Hanım, onun çalışkanlığını, adanmışlığını ve ailenin yaşam standartlarını geliştirme sebatını över; kocasının yokluğunda İlhan'ın gücü ve zenginliği sayesinde gelen korumaya müteşekkirdir. Ama kızlar, gördükleri muameleye karşı çıkarlar; İlhan'ın, erkeklik ve olgunluğun dengeli bir bileşiminden yoksun olduğunu hisseder ve bu yoksunluğun nahoş sonuçlarını deneyimlerler. İlhan'ın hiper-erkekliği pekiştiren korumacılığı, kız kardeşleri Aysel ve Tezel'i ondan uzaklaştırır; ideolojik çatışmaları, aralarındaki ilişkiyi, köklü bir çelişkinin kuşattığı gergin bir bağlantıya dönüştürür.

Düğündeki ana gerilim, bu aile içi sürtüşmeden doğmaktadır. Aileleri ve devrimci inançları arasında seçim yapmaya zorlanmış olan Aysel ve Tezel, zor zamanlar yaşamıştır. Kardeşler birbirlerine yabancılaşmışlardır ama yakın oldukları eski günleri özler ve yeniden bağlanmayı umarlar. Aysel'in düğünde olmayışı, ağabeyi ile ilişkisindeki gerilimi artı-

rır. İlhan paragöz bir burjuva ve öfkeli bir despot da olsa, aynı zamanda yaptıklarının farkında olan bir adamdır. Kızı Ayşen'in, düğünün başından beri neredeyse hiç gülümsemediğini fark eder. Yüksek sınıf yaşantısına alışmış karısı Müjgan'ın, düğünü kocasının yeni iş bağlantıları kurmasını sağlayacak bir fırsat olarak gören hırslı bir kadına dönüştüğünün de farkındadır. Ağaoğlu, İlhan'ın evi geçindiren oğul/koca olarak nasıl bir baskı altında olduğunu da gösterir. Bir erkeğin ailesini geçindirmek ve itibar kazanmak için hissettiği baskı değildir onun alay ettiği; daha ziyade, erkeklerin geleneksel rollerinden ötürü hissettikleri geçim sorumluluğuyla sonsuz para ve güç hırsının nasıl karıştırılabildiğine işaret eder.

Ömer'in anıları İlhan'ın portresini tamamlar; herkes için neyin en iyi olduğunu bilen, kendi gerçeklerini şovence savunan ve başka alternatifleri reddeden en büyük güç sahibi ve seçkin yönetici. Ailenin İlhan'ın servetine yaslanması, Tezel ve Aysel'i ikincil bir konuma iter. Ömer, Aysel'e, neden ağabeyi İlhan'ın en sevilen olduğunu hatırlatır: "Annen senden çok oğluyla övünüyor işte. Sanki sen mi güvence altına aldın kadının yaşlılık günlerini. Sanki sen mi kaldırıp taşıdın onu o sobalı evden? Sanki sen mi televizyon alıverdin ona, geceler boyunca canı sıkılmasın diye, yapayalnız?"[9] İlhan'ın annesi, zenginlikle gelen itibarı şükranla karşılamaktadır. İlhan'ın en ateşli destekçisidir. Fitnat'ın düşünceleri, bazı kadınların erkeklerdeki hiper-erkekliği nasıl kabullendiğini/teşvik ettiğini ve erkekleşmenin failleri olarak, erkeklerin mitleştirilmesinde bu kabullenişin nasıl bir rol oynadığını yansıtır. Fitnat'ın anlatımları sadece ilk doğan çocuğa duyu-

9 Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*, 92–93.

lan derin anne sevgisini yansıtmaz; aynı zamanda Türkiye'de oğulların, yedek kocalar gibi görülüp kız kardeşlerine göre ayrıcalıklı hale getirildiğini de gösterir.

İlhan'ın despot ataerkil rolü, onu romanın askerî figürlerine bağlar, bu figürler, düğünde bir güç gösterisi sergilemektedirler. Fitnat Hanım, evi geçindiren, sorumluluk sahibi oğlunu da 12 Mart'ın askerî figürlerini de, ülkeyi yeniden sükunete kavuşturma yükünü omuzlayan erkekler olarak görmektedir. Fitnat Hanım silahların sorun çözmediğini acıyla fark etse bile, orduyu ülkenin kurtarıcısı olarak alkışlamakta oğlunun yanında yer alır: "Onlar başımızda olmasalar, oğlum haklı, canım memleket mahvolup gitmişti."[10] Roman, askerî düzenin eziyetine uğramış kişilerle, bu eziyete tanıklık ettikleri halde orduyu siyasal çıkmazların çözümü olarak görmeye devam edenleri yan yana yerleştirdiğinde, bize toplumsal bir kurum olarak ailenin, korku atmosferi içinde öncelikli yerini yitirdiğini gösterir.

Bu yeni dünyada, en önemli şey para ve onun getirdiği güçtür. Aysel'in bir aile yemeğinde, sonradan nahoş bir kavgaya dönüşecek şekilde, ağabeyi İlhan'a patlayan öfkesiyle, kapitalizmin açgözlü ve doyumsuz karakteri yüksek sesle dile getirilmiş olur:

> "Aynı karından çıktık diye senin çıkarcı suratını görmek zorunda mıyım? Fırsatçı sen de! [...] Bir bunu öğrenmişsin. En yakınlarına bile boyun eğdirmeyi. Eğmediler mi edepsizleşiyorsun. [...] Yaptıklarını üstelik bir de onaylamalıyız ki için rahat olsun değil mi? Onaylamıyorum işte!

10 Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*, 141.

Onaylamadığımı biliyorsun. Yarın çok sıkışırsanız askerin silahını bile satın alırsınız siz. Her şeyi satın almaya bir kez alışınca, bu memleket sahipsiz, tapusuz bir toprak parçası çünkü bir kez el koymaya başlayınca askeri de alırsınız ve namluların ucunu öz kardeşlerinize bile çevirirsiniz!"[11]

Aysel'in düşünceleri, romanın en önemli kaygısını yansıtır: Ordu ve burjuvazi arasındaki ilişkiyi aydınlatmak. Ancak Aysel'in protestosu, anlatıda arada bir dalgalandırılan bir bayrağa dönüşmez. Kocası Ömer ve tepkisini sessizce onaylayan kardeşi Tezel dışında ailenin diğer üyeleri Aysel'e muhalif bir ses olarak kuşkuyla bakarlar.

Roman, her biri kendisine atfedilen önemden başı dönmüş, eylemlerinden edindikleri kişisel kazançların kılıfı olarak "halkın refahı" için savaşmaya hazır askerî figürlerin ironik bir portresini sunar. Ağaoğlu davetlileri bu figürlere yaltaklanma halinde göstererek, savaşmanın ve askerî yaşamın nasıl en geleneksel erkeklik alanlarını temsil ettiğine işaret eder. İnsanlar korkuyla karışık bir biçimde, ülkede askerî müdahaleden mağdur olmayan belki de tek grup olan bu kişileri onurlandırmaya ve rahat ettirmeye çalışır. Düğün sırasında sivillerle bu askerî figürlerin ilişkisi, 12 Mart olayları sırasında insanların içine itildiği itaate dayalı politik atmosferin bir alegorisidir. Ömer, Ercan'ın sağdıcı Korgeneral Rıfat Paşa'nın Anadolu Kulübü'ne girdiği anı gözlemler:

"'Paşa geldi, Paşa geldi' Paşa gelmiş. Sağ yanımdan biri, yanındaki birine 'damadın nikah tanığı Korgeneral Rıfat Paşa,' diyor. [...] İlhan iki adım öne çıkmış, elini ileriye

11 Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*, 142.

doğru uzatıyor: 'Paşam...' Paşa giriyor. Ardından karısı, kızı -herhalde kızı-, giriyorlar. Ardından emir subayı, ardından Hayrettin Özkan, İlhan, onların ardından da protokol sırasında dakikalardır, belki bir buçuk saate yakın bir süre bu anı bekleyen bütün oğlan ve kız yanı giriyor [...] İçerde herkes, oturmakta olan hemen herkes ayağa kalkmış, ayakta duran hemen herkes de soluğunu tutarak, oldukları yerde, ayaklarını birbirlerine birleştirmiş, karınlarını içeri çekmiş, avurtlarındaki küçük köfteleri, sosisleri, börekleri yutmakla yutmamak arasında kalakalıyor."[12]

Paşa'dan duyulan korku, sıradan insanları itaatkâr kölelere dönüştürür. Düğün kıyafetleri içinde insanlar, nefeslerini tutup karınlarını içeri çekmiştir; yüksek rütbeli bir generalin teftişini bekleyen erler gibi. İnsanlar, ister korkudan isterse kazanç umuduyla, kendilerini güce teslim eder ve böylece otoriter bir düzene çanak tutarlar.

Roman, askerî figürlerin kudretli imgelerine karşı çıkarcasına, cephede savaşan sıradan erlerin mücadelesini ve yabancılaşmasını da konu eder. Damadın Kore gazisi olan dayısı Ertürk, yüksek rütbeli generallerin güçlü imgesini sorunsallaştıran bir başka asker imgesi sunar[13]. Ertürk ismi, "er"in en düşük asker rütbesi olması nedeniyle simgeseldir[14]. "Er-Türk" Ertürk, üniformalı erkeklerin mağdur rolünü anlama imkânı sunduğu için önemli bir figürdür.

12 Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*, 186–187.

13 Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*, 238. Bu romanın yayınlanmasından bir yıl sonra iktidarı ele geçiren 12 Eylül cuntasının başındaki general Kenan Evren'in de Kore gazisi olması bir başka ironik tesadüftür.

14 "Er" hem "erkek" hem de "asker" anlamına gelir. Bu sözcük, Türk kültüründe erkeklikle askerî etosun bağlantısının en basit açıklamasıdır. Tanım gereği her erkek, bir erdir.

*Bir Düğün Gecesi*, Ertürk'ün sesini, günlüğündeki notlar aracılığıyla duyurur. Bu bölüm, genç bir adamın, büyük güçlere karşı bir zafer kazanmak üzere gittiği yabancı bir memleketteki acılı günlerine ışık tutma özelliğini taşır. Ağaoğlu, savaş iklimini ortaya çıkaran baskın erkeklik dilinin yarattığı kaygı ve gerilimlere işaret eder, Kore Savaşı'nı kullanarak Türk ve Amerikan erkekliklerinin kutuplaşmasını ortaya koyar.

Cephedeki görevi boyunca Ertürk, kendi çocuklarının piyon gibi kullanılmasına izin veren yoksul bir ülkenin askeri olarak ikincil konumunu görür. Yaralanır ve hastane koğuşunda, orada verilen yemekleri beğenmeyen Amerikalı Tommy ile arkadaş olur. Ertürk günlüğüne, Tommy'nin yemeklere tepkisini ayrıntılı biçimde kaydeder:

> "Ben Amerikalı savaş arkadaşlarımı, erinden en yüksek rütbeli subayına kadar her zaman çok sevmiş ve saymışımdır. Onlar çukulatalar, enfes soğuk etler, çörekler, tatlılar yerlerken, bol bol biralar içerlerken kendilerini kıskanmak aklımın köşesinden geçmemiştir. Çünkü bunları yemek onların hakkıdır. Zengin bir memleketin çocukları oldukları halde bizim gibi fakir memleketlere yardım elini uzatmış, düşmanlarımız komünistlere karşı bizleri korumak için her şeylerini seferber etmiş bu insanlar ne yapsalar layık, ne yeseler haktır. [...] Şimdi aramızda iyi bir formül bulduk mamafih. Bize verilen yiyeceklerin en yenilebilir gibi olanlarını birleştiriyoruz, bunları Tommy yiyor. Kalanlarını da birleştiriyoruz, ben yiyorum. Böylelikle Tommy de biraz kuvvet kazanmaya başladı, bundan ötürü seviniyorum."[15]

15 Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*, 214.

Ertürk savaşın dehşetini yaşar ve evine hayata küsmüş bir halde döner. Kore savaşı bölümü, ordunun işleyişine ilişkin "büyük resmi" aydınlatma işlevi görür ve aynı zamanda Ertürk'ün saf vatanseverliği yoluyla, Türkiye'nin küresel güçler tekelinde askerî rolüne ilişkin keskin bir eleştiri getirir.

Ertürk'ün Kore'deki çaresizliği, generallerin düğündeki gösterişli davranışlarıyla çarpıcı bir tezat oluşturur. *Bir Düğün Gecesi*, bu tezat imgeleri, orduya atfedilen aşırı gücü göreceleştirmek ve saf vatanseverliğin, ülkesi için görevini yerine getirmeye adanmış bir adamın gözlerindeki perdeye dönüşmesini göstermek için kullanır. Ertürk, savaşta bir özne değil nesne olduğunu fark eder; ama bunu kabullenemez. "Ulusa daha büyük bir amaç için hizmet etme" yönündeki baştan çıkarıcı masal, aslında uluslararası ilişkilerin karmaşık alanında, acı içinde sıradan bir adam rolündeyken, Ertürk'ü bir kahraman olarak inşa eder.

Ertürk'ün kendisini acıdan, utançtan ve savunmasızlıktan uzaklaştırmak için hissettiği baskı, bize, Kaja Silverman'ın erkek özneliğinde, erkeklerin "fallus"a sahip olma rolüyle kültürel biçimde özdeşleşmesi üzerine kurulu olan "baskın kurgu" dediği şeyi sunar[16]. "Zayıflığı kabul edememe" konusu, kendi rolünü idealist bir profesör, solcu bir aydın ve sadık bir koca olarak gören Ömer'in anlatımlarında da detaylandırılır.

Ömer kendi 12 Mart hikâyesini, meslektaşlarına, arkadaşlarına ve öğrencilerine verilen hasara ilişkin tanıklık hikâyeleriyle ilişkilendirir. Geçmişe ilişkin bu acı verici yeniden düşünme

16 Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins* (New York: Routledge, 1992), 15.

süreci içinde, kendisini de eleştirir; kendi tepkileriyle başkalarının travmalarını karşılaştırır. İnsanların, o kargaşa içinde yoldaşlarının hatalarını telafi edemediklerinde başkalarının hatalarını nasıl da büyüttüklerini düşünür. Ömer'in anlatımlarıyla, zayıflık ve kaygı tartışması askerî alandan ayrılır ve daha geniş bir erkeklik alanına ilerler. Ömer'in üniversitedeki yıllarına, gözaltına alınışına ve Ayşen'e âşık oluşuna ilişkin anıları, gücün yalnızca fiziksel anlamda değil, ahlakî ve duygusal anlamda da cinsiyet farkının esas ölçütü olarak görüldüğünü gösterir. Ömer'in geçmişi düşünüşü, erkekliğin "özü"nü ana problem haline getirir.

Ömer'in geleneksel cinsiyet beklentilerindeki değişiklikler ve kendi kimliği üzerine düşünüşü, R. Connell'in sözleriyle "cinsiyet vertigosu", hikâyenin erkeklik kaygıları içinde yol almasını sağlar[17]. Devrimci hareketin "cinsiyeti" önemli bir soru olarak ortaya çıkar. Geçmişine ve bugününe ilişkin sayısız şüphe ve belirsizlik zihnine üşüşürken Tezel kendisine sorar: "Nasıl böyle olduk? Zayıfmışız. Zayıfız elbet! Ne olacaktık ya? İşkenceci mi?"[18]. Solcu aydınların, benzer bir zorbalığı benimseyerek baskıya karşılık veremedikleri için, öfkeyi protesto yerine kedere dönüştürdüğünü düşünür.

Ömer de başarısızlığı kabul eder; ama bunun nedenlerini araştırmak konusunda pek hevesli görünmez: "Benim yeniden başlamaya niyetim yok. Pişmanlıklara ise hiç izin verilmemeli. Nerde yanlış yapıldığının sorusu hiç sorulmamalı"[19]. Tezel'in görece daha kolay biçimde yenilgiyi ve

17 Robert Connell, *Masculinities* (Cambridge: Polity Press, 1995), 137.
18 Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*, 73.
19 Age, 97.

"zayıflığı" kabullenmesi ile Ömer'in geçmişe ve devrimci hareketin kusurlarına gözünü inatçı bir biçimde kapatması arasındaki karşıtlık, *Bir Düğün Gecesi* için, erkekliğin somutlaşmış normlarını yorumlamakta bir sıçrama noktası işlevi görür. Tezel ile Ömer'in "yenilmiş" olmaya verdikleri tepkiler arasındaki fark, baskın erkeklik üzerine düşünmek için bir aralık açar.

İki kez boşanmış, kendi geçimini sağlayan ve fazlaca içen, bekar bir kadın olarak kendisi de bir güç simgesi olan Tezel, bir oranda "erkekliği" temsil eder. Erkeksi bir kadındır; tamamen evcimen olmayan ama eril de olmayan bir kadındır. Tezel'in eski kocalarına ve oğluna karşı tavırları, sadece "bir eş" değil, "bir anne" olmaya ilişkin kalıplaşmış görüşlerle de mücadele ettiğine işaret eder. Alışılmadık kadınlığı, Aysel'in ağabeyinin ataerkil buyurganlığına yapmış olduğu karşı çıkışlarla da desteklenerek, anlatıya cinsiyet tartışmalarının yeni bir boyutunu katar, çünkü "erkekliğin" yalnızca erkeklere mahsus olmadığını düşündürür. Erkeklik, erkek bedenlerin bir dizi deneyiminin hususiyeti değildir, kadınlar tarafından da icra edilebilir.

Tezel'in, resimlerini yeterince devrimci olmadıkları için eleştiren bir çifte verdiği şiddetli tepkiyi hatırlamasıyla bunun altı çizilir. Sanat galerisinde bu çiftle yaşadığı gergin karşılaşmada Tezel önce hoşgörülü bir görüntü çizer. "İşçi sınıfı" olarak, resimle ilgili yaptıkları epey kaba yorumlara itiraz etmez. Ancak genç devrimcilerin sertleşen sözlü saldırıları devam edince, içerlemiş bir biçimde, yaptığı resimlerde işçi sınıfının mücadelesinin izlerini fark edip etmediklerini sorar. Eserlerini takdir etmelerini ve onu devrimci bir ressam olarak kabul etmelerini bekler. Bu sorusu hakaretle karşıla-

nınca, o da kibirli bir savunma konumuna geçer: "Gerildim, kasıldım. İyi bir ana, yiğit bir asker gibi gerdim kollarımı tablolarımın önüne 'Siktirolun be!' O zamana dek böyle keskin küfürler edemezdim"[20].

Ağaoğlu, sevgi dolu bir anneyle yiğit bir askeri, birer cesur koruyucu olarak eşleştirerek, sevilenleri korumaya ilişkin insandaki ortak duygunun altını çizer ve bu rolün erkeklerin tekelinde olmadığına işaret eder. Ayrıca, küfür etme eyleminde gizlenen "erkekliğin" de benzer biçimde belirsiz olduğuna dikkat çeker. Romanın sonuna doğru, alkol ortamı belirlemeye başladıkça, Ömer'in çaresizce bir küfür, erkekliğini ortaya koyacak bir sözel formül aradığını görürüz. Alkol, Ömer'in kendi kırılganlığıyla yüzleşme korkusunu ortaya çıkarır.

Bir diplomatın oğlu ve Oxford mezunu biri olarak Ömer, Türkiye toplumunda en geleneksel haliyle erkeklik normlarını sorgular. Kendine dönük düşünüşünde, uygar davranışın ve duygudaşlığın önemi güçlü bir biçimde vurgulanmıştır. Genç Ayşen'in aşkında bulduğu hazzın kıymetini bilir, ama hislerini ona ifade etmekte başarısızdır. Kendisinden cesur bir erkek yaratmaya çalışarak, karısı Aysel'in, eski bir öğrencisi olan Engin'le ilişkisine ilişkin itirafını hatırlar. Ancak, Aysel ona ilişkisini anlattığında sinirlendiğini ve öfkelendiğini gizleyemez. Ömer, tepkisinin "erkekliğinin" bir ölçüsü olacağının gayet farkında olarak "anlayışlı" kocayı oynar.

Ömer, Aysel'in itirafına verdiği yumuşak tepkisinin bir performans olduğunu kabul eder, ki bu davranış daha sonraki

20 Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*, 47.

kıskanç ve tahammülsüz eylemleriyle hükmünü yitirir. Hapisteki Engin'den mektup aldığında Aysel'in mutluluğuna nasıl acı bir tepki verdiğini hatırlar: "Ben Batılıyım, bitti. Ayşen'in şimdi bana karşı duyduğu eğilimi kendimden bile gizlemeye yeltenecek kadar Batılı ama. Bu akşamüstü Aysel 'Engin'den mektup var' deyince 'bu ne sevinç' diye hırçınlaşabilecek kadar Batılı hem de... Kaç zamandır gizlenmiş bir öfke varmış demek ki içimde. O aşkınlık bir numaraymış, bir yapaylık, kendini beğenmişlik ya da."[21] Ömer, karısının ondan daha genç bir erkekle ilişkisini kabullenerek, aslında, kendi yaşının farkına varmaktadır. Batılı olma fikri, yaşının adamı olmakla görgülü adam olmak arasındaki karşıtlığı gösterir. Doğu-Batı ayrımı, erkeklerin kadınlara yönelik tutumunun daha büyük bir kültürel meseleyi açığa çıkarması nedeniyle, erkeklik sorusuna yeni bir boyut ekler.

Ağaoğlu, aydın bir erkeğin despotça öfkesini saklamaya çalışmaktan kaynaklanan kaygısını Doğu-Batı ikileminin kültürel kodlarına konumlandırarak olaylara farklı bir bakış geliştirir. *Bir Düğün Gecesi*, erkekliğin kültürel özleri olduğu iddiasının olanaklı olup olmadığını sorgular. Ömer'in öfke patlaması, okurları, "Oxford mezunu"nun "despot kocaya" dönüşmesini anlama güçlüğüyle baş başa bırakır. Yetersizlik hissi, Engin'e ilişkin düşüncelerinin kendisini sorgulamasına neden olması ve onu üniversite yıllarına geri döndürmesiyle daha da aşikâr hale gelir. Ömer, öğrencilerinin militan tutumuyla nasıl baş ettiğini düşünür. Öğrenci eylemlerinin önde gelen bir figürü olan, sınıf arkadaşlarını korkutan ve dersleri boykot etmeye zorlayan Tuncer'i anımsar. Düğünde Tuncer ve karısı Yıldız'la beklenmedik karşılaşmaları da

21 Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*, 102.

Ömer için düğünü siyaseten doğru kabul ettiği pozisyonla kendi kendine tetiklenen bir karşılaşmaya dönüştürdüğü için, bu düşünceleri derinleştirir.

Ömer, Tuncer'in zengin bir işadamı ve milletvekilinin kızı olan Yıldız'la evlendiğini, Lozan'da doktora öğrencisi olduğunu öğrenir. Tuncer'in evliliğini ve Türkiye'den kaçışını telaşla açıklamaya çalışması, bir zamanlar benimsediği militanlıktan vazgeçmesine mazeretler bulma çabası, Ömer'i sinirlendirir:

> "Şimdi de hiç ezilip büzülmeyebilirdi. Bana şu açıklamayı yapma gereğini duymayabilirdi 'Yıldız'la çok sevdik birbirimizi... Çok da seviyoruz hocam...' Aşkın devrimciliğe gölge düşüreceğini sanırdı. Bunu kazıdı altından Yıldız çıktı. Onu da kazısa... Ama bunu yapmak kolay değil. Kazınan şeyin altından belki de aklının ucundan bile geçirmediğini sandığı bir şey çıkar. İnsan hali... Hiç belli olmaz ki."[22]

Tuncer'in kapitalizmin liberal bireyci etiğini benimsemesi, anlatının düğümünü öne çıkarır: kişisel kazanç ile ortak fayda arasındaki zorlu seçim. Ömer, insanların artık ortak iyiyle hiç ilgilenmediğini acıyla fark eder. Tuncer'de özgürlükçü bencillik amentüsüne tanık olur ki bu, onu derin bir depresyona iter.

Ömer'in muhasebesinde hem Aysel'in ilişkisi hem de Tuncer'in dönüşümü, ana geçiş törenlerini oluşturur. Ömer, kişisel yaşamında ve oradan genişleyerek siyasi bağlılığında, kendini ihanete uğramış hisseder. Bağımlı kılınmış erkekli-

22 Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*, 149–50.

ği, İlhan ve diğer güç figürlerinin baskın erkekliği için bir "tümsek ayna" görevi görür[23]. Ömer, kendisini, ona ihanet eden ama hemen ilişkisini itiraf eden karısı Aysel'le kıyaslar. Ayşen'e duyduğu hisler nedeniyle kendisini zayıf bulur; bu hisler hakkında karısıyla konuşamadığı için ise daha da zayıf.

Karısının cinsel sadakatsizliğini keşfettikten sonra kendisini şiddete daha eğilimli hisseder; ama kendini böyle bir alt sınıf cinayeti için fazla eğitimli bulur[24]. Sıkı sıkıya örülmüş ataerkil namus düzeni üzerine düşündüğünde Ömer, duyguların aslında kültürel sistemlerin ürünü olup olmadığından şüphe duyar. Kendisinin ne proletaryaya ne de burjuvaziye ait olduğunu görür: Paragöz burjuvazinin abartılı ve düşük kültürel profilinden rahatsızdır ama Ortodoks proleterya anlayışı bakımından kendisini proleterya olarak da konumlandıramaz.

Ömer kendisini kimsesiz, sahipsiz ve zayıf hissettikçe düşüncelerinin kontrolünü yitirir. Cezaevinden salıverilmesiyle ilgili acı dolu anılarını ve Aysel'in gözaltından böyle çabucak salıverilmesine ilişkin kuşkucu yorumlarını hatırlar:

> "'Ayşen'i kurtaranlar Ömer'i de kurtarmışlardır, deniyormuş...' [...] Nasıl bir yüzdü o? Sözde kocasına güveniyor. Bu güven sonsuz. Sözde sonsuz. Ne kadar sonsuz? [...] 'Neden salıverdiler seni? Nasıl böyle çabuk?' diye sorabilecek kerte sonsuz. 'İçerde mantar hastalığı yaygın diyorlar...' Öpüyorum onu, ona sarılıyorum. Daha çok da, gülüyorum. Koşarak banyoya kaçtı. Ağzını yüzünü iyice

23 George L. Mosse, *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity* (New York: Oxford University Press, 1996), 6.
24 Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*, 101.

sabunladı. Beni bile sapasağlam olduğumdan kuşkuya düşürecek kerte çok sabunladı ağzını, her yanını."[25]

Ömer'in yetkililere diğer devrimcilerin adını verdiği, bu nedenle çabucak salıverildiği şüphesine kapılan Aysel, kocasına hain muamelesi yapar. Bu davranışın gerilimiyle Ömer, karısına ilk kez küfreder ve bu eylemiyle, erkeklik geleneklerine daha uygun bir erkek haline gelir.

Romanın sonuna yaklaştıkça, Ömer'in hatıraları romana yeni bir dönüş verir. Tezel'in onu durdurup ne düşündüğünü sormasıyla Ömer, kafasında bir roman yazdığını söyler. Bu bölümü, damadın Kore gazisi dayısı Ertürk'ün günlüğünden alıntılardan oluşan bir bölüm takip eder. Ertürk, kendisine ikinci sınıf bir erkek gibi davranan Amerikan askerlerinin yanında yaptığı Kore görevinden gururla söz eder. Yaralandığını ve bir kampta tedavi altına alındığını, burada verilen kalitesiz yemeklere alışmakta zorlandığını anımsar. Tedavisinin ardından Tokyo'ya bir ziyaretten ve Sumida isimli çekici bir kadınla karşılaşmadan da bahsedilir.

Daha sonra Ömer, uluslararası bir konferansa katılmak için Tokyo'ya gittiğini anımsar ve Sumida isimli bir nehrin adını hatırlar, beyninin ona bir oyun oynadığını ve Ertürk'ün Japon sevgilisi için nehrin adını seçtiğini itiraf eder. Bu meta-kurgusal dönüş, Ömer'i düğünün sıradan izleyicilerinden biri olmaktan çıkarıp düğünle ilgili bir romanın yazarı konumuna getirmekle kalmaz, aynı zamanda hafızanın nasıl işlediğiyle ilgili soruları da beraberinde getirir. Ömer'in, zihninin kendisine oyunlar ettiğini itiraf etmesi, oluştur-

25 Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*, 291.

duğu bütün anımsamalar yığınını problemli bir hale sokar. Bilinçli gözlemlerine bir gerçeklik değeri atfetmek güçleşir. Daha da önemlisi, güvenilir kanıtların doğal bir koleksiyonu olarak hafıza fikrine karşı çıkılır.

Bu meta-kurgusal dönüşten sonra, Ömer sarhoş olur ve davranışlarının kontrolünü tamamıyla kaybeder. Genç gelin Ayşen'e karşı hislerini itiraf etmek için Aysel'i aramaya kalkar. Boynuzlanmış koca rolüne tam anlamıyla sarılarak aslında kendisini zorladığı anlayışlı erkek rolünden çıkar; bu da bir nevi "dolaptan çıkma"dır[26]. Ağaoğlu bunun bir "erkeklik" meselesi olduğunu güçlü bir biçimde gösterir, çünkü Ömer kendisine kısa bir an için Aysel'i "iyice zayıf" görmek istediğini tekrar eder[27]. Ömer karısıyla kendisi arasındaki fiziksel mesafeyi erkekliğinin bir başarısızlığı olarak değerlendirir ve bu uzaklığı, Ayşen'in ona karşı duygusal ilgisiyle telafi etmeye çalışır. Yarı sarhoş bir halde, Aysel'i telefonda ağlatır ve bunu erkekliğinin bir zaferi gibi görür.

İlhan, Ömer'i uzak bir köşede bulup içki salonuna geri götürdüğü sırada düğün devam etmektedir. Kamusal alandan uzakta, önündeki coşkulu sahneyi inceler: İnsanlar Yedek Subay Marşı'nı söyleyip samba yapmaktadır. Tezel histerik bir biçimde güler ve mırıldanır: "Ey güzel Türkiyem! Ey güzel Türkiyem! Sen nelere kadirsin!"[28].

Aşağılık duygusu içinde, toplumda herhangi bir konumu ve saygınlığı olmayan yaşlı bir erkek olduğu hissiyle salona dö-

26 "Coming out of the closet" kavramı, cinsel kimlik ile ilgili olarak çevreye açılma anlamında kullanılır.
27 Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*, 293.
28 Age, 305.

nen Ömer, donakalır. Damadın babası Hayrettin Özkan'ın, küçük oğlu Hakan'dan bir haber olup olmadığı ve düğüne gelip gelmediği sorulduğu için karısına ve baldızına "kükrediğini" görür[29]. Hemcins baskısının tam ortasında, generalin erkekliğini taklit eder:

> "'Paşa niye öfkelendi oğlum, bir şey mi var?' Yanıtı Tezel'den: 'Orkestra marşı yeterince canlı çalmıyor da anne!' [...] Ardından bu kez de onun annelik inildemeleri: 'Aysel de oluverseydi... Ne olur sanki geliverseydi... Şöyle güzel bir günümüzde, hep birlikte.' Ne de olsa bir çeyrek saattir bir Paşa'nın yanında oturmaktayım. O Paşa'dan çok etkilenmiş bir Ömer'im. Kükrüyorum: 'Bırakın artık şu Aysel lafını, çok rica ederim!' Ardından hızla büyük bir yudum susuz rakı."[30]

Alkolün eşlik ettiği terbiyesizlik gösterisi, Ömer için bir erkeklik sahnelemesidir. Generalin otoriter tavrını ödünç alarak yaralanmış erkekliğinin güç kaybını dindirmeye çalışır. Generalin histerik bir taklidini yapması, cinsiyet rollerinin nasıl dışsal baskılar tarafından yapay olarak belirlendiğinin esprili bir temsilidir.

Alkollü bir bulanıklık içinde, Ömer'in tutuklanma anıları salondaki gözlemlerine karışır. Kendisini, tepesinde duran ve yeri yalatmakla tehdit eden bir gardiyanla kirli bir tuvaleti temizlerken görür. Bu güç suistimali, birden okuru düğünün canlı atmosferinden sarsarak çıkarıp korkunç bir sahneye maruz bırakır. Otoriter generalleri işkencecilere bağlayan bu ge-

29 Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*, 306.
30 Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*, 306–307.

riye dönüş anıyla *Bir Düğün Gecesi*, hatırlama eyleminde, yok saymanın zor olduğu ahlakî zorunlulukların yattığını anımsatır. İşlenen suçlara ilişkin anıları canlı tutmak için hatırlamak zorunludur ve aynı zamanda, insanların iktidar yanılsamalarından da uyanması gerekir. 12 Mart'ın karanlık atmosferine yapılan bu üstü kapalı gönderme, romanın temellerinde yatan meselelerden biri olan, ordunun ülkedeki rolü üzerine yaşanan şiddetli polemiği yeniden su yüzüne çıkarır.

Ömer ve Tezel'in içsel çatışmalarından habersiz olan kalabalık, şatafatlı yemeğin, ünlü sanatçıların icra ettiği yüksek sınıf müziğinin ve dansın coşkusunun tadını çıkarmaya devam eder. İş adamları kirli anlaşmalarını yapmakta, bürokratlar kendi paylarını hesap etmekte ve kalabalık onları birer başarı örneği olarak gururla kucaklamaktadır. Düğünün bitmesine kısa bir süre kala, Tezel'e Aysel'den bir telefon gelir; kız kardeşine evini basan polisler tarafından gözaltına alındığını haber vermektedir. Aysel, şifreli ifadelerle Tezel'e, komşunun evinde onu bekleyen polisler tarafından yakalanmak istemiyorsa eve dönmemesi için Ömer'i uyarmasını söyler.

Roman, Ömer ve Tezel'in Anadolu Kulübü'nden ayrılıp Ankara'nın karanlık sokaklarında dolanmaya başlamasıyla biter. Gecenin sessizliğinde bir silah sesi yankılanır ve insanların yardım için koşuşturduğunu duyarlar. Sonunda, Tezel'in evine gitmek üzere bir taksi tutmaya karar verirler. Romanı bu şekilde bitirmekle, kapatan bir sondan kaçınılmış ve takip eden günlerin benzer bir atmosferde geçeceği ima edilmiş olur.

*Bir Düğün Gecesi*, 12 Mart girdabının, aileleri nasıl parçaladığını ve yaşamları mahvettiğini, sıradan insanlara işkence

ettiğini, genç insanları birbirine ihanet etmeye zorladığını gösterir. Belli ki devrimci hareketin çöküşü Ağaoğlu'na bu romanı yazdıracak can yakıcı dürtüyü vermiştir ama muhtemelen hesaba katılması gereken başka faktörler de vardır.

Ağaoğlu, günlüklerinden oluşan *Damla Damla Günler*'de benzer bir kız kardeş-erkek kardeş siyasi sürtüşmesinin kendi yaşamında da var olduğuna işaret eder[31]. Romanın bağlamında Aysel, kurgusal bir sosyal bilimciyle Ağaoğlu'nun kendisinin bir bileşimidir; Aysel'in kız kardeşi Tezel, Ağaoğlu'nun erkek kardeşi Güner Sümer'e, Aysel'in ağabeyi İlhan ise Ağaoğlu'nun ağabeyi Ayhan Sümer'e benzer. Dolayısıyla *Bir Düğün Gecesi*, otobiyografik alt anlamları olan bir romandır ama Ağaoğlu bu otobiyografik anlamları Türkiye'deki güncel hayata göndermeler yoluyla romana yedirir.

Ağaoğlu günlüğünde, Fethi Naci'nin *Bir Düğün Gecesi*'ndeki esas erkeklik eleştirisini görmezden gelmesinden duyduğu hoşnutsuzluğu ifade eder. Naci'nin *Bir Düğün Gecesi* eleştirisinde, "düğünün erkek yanı, orgenerallik, askerlik, Korelik, harbiyelik ve benzeri bahsi" ile ilgilenmeyi ertelediğini öne sürer ve bu kaçışı, bir tür yerleşmiş oto-sansürle açıklar[32]. Düğünde güçsüzleşmiş ve savunmasız kişilere dönüşmüş erkekler, yıkıcı bir ekonomik ve siyasi güce sahip erkekler ve ezilmemek için kendilerini erkeklik rollerine sığdırmaya ça-

31 Adalet Ağaoğlu, *Damla Damla Günler* (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2007).

32 "Hele Fethi Naci'nin belki de çok haklı biçimde Bir Düğün Gecesi'nin eleştirisinde düğünün erkek yanı, orgenerallik, askerlik, Korelik, harbiyelilik bahsine hiç el sürmemesine devamlı 'roman bunlardan ibaret değil kalanına sonra değineceğim' diyerek hiç değinememesine ne diyeceğim? Kendini de beni de korumuş bulunan çok deneyimden geçmiş otosansürüne teşekkürden başka." Ağaoğlu, *Damla Damla Günler*, 593.

lışan kadınlar vardır. Düğünün ordu ile burjuvazi ittifakıyla ilişkilendirilmesi, 12 Mart'ın kendine özgü koşulları içinde aydınların kırılganlığını ve gücünün azaldığını görünür kılar. Ağaoğlu bu azalan gücü, azalan erkeklikle anlatır.

*Bir Düğün Gecesi*, orduyu bir erkeklik ve ataerki meselesi olarak ele alır. Tahakküm kurma ve yönetme arzusu, romanda farklı bakış açılarıyla tartışılır ve Tezel ile Ömer arasındaki müstehzi diyaloglar, etraflarını saran insanların ikiyüzlü davranışlarını açığa çıkarır. Tezer'in alkolikliği ile Ömer'in kendi özneliğine ve erkekliğine ilişkin takıntısı, ikisinin mağduriyetini görmemizi sağlar ama Ağaoğlu, karakterlerinin çilekeş mağdurlar konumuna geçmelerine izin vermez. Keskin bir eleştiriyi cisimleştirir: Ömer'in Aysel'e boyun eğdirme yolundaki nafile çabaları, yüce idaresini ve gücünü gaddarlıkla kanıtlamaya çalışan ordunun saldırgan gücünün bir taklidini açığa çıkarır.

Ağaoğlu, ordunun mağdurlarının bile, kendilerine yaralanmaz bir imaj kurmak ve faillik iddiasında bulunmak için, orduyu bir rol modeli olarak benimsediklerini gösterir. Bu, erkek merkezli Türkiye soluna yönelik doğrudan bir eleştiridir ve okuru, verili tablonun ötesine bakmak, Türkiye'de devrimci hareketin hatalarını gözden geçirmek için cesaretlendirir. Ömer'in acı içindeki erkekliği ve İlhan'ın saldırgan aile reisi konumu aracılığıyla ataerkil dinamiklere yapılan vurgu, dikkati ordunun topluma uyguladığı büyük baskıdan uzaklaştırıyor gibi görünse de, nihayetinde tüm bunlar, erkekliğe, baskıcı ataerkil kurallara, açgözlü kapitalizme ve askerî "etos"a ilişkin katı tanımlarla ülkeyi, kültürü ve insanları etkileyen birikimsel travmayı oluşturmaktadır.

## TARIK BUĞRA'NIN *GENÇLİĞİM EYVAH*'INDA ŞEHİR GERİLLASI

Tarık Buğra'nın *Gençliğim Eyvah*'ı, şehirli bir gerilla grubuna kapılan genç bir adamın üzücü hikâyesini anlatır[33]. Buğra, genç adamın grubun beyniyle olan gerilimli ilişkisine odaklanır ve bu baba-oğul ilişkisinde gencin iktidar mücadelesini inceler; böylelikle 12 Mart'ı ödipal bir atmosfer haline getirir. Buğra'nın niyeti, ideolojik manipülasyonla iyinin kötüye nasıl karışabildiğini ve sıradan insanlardan nasıl gözü kara askerler yaratılabileceğini göstermektir. Genç adamın kendisini keşfetmeye yönelen yolculuğu ve bireysel arzularıyla topluma karşı görevi arasındaki ikilemi, romanın ana hikâyesini oluşturur.

*Gençliğim Eyvah*, romanda anlatılan olayların, gerçekleşmelerinden yıllar sonra, ana karakterle röportaj yapan yazar tarafından kaydedildiğini belirten bir önsözle başlar[34]. Dolayısıyla, hikâye, sondan başlar. Romanda "Delikanlı" olarak bahsedilen ana karakterin tanıklıkları, anarşiyi amaçlayan gizli bir grubun hikâyesini ortaya çıkarır; grup önde gelen bir profesör olarak tanınan ve "İhtiyar" adıyla anılan bir adam tarafından yönetilmektedir. İhtiyar, 1970'lerin dehşetinin arkasındaki adamdır. Siyasi ve etnik başkaldırıları başlatan, yüzlerce kişiyi tepeden yöneten, yırtıcı ve merhametsiz biridir.

Anlatıcı, İhtiyar'ın kişisel tarihini, İttihat ve Terakki Cemi-

33 Tarık Buğra, *Gençliğim Eyvah* (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2002).

34 Buğra bu romanla 1979 yılında Türkiye Milli Kültür Vakfı Armağanı'nı aldı.

yeti'nin çöküşü, İzmir suikastı ve 1933 üniversite reformu gibi, Türkiye tarihindeki bazı tartışmalı anlarla bir araya getirir. İhtiyar'ın geçmişinin uzun bir tasviri, ülke tarihindeki tartışmalı olaylarla paralellik kurarak İhtiyar'ın gizli komitesinin 1970'lerden çok önce kurulduğunu ima eder. Bu girişin ardından, 1970'lerin İstanbul'unun güncel ortamı belirir. 1970'lere gelindiğinde İhtiyar, gizlice yüzlerce insan çalıştıran, gazetelerde ateşli yazılar yayınlayarak, halk toplantılarında konuşmalar yaparak ve üniversitede dersler vererek siyasi atmosferi yönlendiren, itibarlı bir adamdır.

İlk bakışta İhtiyar, hiçbir siyasi ideolojinin temsilcisi gibi görünmez. Ancak romanın akışı içinde İhtiyar'ın konuşmaları gitgide, Marksizmi ve devrimci solu açıkça eleştiren bir rol üstlenir. Roman boyunca, anlatıcı da apolitik bir anlatıcının tarafsız konumunu aşarak, İhtiyar'ın siyasi görüşlerine ve onun sınıf söylemlerinden duyduğu memnuniyetsizliğe katılır.

Romanın ilerleyen bölümlerinde isminin Raşit olduğunu öğrendiğimiz Delikanlı, üniversitede İhtiyar'ın bazı derslerine katılır. Bir kumpasla, İhtiyar'ın etrafındaki kızlardan biri, Güliz, Raşit'le tanışır ve kendisini manevi babasıyla yaşayan yalnız bir kadın olarak tanıtır. Bu sırada İhtiyar ile Raşit arasındaki entelektüel bağ gelişir ve Raşit bu yaşlı adamın arkadaşlığından hoşlandığını fark eder. İhtiyar da gitgide Raşit'e kapılır. Vefatından sonra gizli örgütünü yönetecek olan veliaht prensini nihayet bulduğuna ikna olmuştur. Raşit tedirgin bir şekilde kendi kendisini inceler; karşısına çıkarılan normlara uyup uymadığını anlamaya, erkekliğini ölçmeye çalışmaktadır ki yönetmeye uygun biri mi, yoksa toplumun tipik normlarının dışında kalan George Mosse'un

"karşıt-tip" olarak adlandırdığı, tiplerden biri mi olduğuna kendi içinde bir karar verebilsin[35].

*Gençliğim Eyvah*'ın temel itici gücü, İhtiyar'la olan homososyal bağın Raşit üzerindeki etkisi ve onun gözünde "karşıtip" olmakla ilgili endişesidir. Klaus Theweleit'ın Freikorps[36] hakkındaki eril kimlik çalışması, benzer biçimde "erkek" ile "erkek-olmayan" arasındaki farkın ve "erkek-olmayan"ın erkekliklerin inşasında oynadığı rolün altını çizer[37]. Raşit, muazzam bir kadınsılaşma kaygısıyla, siyasi geçmişinde hiçbir leke olmayan bir adamdan, şiddet dolu bir "şehir gerillası"na dönüşür. Buğra, Raşit'in bir "savaşçı"ya dönüşmesini incelerken, Raşit'in kendisi ve kadınlar hakkındaki ifadelerini kullanarak normatif erkekliğin ölçütleri üzerine yorumlar yapar. Raşit'in kadınsılıktan duyduğu korku ve kaygılar, Theweleit'ın erkek psişesinin yarılmasına ilişkin kuramını kullanmaya davet eder; Theweleit, "kadınsılık, sağlıklı olmamak ve suçluluk" özelliklerini, faşizmin kendine yarattığı düşmanlarına atfettiği özellikler olarak konumlandırır ve erkeklerin kendilerindeki kadınsılığı yok etmeye çalışırken dengesizleştiklerini iddia eder[38].

Raşit'in keskin dönüşümüne ek olarak roman, Sıdıka/Güliz'in İhtiyar'la tanışmasından sonra yaşadığı köklü değişimi de ele alır. İhtiyar, Güliz'i, dokuz yaşındayken, yolculardan

35 George Mosse, *Image of Man: The Creation of Modern Masculinity* (New York: Oxford University Press, 1998), 56.

36 Freikorps, 1. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra kurulan ve Alman devrimci işçi sınıfına karşı savaşan ve büyük ölçüde onlara baskın gelen gönüllü ordudur (s. ix)

37 Klaus Theweleit. *Male Fantasies*. Volume 2. (Minneapolis: University of Minne sota Press, 1987).

38 Age, 13.

para dilenmek için düzenli olarak bindiği vapurda keşfeder. Dilenci kızı evlat edinir, adını Güliz koyar ve onu daha çekici hale getirmek için özel bir okula gönderir. İhtiyar'la Güliz arasındaki tekinsiz yakınlık, gardiyanla kurbanı arasındaki yakınlıktır ve İhtiyar'ın sadist kişiliğine ilişkin ipuçları verir. İhtiyar, Güliz'in bağımsız kimliğini siler. Adamlarının bazılarına onunla arkadaş olmalarını, bazılarına ise onunla dalga geçmelerini ve ona tepeden bakmalarını emreder. Kızın dünyadaki yerini bulmak için gösterdiği sonsuz çabayla eğlenir. İhtiyar'ın zihnindeki oyunun aracı olarak Güliz, hayatını kontrol altına alabilmek için soğuk bir mantığa tutunmaya çalışan, şüphelerle kuşatılmış bir kadına dönüşür.

İhtiyar-Güliz-Raşit üçlüsünün paylaştığı en dikkat çekici özellik, yalnızlıktır. İhtiyar'ın geçmişine ilişkin bölümler, gizli operasyonlarından biri sırasında tutuklandığını, idam cezasıyla karşı karşıya kaldığını ve karısının bir takım fedakârlıklarının ardından suçunun affedildiğini açığa çıkarır. Karısının, onun hayatını düşmanlarıyla cinsel birliktelik yaşayarak kurtardığını öğrendiğinde İhtiyar, o zaman hamile olan karısını öldürür ve kendisini çevresinden yalıtır.

Benzer şekilde Güliz de yalnız bir insandır. Bir dizi suistimal ve zorbalıktan sağ çıkmıştır, o da İhtiyar gibi şefkatli ilişkiler kurmaktan acizdir. Her insanı, dünyadan kendisine düşen pay bakımından rakibi olarak görür. İstanbul'un gecekondularından İhtiyar'ın villasına taşınınca alkolik annesine ilişkin anılarını hafızasının derinliklerine gömer ve yaşamına duygusal yalıtılmışlık içinde devam eder. Üçlünün son üyesi Raşit, beş çocuklu yoksul bir ailenin en büyük erkek çocuğudur, eğitimi için İstanbul'a gelmiştir. Ama o da, İhtiyar'ın grubunun ayrıcalıklı bir üyesi olmasına varan olaylar boyun-

ca ailesiyle hiçbir temas kurmamıştır. İhtiyar'ın baba, Raşit'le Güliz'in de aile korumasından yoksun çocuk rolleri içinde, bu üçlü, mahremiyetin çapraşık bir biçimi temsil ederler.

Polemik niteliği göz önüne alındığında, Buğra'nın bağ kurma ve bağlanmayla ilgili ödipal söylemi, hegemonik erkekliğin eleştirel bir incelemesi eşliğinde okunabilir. *Gençliğim Eyvah*, iki erkek ve bir kadın arasındaki politik bağlılık, aşk, ihanet ve ikiyüzlülüğün distopyavari bir analiziyle, katı cinsiyet rollerine ilişkin bir dizi soruya değinir. Roman boyunca, hem bir eylemci hem de bir âşık olarak savaşan Raşit'in imgesi, romanın eleştirel sorununu temsil eder: erkeğin kadınsı yanı.

Roman, gençlerin ateist ve materyalist komünizme yönelmesine eleştirel yaklaşır ve Buğra, ülkedeki kaos atmosferini yaratan paramiliter eylemlerin arkasındaki fikir babalarını asıl suçlular olarak görür. Roman, sıradan insanlar gibi görünen kişilerin gizli ajandaları ve komploları hakkındaki zehirli söylemiyle okuru şüpheye düşürmeyi amaçlar.

Romanın girişindeki notla sunulan "dürüstlüğün" ve gerçeği yansıtma iddiasının verdiği izlenim dikkate alındığında, *Gençliğim Eyvah*, 12 Mart deneyiminin bir başka "gerçek hikâye"si olarak okunmayı talep eder. Ancak, romanın bir belgesel niteliğini, hatta gerçekçi bir roman havasını yakalamakta başarılı olduğunu söylemek zordur; çünkü metin daha ziyade, psikolojik yorumların ve ayrıntılı biçimde tasvir edilmiş jestlerin politik tartışma patlamalarıyla bir araya geldiği bir kırkyama gibidir.

*Gençliğim Eyvah* her ne kadar tanıklığa dayanan bir hikâyeyle başlasa da, ana karakter Raşit'in öznel perspektifini açıklıkla

sunmaz. Daha ziyade tanrısal anlatıcı, olayları tanımlar, yorumlar ve İhtiyar'ın düşüncelerine ilişkin öfkeli konuşmalar yapar. Anlatıcı, İhtiyar'ın fikirlerine ilişkin yargılar sunar ve siyasi alanda bir hakem gibi davranır. Karakterler, İhtiyar'ın zihninden geçen şeylerle ilişkilendiğinde, genellikle birbirlerini ya da anlatıcının düşüncelerini onaylarlar[39].

*Gençliğim Eyvah*, boğucu bir paternalist bağlanmayı içeren, yakın bir erkek ilişkisini konu almaktadır. İhtiyar'ın Raşit'e bağlanışı, bir baba-oğul ilişkisi yaratır. Raşit'e olan ilgisi, sert bir babanın en sevdiği oğluna duyduğu güçlü bağlılığı hatırlatır; Raşit'in gözünde iki aşırı uç arasında salınan bir bağdır bu: yeniden birleşme ve baba katli. Bu ilişkide geçmişi imleyen "baba"dır ve geleceği imleyen "oğul"dur; İhtiyar ve Delikanlı isimlerinin de ortaya koyduğu gibi. O halde yeniden birleşme, yerleşik değerlerin devam etmesi anlamına gelirken, baba katli, yeni nesil tarafından yeni bir dünyanın kurulması anlamına gelir. Buğra, bu çerçevede, yaşamları 1970'lerin İstanbul'unda kesişmiş olan farklı nesillerden iki erkek arasındaki sürtüşmeyi inceleyerek topluluk ve ait olma kavramlarını tartışır. Baba oğul ilişkisi, bir nesilden diğerine geçen belirli değerlere ilişkin soruyu, istikrarlı bir erkeklik sorusu olarak tayin etmeye yardımcı olur.

Romanın giriş bölümü, İhtiyar ile Delikanlı arasında İhtiyar'ın villasında yaşanan bir kavgayla açılır. Delikanlı, İhtiyar'ın fikirlerine karşı çıkar, onu kızdırır ve bir elçilik binasını bombalama görevini, işbirliklerini bitirecek son bir

39 Ali Serdar, "Muhafazakâr Bir Romancı Olarak Tarık Buğra'yı Okumak" başlıklı makalesinde bu romanın tek-sesli anlatısına da vurgu yapar. Bkz. Ali Serdar "Muhafazakâr Bir Romancı Olarak Tarık Buğra'yı Okumak," Pasaj 3 (2006): 66.

görev olarak kabul eder. İhtiyar, Delikanlı'yı sahte bir erkeklik gösterisi yapmakla suçlar. Delikanlı'yı, ölmesi hiçbir şeyi çözmeyeceği için bunu istemediğine ikna etmeye çalışır. Kavga sırasında Güliz odada değildir ancak Güliz'in bu iki erkeğin yaşamlarında büyük bir rolü olduğu sezdirilir.

Theweleit'ın terminolojisine göre Güliz, erkek askeri iktidarsızlaştırma tehdidi atfedilen "Kızıl Kadın"dır[40]. Aralarındaki kavga, İhtiyar ile Delikanlı'nın politik militanlık ve anarşist eyleme tepkileri bakımından zıt kutuplarda durduğunu gösterir. Delikanlı, İhtiyar'ın grubundan ayrılmak ister, ama aynı zamanda da İhtiyar'ın onu "erkek gibi" bir erkek olarak tanımasını ister, bu yüzden de tehlikeli son görevi kabul eder.

Bu bağlam kurulduktan sonra anlatıcı, İhtiyar'ın geçmişteki suçlarını sunar. İhtiyar, bir Osmanlı şeyhinin tek oğlu, "erkek güzeli" ve yaşayan bir "zenginlik timsali"dir[41]. İhtiyar'ın güzel bir erkek görüntüsüyle tasvir edilmesi şaşırtıcıdır; çünkü bu tasvir onu potansiyel olarak homoerotik bir simgeye dönüştürür. Anlatıcı onu bir kötü kişi olarak, "bir şeytan, bir iblis" olarak tanımlar ve roman boyunca canavara benzer imgeler kullanır[42]. İhtiyar, 1930'larda sıra dışı bir güç edinir ve devlet içinde devlet haline gelir. "Sersemlikleri koruma ve geliştirme"ye adanmış bir yardımlaşma vakfı kurar ve devlet için hayati olan yapıları baltalama görevine girişir: Üniversitelerle oynar, önde gelen kişiler için suikast komplolarını düzenler, idam cezalarının birbirini kovaladığı ve ülkeyi karanlık bir atmosfere doğru iten bir dönemde, gazetelerde

40 Theweleit, *Male Fantasies*, vol. 2, 172–74
41 Buğra, *Gençliğim Eyvah*, 32–34.
42 Buğra, *Gençliğim Eyvah*, 12.

ateşli yazılar yazmaya devam eder[43]. İsimsizdir, adamlarını bir yeraltı grubunda örgütler ve kötülüğüne yeni hedefler arar. 1940'larda İhtiyar, ülkenin erken doğmuş demokrasisini yıpratmaya çalışan propaganda kampanyasının ardındaki gizli eldir[44].

Soğuk mantığı, gaddarlığı ve azmi, İhtiyar'ı merhametsiz bir zorba olarak öne çıkarmaktadır. Okurlar, İhtiyar'ın yaşamındaki sırlarla tanıştıkça, esas mizacı daha geniş bir tartışmanın konusu haline gelir. İhtiyar, kendisi için çalışan adamları "ayak takımı" ve "dik sürüngenler" olarak tanımlar[45]. Roman boyunca, özgürlük sevinciyle, insanlığa karşı duyulan sevgiyle, ulus ve memleket için duyulan şefkatle dalga geçen konuşmalar yapar. Romanın adı, *Gençliğim Eyvah*, İhtiyar'ın simgelediği yıkıcılıkla yüklüdür ve onun yok etme arzusunun büyüklüğünü gösterir[46].

İhtiyar, erkeklerin çoğalma ve üreme, miraslarını sürdürmek için oğullara sahip olma arzusundan söz eder ve Delikanlı'nın onun yaşamındaki varlığının, gelecekte de var olmaya ilişkin böylesi bir arzuya karşılık geldiğini itiraf eder[47]. Delikanlı'ya duyduğu içten sevgiyi, 13. yüzyılın mutasavvıflarından Mevlana'nın müridi Şems'e duyduğu aşkla kıyaslar. Anlatıcı, bu ilişkinin doğasını, İhtiyar'ın Delikanlı'ya erotik alt anlamlar taşıyan bir bağla bağlanışına atıfta bulunarak daha karmaşık hale getirir: "Aşka benzerdi Delikanlı'ya karşı bes-

43 Age, 42-50.
44 Age, 66.
45 Age, 25; 45.
46 "Gençliğim Eyvah" ifadesi, Çanakkale Savaşı'nın acılarını anlatan ünlü türkünün son sözleridir.
47 Buğra, *Gençliğim Eyvah*, 23–25.

lediği sevgi. Daha doğrusu, içindeki tek yumuşaklıktı, biricik ısıydı o"[48].

Eve Kosofsky Sedwick'in dikkat çektiği üzere cinsiyet, homososyal ile eşcinsel olan arasındaki bir "çifte süreklilik"tir[49]. Bu çifte açmazlık durumu, *Gençliğim Eyvah*'ta uygulanan yorumlama stratejisinin merkezinde yer alır: Raşit'in erkeksi onaylanma ihtiyacı ve güç arayışı, İhtiyar'ın, bir başka erkeksi onaylanma arayışı olarak beliren, mirasını devam ettirme ihtiyacı ile kesişir. Hiçbir oğula babalık etmediği için kendisini kısır sayan İhtiyar, kendisini gerçek, yiğit ve güçlü bir erkek olarak hissettirebilecek oğlu aramaktadır. Romandaki baba-oğul ilişkisi, aynı zamanda, zihin gücü ile kaba kuvvet arasındaki değişken ilişki için kullanılan bir metafordur. İhtiyar ile Delikanlı arasında şiddet kullanımına ilişkin çelişki, politik eylemin nasıl yapılması gerektiği tartışmasını keskinleştirir.

İhtiyar, bir oğul edinmeye çalışırken Raşit yeraltı grubunun gizemlerini çözme peşindedir. Raşit'in, ideolojik nutukları genellikle anlatıcıdan da destek bulan İhtiyar tarafından sorgulanan, kendi inançları ve değerleri vardır. İhtiyar, yaptığı işi "bunalımlar ve hoşnutsuzluklar ve kinler oluşturmak, olan ve olmak istidadında bulunan hoşnutsuzlukları, bunalımları, kinleri beslemek, körüklemek, azmanlaştırmak, üretmek, türetmek" olarak tanımlar[50]. Anlatıcı, İhtiyar'ın

48 Age, 30.

49 Eve Kosofsky Sedgwick, "Gosh, Boy George, You Must Be Awfully Secure in Your Masculinity!" *Constructing Masculinity* içinde, eds. Maurice Berger, Brian Wallis, and Simon Watson (New York: Routledge, 1995), 12–20.

50 Buğra, *Gençliğim Eyvah*, 48.

kirli işleri için gençleri nasıl kullandığını ve itibarlı akıl işlerini nasıl kendine sakladığını sayıp döker.

İhtiyar, hem meclisin seçkin siyasetini hem de toplumun sokak siyasetini yönlendirir. Ateşli konuşmaları ve yazılarıyla, sokakları dolduran gençlik yığınlarını etkiler. Bir zamanlar onların etrafında bir genç olan Raşit, zamanla saygı duyduğu bu insanların İhtiyar tarafından yönetilen oyuncular olduğunun farkına varır. İhtiyar, insanların zayıflıklarını kullanarak kendisini uzun süre yaşatacak bir siyasi gündem ve hedef yaratır; bu gündemin temel siyaset felsefesini, yaygınlaşan nefret oluşturur. İhtiyar, siyaseti yönlendiren kişi olarak kalır ve asla kişisel olarak fiziksel eylemde bulunmaz.

Raşit ise, İhtiyar'ın gizli grubunun siyasi durumu iyileştirmek için bir reform ya da devrim girişimi değil, insanlara gerçekten zarar veren ve kaostan beslenen fiziksel bir örgüt olduğunun gitgide farkına varır. İhtiyar'ın devletin ve toplumun temellerini yok etmeyi, yeni bir şey inşa etmek için değil, vahşi yıkım dürtüsünü tatmin etmek için hedeflediğini kavrar. Böylece, İhtiyar'ın fikir ve ideolojileri için bir iletim kanalı olduğunu fark eder.

Bunalan Raşit, bu son görevinde İhtiyar'ın emirlerine uymamaya karar verir ve bombayı İhtiyar'ın en sevdiği restorana atar. Bu eylem, Raşit'in zarar gören özerkliği ve failliğinin yeniden biçimlenişini olduğu kadar erkekliğinin yeniden inşasını da temsil eder. Bir aydınlanma anı içinde Raşit, İhtiyar'ı yıkıcı bir zalime dönüştüren güç arzusunun kendi içinde de olduğunu fark eder. Anlatıcı, hikâyeyi gerçekçilikten uzaklaştırarak İhtiyar'dan gerçek biri gibi değil de soyut bir fikir gibi bahsetmeye başlar: "İhtiyar yoktu, olmamıştı.

Aslında bir akıl bozukluğu, bir dengesizlikti o. Delikanlı'nın kendisi idi o. Kendisinin ve benzerlerinin içinde idi hep"[51].

Sadist, yıkıcı ve korkunç biçimde şiddet yanlısı İhtiyar ile saf, dürüst ve sevgi dolu Raşit'in aslında aynı kişiliğin iki yüzü olmaları olasılığı, Raşit'in başından beri hem gerçek hem de mecazi anlamda savaştığı kişinin kendisi olduğunu ima eder. İhtiyar'ın gerçek bir insan olup olmadığı konusunda okuru belirsiz bir durumda bırakarak anlatı, şüpheyi doruğa çıkarır ama bu tuhaf ve beklenmedik değişikliğin olayların gerçek yüzünü yansıtmadığı çabucak ortaya çıkar. Anlatıcı, gerçekçi biçime geri döner ve okuru İhtiyar'ın bir halüsinasyondan fazlası olduğuna ikna eder. Ancak yine de bu kısa ara, Raşit'in kurnaz itaatinin altında, gaddarca bir kuvveti üstlenebilecek, eşit derecede yanıcı ve güce aç bir erkekliğin yattığını anlatır.

Baba figürü ile yaşanan şiddet dolu ödipal rekabetin yanı sıra, *Gençliğim Eyvah*'taki bir diğer eksen, tartışmalı kız kardeş figürüne karşı duyulan aşktır. Buğra, Raşit'i kullanarak, istismarcı bir babanın baskısından bir kadının baskıcı kontrolüne geçmenin, genç bir oğlanın erkeklik hiyerarşisinde yükselmesine yardım edebilecek bir özgürleşme olanağı barındırdığını gösterir.

Güliz'e bağlılığı dikkatini siyasi eylemlerden başka tarafa çektiğinde, Raşit'in kişiliğini Güliz için daha çekici hale getirecek bir dönüşümün içine girdiğini görürüz. Bu hikâye, erkekliğin özellikleri olarak kendini kontrol etme ve başkalarını kontrol etmeye ilişkin sorular ortaya çıkarır. Raşit

51 Age, 274.

kaygılı ve gergin bir biçimde kendini Güliz'in inançları ve hazlarının akışına bırakır, bunlar tarafından biçimlendirilmesine izin verir. Sevdiği kadının kabul edilebilir bulduğu ne varsa kendisini ona satan bir tür "kültür fahişesi" olup olmadığını düşünür.

Raşit'in güçsüzleşme/kadınsılaşmaya ilişkin kaygıları, İhtiyar'ın hiper-erkekliği yoluyla daha da büyütülür. İhtiyar'ın ilk eşine yaptığı sadistlik, sevdiği kişilere karşı bile acıması olmadığını kanıtlar. İhtiyar, yaşamına yönelik tehditten karısının yardımıyla kurtulur ama içine düştüğü ölüm tehlikesi bile onu değiştirmez; maço tavırları baskın gelir. Karısını soğukkanlılıkla ölüme gönderir. İhtiyar, ancak, değişken siyasi emellerinin genç aracı olacak Güliz'le tanışmasından sonra yeniden "hissetme" yetisini sorgular. İhtiyar'ın Güliz'e olan bağlılığı, romanda herhangi bir şekilde erotik çekim sergilenmese de, pedofiliyi çağrıştıran alt anlamlarla yüklüdür. İhtiyar'ın kızı metalaştırması, bir cinsel ilişkinin varlığını düşündürür; çünkü İhtiyar Güliz'i çocukluğundan beri bir kadın olarak görmekte, onun cinselliğini, genç erkekleri grubuna çekmek için kullanma planları yapmaktadır.

Anlatı, Raşit ve Güliz'in birbirlerine duydukları ilgiyi, bu alışılmadık ailede bir tür erkek kardeş ile kız kardeş aşkı olarak ele almasıyla metaforik bir biçimde ensestten söz eder. Çarpık bir biçimde, Güliz ve Raşit'in olup olabilecek tek yeterli ve güçlü "baba"ları İhtiyar'dır ama kendi kendilerini tanımlama mücadeleleri, onu hem istenen hem de nefret edilen bir figüre dönüştürür. İhtiyar'ın geçmişi, Raşit ve Güliz arasında gelişen ilişkiye, İhtiyar tarafından yapılması olası kötücül bir müdahale uyarısı gibidir. Aynı kadının ilgisini çekmek için rekabet eden usta ile çırak, yani İhtiyar ile

müridi Raşit, siyaset ve ahlak üzerine çekişmeli konularda tutkulu bir tartışmaya girerler. Tartışmaları boyunca Raşit ve İhtiyar'ın tutumlarına ve özgeçmişlerine ilişkin detaylar su yüzüne çıkar. Bu detaylar, birbirlerine olan bağlılıklarını ve Güliz'e ilişkin takıntılarını aydınlatır.

Romanın ikinci bölümü, İhtiyar ile Güliz arasındaki yakın bağların gelişimini detaylı bir biçimde ele almaktadır. İhtiyar'ın genç Güliz'e olan takıntısı, başka bir tartışmalı bağlanmayı ortaya koyar. Bir taraftan, İhtiyar kendisini bir baba figürüne dönüştürür, genç kıza sığınak ve iyi bir eğitim sağlamaya çalışır. Diğer taraftan, arada bir, bu vasi havasından vazgeçer ve onun platonik bir aşığı gibi davranır. Anlatıcı bize, onun hissettiği şeyin aşk değil, "bir araba delisinin Lamborghini'yi değerlendirişi"ne benzer bir çekim olduğunu hatırlatır[52]. Genç kızın duyguları üzerinde deneyler yapar ve ondaki zayıflık belirtileriyle eğlenir. İhtiyar bu bencil oyunlarının Güliz için duygusal işkence haline geldiğini görse de durmaz. Güliz'in itaatkârlığı altında gizlenen öfkesi, sadist İhtiyar'ı kendisine bağlar.

Güliz, *Gençliğim Eyvah*'ın arka planını oluşturan siyasi çıkarımlar bakımından ikincil bir karakter gibi görünse de, romanda İhtiyar ile Raşit'in bireysel dünyalarına girmeyi kolaylaştırır ve okurun, romandaki erkek karakterleri tanımasını sağlamakta temel bir rol oynar. Güliz, İhtiyar'ın şerrini ve Raşit'in kaygılı erkekliğini ortaya koymak için anlatısal bir araç olarak işlev görür. Buğra, Güliz'den, İhtiyar'ın sadistliğini canlandırmak için olduğu kadar Raşit'teki özgü-

52 Age, 83.

ven yoksunluğunu göstermek için de yararlanır. Onun varlığı, keskin dönüşüm anlarında güvenme ve sevme yetilerini sorgulatır. Anlatı, Güliz'in çocukluğunu kısaca resmeder ve onun sevme yetisinin eksikliğini ortaya koyar. Güliz, kendisini Raşit'e yakın hisseder ama yakın olduğu Raşit gerçekteki hali değil, Raşit'in aslında olabileceğine inandığı erkektir.

İhtiyar'ın zorba ve istismarcı gölgesi altında, Raşit ve Güliz arasında sessiz bir aşk gelişir. Bir yandan kendilerine yönelik zorlu bir sorgulamaya girerler, bir yandan da İhtiyar'ın denetimi dışına çıkmanın bir yolunu bulmaya çalışırlar. Güliz'in güçlü iradesi Raşit'i dönüştürür ve Raşit'in aşkı bir faillik yitimi, hatta neredeyse erkekliğinin yitimi olarak deneyimlemesine neden olur. Aşkları ilerledikçe Güliz, Raşit'in tavırları ve kişiliği üzerinde şaşırtıcı etkilerde bulunmaya başlar. Raşit, Güliz'e olan hisleri ile ilkeleri arasında savaşır. Normalde irade sahibi olan Raşit, karakterinin dışına çıkarak, erkekliğiyle Güliz'i etkilemeye çalışan bir erkeğe dönüşür.

Güliz'i tanımadan önce Raşit bir dergide editör olarak çalışmakta, çok iş yapmasına karşın çok az kazanmaktadır. Anlatıcı, Raşit'in açlığını ve bu kadar sınırlı bir parayla yaşamanın verdiği gerginliği vurgular. Raşit'in düşünceler dizisi, onun "gerçek bir erkek" konusundaki fikirlerine ilişkin önemli ipuçlarını açığa çıkarır. Raşit yoksulluk, işçi sınıfının yaşayışı ve sermaye yoksunluğu üzerine düşündükçe, erkeklik sorununa ekonomik bir boyut da ekler. Mütevazı yaşantısını över ve işçi sınıfının yaşayış biçimini metheder; bunu tek onurlu alternatif olarak sunar. Bir öğle arasında, İstiklal Caddesi'nden geçerken, zengin ve üst sınıfları öfkeyle gözlemler. "Vitrinler, vitrinlere bakan güzel giyimli, genç, yaşlı, orta yaşlı kadınlar, erkekler" ona mide bulandırıcı gelir[53].

Raşit'in tüketim kültürüne, imtiyazlı olanlara ve zenginlere duyduğu öfke, Batı'dan gelme şeylere duyduğu nefretle karışır. Bir arkadaşı, bir sanat galerisindeki sergiye gitmek konusunda çok ısrar edince, Raşit istemeden de olsa peşine takılır. Soyut resimlerden oluşan sergi, Türkiye'nin üstünkörü Batılılaşmasını anlatan bir metafordur; bu Batılılaşma, ülkenin seçkinlerinin Batılı değerleri, idealleri ve zevkleri taklit etmesi, beğenmesidir. Raşit böylesi bir sanatı absürd ve gereksiz bulur, tablolarla dalga geçer. Her bir sanat eserinin önünde dikilerek, Türk mutfağında beğendiği yemekler ve tatlılardan, sanat eleştirisi terimleriyle söz eder. Ancak sanat galerisinde Güliz'i gördüğünde bu oyununa devam edemez. Raşit'in mutfakla ilgili sanat eleştirisini duyan genç kadın, ona yaklaşır ve itiraz eder.

Tartışmaları zarif ve şık, Raşit'in ekonomik standartlarını da bir hayli aşan bir kafede devam eder. Buğra, kadınlar ve lüks [gösteriş] arasında, her ikisini de "erkekliğin kabul edilebilir ölçütlerini bozan" bir "karşı-toplum" oluşturmaya erkekleri zorlayan, ulusal erkekliğe yönelik tehditler olarak gören bir ahlakî bağ kurar[54]. Raşit'in Güliz'le ilk karşılaşması da yoksullukla nafile savaşının acımasız bir anımsatıcısı olur. Güliz hesabı ödemeyi teklif edince, daha da gurur kırıcı bir işarete dönüşür:

> "Kızın 'oturalım biraz' dediği yer, Kuzguncuk ve Kandilli korularına bakan, Boğaz'ı ayaklar altına almış, lüks gazino idi. Ezilip büzülmeden, umursamadan, kibritim kalmamış der gibi:

53 Age, 127.

54 George Mosse, *Image of Man: The Creation of Modern Masculinity* (New York: Oxford University Press, 1998), 68.

'Param yok.'
Güliz de tıpkı onun gibi ve kibrit bende var dercesine:
'Bende var.'
Raşit durakladı. Dişleri dudaklarında yer değiştirdi. İstersen... yani erkeklik gururunu kurtaracaksa, ısmarlamam, borç veririm.' Gülüyordu. Ama bambaşka bir gülüş."[55]

Güliz'in gülüşü hem erkeklerin yüksek ücretle çalışmalarını gerektiren yerleşik konumlarıyla dalga geçer hem de Raşit'in güçsüzlüğünün farkında olduğunu gösterir. Bu tanışma, Raşit'in yaşamında kilit bir andır; çünkü para ve tüketimle kurulan ilişkiler yoluyla tanımlanan erkekliği temsil etmeyen bir erkek olarak, Güliz'le bir ilişkinin yeni bir kimlik oluşturmayı gerektiğini fark eder.

İhtiyar, daha iyi maaş veren bir iş ayarlayınca, Raşit, yaşam standartlarındaki bu hızlı değişimi sorgulamaya başlar. Güliz'den önceki yoksul yaşantısını "vitrinler, lüks lokantalar, Batılı ve çağdaş yöntemlerle çay veya içki servisi yapılan gazinolar, pasta salonları, cafeler"in ağır bastığı yeni yaşantısıyla kıyaslar[56]. Önceki yaşantısına ilişkin anılarından, temelde açlığı tarafından yönlendirilişini de içeren bir dizi olay süzülüp gelir. Uğradığı değişim, Raşit'e göre, yılların yoksulluğunun yarattığı yerleşik bir açlık tarafından değil, yabancı bir şey tarafından gerçekleştirilmektedir:

"Bir buçuk ay öncesine kadar, bu kofana veya palamut veya istavrit veya hamsi cızırtıları ile kokuları, yalnız ağzındakileri değil, bütün salgı bezlerini gaddarca tahrik ederdi.

55 Buğra, *Gençliğim Eyvah*, 130.
56 Age, 147.

Ama çene kemikleri vardı o zaman... kerpetenle çekilmiş gibi gerilen kapakları vardı burun deliklerinin. [...] Peki ya şimdi? Yani Güliz'den sonra? [...] Şimdi ona ihanet eden yalnız salgı bezleri değildi, daha kalleş daha başına buyruk bir şeydi."[57]

Raşit'in gerilimi, böylesi küçük düşürücü itaatin ona yabancı bir şey olduğunu görünür kılar. Baskı, âşık olmaktan ve bütün kontrolü bir kadına vermekten ileri gelir. Buğra, bu baskının, Türkiye'ye "ithal edilmiş" olan modernite itkisi ve onun doğal sonucu olan romantik aşk ideolojisi altında şekillendiğini açıkça ifade eder. Türkiye'nin modernleşmesinde "mahremiyetin dönüşümü" mevcuttur ve bu güçsüzleştirici bir değişimdir[58].

Theweleit'ın *Male Fantasies* kitabında, erkek askerler için benzer bir beden (ve libido) kontrol mekanizmasına işaret edilmektedir. Theweleit, erkek askerlerin diğer insanlarla yakınlık kurmayı, tasfiye ve kimlik kaybı korkusu nedeniyle beceremediğine dikkat çeker. Buğra, Raşit'in tasfiye korkusunu, Türkiye'nin bölünme korkusuyla bağlantılandırır. Raşit'in verdiği savaşa ilişkin tartışma, sömürgeci yöntemlerle "bağımlı kılma"ya ilişkin bir tartışma haline gelir.

Burada, Türkiye'nin kültürel ikliminde Batılılaşmayla beraber yaşanan değişimler, geçmişin ve günümüzün klişeleri arasındaki mücadele, özel bir vurguyla takip edilir. Her ne kadar Türkiye, gerçek anlamıyla hiçbir zaman sömür-

57 Buğra, *Gençliğim Eyvah*, 146–47

58 Anthony Giddens, *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies* (Stanford: Stanford University Press, 1992).

geleştirilmediyse de, modernleşme süreci sırasında kültürel kalıplarda gerçekleşen dönüşüm ve Batılılaşma, bir tür "kültürel sömürgeleştirme" örneği olarak nitelendirilir. Buğra, Raşit'in mücadelesini, kısmen bu kökten değişime ve Türkiye'nin geçmişi ile bugünü arasındaki kopuşa bağlar. Bu bağ, hikâyeyi sömürgeleştirilen öznenin erkekliği altında yatan "gergin durum"la ilişkilendirir[59]. Buğra, Türkiye'nin modernleşmesini, cinsiyet kimliğine ilişkin normatif kategorilerin sorunlu bir hale geldiği ve erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkinin gerildiği kritik bir ana konumlandırır.

Raşit, kendisini, erkekliğini incelemeye zorlar. "Güçsüz adam" imgesine ve erkekliğe ilişkin ataerkil beklentiler de bu kaygı dolu inceleyişe katkıda bulunur. Raşit, Güliz'in aşkını kazanmak için değişmeyi reddetse de kendi arzusuna karşın dönüşürken, onun uğradığı değişimin yansımalarında roman, bir "güçsüzleşme" olarak romantik aşka ilişkin zorlu bir tartışma sunar. Güliz'in dünyasına dalmış, bitmez tükenmez şekilde ve anlaşılmaz bir biçimde, onu nasıl etkileyeceğini bulmaya çalışan Raşit, bir kadına bu kadar aşırı ilgi göstermenin onu güçten düşüren bir şey olup olmadığına karar veremez.

İhtiyar ile kurduğu homososyal dostluk bağı ve ona olan borcunu, Güliz üzerinden bir heteroseksüel sorumluluk bağıyla değiştirmeye çalışır; çünkü onun görüşüne göre, bir kadının elde edilmesi, eril yetişkinliğin bir göstergesidir. Ama genç kız, sahip olunmaya ve yönetilmeye direnir. Geçmişteki fa-

59 Jean Paul Sartre, "Preface to Frantz Fanon's Wretched of the Earth", [Franz Fanon'un Yeryüzünün Lanetlileri'ne Önsöz], *Wretched of the Earth* [Yeryüzünün Lanetlileri] içinde, Frantz Fanon (New York: Grove Press, 1963), 20.

kir ama gururlu erkekliğini anımsadıkça ve geçiş aşamasında bulunduğu mevcut güvensiz erkekliğini düşündükçe, Raşit bir güç krizi içine düşer. Çaresiz bir biçimde, karar verici rolü oynamaya çalışır. Güliz'in kıyafetlerine ve makyajına karışır, ona ne giyip ne giyemeyeceğini söyler, Güliz'i de kendi zevkine uymaya zorlayarak sadeliğin güzelliğini över. Birbirlerini tanıdıkça, Raşit "yalnız adam gururunu" bir kenara bırakır ve abartılı tarzına karşın Güliz'i hayatına alır[60].

Romanın sonuna doğru Raşit, kendi hocasının ve Güliz'in manevi babasının aynı kişi olduğunu fark eder. Yeraltı grubuna ilişkin bölük pörçük bilgiler edinir ve kendisinin İhtiyar'ın elinde sadece bir araç olduğunu yavaş yavaş kavrar. Güliz'le ilişkisinin de daha önceden fark etmediği bir tuzak olduğundan şüphelenir. İhtiyar'ın politik hedeflerinden kurtulma ve özgürleşme yolundaki Raşit ve Güliz, birbirlerine olan yakın bağlılıklarını da sorgularlar. Raşit'e duyduğu güçlü hislere karşın Güliz, İhtiyar'ın emirleri doğrultusunda onu İhtiyar'a ispiyonlamaya devam eder. Romanın sonuna dek, Güliz Raşit'i gerçekten seviyor mu yoksa onu kandırıyor mu, bir muhbir olarak görevlerini yerine getirmek için ona âşıkmış gibi mi davranıyor, belli değildir. Romanın gerilimi, okuru şüphe içinde bırakan Güliz'in bu tehlikeli, ikili oyunu üzerine kuruludur: Bağlılık yeminini bozup, Raşit uğruna İhtiyar'ın gizli grubuna mı ihanet edecektir yoksa kendisine âşık olan adama mı?

Romanın kapanış sahnesinde iki çarpıcı cinayet birbirine karışır. Güliz, Raşit'e olan aşkını kanıtlamak, Raşit'i ve kendisini İhtiyar'ın otoritesinden kurtarmak için İhtiyar'ı zehir-

60 Buğra, *Gençliğim Eyvah*, 147.

lemeye karar verir ve villasına girer. Cinayetin son şansları olduğunu düşünür; çünkü İhtiyar asla ondan kopmalarına ve kendi hayatlarını sürmelerine izin vermeyecektir. İhtiyar, Güliz'in davranışlarından şüphelenir ama verdiği zehirli çayı yine de içer. Ancak, Güliz'in amacını anlar ve odadan çıkmasından önce onu vurmayı başarır. İhtiyar'ın villasına giden Raşit de bilmeden Güliz'in planının bir parçası olur. İhtiyar, villaya geldiğinde silah sesini duyup Güliz'in cansız bedenine doğru koşan Raşit'i de yaralar. Sevdiği kadının cesedinin yanındaki Raşit, İhtiyar'ın can çekişmesine tanıklık eder. Bu cinayet sahnesinde Raşit, İhtiyar'ın karısının fedakârlıklarına karşı gösterdiği aldırışsızlığını yeniden üretir. Güliz'in kendisini tehlikeye atışı, İhtiyar'ın karısının fedakârlığına benzer ve Raşit'in onun ölümünü seyredişi de aslında İhtiyar'ın karısını soğukkanlılıkla öldürmesinin bir başka versiyonudur.

Bir kez daha Raşit ve İhtiyar'ı, aynı kişinin tarihin belli bir anında karşılaşmış farklı yaşlardaki halleri olarak düşünmek olanaklı hale gelir. Romanın sonu, bu çakışmayı pekiştirir. Roman, Raşit'in İhtiyar'ın cenazesine gidişiyle sonlanır. Pişmanlık içinde olsa da Raşit, kişisel failliğinin memleketin talihini canlandırmaya yetmeyeceğini bilir. Cenazede, yüzlerce ve binlerce gencin yanı sıra, akademik dünyanın önde gelenleri, bürokratlar, ünlü iş adamları ve politikacılarla etrafı sarılmış olan Raşit, İhtiyar'ın ölümüne karşın zafer kazandığını, çünkü gidenlerin yerine geçmek için yeni hizmetkârlar bu kadar hevesli olduğu sürece, anarşi krallığının hüküm süreceğini fark eder. *Gençliğim Eyvah*, merak uyandıran bir havada biter; Raşit'in İhtiyar'ın mirasını sürdürmeyi seçip seçmediği sorusu cevapsız bırakılır. Sevdiği kadının ölümüne şahit olan Raşit, cenaze sırasında büyük bir keder ve acı yaşar

gibidir ama törenden sonra, İhtiyar'ın en sevdiği lokantaya gitmeye karar verir. Lokantaya gidişi, onun yeni İhtiyar olabileceği; içten içe zaten olduğu kişi, yani yeraltı grubunun yeni zalim lideri olabileceği hissini verir.

Fethi Naci, *Gençliğim Eyvah*'ı anti-komünizmle dolu bir propaganda kitabı olarak sınıflandırır[61]. Romanda anlatıcının siyasi kaos, bombalamalar ve cinayetlerden söz ettiği ilk bölümlerde yandaş bir siyasi retorik yoktur. Sanki romanın anarşizm dışında hiçbir siyasi iddiası yok gibidir; çünkü İhtiyar yakıp yıkmayı tek çözüm olarak tanımlar, neyin yakılıp yıkıldığının önemi yoktur. Ama ilerleyen bölümlerde, Buğra hikâyeden sık sık uzaklaşır, anlatıcının ya da İhtiyar'ın kılığına bürünür ve ülkedeki kaotik ortam ve Marksizm'in önermelerine karşı düşünceleri dile getirir. Bu, romanın uzunca bir bölümünü öfkeli bir siyasi monologa dönüştürür.

*Gençliğim Eyvah*, 12 Mart döneminin sağcı romancılarının eserlerinde görülen, solculara duyulan yaygın nefret ya da anarşi gibi tanıdık temaları kullanır. 12 Mart'ın siyasi atmosferinin ödipal bir hale büründürülmesi ve karakterler arasındaki değişken yakınlıklar konusundaki ısrar, bazıları şehirli gerilla gruplarında örgütlenmiş olan ve benzer biçimde sisteme tahribat yoluyla direnmeye çalışan devrimcileri damgalamaya yarar. Siyasi monologlar, öfkeli konuşmalar ve zehirleyip öldürmeye ilişkin yinelenen hikâyeler gibi unsurlar, romanın erkeklere ilişkin başarılı incelemesine gölge düşürür. Yine de Buğra, ana karakterin kafa karışıklığının altını çizmek konusunda başarılıdır.

61 Fethi Naci, *Yüzyılın 100 Türk Romanı* (İstanbul: Adam Yayınları, 2000), 364.

*Gençliğim Eyvah*, bir babanın oğluna verebileceği zararın çarpıcı bir tablosunu sunar. Erkekliği, yok etmek, hükmetmek ve yönetmek yetisi olarak tartışır ve oğulun, babasının değil kendi tutkusunun peşinden gitme konusundaki ısrarını gözle görünür hale getirir. Ayrıca roman, genç ve güçlü Delikanlı ile yaşlı İhtiyar arasında geçen ve bir kadın üzerinden süren cinsellik yarışmasının da hikâyesidir. Romanın, eril olgunlaşmayı, duygusal olarak yaralanmış oğulların istismarcı bir baba figürü ile uzlaşmaya varma mücadelesiyle paralel bir şekilde tartışması, bireysel failliği temel erkeklik özelliği olarak öne çıkarır. Güvensiz genç adam ile yorgun yaşlı adam arasında Güliz için süren cinsel yarışma, failliği bir mesele olarak vurgular. Raşit imgesinde temsil edilen erkeklik krizi, Raşit kendisini karar verici olmada yetersiz gördüğünde patlak verir. Raşit, İhtiyar'ın istismarcı gücüne karşı çıkamaz ve tıpkı İhtiyar gibi otoriter ve mutlak güce sahip bir adam olma konusunda kuvvetli bir arzunun esiri olur.

Güliz'i tanımadan önce yoksul olan bir erkek olan Raşit'in erkeklikle savaşı, ekonomik istikrar savaşıyla iç içe geçmiştir. Fethi Naci'nin romanın anti-komünistliğine ilişkin yaptığı belirleme yazarın muhafazakâr siyasi yönelimleri düşünüldüğünde yerinde bir tespitse de, *Gençliğim Eyvah*'ta ana figür olan, Marksizm'i ve devrimciliği eleştiren İhtiyar'ın şeytani ve olumsuz bir karakter olduğunu gözden kaçırmamak da önemlidir. Bu, romanın siyasi eleştirisinin dikkatlice değerlendirilmesi gerektiğine ilişkin önemli bir anımsatmadır. *Gençliğim Eyvah*, 12 Mart romanlarının temel motiflerini anlamak için eleştirel enerjinin siyasi tartışmaların ötesine geçmesi gerektiğini öneren eleştirmenlere önemli ipuçları vermektedir.

# SONUÇ

12 Mart romanları, Türkiye tarihinin karanlık bir dönemine tanıklık ederler. Romanlarda ilk göze çarpan katman, devrimci muhalefet ve karşı karşıya geldiği milliyetçi muhafazakâr tepki olsa da, aslında farklılaşan fikir ve eylemler aracılığıyla bütün bir Türkiye toplumu yansıtılır. Erkeklik, 12 Mart romanlarında çarpıcı bir meseledir ve ordunun siyasette yarattığı duraklamadan daha geniş bir travmayı görünür kılar. 12 Mart romanları, erkeklik kavrayışları içerisindeki özcülük meselesini ve erkeklerin güçsüzleşme korkusunu ele alır. Romanların hepsi, istikrarlı bir erkeklik arayan ama bunun ne demek olduğunu göremeyen erkeklerle doludur.

Askerî yönetim altında, siyasi meseleler üzerinden birbirleriyle boğuşan insanların canlı portrelerini sunan 12 Mart romanlarında, çok katmanlı bir sosyopolitik eleştiri vardır.

Bazı romanlar karmaşık çatışmaları basit ideolojik düellolara indirger, bazıları ise insanlarda mevcut olabilecek bakış açılarının tek seferde ölçülemez olduğunu itiraf eder. Romanların, okurlarını 12 Mart'ın tarihsel olayları tarafından üretilen sorularla karşı karşıya bırakırken aynı zamanda onları güç ve otoriteye ilişkin sorulara cevap vermeye de itmeleri dikkate değerdir.

12 Mart romanlarında, siyasi mücadelelerin dile getirilişi, okurları bu mücadelelerin ötesine taşır; çünkü ortaya atılan sorular, onları birçok farklı düzeyde yoklar: Güç nedir? Neden insanlar gücü suiistimal eder? Güçlü olanın zayıf olana karşı sorumlulukları nelerdir? Bir erkeği güçlü yapan nedir? Bir erkek gücü nasıl elde edebilir ve koruyabilir? Erkeklik otomatik olarak yıkıcılığı mı getirir? Kadınların güce bağlanışlarını ele alarak sorulan sorular da vardır: Kadınlar, doğaları gereği güçsüz müdür? Güç erkeklerin tekelinde midir? Kadınlar nasıl güç kazanır ve bunu korumak için ne yapmalıdırlar? Romanlar ayrıca şunları da sorar: Güç ve erkeklik nasıl birbirine bağlanmıştır? Erkeklik etrafında sınıf ve statüye dayanan hiyerarşiler nasıl kurulur? Bu hiyerarşiler sabit midir yoksa değişken mi? Bu sorular cevapları kolayca verilebilen türden sorular değildir.

12 Mart romanları, kitlesel medyanın sansüre uğradığı bir dönemde yazıldılar. Ele aldıkları tanıklıklarla aslında insanları, etraflarında olup biten olaylara karşı gözlerini açmaya çağırıyorlardı. Bu nedenle, eleştirmen olarak bu romanlara eğilenler için, siyaseten "okuma gözlüğü"nü kullanmamak zordu. Eleştirmenler, Marksist çözümleme yöntemlerine odaklanarak 12 Mart romanlarını, ısrarla, hakikate ulaşma çabasının öznesi olan metinler olarak ele aldılar.

Oysa bu romanları, hakikatin ne kadarını temsil ettiklerini bulmaya çalışarak okumak, diğer önemli özelliklerini, örneğin ötekilik hiyerarşilerini nasıl kaydettiklerini, gücü nasıl ele aldıklarını, özgürlükler ve alternatif düşünceler için nasıl çağrıda bulundukları, halk ve vatan sevgisinin ne demek olduğunu nasıl tartıştıklarını ve modern topluluklarda modern bireyin rolünü nasıl sorguladıklarını gözden kaçırmak anlamına gelir.

12 Mart romanlarında birey, travma alanının ta kendisi ve aynı zamanda güç ve toplumsallığın merkezidir. Daha önceki eleştirel yorumların açıklıkla kavrayamadığı unsur, bir cinsiyet kimliği eleştirisinin, özellikle de erkeklik kimliği eleştirisinin bu romanların tam orta yerinde mevcut olduğudur. 12 Mart edebiyatında mağdurların çektiği acıların kaydedildiğini söyleyen eleştirmenlerin çok azı bu mağduriyetin altında yatan "cinsiyet belası"na dikkat etmektedir.

Ekonomipolitik dışında herhangi bir unsura yönelen ilginin, Marksizm'in üstü kapalı bir eleştirisi olarak değerlendirildiği 1970'lerde, böylesi bir eleştirel perspektif yer edinemedi. Cinsel kimliklerin eleştirisi, edebiyat metinlerinin incelenmesinde herhangi bir analitik kavrayış sunmayan bir özellik olarak bir kenarda bırakıldı. 1970'lerin siyasi olarak kutuplaşmış edebiyat eleştirisi, yazarın olaylara bakışının doğruluğuna odaklanmayı tercih etti.

Bu metinlerin siyasi bağlamlarından ayrılamayacaklarına şüphe yoktur. Bu romanlar, sınıf bilinci taşıyan, siyasi ve tarihyazımsal kurmaca eserler olarak nitelendirilebilir. Ancak, sınıf, siyaset ya da tarihin "gerçekleri" tarafından ellerinin kollarının bağlanmış olduğu da söylenemez. Romanlarda

tarihsel ve kültürel olarak belirlenmiş tanımların aynı anda hem bir doğrulaması hem de onlara bir karşı çıkış vardır. Bir modern burjuva fikri olarak "birey", Marksist altyapı-üstyapı modeline ve yaşamın anlamına ilişkin varoluşsal sorulara yakın bir biçimde tartışılır. Döneme sinen zorbalıkların verdiği ümitsizliği ve kederi hafifletmek için çoğu yazar, "iç"e dönmüş ve yaralı benlikleri iyileştirmeye çalışmışlardır.

Bu derinlik ayırt edildiğinde, romanların okurlar üzerindeki etkisini anlamak da kolaylaşır. Benlik, öznellik, ideoloji ve benzer karmaşık unsurlar açısından 12 Mart romanları, ele aldıkları dönemin tarihsel ve kültürel koşulları yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda insanlara tarihsel, kültürel ve siyasi yapılar tarafından gösterilen konumların istikrarını bozarak bu fikirleri etkilerler. Bu romanlar, çelişen gerçeklikler ve düşünce biçimleri içerirler; rakip siyasi bağlara, farklı nesillere ve değişik sınıflara ait insanların birbirinden ne beklemesi gerektiğini sorgularlar. Ayrıca, 12 Mart'ın kendine özgü şartlarında ataerkil, otoriter ve zalim bir kültürün hüküm sürdüğü bir ülkede, devlet ve bireyler arasındaki ilişkiye muğlak bir demokrasi tartışması da yöneltirler.

12 Mart romanları, üst ve üst-orta sınıf burjuvaziden, en alttaki çocuk işçilere kadar bütün toplumsal hiyerarşiyi kapsar. Merceklerinin ölçeği, çekirdek aileler, âşıklar, "yoldaşlar" ve "bozkurtlar" arasındaki yakın bağlardan, birbirinden farklı insanlardan oluşan bir topluluk içindeki daha uzak bağların örgüsüne kadar uzanır. Ele alınan temalar, baskıcı bir devlet iktidarına karşı bireyin toplumdaki konumundan, bireylerin siyasi, toplumsal ve ahlakî sorumluluklarına ve kabul görmek için duydukları çaresiz ihtiyaca dek uzanan bir yelpazededir. Komünizm korkusu, öğrenci ayaklanma-

ları, etnik gerilimlerin artması ve cinsiyet mücadeleleri, metinler için yol ayrımları olarak işlev görür ve okuru kendi patikalarında bireyselliğe ilişkin soruların içine çekerler.

Bireysellik tartışması, harap olmuş erkeğin zor durumunu korkaklıktan başka bir biçimde göremeyen Türkiye'nin baskın geleneksel kültürüne bir karşı çıkış sunar. Yakından bir inceleme, bu romanların 12 Mart 1971'i çevreleyen olayların tanıklığa dayanan bir tarihyazımı ile birlikte, cinsel-toplumsal-siyasi bir eleştirinin karmaşık bileşimi olduğunu gösterir. 12 Mart'ın yazarları, erkeklik söylemlerini, bir güç ve baskı silsilesini temsil eden kuvvetli bir yöntem olarak kullanırlar.

Genel bir yorum olarak, bu romanlardaki erkeklik temsillerinin tek parçalı değil, çeşitlilik ve belirsizlik taşıyan, akıcı temsiller olduğu söylenebilir. Erkeksilik çağrışımı genel olarak kaygı doludur. Erkeklik, 12 Mart dönemindeki olayların kısaltılmış bir hikâyesini oluşturan travmatik anıları, sokak kavgalarını, işkenceyi ve hapsedilmeyi dikkate alarak incelenir. Bu romanlarda, tartışmasız biçimde bozulmuş bir erkek olmanın imgesini ve bu bozulmanın altında yatan kötü niyetli bir cinsiyet retoriğini görürüz.

Bu çalışmanın merkezinde yer alan dokuz romandan, ataerkil "baba yasası"nı baskıcı "devlet yasası"na en sade biçimde bağlayan Çetin Altan'ın *Büyük Gözaltı*'sıdır. Zamanda geriye ve ileriye giden bir anımsama mekanizmasına dayanan *Büyük Gözaltı*, bir delikanlının yetişkinliğe doğru gelişmesini, yetişkinliğinde politik nedenlerle yaşadığı tiyatral bir gözaltına alınma hikâyesiyle iç içe geçmiş bir biçimde resmeder. Bu roman, aile, okul ve devlet gibi toplumsal yapı ve kurumlara içkin olan kültürel denetleme çabalarına dikkat

çeker. Hapishane, hikâyenin parçası haline gelen bir başka kurumdur; tartışmaya 12 Mart'ın kendine has gölgesini ekler ve siyasi zulüm meselesini öne çıkarır.

Siyasi zulüm meselesi Erdal Öz'ün *Yaralısın* ve Melih Cevdet Anday'ın *İsa'nın Güncesi* romanlarında ayrıntılı olarak incelenir; her iki roman da zulme uğrayanın doğrudan bir uyarı örneği oluşturduğu kamuya açık bir gösteri olarak mağduriyet meselesi yörüngesinde ilerler. Canlı anlatı biçimiyle Erdal Öz'ün romanı, işkenceden sağ çıkmış birinin travmasını atlatmaya çalışmasını resmeder. *Yaralısın*, ordu ile siviller arasındaki güç savaşını, sivil ama güce susamış bütün erkeklikler arasındaki mücadeleye genişletir. *İsa'nın Güncesi*, gaddarlık ve işkenceyi alegorik olarak ele alır; sürrealizmi merak uyandıran bir karanlık ve psikolojik güvensizlikle birleştirir. Romanlarda, erkek olma halini göreceli bir biçime sokan iki zıt erkeklik vardır. İkincil karakterlerin tamamlayıcı bir biçimde sahneye çıkışıyla, her üç anlatı da üstün/aşağı erkeklikler arasındaki sorunlu sınıra ilişkin tartışmayı ortaya koyarlar. İnsan psişesine ve erkeklik erdemlerine ilişkin dikkat çekici bir inceleme de bu tartışmaya eşlik eder.

*Büyük Gözaltı*, *Yaralısın* ve *İsa'nın Güncesi*, kılık değiştirmelerin, maskelerin, siyasal ve toplumsal gerçekliğe karşı çıkma potansiyelini de tartışır. Bu romanların asıl vurgusu, daha önceki eleştirmenlerin öne sürdüğü gibi, baskıyla şiddet dolu karşılaşmalarında daha da büyüyen kahramanlar değildir; baskı altındaki erkeklerin "kadınsılaşması" ve bu durumla başa çıkmak için verdikleri savaştır. Daha güçlü olan tarafından ezilme ve iktidarsız kılınma korkusuyla baş ederler ve bu korkunun çözümlenmesi sürecinde, erkekliğin koşullanmış reflekslerden oluştuğunun nasıl açığa çıktığını gösterirler.

Bu metinlerdeki çoğu erkekliği tipikleştiren şeyse, yaralanabilirlik karşısında alınan savunmacı pozisyondur. Korkuya ve acıya katlanmak, erkekliğe uygun değerler olarak tanımlanır ve ana karakterler, güçsüz hissettiklerinde erkeklik maskelerini takarak cinsiyet güvensizliğinden kaçınırlar. Bu karakterler, erkeksi olmayan güç yitimlerini tartışma konusunda alışılmadık bir istek gösterirler. Bu tartışmada, üstü kapalı bir biçimde, kas gücünden ziyade akıl ile yönlendirilen alternatif bir erkeklik önerirler; bu aydın sınıfının askerî yolla sorun çözmeye karşı verdiği makul mücadeleyi simgeler.

Erkekler, siyasi yönelimlerinden bağımsız olarak, erkekliği, birtakım sertlik rolleriyle ilişkilenerek edinirler. Bu türden bir rol ne 12 Mart dönemine özgüdür ne de Türkiye'yle sınırlıdır. Ancak 12 Mart romanlarının bu örneklerinde, yükselen siyasi çatışma atmosferiyle ve askerî darbenin baskıcılığıyla yakından bağlantılıdır. "Sertlik" ve "akıl" bu romanlarda karmaşık bir üstünlük/aşağılık çerçevesi içine yerleşir. Şiddeti destekleyen ve yıkıcı eylemlerde bulunan erkekler yaralanmaz; ama erkek karakterlerin geleneksel "maço erkek" rolünü benimsemekteki tereddütleri, bu rolün akla dayanan erkeklikle kıyaslandığında aşağı bir erkeklik olduğunu gösterir. Aydın erkekler polis ya da eğitim sistemi gibi baskıcı kurumlara karşılık verirken aşırı düzeyde yıkıcı girişimleri benimsemekte tereddüt ederler.

Kadın yazarlar bu ikilikle daha ayrıntılı bir biçimde uğraştılar. Güce duyulan açlığın köklerine ilişkin sorularını daha derinlere götürdüler. Mağdur konumunu kutsallıktan çıkarıp, erkek mağdurlarda gizlenen "maço"yu sorguladılar. Sevgi Soysal'ın *Şafak* romanı, polis şiddetini ve gaddarlığını

basit gerçekliği içinde ele alır ve sıkıyönetim şartlarında, feodal kültürün potansiyel olarak yıkıcı tarafına da eleştirel bir bakış yöneltir.

Onun insan ilişkilerini sınırlayıcı güç hiyerarşileri olarak incelemesine benzer biçimde, Pınar Kür de ilk romanı *Yarın Yarın*'da gücün istismarını eleştirel olarak ele alır. Pınar Kür'ün *Yarın Yarın*'ı, kendisini devrime adayan burjuva bir erkek ile tökezleyen bir evliliğe hapsolmuş mutsuz bir kadın arasındaki aşk ilişkisine odaklanarak tahakküm, baskı ve acının kadınlar tarafından benimsenmesi konusunu ele alır.

Her iki roman da mağdur devrimci imgesinin kadınları ikincil konumlara iten bir erkekliğin kılıfı olabileceğine vurgu yapar. Kadınların, ideolojik bağlılıkları uğruna, geleneksel erkek rollerini nasıl benimsemek zorunda kaldıkları ve kendi arzularıyla nasıl savaştıkları ele alınır. *Şafak* ve *Yarın Yarın*, kadınların ev ve ailenin özel alanıyla, erkeklerin ise siyasetin kamusal alanıyla ilişkilendirilmesine karşı çıkarlar. Marksist tonları olan feminist bir bakış açısıyla ataerkil gelenekleri ve sosyo-ekonomik yapıları cinsel baskının kaynakları olarak eleştirirler. Ayrıca, kadınlar ve erkekler üzerindeki baskının, sadece 12 Mart'ın asker-sivil ikiliği içinde ya da sadece Marksçı kuramsal çerçeve içinde tam olarak kavranamayacağı gerçeğine dikkat çekerler.

*Şafak* ve *Yarın Yarın*, 12 Mart olaylarına devrimci sola sempati duyan bir perspektiften bakarken, *Sancı* ve *Zor*, muhafazakârlık ve milliyetçilik bağlarını över ve sınıf temelli politikaya karşı derin bir nefretin örneklerini sunarlar. Cinsiyet rollerinin karışmasını çürümeyle eşit gören *Sancı* ve *Zor*, devrimcilik ile birlikte gelen ahlakî sefalete odak-

lanırlar. Erkeklikler basitçe iyi ve kötü diye ikiye ayrılır ve yazarlar, devrimci erkeklikleri kötüler olarak karşılarına alır.

Işınsu'nun *Sancı* romanı, geleneksel kadınlığın korunması gerektiğini, çünkü erkek kılığındaki kadınların, hayatlarına acıdan başka bir şey getirmediğini iddia eder. "Erkek gibi" bir genç kızın devrimci bir grubun tuzağına düşmesi etrafında gelişen roman, bir "ibret" hikâyesi sunar. Çokum'un *Zor* romanı da geleneksel olarak erkeklerle ilişkilendirilen rolleri üstlenen genç kadınları geleneksel kültüre bir saldırı olarak değerlendirir ve siyaseten bağlanan "sözde-aile"lerin, modern zamanlarda aile bağlarının çözülmesine asla çare olamayacağını iddia eder. Çokum, 12 Mart'ta yaşanan sıkıntıların altındaki esas problem olarak kır ve kent kültürlerinin çatışmasını vurgular.

Sağ kesimden yazarların da kapitalizmin insanları sömürdüğünü vurgulaması ilgi çekici bir noktadır. Hem Işınsu'nun *Sancı*'sı hem de Çokum'un *Zor*'u, sermayenin her şeyi ve herkesi bir değişim değerine dönüştürdüğünü gösterir. Her iki roman da, aileleri ekonomik sorunlarla boğuşan, kırsal kökenli, yoksul, işçi sınıfından erkekleri resmeder. Romanlar, zengin erkeklerle yoksul erkekler arasındaki hiyerarşiyi gösterirler; ama ataerkinin baskıları üzerinde durmazlar. İnsanın koşullarından sıyırılıp kurtulmasının zorluğu her iki romanda da vurgulanır, hikâyelerde de önceden belirlenmiş sınırlar içinde kalmanın daha iyi bir çözüm olduğu savunulur. İki yazar da, kadınların güçlenmesine ilişkin meselelerle ilgilenmektedir; ancak, kadınların, kendileri üzerinde kurulan tahakküme karşı verdikleri psikolojik tepkileri anlamakta başarılı olamazlar.

*Şafak*, *Yarın Yarın*, *Sancı* ve *Zor*'da, büyük fikirlerin ve ilkelerin temsilcisi olan; bütün kaygıları ve çelişkileriyle yaralanabilir bireyler olan erkekler vardır. Bu romanlar, kendilerini eril performanslara sığdırmaya çalışan kadınlara, aynı zamanda da, güç hiyerarşisinde daha iyi bir konum elde edebilmek için, taklit ettikleri rol modellerinin sergilediği davranışlara kendilerini uydurmaya çalışan erkeklere eleştirel bir bakışla bakar. *Şafak* ve *Sancı*'nın hikâyelerinde, devrimci harekette kadınların erkekleşmesi meselesi bir eksen olarak belirginleşir. *Yarın Yarın* ve *Zor*'da hegemonik erkekliğin ölçütlerine uymaya ilişkin kaygılar ve gerilimler, erkek karakterlerin mücadelelerinde güçlü bir biçimde yankılanır.

Bu kitapta incelenen son iki roman da erkeklerin kaygılarına eğilir. *Gençliğim Eyvah*, 1970'lerin siyasi saldırganlığını eril onaylanma ihtiyacıyla ilişkilendirir. *Gençliğim Eyvah*'taki "gerçek bir savaşçı olma" sorunsalı çerçevesinde Buğra, bir kadına duyduğu ilginin güçsüzleştirici olup olmadığını kendisine sormak zorunda kalan genç bir adamın yaşamına eğilir. *Bir Düğün Gecesi*, farklı sınıflardan erkeklerin ve kadınların, kendilerini, bir düğüne katılan askerî figürler tarafından emirler yağdırılan özneler olarak konumlandırdıkları bir geceyi tasvir eder. Damadın babası, erkekliğiyle, hiyerarşik erkeklikler zincirinin en tepesine yerleşen bir generaldir; davete katılan erkekler bu zincir içinde kendilerine denk düşen yeri bulmaya çalışırlar. Bu romanlar, dönemin şiddet dolu çatışmalarını erkeklik bakımından yeniden düşünmek için bir temel sunarlar; çünkü 12 Mart döneminin kendine özgü koşullarını bir erkeklikler potası olarak değerlendirirler.

*Gençliğim Eyvah* ve *Bir Düğün Gecesi*, birbirlerini tematik bakımdan tamamlar; çünkü her ikisi de 12 Mart'ı tarihsel

ve kültürel bir devamlılık içine yerleştirir ve Türkiye'nin modernleşme gerilimleriyle ilişkilendirir. Her iki roman da, erkekliğin, Türkiye'nin Batılılaşması sürecinde ortaya çıkan kültürel örüntülerdeki merkezi konumunun altını çizer. Erkekliğin kültürel üretiminin, kadınsılaşmaya ilişkin bir takıntıyla nasıl iç içe geçmiş olduğunu gösterir. *Gençliğim Eyvah*, kimliğini sıkı çalışmaya, geleneklere uymaya ve bütünüyle kendi kendini kontrol altında tutmaya atıf yaparak tanımlayan, sahici bir Türk erkekliğini savunur. *Bir Düğün Gecesi*, bu öncülleri, askerî bir etosla ne kadar örtüştüklerini görmek için ayrıntılı bir biçimde inceler.

Bu romanlarda karşımıza çıkan acıdan korkan erkek imgeleri, baskı yapmayı ve yok etmeyi öğrenmenin psikolojik bir bedeli olduğuna işaret eder. Erkeklerin, sertlik, saldırganlık ve güç kullanmaya yatkınlık gibi "erkeksi" erdemler üzerinde özsel bir tekelleri olmadığını; bu türden rolleri öğrendiklerini ve taklit ettiklerini gösterir. Romanların tümünde bir ikilik (üstün/aşağı erkeklikler) ve güçsüzleşme anlatısı vardır. Esas odak, bir karşıtlıktan oluşur (kapitalist/sosyalist ya da bozkurt/devrimci ya da kentli/köylü) ve bu karşıtlık başarısız bir erkekliği, başarılı ve kabul edilebilir bir erkeklikle kıyaslamak için yan yana koymanın bir biçimi olarak işlev görür.

Maço, kabul edilebilir bir erkeklik değildir; ama şaşırtıcı bir şekilde, cılız da kabul edilebilir değildir. Topluluğun beklentileri ile ana karakterin davranışı arasındaki uyumsuzluk, romanlardaki girift özgürlük meselesini politikleştirir. Ana erkek karakterler "sertlik" özelliğini sürdürmeye çalışırlar, işkencecileri de bu özelliği baş tacı ettiği halde. Yaşadıkları ikilem erkekliğe ilişkin kültürel şizofreniyi gün yüzüne çı-

karır: baskı kuran bir erkek "erkek gibi"dir ama bu baskıya güçlü bir biçimde karşı çıkan erkek de "erkek gibi"dir. Karakterler bu iki erkeklik hali arasında bölünmüştür; romanlar, birleşmiş ve istikrarlı bir erkeklik kimliği oluşturma çabalarında rahatsızlık veren sorunlara işaret ederler.

Sevgi Soysal'ın *Şafak* romanındaki kadın gardiyan Zafer, Emine Işınsu'nun *Sancı* romanındaki "erkeksi" Leyla ve Pınar Kür'ün *Yarın Yarın* romanında, çevresindeki kadınlardan farklı olan Seyda, erkeklik etosunun erkeklerin tekelinde olmadığını gösterir. Kadın yazarlar, baskıcı erkek figürleri anonim bırakmak yerine kişiselleştirmekte de başarı gösterirler; *Büyük Gözaltı*, *Yaralısın* ve *İsa'nın Güncesi*nde isimsiz olan bu tip figürler, kadın yazarların yapıtlarında ete kemiğe bürünür: Sevgi Soysal'ın *Şafak* romanındaki polis memuru Zekeriya ve yardımcısı Abdullah, Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düğün Gecesi* romanındaki tümgeneral Hayrettin Özkan ve Kore gazisi Ertürk, güce susamışlığın canlı imgeleridir.

12 Mart romanları, tekil, değişmez bir erkekliğe ilişkin geleneksel kavrayışın ötesine geçerler. Erkek yazarların da erkekliğe eleştirel bakabildiğini görürüz ki bu Türkçe edebiyatta pek sık karşılaştığımız bir durum değildir. Romanlarda erkekliğin hegemonik normlarına ilişkin bir tartışma hüküm sürmektedir ve erkek karakterler bu hegemonik erkeklik kategorilerine uyup uymadıklarını görmek için kendilerine eleştirel bir gözle bakarlar. Böyle bir kendi kendini incelemenin sonucu olarak da önceden yerleşmiş olan cinsiyet kategorilerinin istikrarsızlaşması söz konusudur.

Roland Barthes'in ünlü deyişiyle bitirmek istiyorum; "biçimciliğin azı tarihten uzaklaştırır, ama çoğu tarihe getirir"[1].

12 Mart romanlarının analizinde cinsiyeti de resmin bir parçası olarak görmek de "biçimciliğin çoğu" nedeniyle tarihe dönmek gibidir. Ancak bu dönüşle cinsiyetin tarihsel ve kültürel olarak inşa edilmiş tanımlarının erkek ya da kadın olmanın ne demek olduğuna ilişkin anlayışımızı nasıl dönüştürdüğünü görmek olanaklı olabilir. Cinsiyet, kültürel arketiplerin masum görünen tanımlarında örtülü bir biçimde mevcuttur; aynı zamanda, kimlik politikasına karşı çıkışların nasıl çözümlendiğini de etkiler. Baskıcı erkek ve kadın figürleri senaryoyu tamamlar, okuru neyin cinsiyeti temsil eden karakteristik olarak sayılabileceği sorusuyla kafası karışmış bir halde bırakır.

Bu çalışmada incelenen romanların her biri, kendine özgü bir biçimde güç ve ataerkiye ilişkin daha geniş bir hikâyeye katkı sunar ve erkekliği, toplumsal, siyasal ve ekonomik çelişkileri anlamak için retorik bir araç olarak kullanır.

Tarihe dönmek hiçbir zaman tamamlanmış bir şey değildir. Bu kitap yazılırken, 1970'lerin ayaklanmalarına tanıklık etmiş çok sayıda insan suskunluklarına bir son verdi ve dönemin olaylarına ilişkin anılarını, röportajlar ya da yaşamöyküleri aracılığıyla kamuyla paylaştı[2]. 12 Mart döneminin geçici hükümet başkanı Nihat Erim'in hatıraları, ses kayıtlarından yazıya döküldü ve 2007 yılında kitap olarak basıldı[3]. ABD'nin 1969-1976 yıllarındaki dış politikasına

1 Roland Barthes, *Mythologies* (New York: Hill and Wang, 1972), 112. Çağdaş Söylenler, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, 2014:181.

2 Tuba Çandar, *Murat Belge: Bir Hayat* (İstanbul: Doğan Kitap, 2007); Mine Söğüt, *Aşkın Sonu Cinayettir: Pınar Kür ile Hayat ve Edebiyat* (İstanbul: Everest Yayınları, 2004).

3 Nihat Erim, *12 Mart Anıları* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007).

ilişkin önceleri gizli olan belgeler yetkililer tarafından kamuya açıldı ve bunlar arasında Türkiye'ye ilişkin belgeler de bulunmaktaydı[4]. Yakın zamanda yapılan, 1970'lere ilişkin sözlü tarih çalışmaları ve (öz)yaşamöyküsü niteliğindeki kitaplar, döneme ilişkin bilgimizi genişletmeye başladı[5]. Hem akademide hem de akademi dışında, 12 Mart askerî müdahalesinin tarihsel ayrıntılarına ilişkin bir ilgi mevcut[6]. Bu hikâyeler, anlatılar, Türkiye tarihinde uzunca bir süre boyunca görmezden gelinmiş olan bu döneme dikkat çekme konusunda ümit veriyor. Eskiden beri var olan bir duvarda küçük çatlaklar açılıyor ama bu duvar camdan yapılma ve bir kez çatladığında, er ya da geç parçalanacak. Muhtemeldir ki bu, 12 Mart romanlarına ilişkin çalışmaların sayısının artmasına da yardımcı olacaktır.

4 Bkz. "Greece; Cyprus; Turkey," *Foreign Relations of the United States*, vol. XXX. United States Government Printing Office Washington. 2007. http://history.state.gov/historicaldocuments/frus1969-76v30.

5 Talat Turhan, *12 Mart Cezaevinden Mektuplar* [March 12 Letters from Prison] (İstanbul: İleri Yayıncılık, 2008); Mine Söğüt, *Darbeli Kalemler 27 Mayıs- 12 Mart- 12 Eylül* (İstanbul: Getto Yayınevi, 2010); Ertuğrul Kürkçü, *İsyanın İzinde* (İstanbul: DipNot Yayınları, 2013); İlbay Kahraman, *Fırtınalı Denizin Yolcuları: Sedat Göçmen Kitabı.* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013).

6 Serra Ciliv, "Between Belonging and Opposition: Life Story Narratives of Women from the Generation of '78," Master tezi, Sabancı Üniversitesi, 2002; Narin Bağdatlı Vural, "The Social Memory and Experience of the Generation of '78," Doktora tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 201 l; Sezen Cilengir, "International Diffusion of Opinions and Practices: Occupations of Universities in Turkey Between 1968 to 1970," Master tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2011.

# TÜRKİYE'DEKİ ÜÇ ASKERÎ DARBE SÜRECİNDE GERÇEKLEŞEN OLAYLARIN KRONOLOJİSİ

## 1960

27 Mayıs 1960 - Türkiye'de demokratik yollarla seçilmiş hükümete karşı ilk darbe.

19 Ağustos 1960 - Kıbrıs'ta İngiliz sömürge yönetimi sona erdi ve Türkiye bağımsız cumhuriyetin garantörlerinden biri oldu.

## 1961

13 Şubat 1961 - Türkiye İşçi Partisi (TİP) kuruldu.

16 Eylül 1961 - Eski Başbakan Adnan Menderes ve iki bakan sahte bir duruşmanın ardından idam edildi.

## 1965

10 Ekim 1965 - Seçimler ile demokrasi yeniden tahsis edildi. (AP 240 koltuk, CHP 134 koltuk, TİP 15 koltuk).

## 1967

21 Nisan 1967 - Yunanistan'da askerî müdahale.

19 Eylül 1967 - Başbakan Demirel Sovyetler Birliği'ni ziyaret etti.

7 Ekim 1967 - 6. filo Amerikan karşıtı gösteriler eşliğinde İstanbul'a geldi.

16 Ekim 1967 - Yirmi dört Kıbrıslı Türk'ün ölümü nedeniyle Kıbrıs'ta huzursuzluk başladı.

18 Kasım 1967 - Türk jetleri Kıbrıs üzerinde uçuyor.

20 Kasım 1967 - Başkan Johnson Türkiye'yi Kıbrıs'ta NATO silahlarının kullanılamayacağı konusunda uyardı.

**1968**

5 Ocak 1968 - Prag Baharı başlıyor. Reformist Alexander Dubček Çekoslovakya Komünist Partisi'nin Birinci Sekreteri seçildi.

2 Mayıs 1968 - Öğrenciler, bir çatışma döneminin ardından Nanterre'de Paris Üniversitesi'ni işgal ettiler ve yönetim üniversiteyi kapattı. Üniversitenin kapatılmasına karşı protestolar Sorbonne Üniversitesi'nde devam etti. İşçiler farikaları işgal etmeye başladılar.

10-12 Haziran 1968 - Ankara Üniversitesi Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde başlayan öğrenci boykotları Ankara Üniversitesi'ne ve İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne sıçradı.

17 Haziran 1968 - Öğrenciler İstanbul Teknik Üniversitesi'ni işgal ediyor.

24 Haziran1968 - Öğrenci işgali bitene kadar İstanbul Üniversitesi'nde öğrenim faaliyetlerine ara verildi.

17 Temmuz 1968 - Türk sularındaki 6. filo protesto edildi. Birkaç gösterici yaralandı. Polis, İstanbul Teknik Üniversitesi'nin yurtlarına saldırdı ve TİP'in öğrenci üyesi Vedat Demircioğlu'nu pencereden aşağı attı.

24 Temmuz 1968 - Demircioğlu öldü. TİP, öğrenci üyelerini polis provokasyonuna karşı uyarıyor ve atmosferi soğutmaya çalışıyor. Öğrenci liderleri TİP'i pasifistlikle suçladı.

15 Ağustos 1968 - Kara, deniz ve hava kuvvetleri komutanları kendi istekleri ile emekliye ayrıldılar. İstifa etti

17 Ağustos 1968 - Yeni kara kuvvetleri komutanı Memduh

Tağmaç, deniz kuvvetleri komutanı Celal Eyicioğlu ve hava kuvvetleri komutanı Reşat Mater oldu.

20 Ağustos 1968 - Sovyetler Birliği tarafından Çekoslovakya'nın işgali.

26 Aralık 1968 –Öğrenci protestoları nedeniyle İstanbul Üniversitesi belirsiz bir süre için kapatıldı.

30 Aralık 1968 - Anti-komünist "komando" Ankara'da öğretmen meslek okuluna (Ankara Yüksek Öğretmen Okulu) ağır sopa ve zincirlerle saldırdı.

**1969**

6 Ocak 1969 - Ankara'daki Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde (ODTÜ) ABD Büyükelçisi Robert Komer'in arabası içlerinde Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan, Sinan Cemgil ve Taylan Özgür'ün de yer aldığı öğrenciler tarafından ters çevrilip yakıldı.

9 Ocak 1969 - ODTÜ bir aylığına kapanıyor.

11 Şubat 1969 - 6. Filo Boğaziçi'nde. Öğrenci gösterileri devam ediyor.

16 Şubat 1969 - Kanlı Pazar. Polis İstanbul Beyazıt Meydanı'ndaki solcu protestoları ağır bir saldırıyla sonlandırdı.

9-10 Haziran 1969 –Öğrenci gösterilerinde ilk kez polise karşı Molotof kokteylleri ve ses bombalarının kullanılması.

Haziran 1969: Deniz Gezmiş, protestocu yoldaşları Cihan Alptekin ve Yusuf Küpeli ile gerilla savaşını öğrenmek için Filistin'e gitti.

3 Temmuz 1969 - Türkiye ve ABD arasında Türkiye'deki Amerikan askerî üslerinin toprak sahibinin Türkiye olduğunu belirten bir anlaşma imzalandı.

12 Ekim 1969 - Seçimler yapıldı (AP 260 koltuk, CHP 144

koltuk).

2 Kasım 1969 - Demirel'in ikinci kabinesi güvenoyu aldı.

**1970**

3 Mart 1970 - Demirel'in üçüncü kabinesi güvenoyu aldı.

9 Ağustos 1970 - Türk lirası devalüe edildi.

15 Ekim 1970 - Bir Sovyet uçağı kaçırıldı ve Türkiye'nin kuzey kıyısında Trabzon'a inişe zorlandı.

Aralık 1970 - Solcu öğrenci liderleri kentsel gerilla faaliyetlerine geçti. Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu (THKO) ve Türkiye Halk Kurtuluş Partisi-Cephesi (THKP-C) kuruldu.

**1971**

1 Ocak 1971 - İçlerinde lider Deniz Gezmiş'in de olduğu THKO üyeleri, Ankara'da İş Bankası'nın Emek şubesini soydu.

21 Ocak 1971 - ODTÜ belirsiz bir süre için kapanıyor. Polis Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi yurtlarındaki öğrencileri ağır bir şekilde döverek bazı öğrencileri gözaltına aldı.

12 Şubat 1971 - THKP-C, Ankara'da Ziraat Bankası'nın Küçükesat şubesini soydu.

15 Şubat 1971 - Silah almak için Balgat'taki ABD üssüne sızan THKO üsten güvenli bir biçimde çıkabilmeyi garantilemek için görev başındaki bir çavuşu kaçırdı.

3 Mart 1971 - THKO, Ahlatlıbel Radar üssünden dört ABD askeri kaçırdı

8 Mart 1971 - THKO, ABD askerlerini serbest bıraktı. Yusuf Aslan Sivas- Şarkışla'da yakalandı

9 Mart 1971 - Ordudaki solcu subaylardan oluşan Madanoğlu cuntası, cuntanın sivil bölümüne sızan MİT

ajanı Mahir Kaynak'ın yardımıyla ortadan kaldırıldı.

12 Mart 1971 - Silahlı kuvvetler 12 Mart Muhtırasını verdi. Başbakan Demirel istifa etti.

16 Mart 1971 - Deniz Gezmiş Sivas-Gemerek'te yakalandı ve hapse gönderildi.

23 Mart 1971 - Silahlı kuvvetler amcasının nerede olduğunu ihbar etmesi üzerine Hüseyin İnan'ı Kayseri'de yakaladı.

7 Nisan 1971 - Teknokratlar kabinesinin güvenoyu almasıyla Nihat Erim yeni Başbakan oldu.

17 Mayıs 1971 - İsrail'in Büyükelçisi ve Başkonsolosu Efraim Elrom THKP-C üyeleri Mahir Çayan, Ulaş Bardakçı ve Hüseyin Cevahir tarafından İstanbul'da kaçırıldı.

22 Mayıs 1971 - Çayan, Bardakçı ve Cevahir arkadaşlarının serbest bırakılmasını talep etti. Talep reddedildi. Bunun üzerine, Efraim Elrom öldürüldü.

23 Mayıs 1971 - İstanbul'da sokağa çıkma yasağı.

30 Mayıs 1971 - Mahir Çayan ve Hüseyin Cevahir Maltepe'de görüldü. Keskin nişancının ateşi ile Cevahir öldü. Çayan ise başarısız bir intihar girişiminden sonra tutuklandı.

23 Temmuz 1971 - Sıkıyönetim yasası on bir şehirde iki ay uzatıldı.

9 Ekim 1971 - İçlerinde öğrenci liderleri Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan'ın da yer aldığı devrimciler idam cezasına çarptırıldı.

25 Kasım 1971 - Sıkıyönetim yasası bir kez daha 2 ay uzatıldı.

29 Kasım 1971 - Mahir Çayan ve Ulaş Bardakçı cezaevinden kaçtı.

3 Aralık 1971 - Erim hükümetinin 11 bakanı istifa ettikten

sonra Başbakan Erim de istifa etti.
11 Aralık 1971 - Nihat Erim ikinci kabinesini oluşturdu.

**1972**

10 Ocak 1972 - Askerî Yargıtay Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan'ın idam cezasını onayladı.
23 Ocak 1972 - İstanbul'da sokağa çıkma yasağı. Geniş bir arama sonucunda evlerden tutuklamalar yapıldı.
19 Şubat 1972 - Ulaş Bardakçı Arnavutköy'de öldürüldü.
10 Mart 1972 - Türk Parlamentosu Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan'ın idam cezalarının uygulanmasını onayladı
26 Mart 1972 - THKP-C lideri Mahir Çayan ve arkadaşları, Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan'ın serbest bırakılması talebiyle Ordu'da bir Amerikan radar üssünden üç mühendisi kaçırdı: Charles Turner, Gordon Banner ve John Stuart Law (iki İngiliz, bir Kanadalı)
30 Mart 1972 - Kaçıranlar ve mühendisler Niksar, Kızıldere'de öldürüldü, THKP-C'nin bir üyesi, Ertuğrul Kürkçü, hayatta kaldı.
17 Nisan 1972 - Başbakan Nihat Erim istifa etti.
6 Mayıs 1972 - Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan idam edildi.
8 Mayıs 1972 - CHP lideri İsmet İnönü görevinden istifa etti.

**1973**

9 Ocak 1973 - Madanoğlu cuntası duruşmaları başladı.
25 Ocak 1973 - Sıkıyönetim yasası dokuz şehirde iki ay daha uzatıldı.
29 Ocak 1973 - İbrahim Kaypakkaya yakalandı.

11 Eylül 1973 - Şili ordusu Salvador Allende'ye karşı bir darbe düzenledi.
14 Ekim 1973 - Demokrasi seçimlerle yeniden tesis edildi (CHP: 185 koltuk, AP:149 koltuk).
17 Ekim 1973 - CHP lideri Bülent Ecevit kabineyi kurmak için atandı.
25 Kasım 1973 - Yunanistan'da askerî darbe.
25 Aralık 1973 - İsmet İnönü öldü.

**1974**

20 Temmuz 1974 - Türk askerî güçleri Kıbrıs Türk toplumunu korumak için Kıbrıs'ı işgal etti.
22 Temmuz 1974 - Türkiye BM'nin ateşkes çağrısını kabul etti ve askerî harekatı durdurdu.
20 Eylül 1974 - Birleşik Devletler, Türkiye'ye yapılan tüm askerî yardımı kesti.

**1975**

30 Ocak 1975 - Amerika Birleşik Devletleri Türkiye'ye silah satışlarına ambargo uyguladı.
29 Temmuz 1975 - Genelkurmay Başkanlığı tarafından yapılan bir duyuru ile İncirlik (Adana) dışındaki ABD üslerinin devralındığı açıklandı.

**1976**

18 Eylül 1976 - DİSK gibi sendikalar kitle gösterileri düzenliyor.

**1977**

1 Mart 1977 - Türk lirası devalüe edildi.
1 Mayıs 1977 - Kanlı 1 Mayıs. Taksim Meydanı'nda meçhul kişilerin açtığı ateş ile 34 kişi öldü, yüzlerce kişi

yaralandı.

5 Haziran 1977 - Seçimler yapıldı (CHP: 213 koltuk, AP: 189 koltuk).

13 Haziran 1977 - Başbakan Demirel istifa etti.

21 Haziran 1977 - Bülent Ecevit kabinesini kurdu.

20 Eylül 1977 - Türk lirası yeniden değer kaybetti.

**1978**

1978 - Türkiye Halk Kurtuluş Partisi Cephesi'nin bir fraksiyonu tarafından Dursun Karataş'ın önderliğindeki Devrimci Sol ya da Dev-Sol kuruldu.

16 Mart 1978 - İstanbul Üniversitesi'ndeki solcu öğrencilere yapılan bombalı saldırı beş kişinin ölümü ve kırk yedi kişinin yaralanmasına neden oldu. Üniversite belirsiz bir süre için kapatıldı.

25 Temmuz 1978 - ABD Senatosu, Türkiye'nin Kıbrıs'tan çekilmesini şartıyla ambargoyu kaldırıyor.

9 Ekim 1978 - Hepsi İşçi Partisi (TİP) üyesi yedi üniversite öğrencisi Ankara Bahçelievler'de öldürüldü.

18 Aralık 1978 - Kahramanmaraş'ta bir sinema bombalandı. Alevi mahallelerine saldırılar başladı. Bu saldırılar kısa zamanda bir katliama dönüştü.

8 Aralık 1978 - Kahramanmaraş'ta yetmiş yedi kişi öldü ve 1000'den fazla kişi yaralandı. Sokağa çıkma yasağı başlatıldı.

25 Aralık 1978 - Kahramanmaraş'taki ölü sayısı doksan sekize ulaştı.

26 Aralık 1978 - On üç şehirde sıkıyönetim ilan edildi: İstanbul, Ankara, Adana, Elazığ, Bingöl, Erzincan, Erzurum, Gaziantep, Kars, Kahramanmaraş, Malatya, Sivas ve Urfa.

**1979**

1 Şubat 1979 - Milliyet gazetesinin başyazarı Abdi İpekçi katledildi.

9 Nisan 1979 - Milli İstihbarat Teşkilatı (MİT) Müdür yardımcısı emekli albay Sebahattin Savaşman, casusluk nedeniyle on yedi yıl ve altı ay hapis cezasına çarptırıldı.

25 Kasım 1979 - Mehmet Ali Ağca askerî cezaevinden kaçtı.

**1980**

24 Ocak 1980 - "24 Ocak Kararları" alındı. IMF tarafından belirlenen tüm koşullar kabul edildi. Türk lirası devalüe edildi.

19 Temmuz 1980 - Dev-Sol Dragos'ta Nihat Erim'i öldürdü.

22 Temmuz 1980 - DİSK'in eski lideri ve Maden-İş'in lideri Kemal Türkler öldürüldü.

12 Eylül 1980 - Genel Kurmay Başkan'ı Kenan Evren önderliğinde Ankara'nın sokaklarına dizilmiş tanklarla askerî müdahale yapıldı. Parlamento kapatıldı. Bütün sendikalar ve dernekler kapatıldı. Sokağa çıkma yasağı yayınlandı.

13 Eylül 1980 - Kenan Evren Devlet Başkanı oldu.

18 Eylül 1980 - Devlet Başkanı Kenan Evren ve Milli Güvenlik Konseyi (MGK) üyeleri mecliste yeminlerini etti.

30 Ekim 1980 - CHP lideri Ecevit görevinden istifa etti.

10 Kasım 1980 - Yazar ve yayıncı İlhan Erdost onu ve kardeşini gözaltına alan askerlerin attığı ağır dayağın sonucu olarak hayatını kaybetti.

11 Kasım 1980 - Cumhuriyet gazetesi kapatıldı.

**1982**

9 Kasım 1982 - Generaller, insanı haklarını sınırlayan yeni bir anayasa ilan etti.

**1983**

6 Kasım 1983 - Demokrasi seçimlerle restore edildi. Milli Güvenlik Konseyi üç siyasi partinin seçime katılmasına izin verdi. (Anavatan Partisi: 211 koltuk, Halkçı Parti: 117, Milliyetçi Demokrasi Partisi: 71)

# KAYNAKÇA


Abrams, Meyer. *A Glossary of Literary Terms*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1985.

Adams, Rachel veDavid Savran. "Introduction." *The Masculinity Studies Reader*, ed: Rachel Adams ve David Savran. Massachusetts: Blackwell Publishers, 2002. 1–8.

Ağaoğlu, Adalet. *Bir Düğün Gecesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Ağaoğlu, Adalet. *Damla Damla Günler*. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2007.

Ahmad, Feroz. *The Making of Modern Turkey*. Londra ve New York: Routledge, 1993. (*Modern Türkiye'nin Oluşumu*, çev: Yavuz Alogan, Kaynak Yayınları, 2014)

Ahmad, Feroz. *The Turkish Experiment with Democracy: 1950–1975*. Boulder: Westview Press, 1977. (Demokrasi Sürecinde Türkiye, çev: Ahmet Fethi, Hil Yayınları, 2015.)

Akyaz, Doğan. *Askerî Müdahalelerin Orduya Etkisi: Hiyerarşi Dışı Örgütlenmeden Emir Komuta Zincirine*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

Alkan, Burcu. *Promethean Encounters: Representation of the Intellectual in the Modern Turkish Novel of the 1970s*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2018.

Alkan, Mehmet Ö. *Osmanlı'dan Günümüze Darbeler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2017.

Alexander, Jeffrey vd. *Cultural Trauma and Collective Identity*. California: University of California Press, 2004.

Allen, Jeffner. "An Introduction to Patriarchal Existentialism." *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy*, ed: Jeffner Allen ve Iris Marion Yo-

ung, Bloomington: Indiana University Press, 1989. 71–84.

Alphen, Ernst van. *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*. California: Stanford University Press, 1997.

Alphen, Ernst van. "Symptoms of Discursivity: Experience, Memory and Trauma." *Narrative Theory, Interdisciplinarity: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, ed: Mieke Bal, New York: Routledge, 2004. 107–22.

Altan, Çetin. *Büyük Gözaltı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1999.

Altan, Çetin. *Kavak Yelleri ve Kasırgalar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2004.

Altınay, Ayşe Gül. *The Myth of the Military-Nation: The Militarism, Gender and Education in Turkey*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

Anday, Melih Cevdet. *Gizli Emir*. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2007.

Anday, Melih Cevdet. *İsa'nın Güncesi*. İstanbul: Adam Yayınları, 1991.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londra: Verso, 1991. (*Hayali Cemaatler*, çev: İskender Savaşır, Metis Yayınları, 2007)

Arat, Yeşim. "Women's Movement of the 1980s in Turkey: Radical Outcome of Liberal Kemalism?" *Reconstructing Gender in the Middle East Through Voice and Experience*, ed: Fatma Müge Göçek ve Shiva Balaghi, New York: Columbia University Press, 1994.

Bali, Rıfat. *Turkish Student's Movements and the Turkish Left in the 1950's–1960's*. İstanbul: Isis Press, 2006.

Ball, Ben. "'Sol' Searching: The Dilemmas of the Turkish Left." Master tezi, Bilkent Üniversitesi, 1999.

Barthes, Roland. *Mythologies*. New York: Hill and Wang, 1972. (*Çağdaş Söylenler*, çev: Tahsin Yücel, Metis Yayınları, 2014)

Bataille, Georges. "The Psychological Structure of Fascism." *Visions of Excess*, Ed: Carl R. Lovitt, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. 137–60.

Bederman, Gail. *Manliness and Civilization*. Chicago: Chicago University Press, 1995.

Belge, Murat. *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.

Belge, Murat. "The Left." *Turkey in Transition*, ed: Irvin C. Schick ve Ertuğrul Ahmet Tonak, New York: Oxford University Press, 1987. 147–76.

Belge, Murat. "Türkiye'de Kanon." *Kitap-lık* 68 (2004): 54–9.

Bell, Daniel. "Interpretations of American Politics." *The Radical Right*, ed: Daniel Bell, 67–70. New York: Transaction Books, 1964.

Bergman, Stephen. "Men's Psychological Development: A Relational Perspective." *Men's Psychological Development: A New Psychology of Men*, ed: Ronald Levant ve William Pollack, New York: Basic Books, 1995. 68–90.

Beynon, John. *Masculinities and Culture*. Buckingham: Open University Press, 2002.

Booth, Wayne. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press, 1974.

Bloch, Ernst. "Non-Synchronism and the Obligation to Its

Dialectics." *New German Critique* 11 (1977): 22–38.
Bora, Tanıl. "68: İkinci Eleme." *Birikim* 109 (1998):28–37.
Bora, Tanıl. "68 Ruhu Nedir?" *Birikim* 109 (1998): 92–96.
Bora, Tanıl ve Can, Kemal. *Devlet, Ocak, Dergah: 12 Eylül'den 1990'lara Ülkücü Hareket*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.
Bora, Tanıl. "Nationalist Discourses in Turkey." *South Atlantic Quarterly* 102, no. 2 (2003): 433–51.
Bordo, Susan. "Reading the Male Body." *The Male Body: Features, Destinies, Exposures*, ed: Laurence Goldstein, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994. 265–307.
Bourke, Joanna. *Dismembering the Male: Men's Bodies, Britain, and the Great War*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
Brannigan, John. *New Historicism and Cultural Materialism*. New York: St.Martin's Press, 1998.
Brannon, Robert. "The Male Sex Role-and What It's Done for Us Lately." *The Forty-Nine Percent Majority: The Male Sex Role*, ed: Robert Brannon ve Deborah David, MA: Addison-Wesley, 1976. 1–40.
Brod, Harry. "Circumcision." *International Encylopedia of Man and Masculinities*, ed: Michael Flood, Judith Kegan Gardiner, Bob Pease ve Keith Pringle. Londra: Routledge, 2007. 67–69.
Bourdieu, Pierre. *Masculine Domination*, çev. Richard Nice. Stanford: Stanford University Press, 2001 (*Eril Tahakküm*, çev: Bediz Yılmaz, Bağlam Yayıncılık, 2014)
Buğra, Tarık. *Gençliğim Eyvah*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2002.
Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1993. (*Bela Bedenler*,

çev: Cüneyt Çakırlar, Zeynep Talay, Pinhan Yayıncılık, 2014)
Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. (Cinsiyet Belası, çev: Başak Ertür, Metis Yayınları, 2008)
Butler, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.

Canaan, Joyce E. and Christine Griffin, "The New Men's Studies: Part of the Problem or Part of the Solution?" *Men, Masculinities and Social Theory*, ed: Jeff Hearn ve David Morgan, Londra: Unwin Hyman, 1990. 206–14.
Carnoy, Martin. *The State and Political Theory*. New Jersey: Princeton University Press, 1984.
Carter, Philip. *Men and the Emergence of Polite Society*. Harlow: Longman, 2001.
Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
Ceyhun, Demirtaş. *Yağmur Sıcağı*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1978.
Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering*. Berkeley: University of California Press, 1978.
Ciliv, Serra. "Between Belonging and Opposition: Life Story Narratives of Women from the Generation of '78." Master tezi, Sabancı Üniversitesi, 2002.
Cindoğlu, Dilek. "Women Writers and Women's Fiction in the 1970–1985 Period of Turkey." Master tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 1986.
Colebrook, Claire. *New Literary Histories: New Historicism and Contemporary Criticism*. Manchester: Manchester

University Press, 1997.
Connell, Robert. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press, 1995.
Connell, R. W. *The Men and the Boys*. Berkeley: University of California Press, 2000.
Conway, Colleen M. *Behold the Man: Jesus and Greco Roman Masculinity*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
Cousins, Jane. *Turkey: Torture and Political Persecution*. Londra: Pluto Press, 1973.
Criss, Nur Bilge. "A Short History of Anti-Americanism and Terrorism: The Turkish Case." *The Journal of American History* 89, no. 2 (2002): 472–84.
*Cumhuriyet*. "12 Mart Muhtırası." 13 March 1971

Çağlar, Ayşe Neviye. "The Greywolves As Metaphor." *Turkish State, Turkish Society*, ed: Andrew Finkel ve Nükhet Sirman, Londra: Routledge, 1990. 79–101.
Çandar, Cengiz. "A Turk in the Palestinian Resistance." *Journal of Palestine Studies* 30, no. 1 (2000): 68–82.
Çandar, Tuba. *Murat Belge: Bir Hayat*. İstanbul: Doğan Kitap, 2007.
Çavdar, Tevfik. *Türkiye 1968*. İstanbul: Bilgi Yayınları, 1969.
Çilengir, Sezen. "International Diffusion of Opinions and Practices: Occupations of Universities in Turkey Between 1968 to 1970." Master tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2011.
Çokum, Sevinç. *Zor*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 1978.

Daldal, Aslı. "The New Middle Class as a Progressive Urban Coalition: The 1960 Coup d`Etat in Turkey." *Turkish Studies* 5, no. 3 (2004): 75–102.

Delaney, Carol. *The Seed and the Soil: Gender and Cosmology in Turkish Village Society*. Berkeley: University of California Press, 1991. (*Tohum ve Toprak*, çev: Aksu Bora, İletişim Yayınları, 2002)

Deleuze, Gilles ve Felix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, çev: Robert Hurley, Mark Seem ve Helen R. Lane. New York: Viking, 1977. (*Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni*, çev: Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2012)

Deleuze, Gilles ve Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, çev. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Delphy, Christine. "The Main Enemy." *Close to Home: A Materialist Analysis of Women's Oppression*. Londra: Hutchinson, 1984. 57–77.

Demirci, Cihan. *Araya Parça Giren Yıllar*. İstanbul: İnkılap Yayınları, 2004.

Dietz, Mary. "Context is All: Feminism and Theories of Citizenship." *Feminism and Politics*, ed: Anne Phillips, Oxford: Oxford University Press, 1998. 378–400.

Dodd, Clement. *Democracy and Development in Turkey*. Londra: The Eothen Press, 1979.

Doğan, Erdal. *Sevgi Soysal: Yaşasaydı Aşık Olurdum*. İstanbul: Everest Yayınları, 2003.

Donaldson, Mike. *Time of Our Lives: Labour and Love in the Working Class*. Sydney: Allen and Unwin, 1991.

Donaldson, Mike. "What Is Hegemonic Masculinity?" *Theory and Society* 22, no. 5 ( 1993): 643–57.

DuBois, Page. *Torture and Truth*. New York: Routledge, 1991.

Durakbaşa, Ayşe. "Kemalism as Identity Politics in Turkey." *Deconstructing Images of the Turkish Women*, ed: Zehra F. Arat, New York: St. Martin's Press, 1998. 139–55.

Eagleton, Terry. *After Theory*. Londra: Basic Books, 2003. (*Kuramdan Sonra*, çev: Uygar Abacı, Literatür Yayınları, 2006)

Ecevit, Yıldız. "Fethi Naci'de Toplumcu Estetiğin Üç Aşaması" *Fethi Naci'ye Armağan*, ed: Semih Gümüş, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1997. 101–22.

Ehrenreich, Barbara. "Foreword." *Male Fantasies*, Klaus Theweleit, ix–xvii. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

Enloe, Cynthia. "Feminists Thinking About War, Militarism, and Peace." *Analyzing Gender: A Handbook of Social Science Research*, ed: Beth B. Hess ve Myra Marx Ferree, California: Sage, 1987. 526–41.

Erim, Nihat. *12 Mart Anıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Erol, Sibel. "Sexual Discourse in Turkish Fiction: Return of the Repressed Female Identity." *Edebiyat* 6 (1995): 187–202.

Erten, Bağış. "A Comparative Analysis of the 1968 Movement in Turkey." Master tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2003.

Ertop, Konur. *Türk Edebiyatında Seks*. İstanbul: Seçme Kitaplar Yayınevi, 1977.

Faludi, Susan. *Stiffed: The Betrayal of Modern Man*. Londra: Vintage, 2000.

Feenberg, Andrew ve Jim Freedman. *When Poetry Ruled the Streets: The French May Events of 1968*. Albany: State University of New York Press, 2001.

Felman, Shoshana ve Dori Laub. "Testimony and Historical Truth," *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992, 59-63.

Finkel, Andrew ve Nükhet Sirman. "State, Village and Gender in Western Turkey." *Turkish State, Turkish Society*, ed: Andrew Finkel ve Nükhet Sirman, Londra: Routledge, 1990. 21–51.

Foley, Barbara. *Telling the Truth: Practice of Documentary Fiction*. New York: Cornell University Press, 1986.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage, 1979.

Foucault, Michel. "Introduction." *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizo-phrenia*, Gilles Deleuze ve Felix Guattari, Minnesota: University of Minnesota Press, 1983. xiii–xvi.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality*. Harmondsworth: Penguin, 1990. (*Cinselliğin Tarihi*, çev: Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, 2003)

Foucault, Michel. *The Use of Pleasure: The History of Sexuality* Vol. 2. New York: Random House, 1990.

Foucault, Michel. "What Is an Author?" *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, ed: Donald F. Bouchard, Ithaca, NY: Cornell, 1977. 113–38.

Freud, Sigmund. "The Economic Problem of Masochism." *The Standard Edition of the Complete Psychological*

*Works of Sigmund Freud*. Vol. 19, ed: Strachey J. London, 159–70. Londra: Hogarth, 1961.
Fromm, Erich. *The Anatomy of Human Destructiveness*. New York: Holt, 1992.

Ganser, Daniele. *NATO's Secret Armies: Operation Gladio and Terrorism in Western Europe*. Londra: Frank Cass, 2005.
Gardiner, Judith Kegan. (ed.) *Masculinity Studies and Feminist Theory*. Columbia: Columbia University Press, 2002.
Gearhart, Suzanne. "The Taming of Michel Foucault: New Historicism, Psycho-analysis, and the Subversion of Power." *New Literary History* 28, no. 3 (1997): 457–80.
Geertz, Clifford. "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture." *The Interpretation of Cultures: Selected Essays* by Clifford Geertz, New York: Basic Books, 1973. 3–30.
Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Oxford: Basil Blackwell, 1983.
Giddens, Anthony. *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. Stanford: Stanford University Press, 1992. (*Mahremiyetin Dönüşümü*, çev: İdris Şahin, Ayrıntı Yayınları, 2000)
Gilbert, Sandra ve Susan Gubar. *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press, 1994.
Gilmore, David. *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity*. Londra ve New Haven: Yale University Press, 1990.

Göktaş, Hıdır ve Metin Gülbay. *Kışladan Anayasaya Ordu: Siyasi Kültürde TSK'nın Yeri.* İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England.* Berkeley: University of California Press, 1988.

Greer, Germaine. "The Wicked Womb." *The Female Eunuch*, New York: Farrar Straus Giroux, 2002.

Guattari, Felix. "Becoming-Woman." *Semiotext(e)* 4, no. 1 (1981): 86–88.

Güçhan, Gülseren. *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması.* Ankara: Imge Yayınları, 1992.

Günay-Erkol, Çimen. "12 Mart Romanlarında Erkeklik ve Muhafazakârlık: *Büyük Gözaltı* ve *Gençliğim Eyvah*" *Pasaj*, Ocak-Haziran 2006. 75-94.

Günay-Erkol, Çimen. "The Quixotic Death: Sacrifice and Masculinity in Melih Cevdet Anday's The Diary of Jesus." *Journal of Turkish Literature* 4, 2007: 123–41.

Günay-Erkol, Çimen."12 Mart'ta Aşkın Sağı Solu: *Yarın Yarın* ve *Sancı*'da Eril Bakış." *Feminist Yaklaşımlar* 5, Haziran 2008.

Günay-Erkol, Çimen. "Cinsiyet Sarhoşluğu: *Bir Düğün Gecesi*'nde Askerlik ve Erkeklik" *Kritik* 4, Kasım 2009. 245-264.

Günay-Erkol, Çimen. "Yeni Tarihselcilik, Eski Romanlar: 12 Mart Romanlarını Yeniden Okumak" *Journal of Turkish Studies: Festschrift in Honor of Walter Andrews* 34, 1, 2010.233-252.

Günay-Erkol, Çimen. "Taş Üstüne Taş Koymak: 12 Mart Romanlarında Görgü Tanığı Belleğinin Yazınsallaştırılması." *Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye'de Bellek Çalışmaları.*ed: Leyla Neyzi. İstanbul: İş Bankası Kültür

Yayınları, 2011. 40-63.
Gürbilek, Nurdan. "Dandies and Originals: Authenticity, Belatedness and the Turkish Novel." *The South Atlantic Quarterly* 102, no. 2 (2003): 599–628.
Gürel, Burak. "Communist Police!: The State in the 1970 Turkey." *The Journal of Historical Studies on Turkey* 2 (2004): 1–18.
Gutterman, David S. "Postmodernism and the Interrogation of Masculinity." *The Masculinities Reader*, ed: S. Whitehead and F. Barrett, Cambridge: Polity, 2001. 56–71.

Hale, William. *Turkish Politics and the Military*. Londra: Routledge, 1994.
Halberstam, Judith. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press, 1998.
Harding, Sandra. *Whose Science? Whose Knowledge?: Thinking from Women's Lives*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1991.
Harpham, Geoffrey Galt. "Foucault and the New Historicism." *American Literary History* 3, no. 2 (1991): 360–75.
Harris, George. "The Role of Military in Turkish Politics I." *Middle East Journal* 19, no. 1 (1965): 54–66.
Hartmann, Heidi. "The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union" *The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: A Debate on Class and Patriarchy*, Londra: Polity Press, 1986. 1–41. (*Marksizmle Feminizmin Mutsuz Evliliği*, çev: Gülşad Aygen, Agora Kitaplığı, 2006)
Hartsock, Nancy. *Money, Sex, and Power: Toward a Feminist*

*Historical Materialism*. Boston: Northeastern University Press, 1983.

Hearn, Jeff. *The Gender of Oppression: Men, Masculinity and the Critique of Marxism*. Sussex: Wheatsheaf Books, 1997.

Hearn, Jeff. "From Hegemonic Masculinity to the Hegemony of Men." *Feminist Theory* 5, no. 1 (2004): 49–72.

Hegel, G. W. F. *Phenomenology of Spirit*. Oxford: Clarendon Press, 1977.

Hennessey, Rosemary. "Queer Visibility in Commodity Culture." *Cultural Critique* 29 (1994): 31–76. (*Tinin Görüngübilimi*, çev: Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, 1986)

Heper, Metin. *The State Tradition in Turkey*. Londra: The Eothen Press, 1985.

Holbrook, Victoria. *The Unreadable Shores of Love: Turkish Modernity and Mystic Romance*. Austin: University of Texas Press, 1994. (*Aşkın Okunmaz Kıyıları*, çev: Erol Köroğlu, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, 2018)

Howard, Jean. "The New Historicism in Renaissance Studies." *English Literary Renaissance* 16 (1986): 13–43.

Irzık, Sibel. "Allegorical Lives: The Public and the Private in the Modern Turkish Novel." *The South Atlantic Quarterly* 102, no. 2 (2003): 551–66.

Işınsu, Emine. *Sancı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1998.

Jessop, Bob. *The Capitalist State: Marxist Theories and Methods*. New York: New York University Press, 1982.

Jongeren, Joost and Paul White. *Turkey's Alevi Enigma: A Comprehensive Overview*. Leiden: E. J. Brill, 2003.

Jongman, Albert and Alex Peter Schmid. *Political Terrorism: A New Guide to Actors, Authors, Concepts, Data Bases, Theories & Literature*. New Jersey: Transaction Publishers, 2005.

Kaes, Anton. "New Historicism and the Study of German Literature." *German Quarterly* 62, no. 2 (1989): 210–19.

Kahraman, İlbay. *Fırtınalı Denizin Yolcuları: Sedat Göçmen Kitabı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.

Kakınç, Tarık Dursun. *Gün Döndü*. İstanbul: Köprü Yayınları, 1974.

Kandiyoti, Deniz. "Slave Girls, Temptresses and Comrades: Images of Women in the Turkish Novel." *Feminist Issues* 8, no. 1 (1988): 35–50.

Kandiyoti, Deniz. "The Paradoxes of Masculinity: Some Thoughts on Segregated Societies." *Dislocating Masculinity: Comparative Ethnographies*, ed: Andrea Cornwall ve Nancy Lindisfarne, 196–213. Londra: Routledge, 1994. ("Erkeklik Paradoksları: Ayrımcılığın Yaşandığı Toplumlar Üzerine Bazı Düşünceler," çev: Aksu Bora. *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. İstanbul: Metis Yayınları, 1997. 181-201)

Kandiyoti, Deniz. "Gendering the Modern: On Missing Dimensions in the Study of Turkish Modernity." *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, ed: Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, 113–32. Seattle: University of Washington Press, 1997.

Kaplan, Sam. "Din-ü Devlet All Over Again? The Politics of Military Secularism and Religious Militarism in Turkey Following the 1980 Coup." *International Journal of Middle East Studies* 34, no. 1 (2002): 113–27.

Kemal, Yaşar. "Yaralısın Romanımızın Unutulmazları Arasına Girecek" *Yaralısın* İstanbul: Can Yayınları, 1999. 5–11.

Kimmel, Michael. *Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity*. California: Sage Publications, 1987.

Kimmel, Michael. "Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity." *Theorizing Masculinities*, ed: H. Brod ve M. Kaufman, 119–41. Londra: Sage. 1984 ("Homofobi Olarak Erkeklik: Toplumsal Cinsiyet Kimliğinin İnşasında Korku, Utanç ve Sessizlik" çev: Mehmet Bozok, *Fe Dergi* 5 (2): 2013. 92-107.

Kimmel, Michael. "The Contemporary Crisis of Masculinity in Historical Perspective." *The Making of Masculinities: The New Men's Studies*, ed: Harry Brod, 121–54. Winchester: Allen and Unwin, 1987.

Kocagöz, Samim. *Tartışma*. İstanbul: Okar Yayınları, 1976.

Krishnaswamy, Revathi. *Effeminism: The Economy of Colonial Desire*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998.

Kür, Pınar. *Yarın Yarın*. İstanbul: Everest Yayınları, 2004.

Kürkçü, Ertuğrul. *İsyanın İzinde*. İstanbul: DipNot Yayınları, 2013.

La Capra, Dominick. "Rethinking Intellectual History and Reading Texts." *History and Theory* 19 (1980): 245–76.

Landau, Jacob. *Radical Politics in Modern Turkey.* Leiden: E. J. Brill, 1974.

Landau, Jacob. *Panturkism: A Study of Turkish Irredentism.* Connecticut: The Shoe String Press Inc., 1981.

Landau, Jacob. "Ultra-Nationalist Literature in the Turkish Republic: A Note on the Novels of Hüseyin Nihal Atsız." *Middle Eastern Studies* 39, no. 2 (2003): 204–10.

Lauretis, Teresa de. *Alice Doesn't.* Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Lehan, Richard. "The Theoretical Limits of the New Historicism." *New Literary History* 21, no. 3 (1990): 533–53.

Lentricchia, Frank. "Foucault's Legacy: A New Historicism?" *The New Historicism*, ed: H. Aram Veeser, 231–42. New York ve Londra: Routledge, 1989.

Levi, Primo. *The Drowned and the Saved.* New York: Summit Books, 1988.

Lévi-Strauss, Claude. *The Elementary Structures of Kinship.* Boston: Beacon Press, 1969.

Lewis, Reina. *Gendering Orientalism: Race Femininity and Representation.* Londra ve New York: Routledge, 1996.

Lipovsky, Igor. *The Socialist Movement in Turkey.* Londra ve New York: E. J. Brill, 1992.

Lipsky, Suzanne. *Internalized Racism.* Seattle: Rational Island, 1987.

Liu, Alan. "The Power of Formalism: The New Historicism." *ELH* 56, no. 4 (1989): 721–71.

Lukács, György. *The Theory of the Novel.* Cambridge: The MIT Press, 1971. (*Roman Kuramı*, çev: Cem Soydemir, Metis Yayınları, 2003)

Lüküslü, Demet. *Türkiye'de Gençlik Miti.* İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

Mac Innes, John. *The End of Masculinity: The Confusion of Sexual Genesis and Sexual Difference in Modern Society*. Buckingham: Open University Press, 1998.

Mackenzie, Kenneth. *Turkey Under the Generals*. Londra: Institute for the Studies of Conflict, 1981.

Magnarella, Paul J. "Civil Violence in Turkey: Its Infrastructural, Social and Cultural Foundations." *Sex Roles, Family and Community in Turkey*, ed: Çiğdem Kağıtçıbaşı, Bloomington: Indiana University Press, 1982. 383–401.

Marcuse, Herbert. "Preface." *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston: Beacon Press, 1974. xxvii–xxviii (*Eros ve Uygarlık*, çev: Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, 1998)

Mardin, Şerif. "Super Westernization in Urban Life in the Ottoman Empire in the Last Quarter of the Nineteenth Century." *Turkey: Geographical and Social Perspectives*, ed: Peter Benedict, Erol Tümertekin ve Fatma Mansur, Leiden: E. J. Brill, 1974. 403–46.

Mardin, Şerif. "Youth and Violence in Turkey." *Archives Europiennes de Sociologie* 19 (1978): 229–54.

Markels, Julian. *A Marxian Imagination*. New York: Monthly Review Press, 2002. McGee, Michael. "In Search of the People: A Rhetorical Alternative." *Quarterly Journal of Speech* 61 (1975): 235–49.

Mélikoff, Irène. "Bektashi/Kızılbaş: Historical Bipartition and Its Consequences." *Alevi Identity: Cultural, Religious and Social Perspective*, ed: Tord Olsson, Elisabeth Özdalga ve Catharina Raudvere, İstanbul: Swedish Research Institute, 1998. 1–7.

Millett, Kate. *Politics of Cruelty: An Essay on the Literature of Political Imprisonment*. New York ve Londra: W. W.

Norton, 1994. (*Zulüm Politikaları*, çev: Beril Eyüboğlu, Metis Yayınları, 1998)

Montrose, Louise. "Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture." *The New Historicism*, ed: H. Aram Veeser, New York ve Londra: Routledge, 1989. 15–36.

Montrose, Louise. "New Historicisms." *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*, ed: Giles B. Gunn ve Stephen Greenblatt, New York: MLA, 1992. 392–418.

Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.

Moretti, Franco. "Conjectures on World Literature." *New Left Review* 1 (2000): 54–68.

Morgan, David. "Theater of War: Combat, the Military, and Masculinities." *Theorizing Masculinities*, ed: Harry Brod and Michael Kaufman, California: Sage, 1994. 165–83.

Morton, Donald. *The Material Queer: A LesBiGay Cultural Studies Reader*. Boulder: Westview Press, 1996.

Mosher, Donald L. ve Mark Serkin, "Measuring a Macho Personality Constellation." *Journal of Research in Personality*, no. 18, (1984): 150–63.

Mosse, George. *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*. New York: Howard Fertig, 1985.

Mosse, George. *Fallen Soldiers*. New York: Oxford University Press, 1990.

Mosse, George. *The Image of Man: the Creation of Modern Masculinity*. New York: Oxford University Press, 1996.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16, no. 3 (1975): 6–18.

Naci, Fethi. *60 Türk Romanı*. İstanbul: Oğlak Yayınları, 1988.
Naci, Fethi. *Yüzyılın 100 Türk Romanı*. İstanbul: Adam Yayınları, 2000.
Nandy, Ashis. *The Intimate Enemy: The Psychology of Colonialism*. Delhi: Oxford, 1988.
Newton, Judith. "History as Usual?: Feminism and the New Historicism." *Cultural Critique* 9 (1988): 87–121.
Neyzi, Leyla. "Object or Subject? The Paradox of 'Youth' in Turkey." *International Journal of Middle East Studies* 3 (2001): 411–32.
Noble, Jean Bobby. *Masculinities Without Men: Female Masculinity in Twentieth-Century Fictions*. Vancouver: University of British Columbia Press, 2004.

Oktay, Ahmet. "Cinsellik, Erotizm ve Ötesi" *Yazko Edebiyat* 4 (1981): 81–90.
Oktay, Ahmet. "Gençliğim Eyvah: Komünizmin Hayaleti" *Türkiye'de Popüler Kültür*. İstanbul: Everest Yayınları, 2002. 241–45.
Oktay, Ahmet. "Yarın Yarın: Konuk Gelen Devrimci" *Türkiye'de Popüler Kültür* İstanbul: Everest Yayınları, 2002. 258–61.

Öktem, Kerem. *Angry Nation: Turkey Since 1989*. Londra: Zed Books, 2011.
Öz, Erdal. *Yaralısın*. İstanbul: Can Yayınları, 1999.
Özbudun, Ergun. *The Role of Military in Recent Turkish Politics*. Harvard University: Center for International Affairs, 1966.

Özbudun, Ergun. *Contemporary Turkish Politics: Challenges to Democratic Consolidation.* Londra: Lynne Rienner Publishers, 2000.

Özdoğan, Başak Deniz. "Experience of September 12 coup d'état in Turkish Novels of the 1980s." Master tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2008.

Özkırımlı, Atilla. *Romanların Dünyasında.* Ankara: Ümit Yayıncılık, 1994.

Özlü, Demir. *Bir Uzun Sonbahar.* İstanbul: Can Yayınları, 1976.

Paker, Saliha. "Unmuffled Voices in the Shade and Beyond: Women's Writing in Turkish." *Textual Liberation: European Feminist Writing in the Twentieth Century*, ed: Helena Forsås Scott, New York: Routledge, 1991. 270–300.

Pamuk, Orhan. *Istanbul: Memories and the City.* New York: Vintage, 2006.

Parker, Andrew vd. *Nationalisms and Sexualities.* New York: Routledge, 1992.

Pateman, Carol. "The Fraternal-Social Contract." *Civil Society and the State*, ed: John Keane, Londra: Verso, 1988. 101–28. (*Sivil Toplum ve Devlet*, çev: E. Akın vd., Ayrıntı Yayınları 1993)

Pieters, Jürgen. "Past, Present and Future: New Historicism versus Cultural Materialism." *Postmodern Culture* 10, no. 2, 2000.

Pieters, Jürgen. *Moments of Negotiation: The New Historicism of Stephen Greenblatt.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001.

Pırlı, Yılmaz. "A Critical Perspective on the Leftist Student

Movements in Turkey between 1960 and 1971." Master tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 1995.
Pfeil, Fred. *White Guys: Studies in Postmodern Difference and Domination*, Londra: Verso, 1995.

Remy, John. "Patriarchy and Fratriarchy as Forms of Androcracy." *Men, Masculinities, and Social Theory*, ed: Jeff Hearn ve David Morgan, Londra: Routledge and Unwin Hyman, 1990. 43–54.
Richardson, Brian. "The Poetics and Politics of Second Person Narrative." *Genre* 24, no. 3 (1991): 309–30.
Robert Connell, Tim Carrigan and John Lee. "Toward a New Sociology of Masculinity." *The Masculinity Studies Reader*, ed: Rachel Adams ve David Savran, Oxford: Blackwell, 2002. 99–118.
Rubin, Gayle. "The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex." *Toward an Anthropology of Women*, ed: Rayna R. Reiter, New York: Monthly Review Press, 1975. 157–210.
Rutherford, Jonathan. *Men's Silences: Predicaments of Masculinity*. Londra ve New York: Routledge, 1992.

Sakallıoğlu, Ümit Cizre. "The Anatomy of the Turkish Military's Political Autonomy." *Comparative Politics* 29, no. 2 (1997): 151–66.
Sakallıoğlu, Ümit Cizre ve Menderes Çınar, "Turkey 2002: Kemalism, Islamism, and Politics in the Light of the February 28 Process." *The South Atlantic Quarterly* 102 (2003): 309–32.
Samim, Ahmet. "The Tragedy of the Turkish Left." *New Left*

*Review* 126 (1981): 60–85.

Saraçgil, Ayşe. *Bukalemun Erkek*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Sartre, Jean Paul. "Preface to Frantz Fanon's Wretched of the Earth." *Wretched of the Earth*, New York: Grove Press, 1963. 7–34. (*Yeryüzünün Lanetlileri*, çev: Lütfi Fevzi Topaçoğlu, Avesta Yayınları, 2001)

Savran, David. *Taking It Like a Man: White Masculinity, Masochism, and Contemporary American Culture*. New Jersey: Princeton University Press, 1998.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

Schauer, Terrie. "Masculinity Incarcerated: Insurrectionary Speech and Masculinities in Prison Fiction." *Journal for Crime, Conflict and the Media* 1, no.3 (2004): 28–42.

Scognamillo, Giovanni ve Metin Demirhan. *Erotik Türk Sineması*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2002.

Sedgwick, Eve. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

Sedgwick, Eve Kosofsky. "Gosh, Boy George, You Must Be Awfully Secure in Your Masculinity!" *Constructing Masculinity*, ed: Maurice Berger, Brian Wallis ve Simon Watson, New York: Routledge, 1995. 11–20.

Segal, Lynne. *Is the Future Female? Troubled Thoughts on Contemporary Feminism*. Londra: Virago Press, 1987. (*Gelecek Kadın mı?* çev: Suğra Öncü, Afa Yayınları, 1990)

Segal, Lynne. *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men*. Londra: Virago, 1990. (*Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler*, çev. Volkan Ersoy, Ayrıntı Yayınları, 1992)

Segal, Lynne. "Smash the Family? Recalling the Sixties" *What Is to Be Done About the Family?* Harmondsworth: Penguin, 1983. 25–64.

Selçuk, Füruzan. *47'liler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1974.

Serdar, Ali. "Muhafazakâr Bir Romancı Olarak Tarık Buğra'yı Okumak." *Pasaj* 3 (2006): 55–74.

Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. New York: Pantheon Books, 1985.

Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 1992.

Sirman, Nükhet. "Feminism in Turkey: A Short History." *New Perspectives on Turkey* 3, no. 1 (1989): 1–34.

Sirman, Nükhet. "Gender Construction and Nationalist Discourse: Dethroning the Father in the Early Turkish Novel." *Gender and Identity Construction: Women of Central Asia, the Caucasus and Turkey*, ed: Feride Acar ve Ayşe Güneş Ayata, Boston: Brill, 2000. 162–176.

Seyhan, Azade. "Introduction: Novel Moves." *Tales of Crossed Destinies: The Modern Turkish Novel in a Comparative Context*. New York: MLA, 2008. 1-22.

Soenen, Johan. "The Image of Turkish Literature in Flanders." *The Image of the Turk in Europe from the Declaration of the Republic in 1923 to the 1990s*, ed: Nedret Kuran Burçoğlu, İstanbul: Isis Press, 2000. 37–54.

Söğüt, Mine. *Aşkın Sonu Cinayettir: Pınar Kür ile Hayat ve Edebiyat*. İstanbul: Everest Yayınları, 2004.

Söğüt, Mine. *Darbeli Kalemler 27 Mayıs-12 Mart-12 Eylül*. İstanbul: Getto Yayınevi, 2010.

Soysal, Sevgi. *Şafak*. Ankara: Bilgi Yayınları, 1985.

Bilgin (Şafak), Elif. "An Analysis of Turkish Modernity Through Discourses of Masculinities." Doktora tezi, ODTÜ, 2004.

Şenocak, Zafer. "Turkey: the Lost Generation." *1968—Memories and Legacies of a Global Revolt*, ed: Philipp Gassert ve Martin Klimke, Washington, DC: German Historical Institute. 175–80.

Tekeli, Şirin. "Emergence of the Feminist Movement in Turkey." *The New Women's Movements: Feminism and Political Power in Europe and the USA*, ed: Drude Dahlerup, Londra: Sage, 1986. 177–99.

Tekelioğlu, Orhan. "Edebiyatta Tekil Bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar." *Doğu-Batı* 22 (2003): 65–77.

Theweleit, Klaus. *Male Fantasies*. Cambridge: Polity Press, 1989.

Theweleit, Klaus. *Male Fantasies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

Tiger, Lionel. *Men in Groups*. New York: Boyars, 1984.

Turhan, Talat. *12 Mart Cezaevinden Mektuplar*. İstanbul: İleri Yayıncılık, 2008.

Türkeş, Ömer. "Romanda 12 Mart Suretleri ve '68 Kuşağı." *Birikim* 132 (2000):80–85.

Ulus, Özgür Mutlu. *The Army and the Radical Left in Turkey: Military Coups, Socialist Revolution and Kemalism*. Leiden: I. B Tauris, 2011.

Ünal, Erkan. "Invited Soujourners: A Survey of the Translations into Turkish of Non-Fiction Left Books Between 1960 and 1971." Doktora tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 1997.

Üskül, Zafer. *Siyaset ve Asker: Cumhuriyet Döneminde Sıkıyönetim Uygulamaları*. Ankara: İmge Kitabevi, 1997.

Üskül, Zafer. *Bildirileriyle 12 Mart 1971 Dönemi Sıkıyönetimi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2014.

Üzer, Umut. "Racism in Turkey: The Case of Hüseyin Nihal Atsız." *Journal of Muslim Minority Affairs* 22, no. 1 (2002): 119–30.

Veeser, Aram. *The New Historicism*. New York ve Londra: Routledge, 1989.

Vural, Narin Bağdatlı. "The Social Memory and Experience of the Generation of '78." Doktora tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 2011.

Weine, Stevan. *Testimony After Catastrophe: Narrating the Traumas of Political Violence*. Evanston: Northwestern University Press, 2006.

White, Hayden. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality." *Narrative Theory, Interdisciplinarity: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, ed: Mieke Bal, 58–80. New York ve Londra: Routledge, 2004.

Whitehead, Stephen. "Man: The Invisible Gendered Subject?" *The Masculinities Reader*, ed: Stephen M. Whitehead ve Frank Barrett, 351–68. Cambridge: Polity Press, 2001.

Whitehead, Stephen. *Men and Masculinities*. Cambridge: Polity Press, 2002.
Wiker, Walter. *The Turkish Revolution 1960–1961*. Washington DC: Brookings Institution, 1963.

Yalçınkaya, Ayhan. *Eğer'den Meğer'e: Ütopya Karşısında Türk Romanı*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2004.
Yetkin, Çetin. *12 Mart 1971 Öncesinde Türkiye'de Soldaki Bölünmeler*. Ankara: Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1970.

Zanten Gallagher, Susan van. "Torture and the Novel: J. M. Coetzee's *Waiting for the Barbarians*." *Contemporary Literature* 29, no. 2 (1998): 277–85.
Zileli, Gün. *Yarılma: 1954–1972*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
Zürcher, Erik Jan. *Turkey: A Modern History*. Londra ve New York: I. B. Tauris, 1993. (*Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, çev: Yasemin Gönen, İletişim Yayınları, 1999)

"Sayfalar çiçekli süslerle çevrelenmiş. [...] Sesli okuyorsun: Lütfen biraz dikkat et/Kirlenmesin defterim/Yazdığım bu şiirler/Gamlı hayatım benim. Altında da kocaman bir yazıyla: 'Bunu yazan Nuri' [...] Yedi sekiz yaşlarda bir çocuk saflığı içinde yazılmış ilkel şiirlerle dolu defteri kolunun altına sıkıştırıp çıkıyorsun."

"12 Mart romanları" olarak etiketlenen bir dizi metin, aralarındaki farklılıkların görmezden gelindiği tekil bir imaj odağında değerlendirildi. Bu romanların içerdiği ciddi cinsiyet tartışmaları genellikle gözden kaçtı. Oysa hem kadın hem erkek yazarların romanlarında, kadınlığa ve erkekliğe ilişkin önemli tartışmaların izleri, ipuçları vardı. O kadar ki, bu metinlerin bazıları bütünüyle birer cinsiyet tartışması olarak okunabilirdi.

Çimen Günay Erkol, böyle bir okuma yaparak bizi bildiğimizi düşündüğümüz bu edebiyatla yeniden tanıştırıyor. Yaralısın'ı, Büyük Gözaltı'yı, Bir Düğün Gecesi'ni, İsa'nın Güncesi'ni, Şafak'ı... yeniden keşfediyoruz.

ayizi kitap

THG 0274209 NHF

ISBN- 978-605-2277-12-6

9 786052 277126