(inceleme)

sevgi soysal

BİREYSELLİKTEN TOPLUMSALLIĞA



PRISKA FURRER

PAPİRÜS

Priska Furrer • sevgi soysal

Sevgi Soysal

Bireysellikten Toplumsallığa

İnceleme

Papirüs Yayınları
İnceleme Dizisi
ISBN 975-8747-41-X
1. Basım, Mayıs 2004

Sevgi Soysal
Bireysellikten Toplumsallığa
Priska Furrer

Çev: Yasemin Bayer
Düzelti: Evin Okçuoğlu
Copyright Papirüs Yayınevi, 2003

Yönetmen: *Oktay Şimşek*
Editör: *Nihat Ateş*
Kapak, Görsel Tasarım: *Papirüs*
Baskı: *Ayhan Matbaacılık*
Yüzyıl mah. Mat. Sit. 5 cd. no: 47 Bağcılar İstanbul
Tel: 0212 629 01 65

© Papirüs Yayınevi
Nur Sokak, Çınar Apt. 3/Zemin, Küçükbakkalköy - İstanbul
Tel & Faks: (0216) 572 27 59-(0212) 245 21 32
e-mail: papirus@papiruskitap.com

Sevgi Soysal
Bireysellikten Toplumsallığa

Priska Furrer

Çev: Yasemin Bayer



Priska Furrer: 1957 doğumlu, İsviçreli. Bern Üniversitesi'nde Orta Doğu Dilleri ve Kültürleri okudu. Gezileri onu Türkiye'nin çeşitli bölgelerine götürdü. 1987-88'de bir yıl İstanbul'da kaldı. 1990'da Sevgi Soysal konulu doktora tezini bitirdi. Doçentlik tezinin konusu "*Modern Türk Romanında Tarihin Anlamlandırılması*. (Bern Üniversitesi, 2003) Akademik çalışmaları yanında uzun yıllar öğretmenlik yaptı. (Yabancı çocuklar için Almanca) Şimdi İsviçre'de, Aargau Kantonu Eğitim Müdürlüğü'nde göçmen çocukları eğitimi sorumlusu. Modern Türk edebiyatıyla ilgili Almanca, İngilizce olarak yazdığı çeşitli makaleleri var. Ayrıca "*Der Tod und der Dozent*" (Ölüm ve Doçent) başlıklı polisiye romanı var. (PriskaVogt Kahvecioglu ile.)

İÇİNDEKİLER

1. Giriş 9
1.1 Edebi Eserler Üzerine Yazılar 10
1.2 Söyleşiler 13
1.3 Eleştiriler 13
1.4 Anmalar, Anılar, Mektuplar 14
1.5 Çeviriler 16
1.6 Bu Çalışmanın Amacı 18
1.7 Alıntı Yapılan Yayınlar ve Kısaltmalar 20
2. Modern Türk Anlatı Edebiyatının Tarihçesi 21
3. Sevgi Soysal'ın Yaşamı ve Yapıtlarını Etkileyen Siyasal Olaylar Kronolojisi 36
4. Biyografik Veriler 41
5. Soysal'ın Eserlerinin Özetleri
5.1 Tante Rosa 44
5.2 Yürümek 50
5.3 Yenişehir'de Bir Öğle Vakti 56
5.4 Şafak 69
5.5 Barış Adlı Çocuk 76
5.6 Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu 83
5.7 Hoş Geldin Ölüm 88
6. Değişim ve Durgunluk Arasındaki Temel Karşıtlıklar 90
7. Bireysellikten Toplumsallığa Konusal Gelişme 104
8. Kadının Toplumdaki Yeri 126
9. Hapishane 145
10. Hastalık ve Ölüm 159
11. Dilsel Anlatım Biçimleri 171
11.1 Edebi Eserlerinin Çeşitli Alanlardaki Giriftliği 171
11.2 Semboller 171
11.3 Tekrarlama Strüktürü Diziler
Sözdizgisel Yabancılaşma 183
12. Özet 192

1. GİRİŞ

Sevgi Soysal Kasım 1976'da henüz 40 yaşında, en verimli çağında öldü. Kitaplarının hemen hemen yarısı ölümünden kısa bir süre önce, ya da ölümünden sonra yayınlandı. Yapıtlarının, kitap olarak ilk baskılarının sıralaması şöyledir:

Tutkulu Perçem (Öyküler, 1962)
Tante Rosa (Öyküler, 1968)
Yürümek (Roman, 1970)
Yenişehir'de Bir Öğle Vakti (Roman, 1973)
Şafak (Roman, 1975)
Barış Adlı Çocuk (Öyküler, 1976)
Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu (Hapishane Anıları, 1976)
Bakmak (Gazete Makaleleri, 1977)
Hoş Geldin Ölüm (Tamamlanmamış Roman, 1980)

Yazar, Soysal soyadını ancak 1971 yılındaki üçüncü evliliğinden sonra taşımaya başladığı için daha önceki eserleri Sevgi Nutku ve Sevgi Sabuncu adı altında yayınlandı. Ancak Bilgi Yayınevi, yazarın tüm eserlerini artık Sevgi Soysal adı altında yayınlamaktadır. Yayınevinin verilerine göre, Sevgi Soysal bugün her ne kadar en çok satan değilse de, halk tarafından hâlâ değer verilen ve okunan yazarlardandır. En fazla satan kitabı ise "*Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*" adlı romanı olmuştur.

Sevgi Soysal kendi edebi çalışmalarının yanında çeviriler de yapmıştır: En bilinenleri: Miodrag Bulatoviç'in[1] 1979 ve 1980'de İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahneye konan[2] *Godot Geldi (Godot ist gekommen)* adlı eseri ve Bertolt Brecht'in[3] *Üç Kuruşluk Roman (Drei Groschen Roman)* adlı eseridir. Bunun dışında rastlantı eseri yazarın başka çeviri çalışmalarına da rast-

1) Miodrag Bulatovic, Godot Geldi! Eski bir tema üstüne çeşitleme Türkçesi Sevgi Sabuncu, Bilgi Yayınevi, Ankara 1970; Orjinali Godo je dogao Almancası 1966 (Wilpert, Lexikon der Weltliteratur

2) And, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, S.648

3) Bertolt Brecht Beş Paralık Roman, Türkçesi Sevgi Sabuncu, Sinan Yayınları, İstanbul 1972

ladım: 1962, 1963 ve 1972'de Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sahneye konan Max Frisch'in *Andorra*'sının çevirmeni olarak Sevgi Nutku adı geçmektedir ki, bu büyük olasılıkla "bizim" Sevgi Soysal'dır.[4] 1966'da Ankara Sanat Tiyatrosu'nda ve 1979'da Devlet Tiyatrosu'da sahneye konan Brecht'in "*Arturo Ui'nin Yükselişi*"nin çevirmeni olarak da Sevgi ve Başar Sabuncu ile Yücel Erten[5] görülmektedir.

1.1 Edebi Eserler Üzerine Yazılar

Sevgi Soysal'ın modern Türk anlatı edebiyatında en tanınmış isimlerden biri olduğu, ki bunlar 60'lı ve 70'li yılları kapsarçağdaş edebiyatın gelişmesiyle ilgili kronolojik verilerde ya da kadın yazarların önemli edebi yazılarıyla ilgili araştırmalarda, adının hiç eksik olmamasından anlaşılmaktadır. Olcay Önertoy'un "*Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*"[6] adlı yapıtında Soysal, hem önemli bir roman yazarı, hem de öykü yazarı olarak sunulmaktadır. 70'li yıllardaki politik edebiyatın temsilcisi olarak Atilla Özkırımlı'nın "*Çağdaş Türk Edebiyatının Genel Görünümü Üzerine Bir Deneme*"[7] adlı araştırmasında da Soysal'ın adı geçmektedir. Petra Kappert'in Türk edebiyatıyla ilgili "*Südosteuropa- Handbuch"ta "Türkei" (Güney Doğu Avrupa Kılavuzu- Türkiye*) cildinde[8]; İnci Enginün'ün "*Türk Kadın Romancıları*"[9] araştırmasında; Orhan Duru'nun 1975 Kadınlar Yılı nedeniyle "Milliyet Sanat Dergisi"nde yayınlanan "*Türk Edebiyatında Kadın*"[10] adlı makalesinde; Füsun Akatlı'nın "*Türk Toplumunda Kadın*" adlı derleme kitabında yayınlanan "*Türk Edebiyatında Kadının Görüntüsü*"[11] adlı yazı-

4) And, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, S.624
5) Aynı eser S.625
6) Aynı eser S.196-198 ve 289-290
7) Özkırımlı, Edebiyat İncelemeleri, S.157
8) Kappert, Literatur, S.639
9) Enginün, S.194
10) Duru, S.15
11) Akatlı, Das Bild der Frau, S.342

sında; "Unesco Kurier"in Atatürk'e ithaf edilen sayısında Güzin Dino'nun "*Öncü Edebiyatçılarda Türk Kadın Şairler*"[12] yazısında, Soysal, Türkiye'de çağdaş öykücülerin en önemlilerinden biri olarak sunulmaktadır.

Eserlerinin her birinin teker teker ya da toplu olarak ele alındığı ve özellikle ona ithaf edilen çalışmalar, Sevgi Soysal'ın edebi yaratıcılığıyla ilgili olan kısa, belirli bir çerçevenin dışına çıkamayan ve bu nedenle de yüzeysel olan; takdir edilme yazılarından çok daha azdır. Bildiğim kadarıyla Soysal hakkındaki ilk monografi (özülge) elinizdeki bu çalışmanın bitmesinden kısa süre önce, Şubat 1990'da İstanbul'da "*Bir Sevgi'nin Öyküsü*" adıyla yayınlandı.[13] Yazar Mümtaz İdil, benimle karşılaştırıldığında tamamen değişik açıdan hareket ettiği için, yapıtı bana önemli yeni ilham ve bilgiler vermedi. "Bir Sevginin Öyküsü"' bilimsel olmaktan daha çok bir inceleme ve edebi eleştiri yapıtıdır. Burada İdil, -yayınlanma tarihlerine göre- Soysal'ın her bir romanını ve öyküsünü ele almakta, içeriğini vermekte, alıntılar yapmakta ve yorumlarda bulunmakta ama yapıtlar arasındaki bağlantılara pek değinmemektedir. Alıntıların seçiminde kaçınılması olası olmayan öznellik (sübjektivite), yaşanan deneyimler ve onların edebi metin haline getirilmesi arasındaki ilişki ya da şekil ve içerik arasındaki karşılıklı ilişki sorunları gibi, Soysal'la doğrudan ilişkisi bulunmayan, edebi- felsefi sorunları kapsayan eklentiler de yapılmıştır. Kitabın biyografi bölümü ise, esas itibarıyla Sevgi Soysal'ın kız kardeşi Duygu Aykal'la yapılan söyleşinin bir aktarımından oluşmaktadır ki, bu söyleşiyi İdil başka bir yerde de yayınlamıştır.

Son birkaç on yıllık dönemde, Türk edebiyatın Türk üniversitelerindeki araştırmaların ağırlık noktasını oluşturmadığı görülmektedir. Bundan dolayı bu yönde şu sıralarda önemli katkılar beklenmemelidir. Durumun böyle olduğu İstanbul Üniversi-

12) Dino, S.33

13) İdil, Mümtaz, Bir Sevgi'nin Öyküsü, İnceleme, Kavram Yayınları, İstanbul 1990
**Daha sonraki yıllarda Şubat 2003'te Erdal Doğan'ın "Sevgi Soysal-Yaşasaydı Aşık Olurdum" adlı çalışması Everest Yayınlarınca yayımlandı*

tesi Türkoloji Bölümü'ndeki bir kadın doçentin sözlerinden anlaşılabilir. Bu konuyla ilgili sorularım üzerine kendi üniversitesinde o dönemde modern edebiyat ile ilgili olarak hiçbir öğretim ve araştırma yapılmadığını açıkladı. Ancak akademi dışındaki edebiyat çalışmalarında, Soysal'ın yorumuyla ilgili olarak eleştirmenler, ve yazar meslekdaşlar tarafından birkaç ilginç çalışma yapılmıştır. Sevgi Soysal'ın ölümünden sonra çeşitli uzun makaleler yayınlanmıştır. Burada Soysal'ın tüm eserlerinin genel hatlarıyla değerlendirilmesi ve edebi gelişmesinin ana hatlarının belirtilmesi denenmektedir: Atilla Özkırımlı'nın "*Tutkulu Perçem'den Şafak'a Sevgi Soysal'ın Yazarlık Çizgisi*"[14], Mehmet H. Doğan'ın "*Sevgi Soysal'ın Ölümüyle Edebiyatımız Kendini Bilinçle Değiştirmeyi Başarmış Bir Yazarını Yitirdi*"[15], Selim İleri'nin 1 Ocak 1977 tarihli Türk Dili Dergisi'ndeki makalesi "*Sevgi Soysal Üzerine*"[16] ve Gülten Akın'ın aynı sayıda yayınlanan -oldukça kısa- yazısı "*Sevgi'yle*"[17] Ünlü eleştirmen Fethi Naci "*100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*" adlı eserinde Soysal'ın "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti" [18] ve Şafak"[19] adlı romanlarını geniş şekilde ele almaktadır. Füsun Akatlı'nın "*Bir Pencereden*" adı altında yayınladığı ve 1960- 1980 arasındaki kısa Türk öyküleriyle ilgili araştırmasında ele aldığı kadın ve erkek yirmi yazar arasında Sevgi Soysal da "Tutkulu Perçem", "Tante Rosa" ve "Barış Adlı Çocuk"[20] hikayeleriyle yer almaktadır. Vedat Günyol'un "*Sevgi Sabuncu (Soysal) ve Erkek Dünyası*" araştırma yazısında ise, Sevgi Soysal'ın "Tutkulu Perçem", Tante Rosa" ve Yürümek"te cinsiyetler arasındaki ilişkileri nasıl anlattığını ele almaktadır.[21] Son

14) Sevgi Soysal, Tante Rosa, İstanbul 1980(3), S.107-140
15) Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1977, S.884-890. Daha önce 'Milliyet Sanat Dergisi, 208, 3 Aralık 1976, S.4'te yayınlandı.
16) Türk Dili, 1 Ocak 1977, S. 6-12
17) Aynı eser. S.13
18) Fethi Naci, 100 Soruda, S.372-378. Metin, daha önce Fethi Naci'nin 'Edebiyat Yazıları, S.162-168'de yayınlanan yazısının çok az kısaltılmış şeklidir.
19) Fethi Naci, 100 Soruda, S.422-426
20) Akatlı, Bir Pencereden, S.327-331
21) Günyol, Çalakalem, S.155-162

olarak Alman dilinde bir çalışma da belirtilebilir: Wolfgang Riemann, "*Das Deutschlandbild in der modernen türkischen Literatur*" *(Modern Türk Edebiyatındaki Almanya Görüntüsü)* adlı araştırmasında, Soysal'ın Almanya'da oynayan "Tante Rosa" eseriyle ilgili düşüncelerini çok kapsamlı şekilde belirtmektedir.[22]

1.2 Söyleşiler

Sevgi Soysal'la söyleşiler Milliyet Sanat Dergisi'nin 21 Eylül 1973 tarih- 46'ıncı sayısı [23] ve 31 Mayıs 1974 tarih – 82'inci sayısında yayınlandı.[24] Ayrıca Soysal'ın ölümünden sonra da Milliyet Sanat Dergisi'nde 1979'dan beri onunla yapılmış olan çeşitli söyleşilerden alıntılar toplu şekilde yayınlandı.[25] Adnan Binyazar'ın "*Tante Rosa*"yla ilgili Soysal'la yaptığı bir söyleşisi ise, Soysal tarafından öykü kitabına eklenmiştir. [26] Bu arada aynı şekilde kanserden ölmüş olan Sevgi Soysal'ın kız kardeşi Duygu Aykal'la Mümtaz İdil'in yaptığı söyleşi Bilim ve Sanat Dergisi'nde yayınlanmıştır.[27]

1.3 Eleştiriler*

Sevgi Soysal'ın kitaplarıyla ilgili yazılmış olan birçok eleştirinin tamamına aşağıda göz gezdirelim:

22) Riemann, Das Deutschlandbild, S.26
23) Milliyet Sanat Dergisi, 46, 21 Eylül 1973, S.3
24) Milliyet Sanat Dergisi, 82, 31 Mayıs 1974, S.3
25) Milliyet Sanat Dergisi, 208, 3 Aralık 1976, S. 3
26) Sevgi Soysal, Tante Rosa, İstanbul, 1980 . S. 95-100
27) Bilim ve Sanat, Kasım 1987, S. 56
28) Tante Rosa, İstanbul, 1980 (3), S.101-105. Riemann'ın bildirdiğine göre daha önce 'Varlık, 745, Ekim 1969'da yayınlanmıştır S.15 (Karşılaştır; Riemann. Das Deutschlandbild.S.27)
29) Türk Dili, 211, 1 Nisan 1969, S.285
**Sevgi Soysal Söyleminde Kadın, Gamze Somuncuoğlu, Mart 2004 E dergisi ve Öyküde Şiddet Çizgisi, Nihat Ateş, Nisan 2003 E Dergisi yazıları da yayınlanmıştır y.n.*

"Tante Rosa" ile ilgili: Öykü kitabına doğrudan eklenen Muzaffer Uyguner'in yaptığı eleştiri/tanıtma/tenkit [28]ve Adnan Binyazar'ın Türk Dili'ndeki eleştirisi.[29]

"Yenişehir'de Bir Öğle Vakti" ile ilgili: 9.9.1973'te Yeni Ortam'da Y. Kenan Karacanlar'ın, 31.8.1973'te Milliyet Sanat Dergisi'nde Hilmi Yavuz'un, 2.8.1973'te Cumhuriyet'te Rauf Mutluay'ın ve "Çalakalem"[30] kitabında Vedat Günyol'un yaptığı eleştiriler.

"Şafak" ile ilgili: 30 Haziran 1975'te Milliyet Sanat Dergisi'nin 137'inci sayısında Alpay Kabacalı'nın *"Yakın Dönemle Yeni Bir Hesaplaşma"* yazısı, *"Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı-1976"*da Atilla Özkırımlı'nın yaptığı eleştiri.[31] Taner/Bezirci[32] ayrıca Atilla Özkırımlı'nın Türk Edebiyatı Ansiklopedisi'nde Şafak'la ilgili bir madde var.

"Barış Adlı Çocuk" ile ilgili: Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1977'de Atilla Özkırımlı'nın[33] ve Türk Dili'nde Muzaffer Uyguner'in[34] eleştirileri yer almaktadır. Refika Taner'in ve Asım Bezirci'nin *"Edebiyatımızda Seçme Hikâyeler"*de[35] ise değişik röportajlardan alıntılar bulunmaktadır.

1.4 Anmalar, Anılar, Mektuplar:

Gazeteler ve dergiler Sevgi Soysal'ın ölümü nedeniyle onun dostlarına ve meslekdaşlarına geniş yerler ayırdı. Bunlar arasında şunlar belirtilebilir: 2 Aralık 1976 tarihli "Politika" (diğerleri arasında Yaşar Kemal'den Behçet Necatigil'den, Rauf Mut-

28) Tante Rosa, İstanbul, 1980 (3), S.101-105 Riemann'ın bildirdiğine göre daha önce 'Varlık, 745, Ekim 1969'da yayınlanmıştır' S.15 (Karşılaştır, Riemann, Das Deutschlandhild,S.27)

29) Türk Dili, 211, 1 Nisan 1969, S.285

30) Günyol, Çalakalem, S.163-165

31) Atilla Özkırımlı, 1975'te Hikaye ve Roman, Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1975, S.46-76, Burada 'Şafak'la ilgili yazısı, S.62-64

32) Tanert Bezirci, Seçme Romanlar, S.364

33) Aynı eser, S.78

34) Türk Dili, 303, Aralık 1976, S.740

35) Taner / Bezirci, Edebiyatımızda Seçme Hikayeler, S.268-271

luay'dan makaleler); 30 Kasım 1976 tarihli "Yürüyüş" (diğerleri arasında Adalet Ağaoğlu, Behice Boran) ve 27 Kasım 1976 tarihli "Cumhuriyet." (Diğerleri arasında Atilla İlhan, Tezer Özlü Kıral, Erdal Öz.) Bunların dışında "*Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1977*" de[36] daha önce Sevgi Soysal'la ilgili basında yer alan anma yazıları, onun yapıtlarına övgüler bir araya toplanmıştır. "Milliyet Sanat Dergisi"nde[37] ise Sevgi Soysal'la ilgili "*Sevgi Soysal, Yaratıcılığını İnancı Uğruna Harcayan Bir Sanatçıydı*" başlığı altında Haldun Taner'in bir anma yazısı yayınlanmıştır.

Adalet Ağaoğlu, "*Sanat Olayı*"nda[38] uzun bir makalede radyodan ve yazar meslekdaşı Sevgi Soysal'la ilgili anılarını aktarmaktadır. Sevgi Soysal'ın arkadaşı Atilla İlhan da aynı şeyi "*Türk Dili*"nde[39] yapmıştır. Onun yaşamının son aylarında Atilla İlhan'la yapmış olduğu mektup yazışmalarından uzun pasajlar, Ağustos 1984'te "*Sanat Olayı*"nda yayınlanmıştır.[40] 1974'te "Orhan Kemal- Roman Ödülü"nün verilmesi nedeniyle Soysal'ın yaptığı konuşmadan ve "İşçi Kültür Derneği"nin ona ithaf ettiği anma töreninde çeşitli meslekdaşlarının yaptıkları konuşmalardan pasajlar 25 Ocak 1977 tarihli "Yürüyüş"te yayınlanmıştır. Londra'daki tedavisi sırasında BBC'nin Türkçe yayın programında yaptığı son radyo konuşmalarından birinin metni 3 Aralık 1977 tarihli "Milliyet Sanat Dergisi" nde çıkmıştır. 30 Kasım 1986 tarihli "Nokta"da[41] yazarın ölümünün onuncu yıl dönümü nedeniyle çıkan kısa bir yazıda, onun ölümle ilgili radyoda en son yaptığı yayın metninden alıntılar verilmiştir.

Sevgi Soysal'ın çeşitli ölüm yıl dönümlerinde anma yazıları yayınlanmıştır: Örneğin, Aykut Tankuter'in "*Sevgi Soysal'ı Anarken*"[42], Yılmaz Onay'ın "*Sevgi Soysal'ı Anmak*"[43], Orhan

36) Aynı eser, S. 873-892
37) Milliyet Sanat Dergisi, 208, 3 Aralık 1976, S.7 ve Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1977, S.890-892
38) Sanat Olayı, Şubat 1984, S.12-16
39) Türk Dili, 304, 1Ocak 1977, S.1-4
40) Sanat Olayı, Ağustos 1984, S.30-37
41) Nokta, 30 Kasım 1986, S.71
42)Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1983, İstanbul 1983, S. 667 İlk olarak Cumhuriyet, 21 Kasını 1982'de yayınlandı
43) Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1982, İstanbul 1982, Cilt 2, S 1276 İlk: Bilim ve Sanat, Kasım 1981

Barlas'ın *"Sevgi Soysal'dan Kalanlar"*[44] ve Füsun Akatlı'nın *"Sevgi Soysal'ı Anarken"*.[45]

Şair arkadaşlarından bazıları da Sevgi Soysal için şiirler yazmıştır. Bunlardan aşağıdakileri belirliyebildim: Ceyhun Atuf Kansu'dan *"Sevgi'ye Ağıt"*[46], Ömer Faruk Toprak'tan *"Sevgi'ye Sonnet"*[47], Güner Sümer'den *"Sevgi'ye"*[48] ve Metin Altıok'tan *"Sevgi Soysal İçin"*.[49] Bu şiirlerden son üç tanesi İdil'in hazırladığı monografide yayınlanmıştır. Alıntı yapılan şiirlerden bir tanesi de Sevgi Soysal'ın annesi Aliye Yenen'in ölen kızı için yazdığı şiirdir.[50] Yunanlı şair Yannis Goumas da *"Sevgi Soysal"* adlı bir şiir yayınlamıştır.[51]*

1.5 Çeviriler

Sevgi Soysal'ın yapıtlarından yalnızca "Tante Rosa" kitabı tam metin olarak Almancaya çevirilmiştir. Bu kitap aynı ad altında, yazarın annesi Aliye Yenen'in çevirisiyle 1981'de Buntbuch- Verlag/ Hamburg tarafından yayınlanmıştır. Aliye Yenen ile doğrudan yaptığım görüşmelerde, çeviriden kendisinin de çok memnun kalmadığını, yayınevinin kitabı basmakta acele etmesi nedeniyle çeviride bazı hatalar olduğunu belirtti.[52]

Bunun dışında Soysal'ın öykülerinden yalnızca birkaç tanesi Alman dilindeki antolojilerde yayınlanmıştır. "Barış Adlı Çocuk"tan "Eskici" öyküsü "Aufbruch aus dem Schweigen; Erzählerinnen aus der Türkei" (Suskunluğu Kırmak; Türk Kadın Ya-

45) Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1981, İstanbul 1981, S.937-941 İlk: 'Gösteri, Aralık 1980'

46) Türk Dili, 304, 1 Ocak 1977, S.5

47) Cumhuriyet, 27 Kasım 1976, S.7

48) Aynı eser

49) Politika, 2 Aralık 1976

50) İdil, S.29 f

51) Goumas, Yannis, Signing On and Other Poems 1974-1977, The Sceptre Press, Knotting, Bedfordshire 1977, S.43

52) Karşılaştır. Kaynak verisi: Taner Bezirci, Seçme Romanlar, S.368

**"26 Yıl Olmuş Sevgi Gideli" Yıldırım Türker, 2 Aralık 2002 Radikal gazetesi, "Sevgi Soysal" Haydar Ergülen, Radikal gazetesi 5 Mart 2003; "Sevgi Soysal" Selma Ağabeyoğlu, Evrensel gazetesi 19. 4. 2003 gibi anma yazıları da yayınlanmıştır y.n.*

zarlar) adlı antolojide Sevim Türkoğlu'nun çevirisiyle "Trödler" adı altında çıkmıştır.[53] Bu arada aynı kitap, "Frauen aus der Türkei" (Türk Kadınlar) adı altında dtv tarafından yeniden basılmıştır.[54] "Bir Görüş Günü" ve "Barış Adlı Çocuk" başlıklı her iki hapishane öyküsü, "Ein Besuchstag" ve "Das Kind mit dem Namen *Frieden*" başlığı altında Reinhard Rathgen'in çevirisiyle bir antolojide araştırma "Erkundungen" adlı kitap dizisinde yayınlanmıştır.[55] Bu antolojideki "Barış Adlı Çocuk", başka bir antolojiye de aynen aktarılmıştır.[56] Aynı öykü, Yüksel Pazarkaya'nın yeni bir çevirisiyle "Geschichten aus der Geschichte der Türkei" (Türk Tarihinden Öyküler)kitabında yer almıştır. [57]

Bu öykü[58] ve "Barış Adlı Çocuk" kitabı Zulmet Sevinci tarafından Flemenkçe'ye de çevirilmiştir.[59] Soysal'ın diğer bir öyküsü 'Modern Türk Anlatı Edebiyatı' konulu bir Bulgar antolojisinde de yer almıştır.[60]

Tante Rosa'dan kısa bir bölüm,"Le perroquet de Tante Rosa"yani "Tante Rosa'nın Papağanı" adı altında Fransızca yayınlanmıştır.[61]

Bunların dışında "Eskici" öyküsü Nilüfer Mizanoğlu Reddy tarafından yapılan çeviriyle "Türk Kadın Yazarlarından Yirmi Öykü" adlı Amerikan antolojisinde yer almıştır. [62]

53) Editör Hanne Egghardt ve Ümit Güney, buntbuch Verlag, Hamburg 1984
54) Münih 1988
55) Füruzan (Editor), Erkundungen. 9 Türkische Erzähler, Berlin 1982
56) Wörle, Andrea, (Editör), Türkische Erzählungen, Münih 1989
57) Dal, Güney; Pazarkaya, Yüksel. (Editör), Geschichten aus der Geschichte der Türkei, Frankfurt aM 1990)
58) Stemmen uit de schaduw. Verhalen van schrijftsters uit het Midden Oosten, Tukije en Noord-Africa (vert. Mit het Arabisch en Turks door Djuke Poppinga...et al)-Houten: Het Wereldvenster,1986. Sevgi Soysal. De vreugde die verdriett kan geven pp. 197-206
59) Een bezoekdag en andere verhalen. Vert Uit het Turks door Thijs Rault- Amsterdam De Populier,1986) cop 1985)
60) Turski Morski Noveli. Sastavitel. Ibrahim Tatarla. Prevede ot Turski Stefka Paravanova. Varna: Knigoizdatelstvo "Georgi Bakalov",1980) (Sporedica Svetovni Morski Noveli Kniga XVII). Sevgi Soysal, Dumdum Udovolstvie, S.290-292
61) Europa, revue litteraire mensuelle Litterature de Turquie, 655-656, Nov.- dec.1983, S.116-120
62) Sevgi Soysal, The junk peddler. Tr.Mizanoğlu Reddy, Nilüfer: Twenty storys by Turkish women writers, Bloomington, Indiana University, 1988.S 29-37

1.6 Bu Çalışmanın Amacı

Elinizdeki bu çalışmanın amacı, Sevgi Soysal'ın bilimsel bakımdan henüz az işlenmiş edebi eserleriyle ilgili olarak yeterli derecede bir fikir vermektir. Her bir eserin ortaya konuş biçimini dikkate alan bir sunumda bulunmaya çabaladım. Yalnızca Soysal'ın ilk öykü kitabı olan, kısa, neredeyse hiçbir eylem bulunmayan, deneysel metinlerden oluşan "Tutkulu Perçem"i özetlemedim. Burada "Bireysellikten toplumsallığa konusal gelişme" bölümünde, var olan kısa metinleri ele almaktayım.

Soysal'ın metinlerinin analizinde her bir romanı ve her bir öyküyü, bir sanat eseri olarak, ayrı ayrı birimler halinde yorumlamadım. Yalnızca, Soysal tarafından kullanılan dilsel biçimle ilgili son bölümde, birkaç öykü ve uzun roman parçasını birer bütünlük olarak ele alan yorumlar ekledim. Bunlar ilk planda, örneğin Soysal'ın metinlerinde anlatılan edebi ve konusal çeşitliliği gösteren ilham verici şeyler olarak düşünüldü. Yorumlarım, bu çok çeşitlilik nedeniyle birkaç kısa metinle sınırlı kalıyor ve Soysal'da var olan ilgi çekici ve yorum "isteyen" bir sürü metni kapsamıyor. Her biri birbirinden ayrı ve her biri kendi içinde tamam olan metinlerden çok, eserler arasında birbiriyle var olan ilişkiler ve çapraz bağlantılar, araştırmalarımın merkezini oluşturdu. Herşeyden önce Soysal'ın eserlerinin tümünde görülen temel yapıları ve konusal ağırlık noktalarını araştırdım. Hareket ettiğim noktalar şunlardı:

Soysal'ın politik ve kişisel yönlerden bakıldığında hareketli geçen on beş yıllık yazarlık kariyerinde içerik ve üslup açısından önemli değişiklikler ya da kopukluklar belirlenebiliyor mu? Belirlenebiliyorsa, bu tip kopukluklar mı daha önce "kadın sorunları"na ilgi duyan[63] ve daha sonraları genel politik ve sosyal problemlere yönelen[64] bir yazar olarak karakterize edilmesi-

63) Örneğin, Günyol, Vedat:Sevgi Sabuncu(Soysal) ve Erkek Dünyası, Günyol, Çalakalem,S.152-162

64) Örneğin, Özkırımlı, Edebiyat İncelemeleri, S.157

ne yol açtı?

Soysal'ın yazılarında değişiklikler ve kırılmaların yanısıra hep yinelenen konusal ve biçimsel ana hatlar var mıdır?

Geleneksel ahlakî değerlerin hâkim olduğu bir ülkedeki bir kadın yazar, kadının aile ve toplum içindeki rolüyle ilgili olarak düşüncelerini nasıl belirtmektedir?

Bir yanda hakkında takibatta bulunulması, hapishane günleri ve diğer yandan da hastalık ve ölümle yüzyüze olması gibi yaşamında var olan önemli deneyimleri, metinlerine nasıl yansımaktadır?

Çalışmamda, belirli edebiyat bilimi teorilerinin pratik kullanılma olanaklarını ortaya koymak için uğraşmadım. Her ne kadar bir süreden beri yapısalcı ve göstergebilimsel edebiyat bilimiyle uğraşıyorsam da, onların metodik yaklaşımlarını, ancak bana, pratik çalışmamda, elimde olan edebi metinlerin tanımlanmasında ve analizinde doğrudan yararlı oldukları ve arıştırılan materyale ulaşmada yeni olanaklar sağladığında benimsedim. Bu özellikle "izotopi" kategorisi ve anlambirimcik (sem) bulma yöntemiyle ilgili olup benim 6'ıncı bölümümün, "Değişim ve Durgunluk Arasındaki Ana Zıtlıklar"ın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bunlar Soysal'ın metinlerinde birkaç ilgi çekici yapısal fenomene dikkatimi çekmesi ve onların anlatılmasında bana içlemsel enstrüman sunması açısmdan, metin malzemelerinin işlenmesinde çok yararlı oldu.

Çalışmamı, bilinçli olarak Soysal'ın kitap halinde yayınlanmış edebi eserleriyle kısıtladım. Gazetelerde ve dergilerde Soysal'ın diğer olası yazılarını aramak, hem zaman, hem de organizasyon açısından pek de üstesinden gelinemeyecek külfete neden olacağı için, bundan kaçındım. Bir süre sonra ve Türkiye'nin dışında ilgi çekici olmayacak, genelde günlük politik olayları kapsayan ve onun "Bakmak"ta topladığı yazılarını da ele almadım. Sevgi Soysal'ın yayınlanmamış tiyatro oyunu "Venüslü Kadınların Serüvenleri"nden de (Die Abenteuer der Fra-

65) Venüs'te Cinsiyetlerin Savaşı Türk kadın yazar Sevgi Soysal'ın yayınlanmamış parçası. Çağdaş İslam Dünyası Üçüncü Uluslararası Literatür Sempozyumu'nda sunduğu tebliğ. Bern 7-9 Aralık 1989

uen von der Venus) başka bir yerde söz ettim.[65]

Çıkardığım sonuçların büyük bir kısmı gerçek kaynak metinlerine dayandığı için, çalışmamda birçok -kısmen gerçekten de uzun- alıntılar yer almaktadır.

1.7 Alıntı Yapılan Yayınlar ve Kısaltmalar

Uygulamada aşağıda belirtilen, Bilgi Yayınevi yayınlarına dayanmaktayım:

Kısaltma

TP "Tutkulu Perçem", "Hoş Geldin Ölüm" başlığı altında, "Tutkulu Perçem", "Hoş Geldin Ölüm"le aynı ciltte yayınlanmıştır, 1.Baskı, 1980

RO "Tante Rosa", 3. Baskı 1980

YÜ "Yürümek", 4. Baskı 1980

ÖV "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti", 6. Baskı 1981

ŞA "Şafak", 3. Baskı 1980

BA "Barış Adlı Çocuk", 4. Baskı 1980

YB "Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu", 5. Baskı 1982

HG "Hoş Geldin Ölüm", TP'ye bakınız.

2. MODERN TÜRK ANLATI EDEBİYATININ TARİHÇESİ

1923 yılında cumhuriyetin kurulmasıyla Türkiye için yalnızca politik alanda değil, aynı zamanda kültürel alanda da yeni bir dönem başladı. "İnkilapçılık", "Milliyetçilik", "Cumhuriyetçilik", "Laiklik", "Devletçilik" ve "Halkçılık" prensipleriyle Kemalizm ideolojisine dayanan Halk Partisi'nin tek parti dönemi, kısa zaman içinde, Türkiye'yi, modern Avrupa modellerine yönelten temel reformları gerçekleştirdi. Kültürel alanda Osmanlı İmparatorluğu geleneklerinden kopma eğilimi zorlamayla olsa da yapılan dil reformuyla, yani Osmanlı'da yaygın olan Farsça ve Arapça kökenli kelimelerin temizlenmesi ve Latin alfabesine geçişle hızlandırıldı.[1/2] Ulusal bir kültür ve yeni bir ulusal kimlik yaratmak için yapılan çabalarda, Mustafa Kemal Atatürk'ün çevresindeki reformcular, edebiyatı toplulukları eğiten ve yeni bir devlet için heyecanlandıran bir araç olarak gördüler.

1932'den sonra ülkenin birçok kentinde kurulan "Halk Evleri", Kemalizm'in önemli bir propaganda aracı olmuştur.[3] Konserler, tiyatro oyunları, sergiler ve yetişkinlerin eğitimi için salonların dışında, Halk Evleri'nin çoğunda kütüphane de vardı. Kemalist kültür politikacılarının, literatürün didaktik kavramlarına uygun olarak bu kütüphanelerde bulunan kitaplar ve bu Halk Evleri'nde sahneye konan tiyatro oyunları aracılığıyla ilk planda bekledikleri şey, bunların Türk ulusal bilincini, reformları ve batılılaşmayı kuvvetlendirmesiydi. Amaç, memleketin güzelliklerini övmek, Türk tarihinin eski şanını yeniden canlandırmak, kurtuluş savaşını kutlamak ya da yeni ideallerin yolunu tıkayan geleneksel davranış biçimlerini, batıl inanç ya da geri-

1-2) Webster, The Turkey of Atatürk, S.163, Steinhaus, Soziologie der türkischen Revolution, S.96
3) Zur Organisation und den Aktivitäten der Halkevleri, Webster, S.110, 186-193, 243;Weiker, Political Tutelage and Democracy in Turkey, S.168
4) Karpat, Çağdaş Türk edebiyatında Sosyal Konular, S.43

cilik olarak gülünç kılmaktı.[4] Aynı konusal düzenleme ve edebiyatın göreviyle ilgili aynı görüşler daha Cumhuriyet öncesinde "Milli Edebiyat" dönemindeki milliyetçi edebiyatın büyük bir kısmında önemli izler bırakmıştır. Böylece Cumhuriyet edebiyatı 1940'lara kadar Cumhuriyet öncesindeki "Milli Edebiyat"ın devamı olarak karşımıza çıkmaktadır.[5] Bu konu, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Halide Edip Adıvar ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi, daha 1923'ten önce ünlü olmuş kişilerin, daha sonra da önemli rol oynamaya devam etmesinden anlaşılmaktadır.

Kültürel yenilenmeye ve Türk halk geleneğini yeniden değerlendirmeye yönelik ulusal kültür programı -Kemalizm'in halkçılık prensipleriyle birlikte-, edebiyatta gittikçe daha fazla yazarı, basit halkın yaşam çevresinden aldığı konuları işlemeye yöneltti. Bir yandan Farsça ve Arapçadan güçlü şekilde etkilenmiş olan Osmanlı Saray şiirine diğer yandan da kozmopolit, Avrupa edebiyatından örnek alan ve genelde kentli entelektüel çevrelerde geçen "Servet-i Fünun" ile "Fecr-i Âti[6] edebiyatına karşı bir tepki olan bu akım, daha cumhuriyet öncesi dönemde Ömer Seyfettin tarafından işaretlerini vermişti.[7] Cumhuriyetin ilk dönemlerinde bu akım popularitesini, o zamana kadar hiçbir zaman literatür konusu olmamış olan Anadolu köylerindeki çiftçi yaşamını, edebi yaratıcılığın konusu olarak almasıyla devam ettirdi. Köylerdeki yaşam için yeni uyanan bu ilgi, her ne kadar önceleri pek romantik ve stereo tip betimlemelerin üstüne çıkamadıysa da, "Köy Yaşamı Edebiyatı" diye adlandırılan önemli bir akımı başlatmıştır.[8]

Devletin kurulmasından birkaç yıl sonra, genç cumhuriyetin iki düzlemde geliştiği belirginleşti. Kentlerde Kemalist reformlar başarılı olurken, köy halkı bundan nasibini alamadı ve dev-

5) Milli Edebiyat için bak.Akyüz, La Litterature Moderne de Turquie, S. 573

6) Serveti Fünun ve Fecr-i Ati için b. Akyüz, S.509

7) Karşılaştır· Rathbun, The Village in the Turkish Novel and Short Story 1920 to 1955, S 19

8) "Köy Literatürü", başlangıcı, gelişmesi ve önemli temsicileri için özellikle Rathbun'un monografisine bak.

let bürokrasisi tarafından tamamen ihmal edilmiş halde eskiden beri olduğu gibi yoksulluk ve geri kalmışlık içinde yaşamaya devam etti. Bunun sonucu olarak da, yazarlar köylülerin yaşam gerçeklerini yazmayı denediler; devletin sosyal haksızlıklara karşı savaşta yetersizliğini ve seyirci kalmasını eleştirmeye başladılar.

İhmal edilen köylerin gelişmesiyle ilgili problemleri ve sosyal sorunları edebiyata taşıyan ilk önemli yazar olarak bugün, genelde Yakup Kadri Karaosmanoğlu belirtilmektedir.[9] O, 1932'de bir yazar grubuyla birlikte" Kadro" dergisini çıkarmaya başladı. Yazarlar burada entelektüellerin politik ve sosyal gelişme çerçevesindeki görevlerini dile getirdiler ve hem ulusal, hem de sosyal amaçlara yönelmiş yeni bir edebiyat anlayışı geliştirmek istediler.[10] Bu etkinlik hükümet tarafından önce teşvik edildi. Fakat 1934'te "Kadro", sözümona sol eğilimi nedeniyle kapatıldı. Bu da temeldeki çelişkiyi göstermektedir. Devletin kültür politikası, resmi doktrine uyuyordu; edebiyat ülkenin gerçeklerine yönelmeli ve onu yazmalıydı. Ancak bu "gerçek betimlemeler", arzulanan sonuçları göstermeyince, ulusal bilinci okşamak ve yeni sistemi övmek yerine olumsuz yönleri ortaya çıkarınca, devlet, yazarları gerçeği bilinçli olarak karalamakla ve komünist propaganda yapmakla suçladı.[11]

Yakup Kadri Karaosmanoğlu yalnızca "Kadro"dergisinde değil, aynı zamanda roman yazarı olarak da önemli rol oynadı. Onun 1932'de yayınlanan ünlü romanı "Yaban", bugün "köy edebiyatı"nın yol göstericisi olarak görülmektedir. Karaosmanoğlu, bu romanda kent ile köy arasındaki korkunç farkı ve büyük sosyal ve manevi uçurumu, İstanbullu Kemalist kahramanlar ile Anadolu'nun herhangi bir yerindeki köylülerin ayrılığını açıkça anlatmakta ve köylerin geri kalmışlığı için entellektüellerin sorumluluklarına işaret etmektedir. Büyük bir araziye sahip

9) Karşılaştır: Anciaux, Le "Relisme Social" dans la litterature Turque contemporaine, S. 114, 117; Rathbun, S 35
10) Karpat, S. 46; Özkırımlı, Edebiyat İncelemeleri, S.132
11) Karşılaştır: Anciaux, S.114

zengin bir aileden gelen, yüksek diplomat -Bern'de de büyükelçilik yaptı- ve Kemalizme inanmış kişi olarak yeni sistemin temsilcilerinden biri olan Yakup Kadri,[11] duyduğu ilgi nedeniyle, köylerle ilgili birçok gerçeği, daha sonraları daha çok politik sosyal yapıya değinen temel eleştirilerde bulunan ve belirli bir derecede Marksist esintili olan ve 40'lı yılların sonlarında tam olarak gelişen "sosyal realistler"den çok daha önceden dile getirdi.

Bu ilk sosyalist realistlere, -Sadri Ertem ve Reşat Enis'in yanında- Sabahattin Ali'de dahildir.[14] Sabahattin Ali, modern Türk öyküsüne biçimsel alanda da yol gösteren yazarlardan biri olarak tanınmaktadır.[15] Sabahattin Ali, 30'lu ve 40'lı yıllarda üç roman ve beş öykü kitabını yayınladı. Bu yapıtlarında kentle ilgili konuların yanında, köyle ilgili konuları da ele alarak, köy halkının karşı karşıya bulunduğu sosyal haksızlığı dile getirdi. Sistemle hiç bir şekilde uyuşamama ilk kez sosyalist Ali'de -şiirde Nazım Hikmet gibi- görüldü. Bu onun bir çok kez tutuklanıp hapsedilmesine neden oldu. Sonunda da 1948'de ülkesinden kaçarken, Bulgar sınırında hiçbir zaman tam açıklanmayan şartlarda vurularak öldürüldü.

Sabahattin Ali ile birlikte Türk kısa öykülerinin tartışmasız ustalarından biri olan Sait Faik, aynı şekilde 30'lu ve 40'lı yıllarda birçok öykü yayımladı. Sait Faik dışlanmış, hüküm süren akımlara uymayan bir yazar olarak görülebilir; yavaş yavaş gelişen sosyal- realist okula ancak şartlı olarak dahil edilebilir. O her ne kadar büyük bir sempatiyle İstanbul ve çevresindeki alt tabakadan olan basit halkla ilgili şeyler yazdıysa da, büyük sosyo- ekonomik ilişkilerle pek ilgilenmedi. Onun hikâyeleri "toplumsal siyasal sisteme ya da zamanının güncel politik sorularına değinmedi, tersine daha çok, ele alınan kişinin – tercihen so-

12) Rathbun, S. 33. Necatigil, Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü, S 187
13) Karşılaştır: Anciaux, S.114
14) Anciaux, S 117 Sadri Ertem için bak. Rathbun, S. 40, Reşat Enis Aydın için bak. Rathbun, S 44 ff ve Siedel'in Monografisi Sabahattin Ali, Mystiker und Sozialist
15) Kappert, Literatur, S. 626

kak satıcıları, basit dükkân sahipleri, işsizler, balık avlayanlar- yaşamından yalnızca çok ufak bir kesimi ile başlayan, çok çarpıcı şekilde aktarılan enstantanelerdi.[16]

50'li yılların başlarında sosyo- kritik köy öyküleri Türk nesir edebiyatında, kesin olarak hüküm süren bir akım oldu. Bu dönem, büyük bir yayıncılık olayıyla, 1950'de Mahmut Makal'ın gerçekleri yansıtan romanı "Bizim Köy"ün yayınlanmasıyla başladı.[17] Köy okulunda öğretmenlik yapan Makal, köydeki kendi yaşamı hakkında ajandasında tuttuğu kayıtlarla, kentli entellektüellerin sevilen romantik köy yaşamı hayallerini yıktı. Makal'ın anlattığı köyde, düşünülemeyecek derecede yoksulluk, tüyler ürpertici sağlık koşulları hüküm sürmekte, yeni doğan çocukların çoğu yetersiz beslenme ve hastalık nedeniyle ölmekte ve acınacak durumdaki evlerinde insanlar kışın acı soğuğuyla karşı karşıya bulunmaktadır. Kitap bunun yanında yerleşik halkın düşünce biçimine de açıcı olmayan bir ışık tutmaktadır. Atatürk reformlarının savunucusu, genç öğretmen Makal, her yeniliği reddeden köy halkı tarafından güvensizlik ve kuşkuyla karşılandı. O kendini, düşmanlıkların, kara cahilliğin ve batıl inançların ortasında yalnız, dışlanmış ve devlet kurumları tarafından kendi haline bırakılmış hissetti. Aynı zamanda, halkın gruplar halinde bir tarikata nasıl yöneldiğini, tarikatın şeyhini hediyelere boğmak için son lokmalarından vazgeçtiklerini, çileden çıkarak görmek zorunda kaldı.

Ülke çapında Makal'ın yapıtına duyulan itibar, "Bizim Köy"ün ilk kez bir köylü tarafından köyle ilgili yazılan bir eser olması ve uzun süredir umursanmayan, acınacak gerçeklerin tüm çıplaklığıyla ortaya konulması, diğer yandan politik açıdan sıcak bir ortamda ortaya çıkmasıyla açıklanabilir.[18] 1946 yılında Demokrat Parti'nin kurulmasıyla, Türkiye çok partili sisteme

16) Karşılaştır Hickmann, Dream and Reality in Three Stories by Sait Faik, ve Bürgel, Literatur, S. 590

17) Mahmut Makal, Mein Dorf in Anatolien, Frankfurt a M., 1971

18) Karşılaştır Rathbun, S. 15

19) Steinhaus, Soziologie der türkischen Revolution, S.149, Keyder, Vom Osmanischen Reich zur Republik, S. 42

geçmişti.[19] İktidarda olan Halk Partisi'nin köylerin ekonomik durumlarını uzun süreden beri ihmal etmiş olması (umursamamış olması) ve Anadolu halkını yeniliklere güder şekilde zorlaması, parti için felaket oldu. Çünkü yeni kurulan Demokrat Parti, hükümetin hatasını kendi propagandalarında kullandı, kendi parti çalışmalarını köy halkını baz alarak düzenledi ve çeşit çeşit vaadlerle -örneğin, aşırı laikleşmenin sınırlandırılması- köy halkının politikaya olan ilgisini uyandırdı. 1950'deki meclis seçimlerinden birkaç ay önceki bu seçimi Demokrat Parti kazandı. Makal'ın yazısının yayınlanmasını, iktidar partisinin rakipleri kendi eleştirilerinin onaylanması şeklinde gördü ve bunu propagandaolarak da iyice kullandı. Bu konu, Makal'ı geçici olarak hapse atan hükümetin sert tepkisinden de görülmektedir ama bu durum, kamuoyunun Makal'ın kitabına daha çok ilgi duymasına da neden olmuştur.

"Bizim Köy"ün yarattığı büyük dalgalar, edebiyatta köy konularının büyük popülarite kazandığı bir dönemin başlamasını sağlamıştır. Bu konuda büyük bir katkı "Varlık Dergisi"nden gelmiştir. Dergide, köyü konu olarak seçen genç yazarlar memnuniyetle karşılanmış ve örneğin "Bizim Köy", daha 1948/49'da, yani kitap formatında basılmadan önce, bu dergide yazı dizisi halinde yayınlanmıştı.[20] Köy edebiyatının gelişmesinde en önemli etkenlerden biri de 1940'ta kurulan "Köy Enstitüleri"dir.[21] Bu köy okullarında, çevredeki köylerden çocuklar öğretmen olarak yetiştirildi. Böylece onlar doğmuş oldukları köy çevresinden uzaklaşmak zorunda kalmıyor ve köy yaşamına yabancılaşmıyorlardı. Bu enstitülerin öğrencileri, literatür bakımından yoğun şekilde teşvik edildi ve onların birçok kısa öyküsü, şiiri ya da kırsal alan gözlemi "*Köy Enstitüleri Dergisi*"nde yayınlandı. Böylece eğitimlerine rağmen köyle yakın ilgilerini yitirmeyen ve köylerin sosyal problemlerinin çözümü

20) Rathbun, S. 17. Zur Bedeutung Varlık; bak: Özkırımlı, Edebiyat İncelemeleri, S.133 Ve Günyol, Sanat ve Edebiyat Dergileri, S. 37

21) Karpat, S. 54 ff.; Rathbun, S. 16; Köy Enstitüleri için bak: Kurt, Die Türkei auf dem Weg in die Moderne, S.241

için kendilerini çok sorumlu hisseden, tamamen yeni entelektüel bir grup yetişmiş oldu. Enstitüleri bitiren çevreden, Mahmut Makal'ın dışında, Fakir Baykurt, Talip Apaydın ve Mehmet Başaran gibi önemli yazarlar ortaya çıktı.[22] Bunlar ve birtakım diğer yazarlar, örneğin, aynı şekilde köy kökenli olan Yaşar Kemal ya da kasaba kökenli olan Orhan Kemal, Samim Kocagöz ile büyük kent kökenli olanlar, örneğin, İstanbullu Kemal Tahir, Türk edebiyatında köy- kasaba konulu güçlü bir akımı oluşturdular. Bunun sonucunda 50'li ve 60'h yıllarda köy romanları, Petra Kappert'in deyişiyle, ulusal Türk edebiyatının "kalbi" oldu.[23] Tüm bu yazarlar, yoksulluk içinde yaşayan köy halkı için angaje oldular, çevre koşullarının gerçekçi olarak ve tam anlamıyla anlatılmasına çabaladılar. Birçok halde- zaten yazarın kendisi de, yıllar boyu köydeki yaşam koşullarını yakından tanıyordu. Ancak buna karşın içerik ve biçimsel açıdan tamamen ayrı, farklı yollardan gittiler.

Yurt dışında da takdir edilen, en önemli Türk roman yazarı Yaşar Kemal[24], tamamen kendine özgü bir stil geliştirdi. Onun sayısız romanlarının hemen hemen hepsi, çocukluğunun geçtiği yerleri, kuzeyde Toros Dağları'yla sınırlanmış Çukurova ovasını, oranın vahşi doğallığını, zengin ve lirik bir dille betimlemektedir. Ağalarının keyfine ve acımasızlığına mahkûm olan, toprağı bulunmayan köylülerin güç yaşam koşullarını gözler önüne sererken, gerçek ile romantizm ve kahramanlık gibi masalsı öğeleri birbiriyle harmanlamaktadır. Kemal gazeteci olarak uzun yıllar memleketinin geleneksel mitlerini, efsanelerini, şarkılarını topladı ve romanlarında geleneksel kökenli birçok konu ve motif işledi. En ünlü eseri, 1955'te yayınlanan, eski bir efsa-

22) Karpat, S.56
23) Kappert, Literatur, S. 628
24) Yaşar Kemal için bak: Ona ithaf edilen Edebiyat'ın özel sayısı. Vol.5, No.1 ve 2, 1980
25) Kappert, Literatur, S.634. İnce Memed'teki geleneksel kaynaklar için: Hickmann, Traditional Themes in the Work of Yaşar Kemal. İnce Memed, Asil haydut Köroğlu konusunun modern Türk edebiyatında işlenmesinde benim tarafımdan telkik edilmeyen yazı. Kappert, Petra. Der Edle Räuber Köroğlu in der engagierten türkischen Literatur. Köroğlu- historischer Rebell und literarischer Held Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes, 71, 1979. S. 177-194

nevi malzemeden esinlenen romanı, "İnce Memed"ti.[25] Memed, yoksul, babası olmayan köylü bir çocuktur. Köyün ağası tarafından sürekli eziyet edilir, sonunda dağlara kaçar ve halk tarafından sevilen, güçlülerin korktuğu, zalimlerden öcünü alan, ünlü bir haydut olur.[26]

"Eşkiya"nın efsanevi figürü, Kemal Tahir'in 1957'de yayınlanan "Rahmet Yolları Kesti" adlı romanının da ana konusunu oluşturmaktadır. Fakat Yaşar Kemal'deki halk kahramanına karşılık, buradaki haydut, ahlaksız, acımasız kahraman olmayan biridir.[27]

Fakir Baykurt'un romanlarında, Yaşar Kemal'den farklı olarak konular büyük toprak sahipleriyle, onlara bağımlı köylüler arasındaki çatışmalarla ilgili değildir, tersine köy halkı arasındaki çatışmaların tahrip edici etkilerini ele almaktadır. Onun üçlüğü (trilojisi) "Yılanların Öcü"nde, (1959)[28], "Irazcanın Dirliği"nde (1961)[29] ve "Kara Ahmet Destanı"nda (1977)[30], konunun çekirdeğini, onlara aktarılan namus ve kin düşünceleriyle sürüklenen, birbirlerinin yaşamlarını güçleştiren, fakir yaşam koşullarını iyileştirmelerinde birbirlerini karşılıklı olarak engelleyen, köydeki iki aile arasındaki acımasız düşmanlık oluşturmaktadır. Baykurt bunun yanında, köy muhtarı, jandarma komutanı ve kasabadaki parti başkanı arasındaki normal karşılanan, yalnızca güç kazanmaya yönelik çıkar ortaklığını, tek tük iyi karakterli ve Kemalist ideallerle hareket eden hükümet temsilcilerinin giremedikleri parti içi ağı göstermektedir. Uzun yıllar öğretmenlik yapmış olan yazar, düşmanlığın ve zalimliğin temel nedeni olarak, köylülerin bilgisizliğini ve cahilliğini görmekte ve yaşam koşullarının düzeltilmesi için her şeyden önce aydınlatılma ve eğitimi şart koşmaktadır. İkinci cildin sonunda Baykurt, anlatısında bir adım daha atmaktadır ki, bunu gerçekte de

26) Yaşar Kemal, Memed mein Falke, Zürih 1987 (5)
27) Rathbun, S.62
28) Baykurt, Fakir, Die Rachen der Schlangen, Berlin 1980
29) Aynı yazar, Mutter Irazca und ihre Kinder, Berlin 1981
30) Aynı yazar, Das Epos von Kara Ahmet, Berlin 1984

birçok köylü yapmaktadır: Kara Ahmet ve ailesi, kendilerine daha iyi bir yaşam kurmak için kente göç etmektedir.[31]

Köyden kaçışa ve büyük kentlerin çevresinde yerleşen, köyden gelmiş olan proloteryaya Orhan Kemal birçok romanında değinmiştir. O, bu sınıfı yakından bilmektedir, çünkü kendisi de uzun süre Adana'daki pamuk fabrikalarında düz işçi, dokuma işçisi ve sekreter olarak çalışmıştır. Köyden kaçış problemlerini ele almasıyla ilgili olarak, ünlü yapıtı "Bereketli Topraklar Üzerinde" (1954) örnek olarak gösterilebilir.[32] Yazar, sezonluk iş bulmak için Adana'ya giden üç köylünün başından geçen olaylara dayanarak, bir pamuk fabrikasındaki, bir inşaattaki ve kentin çevresinde büyük bir çiftlik işletmesindeki sömürüye varan iş koşullarını ve ayrıca kentle köy arasındaki sosyal ve kültürel farklılığı, kentlilerin buraya göç eden köylüleri küçümsemelerini ve köylülerin tanımadıkları, modern kent toplumuna olan güvensizliklerini betimlemektedir.[33]

70'li yıllarda Türkiye'de edebi çevrelerde "köy edebiyatı"nın artık "ölmüş", "eskimiş" ve hep aynı basmakalıp şeylere takılıp kaldığı açıklamaları yoğunlaştı.[34] Köy edebiyatıyla ilgili olarak tartışmalara yakın zamanlarda Sarah Moment Atiş de katıldı. Atiş, Doğu Anadolu'nun geleneksel "Aşık"larının manileriyle ilgili büyük bir çalışmasını aktardığı makalede, sosyal -realist yazarların -köy kökenli olanlar da dahil- köyün gerçeklerini yalnızca Kemalizm ya da Marksizm'in ideolojik gözlü-

31) Anadolu köylerinden göç hareketinde atılan ikinci adım olan Batı Avrupa'nın endüstrisi gelişmiş ülkelerine olan iş göçüne Baykurt da katılmıştır. Bu arada o Almanya'da yaşıyor ve Türk "Gastarbeiter"lerin yaşamı ve iş dünyasıyla ilgili yayınları vardır; örneğin: Baykurt, Fakir. Nachtschicht und andere Geschichten aus Deutschland, Zürih 1984

32) Furrer,P., Zwei "Gurbetçilik" Romane. Orhan Kemal'in "Bereketli Topraklar Üzerinde" ve Muzaffer İzgü'nün "Halo Dayı ve İki Öküzü", Yayınlanmamış lisans çalışması, Bern 1984 Kısaltılmış hali sonra yayınlandı: Landflucht aus unterschiedlicher literarischer Perspektive: Orhan Kemals "Bereketli Topraklar Üzerinde" und Muzaffer Izgüs "Hâlo Dayı ve İki Öküzü" (Asiatische Studien, XLV, 2, 1991)

33) Köyden kaçmayla ilgili diğer literatür için bk.. Kappert, Anwälte des kleinen Mannes.

34) Karşılaştır: Kappert, Literatur, S.630. Not: Köy edebiyatının konumunu değeriyle ilgili tartışmaya yeni örnek- fakat bu kez daha çok olumlu takdir- Necati Güngör, Mehmet Başaran, Emin Özdemir, Tarık Dursun K , Atilla Özkırımlı ve Talip Apaydın'ın makaleleri, "Bir Yıldönümü Nedeniyle Enstitülü Yazarlar ve Köy Edebiyatı" Gösteri Dergisi, 89, Nisan 1988, S.38

ğüyle görmelerini ve kentlilerin köy halkının gericiliği ve pasifliğiyle ilgili önyargılarını yaygınlaştırmalarını eleştirmektedir.[35]

Türkiye'de toplumsal gerçekçiliğe ve köyle ilgili konulara karşı gitgide artan tepki 50'li yıllarda da vardı. Daha o zamanlar varoluşçuluğun, Fransız "Nouveau Roman"ının ya da Sait Faik'in son öykülerinde dile gelen gerçeküstücülüğün etkisinde bulunan bir dizi genç erkek ve kadın yazar, formal denemelere ve bireysel psikolojiye yönelik yeni bir anlatım biçimi geliştirmeyi denediler. Burada öngörülen gerçekçiliğin, görünen dış olayların ortaya konulmasından ibaret olmaması, aynı zamanda insan davranışlarının derinindeki, bilinç altındaki nedenlerini de kapsamasıydı.[36] Bu grup yazarlar olarak A. Özkırımlı'ya göre, Vüs'at O. Bener, Yusuf Atılgan, Nezihe Meriç, Leyla Erbil, Ferit Edgü, Demir Özlü, Onat Kutlar, Erdal Öz, Adnan Özyalçıner ve Bilge Karasu sayılabilir.[37] Bu kadın ya da erkek yazarların büyük bir kısmı kent kökenliydi. Örneğin, Demir Özlü, Leyla Erbil, Ferit Edgü, Adnan Özyalçıner ve Bilge Karasu İstanbulluydular.[38] Hemen hemen hepsi üniversite mezunuydu, daha çok kentsel ya da kasabayla ilgili konulara yönelmiş, genelde burjuvazi ve entelektüel çevrelerde geçerli edebiyatı temsil ediyorlardı.

50'li yıllar ve 60'lı yılların başında Nezihe Meriç ve Leyla Erbil, yeni nesil kadın yazarların temsilcileri olarak dikkatleri çektiler. Daha sonra onları, Selçuk Baran, Füruzan, Tomris Uyar, Pınar Kür, daha önce dram yazarı olan Adalet Ağaoğlu, Aysel Özakın takip etti. Bu yazarların hepsi cumhuriyet kurulduktan sonra doğmuştu. Kemalist reformların kadınlara tanıdığı yeni hakları kullanmasını biliyorlardı ve bu nedenle de, konu seçimi bakımından, onların büyük öncüsü Halide Edip Adıvar'la ortak yanları azdı. Halide Edip Adıvar, Kurtuluş Savaşı'nı be-

35) Atiş, Sociology and the Literary Text in Turkey, S.124
36) "Türk Edebiyatında Akımlar" Terimi, Özkırımlı, Türk Edebiyatı Ansiklopedisi, Cilt 4, S. 1163
37) Aynı eser
38) Karşılaştır: Necatigil'de tek tek terimler, Edebiyatımızda Terimler Sözlüğü

timler ve Müslüman aile yapısında kadınların baskı altında kökleşmiş, geleneksel düzenini eleştirirken, Nezihe Meriç, eğitimli olmalarına ve yeni elde edilen politik haklara karşın, geleneksel toplumsal normlar ve ataerkil aile yapısının baskısı altında günlerini hiçbir şey yapmadan geçiren burjuvazi kadınlarının kişisel gelişmelerinin engellendiğini anlatmaktadır.[39] İletişimsizlik, ilgisizlik, toplumun beklentilerine boyun eğmeyen insanların özellikle de kadınların- yalnızlığı, kızgınlıkları ve toplumsal geleneklere, evliliğe ve aileye karşı isyanları, Leyla Erbil'in temel konularıdır.[40] Erbil bunun yanında, Almanya'ya işgücü göçüyle ve bunun hem gidenler, hem de ülkelerinde kalanların üzerindeki sonuçlarıyla ilgilenen ilk Türk kadın yazarlardan biridir. [41]

Kadınların yeni edebiyatta en önde gelen önemli temsilcilerinden biri de Sevgi Soysal'dır. 1960 yılında yazmaya başlamış ve 1962'de ilk öyküler kitabı "Tutkulu Perçem"i yayınlamıştır. Burada hakim olan konu, -tamamen daha önce belirtilen varoluşçuluktan etkilenmiş edebi akım anlamında- varolmaktan duyulan hoşnutsuzluk, toplumla çatışma halinde bulunan bireyin yalnızlığı ve ilişkisinin olmamasıdır. Daha çok kadınlar açısından ortaya konulan evlilik ve aileyle ilgili toplumsal geleneğin eleştirilmesi, ikinci öyküler kitabı "Tante Rosa"nın (1968) ve ilk romanı "Yürümek"in (1970) konusunu karakterize etmektedir. Cinsellikte ortaya dökülen cinsler arasındaki nüfuz (iktidar) bölümünü psikolojik açıdan tam olarak analiz edilmesi ve buna göre kanımca batılı anlamdaki feminizme benzer argümanlar getirmesi açısından, "Yürümek", Türkiye'deki kadın edebiyatında öncü olan, önemli bir dökümandır. Roman, bu nedenle kamuoyunda heyecan ve tartışma yarattı. Roman, sözümona pornografik karakteri nedeniyle, üç yıl boyunca yasaklandı ve uyarıcı, kendi kendini sansür etmeyi teşvik edici bir örnek olarak Türk edebiyat sahnesini önemli ölçüde etkiledi. (Karşılaştır:

39) Karşılaştır: Önertoy, Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü, S.181 ve 268
40) Karşılaştır: Kappert, Literatur, S.638 ve Önertoy, S.283
41) Örnek, "Gecede" (1969) antalojisinde "Tanrı" öyküsü, karşılaştır- Akatlı,"Bir Pencereden" S.152

"Kadının Toplumdaki Yeri" başlıklı bölüm).

Sevgi Soysal'ın kişisel kariyeri ve edebi açıdan gelişmesi, 60'lı ve 70'li yıllarda tüm Türk entellektüellerinin neslinin kaderi ve edebiyatın gelişimi için örnektir: Psikoloji ve kişisel ilişkilerle ilgili sorunların ağırlıklı olarak ele alındığı bir dönemden sonra, 60'lı yılların ikinci yarısında, -değişen politik şartlara paralel olarak- (Karşılaştır: "Sevgi Soysal'ın Yaşamı ve yapıtlarını etkileyen siyasal olaylar" bölümü) -kentli aydınların politik ve sosyal konulara artan bir ilgisi oldu ve bu kendini edebiyat ile sanatta da gösterdi. Sevgi Sosyal da bu değişimi tam anlamıyla yaşadı ve 1973'te yayınlanan "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti" romanında bunu belirtti. Orta halli aileden bir kız ve bir oğlanın devrimci gençlik hareketlerine yavaş yavaş girmesini gösteren roman, öğrenci gençliğinin bir süre önemli bir özdeşleşme romanı oldu.[42] 12 Mart 1971'deki askeri darbeden sonra ve birçok öğrencinin, sanatçının ve aydının tutuklandığı daha sonraki korkunç sıkı yönetim döneminde, edebiyatın politize olması arttı. (Karşılaştır: "Sevgi Soysal'ın Yaşamı ve yapıtlarını etkileyen siyasal olaylar bölümü.) Sistemi eleştiren aydınları temizleme çalışması, muhalefetin baskı altına alınması, tutuklamalar, işkenceler ve sürgünler 70'li yılların edebiyatının belirli konuları oldu; hatta Türk eleştirmenler özel "12 Mart Edebiyatı"ndan söz eder oldular.[43]

Bu edebiyat akımının en önemli temsilcilerinden biri olarak yine Sevgi Soysal karşımıza çıkmaktadır. Kişisel olarak yaşamamalarına karşın, tutukluluğu konu alan bir kısım erkek ve kadın meslekdaşlarından farklı olarak, Sevgi Soysal 12 Mart'tan sonraki misilleyici önlemleri kendi bedeninde yaşayan bir yazardır. Tutukluluk, hapishane ve Adana'daki sürgün ile ilgili yaşadıklarını, hapishane anıları olarak "Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu"nda (1976), "Şafak"adlı romanında (1975), ve "Barış Adlı Çocuk" (1976) kitabındaki bazı öykülerinde edebi

42) Soysal'ın Yayınevi "Bilgi Yayınevi"nden editör Sevgi Özel'in bildirdiğine göre
43) Karşılaştır Özkırımlı, Edebiyat İncelemeleri, S.157. Fethi Naci, 100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme, S. 403

olarak anlatmıştır.

Tutuklulukla kişisel deneyimleri olan Erdal Öz ve Çetin Altan, "12 Mart Edebiyatı" temsilcilerinden diğer ünlü iki isimdir. Bir gün somut bir suçlama olmadan evden alınıp götürülmek, günlerce yalnız ve izole durumda yaşamak, korkutucu kuruntular dolayısıyla çekilen eziyet, sorguya çekilmeyi beklemek ve sonunda işkencenin acılarına maruz kalmak; bir insanın dayanabilme sınırıyla ilgili deneyimlerini, Erdal Öz "Yaralısın"(1974) "Du bist verwundet" adlı romanında aktarmaktadır.[44] Romanda, sürekli olarak "Sen" formu kullanma yoluyla dehşete mesafe bırakma denemesi, "Yaralısın"ı yayımından sonra çok tartışılan bir kitap yaptı.[45] Tutuklu bir kişinin sorgulanmayı beklemesi ve işkence korkusu -orta halli bir ailedeki çocukluk anılarıyla ve sevgi arayışlarıyla bezenmiş halde- Çetin Altan'ın romanı "Büyük Gözaltı"nın (197ı) konularıdır.[46]

Adalet Ağaoğlu ise tamamen başka bir noktadan hareket etmiştir. "Bir Düğün Gecesi" (1979) romanının çerçevesini Ankara'nın iyi bir toplumundaki düğün kutlamaları oluşturmaktadır. 1972 Kasımının bir akşamında burada bulunan, davet edilmiş misafirler, şu ya da bu şekilde kısa süre önceki politik olaylara karışmış kişilerdir. Konuşmalarıyla, imâlarıyla, anı kısımlarıyla ve uzun geriye dönüşleriyle yazar, o zamanki politik tartışmalarla ve sarsıntılarla ilişki kurmaktadır. Böylece okuyucularda, öğrenci hareketleri ve bunu takip eden temizleme hareketleriyle ilgili canlı ve çeşitli açılardan aydınlatılan bir görüntü oluşmaktadır.

70'li yılların edebiyatı, politik, aktüel tartışmaların yanında elbette başka konularla da uğraştı. Örneğin, Petra Kappert burada Selim İleri ve Attila İlhan'ın da dahil olduğu "Yeni Tinsellik" akımından söz etmektedir.[47] Özellikle Attila İlhan geçmiş-

44) Öz, Erdal, Du bist verwundet, Hamburg 1982
45) Kappert, Literatur, S. 642, Romanın bir eleştirisi: Fethi Naci, 100 Soruda, S.419-422
46) Karşılaştır-Romanla ilgili röportaj. Fethi Naci, 100 Soruda, S. 414-416
47) Kappert, Literatur, S.643

le ilgili anılara eğilimiyle ve bunun içinde dile getirilen, bugünkü zamana olan bıkkınlığıyla, edebiyata ilgi duyan kamuoyunda yakın zamanlarda bazı tartışmalar yarattı: "Dersaadet'te Sabah Ezanları" (1981) romanı ve 1984'te televizyonda dizi olarak yayınlanan "Kartallar Yüksek Uçar"daki kişileri Osmanlıcaya benzer bir dilde konuşturması, bazı sert eleştirilere neden olmuştur.[48] Atilla İlhan Osmanlı geçmişinin anımsanması ve yeniden değerlendirilmesi akımına uymuştur. Bu eğilim, Kemal Tahir'in tarihi romanı "Devlet Ana"nın 1967'de yayınlanmasıyla kendini belli etmeye başlamış ve 70'li yılların başlarında daha da belirli şekilde ortaya çıkmıştır. Aynı yönde olan diğer ilgi çekici bir gelişme ise, 70'li yılların başlarında Ahmet Hamdi Tanpınar'a (1901-1962) birdenbire artan ilgi olmuştur. Sarah Moment Atiş, Tanpınar'ın "Abdullah Efendinin Rüyaları" (1943) adlı öykü kitabıyla ilgili çalışmasında bu konuya işaret etmektedir.[49] Atiş'in de ortaya koyduğu gibi, Tanpınar hem konu, hem de kullandığı dil bakımından, edebiyatın o zamanki ana akımının dışında kalmıştır. Onun başlıca ilgi duyduğu şey, geçmişle tamamen kopmuşluğun, yeni, batıya yönelik elit tabakada yarattığı kimlik kaybının psikolojik etkileri idi. O, hem Türk hem modern olan gerçek bir kültürün gerçekleşmesinin, köklerin sökülmesi ve tamamen batılılaşma ile değil, tersine Selçuklu-Osmanlı geleneğinin kültürel mirasının sürekliliğiyle olabileceği tezini savundu.[50] Yaşadığı zamanlar şair, bilim adamı ve bilimser eser yazarı olarak ünlü olan, ancak anlatı yazıları hiç beğenilmeyen[51] Tanpınar'ın yeni değerlendirmesi için bir örnek, 1981'de ünlü eleştirmen Fethi Naci tarafından verilmiştir. Politik yönü bakımından açıkça sol görüşlü olan Fethi Naci, bir deneme yazısında Tanpınar'ı "belki de en büyük Türk roman yazarı" diye övmektedir.[52]

48) Karşılaştır- Pazarkaya, Rosen im Frost, S.124 ve televizyon dizisi yapılan suçlamalarla ilgili İlhan'ın yanıtı: "Kadınca" Dergisi, Şubat 1985, S.51
49) Atiş, Semantic Structuring in the Modern Turkish Short Story, Böl.I
50) Tanrıpınar'ın romanı "Huzur"- karşılaştır Glassen, Huzur, S 163 ff.
51) Atiş, Semantic Structuring, Böl.I
52) Fethi Naci, Eleştiri Günlüğü, S. 8

Tüm bunlar tek tük yapılan dikkat çekmeler olup, işaret ettikleri süreci bütün karmaşıklığıyla ve üstünden sadece kısa bir zaman geçmiş olduğuna da dikkat edilirse, doğru olarak değerlendirmek olası olmamaktadır. Fakat kamuoyunda dini- tutucu akımların daha da kuvvetlenmesiyle ilgili Türkiye'nin değişen politik yapısı dikkate alındığında, düşünceme göre, İslam- Osmanlı geçmişiyle ilgili tartışmalar, önümüzdeki yıllarda Türk edebiyatının konularından biri olacaktır, diyebiliriz.

3. SEVGİ SOYSAL'IN YAŞAMI VE YAPITLARINI ETKİLEYEN SİYASAL OLAYLAR KRONOLOJİSİ

Sevgi Soysal'ın edebi açıdan verimli olduğu süreç, aşağı yukarı 1960'ta başladı ve 1976 yılında erken ölümüyle sona erdi. Bu süreç, Türk iç politikasındaki temel değişikliklerle ve gelişmelerle aynı zamana denk geldi ve Soysal'ın yaşamına oldukça doğrudan etki etti ve eserlerine de yansıdı.

Kendini Kemalist mirasın koruyucusu olarak gören ordu, 27 Mayıs 1960'ta son zamanlarda sürekli diktatörce tutumlarda bulunan başbakan Menderes'in Demokrat Parti'sinin on yıllık iktidarına son verdi.[53] Darbeden sonra üniversite profesörlerinden oluşturulan bir kurul tarafından hazırlanan yeni anayasa 9 Temmuz 1961'de ulusal referandumla kabul edildi. Yeni anayasa çok liberal karakterliydi, daha önce olası olmayan derecede politik faaliyetlere ve politik arenada aşırı sağ ve sol partilerin kurulmasına izin verdi. Ancak ordunun müdahalesi Türkiye'yi ekonomik ve sosyal krizlerden kurtaracak derecede radikal olmadı. 1961'den sonraki iktidarlar da işsizlik, köyden kente göç, okuma yazma bilmeme, gelir ve toprak dağılımının adaletsiz olması gibi yapısal problemlerin üstesinden gelecek yeteneği gösteremedi. Böylece sosyal çatışmalar daha da büyüdü ve politik kutuplaşmalara, gençlerin ve aydınların sola kaymalarına neden oldu.

Her ne kadar yeni anayasa da "Komünist Parti"nin kurulmasına izin vermiyor idiyse de, Türkiye'de organize solun gelişimini gerçekleştirmek için ilk kez yeterli boş alan bırakıyordu. Böylece 13 Şubat 1961'de "Türkiye İşçi Partisi" (TİP) kuruldu. Bu parti, parti programında kendini, başlangıçta pek belirli ol-

53) Bu bölümdeki açıklamalar esas itibarıyla şu çağdaş Türk öykülerine dayanmaktadır Gevgilili, Ali, "Yükseliş ve Düşüş" gözden geçirilmiş 2. baskı, İstanbul 1987 (1 1981), Steinbach, Udo, "Kranker Wächter am Bosporus. Die Türkei als Riegel zwischen Ost und West", Freiburg / Würzburg 1979; Landau, Jacob M Radical Politics in Modern Turkey, Leiden,1974; - Salah, Mehmet, Entwicklungen und Perspektiven der türkischen Linken,bak: Ayres, Ron ve diğerleri, Türkei. Staat und Gesellschaft, Frankfurt 1987, S. 101-146

mayan sola yönelik olarak takdim etti, fakat daha sonra yavaş yavaş açıkça Marksistliğe yöneldi ve 60'lı yıllarda Türk aydınları ve öğrenci gençliği üzerinde büyük etkilerde bulundu. Türkiye 1961'den sonra liberal, yeni anayasal hükümler dolayısıyla yeni düşüncelerin, teorilerin ve dünya görüşlerinin yayıldığı bir dönem yaşadı. Kitap basımları arttı, Marksizmin klasik eserleri Türkçeye çevrildi[54], aydınlardan büyük kitleler sosyal konularla ve sosyalizmle ilgilenmeye başladı ve çeşitli yönlerdeki sol görüşlü magazinler geniş bir okuyucu çevresi buldu.

Sosyalist düşünceler üniversitelerde de yayıldı. Öğrencilerde, öğrenci sayısının artmasıyla kötüleşen okuma koşulları, kapasitesinin üstünde dolan derslikler, öğrenci yurtları ve istediği bölümü seçmede kısıtlamalar nedeniyle huzursuzluklar baş gösterdi. Önceleri üniversite reformuyla sınırlı olan öğrenci protestoları, 60'lı yılların ortalarından itibaren genel ve çok aktüel konuları da kapsadı; antiemperyalist ve antiamerikan eğilim gitgide daha açıkça görülmeye başlandı. Sosyalist düşüncelere yönelik öğrencilerin en önemli tartışma ve organizasyon forumları, Türkiye İşçi Partisi'nin yönlendirdiği "Fikir Kulüpleri Federasyonu" oldu.

İşçiler de gitgide daha aktifleşti ve organize olmaya başladı. Bu durum, işçi sendikalarının üye sayısının 1963 yılında 300.000'den, 1968 yılında bir milyonun üstüne çıkmasından da görülmektedir.[55] 13 Şubat 1967'de, o zamana kadar tek işçi sendikaları konfederasyonu "Türk İş" bölündü ve çok daha militan olan "Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu" (DİSK) adı altında yeni bir konfederasyon kuruldu.

Politik çeşitliliğin sağ kanadında da hareketlilik vardı. Kemalist laikliğe karşı olan tutucu- dinci çevrelerin etkisi, daha 1950'de Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle artmıştı ve bu kendini 60'lı yıllarda daha da çok belli etti. "Nakşibendi", 'Nur-

54) Landau, Radical Politics, S.25. 60'lı yıllardan bir sıra çeviriyi vermektedir
55) Salah, Entwicklungen und Perspektiven der türkischen Linken, S.110

cu" ve "Süleymancı" gibi gruplar faaliyetlerini arttırdılar.[56] Halkın gelenekselci kesimine dayanarak bütün Anadolu'da "Komünizmle Mücadele Dernekleri" yayıldı, "Komünizmi ve Gafleti Tel'in" adı altında mitingler düzenlendi.[57] Dinciler-tutucular "toplu namaz"lar şeklinde büyük toplantılar düzenleyerek de güç ve gövde gösterisinde bulundular; ayrıca radikal İslâmcılar namazdan sonra solcuların toplantılarına doğrudan saldırıda da bulundular.[58]

60'lı yılların ikinci yarısından sonra politik gerilimler ve çeşitli politik eğilimler arasındaki çekişmeler iyice çoğaldı. 68/69 yılları, dünya çapındaki öğrenci hareketlerinin de etkisiyle, öğrenci protestolarında radikalleşmeyi ve şiddeti getirdi. Grevler yapıldı, üniversiteler işgal edildi, ABD'ye karşı büyük mitingler oldu ve Amerikan- 6. filosunun İstanbul'u ziyaretine karşı, hareketlerde bulunuldu. 12 Ekim 1969 tarihindeki seçimlerde her iki büyük partinin, "Adalet Partisi" (AP) ve "Cumhuriyet Halk Partisi"nin (CHP), mecliste önemli ölçüde sandalye kazanmaları ve "Türkiye İşçi Partisi"nin (TİP) ise yalnızca 2 sandalyede (1965'te 15 sandalye idi) kalması nedeniyle, bu durumdan hoşnut kalmayanların büyük bir bölümü, politik sistemde radikal değişikliklerin parlamento yoluyla erişilebileceğine dair umutlarını yitirdiler. Bu nedenle parlamento dışı muhalefet ve "ulusal-demokratik devrim" diye adlandırılan düşünce ortaya atıldı. Devrimci ve ulusal ruhlu güçlerden kurulu geniş bir birlik, Türkiye'yi "Feodalizm"den ve "Emperyalizm"den kurtarmalıydı. Bu düşünce, gençlik, aydınlar, alt mevkideki memurlar ve askerlerin bir kısmı arasında yandaş buldu. Amaçlarına hâlâ parlamento yoluyla erişmek isteyen TİP, 1969'da "Fikir Kulüpleri Federasyonu" üzerindeki etkisini de yitirdi. "Fikir Kulüpleri

56) "Nurcular" ve "Süleymancılar" için bak. Oelwing, Die Türkei im Spannungsfeld extremer Ideologien, S. 216 ff. ve Bruinessen, Die Türkische Republik, S. 33 ff., Nurcu hareketinin kurucusu Said Nursi'nin akideleri için bak. Mardin, "Bediüzzaman" Said Nursi, Nakşibendi için bak. Algar, Der Nakşibendi- Orden

57) Gevgilili, Yükseliş ve Düşüş, S.336

58) ABD 6. filosunun İstanbul'u ziyaretine karşı protesto yürüyüşü yapanlar Dolmabahçe ve Beşiktaş camilerinde toplu namaz kılan İslam militanlarca kanlı Pazar 16 Şubat 1969'da müdahale edildi, çatışmalarda 2 ölü ve 104 yaralı oldu (Gevgilili, S.404)

Federasyonu", adını "Devrimci Gençlik Federasyonu" (Dev-Genç) olarak değiştirdi ve güç kullanarak devrim yapma tezini üstlendi.[59]

Dev- Genç sonunda, kendi aralarında da kısmen çok şiddetli strateji tartışmalarının yaşandığı ve sürekli yeni gruplara bölünen devrimci gençlik organizasyonlarının bir cins konfederasyonu oldu. Bunların arasında "Türk Halk Kurtuluş Ordusu" (THKO) ile "Türkiye Halk Kurtuluş Cephesi" (THKC) adı altında da ortaya çıkan "Türkiye Halk Kurtuluş Partisi" (THKP) en militan iki gruptu. Her iki organizasyonun üyeleri de kısmen Filistin'deki gerilla kamplarında eğitildi ve 1971'den itibaren kamuoyunda banka soygunları ve Amerikalı askeri personellerin kaçırılmasıyla dikkati çekti.

Diğer yandan, 1965'ten beri ulusal "Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi"nin (CKMP)[60] başında bulunan eski albay Alparslan Türkeş'in yönetimindeki sağ militan güçler de silahlandılar. Temmuz 1968'de İzmir yakınlarında ilk paramiliter eğitim kampı kuruldu. "Komando" olarak adlandırılan CKMP'nin genç yandaşları burada silahlı kamplarda eğitildi.[61]

Aşırı politik kutuplaşma, politik taraftarlar arasında gitgide daha da çok güç kullanılan çekişmelere neden oldu. Tanınmış kişilere bombalı suikastlar ve fiili saldırılar arttı. Tüm ülkeyi kaplayan galeyan havasında grevler, protesto gösterileri, işçilerin fabrika ve toprak sahibi olmayanların toprak işgalleri gitgide daha büyük boyutlara ulaştı. Sürekli yeni sansasyonel haberler ve bir devrimin yaklaşmakta olduğuna dair dedikodular yayıldı. Alt kademede bulunan bir kısım "ulusal- demokratik devrim" sempatizanı subayların iktidarı ele geçirmeyi planladıklarına dair belirtiler ortaya çıkınca, ordu yönetimi duruma el koydu: 12 Mart 1971'de ordu bir ültimatom vererek Demirel hükümetini çekilmeye zorladı ve terörün ve anarşinin üstüne enerjik olarak gidecek partiler üstü bir hükümet kurdu.

Ancak yeni kurulan, çoğunluğunu her hangi bir partiden ol-

60) Adını Şubat 1969'da Milliyetçi Hareket Partisi olarak değiştirdi (Gevgilili, S. 414)
61) Aynı eser, S. 412

mayan teknokratların oluşturduğu, başbakan Erim hükümeti de durumu kontrol altına alamadı. Olaylar, banka soygunları ve kaçırmalar süregeldi. 26 Nisan 1971'de 11 ilde -bunların arasında nüfusu fazla olan İstanbul, Ankara ve İzmir'de dahil olmak üzere- sıkıyönetim ilan edildi. Mayıs 1971'de İsrail başkonsolosu Elrom'un İstanbul'da THKC tarafından kaçırılıp öldürülmesi sonucu, silahlı militanlar ve onların olası sempatizanlarına, karşı örneği görülmemiş bir av başlatıldı. Geniş çaplı aramalar ve tutuklamalar yapıldı; dergiler ve kitaplar toplattırıldı; birçok politik organizasyon ve parti kapatıldı. Tutuklama dalgasının kurbanları arasında yazarlardan Fakir Baykurt, Erdal Öz, Sevgi Soysal, Çetin Altan ve Can Yücel gibiler,[62] aynı zamanda Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi Dekanı ve Sevgi Soysal'ın üçüncü eşi profesör Mümtaz Soysal da vardı.

1973'teki genel seçimlerle Türkiye demokrasiye geri döndükten sonra, ordu müdahalesinin, sosyal ve politik gerilimleri gideremediği açıkça görüldü: Aşırı sağ, devlet takibinden geniş ölçüde muaf tutulmuş ve kendini kuvvetlendirmişti. 1975 yılı başlarında "Ulusal Cephe" adı altında, Adalet Partisi, Milliyetçi Hareket Partisi/ MHP ve Milli Selamet Partisi / MSP'nin oluşturduğu, hükümet edecek olan bir koalisyon kuruldu. Solun yaşamış olduğu zorlayıcı önlemler, aynı zamanda bu kanatta da birçok sempatizan toplamıştı. Bunun sonucunda 1972'de Bülent Ecevit'in başkan olduğu yalnızca CHP, sosyal demokrasiye yönelmekle kalmadı, aynı zamanda aşırı solun çeşitli gruplarından da taraftarları çoğaldı. Sağ ve sol arasındaki sürekli artan kutuplaşma Türkiye'yi hemen hemen aynı büyüklükte iki büyük gruba ayırdı. Her iki tarafın militanları arasındaki savaşa benzer çatışmalar ve iş görebilecek bir hükümetin kurulmasındaki güçlükler sonucunda Türkiye'nin politik çehresini temelinden değiştirecek 1980 askeri darbesi gerçekleşti.

62) Tarihte tutuklanan ve hüküm giyen Osmanlı ve Türk yazarlarının alfabetik sıraya göre tanzim edilen listedeki verileri de karşılaştırın. Özkırımlı, Yazarları da Vururlar, S 129- 167

4. BİYOGRAFİK VERİLER

Sevgi Soysal 1936 yılında altı kardeşten üçüncüsü olarak dünyaya geldi.[63]

Annesi Aliye Yenen'in kökeni Almanya'ya dayanmakta olup, Türk olan kocasını Stuttgart Teknik Üniversitesi'nde öğrenim görürken tanıdı ve onunla 1935 yılında Türkiye'ye yerleşti. Günlük sorunlarının yanısıra, ev idaresi ve altı çocuğunun eğitimiyle ilgilenen enerji dolu kadın, Türk- Alman Vakfı'nda da çalışmalar yapıp, özellikle de oranın kütüphanesinin kurulmasıyla ilgilendi. Daha sonraki yıllarda Ankara'da Goethe-Enstitüsü'nde Almanca hocası olarak çalıştı. Bunun yanısıra her zaman piyano çalmaya ve şiirler yazmaya zaman buldu.

Babası, Mithat Yenen, mimar ve inşaat mühendisiydi. Üst düzey bürokrat olarak Türk hükümeti için çalışmalarda bulundu. İlk olarak İller Bankası'nda taşrada resmi binaların ve alt yapıların planlama ve finansman işlerinde, ardından da İmar İskân Bakanlığı'nda uzun yıllar müsteşar olarak çalıştı. Emekliliğinden sonra İstanbul Şehir Planlama Bürosu'nu yönetti.

Sevgi çocukluğunu Ankara'da geçirdi. Ankara Kız Lisesi'ni bitirdikten sonra arkeoloji eğitimine başladı. Tiyatro bilimcisi Özdemir Nutku'yla tanışması ve onunla yaptığı erken evlilik, Sevgi'nin genç sanatçıların çevresine girmesini sağladı. Bu toplulukta, katı ve –annesinin deyimiyle- "dar görüşlü" anne-baba evinin ona sunmadığı heyecanı buldu. Evlilikten sonra öğretimini bıraktı ve Alman Elçiliği'nden burs alan kocasıyla birlikte bir yıllığına Göttingen'e gitti, burada tiyatro kurslarına da kaydoldu. Ancak hamileliği, onu kocasından önce Türkiye'ye dönmeye zorladı. (1957-1958)

Göttingen'den dönüşünden sonra Sevgi Nutku, bir Türk –Alman askeri irtibat bürosunda sekreter olarak çalıştı ve tiyat-

63) Sevgi Soysal'ın biyografisiyle ilgili verilerin büyük kısmını annesi Aliye Yenen ve kocası Mümtaz Soysal'la yapılan görüşmelere dayanarak topladım. M. Soysal'la yaptığım iki görüşme Kasım 1987'de ve Nisan 1988'de Ankara'da, bayan Yenen'le ilk görüşme Nisan 1988'de Ankara'da, ikinci görüşme Temmuz 1988'de İstanbul'da yapılmıştır

roda küçük rollerde oynamayı denedi. Bu sırada ikinci kocası aktör, rejisör ve drama yazarı Başar Sabuncu'yla tanıştı. 1965'den itibaren Türkiye Radyoları'nda (TRT) redaktör olarak çalıştı ve bu sırada arkeoloji eğitimini de bitirdi.

O zamanlar Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde dekan ve aynı zamanda anayasa prôfesörü olan Mümtaz Soysal'la 13 Temmuz 1971'de evlendi. Nikahları sırasında Mümtaz Soysal hapiste bulunuyordu. Mümtaz Soysal, 12 Mart darbesinden sonraki tasfiye harekatının en kalburüstü kurbanlardan biri olarak Mayıs 1971'de tutuklanmıştı. Onunla evlendikten sonra Sevgi Soysal da devlet tarafından izlenmeye başlandı. Uzun zaman geçmeden de o da nedensiz yere yakalandı ve polislere hakaret etmekle suçlandı. Her ne kadar tutukevinden bir ay sonra serbest bırakıldıysa da, tutuklanmış olması nedeniyle radyodaki işine son verildi. İşten çıkarılmaya karşı açtığı dava, ancak ölümünden sonra onun lehine sonuçlandı.

Sevgi Soysal, radyodaki işini kaybettikten sonra, bir haber ajansı olan "Anka Ajansı"nın kurulma çalışmalarına katıldı. Bu haber ajansının kurulması nedeniyle bir restoranda arkadaşlar arasında yapılan küçük kutlamada, kocasını yakalayanların yüzlerine tükürmek istediği anlamında bir şeyler söyledi. Sivil iki ajan tarafından izlendiği için –kocasının serbest bırakılmasından sadece birkaç gün sonra- askerlere hakaret ettiği gerekçesiyle yeniden tutuklandı. (Mart 72) Bir yıllık hapis cezasının üçte ikisini hapiste; kalan kısmını da sürgün olarak Nevşehir ve Adana da geçirdi. Hapisten çıkış ve sürgün cezası arasında, Ekim 72'de, bir haftalık tatil aldı. Ancak sürgüne gitmek için yola çıkmadan önce kocası ikinci defa tutuklandı.

Sürgün zamanın bitiminde, yani 1973 ocak sonu ya da şubat başı) kocası Mümtaz yeniden serbest kaldı. İlk kocasından olan oğlu Korkut'dan sonra, kısa aralıklarla Defne ve Funda'yı dünyaya getirdi. Artık kanser belirtileri görülmeye başlanmıştı ve bu yüzden 75'in sonbaharında memesinden ameliyat oldu.1976 Yazı'nın son aylarında yeni semptomlar baş gösterdi: yapılan

muayenelerde kanserin bütün bedenine yayıldığı anlaşıldı. İkinci bir operasyondan sonra tedavi olmak için Londra'ya gitti, ancak artık iyileşmesi mümkün değildi. 22 Kasım 1976 yılında 40 yaşında İstanbul'da öldü ve Zincirlikuyu Mezarlığı'na gömüldü.

Annesinin, kocası Mümtaz Soysal'ın, ayrıca arkadaşlarının ve tanıdıklarının Sevgi Soysal'ın kişiliğiyle ilgili hem fikir oldukları bir görüntü vardır: O her zaman çok akıllı, güzel, yaşam dolu, arkadaşlarını etrafında toplayan, hazırcevaplığıyla ve şakalaşmalarıyla her topluluğun merkezinde bulunan bir kişi olarak betimlenmiştir. Çok atılgan olduğu ve sık sık acele kararlar verdiği görülür, fakat -annesinin de dile getirdiği gibi- "beyni çalışmaya başladığı zaman" bu kararlardan geri dönmek ister. Onun mücadeleci, asi tutumu ve ağzını hiç tutamaması, radyoda her şeye evet demeyen bir memur olması ve serbest, bağımsız radyo düşünceleri de, radyodaki tutucu çalışma arkadaşlarıyla ve amirleriyle atışmasına neden olur. Radyoda işine son verilmesi, tutuklanması ve mahkumiyeti onu susturamaz. Kısa zamanda değişik gazetelerde günlük olaylarla ve politik durumlarla ilgili eleştiri yazıları çıkar. Daha Adana'da sürgündeyken bile "Güneyden Mektuplar" adı altında yazdığı makaleler "Yeni Ortam"da yayımlanmıştı. Ankara'ya döndükten sonra makaleleri "Yeni Gün"de (1973) yayımlandı. Yaşamanın son yıllında ise günlük gazete "Politika"da düzenli olarak köşe yazarlığı yaptı. Bunun dışında yaşamının son demlerinde kültür politikası açısından da çok aktifti: "İşçi Kültür Derneği"nin kurucu üyelerindendi ve bunun yanısıra edebiyat bölümünü yönetti, gelecekle ilgili bir dizi etkinliği planladı -örneğin işçiler için fotoromanlar yayınlanması- ve genç işçilerin yazdığı edebi nitelikli amatör yazıları onlarla tartıştı.[64]

Korkusuz, mücadeleci, her zaman keyifli ve ölümünden kısa zaman önce hâlâ şakacı görüntüsünün arkasında, hüzünlü, melankolik tarafını gizlediğini, kocası Mümtaz Soysal bana te-

64) Karşılaştır: Öner Polat'ın dernek meslekdaşlarından birine yaptığı "Yürüyüş"teki 30 Kasım 1976'daki beyanı ve Sevgi Soysal'ı Anma Derneği'nin düzenlediği konferanstaki tebliği. Yürüyüş, 25 Ocak 1977

yit etti. Tanıdıklarının bile açıkçası bilmediği kişiliğinin bu görünüşü, güneşin batına zamanında ve alaca karanlıkta en azından kontrol edilebilir durumdaydı. Sevgi Soysal bu büyük hüzne, ancak dikkatini başka yönlere çevirdiğinde ve insanlar arasına katıldığında katlanabiliyordu. Bu nedenle de evden çıkıp, alış-veriş yapmayı, arkadaşlarına gitmeyi alışkanlık haline getirdi. Böylece günün kritik saatlerini, -hapishane anılarında dile getirdiği gibi- korkularıyla, hüzünlü, melankolik tarafıyla yüzyüze gelmeden, yani "kendini dinlemeden" geçiriyordu.[65]

5. SEVGİ SOYSALIN ESERLERİNİN ÖZETİ

5.1) Tante Rosa – Rosa Teyze

Rosa Teyze Sevgi Soysal'ın basılmış ikinci kitabıdır.[66] Edebi eleştirilerde genel olarak "öykü" sınıfına dahil edilse de, gerçekte daha çok 'öyküler toplamı' ile kısa roman arasında bir karışımdır.[67] Kitabın içeriğindeki ön dört adet metin her ne kadar bir taraftan bağımsız öyküler olarak görülebilse de, diğer taraftan büyük, birbirine bağlı bir bütünün parçaları gibidir.[68] Bütün öyküler hep aynı figür çevresinde, başlıkta da belirtildiği gibi "Tante Rosa" çevresinde dönmekte olup, her bölümü onun yaşamından bir olayı anlatmaktadır. "Tante Rosa"nın Almanca bir başlık olması ve tamamen Almanya'da geçmesi, Türkiye'de Türkçe yazılan bir kitap için alışılmamış görülebilir. Annesi Alman olan Sevgi Soysal, bir söyleşide, burada anneannesinin ve teyzesi Rosel'in başından gerçekten de Almanya'da geçen bir kaç olayı işlediğini söylemiştir.[69]

65) YB (Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu), S.29
66) Haziran 1991 'de Tante Rosa'nın film çekimlerine başlanıldı "Seni Seviyorum Rosa" filminin senaryosu, rejisörlüğü de üstlenen Işıl Özgentürk'e aittir. (Cumhuriyet Hafta, 14-20 Haziran 1991, S. 9 ve 5-11 Temmuz 1991, S. 9)
67) Karşılaştır: Akatlı, Bir Pencereden, S. 327; Özkırımlı, Tutuklu Perçem'den Şafak'a, S. 115, Necatigil, Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü, S. 297
68) Tante Rosa için bak: Riemann, Das Deutschlandbild in der moderuen türkischen Literatur, S. 26
69) Binyazar, Tante Rosa ile, S. 95

Tante Rosa figürünün yanısıra, "Sizlerle baş başa" haftalık aile dergisine de son bölümün dışında bütün olaylarda en az bir kez işaret edilmesi, on dört tane öyküye bir bütünün parçaları görünümü kazandırmaktadır. Dergi, prenslerin ve kralların hayatlarını betimleyen makaleleriyle, romantik aşkları ve "namusu kirlenmiş" kızları anlatan dizi romanlarıyla Tante Rosa'nın dünya görüşünü ilk gençliğinden beri etkilemiştir ve daha sonra, evlilik ve iş ilanlarından dolayı da önemini korumuştur.

"Sizlerle Başbaşa" dergisi ilk kez, ilk olayın ilk cümlesinde ortaya çıkıyor: On bir yaşındaki Tante Rosa, kraliçe Viktoria'nın at üstünde binicilik kıyafetiyle resmini görür ve kendi kendine at cambazı olmaya karar verir. İnatçılığı sonucunda sirke gitmeye izin alır ama burada ata binmeye olanak bulamaz, tersine yalnızca ahırları temizlemekle yetinmek zorunda kalır.

Daha sonra manastır öğrencisi olarak görürüz Tante Rosa'yı. Burada rahibeler, kızlara "içlerindekini öldürmeleri" için dikkat etmeyi ve bedenlerine kötü birşey olarak bakmalarını öğretmektedirler. Fakat Tante Rosa gerçekte prenses olduğundan ve bir prens tarafından yakında kurtarılacağından emin olduğu için, okulun kurallarına karşı koymaya karar verir; sonunda itaatsizlik ve uygunsuz davranışları nedeniyle günün birinde okuldan uzaklaştırılır ve eve gönderilir.

Üçüncü hikâyede Tante Rosa'nın "ehlileştirilmesi"nin başarıldığı görülür: Komşunun oğlu Hans'dan hamile kaldığı için ve "Sizlerle Başbaşa"daki ucuz aşk romanlarındaki kadın kahramanlar böyle durumlarda "zavallı bir orospu çocuğu" dünyaya getirmek istemediklerinden her seferinde evlendikleri için, Hans'la evlenir. Ancak Bavyera'nın bir köyünde yedi yıllık karı-koca yaşamından sonra belli bir nedeni olmaksızın, bir pazar günü kocasını, çocuklarını bırakır ve mutluluğu büyük şehirde aramaya gider. Bunun üzerine köyün kilisesi tarafından "afaroz" edilir ve papazın bazı pazar ayinlerinde korkunç bir örnek olarak belirtilir.

Tante Rosa'nın büyük şehirdeki yaşamı sürekli inişler ve çı-

kışlarla doludur. Tüm gücüyle sürekli olarak yeni işlere ve projelere atılıp, zenginliği ve aşkı aramasına karşın, hep başarısız kalır, çünkü gerçekleri bilmemekte, onun yerine Sizlerle Başbaşa'nın fantazisiyle yaşamaktadır. Aşka olan susamışlığı onu birkaç kez evliliğe götürür ve hatta bir keresinde bir ilanda tanıdığı adamla evlenmek için İngiltere'ye gider. Fakat bu da -Tante Rosa'nın yaşamındaki diğer birçokları gibi- yine büyük bir başarısızlıkla son bulur.

Tante Rosa geçimini, önceleri gazete satış kulübesi sahibi olarak sağlar. Daha sonra mezarlık bakımı için bir şirket kurar. Fakat resmi mezarlık yönetimi, özel kuruluşların rekabetine şiddetle karşı çıktığı için, bu işe uzun sürmeden son vermek zorunda kalır. Ucuza elde ettiği dokuz şişme yatakla evini pansiyona çevirir ama birkaç gün sonra kedilerinin yatakları paralamasıyla bu iş de son bulur. Daha sonra yavaş yavaş yaşlanan Tante Rosa bir restauranta tuvaletçi kadın olarak ve daha sonra genelevde kasiyer olarak çalışır. Hâlâ sarhoş bir adamı baştan çıkartmayı denediği gibi komik bir nedenle, günün birinde ona orospu (!) olarak küfredilir ve oradan kovulur. Tek gelir kaynağı olarak, komşularından eski şişeleri toplamak kalır ama bu kendisini "Büyük Düşes" olarak adlandırmasına engel olmaz. Eskiciden aldığı gece kıyafetleriyle tıpkı "bir yılbaşı ağacı gibi" süslenip etrafta gururla dolaşır.

Ölümünden sonra bile başarısızlıklar tarafından takip edilen kişidir Tante Rosa: Öldüğünde hiçbir akrabası bulunmadığı için, onun gömü işlemleri, her biri kendinin yetkili olmadığını belirten çeşitli resmi daireler ve özel organizasyonlar arasında uzun, sıkıcı bürokratik prosedürler nedeniyle bir oraya, bir buraya gidip gelir. En sonunda çocukları ve son kocası Mathes müracaat eder ve Tante Rosa'nın cesedini yakmaya karar verirler. Bunun üzerine Mathes külleri yanında eve getirir:

"Mathes eve geldi. Külleri içten gelen bir üzüntüyle büfesinin üstüne koydu. Sonra demişler ki, sözde bir gün, Mathes'e Rosa'dan kalan tek miras olan siyam kedilerinden biri vazoyu

devirmiş, diğer kedi bunu fırsat bilerek küllerin üstüne çişini etmiş ve birisi de büfenin üstündeki, Rosa'dan arta kalan tek şey olan çiş-kül karışımıyla "Tante Rosa the end" yazmış, bir kalp yapmış, çocuklar gibi ortasından bir ok geçirmiş, üç damla akıtmış altından." (RO, 91)

Derin bir acıyı gizleyen bu tuhaf, gülünç ama tatsız son, Tante Rosa'nın bütün yaşamını temsil ediyor. Tante Rosa, bir kadının komik ama aynı zamanda üzücü öyküsüdür. O, toplumun dar, sıkıcı çevresinde yaşamaya kendini zorlamadı, bu çerçeveyi kırdı, toplumdan dışlanma ve alaya alınma riskini göze aldı, çok enerjisi ve gücü vardı ama çocuksu- gerçek dışı hayallere yöneldiği için başarılı olamadı.

Sevgi Soysal bir söyleşide Tante Rosa'yı yazmaya başladığı sıralar, kendini çok başarısız hissettiğini, yaşamını anlamsız bulduğunu ve deneyimlerini kaleme alarak kendini rahatlatabilece ğini düşündüğünü, söylemiştir.[70] Bunun dışında her bir öyküyü önceden düşünmeden ve planlamaksızın bir anda yazdığını ve sonradan da düzeltmediğini belirtmiştir. Bu durum, "Tante Rosa"nın yapısındaki bazı çelişmeleri ve saçmalıkları açıklamaktadır. Buna bir örnek: Beşinci öyküde Tante Rosa'nın askere gitmek zorunda kalmayan kocasının, savaştan sonra öldüğünden söz edilmekte, altıncı bölümde ise savaştan evine gelen kocası, karısını başka bir adamla yatakta bulmaktadır.[71]

Professör Bürgel'in bilgilendirdiği üzere, Tante Rosa'nın birçok bölümleri pikaresk roman tarzını anımsattığından, Tante Rosa'nın kendine has tarzının, Soysal'ın çok belirli edebi örneklerden esinlenmesi sonucu ortaya çıkıp çıkmadığı sorulabilir.

İspanya'da Barok zamandan başlayarak yayılan, Avrupa'daki çeşitli ulusal edebiyatlardaki pikaresk romanın geleneksel biçiminin, gerçekten de bir sıra içerik öğelerine sahip olduğu görülmektedir ki, bunlara Tante Rosa'da da rastlanmaktadır: En önce, her bir olayın kendi içinde az ya da çok tamamlandığı,

70) Binyazar, Tante Rosa ile, S. 96
71) Aynı eser, S. 99

gevşek kullanılan sıralamalardır. Bunlar yalnızca kahraman erkek figürüyle, bizim olayımızda ise kadın kahraman Tante Rosa'yla bağıntılıdır.[72] Pikaresk romandaki ana figürde olduğu gibi, Tante Rosa da, dünyanın iyice istikrarsız olduğunu görmekte, mutluluğu tüm olası değişik mesleklerde ve işlerde aramakta, sirkte engellenen at cambazı, mezarlık bakımı yapan iş kadını, tuvaletçi kadın ve sefil yaşlı bir kadın olarak çoğu zaman toplumun bir kenarına itilmiş halde hareket etmektedir. "Tante Rosa" olayında kahramanın kadın olması, pikaresk roman için alışılmamış bir şey değildir. Burada Picara Justina'nın İspanyolca macera romanı " Libro De Entretenimiento De La Picara Justina(1605)[73] ve bundan etkilenen figür olarak Grimmelshausen'ın "Yalın Sözcük Savaşı (Trutz Symplex)[74] romanındaki cesur "Serseri" (Sahradaki Ordu Pazarcısı) (Landstörtzerin/ Marketenderin) kantinci karakteri olası örnek olarak göterilebilir. Bu, Brecht'in yapıtı "Cesaret Ana ve Çocukları"nda da (Mutter Courage und ihre Kinder.) tekrar ele alınmıştır.[75]

Soysal'ın Almanca bilgisi sayesinde ulaşabildiği ve birkaç eseri de Türkçe'ye çevirdiği (giriş bölümüne bakınız) savaş sonrası Alman edebiyatındaki pikaresk romanın geleneksel biçimleri, idealist gelişim romanlarının (Entwicklungsroman) bir yansılaması (parodi) ve eski düzenin parçalanmasına bir yanıt olarak, güçlü bir yeniden canlanma yaşamıştır.[76] Pikaresk geleneğin bu yeni biçiminin örnekleri olarak Thomas Mann'ın "Dolandırıcı Felix Krull'un İtirafları" (Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull), Günter Grass'ın "Teneke Trampet" (Blechtrom-

72) Macera romanları içerik ögeleriyle ilgili olarak bkz: Kurscheidt, Der Schelmenroman s.350

73) Aynı terimi karşılaştır Kindlers Literatur Lexikon, Cilt 6. s. 5673. Roman 1605'te Francisco Lopez de Ubeda adı altında yayınlandı, fakat bugün gerçek yazarın Andres Perez'in olduğu sanılmaktadır.

74) Karşılaştır Kurscheidt, Der Schelmenroman, s. 354 ve Trutz Simplex'in özeti. Kindlers Neues Literatur Lexikon, Cilt 6 , s.925

75) Karşılaştır Kindlers Literatur Lexikon, Cilt 3, s. 105

76) Karşılaştır Schöll, Der Pikarische Held. Wiederaufleben einer literarischen Tradition seit 1945. Will, Pikaro Heute, Metamorphosen des Schelms bei Thomas Mann, Döblin, Brechr, Grass

mel), Siegfried Lenz'in "Almanca Dersi" (Deutschstunde) ve daha birçokları[77] gösterilebilir. Mümtaz Soysal'ın bana söylediği üzere, Sevgi Soysal'ın çok okuduğu yazarlardan biri olan Heinrich Böll de, "Bir Soytarının Görüşleri" (Ansichten eines Clowns) ile bu "sivri" geleneğe yaklaşmıştır.[78] Ancak verilen bu örneklerle ilgili olarak hiçbirinin Tante Rosa ile doğrudan bir bağlantısı yoktur. Tante Rosa'da özellikle göze çarpan esnek biçimde arka arkaya sıralanan olayların şekli, onlarda ya arka plana atılmış ya da çıkartılmıştır. Onların geleneksel pikaresk romanla bağlantısı, "pikaro" figürünün ilk planda yer almasıdır. Kurnaz, bazen arsız ve topluma uymayan bu kişi, hep başka türlü düşünmekte ve var olan düzene karşı olmaktatır.[79] Yeni pikaresk roman için tipik olan – geleneksel pikaresk roman için de olduğu gibi- , "ben anlatım" biçimine Tante Rosa'da rastlanması, bu noktada arada doğrudan bir paralellik olmadığını göstermektedir. Almanca'ya çevirisi sayesinde dolaylı olarak uluslararası popularite kazanmış olan ve taklit edilen [80] Aslan Asker Schwejk tipinin de, konusunun tamamı dikkate alındığında Tante Rosa'yla hemen hemen hiçbir ilişkisi bulunmadığı görülmektedir.

İnsanın Sevgi Soysal gibi kütüphanesi olursa, literatürde belki de gerçekten Tante Rosa'ya doğrudan daha yakın olan bir örnek bulunabilir. Ancak Tante Rosa'nın kendine has şeklinin oluşumunda, değişik ve çok heterojen etkilerin birlikte rol oynamış olması da elbette olasıdır. Olayların şekli için çok banal açıklamalar da bulmak mümkündür: Tante Rosa baştan itibaren birbirine bağlı bir kitap olarak kaleme alınmamış, tersine bir edebiyat dergisinde tek tek seri yazılar halinde yayınlanmıştır.[81] Aliye Yenen'in bana söylediği üzere, Sevgi Soysal bu öyküleri

77) Karşılaştır Schöll, Der pikarische Held, s.302
78) Schöll, s.303
79) Schöll, S. 305
80) Karşılaştır Kindlers Literatur Lexikon, Osudy Dobreho Vojaka Svejka Za Svetove Valky, Will, Pikaro Heute, S. 41
81) Dost, Yeni Dizi, 26 Aralık 1966 6 Ağustos 1968

belli bir planı olmadan yazmaya başlamıştır. Aklına yeni fikirler geldikçe sürekli olarak devamını yazmıştır. Ancak dizi kitap şeklinde basılmak üzereyken onu sona erdirmiştir. Buna ek olarak, Tante Rosa olayında varoluşçu etkilerin kendini belli ettiği söylenebilir. Çünkü Tante Rosa'nın hep başarısız olması ve yeniden baştan başlamaları, belirli bir tarzda Camus'taki "Sisyphos" mitini anımsatmaktadır. Sevgi Soysal'ın Camus'dan etkilenmiş olduğunu başka kaynaktan bilmekteyiz. Kocasının bana belirttiği üzere[82], Böll'ün ve tiyatroda Brecht'in yanında ve her şeyden önce denemeler türündeki " L'Homme revolte" Seçilmiş Adam" adlı deneme kitabıyla Camus da, Sevgi Soysal'ın en sevdiği yazarlardandı.

5.2) Yürümek

Sevgi Soysal'ın ilk romanı olan "Yürümek", biri kadın öteki erkek olmak üzere iki baş kahramanın çevresinde dönmektedir. Bu iki kişi yani Elâ ve Memet romanın başında tanıtılır. Önce Elâ'nın ve hemen arkasından Memet'in okul hayatı ile ilgili bir olay anlatılır. Elâ ve Memet'in o zamanlarda birbirleriyle hiçbir ortak yanları yoktur. İkisi de birbirlerinden kilometrelerce uzakta, Elâ Ankara'da, Memet ise Karadeniz kıyısındaki Tirebolu'da yaşamaktadır.

Girişin bu şekilde yapılması, biri kadın diğeri erkek olan baş kahramanların paralel olarak tanıtılmasına karşın, okuyucunun beklentilerinin tersine, romanın ilerleyen sayfalarında bu iki kişi hiç bir araya gelmemektedir. Coğrafi açıdan birbirlerine yaklaşırlar, Elâ yaz tatilinde Büyükada'da bulunurken, Memet aynı zamanlarda Büyükada'ya yakın olan Burgaz Adası'nda gitar derslerine gider. Fakat yazar, bu ikiliyi birbirlerine o sıralarda da yaklaştırmaz, tersine hep ayrı yollardan giderler ve toplam 148 sayfa olan romanın 141. sayfasında onlar birbirini tanıdığın-

82) M. Soysal'la Nisan 1988'deki görüşme. Karşılaştır: Yasağın kaldırılmasıyla ilgili kararı ve inceleme komisyonunun romanla ilgili raporu-romana (4 baskı, 1980) eklenmiştir

da, okuyucular şaşırırlar.

Elâ ve Memet birbirleriyle karşılaşana kadar roman iki ana çizgide gelişmektedir. Biri Elâ'dan, diğeri ise Memet'in çocukluğundan, gençliğinden, yetişkinlik çağından söz etmektedir. Anlatının bu iki çizgisi, her birinin gelişimini sürekli olarak değil de, yaşamlarından çekip alınan ve aralarında büyük zaman aralıkları bulunan olayları kısa ve anlık kesitlerle anlatmaktadır. Bölümlerin birbiriyle çakışması, Elâ'nın yaşamından söz eden ve en çok 6-7 sayfada açıklanan kısa sahneleri, Memet'in yaşamından söz eden buna uygun bir sahnenin takip etmesiyle olmaktadır. Böylece anlatım açısı sürekli olarak Elâ ile Memet'in arasında bir o tarafa, bir bu tarafa gidip gelmektedir.

Elâ şımartılmış, orta halli bir evde yetişmiş genç bir kızdır. Onun yavaş yavaş büyüyüp, yetişkin bir kız olmasındaki çeşitli dönemler, kitabı okurken takip edilebilmektedir. Elâ'yı ilk olarak okulda tanıyoruz. Daha sonra onun yaşıtlarıyla sokakta dolaşmasını, annesinin çıkmasını yasakladığı bir kız arkadaşının odasında gizlice buluşmasını ve nefret, suçluluk ve cezbedilme duyguları arasında (bir oraya bir buraya) sürüklenerek bu arkadaşıyla bir dergide fotoğrafı çıkan bir aktristin baştan çıkartıcı pozunu taklit etmesini görüyoruz. Bunu yaz tatilinde Büyük Ada'da Yunan genci Aleko ile gizlice buluşmaları ve daha sonra Aleko'nun onu öpmesi sonucunda hamile kalma endişesi duyması takip etmektedir. Daha sonra ona üniversitede, balayında Hilton Oteli'nde ve -hakkında bunun dışında hiçbir şey bilmediğimiz Hakkı'yla evlilikten sonra- çocuğunun doğumunda hastanede rastlıyoruz. Bundan sonra büyük bir zaman aralığıyla ortaya çıktığı sahnede Elâ, Hakkı'dan ayrılıp, kendine ait bir eve taşınmaktadır ve evliliğinin başarılı olmaması üzerine düşüncelere dalmıştır. Bütün bu sergilenen olaylardan Elâ'nın baskın karakteri, değişim için sürekli arayışlar içinde olması, günlük olaylara ve alışkanlıklara saplanıp kalma korkusu olduğu ortaya çıkmaktadır. Elâ'nın yeniliğe, deneyime, yaşamaya ve belirsiz bir "bütüne" olan şiddetli arzusu, eğitimi yüzünden öyle kı-

rılmıştır ki, artık kendi insiyatifini kullanamaz duruma düşmüştür. Fakat burjuva geleneğine karşı bir aykırılık anlamında olan boşanmasından sonra, artık kendi kendine karar vermeyi ve bir yeni başlangıcı arar. Ancak umutsuzca bulunduğu bu davranış, dört gözle beklediği değişimi getirmez, çünkü bundan sonraki olayda da bir büroda işin başında oturan ve bunu tamamen boşa kürek çekmek olarak gören Elâ'nın bıkkınlıktan ve can sıkıntısından şikâyetçi olduğu görülmektedir.

Memet de Elâ gibi romanda ilk kez öğrenci olarak ortaya çıkar: O, ders arasında öğretmenin oğluyla okulun avlusunda oturup bir ağaç dalıyla, sözümona iyi tanıdığı genelevin planını toprağa çizmektedir. Bir sonraki sahnede, sonunda onun oyuncak tabancasını elinden alan, ondan daha büyük ve güçlü olan bir çocukla oynamaktadır. Daha sonra kendini lüks bir öğrenci yurdunun önünde bulur. Buradaki bütün öğrenciler en az bir kere bir orospuyla beraber olmalarıyla övünürler, bunun üzerine geneleve başarısız olan bir ziyaret yapar ve bir partide bir kızla bir saat dans ettiğini, fakat buna rağmen hiçbir şey yapmadığını anımsar.

Bunu, bir komşu hanım tarafından baştan çıkartılması, öğrencilerin karşılıklı olarak seksle ilgili "kahramanlıklarını" anlattıkları yatılı okuldaki gizli içki alemi ve Brigitte Bardot'nun çıplak fotoğraflarının bulunduğu bir dergiyi satın almak için gittiği bir kitapçı dükkânında uzun süredir hoşuna giden bir kıza rastlaması izler. Kıza laf atar ve ona Rilke'nin bir şiir kitabını hediye eder, ancak aynı zamanda da kızar, çünkü şimdi Playboy'u satın alması için parası kalmamıştır ve kız açıkça onun kendisine eşlik etmesini beklerken, kızın gitmesine izin verir, bir Playboy çalarak, baştan sona kadar dikkatlice inceler. Son bölümde Elâ'yla karşılaşmadan önce, Memet'i yetişkin bir adam olarak boş bir gününde evinde bazı ev işlerini yaparken, müzik dinlerken, ve küçük dünyası çevresinde bir halka çekip evin dışına ve güneşe çıkmaktan bile korktuğunun farkına/bilincine varan biri olarak görüyoruz. Geçmiş bölümlerde belirmeye

başlayan gerçek, burada kendini iyice açık şekilde belli etmektedir: Memet, çevresiyle ilişkileri temelinden bozuk, tam anlamıyla içine kapanık yalnız bir insandır. Daha genç olduğu zamanlarda bile kendi yaşıtlarının gruplarından uzak duran, kendini savunamayan, belirsiz aşağılık duygusuna karşı koymak için tek olanak olarak, kadın hikâyeleriyle övünen biridir. Daha sonraları da kadınlarla olan ilişkileri, sadece aşağılık kompleksine karşı bir araç olarak görmekten kendini kurtaramamıştır. Fakat "Playboy olayı"nda da görüldüğü gibi, canlı- kanlı bir kadın yerine magazindeki çıplak kadın fotoğraflarını tercih etmesinden de anlaşılacağı üzere, aynı zamanda kadınlarla ilişkilere girmekten de korkmaktadır.

Elâ ve Memet arasında 141. sayfaya kadar hiçbir bağlantı görülmemektedir ama anlatılan iki ana karakterden her biriyle ilgili metinler birbirinden bağımsız değildir. Onların arasında içerik ve biçimsel düzeyde çok çeşitli paralellikler vardır. Bu paralellikler hem Elâ'nın, hem de Memet'in okul çevresinde ortaya çıkmaya başlar. Memet kendi çevresinde geçen ikinci sahnede, her ne kadar annesi ondan uzak durmasını istiyor ise de Nuri ile oynamakta ve kendisinin tabancasını almasına ses çıkaramamaktadır. Bunu takip eden benzer bölümde de Elâ, annesinin karşı çıkmasına karşın Şenel ile oynamakta ve topunun onun tarafından çalınmasına karşı koyamamaktadır. Buna benzer açıkça görülen paralellikler, Elâ ile ilgili 6'ncı ve hemen bunu takip eden Memet ile ilgili 6'ncı bölümlerde de dile getirilmektedir. Hegel'in kitapları koltuğunun altında dolaşan Elâ da, Hoffsmantal'ı okuyan Memet de bünyelerindeki kişisel sorunlarına yanıt bulamamaktadır.

Anlatının iki ana çizgisi arasındaki çapraz bağlantılar, birbiriyle ilgili stilist detaylarda da ortaya çıkmaktadır: Ela balayında kendini, denizde bir oraya, bir buraya, şaşkın şaşkın yüzen bir ördekle karşılaştıran düşüncelere dalar; (YÜ, 94); bir sonraki metinde ise Memet kendini, komşu hanımı baştan çıkardıktan sonra denize gitmeye cesaret ederek, suyun üstünde kalmasını

öğrenmek yerine, kafasını yuvasının içine çeken bir kaplumbağayla karşılaştırır. (YÜ, 101) Kaplumbağa benzetmesi, Elâ'nın doğum sancıları sırasında kendini bir kaplumbağa gibi zırhının içine geri çekmek istemesiyle bir kez daha ele alınmaktadır. (YÜ,105)

Biçim bakımından ilginç olan başka bir şey ise, metin parçaları arasındaki geçişlerdir: Elâ'nın ve Memet'in yaşamındaki bölümlerden hiçbiri birbiriyle doğrudan çakışmamaktadır. Bir karakterden diğer bir karaktere ne zaman başka bir atlama olsa, o zaman kısa, her defasında en fazla yarım ya da bir sayfayı kapsayan bir metin araya sokuşturulmaktadır. Bunun ise -en azından ilk bakışta- öykünün akışıyla hiçbir ilişkisi bulunmamaktadır. Bunlar kısa, kendi içinde bir bütün olarak kapalı doğa betimlemeleriyle ilgili olup, her biri - karıncadan asma kütüğüne ve akbabaya kadar- tek bir hayvan ya da bitki cinsine ayrılmıştır. Bu tarz araya girişler, Elâ ve Memet'in öykü akışlarının birleştiği yerden sonra da devam etmektedir.

Elâ ile Memet'in karşılaşmasından sonra, romanın son 43 sayfasında ikisinin birlikteki yaşamı anlatılıyor. Bu da yine kısa, kendi içinde tamamlanan olaylarla, bölümler halindedir. Ancak burada sürekli perspektif değişimi olmamakta, tersine sona kadar bütün olaylar Elâ'nın bakış açısından anlatılmaktadır.

Elâ ile Memet arasındaki aşk, başlangıçta gerçekten değişimin olacağı ümidini veriyorsa da, Elâ çok kısa zamanda yine günlük problemlerin ve ev idaresinin ıvır- zıvırının yakasını bırakmadığını hisseder ve bu yeni başlangıcın da yine bıkkınlık ve can sıkıntısıyla sona ermesinden korkar. Aşkta yeniyi, derin deneyimi ve gerçek yakınlığı arayan Elâ, Memet ile arasında tam bir iletişim olmadığını tespit etmek zorunda kalır. Birbirleri arasındaki yabancılık İmroz adasındaki tatil sırasında Elâ açısından kesin olarak belli olur. Denizde yüzerken duyulan sınırsız özgürlüğün mutluluğu, Yunanlı ada halkıyla gece kutlamalarındaki, kabına sığamayan gönül ferahlığı, "uzak bir adadaki" –burada Kıbrıs anlaşmazlığının yansıması konu edilmektedir- (YÜ,

173) olayların etkisiyle birdenbire bozulur. Askerler adadaki bütün yerlere mevzilenir, Türk ziyaretçiler kısa zaman öncesine kadar bildikleri Yunanca günlük kelimeleri aniden unuturlar, eski tatil cennetinde korku ve birbirlerine güvensizlik yayılır. Memet bu değişimlere - ki onun için politik gerilimlerin normal sonuçlarıdır- tamamen kayıtsız kalırken, Elâ çok derinden etkilenir, üzülür ve aynı zamanda Memet'in kayıtsızlığı nedeniyle daha da artan yalnızlığını hisseder.

Son bölümde, en sonunda Elâ'yla bir resim sergisinde karşılaşıyoruz. Alkolün etkisinin altında birbirinden alakasız renklerle bezenmiş olarak, sergilenen resimler, ona yaşamındaki duygusuzluğunu ve hareketsizliğini sembolize ediyor gibi gelir. Bu nedenle sergiyi kaçarcasına terkeder ve dışarıya, gecenin serin, taze havasına atar kendini.

Yürümek 1970 yılında yayınladı ve aynı yıl devlet radyosu ve televizyonu olan TRT'den ödül aldı. (TRT Roman Başarı Ödülü) Bir yıl sonra, 12 Mart 1971 askeri müdahele sonucunda sözde ahlâksız olması nedeniyle yasaklandı ve toplatıldı. Basın özgürlüğünün, radyoların ve televizyonların bağımsızlığının zaten tehdit altında bulunduğu bu dönemde, bir radyo çalışanı tarafından kaleme alınmış ve TRT tarafından ödüle layık görülmüş olan "Yürümek", bu yasaktan sonra TRT'ye karşı saldırı nedeni olarak görüldü ve TRT'teyi teftiş eden ve TRT'nin bütçesi hakkında görüş bildiren parlamento komisyonunda tartışma maddesi oldu.

Yasağı tetikleyen ve onun ardından kamuoyunda tartışma konusu olan, kısa, aşağı yukarı bir buçuk sayfa uzunluğunda bir metindi. (YÜ, 97) Burada Memet'in arkadaşları tarafından, köyde erkeklerin eşeklerle nasıl seks ilişkisine girdikleri etraflıca anlatılmaktadır. Ancak bu anlatı için, metnin içeriğindeki gerekli neden gayet açık olarak gösterilmiştir. Yatılı öğrenciler gizli içki aleminin bir kısmında, kendilerinin gerçek ve sözde erotik deneyimlerini karşılıklı olarak birbirlerine anlatmaya çalışmaktadır; bu sahne ise Memet ve arkadaşlarının seksi, sadece gü-

cün ve "erkekliğin" bir ispatı olarak anladıklarını göstermektedir. Bu bağlamda ahlâksızlık suçlaması her ne kadar havada kalıyor gibi görünüyorsa da, romanın basılmasına ancak 1974'te yeniden izin verildi ve aynı yıl ikinci baskısı yapıldı.

5.3 Yenişehir'de Bir Öğle Vakti

Adından da anlaşılacağı gibi, "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti" romanının konusu, Türkiye'nin başkenti Ankara'nın modern iş merkezi Yenişehir'de bir öğle vakti geçmektedir. Tam da öğle trafiğinin çok sıkışık olduğu bir zamanda, bir evin bahçesindeki yaşlı, kurumuş bir kavak ağacı, devrilmek ve caddeye düşmek üzere. Geçenlere, araba kullananalara ve meraklanıp orada toplananlara bir şey olmaması için itfaiyeciler ağacın düşmesini önlemek amacıyla ağacı halatlarla bağlarken, alarma geçen polis de hemen caddeyi kapatır. Polis ve itfaiyecilerin çabalamasına karşın büyük bir gürültüyle düşen kavak ağacı, önde duran evin kapıcısına çarparak, ölmesine neden olur. Kavak ağacının, hafif/ yavaş yavaş ilk sallanmaya başlamasından düşmesine kadar geçen olaylar, esas roman konusunun arka planını oluşturmaktadır. Ancak bu, iyice sık ve birbirine bağlı olayların gelişmesi olarak değil, tersine birbiriyle bağıntılı olmayan ve o sırada Yenişehir'de yere devrilen kavak ağacının yakınında raslantı eseri bulunan çeşitli insanların tanıtıldığı bölümler halinde gösterilmektedir.

"Tezgahtar Ahmet Büyük Mağazanın Bodrumunda Başarısızlığa Uğruyor" başlıklı ilk bölüm, başlıkta adı geçen Ahmet ve bir süredir birlikte dolaştığı Şükran'ın çevresinde geçmektedir. Ahmet, zenginliği ve hızlı giden arabaları hayal eden, çok mağrur genç bir adam olarak tanıtılmaktadır. Alışılagelen "halk"tan, baba evinde ve çevresinde hüküm süren yoksulluktan farklı bir statüye sahip olmak için maaşının büyük bir kısmını, pahalı, şık elbiselere vermektedir. Evinin çevresindeki kızlara göre daha az can sıkıcı ve daha az soğuk bulduğu Şükran'a, anne-babasının

arkadaşlarının ve tanıdıklarının "terbiyeli" kızlarından daha çok ilgi duyması, yalnızca Şükran'ın onunla yatmaya daha kolay razı olacağını düşündüğü içindir. Fakat süpermarketin deposunda öğle tatilinde onu baştan çıkartmayı denediğinde, Şükran, buna pek de istekli görünmez. Aslında o, Ahmet'e aşıktır ama aynı zamanda da "namusunu" kaybetmekten korkmakta ve Ahmet'in onunla evlenmeyi düşünmemesi nedeniyle de kızgınlığı gitgide artmaktadır. Sonuçta Ahmet, amacına ulaşamadan iş yerine geri döner. Ancak Şükran'la yemeğe ve sinemaya gittiğinde harcadığı paralarla kendine yeni bir kazak alabileceğini düşündüğünde daha da sinirlenir.

İkinci bölüm, o sırada alışveriş yapmakta olan emekli öğretmen Hatice Hanım'la ilgilidir. Sert karakterli, hep haklı olduğunu iddia eden ve hiç memnun olmayan Hatice hanım eski, güzel zamanları aramaktadır. O zamanlar gençler diskoteklerde sürteceklerine, ya da caddelerde yürüyüş düzenleyeceklerine anne babalarına saygı gösterirler, temizlikçi kadınlarla kapıcılar da alçak gönüllü olup, sürekli olarak daha çok ücret istemezlerdi. Süpermarkette satın alma turu sırasında bir satıcı yeterince nazik davranmadığı için Hatice Hanım onu, şefine şikâyet etmekle tehdit etmektedir. Fakat adam onun suçlamalarını -eskiden, öğrencilerinden farklı olarak- hiç umursamamaktadır. Sonuçta dünyanın kötülüğü ve kötülük yapan bu ya da başka insanları cezalandırmada aciz kalma duygusu, Hatice'nin sinirini iyice bozmaktadır. Bu durum o kadar dayanılmazdır ki, sadece biraz rahatlama açısından bir çay kaşığı takımını, parasını ödemeden mantosunun cebine atmaktadır.

Üçüncü bölümün ana figürü Necip Bey için de, gençliğindeki dünya yalnızca daha kötüleşmiştir. Geri dönülmesi olası olmayan geçmişin parlak zamanları, Selanikli emlak ve arazi sahibi bir zenginin oğlu olarak Lozan'da öğrenim gördüğü ya da lise öğrencisi olarak ağabeyiyle birlikte İstanbul'da lüks bir apartman dairesinde kaldıkları zamanları, kendine yaşamını zehrederek acı acı düşünmektedir. Necip Bey halen medeni, Av-

rupai yaşama biçimi ve güzel zevkiyle gurur duymaktadır. Kaliteli elbiselere değer vermektedir ve pahalı bir tenis kulübünün üyesidir. Ancak bugüne kadar yaşamını sürdürdüğü babasından kalan miras, hemen hemen tamamen tükenmiş durumdadır. Son emlaklar da satılmıştı ve yatırım yapmış olduğu firma iflas etmek üzeredir. Şimdi ise son arta kalan parasını da çekmek üzere bankaya giderken, içinde bulunduğu derin umutsuzluk, karısının yaklaşan boşanma davasında olası olan en büyük nafakayı koparmayı denemesi ve uzun saçlı, komünizme sempati duyan oğlunun, onun ve onun gibi asalakların bu dünyadan temizlenmesi gerektiğini söylemesi nedeniyle daha da artmaktadır.

Dördüncü bölümde Necip Bey bankada bulunmaktadır. Ancak şimdi anlatım açısı değişmiştir, çünkü burada -bölümün bitmesinden hemen önce, Necip beyin tekrar bankayı terkedip, öğle yemeğine gitmesine kadar- genç banka memuresi Mehtap durmaktadır anlatının merkezinde. Mehtap, Konyalı yoksul bir işçi ailesinin çocuğudur. Daha çocukken, anne babasının hülyası olan bahçeli küçük bir evde rahat bir yaşam sürme arzularını yerine getirmek için, çalışkan olmaya ve üniversiteye gitmeye kendi kendine gizlice söz vermiştir. Okula gittiği zamanlar bile, geceleri bakır tabaklara Mevlana resimlerini işleyerek biraz para kazanmıştır. Şimdi ise bir akademinin akşam öğretimine gitmekte ve gündüzleri de bankada çalışmaktadır. Annesi ve bu arada emekli olan babası Ankara'ya taşınmışlardır. Fakat Mehtap'ın kazandığı para, yaşamlarına ancak yetmektedir. Tüm çalışkanlığa karşın, eskiden olduğu gibi, gene hülyalarından uzakta bulunmaktadır. Onun umabileceği herşeye sahip olan Necip Bey'in, kalan son parasını da bankadan çekmekte oluşunu ise, Mehtap neredeyse kendi kişisel yenilgisi, hülyalarının ve umutlarının yok oluşu gibi algılamaktadır.

Bundan sonraki bölümde mobilya tüccarı Güngör ortaya çıkmakta. Bu yeni figür, Necip Bey'in tamamen karşıtı bir tipi canlandırmaktadır: Güngör, hiçbir varlığı yokken, bilinçli olarak ve tüccar zihniyetiyle çalışarak sivrilen, yeni zengin bir iş adamı-

dır. Fakir şartlarda yetişmiş, daha genç delikanlıyken işinin eri olduğunu farketmiş, pazarın boşluklarını görmüş, Ankara'da üslenen Amerikan askerleri için sanatkârane şekilde bezenmiş paskalya yumurtaları yapmaya başlamıştır. Varlıklı bir ailenin kızıyla evlendikten sonra kayınpederinin maddi desteği ile bir iş kurmuştur, şimdi ise güçlü bir adamdır. Fakat bu arada artık karısının reprezentatif eşin sahip olması gereken özelliklere sahip olmadığını düşündüğü için, güzel Melahat ile evlenmeyi amaçlamaktadır ve onu sadece bir "süs bebeği" olarak görmemektedir.

Profesör Salih Bey'in altıncı ve karısı Mevhibe Hanım'ın yedinci bölümlerde ortaya çıkmasıyla, roman kesin bir dönüm noktası yaşamaktadır: Şimdiye dek ayrı ayrı her bir bölümde tanıtılan kişiler arasında yakın bir ilişki yoktur. Onlar birbirlerini ya hiç tanımıyorlar ya da yalnızca üstünkörü tanımaktadır; tek ortak oldukları nokta, aynı zamanda Ankara'nın aynı semtinde olmalarıdır. Her bir figür ve bölüm arasındaki geçişler, bayrak koşusuna benzer biçimde şekillendirilmiştir: Her defasında iki figür buluşmakta ve anlatı açısı birinden diğerine değişmektedir. Örneğin, ilk bölümün sonunda satıcı Ahmet depodan çıkarken kalabalıkta bir kadınla çarpışır; ikinci bölümde bu kadının, kaba adamın terbiyesizliğine söven Hatice Hanım olarak ortaya çıktığını görüyoruz. Ya da dördüncü bölümün sonunda bankayı terk edip öğle yemeğine giden Necip beyi restoranda, raslantı eseri beşinci bölümün figürleri olan Güngör ve Melahat'ın yanında oturur görüyoruz. Fakat bu arada Salih Bey, Mevhibe Hanım ve daha sonra tanıtılan çocukları Olcay ve Doğan ile arkadaşları Ali, aralarında ailevî ve dostluk bağları bulunan figürler olarak ortaya çıkmaktadır. Bu figürlerin -öncelikle de Olcay, Doğan, Ali üçgeninin- ve karşılıklı ilişkilerinin, ilginin merkezi haline gelmesi, romanın yapısına her yeni bölümün artık yeni bir figüre açıkça bağlanmamasıyla, tersine Ali'nin ve profesör Salih Bey'in aile bireylerinin değişik kombinasyonlarla 15. bölümün sonuna dek, hüküm süren roman figürleri olarak kalmasıyla

yansımaktadır.

Diğer yandan devrilen kavak ağacı ile ilgili olayda mekânsal yakınlaşma da olmuştur: Ahmet, Hatice Hanım, Mehtap ve Necip Bey, bu olayla ilgili olarak hiçbir şey bilmemelerine karşın, toplanan meraklı insanlar arasından arabasına ulaşmak için mücadele etmek zorunda kalması nedeniyle Güngör bu olaydan sadece dolaylı olarak etkilenmiştir. Bahçesinde kavak ağacı olan kişi ise apartmandanda oturanlardan biri ve apartmanın sahibi olan Salih Bey'dir.

Profesör Salih Bey, bir apartmanın altında bakkal dükkânı olan yoksul bir adamın oğludur. Buna rağmen ceza hukuku profesörü olmuş ve kendine avukatlık bürosu açmıştır. Çok fazla çalışmayla sonsuz kitap bilgisine sahip olmuştur ama Salih Bey'in zeka ufku çok sınırlı kaldığı ve işinden başka hiçbir şeye ilgi duymadığı için, bu bilgi kuru ve cansız kalmıştır. Kendisinin örümcek kafalı oluşu ve insanlarla ilişki kuramaması, daha çocukken insanî bağlantıları, güdülen amaçlara giden yola konulan engeller olarak öğrenmiş olması gerçeğine dayanmaktadır. Fakat bu, onun topluluklarda sık sık "insanlık" ve "hümanizm" sözcüklerini kullanmasına mâni değildir. Salih Bey'in karısı Mevhibe, kocasının tersine, nüfuzlu bir aileden gelmektedir. Çocukluğu, Atatürk'ün hükümetinin bir üyesi olan, otoriter babasının gölgesinde pek de eğlenceli geçmemiştir. Babanın ataerkil sertliği, kendine has bir şekilde kadınların eşitliği için politik girişimlerde bulunmasına da karışır ve kızını -elbette ona hiç sormadan- partiye kaydettirir. Sonuçta Mevhibe Hanım, politikaya hiç ilgi duymamasına karşın, bugün hâlâ CHP'nin üyesidir ve hayırsever çalışmalarda bulunan partinin kadınlar kolunu yönetmektedir. Babasında kişileştirdiği, babaya ve devlete olan itaat o kadar içine işlemiştir ki, alışılagelen vatandaşların hükümetin işine karışmamaları gerektiği düşüncesini savunmaktadır.

Salih Bey'in ve Mevhibe Hanım'ın çocuklarının -kızları Olcay ve oğulları Doğan- her ikisi de anne- baba evinin sıkı tutumuna ve burjuvazi değer yargılarına isyan ederler. Her ikisi de

çocukluklarında, annenin sevgi göstermemesinden, katı düzenden ve sıkıcı derecede temizliğin çocukların gereksinimlerinden daha önemli olmasından ve anne- babanın soğuk, yalnızca karşılıklı yükümlüklere dayanan ilişkilerinden derinden etkilenmişlerdir. Kız çocuk Olcay, bu sıkıcı atmosferden kaçışı, anneannesinin anlattığı masallar dünyasının fantazilerinde arar. Fakat Olcay üzerinde sözümona kötü etki ettiği için, anneannesi diğer çocuklarına gönderildikten sonra Olcay, dış dünyaya tamamen kapanır. Yaşıtlarıyla ilişki kuramaz, hastalıklı ve sinirli olur sürekli korkulu rüyâlardan rahatsızdır. Ancak konsültasyon yapılan bir psikiyatristin önerisi üzerine Amerikan Koleji'ne gitmeye başladıktan sonra açılmaya başlar. Korkularına karşı savaşmayı dener, spor yapar ve toplumsal çalışmalara katılır. Çocukken, annesi tarafından açıkça kayırıldığı için, ona karşı çok mesafeli durduğu erkek kardeşi Doğan'la da olan ilişkisi bu arada önemli ölçüde düzelir.

Anne- baba evinin katılığını ve sınırlayıcılığını kendi açısından tüm olası konularla - öğrenci gazetesinden, ipek böceği yetiştirmesinden, atom fiziğine kadar- ilgilenerek kırmaya çalışan Doğan, bu uğraşlarından bir zaman sonra aniden tümüyle vazgeçerek, yeni şeylerle uğraşmaya başlar. Çok başarılı bir öğrenci olduğu için, liseden sonra Paris'te atom fiziği okumak için bir burs kazanır. Fakat maymun iştahlı karakteri, yine sahneye çıkar. Kısa bir süre sonra eğitimini bırakır ve bunun yerine sık sık, kafa dengi olanlarla yeni sevdiği konuları, sanatı tartışabildiği Paris'in meyhanelerine ve cafelerine gitmeye başlar. Fakat bursu iptal edildiği ve anne- babası, film eğitimi gibi "ciddi olmayan" bir şeyi finanse etmek istemedikleri için, hemen Türkiye'ye geri dönmeye zorlanır. Doğan, bizzat kendi çevirdiği, bir gecekondudaki yaşamı gösteren çok acemice çevrilmiş filminin bir sinema seansı sırasında Ali'yle arkadaşlığa başlar ve bu arkadaşlığa Olcay da dahil olur.

Hukuk öğrencisi Ali, Doğan ve Olcay için tamamen yabancı bir dünyadan gelmektedir. Onun bulunduğu toplum sınıfında,

onların anne- babalarının değer yargıları geçerli değildir. O, orta halli bir evde değil, tersine bir gecekonduda oturmaktadır ve çocukluk zamanlarında fakirliği ve yoksulluğu acı biçimde yaşamıştır. Fakat Ali'nin evi ucuz ve zevksiz döşenmiş olmasına karşın, Doğan ve Olcay, burada kendilerini kendi evlerinden daha mutlu hissederler. Ali'nin annesi candan ve sade bir kadındır; onun için konuklar hiçbir zaman vakitsiz gelmiş sayılmaz ve yoksul olmalarına karşın Doğan'ın ve Olcay'ın pinti annelerinden çok daha cömert şekilde çay ikram eder. Olcay ve Doğan gibi Ali de hüküm süren toplumsal düzeni ve burjuvanın yaşam biçimini kabul etmemektedir. Ancak Ali'nin tutumu, iki kardeşten farklı olarak yalnızca, kişisel bozulmaya bağlı sıkıntıya değil, tersine teorik temellere dayalı politik inanışa bağlıdır ki, onun -romanda daha geniş bilgi verilmeyen- sol bir partinin üyesi olması da bunu kanıtlamaktadır. Ali'nin arkadaşlığından etkilenen Olcay ve Doğan'da da politik bilinç gelişmeye başlar. Ali tarafından önerilen kitapları okurlar, onunla saatlerce tartışırlar ve partide aktif olarak çalışmaya başlarlar. Ancak onun için ve onun dünyası için duydukları heyecana karşın Ali, Olcay ve Doğan'ın onunla arkadaşlıklarının anne- baba evine karşı bir protestodan kaynaklandığına dair kuşkudan kurtulamaz. Bu üçü arasındaki ilişki ancak daha uzun zaman sonra, Ali'yle Olcay arasında aşk ilişkisi gelişmeye başlayınca belirgin şekilde donuklaşır. Kendisinin tam anlamıyla kestiremediği nedenlerden, bu yeni durum Doğan'da büyük sıkıntı yaratır; sanki Ali ondan alınacakmış gibi kıskançlık hisseder; kendini ondan ve parti çalışmalarından gitgide daha çok geri çeker.

Fakat Ali ve Olcay arasında da kavgalar olur ve sonunda, en azından geçici olarak, ayrılırlar. Bunun nedeni Olcay'ın yaşamının ikiye bölünmüşlüğüne giderek dayanamamasından kaynaklanmaktadır. O kendini, Ali ve parti çalışmalarının bulunduğu yeni dünyasıyla, hâlâ gününün büyük kısmını orada geçirdiği ve tüm protestolarına karşın onun rahatlıklarından yararlandığı anne- baba evinin burjuvazi dünyası arasında bir orada, bir burada

parçalanmış hissetmektedir. Bu iki dünyanın hiçbir zaman birleşemeyeceği gerçeği karşısındaki kuşkuları ve korkuları nedeniyle, Olcay'ı bir karar vermeye zorlamak yerine, onun ikiye bölünmüşlüğünü ve tutarsızlığını kolayca kabullenen Ali'yi gitgide artan kızgınlıkla suçlamaktadır.

13 ve 14'üncü bölümlerde geriye dönük olarak anlatılan bu anlaşmazlıkların çözüme ulaşıp ulaşmadığı ve Olcay'la, Ali ve Doğan arasındaki ilişkilerin hangi biçimde gelişme gösterdiği, romanda belirtilmemektedir. Ali- Doğan- Olcay troykasına ayrılmış son bölüm olan 15. bölümde, Doğan'la Ali'yi, Doğan'ın anne- babasının evi önündeki insan kalabalığının ortasında şiddetle tartışırlarken görüyoruz. Bu tartışma her ne kadar yine anlaşmazlıkla da bitse, Doğan ve Ali'nin bu kadar uzun zaman sonra ilk kez yeniden ciddi olarak birbirleriyle konuşmuş olmaları nedeniyle olumlu bir işaret olarak algılanabilir. Hemen hemen aynı zamanda Ali'yle Olcay yeniden birbirleriyle temasa geçerler: Ali ve Doğan birbirleriyle tartışırlarken, Olcay'ın evden çıktığını ve polis kordonunun onun yoluna devam etmesine engel olduğunu görürler. Sonunda 17. bölümde, yeni bir roman figürü, fahişe Aysel tarafından söz arasında, Ali'nin Olcay'ın arkasından gittiği ve başlayan yağmurdan korunmak için onu yakın bir yerdeki lokale soktuğu anlatılmıştır.

Ali, Doğan ve Olcay'la ilgili, neredeyse romanın yarısını (Bölüm 8-15, toplam 294 sayfadan 123 sayfa) kapsayan bölümden sonra, bu bölümleri izleyen, sanki eksikleri tamamlamak amacıyla, her bölümü farklı bir figüre ayrılan dört bölüm daha gelmektedir. Buradaki figürler, ayakkabı boyacısı Necmi (Bölüm 16), fahişe Aysel (Bölüm 17), Sakarya Caddesinin Delisi (Bölüm 18) ve kapıcı Mevlüt'tür (19. ve sonuncu bölüm).

Ayakkabı boyacısı Necmi, çok görkemli şekilde işli ve cilalanarak iyice parlatılmış boyacı sandığını her zamanki yerine, Salih Bey ve Mevhibe Hanım'ın apartmanının karşı tarafındaki lokalin önüne yerleştirir. Necmi, Konyalı bir çingene, yaptığı her türlü numarayı hiçbir kimsenin anlayamayacağı üç kağıtçı

usta bir kart oyuncusu, mümkün olduğunda her zaman yaşamın tam anlamıyla zevkini çıkaran, çok az emin olunan şeylerde bile rizikoyu göze almayı yeğleyen bir insan. Fakat bugün işinin gidişinden pek de memnun değil: Her ne kadar polis ve itfaiye arabalarının gelişi büyük bir heyecan yarattıysa ve tüm insanlar devrilmek üzere olan kavak ağacının yanına akın ettilerse de, merakları nedeniyle hiçbiri ayakkabısını boyatacak vakit bulmamıştır. O sırada Necmi, Doğan'la birlikte olan Ali'yi yakında bir yerde görünce, onunla kısa da olsa görüşme fırsatı bulur. Necmi'nin Ali'yle tanışıklığı çocukluk zamanlarına kadar geriye uzanmaktadır. Ali, o zamanlar, Necmi'nin anne- babasıyla aynı mahallede oturan ninesini bazen uzun süre kalmak üzere ziyarete gelmiştir.

Necmi'nin Ali'yi tanıması ve onunla görüşmede bulunması, Ali'nin savunduğu düşüncelerin ve kanıların, romanın orta bölümünün dışına da taşındığı anlamına gelmektedir. Ali'nin romanın bütününde sahip olduğu özel konum, daha sonraki bölümde de dile getirilmekte: Burada, fahişe Aysel, polisin baskın yaparak kendini tutukladığı gece, bir grev nedeniyle tutuklanmış olan Ali'ye polis karakolunda rastladığını anımsıyor. O zamanlar Ali onun çok hoşuna gitmiştir ve şimdiye dek hep Ali'nin onu bir kez olsun ziyaret edeceğini ummuştur.

Aysel, babasının kız kardeşiyle ensest ilişkisi sonucunda dünyaya gelmiştir. Hamile kalan annesi/kız kardeşi evden kovulduktan sonra, dökünti bir pavyonda çalışmış, Aysel'i tamamen ihmal etmiş ve Aysel on bir yaşındayken talip olan birine yamamıştır. Şimdi ise Aysel, konsomatris fahişe olarak bir pavyonda çalışmakta ve ensest kökeni nedeniyle nüfus cüzdanı olmadığından sık sık tutuklanmaktadır. Ancak çalıştığı yerde tanıdığı bir polis şefinin verdiği öğüt üzerine, sonunda sahte kimlik temin ettiği için, bugün kendini yeni bir insan gibi hissetmektedir.

Bundan sonraki figürün adı yok, tersine sadece "Sakarya Caddesinin Delisi" olarak anılmakta. Bu aklı başında olmayan

adam, her gün aynı saatte Yenişehir'deki Sakarya Caddesi'nden geçer, o sırada da anlamsız, birbiriyle hiçbir ilişkisi bulunmayan cümleler söyleyip durur. O artık alışılagelen "cadde görüntüsü"nden olduğu için, normal olarak kimse ona pek dikkat etmez. Fakat bu sefer, balıkçı tablasını devirmekle tehdit ettiği bir balık satıcısından dayak yemekte ve o sırada bir futbol maçının anlatıldığı radyosunu çok bağırtıp korkuttuğu için bir taksi şoförü de ona taş atmaktadır.

Son bölüm Prof. Salih Bey ve Mevhibe Hanım'ın evinin kapıcısı Mevlut'le ilgilidir. O, karısı ve küçük oğluyla birlikte tek odalı kapıcı dairesinde oturmaktadır. Ev sahibesi Mevhibe Hanım'ın özellikle rica etmesine karşın, evin ön bahçesine yine çamaşır astığı için, sık sık olduğu gibi bugün de yine karısıyla yüksek sesle bağırıp çağrışmaktadır. Mevhibe Hanım'ın siparişleriyle ilgili alışverişi yapıp, onları vermek üzere Mevhibe Hanım'ın dairesine çıktığında, bunların Mevhibe Hanım'ın tam istediği gibi olmamasından dolayı sadece azar işitmekle kalmaz, ayrıca karısının çamaşırları nedeniyle iyice acı sözlerle karşılaşır. Sonunda bu şartlar altında yeni bir kapıcı arayacağını söyler Mevhibe Hanım. Bu tehdit Mevlüt'te öyle bir paniğe neden olur ki, heyecandan gözü kararmış şekilde evi terk eder ve çevresinde neler olup bittiğine dikkat etmez. Her ne kadar ipin üstündeki çamaşırlar bu arada alındı ise de, Mevlüt gözünü, kavak ağacı ile kapıcı dairesi arasındaki gerili ipe dikmiştir. Çevrede duranların uyarılarını hiç umursamadan ipe doğru hızla gider ve ipi çözmeye çalışır. Tam bu sırada kavak ağacı devrilir ve Mevlüt'ün tam üstüne düşer.

Sevgi Soysal "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti" romanıyla 1974 yılında "Orhan Kemal Roman Ödülü"ne[83] lâyık görüldü. Bu ödül, Orhan Kemal tarafından savunulan sosyal realist edebi anlayış geleneğine sahip romanlara verilmektedir. Roman 70'li yılların başlangıcında Türkiye'deki toplumsal gerçekleri çok açık biçimde ele almaktadır. Sevgi Soysal'ın burada konu ettiği

83) Necatigil, Edebiyatımızdaki İsimler Sözlüğü, S.297

toplumsal gerçekler, Orhan Kemal, Fakir Baykurt, Yaşar Kemal, Kemal Bilbaşar, Talip Apaydın ve Samim Kocagöz gibi "klasik" sosyal realistlerden[84] farklı olarak Anadolu köyünün, çiftçinin ve mevsimlik işçinin dünyası değil, tersine Ankaralıların kentsel dünyasıydı. Her öğlenki insan kalabalığından sanki rastlantı eseri seçilen teker teker her bir figür, kentsel, burjuvazi toplumunun bir kesiminin tarzını oluşturuyordu; bu toplumsal panorama, burada satıcıdan banka memuruna ve profesöre kadar uzanıyordu ve çingene, fahişe, deli gibi toplumun kenar gruplarının temsilcilerinin tanıtıldığı son bölümle tamamlanmış oluyordu.

Romanın ilk ve son bölümünde inceden inceye gözlenen ve titiz şekilde tanımlanan tiplerin arka arkaya sıralanmasıyla iyice canlı, fakat hiçbir zaman açıklamalı yorum yapılmamış olan kentsel toplum görüntüsü oluşurken, orta bölümünde yalın anlatımın dışına çıkılmış ve toplumsal değişimin gerekliliği ve olanakları tartışmaya açılmıştır. Olcay, Doğan ve Ali ile huzursuz, idealist ve asi gençliğin temsilcileri ortaya çıkmaktadır. Bu gençlik, 60'lı yılların ortalarında Türkiye'deki üniversitelerde organizasyonlara başlamış, sosyalizme yönelmiş ve ondan sonraki yıllarda da politik tartışmalara etkili olarak katılmıştır. Ancak Doğan ve Olcay'ın olayında, burjuva geleneklerine ne dereceye kadar karşı durdukları, anne-babalarının normal ve değişmez olarak gördükleri sosyal adaletsizliğe karşı olan protestolarının sadece geçici ve çok da içten gelmeyen politik angajmanlar mı olduğu, yoksa içtenlikle mi yapıldığı, romanın sonuna kadar belli değildir. Buna karşın kişisel olarak yaşadığı fakirlikten ve yokluktan etkilenmiş olan,sarsılmaz inanışa sahip Ali'ye, romanın tamamında iyice dominant ve olumlu bir rol verilmiştir. Bu durum ise, yazarın ona çok özel sempati duyduğu ve en azından kısmen kendi kişisel fikir ve yorumları ile Doğan ve Olcay'a olan eleştirilerini ona söylettiği sanısını vermektedir.

Tez canlı Doğan'ın, bugünden yarına olmasını tercih ettiği,

84) "Sosyal Realizm" için bak: Anciaux, Le "Realisme social" dans la litterature Turque contemporaine

buna karşın temkinli soğukkanlı Ali'ye göre yalnızca sabırlı ve uzun vadeli temel çalışmalarla gerçekleştirilebilecek gözüken devrim, yani radikal değişim, "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti"nde vuku bulmamaktadır. Fakat buna karşın başka bir "devrilme", Doğan'ın ve Ali'nin anne- baba evinin önündeki kavak ağacının devrilmesi yaşanmaktadır. Ağacın devrilmesine, onun tehlikeli durumuna, polisin ve itfaiyecilerin çabalarına kısaca değinmeler, kırmızı bir ip gibi tüm roman boyunca sürmekte ve normal olarak birbiriyle çok az bağıntılı olan roman bölümlerini birbirine bağlamak için biçimsel bir öğe oluşturmaktadır. Kavak ağacı, romanın ilk ve son cümlesinin içeriğidir ve bu şekilde de tüm roman için bir cins parantez oluşturmaktadır:

"Sanki büyük bir gürültüyle devrilecekmişçesine sallandı kavak" (ÖV, 5)

"Çürük kökleri üstünde fazla duramayan kavak, özsuyunu tümüyle tüketmiş gövdesini bir sağa bir sola salladı, sonra büyük bir çatırtıyla, ama o sondaki bir kimsenin artık hiçbir şeyi değiştiremiyeceği andaki hızıyla Mevlut'un üstüne devrildi" (ÖV, 298)

Romanın başlangıcı ve sonu gibi okuyucunun ilgisini doğal olarak fazlasıyla çeken kısımlarda, kavak ağacının böyle ortaya çıkması, onun ve onun devrilmesinin, sembolik anlamı olduğu sanısını uyandırmaktadır. Ağaç sembolünün eskilerden beri çeşitli kültür çevrelerinde tanınıyor olması, bu sanıyı daha da kuvvetlendirmektedir. Hükümdarın gücünün ve gelişen, ilerleyen devletin sembolü olarak ağaç, Nebukadnezar'ın rüyalarından birinde,[85] yine Osmanlı tarihçisi Çolakzade (ölümü 1657) tarafından nakledilen efsanede ortaya çıkmaktadır. Bu efsaneye göre Osmanlıların atası Osman, rüyasında bir ağacın göğsünden çıkarak yetiştiğini ve ağacın dallarının tüm dünyayı kapladığını gör-

85) Das Buch Daniel, 3, 31- 4, 34

müştür.[86] Nebukadnezar'ın rüyasındaki mantık silsilesini izlersek, ağacın devrilmesi, hükümdarlığın sona ermesi ve hükümdarın devrilmesi anlamından başka anlama gelmemektedir. Tamamen buna benzer şekilde mitolojide Germenlerin hep yeşeren ve dünyanın merkezinde bulunan ağacın kalın gövdesinin titreyip sarsılması ise dünyanın batmasının yakınlaştığına dair bir işarettir[87]. Bu inanıştan hareket edersek, çürümüş köklerinin taşıyamadığı bizim kurumuş kavak ağacının devrilmesi, artık yaşama yeteneği olmayan toplumun sonu, kötü idare nedeniyle iflas eden politik sistemin devrilmesinin bir sembolü olarak görülebilir. Kavak ağacıyla bağlantılı olarak sürekli kullanılan "devrilmek" fiilinin, "devrim" sözcüğüyle aynı köke sahip olması, bu bağlantının biçimsel önemini belirtmektedir. Diğer yandan Soysal, kavak ağacını ve burjuvazi toplumunu, figürlerden birinde, Ali'nin ağzıyla özdeşleştirmektedir:

"Bir an... Saçma bir düşünce... Sizin evle, yani anlıyorsun, bütün o şeylerle, birleştirmiş, bütünleştirmiştim kavağı." ÖV, 231)

Kavak ağacı sembolünün diğer yorumlarında ise daha başka faktörler dikkate alınmak zorundadır. Soysal, bir röportajında bunlara değinmiştir.[88] Buna örnek olarak, kavak ağacının dış müdahalelerle değil, tersine kendi kendine devrildiği, Ali'nin onun devrilmesine bir etkisi olmadığı, buna karşın, hüküm süren devlet teşkilatının temsilcisi olarak görülebilecek polisin ve itfaiyecilerin devrilmeyi kendilerinin istedikleri yöne çevirdikleri ve en sonunda da bu "devrilme"nin kurbanı Mevlut'un, ev sahibi değil, tersine onun zavallı hizmetkârı olduğu söylenebilir.

86) Çolak-Zade (ölümü 1657) tarafından anlatılan efsane (Şolag- zade Tarihi, Stambul 1297 d.H. S. 8) Osman'ın rüyası için bak: Kreutel, Osmanisch- Türkische Chrestomathie, Nr.54, S. 55

87) Karşılaştır: Haussig, Wörterbuch der Mythologie, 1 Böl., Cilt 2, Terim "Ygdrasill"

88) Orhan Duru'nun Sevgi Soysal'la röportajı Millivet Sanat Dergisi, 46, 21 Eylül 1973, S. 3 ve 15

5.4 Şafak

Şafak adlı roman 12 Mart 1971'den sonra sıkıyönetim zamanında bilerek ya da tesadüfen, Adana'daki bir gecekonduda bir akşam yemeğinde bir araya gelen bir grup insanın öyküsünü anlatmaktadır. Onlar, bir ihbar sonucunda sözümona "anarşistler" olarak tutuklanmışlar, emniyet müdürlüğüne getirilmişler, orada gece boyunca sorguya çekilmişler ve ertesi sabah kanıt yokluğu nedeniyle serbest bırakılmışlardır.

Maraş'tan gelen ve yirmi yıldan beri ekmeğini Adana'da kazanan ev sahibi Ali, kayınbiraderi Zekeriya, komşusu Ekrem, Ali'nin yeğenleri Hüseyin ve Mustafa ile Hüseyin'in tanıdığı Oya tutuklananlar arasındadır. Oya aslında Ankara'da oturmaktadır, fakat politik nedenlerden dolayı birkaç ayını Adana'da sürgünde geçirmek zorunda kalmıştır. Burada tümüyle kendi kabuğuna çekilmiş, hiç kimseyle kişisel ilişkisi olmadan ve iki sivil polis tarafından sürekli şekilde gözlenerek bir otel odasında yaşamaktadır. Mahkemeye çağırıldığında, Adana'da avukat olan Hüseyin'in onunla konuşmasından bu yana, çok yalnız olması nedeniyle, ona pek de sempatik görünmemesine karşın, onunla bir kaç kez buluşmuştur. Amcası Ali'deki yemeğe davet ettiğinde, Hüseyin'in bu teklifini sadece insanların arasında bulunmak ve sonunda hiç değilse bir kez değişiklik yaşamak için kabul etmiştir.

Ali'deki toplantının esas nedeni, Hüseyin'in kuzeni Mustafa'nın İstanbul'daki hapishaneden ondört aylık tutukluluktan sonra geri dönmüş olmasıdır. Mustafa da Hüseyin gibi İstanbul'da üniversite eğitimi yapmış ve orada politik çalışmalara başlamıştır. Eğitimini bitirdikten sonra Urfa'da matematik öğretmeni olarak çalışmaya başlamış, fakat daha ilk yılda onun gibi devrimci ruhlu birçok arkadaşıyla birlikte tutuklanmıştır. Şimdi hiç beklemediği bir anda serbest bırakılmasından sonra, İstanbul'dan Urfa'ya giderken, Adana'da akrabalarının yanında mola vermiştir.

Ana figürler Oya ve Mustafa'nın ve –her ikisi de daha az önemli- Ali ve Hüseyin'in yanında Ekrem ve Zekeriya yalnızca küçük yan roller oynamaktadır. Zekeriya kısa bir süre önce, Ali'nin karısı Gülşah'ın kızkardeşi Ziynet'le evlenmiştir. Fakat şimdiye değin kendine ait bir eve sahip olamadığı için, ister istemez Ali'nin evinde kalır ama onun "anarşist" akrabalarına pek önem vermez. Tam tersine aşırı sağ bir organizasyonla ilişkisi vardır. Almanya'dan dönen Ekrem de, Hüseyin'in ve Ali'nin sol politik tutumunu reddediyor ve Ali'nin sendikadaki üyeliğini, yaşamda ancak insan kendisi için çalışırsa ilerleyebileceği için, anlamsız para savurganlığı olarak görmektedir.

"Şafak"ın kapsadığı zaman, bir gece uzunluğu kadar sürüyor; polislerin akşam Ali'nin evine zorla girdikleri andan, tutuklananların serbest bırakıldıkları ertesi gün tan ağarıncaya kadar. Roman, "Baskın" (ŞA, 5-66), "Sorgu" (ŞA, 67- 164) ve "Şafak" (ŞA, 165- 230) başlıkları altında üç bölüme ayrılmıştır.

İlk bölüm Ali'nin mahallesinin kısa bir betimlemesinden sonra doğrudan eve baskın yapan polislerin şiddetli tekmeleriyle Ali'nin evinin kapısının açılmasıyla başlıyor. Polisin içeriye çok şaşırtıcı bir şekilde zorla girdiği o an, bu nedenle orada bulunanların dalmış oldukları konularla ilgili konuşmalarını birdenbire kesmeleri, hepsini burada bir araya getiren geçmişlerinin öyküleri, hazır bulunanlardan değişik kişilerin düşüncelerinin ve anılarının aracılığıyla birkaç kez, sürekli değişik açılardan anlatılmaktadır. Bunun sonucunda da figürlerin hep daha detaylı görüntüleri, onların kendi benliklerinde yaşadıkları güçlükleri ve karşılıklı ilişkileri, daha açık şekilde anlaşılmaktadır.

Örneğin, Oya yemeğin polis baskınıyla aniden son bulmasıyla, kendini neredeyse biraz rahatlamış gibi hissetmektedir. O, Hüseyin'le birlikte buraya gelmiş olmaktan zaten pişmanlık duymaktadır; bütün gece boyunca orada bulunan diğerleriyle bir yakınlık kuramamış ve Ali'nin karısıyla, baldızı hiç konuşmadan yemek servisi yaparlarken, tek kadın olarak masada oturmaktan kendini rahatsız hissetmiştir.

Mustafa ve Hüseyin de tüm zaman boyunca çok sinirlidir. Sürekli olarak "devrim" konusunda teori üreten, fakat pratikte gereğinden çok dikkatli davranan ve neredeyse oportünist olarak adlandırılabilecek Hüseyin ile kuzeni Mustafa arasında üniversite yıllarından beri ortadan kaldırılamayan bir gerilim hüküm sürmektedir. Aktif olan kuzen Mustafa'nın Hüseyin'e göre maceraperest tutumu, tutuklanmasına neden olmuştur. Birbirlerine karşı olan tutumlarını, bugün yine kinlerini karşılıklı olarak kusmalarıyla belli ederler. Böyle keyifsiz olmalarının arkasında tamamen başka bir neden gizlidir. Her ikisi de amcalarına karşı suçluluk duyduklarından huzursuzdurlar: Kısa bir süre önce diğer birkaç meslekdaşıyla birlikte avukatlık bürosu açan, çiçeği burnunda avukat Hüseyin'in, uzun zamandan beri Ali'nin sosyal sigortalarla ilgili problemiyle ilgilenmesi gerekmiştir. Fakat o, bu işi sürekli olarak ertelemiş ve bunun yerine kârlı işlerle uğraşmıştır. Mustafa ise daha okul zamanından beri kendini Ali'ye iyice borçlu hissetmektedir. Çünkü Ali -tamamen aile bağları nedeniyle- onun, kendi oğluymuş gibi okula gitmesini olası kılmıştır. Fakat parası bütün çocukları için yetmediğinden, kızını okula gönderememiştir. O zamanlar Mustafa, daha sonra Ali'nin küçük oğlu Hasan'ın eğitimiyle ilgili giderleri karşılamaya söz vermiştir ama bu sözü hiçbir zaman yerine getirmemiştir. Çünkü ona, "topluma" karşı politik sorumluluğu, tek bir insana karşı kişisel yükümlüklerinden daha önemli görünmüştür. Fakat daha tartışma ve planlama safhasına bile aşmadan önce, politik bağlantısı nedeniyle tutuklanır. Ancak uzun süren tutukluluk zamanında, davranışıyla ilgili kendi kendini yargılamaya başladığında, bu politik angajmanın onu, Ali'ye karşı olan borcundan kurtarmadığını kabul ve itiraf etmek zorunda kalır.

Karısıyla ilgili düşünceler Mustafa'ya işkence etmektedir adeta. Hapishanede geçirdiği tüm zamanlar boyunca kendi kendine, karısıyla ilgili daha güzel bir görüntü çizmiş, onu hep gülümseyen, anlayışlı ve kendisi için güvenilir bir dayanak olarak görmüştür. Fakat şimdi, karısının onunla Urfa'da mutlu olmadı-

ğını yeniden anımsamaktadır. Çünkü akrabalarının öngördüğü, hizmet eden gelinin geleneksel rolünü karısı reddetmiş ve yaşamına gerçekten eşlik ettirtmediği için Mustafa'ya sızlanmıştır. O zamanlar Mustafa onun şikâyetlerini ciddiye almamıştır ve politik çatışmalar zamanında kişisel problemlerini görmezlikten gelebileceğini sanmıştır. Fakat şimdi sadece ona ve arkadaşlarına yemek hazırlayan bir Güler'i anımsadığı, bunun dışında karısının düşünceleri ve arzularıyla ilgili hiçbir şey bilmediği gerçeğini artık görmemezlikten gelemez. Hatta karısının hâlâ Urfa'da onu bekleyip beklemediğinden bile emin değildir.

İkinci bölüm, "Sorgu", emekli bir albay olan, fabrika müdürü Muzaffer Bey'in evindeki briç partisiyle başlamakta. Muzaffer Bey'in bu akşamki konukları arasında siyasi polis şefi Zekai Bey de vardır. Telefonla bir grup "anarşistin" tutuklandığı bildirildiği için, Zekai Bey şansı tam yaver gidiyorken, oyunu bırakıp, emniyet müdürlüğüne gitmek zorunda kalır. O, oyunun tiryakisidir ve zanlıların sorgulamasını da bir kedi- fare oyununa benzetmektedir; elbette burada onun elinde daha baştan daha iyi kartlar vardır. Fakat onun bu akşam, bu iş için pek de hevesi yoktur. Çünkü o daha emniyet müdürlüğüne gelmeden önce, sıkıyönetim komutanı tutuklamalarla ilgili bilgi almış ve olayın önemli olmadığına, tutuklananların biraz sorguya çekilip, iyice korkutulmasına ve sabahleyin serbest bırakmalarına karar vermiştir. Onun katkısı olmadan karar verilmiş olmasına karşın, Zekai Bey vazifesinin bilincinde sorgulamaya başlamıştı.

Tutukluları, Oya, Ali, Mustafa, Hüseyin, Zekeriya ve Ekrem'i, ilk iş olarak birbirlerinden ayırırlar: Mustafa, Hüseyin, Zekeriya ve Ekrem büyük bir hücrede oturur; ev sahibi Ali falakaya çekilmiştir ve Oya tek kişilik karanlık bir hücreye sokulur. Şimdi o orada otururken, kendini kaderine bırakmış halde ve korku içinde, - baskının, kendisinin Ali'nin evinde olmasından kaynaklandığını düşünerek- onların konukseverliklerinin böyle kötü mükafatlandırıldığı için, Ali'ye ve karısı Gülşah'a karşı duyduğu suçluluk duygusuyla savaşmaktadır. Bunu taki-

ben yapılan sorgulamada, Zekai Bey tarafından tokatlanmasına, fahişe ve vatan haini olarak küfredilmesine ses çıkaramaz. Fakat Zekai Bey ona ne yapması gerektiğini tam bilemediğinden, hemen ardından onu, üzerine ifadesini yazması için bir yaprak kağıtla yine yalnız bırakır. Kafası karmakarışıktır ve gözlerini, polis Abdullah'ın masanın üstünde bıraktığı coptan ayıramaz. Bu cop onda birçok anıyı yeniden canlandırmıştır. Kendini birdenbire diğer politik tutuklularla ve sorgulama sırasında üç polis tarafından copla ırzına geçildiği için ağlayan Sema'yla birlikte görür. Anılarına sivil hapisaneden sahneler de karışır. Orada, suç işledikleri için bulunan çingeneler, fahişeler ve Anadolulu kadın çiftçilerle birlikte yaşamayı öğrenmek zorunda kalmıştır. Her gün dışarıdan taze ekmek gelmesi, hapishanede de ayrıcalıklılardan sayılması ve serbest kaldıktan sonra, beraber kalmış olduğu tutukluları hemen unutmuş olması, şimdi kendini birdenbire suçlu hissetmesine neden olmuştur.

Mustafa da Zekai Bey'e götürülür. Fakat onun sorularına ve suçlamalarına hemen hemen hiç aldırış etmez. Fakat buna karşın o da Ali ve Güler'e karşı duyduğu suçluluk duygusuyla savaşmaktadır; ölümü bile göze aldıklarına inanmalarına karşın, kendisinin ve arkadaşlarının işkence altında onlardan öğrenilmek istenilen her sırrı anlattıkları sorgulamayı anımsar. Mustafa, buradaki sorgulamanın diğerlerinden farklı olduğunu ve kısa zamanda serbest bırakılacaklarını hemen anlamıştır. Fakat aynı zamanda serbest bırakılmanın ona özgürlüğü getirmeyeceğini, tersine uzun zamandan beri unutulmuş olan kişisel sorumluluklar zincirinin onu beklediğini bilmektedir.

"Şafak"ın üçüncü bölümünün başında, anlatıma baz oluşturan bakış açısı bir süre için genişlemekte, kenti dolaşmakta ve sabahın alacakaranlığında belirli yerde toplanıp iş arayan insan yığınını, uzun bir geceden sonra eve gitmekte olan bar kadınlarını, etrafları portakal ve mandalina ağaçlarıyla çevrili villalarda oturan mülk sahiplerini, lunaparktaki akrobatların ya da gösteri yapan çingenelerden bir grubunun çadır kamplarını ve briç par-

tisi biraz önce sona eren fabrika müdürü Muzaffer Bey'in evini kapsamakta.

Artık sabah olduğu için, Zekai Bey bir önceki akşam tutuklananları serbest bırakmak zorundadır. Briç partisini bile o yüzden bırakıp gitmek zorunda kaldığı polis harekatının böyle başarısız olması nedeniyle, Zekai Bey duyduğu tüm kızgınlığını polis memuru Abdullah'tan çıkarmakta, onu yeteneksizlikle suçlamakta, işine son vermekle ve başka bir yere tayin etmekle tehdit etmektedir. Gece içinde Ekrem serbest bırakıldığı için, şimdi Zekeriya ve Ali'dedir sıra. Ali şiddetli baş ağrısı çekmekte, falaka nedeniyle şişmiş ayak altları ve buna ek olarak da Zekai Bey'in yumruk darbesi nedeniyle gözü kötü durumdadır. Ancak bu bedensel ağrılardan daha çok, mazeret göstermeden işe gitmezse işini kaybetmek korkusu sarmıştır onu. Ağrılardan inlemesine karşın fabrikaya vaktinde gelmek düşüncesiyle, Adana'nın caddelerinde kendini sürükler. Onun geceleyin "gizli buluşma" nedeniyle tutuklandığı, şimşek hızıyla her tarafa yayılmıştır. Şimdi onun serbest kalmış olması, fabrika müdürü Muzaffer Bey'e suçsuzluğunun kanıtı için yeterlidir. Ancak ayakta duramayacak haldeki zavallı Ali'ye tehditler yağdıracak, suçlamalarda bulunacak ve sonunda ona bir "ders" olarak üç günlük ücretini kesecektir.

Oya, Mustafa ve polis memuru Abdullah'ın, Zekai Bey'e söylemeyi unuttuğu için hiç sorguya çekilmeyen Hüseyin için de gece macerası son buluyordu. Son bir kere korkutmak için her ne kadar Zekai Bey onları bir polis cipiyle Sıkı Yönetim Komutanlığı binasının önüne kadar gönderttiyse de, buraya sorgulama gibi herhangi bir nedenle götürülmemişlerdi, tersine burada serbest bırakıldılar. O gece elde edilen deneyimlerdeki birlikteliğe karşın, bu üçünün birbirlerine söyleyecekleri birşeyleri kalmamıştı. Birbirlerinden birer yabancı gibi ayrıldılar ve ayrı yollardan gittiler.

Mustafa Urfa'ya giden bir otobüste hemen bir yer buldu ve eve doğru yolculuğa çıktı. Yeni kazandığı özgürlüğe sevinemi-

yordu, tersine Güler'le ne olacağı belli olmayan bağıntısı, Ali'ye karşı olan borcu, büyük olasılıkla kaybedeceği öğretmenlik kadrosu, unutamayacağı ve ihanet edemeyeceği hapishane arkadaşlarıyla ilgili düşünceleri nedeniyle huzursuzdu. Oya'nın da önünde, Adana'daki sürgünden kurtulmak için son bir haftası kalmıştı. Ondan sonra evine, kocasına ve çocuklarına kavuşacaktı. Fakat yaklaşan özgürlük Mustafa gibi ona da, tüm kişisel sorumluluklardan kurtulduğu tutukluluk ve sürgün zamanlarına göre, daha zor görünüyordu. Günlük yaşamın monotonluğuna geri dönmekten ve yeni kazandığı deneyimlerin hepsini unutmaktan korkuyordu. Bu nedenden dolayı da en iyisi herkesten kaçmayı, herhangi bir yerde yalnızca tek başına deniz kıyısına gitmeyi ve yaşama ta başından yeniden başlamayı istiyordu. Fakat sosyal adaletsizlik ve toplumsal özgürlük kısıtlaması olduğu sürece, böyle kişisel bir özgürlüğün yalnızca yanıltıcı bir görüntü olduğunu biliyordu.

"Şafak", Sevgi Soysal'ın tamamını yazmış olduğu son romanıdır. Bu romanı da, "Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu"ndaki hapishane anıları ve "Barış Adlı Çocuk"taki hapishane öyküleri gibi, politik muhalafetin takip edilmesi, hapishane, sürgün ve işkence gibi politik açıdan çok aktüel konuların ele alındığı bir dönemdeki edebi üretimlerinden biridir. Fakat "Şafak", yalnızca o zamanki rejimin baskı önlemlerinin foyasını meydana çıkartan bir görüntü oluşturmakla kalmamış, tersine takiplerden ve baskılardan etkilenenlerin tutumuyla ve onların tamamen kişisel kuvvetli ve zayıf yanlarıyla ilgili çok eleştiriler de getirmiştir. Eleştirmen A. Özkırımlı da, bu iki tabakalılığa ve "Şafak"ın iki karşı olum -biri dış etkenler, diğeri iç etkenler- üzerine inşa edildiğine ve burada kendilerini arka arkaya iki kez "soru sorulan" kişiler olarak gören figürlerin anlatıldığına dikkati çekmektedir: Dış gerçeklerle, politik ve sosyal statüko ile olan çelişmeler, roman figürlerini -Özkırımlı'nın açıkladığı üzere- sorguya çekilen tutuklular durumuna düşürmektedir. Ancak burada bir çelişme daha oluşmakta, roman figürleri kendileri ve içlerinde-

ki gerçeklerle karşılaşmaktadır. Bu çelişme, dış olaylara içlerindeki uyum olarak, "Kendi kendini sorguya çekme" şeklinde ortaya çıkmaktadır.[89]

5.5 Barış Adlı Çocuk

"*Barış Adlı Çocuk*", 1968 ile 1976 yılları arasında oluşan ve böylece Soysal'ın edebi çalışmalarında tamamen değişik dönemlere ait toplam 14 öyküyü kapsamaktadır.

Öykülerden ikisi, 1968'deki "*Delikli Nazarlık*" ve tarihi belli olmayan "Hanife"dir. Öyküler, geleneksel ortamda, çiftçi çevresinde geçmektedir. Bu, normal olarak kentsel çevreleri betimleyen Soysal'ın metinleri için alışılmadık bir şeydir.

"*Delikli Nazarlık*" , büyük mülk sahibi İzzet Efendi'nin oğlu Necip'in Selanik yakınlarında Pisona çiftliğindeki doğumunu ve büyümesini anlatmaktadır. Necip doğduğu günden itibaren ailesi tarafından nazlı yetiştirilmiş ve şımartılmıştır. Ona hep altın nazarlık takımlar asılmış, en iyi yemeklerle beslenmiş, annesinin, babasının, ninesinin, dedesinin, teyzelerinin, sütannelerinin, hizmetçi kızların ve çocuk bakıcılarının her zaman her isteğini yerine getirmelerine alışmıştır. Böylece kendine ufak bir hükümdarlık kurmuş ve sonuçta çiflikte hiçbir kadının onun önünde güvende olmadığı, kaba ve kendini zaptedemeyen bir genç olmuştur. Necip'in yaşamı, Pisona çiftliğindeki hizmetçi bir kızın oğlunun yazgısıyla bir tezat oluşturur: Kız hamile kalınca, ufak tefek pılı-pırtısıyla birlikte çiftlikten kovulur. Yanında götürebildiği tek değerli şey, ortası delik bir altın nazarlıktır. Necip bunu ilk tüfeğiyle atış talimleri yaparken hedef levhası olarak kullanmıştır. Sonra da kurşunların delip geçtiği bu nazarlığı bahçede bırakmış ve kız da giderayak bunu bulmuş ve bohçasına sokuşturmuştur. Kız sonunda aç-bilaç uzaktaki akrabalarının yanına varır ama onlar tarafından kötü muamele görür, sürekli işe gönderilir, hakaret ve eziyet edilir. Sonunda bir erkek

89) Özkırımlı, "Tutkulu Perçem"den "Şafak"a, s. 134

çocuk dünyaya gelir ama, arzu edilmeyen bir çocuk olmanın ne anlama geldiğini daha başlangıçtan itibaren yaşar: Ona kötü davranılır, tekmelenir ve sağa- sola itelenir, kötü beslenir ve hastalanır. Sonra da günün birinde bir felaket olur: Erkek çocuk kaynar suyla dolu bir tekneyi devirince, haşlanır ve ölür. Akrabalarına ve komşularına göre, tıpkı bir elekten geçer gibi, nazarlığının deliğinden geçerek ona değen nazarın onu öldürdüğüne kuşku yoktur.

"*Hanife*", "namuslarını lekelediği" için babası, erkek kardeşi ve nişanlısı tarafından bir ağaca bağlanıp, kurşunlanarak öldürülen bir köylü kızın öyküsüdür. Kanlı olaydaki ve katılanlardan her birinin gerekçelerindeki içyüzü, öykünün akışı sırasında geriye dönüş anlatılarıyla gösterilmektedir. Daha tam on iki yaşına basmamış, saf bir kız olan Hanife'nin, ona altın hediye eden ve onu kaymakam eşi yapmaya söz veren Hasan adında biri tarafından, kısmen baştan çıkartılarak, kısmen de zorla samanlıkta ırzına geçilmiştir. Hanife'nin erkek kardeşi Ahmet, kısa bir süre sonra altın parçasını bulunca, bunun ne anlama geldiğini hemen anlar. Köyde de Hanife hakkında dedikodu başladığı için, Ahmet itibarını kaybetmiştir. Artık o, köy muhtarının kızıyla evlenemez, çünkü babası "namuslu" kızını "şerefini" kaybeden ailenin oğluna veremez. Hanife'nin bu arada evden kaçıp, yarı yıkık bir evde saklanması ve burada da köydeki değişik adamlar tarafından ziyaret ediliyor olması, babası Kara Ali'nin de ilerisi için yaptığı tüm planları altüst eder: Kızıyla ilgili bu dedikodular nedeniyle, amaçladığı köy muhtarlığını kafasından silmek zorunda kaldı. Şereflerini ancak Hanife'yi öldürmekle geri kazanacaklarına inanan erkekler arasında üçüncüsü Mustafa'dır. Uzun zaman önce annesi ve babası tarafından ona, Hanife ile söz kesilmiştir. Fakat Hanife'ye olan öfkesi, "namus" meselesinden daha çok başka nedenlere dayanmaktadır: Saklandığı yerde Hanife'yi görmeye gittiğinde, bu sıralarda Almanya'ya giden Hasan'ın arkasından gidip, orada zengin bir kadın olmayı düşleyen saf Hanife, Mustafa'yı reddetmiş ve "köylü ebleh" olan onun gibi

biri yerine "daha iyi" birini tercih edeceğini ima etmiştir.

Her ikisi de 1969 tarihli olan "Mal Ayrılığı ve Şampanya Kovası" ile "Nasıl Öğreteceğim Köpeğe Aportu" öykülerinin, kendilerine has herhangi bir olgusu yoktur, tersine bu öykülerde, çeşitli insanların ilişki karmaşasından anlık görüntüler sergilenir.

"*Mal Ayrılığı ve Şampanya Kovası*"nın ana konusu, ayrılmak üzere olan bir karı- kocanın evdeki eşyaları kendi aralarında bölmek için yaptıkları diyalogtan oluşmaktadır.

"*Nasıl Öğreteceğim Köpeğe Aportu*" ise gaddar bir aile babasının kendi kendisiyle konuşmasıdır. Onun yaşam felsefesinde, maddeler, insanlardan biraz daha somut ve daha önemlidir. Köpeği, tüfeği, av çizmeleri ve fotoğraf makinası, ona, karısından ve çocuklarından daha yakındır. Onun hayalleri yalnızca köpeğe vurulan avı getirmesini nasıl daha çabuk öğreteceğiyle sınırlı değildi, tersine çevresindeki insanları kendi düşüncelerine göre nasıl terbiye edeceğini de kapsamaktadır.

"*Cellat Fuchs Kent Halkına Nasıl Karıştı?*" öyküsü de 1969 yılındandır. "Tante Rosa"da olduğu gibi, bu öykü de Almanya'da geçmektedir: Fuchs ailesi kentin dışında, bir nehir üstündeki adada oturmakta ve 1400 yılından beri cellatlık makamını babadan oğula devretmektedir, ancak buna karşın anlatılan olayların nerede ve ne zaman olduğununa dair yeterli veriler eksiktir. Joseph Fuchs ve ailesi dışlanmış bir yaşam sürdürüyorlardı. Onlar kentte oturamazlar ve alış-veriş yapamazlardı. Gereksinimleri için, atlı bir araba her gün adanın yanına kadar gider, arabacı malları boşaltır ve hemen hızla oradan uzaklaşırdı. Kentte, Fuchs ailesinin kırmızı saçlarının şeytanın bir belirtisi olduğu, bir idam olacağı zaman cellatın şeytandan emir aldığı ve bunun üzerine doğa üstü güçleriyle birini suç işlemeye yönelttiği anlatılmaktaydı. Diğer taraftan aynı zamanda kentteki idamlar yüzyıllardır büyük halk festivalleri gibi kutlanmakta, çocuklar haftalarca "idam" oyunu oynamakta ve izleyiciler de kafalar düştükçe alkışlamaktaydı. Günün birinde Joseph Fuchs cellatlı-

ğı bırakmaya karar verdi. Uzun yıllardan beri işini düzgün yapan bir memur olması nedeniyle başka bir işe tayinini istemek için kente, belediye idaresine gitti. Böylece çocukları sonunda diğer çocuklarla birlikte oynayabilecek ve normal yaşam sürdürebileceklerdi. Fakat isteği reddedildi. Hiç kimse onu ve ailesini kentte görmek istemiyordu ve meyhanede bile ona hizmet etmiyorlardı. Böylece Fuchs, kentin tümünü temsil ederek, "tek kabahatli" olarak önemli görevini yerine getirmeye devam etmek üzere yeniden adasına döndü. Öykünün sonu, iyice hayalperest bir gerçeküstü yıkım fantazisi ile doruğa ulaşmaktadır: Nehir kapılarını açar ve Fuchs'u derinliklerinin içine alır. O anda cellat, öldürmemenin güç olduğunu anlar, kılıcını kavrar ve kentteki herkesin kafasını koparır. Ay doğduğunda, nehir kan kırmızı akmaktadır ve Fuchs'un suçluluğu kentin kanıyla karışmıştır.

"Deli Tank ve Çocuk", "Yapı" ve "Ay'ı Boyamak" için karakteristik olan husus, bu üç öykünün de fantastik, gerçekdışı ve hayal ürünü olana eğilimli olmalarıdır:

"*Deli Tank ve Çocuk*", bozkırlarda yavaş yavaş paslanmaya terkedilmiş, eski, artık kullanılmayan bir grup tankın betimlemesiyle başlar. Doğanın güçleri toz, yağmur, soğuk ve rüzgâr, onlara ağır zarar vermekte, sıçanlar top namlularında yuva yapmakta, papatyalar, gelincikler ve ballıbabalar tankların üstünü yavaş yavaş bir bitki örtüsüyle kaplamaktadır. Tam burada öykü, birdenbire kentin kalabalık caddelerinin ortasına kaymaktadır. Yılbaşıdır, dükkânların vitrinleri süslenmiştir ve geçen insanların elleri hediye paketleri ve yiyecek malzemeleriyle doludur. Bu zengin ve parıldıyan dünyaya ait olmayan bir çocuk, bir oyuncak tankla oynayan diğer üç çocuğu seyretmektedir. Ancak bugün o da, bir hediyeyle sevinmek istediği için, elini tanka doğru uzatır. Fakat diğer çocuklar onu kovalar, o da koşarak sıra sıra eski tankların bulunduğu bozkıra gider. Bir tanka dokunur. Bunun üzerine bu tank aniden canlanır, top namlusunu doğrultur ve kente saldırır. Yolda önüne çıkan herşeyin pestilini çıkartır, evleri ve insanları yok eder. Tüm kent ve bozkır yanar-

ken, çocuğun eliyle bir kez dokunmasıyla tank yine hareketsiz duruma gelirse de, bu sefer diğer tanklar harekete geçerler, diğer kentlere ve nesnelere saldırırlar. Tam o anda çocuk kendine gelir; anlar ki, vitrindeki bir sürü oyuncak tanka iyice daldığı sırada, kentin yok olmasını yalnızca hayalinde canlandırmıştır.

1970 yılındaki "*Yapı*" öyküsünün kahramanı, Hasan Özçakar adında bir adamdır. O ve ailesi, evlerini ancak on yıllık bir zaman içinde inşa etmişlerdir. Para darlığı nedeniyle her işi kendileri yapmak zorunda kaldıklarından, inşaat bu kadar uzun zaman almıştır. Hasan her bir tuğlayı, her kilo kireç ya da çimentoyu, her boruyu ve her musluğu teker teker İstanbul'un bir yanından diğer yanına vapurla, babasından miras kalan ufak bir araziye taşımıştır. Şimdi uzun süredir umdukları gerçekleşip, ev nihayet bitince, bir çuval dolusu inşaat malzemesini taşıdığı ve böylece amaca küçücük bir adım daha yaklaştığı akşamları anımsar. Bu sürecin birdenbire sona ermesi, onu mutlu etmemiştir. Mutsuz şekilde, kaderine razı ve tamamen ölümü düşünerek ailesiyle birlikte eve taşınırlar. Fakat korkulan sessizlik gerçekleşmez, çünkü bina Hasan'ı ve ailesini rahat bırakmadı: Taban tahtalarının altında bir şeyler hareket edip, gelişir. Eski bir kökten yeni bir sürgün çıkar ve burada büyümeye başlayan ağaç, evi yıkacağa benzemektedir. Şimdi Hasan her gün işten sonra eve çuvallar dolusu bitkileri kurutup yok eden ilaçlar, fare zehiri ve haşarat tozu getirmekte, bunları döşeme tahtalarının arasına dökmekte ama aynı zamanda da ağacın kurumamasını ve onu tekrar monotonluğa bırakmamasını ümit etmektedir. Sonunda ağacın evin ortasında nasıl yetiştiğini, evi tahrip edip, doğal değişim gücüyle evin yerini kapladığını rüyasında görmüştür.

1971'deki "*Ay'ı Boyamak*" öyküsünde Hasan Özçakar yine ortaya çıkmaktadır. O işsizdir. Bir gün bir gazete ilanında Kızılay binasının üstündeki ayın boyanma işinin ihale edileceğini okur. Bir boyacı olmamasına karşın, ihaleye katılır, iyice düşük fiyatla bir teklif ve işi için de on yıllık garanti verir. İhale onun üstünde kalınca, öncelikle boya fırçası, boya ve merdiven satın

almak zorunda kalır ama bunların ona maliyeti, onun iş için verdiği fiyat teklifine neredeyse eşittir. İşini iyi şekilde yapıp bitirmek için büyük bir hırsla ve sarsılmaz bir iradeyle işe başlar. Fakat boyacılık sanatından anlamadığı için iş zor ilerler. Boya fırçasının kılları yapışarak hep boyanın üstünde kaldığı için, sürekli olarak yeni boya fırçası almak ve hilalin üstünde fırçanın kıllarının yapışmış olduğu yerlerin üstünden bir kez daha geçmek zorunda kalır. Kızılay'ın yavaş yavaş sabırsızlanan genel müdürü, bir ay sonra artık işi bitirmesini isteyince, ister istemez işi bırakır ama yaptığı işten kendi de memnun değildir. Hilâlin üstündeki kalın boya tabakaları pul pul kalkmaya başladığı için bir kaç hafta sonra çağırılır. On yıllık garanti verdiğinden dolayı bu hatayı gidermek zorundadır. Krediyle boya ve fırça alarak, ay'ın boyasını düzeltir. Bu, on yıl boyunca, Hasan Özçakar iyice fakir düşene kadar böyle sürer gider ama uzun yılların deneyimiyle yetişmiş, uzman bir boyacı olmuştur. Şimdi iyice sabırsız şekilde, bundan sonraki boyada, on yıllık garanti süresinin sona erdiğini ve onun işine artık gerek olmadığını bildirmelerini ummaktadır.

1972 yılında yazdığı "*Eskici*", küçük bir eve taşınmak isteyen ve bu nedenle de tüm gereksiz şeyleri ayırıp, atan bir kadının öyküsüdür. Atmaya, istiflenmiş eski gazete yığınları ve depozitolu boş içecek şişeleriyle başlar, gereğinden fazla olan tavaları ve tencereleri kapıcıya hediye eder, eskimiş ayakkabıları da çöp kovasına atar. Onun için tam da uygun bir zamanda, caddede eskicinin bağırmasını duyar. Eskiciyi eve çağırarak, buzdolabı, ocağı, mutfak dolaplarını, ütü masasını, divanı, bir sürü koltuğu, sandalyeleri ve masaları teklif eder. Eskici tüm bu eşyaları taşımak için daha büyük bir araba getirmeye gittiğinde, hissi davranarak yatağı da satmadığına pişman olur. Fakat yataktan da kurtulmaya karar verir, bir keresteciyi çağırır ve yatakla birlikte adamın arabasıyla kentin kenar semtindeki çöp dağının bulunduğu yere giderek, burada berbat ama aynı zamanda büyüleyici yerde yatağı arabadan indirtir ve sonra da rahatlamış

ve hafiflemiş olarak kente geri döner.

Cildin son beş öyküsü, Soysal'ın kişisel olarak yaşadığı gibi, varolmanın sınır noktasında bulunan insanlarla ilgilidir. 1976 yılındaki "*Bir Ağaç Gibi*" öyküsü üç kişinin -iki hasta ve bir bakıcının- hastanedeki düşüncelerini, korkularını ve problemlerini betimlemektedir. Elinizdeki bu kitabın "Hastalık ve Ölüm" bölümünde, "Bir Ağaç Gibi" daha yakından analiz edilecektir.

"Savaş ve Barış", "Bir Görüş Günü", "Barış Adlı Çocuk" ve "Zulmet Sevinci" adlı diğer dört öykünün hepsi de hapishanede geçmektedir. 1973 tarihli olan "Savaş ve Barış" hariç diğerleri 1976'da, yani yazarın yaşamının son yılında yazılmıştır. Bu dört öyküyü Hapishane bölümünde daha geniş ele alacağımdan, burada sadece kısaca değineceğim.

"*Savaş ve Barış*"ta cinayet ya da uyuşturucu madde kaçakçılığı nedeniyle hükümlü olan ve sivil bir hapisanede bulunan kadınlardan bir grup anlatılmakta. İki çocuğu, üç yaşındaki Cevdet ve süt çocuğu Süleyman'la birlikte olan Kürt Güllü, oğlu Eyüp'le birlikte çingene Fadime ve altın kolyeli gazino işletmecisi Asuman Yemez de bunların arasındadır. İyi bir aile kızı, on yedi yaşındaki Nur, üç gün süreyle, birbirine karşı çok kaba davrananbu kadınlarla birlikte kalmaya mecbur olmuştur. O, uyuşturucu madde bulundurması nedeniyle tutuklanmıştır ama ailesinin toplumdaki ilişkileri dolayısıyla kısa zamanda serbest bırakılır.

"*Bir Görüş Günü*"nde Kürt Güllü, Fadime, Asuman ve "Savaş ve Barış"taki bir sıra figür ortaya çıkmaktadır. Öykü hapishanede bir görüş gününde geçmektedir. O gün, heyecan, gürültü ve münakaşalar doruk noktasındadır. Sevda adlı kızın nazik ve şık olan annesi, ziyarete gelenlerden biridir. Sevda, başbakan yardımcısının oğlunun eşliğinde haşhaş içerken polis tarafından basılmıştır ve şimdi bunun için en az ceza olan altı ay hapiste yatacaktır. Kadınlar arasında tek politik tutuklu olan Güler'i de babası ziyarete gelmiştir. Adam bir memur olarak devlete sadıktır ve kızının politik çalışmaları için anlayışsız davranmaktadır

ama annesiz yetiştiği için kızına üzülmektedir. Ayrılırken tartışmalarına karşın, çıkışta kızına para verir; Güler'in paraya çok gereksinimi vardır ama babasından bunu isteyememiştir.

Kitaba adını veren "*Barış Adlı Çocuk*" öyküsü, birçok detayda Soysal'ın "Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu"nda anlattığı hapishane anılarındaki olayları anımsatmaktadır. Öyküde hepsi politik çalışmaları nedeniyle tutuklanmış olan bir grup kadının karmaşık ilişkileri anlatılmakta. Kadınların hepsi farklı partiden ve ayrı fraksiyonlardandır. Sürekli politik tartışmalar ve sert hapishane koşulları nedeniyle, aralarında son derece gergin bir hava oluşmuştur. Fakat şimdi gelmesini bekledikleri ve herkesin nefret ettiği kadın polis Zafer'in yerine, annemsi bir havası olan yeni bir kadın polisin hapishane salonuna girmesi ve yanında bir de küçük oğlu "Barış"ı getirmesi nedeniyle, kadınlar daha önce kararlaştırmış oldukları davranışta bulunamaz ve birdenbire önceden tartışmadıkları ve ne şekilde davranacaklarına dair çoğunluk kararı almadıkları bir durum karşısında aniden çaresiz kalmışlardır.

"*Zulmet Sevinci*", tutukluluk durumunun uzatılıp uzatılmayacağına ya da kaldırılacağına dair kararın verileceği mahkeme duruşmasının olacağı gün, bir kadının kendi kendisiyle konuşmasını anlatmaktadır. Metin, aslında onun için olumsuz kararın daha baştan verilmiş olmasına karşın, bir askeri ciple mahkemeye giderken, hapishaneden çıktığı andan itibaren kadına eşlik eden düşüncelerin, korkuların ve umutların kopyasını çıkarmaktadır.

5.6 Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu

"*Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*" altında yayımlanan hapishane anıları, Sevgi Soysal'ın tümüyle otobiyografik olan tek yayınını oluşturmaktır. O, burada Yaz 1971 ve İlkbahar/ Yaz 1972 olmak üzere iki kez tutuklu olarak kaldığı Ankara'da "Yıldırım Bölge" Askeri Hapishanesi'ndeki yaşantısını betimlemektedir. Metin kitap olarak ilk kez 1976'da yayınlandı ama daha

önce yazı dizisi şeklinde "Politika" gazetesinde yayınlanmıştı;[90] bu da özellikle biçimini etkiledi: Her biri 3- 4 sayfalık 44 kısa bölüme ayrılmıştı. Bunlardan her biri hapishane yaşamının yalnızca bir dönemini ya da yalnızca bir açıdan görüntüsünü kapsıyordu.

Kitabın başlığından da anlaşılacağı üzere, Soysal tutukluluk zamanını hapishane hücresinde değil, tersine "koğuş"ta geçirdi. Koğuş, "Yıldırım Bölge"- Askeri Hapishanesi'nin kadınlar bölümünde iki büyük salondan oluşuyordu. Bu iki salon da 12 Mart 1971 askeri darbesinden sonra çeşitli politik suçlarla suçlanan ve burada duruşmalarını bekleyen kadınlarla dolmuştu. Soysal hapishanede, Türkiye İşçi Partisi'nin (TİP) başkanı Behice Boran, Türkiye Öğretmenler Sendikası'nın (TÖS), solcu gençlik ve öğrenci organizasyonlarının (Dev-Genç) ve her iki militan organizasyon Türk Halk Kurtuluş Cephesi (THKC) ile Türk Halk Kurtuluş Ordusu'nun (THKO) sempatizanları ve üyeleri olan birçok kadınla tanıştı.

Ancak bunların yanında politikayla ilgisi olmayan figürler de vardı. Örneğin, kadın öğretmenler seminerinin müdürü Naziye'nin tek suçu, tutuklanmış olan kız öğrencilerinin nerede bulunduklarını inatla sormasıydı; ya da konsomatris Melahat, çakırkeyif ve fazla sırnaşık olan bir assubayı "işini yaparken" küçük düşürmekten dolayı tutuklanmıştı ve şimdi de "komünistler"le beraber aynı odaya sokulmuş olması nedeniyle yüksek sesle şikayette bulunuyordu. Sevgi Soysal tüm bu kadınlarla dar bir yerde, kalabalık bir toplulukta hapishanenin her günkü olaylarını zorunlu olarak birlikte yaşadı. Bu mekanizmanın amacı, dürüst bir mahkeme duruşmasının garantisini vermek değil, tersine tutuklu bulunana göz dağı vermek ve işkence etmekti.

Soysal'ın çizdiği tablodan da sıkıyönetim rejiminin tüm sertliğiyle nasıl yavaş yavaş yerleştiği görülmektedir. Soysal'ın ilk tutukluluğu, mekanizmanın muhalefeti baskı altında tutmak için henüz tam anlamıyla devreye girmediği bir döneme denk gel-

90) M Soysal'la görüşme, Kasım 1987

mişti. O dönemde politik tutuklu kadınların nezaretçisi olarak kadın trafik polisleri kullanıldı ve burada şaşırtıcı sahnelere de rastlanıldı. Örneğin, kadın nezeretçilerden biri, kişisel problemlerini dile getirmek için, ağlayarak ve teselli edilmeye muhtaç bir durumda, karşısına çıkan ilk tutuklu kadının kollarına atıldı.

Tutukluların daha sonra alaycı tarzda "sosyalizm zamanı" olarak adlandırdıkları bu başlangıç dönemi, 1972 ilkbaharında, Soysal ikinci kez tutuklandığında kesin olarak bitmişti. Şimdi tutuklular sürekli kontrol altında tutuluyordu. Kendileri arasında ve izin verilen az sayıdaki ziyaretçileriyle iletişimleri hemen hemen tamamen olanaksız kılınmıştı. Tutuklular sanki vahşi hayvanlar gibi, iki sıra demir parmaklıklarla ve bu parmaklıklar arasında, silahlı kadın polislerin devriye gezdiği iki metre genişliğindeki bir hatla ziyaretçilerden ayrılmıştı. Buna ek olarak sürekli olarak yeni getirilen tutuklu kadınlar korkunç işkenceleri ve zor kullanmaları anlatıyorlardı. Bu şekilde polis nezaretindeki sorgulamalarda kendileri gibi düşünenlerin adlarını vermeye zorlanıyorlardı.

Her ne kadar tevkif hakiminin önüne çıkarıldıktan ve tutuklu hapishanesine gönderildikten sonra işkenceler bitse bile, burada da tutuklulara fiziki sataşmalar devam ediyordu: İşkence sonucu bedensel acıları nedeniyle ya da hasta oldukları için birçok kadının acil olarak doktor tedavisine gereksinim göstermesine karşın, onlar hapishane doktoru tarafından "histerik" bulunmakta ve hatta kişisel ilaçları ellerinden alınmaktaydı. Buna ek olarak, tutuklular, sürekli onur kırıcı ve aşağılayıcı davranışlarla karşılaşıyorlardı. Bunun en üst noktası ise, onların "asker" statüsüne sokulmalarıydı. Bu ise, hastanede tutuklu bulunanların, gardiyanlarını üst olarak kabullenmek, onları asker selamıyla selamlamak ve onların önünde hazırolda durmak zorunda olmaları demekti. Bunun sonucunda da gün içinde kısa bir süre hapishanenin avlusunda geçirdikleri neşeli zaman da zehir oluyordu. Onların kadın nezaretçisi, yakınlarına geldiğinde, ayağa kalkmalarını ve hazırolda durmalarını istediği için, bankların üs-

tünde rahatça oturma ve çay içme olanakları artık mümkün olmuyordu ve bundan dolayı da askerler gibi daire çizer şekilde yürümeyi yeğliyorlardı.

Gündüz ve gece küçük, dar bir yerde yaşamak zorunda olan ve dışarıdan devamlı baskı altında tutulan tutuklular arasında, kişisel ve politik gerilimler neredeyse dayanılmaz noktaya ulaştı. Hep tekrar tekrar saatlerce hapishane yönetiminin zorlayıcı önlemlerine karşı en iyi nasıl davranılması gerektiği tartışılıyordu. Tüm bu tartışmalara karşın, tutuklu kadınların hep birleşerek, hapishane yönetimiyle ilişkilerde birlik ve dayanışma halinde bir blok oluşturdukları, birbirlerini karşılıklı olarak korudukları, avuttukları ve cesaretlendirdikleri Soysal'ın çizdiği en dokunaklı tablolardır. Tamamen teslim olmuş olmalarına ve sürekli aşağılanmalarına karşın, tutukluların onurlarını koruyacak kadar bir parça alanları vardı. Dinlenme zamanları, çalışma zamanları vs. ile kendi kendilerine günlük programlar yaparak, tehdit edici olan teslimiyetçiliğe ve duygusuzluğa karşı savaşıyorlar, tutukluluk zamanlarını okuyarak ve yabancı dil öğrenerek, gelecekleri için yararlı şeyler yaparak geçiriyorlardı. Devlet otoritesinin birer zavallı objesi oldukları bu durumda, sürekli engellemelere karşın bağımsız kişiliklerini koruyorlardı. Birlikte yaptıkları davranışlarda ise, örneğin, bir amirin önünde istenilen hazırol duruşuna geçseler de, sonra rahat emri üzerine hiç tepki vermemeleri, tersine bir heykel gibi hazırol halde durmayı sürdürmeleri, hapishane idaresini her ne kadar ciddi şekilde rahatsız etmiyor olsa bile, nezaretçileri çaresiz kalmaktan dolayı sinirlendiriyor ve tutuklular bu davranışlarıyla karşı koyma ve kendilerini kanıtlama zevkini alıyorlardı.

Sürekli olarak rejimle ilgili yaptıkları dokunaklı şakaların da benzer etkileri oluyordu. Çünkü alaylarla ve şakalarla, korkunç yaşantılarından ve korkularından uzaklaşıyorlardı. Örneğin, koğuşta "moral gecesi" tertipliyorlar, ordunun renkli gecelerinin parodisini yapıyorlar, sahneye konulan prodüksiyonu ve sorgulama sırasında hakimlerin ya da polislerin konuşma tarzlarını ve

davranışlarını taklit edenleri, jüri üyeleri değerlendiriyordu. Fakat sorgulama sırasında işkence yapılan ve tecavüz edilen kadınların alaycı şekilde kendilerini "'Devrimci Orospular Örgütü" olarak adlandırmaları ya da idam cezasına çarptırılma tehlikesi olan küçük, zayıf Türkan'ın banyo gününden önce gülerek, yıkandıktan sonra daha da hafifleyeceğini ve onu asarak öldürmek için ayağına ağırlık bağlamaları gerektiğini söylemesi, bu yapmacık şakanın arkasındaki umutsuzluğu ve dehşeti ortaya dökmektedir.

Diğerleriyle karşılaştırıldığında çok daha önemsiz nedenler dolayısıyla tutuklanmış, ne uzun süren sorgulamalara çekilmiş, ne de işkence görmüş ve nispeten az ceza alacak olan Sevgi Soysal, diğer tutukluların duyduğu duyguyu, korku ile kızgınlığı ve şiddetli sinir gerginliğini hassasiyetle kaydediyordu. Bu durum en yüksek noktasına, idama mahkum edilmiş THKC üyelerinin serbest bırakılması için baskı yapmak amacıyla, - içlerinde salondaki tutuklu kadınlardan bazılarının kocalarının, arkadaşlarının ve tanıdıklarının da bulunduğu - THKC militanlardan silahlı bir grubunun üç İngiliz teknikeri rehin almaları ve bundan kısa bir süre sonra polisin saklandıkları yeri çembere almasıyla erişmişti [91].

Tutuklu kadınların heyecandan yiyip içemedikleri son derece gergin bir atmosferde, sonunda korkulan haber bir bomba gibi patladı: Bir kadın haber spikeri, rehin alanlara karşı polisin harekâtını ve onların öldürülmesiyle ilgili haberi ve daha sonra da düzgün bir sesle ölülerin adlarını okudu. Ertesi sabah nöbet tutan kadın polis Suna, baş sayfasında parçalanmış cesetlerin fotoğraflarının bulunduğu gazeteyi koğuşa getirdi. Üzüntülü olan akraba ve yakınlarını dikkate alarak, bunu yapmamasını özellikle rica eden Sevgi Soysal, - kısa ve öz olarak eklediği üzere- o an yaşamında ilk kez kin duydu.

Soysal, böyle dramatik anların yanında hapishanenin, günlük

91) Bu olayla ilgili olarak, bak: Gevgilili, Yükseliş ve Düşüş, S. 551 ve Doğan, THKP-C, s. 102

yaşamındaki küçük, önemsiz olayları, hapishanenin odalarını ve mefruşatını, oradaki diğer birçok tutuklunun karakteristik davranışlarını, nöbetçi personelin özel konuşmalarını, düşüncelerini ve karakterlerini de betimlemektedir. Örneğin, kadın polis Zafer, tutuklular için her gün hiç üşenmeden hayal dolu yeni kötülükler düşünürdü, fakat yeni bulduğu "önlemleri" sebatla uygulayacak kararlılıktan yoksundu. Hapishane müdürü, fanatik derecesinde düzene önem veren bir askerdi. Odadaki dolapların, masaların ve yatakların konuldukları yerin, oturma düzeninin, yemek dağıtımındaki sıranın ve her şeyin, iyice titiz şekilde tespit edilmiş olan duvardaki asılı plana uymasını isterdi. Ankara'daki askeri hapishanenin müdürü korkunç otoritesine karşın sonunda, özellikle komik bir figür olarak görülmektedir. Yüksek rütbeli askerlerin hapishaneyi teftişlerinden sonra o, tutuklulara gayet ciddi şekilde, üstlerinin gözlerine şefkatle bakmadıkları suçlamasında bulunmuştu.

Sevgi Soysal'ın "Yıldırım Bölge" – Askeri Hapishanesi'ndeki betimlemeleri, Yargıtay'ın, onunla ilgili verilen kararı onaylamasından sonra sona ermektedir. Çünkü şimdi hapis cezasını çekmek üzere götürüldüğü normal sivil hapishanede bulunanların büyük bir kısmını "alışılagelen" caniler oluşturmaktaydı. Buradaki hapishane dönemiyle ilgili olarak Soysal, artık otobiyografik şeyler yazmamıştır. Ancak yaşadıkları, "Şafak" romanına ve öykülerinden bazılarına karışmıştır.

5.7 Hoş Geldin Ölüm

Sevgi Soysal'ın ölümünden kısa süre önce yazmaya başladığı, ancak bitiremediği "Hoş Geldin Ölüm" adlı romanı 1980 yılında yayınlanmıştır. Romanın var olan yalnızca 49 sayfalık parçasında üç figür, Sema adında genç bir kadın, kocası Ömer ve kadının eski kocası Hasan tanıtılmaktadır. Yazar, Sema ve Hasan'ı uzun metin kısımlarında anılarına daldırmaktadır. Böylece okurken yavaş yavaş bu üç figür ve onların birbirleriyle olan

ilişkileri hakkında geçmişin bir görüntüsü elde edilmektedir: Sema, Hasan ve Ömer birbirlerini üniversite zamanından beri tanımaktadırlar. Gecekondudan gelen ve pek de yetenekli olmayan Hasan, Sema'ya aşık olur. Sema'nın üniversitede ilk yılıdır ve Hasan'ı değil, tersine kısa bir süre beraber yaşadığı Ömer'i sevmektedir. Ömer, büyük geleceği olan, parlak kafalı biri olarak bilinmektedir, yabancı ülkede eğitim almıştır ve politik bakımdan aktif, solcu bir grubun yönetim kadrosundadır. Fakat politik çalışmaları onu yeraltına inmeye zorladığında, Sema'yı bir gün içinde çaresiz, tek başına ve evsiz bırakır. Sema'yı Hasan alır, kendisinin ve anne- babasının oturdukları eve götürür.

Bunu izleyen yıllarda olanlara hızlı şekilde, kısaca belirtilerek ve imalarla değinilecektir: Bir ay içinde Sema ve Hasan evlenirler, Sema Ali adında bir çocuk doğurur ve eğitimini yarıda bırakır. Hasan politik nedenlerden bir süre hapishanede kalınca, Sema Ömer'le yeniden temasa geçer ve sonunda Hasan'dan ayrılır.

Romanın şimdiki zamanında Sema uzun yıllardan beri Ömer'le evlidir. Sema da kocasının politik çalışmalarına aktif olarak katılmaktadır. Onlar, "Halk"a, halkın yaşamına, günlük yaşamına ve dertlerine daha yakın olmak ve onların arasına karışmak için kısa bir süreden beri gecekonduda oturmaktadır. Romanın başlangıcında, Ömer ve Sema siyasi çalışmalarından birinde, Ankara'nın caddelerinde politik broşürler satmaktadırlar. Fakat Sema kendini tam olarak bu işlere verememektedir. Kocası Ömer, gösterişli, yapmacıklı politik davranışlarıyla komik gelmektedir. Sema'nın yorgunluğunun ve isteksizliğinin arkasında "yeni gerçekler" bulunmaktadır. Fakat önce kendisinin daha iyi düşünmesi gerektiğinden, bu konuda kimseyle, Ömer'le bile konuşmaz. Bunun neyle ilgili olduğu hakkında, var olan roman sayfalarının hiçbir yerinde somut birşey söylenilmemektedir. Okuyucunun öğrenebildiği şey yalnızca, buna karşı "önlemler alınması gereken", "çok yaygın, alışılagelmiş bir gerçek" ile ilgili olduğudur.

Yazarın romanda değindiği imalar ve yaşam koşulları, Soysal'ın, Sema'nın kişiliğinde, hastalığı nedeniyle krize giren bir kadını betimlemek istediğini düşündürüyor. Fakat roman son bulmadığı için, Sema'yla daha sonra neler olduğu ve başına gelen değişikliklerle ne yaptığı bilinmemektedir. Belirgin olan şey, Sema'nın şimdiye kadarki yaşamını sorgulamaya başladığıdır: Ömer'e hiç haber vermeden, kendisindeki broşürleri aniden birlikte mücadele eden arkadaşlarından birinin eline bastırır ve görevini bırakıp gider.

Sema bilmediği bir güdüyle sürüklenerek, daha önce Hasan ve ailesiyle birlikte yaşadığı eve gider. Ancak teselli bulacağını umduğu eski kayınvalidesi Hayriye'yi bulamaz. Onun yerine oğlu Ali'ye rastlar. Ancak ondan, iki yaşındaki bir çocuk olarak babaannesine bıraktığı Ali'den yakınlık görmez. Çocuk dışarıda kedisiyle oynamak için evi terkedince, Sema yarı karanlık odada tek başına oturur, şaşkın durumda dalgınlaşır ve karşısında birdenbire ninesini görür, kendini çocukluk zamanlarına geri gitmiş hisseder. Burada, Sema'nın kendi çocukluğuyla ilgili anılarının tam ortasında, metin kesilmektedir.

6. DEĞİŞİM VE DURGUNLUK ARASINDAKİ TEMEL KARŞITLIKLAR

Ellen W. Erwin, Adalet Ağaoğlu'nun öyküsündeki anlatı tekniği hakkında yazdığı yazıda, Türkiye'nin son on yıllarda yaşadığı hızlı sosyal değişimi edebi olarak anlatmak için, zamanımızdaki birçok Türk yazarın buna uygun anlatım aracı aradığına işaret etmektedir[92]. O, Ağaoğlu'nun romanı "Ölmeye Yatmak" ve "Hadi Gidelim" öyküsündeki karmaşık anlatısal yapının analizine dayanarak, yazarın zamansal kaydırmalar ve anılardan bölümler kullanmak suretiyle, sosyal değişimi nasıl belirlediğini göstermektedir.

92) *Erwin, Narrative Technique in the Fiction of Adalet Ağaoğlu*

Bence Türkiye'nin modern edebiyatında "değişim" konusunun önemi, Sevgi Soysal'ın yapıtında da görülmektedir. Fakat Soysal, Ağaoğlu'dan farklı, ilk planda somut olarak bir zaman içinde biten değişim işlemini değil, tersine belirsiz, ileriye dönük değişim arzusu ile bunun karşı kutbu, fikrinden vazgeçmeme, monotonluk ve durgunluk arasındaki gerilim durumunu göstermektedir.

Soysal'ın tüm eserlerinde görülen, iki kavram "değişim" ve "durgunluk" arasındaki tezat, özellikle çok açık olarak ilk romanı "Yürümek"te dile getirilmektedir. Romanın son üçte birlik kısmındaki metinlerden bazı kısımları aynen vererek, bunu daha net şekilde göstermek istiyorum:

130. sayfada, Elâ büroda oturmakta ve işin monotonluğundan dolayı kendini sıkıntılı hissetmektedir:

(Metin 1)

"Yazı masasının, sağ çekmecesini açtı. Gelen evrakı önüne dizdi. Hepsi bilinen, tekrarlanan şeyler. Hepsi gereksiz, ama vazgeçilemeyen şeyler; hepsi bir gün başlatılmış, sürdürülen şeyler; hepsi bırakılabilir, son verilebilir, ama buna bile değmeyen şeyler; hepsi temelde hiçbir şey değiştirmeyen, değiştirmesi söz konusu olmayan, yalnızca sürdürmek için varolan, (...) bir çarkı, belki de bir düzeni sürdürmek için varolan şeyler. Aynı yazıları yazdı yeniden; düşünmeden üstünde, ezbere bildiği cevapları yazdı, o değişmesi söz konusu olmayan cevapları."(YÜ, 130)

Elâ, aşk ilişkisinde Memet'le yeni bir başlangıcı ummasına karşın, umduğuna erişemediğini belirler. Günün birinde ona aşağıdaki suçlamada bulunur:

(Metin 2)

"Profesyonel Romeo gibi durmadan sevişmek istiyorsun! Durmadan sevişmek, daha doğrusu aynı yerde durarak sevişmek, sevişmeyi sadece öpüşmek, dokunmak saymak yanlış bir

şey. Bıktırıcı, usandırıcı, yorucu. Sevişmek yoran, bıktıran değil, bir şeyleri değiştiren, oluşturan, geliştiren bir şey olmalı. Bir alışveriş, öyle bir alışveriş ki, sevinin başlamasıyla bitimi arasında hiç umulmadık, hiç beklenmedik, sevme dışında asla becerilemeyecek değişimler oluşsun..." (YÜ, 145)

Onu ve Memet'i ziyaret eden eski arkadaşlarının gitmesinin ardından:

(Metin 3)

"Şimdi giderler. Hiçbir şey değişmemiş olur. Yemekten sonra oturduğumuz koltuklardan, hiçbir şey yapmamış, hiçbir şeyi değiştirmemiş, geliştirmemiş olduğumuz halde yorgun, ölesiye yorgun kalkarız;" (YÜ, 152)

Elâ, Memet'le birlikte vapurla İmroz adasına geldiğinde, kendisiyle limanda vapuru bekleyen insan kalabalığı arasında bir paralellik bulur:

(Metin 4)

Elâ kendisiyle bekleyen kalabalık arasındaki benzerliği düşündü. Herşeyin değişebileceğini sananlardanız, bekleyenlerden, umanlardan. Yeni bir adadan, ya da gelmesi çok olağan olan vapurlardan bile bir şeyi, bir değişimi beklemek." (YÜ, 155)

Aynen alıntı yapılan dört metnin ortak özelliği - aynı tipte daha birçok örnek verilebilir- "değişmek" fiilinin ve ondan türetilen "değiştirmek" ile "değişim"in sık sık kullanılmasıdır.[93]

93) "Sem" terimi, yapısal anlam biliminde en küçük birimini, /insanî/ ya da "genç-lik'teki /eril/ anlamını ifade etmektedir. (/) işareti, burada mecazi yapının var olduğuna işaret etmektedir. Bu anlam birimleri kendi başlarına tanınmazlar, tersine arka plandaki diğer birimlerin kullanılmasıyla aktüelleşirler. Örneğin, "genç" "yavru"yla (hayvan) bağıntılı olarak bulunuyorsa, belirli karakteristik /hayvanî/ karşıtı /insanî/ ortaya çıkar; /genç/ ya da /genç kız/ bağıntısında /insanî/ sübjonktif karakter, yani aynı anlamsal adlandırıcı olmaktadır; bu sırada /eril/, /dişil/ farklılık özelliği olarak ortaya çıkar. (Karşılaştır Keller; Hafner, Arbeitsbuch zur Textanalyse, S.21 ve Schulte- Sasse; Werner, Einführung in die Literaturwissenschaft, s. 64)

Bunların hepsi /değişim/ ya da olumsuz anlamda /var olmayan değişim/ anlambirimciğini taşımaktadır. +-/Değişim/ anlambirimciğinin tekrarlanışı homojen bir anlam düzeni, yapısal anlambiliminin terminolojisinde bir yerdeşlik (isotopi)[94] oluşturmaktadır.

Geriye baktığımızda anlamsal niteliğin eksi artı değişimi/ homojen anlam düzlemi oluşturmakta, terminolojide, yapısal anlam biliminde bir isotopi oluşturmaktadır. Bu yalnızca, metnin birkaç yeriyle sınırlı değildir, tersine bütün romanda görülmektedir ve tezat çiftleri, /Değişim/ karşı/Değişmeme/tematik açıdan hakim kılmaktadır.

"Değişmek"in sık sık kullanılması ve ondan türetilenler, "değiş-"in fonolojik tekrarlarının özellikle göze çarpması ve okuyucunun dikkatini kendi üstüne çekmesiyle, burada önemli bir rol oynamaktadır. Fakat bunun tek /değişim/ isotopinin oluşmasında yardımı olmamaktadır. Çünkü /Değişim/in semantik karakteristiği, sözün gelişi başka fiillerde de görülmektedir. Örneğin, "bırakmak" ve "son vermek" (Metin 1), "oluşmak", "oluşturmak" ve "geliştirmek" (hepsi metin 2), ve değiştirmemek tarafındaki olumsuz fiiller ise, "yapmamak" ve "geliştirmemek" (Metin 3), ayrıca "bilinen", "tekrarlanan", "vazgeçilmeyen", "sürdürmek" (Metin 1), "aynı yerde durarak", neredeyse eşanlamlı "usandırıcı" "bıktırıcı" ve "yorucu" (hepsi metin 2) ve 3. metinde iki kez yinelenen "yorgun" un bir kez daha ele alınması gibi.

Seçilen dört metin kısımlarının da gösterdiği üzere, tezat çiftler /Değişim/ karşı /Değişmeme/, tercihen roman figürü Elâ ile ilgili yerlerde ortaya çıkmakta ve böylece açıkça bir değer kazanmaktadır ki, burada "değişim" olumlu, "değişmeme" olum-

94) "Isotopie" terimini Schulte- Sasse ve Werner'e dayanarak kullanıyorum. Onlar bu terim altında homojen anlam sahasını anlamaktadırlar. Burada bir metnin dominant-yinelemeli "Sem"leriyle ya da başka ifadeyle dominant olarak kullanılan "Sem"le birbirine bağıntılı olan sözcükler oluşturulmaktadır. (Schulte-Sasse; Werner, S.68; Keller; Hafner, S. 333). Link ise ancak bir metnin tek düze konulan, tüm yinelemeli, dominant yapılı "Sem"lerinin hiyerarşik yapısını "Isotopie" olarak belirtmek eğilimindedir. (Link, Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe, S 73)

suz değerlere karşılık gelmektedir. Monotonluk, günlük işler, can sıkıntısı ve alışkanlık, Elâ tüm bunların kendini tehdit ettiğini hissetmekte, onlardan kaçmayı denemekte, fakat onlar her seferinde yine yaşamına girmektedir. Elâ'nın monotonluktan kaçışı ve değişime olan şiddetli arzusu belirli bir amaca yönelik değildir. Elâ aslında neden kaçtığını bilmektedir ama ne aradığıyla ilgili kesin bir fikri yoktur:

"Ama yine de bir şey bilmek, bir şeye yetişmek gerektiğini duyuyor. (...) Bahçe, can sıkıntısı, bahçe duvarına oturmak, hiç ilerlemediğini, gelişmediğini bilmek. (...) yeni kapıları açmak gerek, yanlış kapıları, doğru kapıları, ama açmak, mutlaka açmak."(YÜ, 35)

Bir kapıyı açmak, değişimin bir göstergesidir. Belirli olmayan bir geleceğe yola çıkmak, romanın sonunda yine ele alınmaktadır. Elâ, bir resim sergisindeki asılı resimlerin hiç ilişkili olmayan bir şekilde yanyana duran renklerinin, kendi monoton yaşamını sembolize ettiğini görmekte ve sergiyi kaçarcasına terketmektedir. Zaten yine ± /değişim/in anlamsal karakterini taşıyan kelimelerin yığıldığı bir metin bölümü:

"Renkler arasında tanıdık yüzler gördü, renkler gibi yanyana (...) Öyle, asılı, resimlerdeki, cansız resimlerdeki, oluşamayan, hareketsiz, can sıkıcı renkler gibi. Yüzlerce yanyana, asılı duruyor karşısında, bu yüzlerle, bir araya toplanınca hiç anlamı olmayacak cümleler konuşuyor; cümleler, yanyana, hiçbir şeyi değiştirmeyen cümleler, (...)."

"(...) , midesi bulanıyor, kusacak; sabah gazetelerinin, kapanan bir kapının ardından sürdürülen durallığın üstüne. Kapanan bir kapının yeniden açılana dek hiçbir anlamı olmayan bir nokta olduğunu unutmamak."

"Duran, seyredilmeyen resimlerin dışına çıkmak istiyor, sergiden dışarı çıkmak, adları, yüzleri, cümleleri kıpırdatıp kapıya doğru yol açmak. Elâ sergi kapısını açıp dışarı çıktı."

(...)

"Yürümek, dönüp bakmamak arkaya." (YÜ, 182-85)

Romana da adını veren "yürümek", aynı zamanda Elâ'nın yaşamıyla ilgili bir parola olarak, onun hep aynı günlük şeylerden kaçmak, yeniliğe ve gelişmeye olan arzusunu tatmin edici deneyimler yapmak, tamamen yeni bir yola çıkmak için duyduğu şiddetli arzuyu sembolize etmektedir.

Elâ tüm bu harekete geçme denemelerine karşın, kendi -ve birlikte yaşadıkları insanların- yaşamını monoton ve durgun olarak algılamakta, bu durum ise, bitki ve hayvanlar dünyasındaki sürekli hareketlilik ve değişim dikkate alındığında, doğadaki yaşama bir tezat oluşturmaktadır. İnsanların yaşamıyla ilgili bu anti-tez, "Yürümek"te toplam 24 yerde doğa betimlemeleriyle belirtilmiştir. Burada Elâ ve Memet'in yaşamından kesitler birbirlerini izlemektedir. Açıklamak için iki kısa, kendi içinde tamamlanmış metin bölümünü aktarmak istiyorum:

"Kurak bozkır, kışın karı, buzu, soğuğuyla donmuş topraklarına, baharın ilk yağmurlarını, sıcak yağmurları emdi. Toprak bir kışlık katılığın ardından büyük bir yavaşlıkla, isteyen bir yavaşlıkla yumuşadı, ısındı, kabardı. Yumuşayan, rahatlayan toprak taneleri tıkadıkları köstebek ve tarla faresi deliklerini ısınan göneş ışığına açtılar; güneş, toprağın derinine sokuldu, ısıttı, yeniledi; toprak hızlanan tadın hemen ardından gelen, mutlaka gelen bir rahatlama ve boşalmayla canlandı, çiçeklendi, dirildi, unuttuğu canı içinde oluşturdu yeniden. Bu gerçek oluşumun, ısınmanın, ardından gelmesi gereken doğuma hazırlandı; bekledi sancısını; onun için güçlendi." (YÜ, 15)

"Tükenen son kırıntıların hiç bir anlamı kalmamıştı ka-

rıncalara. Baharı o karanlık toprak diplerinde nasıl sezdilerse, bini, binlercesi bozkırın yüzüne çıktı. Kendileri için çok büyük engelleri aştılar, kaynayan, durallık tanımayan bir yüzeyde ilerlediler, ilerlediler. Her adımları bir şeyi değiştirdi. Görünmeyen bir şeyi. Ufak, ama bitmeyen değişim, karınca adımlarıyla da olsa ilerledi. Görmeyenleri, göremeyenleri şaşırttı bir gün." (YÜ, 19)

Bu iki metne dayanarak -fakat doğayı betimleyen 24 bölümün tümü birbirine bağıntılı bir seri olarak iyice okunduktan sonra-, romanda hakim olan "/değişim/ isotopisinin burada da devam ettiği, ancak burada / değişim/ tarafının , /değişmeme/ tarafına belirgin şekilde ağırlık kazandığı açıkça görülmektedir. İkinci metinde "durallık tanımayan", 'değiştirdi" ve "bitmeyen değişim", /değişim/ anlambirimciğinin tekrarlanışına hizmet etmektedir; ayrıca buna ek olarak üç kez yinelenen "ilerlemek" fiili için de aynı anlam görünüşü söylenebilir.

Birinci metinde başlayan ilkbahar -hareketlilik ve yeni başlangıç için bir sembol anlamında- değişim, ilerleme ve gelişim için doğadaki tetikleyici bir dönemdir. Bunun anlatımı için, "yenilemek", "canlanmak", "çiçeklenmek", "dirilmek", "canı oluşturmak" ve 'oluşum" gibi kelimeler vardır. Metinde ilginç olan, canlanan topraktan yeni yaşamların nasıl oluştuğunu betimlemekte, cinsiyet alanından "tat", "boşalma" ve üreme alanından ise "doğum", "sancı" gibi tanımların kullanılmış olmasıdır. Burada değinilen üreme konusu, örneğin, tavşanların (YÜ, 25), kirpilerin (YÜ, 29), farelerin (YÜ, 43), sincapların ve porsukların (YÜ, 60) üremesinden ve yavrularının yetiştirilmesinden söz edildiği bir dizi doğa betimlemelerinde tekrarlanmaktadır.

Doğanın yaşamına yalnızca yenilenme, üreme ve doğum değil, aynı zamanda yok etme ve ölüm de aittir. Bu gerçek, konuya ilk değinildiği zaman, farelerin ve porsukların keskin dişleriyle her şeyi nasıl kemirerek yedikleri yalnızca imâ ediliyor ya

da tavşanların, kirpilerin, farelerin ve sincapların betimlemelerinde, onların düşmanları da belirtiliyor. Fakat daha sonra kedilerin (YÜ, 67), kurtların (YÜ, 73), yarasaların (YÜ, 84) ve yılanların (YÜ, 121) avlarına acımasızca pusu kurdukları ve sonra da onları yuttukları ya da korkunç ve zararlı ayrık otlarının, nazlı ve hassas bitkileri yerlerinden ettikleri, onları yenip, yerlerini aldıkları (YÜ, 113) gibi, anlatılırken konu giderek daha egemen hal almaktadır. Doğadaki yok etme ve ölüm, sürekli yenilenmeye yönelik dinamik bir sürecin parçasıdır, bunlar hareketliliğin ve değişimin sonu değil, tersine yeni yaşam için bir çıkış noktasıdır:

"Ormanın yolla kesiştiği yerde yatıyordu eşek. Öleli çok olmuş. Yan yatıyordu, ayakları dikili. Bir zamanlar güzel olan gözleri, doldurulmuş hayvanlara takılan cam gözler gibi. Kara sinekler bulut gibi üstünde. İşte durdurulmuş bir an. İşte sanki bu eşek için hiçbir şey değişemez. Bu son çirkin, mide bulandırıcı an, en son, en değişmez andır. Artık bir zamanlar buğulu olan kara gözler böyle cam gibi kalacak. Kalmayacak ama gözler, bu çürüyen, kurtlanmış eşek bedeni kalmayacak. Önce kokuşacak, sonra çürüyecek, ufalanacak, ufalanacak. Ormanın bitiminde toprağa dönüşecek Ormanın çimi bir eşek boyutu daha yayılacak. Yeni bir filizle belki, bir ağaçlık büyüyecek güzel orman." (YÜ, 161)

/Değişim/ anlambirimciği üzerine kurulmuş olan "isotopi", yalnızca "Yürümek" romanında, romanın başından sonuna kadar geçmemekte, aynı zamanda "Tante Rosa", "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti", "Şafak" ve Soysal'ın diğer birkaç öyküsünde etkili olmaktadır. Onun oluşması, her zaman "Yürümek"te betimlenen biçimde olmaz, yani ± /değişim/ anlambirimciğinin egemen olduğu tek tek kelimelerin dikkat çekici sıralamasıyla değil, aynı zamanda dolaylı biçimde, karmaşık metin oluşturma yöntemiyle de oluşur.

"Tante Rosa"da değişim konusu, tek tek kelimelerin sık sık kullanılmasıyla değil, tersine aynı yapısal karakterde olan davranış birimlerinin arka arkaya sıralanmasıyla dile getirilmektedir. Çünkü Tante Rosa'nın hareketli yaşamını anlatan 14 öyküde hep aynı ana şema yinelenmektedir. Aşağıdakiler de bunu karakterize etmektedir:

Tante Rosa, büyük mutluluk, aşk ve zenginlikle ilgili hülyalarını gerçekleştirmeyi dener. Fakat -Tante Rosa'nın en sevdiği- basit romanlar ve saray raportörlüğüyle bezenmiş resimli "Sizlerle Başbaşa"daki hayal dünyasıyla, gerçeklerin birbirine uymaması nedeniyle başarısızlığa uğrar. Fakat bu başarısızlığa karşın vazgeçmez, hayallerine ve arzularına sıkı sıkıya bağlanır, yenilgisine karşın "hacıyatmaz bir kadın" gibi ayağa kalkar ve yaşamını değiştirmek için yeni bir işe, yeni bir projeye, yeni bir denemeye atılır. Bu davranış şemasının sürekli tekrarıyla yeniden başlamanın, harekete geçmenin ve değişimin, Tante Rosa'nın yaşamındaki önemine dikkat çekilmiştir. Geçmişi arkada bırakmak, arkaya ve arkada ne bırakıldığına bakmadan, bilinmeyen yeni bir geleceğe doğru gitmek - tıpkı "Yürümek" in sonunda Elâ'da olduğu gibi- Tante Rosa'nın yaşamının parolasıdır. O da tıpkı Elâ gibi günlük yaşamın monotonluğundan ve geleneklerle sıkıştırılan, alışkanlıklarla ruhsuzlaştırılan yaşam biçiminden kaçmaktadır:

"Bir mektup bıraktı Tante Rosa arkada, üç çocuk bıraktı, biri emzikte, kaz kızartması ve elma pastası yapmasını, yemek masası örtülerini koklamasını[95], *dolapları yerleştirmesini öğrettiği hizmetçi kızı bıraktı. Margarita ekili bir küçük bahçe, tahta merdivenli, yüksek tavanlı, çalar saatli bir ev bıraktı, her Pazar sabahı kiliseye giden, her Pazar öğleden sonra koynuna giren kocayı bıraktı, şapka giyen komşu kadınları, sümüklü ço-*

95) İçerik açısından "kolalamasını" versiyonu (kolalamak'tan) bana göre dah ayerinde olurdu Aliye Yenen de burayı "kolalamak" olarak çevirmiştir. (Sevgi Sovsal, Tante Rosa. Çevirmen-Türkçe aslından- Aliye Yenen, Hamburg 1981, s.24

cuklarını bıraktı, onların kocalarını, onların da kaz kızartmalı hayatlarını bıraktı. (...) (RO, 21)

"Yenişehir'de Bir Öğle Vakti"nde Olcay ve Doğan'la, yaşamından memnun olmayan ve toplumun baskısını kırmak isteyen yeni figürler ortaya çıkmaktadır. Fakat Tante Rosa ve Elâ'dan farklı olarak, onların protestosu yalnızca bireysel ve özel alanla sınırlı kalmadı, tersine buna ek olarak politik boyutlara da erişti. Çünkü Olcay ve Doğan sadece özel yaşamlarında değişim aramıyorlar, tersine anne- babasının normal ve değiştirilemez olarak gördüğü toplumsal haksızlıklar sisteminde devrim yapmak istiyorlardı. Amaçlarının belirlenmesinde, yoksulluğu ve yokluğu kişisel olarak yaşamış ve daha iyi, daha adil bir dünya için savaşan, işçi çocuğu Ali'yle hem fikirdiler.

Politik devrim ve hüküm süren esas düzenin değişmesiyle ilgili sorunlar, romanın orta kısmında Olcay, Doğan ve Ali'nin arasında uzun süren görüşmelerle açıktan açığa tartışılırken, romanın diğer kısımlarında dolaylı olarak dile gelmektedir. Burada çeşitli stilistik yöntemler kullanılmaktadır. Bunlardan bir tanesi, daha önce değinilen, (Yenişehir'de Bir Öğle Vakti'nin özetine bakınız) devrim ve değişimin bir sembolü olarak algılanabilen, devrilen kavağa, romanın sonuna doğru gitgide daha sık dikkat çekilmesidir. Buna ek olarak "değişmek" fiili, her ne kadar "Yürümek"teki gibi "o kadar yinelenmese de romanın özellikle önemli iki bölümünde, romanın başlangıcında (romandaki ikinci cümle) ve romanın sonunda (romanın son cümlesi) bir nevi "sinyal" olarak önemli bir rol oynamaktadır:

"Sanki büyük bir gürültüyle devrilecekmişçesine sallandı kavak. O her an oluşan, değişen şeyleri görmeyenler sezmediler bunu" (ÖV, 5)

"Çürük kökleri üstünde fazla duramayan kavak (...) büyük bir çatırıyla, ama o sondaki kimsenin artık hiçbir şeyi değiş-

tiremiyeceği andaki hızıyla Mevlut'un üstüne devrildi" (ÖV, 298)

"Değişmek" ve /değişim/ anlam alanındaki diğer kelimeler, Olcay, Doğan ve Ali'nin karşıt figürlerinin, yani nefret edilen burjuvazi düzenini canlandıran Salih Bey ve Mevhibe Hanım'ın ortaya çıktığı yerlerde, onların değişime olan ilişkilerini karakterize etmek açısından, çok sık kullanılmaktadır. Profesör Salih Bey hakkında örneğin şunlar söylenilmektedir:

"Artık hiçbir değişiklik gerekmiyordu yaşamında, tam tersine her şeyi, böyle, olduğu gibi sürdürmek." (ÖV, 103)

Mevhibe Hanım, kocasına göre geleneklere çok daha sıkı bağlıydı:

"Beybabasının gümüş çerçeveli resminin yerini hiç değiştirmezdi Mevhibe. (...) Ona göre hükümet, aynı bu resim gibi, hep aynı yerde ve yükseklikte, aynı durumda kalması gereken bir şeydi kısaca. Değişmezdi, değişmezliği temsil ederdi. Değişme sözcüğünü sevmez Mevhibe Hanım." (ÖV, 137)

Soysal'ın üçüncü romanı "Şafak"ta da buna iyice benzer şekilde Muzaffer Bey, hakim tabakanın yalnızca bir temsilcisi olarak değil, ayrıca hep "aynı kalan"a, "değişmeyen"e özel sempatisiyle de devrimci ruhlu Mustafa ve Oya'nın karşı figürü olarak yer almaktadır:

"Elinde kahve tepsisiyle karısı. Yıllardır, yıllardır olduğu gibi. Sevgisiz ama alışık köpekler gibi. Uykulu gözleriyle bir günaydın bile demeden, ama hiç unutmadan kocasının sabah kahvesini. Muzaffer Bey için önemli olan da sadece kahve. O her gün şaşmayan şeyler ister; istediği, şaşmamasıdır her gün önemsenen ayrıntıların. Kahve tepsisini balkon kenarına bırakıp içeriye giren karısıyla konuşmadılar. Sözler değişebilir şey-

lerdir, değişmez şeyler safına girmezler, yoktur önemleri Muzaffer Bey'in gözünde." (ŞA, 178)

Muzaffer Bey'in karakteristik eğilimi, onun her değişiklik karşısında korkmasına neden olurken, Oya ve Mustafa özel yaşamlarında da her türlü değişime açıktırlar. Romanın üçüncü bölümü "Şafak", -aynı zamanda tüm romana adını vermiştir- her ikisi için de tamamen hareketlilik ve yeni başlangıç işaretidir. Günün ağarmasıyla -bu da yeni bir başlangıç için bir görüntüdür- her ikisi de yeni bir yaşam dönemine girmekte, yaşamlarını yeniden düzenlemekte ve geçmişlerindeki hatalardan ders almak istemektedir. üslup alanında bu, her şeyin Oya'nın çevresinde döndüğü romanın son sayfalarında yine hakim olarak kullanılan ± /değişim/ anlambirimciğinin kendini göstermesiyle desteklenmektedir. Buna –diğer bir çok detayın yanında- özellikle "başlangıç", "başlamak" ve "alışkanlık"ın güçlü yoğun yinelenişiyle, (Rekurrenz'iyle) ve ayrıca "Sinyal kelimesi" "değiştirmek"in çok kez ortaya çıkmasıyla yardımcı olunmaktadır. (ŞA, 222-227) Oya, monotonluktan ve katılaşmış alışkanlıklardan, "Yürümek"teki Elâ kadar nefret etmektedir. Bu nedenle de şimdi o, sürgün zamanının sona ermesinden bir hafta önce, günlük yaşama dönmekten korkmaktadır:

"Suyun akmadığı sabahlarda sadece suya öfkelenmek. Bir araba beygiri sabrıyla dönen ev çarkı. Akraba, dost ilişkileri, gazete sayfaları ve televizyon ekranı arasında şartlanmak. Kitapların daha çok tozlarıyla savaşmak. Hiç çıkmayan tencere karaları, "toplandıkça dağılan ev içleri." Çekirdekli çıkan patlıcanlar ve mutlaka başarılı pişmesi gereken yemekler. Tutmayan mayonez. Sandığa kaldırılıp çıkarılan yazlıklar ve kışlıklar. Sivil polislerle yer değişen güveler. Sözde huzur ve sözde hursuzluk. Bütün bunlar o kadar yakın ki. Başka şeyler, başka bir çember, ama nasıl?" (ŞA, 224)

Tezat çifti "huzur" ve "huzursuzluk," Soysal'ın eserinin dar çerçevesini aşan ve zihniyetler tarihiyle bağlantılı olan bir derinlik açmaktadır:

Sevgi Soysal'ın figürleri, iç huzursuzlukları, değişime olan sürekli ve şiddetli arzuları ve günlük monotonluktan kaçmalarıyla, Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme dönemindeki yaşam biçimi ve mentaliteleri hakkında yazdığı makalede Erika Glassen'in karakterize ettiği gibi [96] eğitimli- kentli Osmanlının tipine iyice tezat oluşturmaktadır. Çünkü Glassen'ın gösterdiği üzere, bu Osmanlı insanı, anahtar kelime "huzur" ile betimlenebilecek bir amaca yönelmiştir. Bu amaç, "evsatünnas"ın, "orta karar," aşırılıklardan kaçınan, sakin ve kabuğuna çekilmiş halde günlük yükümlülükleri yerine getiren ve okuma ile meşgul olan örnek insan fikriyle sıkı sıkıya bağlıdır. Bu örnek insan fikri, Osmanlı İmparatorluğu'nun toplumsal ve siyasal çöküşüne karşı bilinçli olarak geliştirilen tevekkülden meydana gelmiştir[97].

Ancak 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında Türk milliyetçiliğinin gelişmesiyle, "huzur"a, sakinliğe ve uyumluluğa yönelik Osmanlı insan tipi, gitgide daha fazla oranda olumsuz olarak eleştirildi. Osmanlı insanının uyuşukluğu ve rahatına düşkünlüğü, imparatorluğun çöküş nedeni olarak görüldü ve onun yerine dinamik, mücadeleci, ileriye dönük insan ideali geçerli oldu.[98] Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti, sonunda Osmanlı- İslâm geleneğini, onun değerlerini ve yaşayış biçimini bıraktı ve yeni, ütopik ufuklara açıldı.

Sevgi Soysal'ın figürleri de -tıpkı kendisi gibi- bu hareketin ürünleridir. Onlar yeni, batıya yönelik devletin hareketini

96) Glassen, Huzur Trägheit, Seelenruhe, soziale Harmonie. Zur osmanischen Mentalitätsgeschichte

97) Glassen, Huzur, S. 153 Belki de gelişme çizgisi takip edilerek, burada İslami ortaçağda Adab- Edebiyatında, etikte ve tıpta önemli rol oynamış olan "itidal" terimine (Yunancada symmetria) kadar gidilebilir (Prof.Dr.I Christoph Bürgel'in Kış Sömestri 76/77'de Bern'deki İslami Kültür Tarihi Semineri) ya da Prof.Bürgel'in- teşekkür borçluyum- işaret ettiği üzere, Kuran'da belirtilen "sakina", Allah'ın inananlara gönderdiği huzur (K 2, 248, 48,4, 48,18, 48,26, 9.40)

98) Glassen, Huzur, 145

paylaşan ve bu arada Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel geleneğini arkada bırakan, kentli orta tabakanın çocuklarıdır. Ancak anne-baba kuşağı erişilenle mutlu olup, bunu korumayı isterken, çocuklar hayal kırıklığına uğramış halde, zihni darlığı, hükmeden kalburüstü sınıfın nüfuzunu kötüye kullanmasını, sosyal uygunsuzlukları ve memleketin ekonomik geriliğini açıkça ortaya koymaktadır. Diğer yandan onların iç huzursuzlukları, iki arada bir derede kalmaları ve memnuniyetsizlikleri, İslâmî değerlere ve sözümona kutsal, sosyal ahengin hakim olduğu Osmanlı toplumuna geri dönmeyi düşünmelerine neden olmamış, Glassen'e göre bu tür düşünceler zamanımızdaki Türkiye'de yeniislamlaşma akımlarının belirtileridir,[99] tersine bilinmeyen bir geleceğe doğru ileri atılmışlardır. Onun (kendi kuşağının ve onun kendi sınıfının hiçbir ilişkisinin bulunmadığı geçmiş zamandan çok daha önce, Soysal'ın figürleri, kurtuluşlarını, belirsiz bir geleceğe doğru gitmekte bulmuştur. Az sayıdaki istisnalar hariç -örneğin "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti"nde marksist inanışları nedeniyle gerçekleştirilecek dünyayla ilgili somut düşünceleri olan Ali'de olduğu gibi- Soysal'ın figürleri için değişimin amaçlarının, değişimin kendisinden daha az önemli olduğu görülmektedir. Değişikliğin kendisi, sırf hareket olsun diye hareket, duraklamanın sona ermesi, onların amaçlarıydı. Bu şekliyle onlar, yaşadıkları zamanın, ve büyük bir ileriye dönüklüğün, ihtilalin, yeni fikirlerin ve ümitlerin damgasını vurduğu 60'lı yıllardaki belirli bir düşünsel ortamın tipik temsilcileridir. Fakat bunu izleyen hayal kırıklığı, iç savaşa benzer durumlar, 1971 ve 1980'de askeri darbelere neden olan politik gelişmeler, çok abartılan ümitlerin yıkılması, Soysal'ın yeniye, farklıya ve daha iyiye olan özlemlerini hiçbir değişim denemesiyle yerine getiremeyen figürlerinde zamanından önce gerçekleştirilmiştir.

99) Aynı eser, s.165

7. BİREYSELLİKTEN TOPLUMSALLIĞA KONUSAL GELİŞME

Sevgi Soysal'ın edebi eserlerini kaleme aldığı altmışlı ve yetmişli yıllar, -politik gelişmelerle sıkı sıkıya bağlı olarak- edebiyatta da taze rüzgârların esmeye başladığı zamanlardı. Yeni, liberal 1961 anayasası, şimdiye kadar yasaklanmış olan yazıların yayınlanmasına olanak sağladı. Bu nedenle yeni yayınların gerçek bir bolluğu yaşandı; zamanın düşünürlerinin önemli eserleri ve sosyalist/toplumcu literatürün belli başlı eserleri de Türkçeye çevrildi ve yayınlandı.

"Yön" dergisi 1965'te, uzun zamandan sonra ilk kez Nâzım Hikmet'ten şiirler yayımladı. Ondan sonra da 1936'dan bu yana basılmamış yazılar birbiri ardına yayınlandı.[100] Böylece entellektüeller ve yazarlar arasında, edebiyatın toplumdaki işleviyle ilgili hararetli tartışmalar için başlama işareti verilmiş oldu. "Köy edebiyatı" olarak adlandırılan hariç- edebiyatın ellili yıllarda sosyal gerçeklerden hep uzaklara, şekilsel deneylere ve tamamen kişisel durumların betimlenmesine götüren gelişmesi eleştirildi. Sosyo- kritik gerçekçilik istenildi, "sosyalist" ve hatta gerçeği yalnızca yazmakla kalmayıp, aynı zamanda onun değişimine katkısı bulunması gereken "devrimci" edebiyat konuşuldu.[101]

Edebiyatın toplumsal rolüyle ilgili o zaman başlamış olan tartışma tipine daha sonraki bir örnek olarak, 1975 yılında Bekir Yıldız'ın, Sabahattin Ali ve Sait Faik hakkında neden olduğu tartışma gösterilebilir: Sabahattin Ali'nin ölüm yıldönümü nedeniyle, Bekir Yıldız, Sabahattin Ali için -Sait Faik'ten farklı olarak- anma günü düzenlenmemesini, Sabahattin Ali- ödülü verilmemesini ve anma yazıları yayınlanmamış olmasını eleştirdi. Yıldız, Sait Faik'in böylesine çok alkışlanmasının, burjuvayı hesaplaşmaya çağırmamasından, tersine kendini toplumdan

100) Özkırımlı, Edebiyat İncelemeleri, S.153
101) Aynı eser, S. 152

ayrılan biri olarak geri çekmesinden ileri geldiğini söylemiştir. Ayrıca Sait Faik'in eserlerine, duygunun dışına çıkmadığı, kötülerle uzlaştığı ve bu nedenle de sosyal gerçekçiliğe saldırıda kullanılabileceği suçlamasında bulunmaktadır. Bu kışkırtıcı fikirler, Bekir Yıldız'a ve onun edebiyat anlayışına birçok saldırı yapılmasına ve yine onunla aynı düşüncede olan yazarların karşı saldırıda bulunmalarına neden olmuştur. [102]

Edebiyatın politize olması, özellikle 12 Mart 1971 darbesinden sonraki yıllarda önlenemez bir yükseliş gösterdi. Bu değişikliğe ayak uyduramayan sanat ve edebiyat dergileri okuyucu kitlesini kaybetti ya da yayımına son verdi. Buna karşın bir sıra yeni dergi çıkmaya başladı. Bunlar toplumsal ve politik bakımdan angaje olmuş sanat dergileriydi. Bu dergilere örnek olarak "Yeni a" (1972-1974), "Yansıma" (1972-1975), "Yeni Adımlar" (1973-1975), "Yarına Doğru" (1973-1976), "Militan" (1975-1976) ve "Sanat Emeği" (1978-1981)[103] sayılabilir. Aynı zamanda Türk yazarları arasında gelişen organizasyonlar oldu: Mayıs 1973'te Türkiye Yazarlar Sendikası kuruldu ve kitapların yasaklamasına ve toplatılmasına karşı savaş açtı.[104]

Sevgi Soysal da kendini bu genel, toplumsal ve politik angajman eğiliminden soyutlamadı. Zaten o, doğabilecek sonuçlardan korkup da fikrini yüksek sesle söylemekten çekinecek bir insan değildi. TRT çalışanı olarak, şiddetle bağımsız bir radyo taraftarı oldu ve bu nedenle de amirleri ve arkadaşları arasında onu hoş karşılamayanlar da vardı. Sevgi Soysal, memleketinde hüküm süren politik baskıyı çok yakından yaşadı; önce romanı "Yürümek" yasaklandı, sonra kocası birkaç kez tutuklandı ve hüküm giydi ve sonunda kendisi de hapishane ve sürgün yaşamıyla tanıştı. 70'li yılların başlangıcında politik tartışmalardaki bu oluşumlar, onun eserlerinin giderek daha politize olmasına da neden oldu. Türk eleştirmenlerin birçok makalelerinde ağızbir-

102) Müzakere yazılarının bir kısmı, 'Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1976, İstanbul 1976'da toplanmıştır.
103) Özkırımlı, Edebiyat İncelemeleri, S 156, her bir dergi için karşılaştır: Günyol, Sanat ve Edebiyat Dergileri, s.73
104) Özkırımlı, Edebiyat İncelemeleri, s.157

liğiyle Soysal'ın ilk ve son eserleri arasında büyük değişiklik olduğunu vurguladılar. Onlara göre bu değişiklikler konusal açıdan özellikle özelden toplumsallığa, başlangıçta hakim olan kişisel sorunlardan sosyal ve politik önemi olan konulara geçiş şeklinde kendini göstermiştir.[105]

Bundan sonraki bölümde Soysal'ın edebi eserlerindeki gelişim çizgisini izleyeceğim ve aynı zamanda metinlerinde, değişikliklerin yanında nelerin sabit kaldığını da göstermeye çalışacağım.

Sevgi Soysal'ın kamuoyunun karşısına çıktığı ilk kitabı, 14 kısa düzyazıdan oluşan ve ilk kez 1962'de yayınlanan "Tutkulu Perçem"dir. Soysal'ın bu ilk eseri eleştirmen Füsun Akatlı tarafından Sevgi Soysal'ın "İkinci Yeni Devresi" olarak nitelendirildi.[106] "İkinci Yeni" tanımı, bir şiir hareketiyle ilgilidir. Elli yılların ortalarından itibaren bu akımdan çok söz edildi ve belirli bir anlamda Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat tarafından kullanılan, "Garip" ya da "Birinci Yeni" olarak nitelendirilen akıma bir tepki ve karşı hareket olarak algılandı.

"İkinci Yeni" şairleri, "Garip" şairlerinin kullandıkları basit, sade, günlük yaşam diline yönelik dilden ve onların "caddedeki küçük adamın" yaşam çerçevesiyle ilgili konuları tercih etmesinden kurtulmak istediler. Bunun yerine belirsiz, güç anlaşılır şiirler ürettiler, fikirler zinciriyle oynadılar ve orijinal, sürrealist görüntüler kullandılar. İçeriğinden daha önemli tuttukları şairâne biçimle yaptıkları denemeler, günlük dilden kopmayla, cümle yapısının şeklini bozmakla ve dilbilgisi kurallarının yaralanmasıyla kendini gösterdi.[107]

Şiirdeki gelişmeye paralel bir eğilim de düzyazıda görüldü. Burada da bir sıra yazar yeni anlatım biçimleri aradı, böylece

105) Karşılaştır: Doğan, Sevgi Soysal'ın Ölümüyle, Özkırımlı, "Tutkulu Perçem"den "Şafak"a , Murat Belge, 'Cumhuriyet 27 Kasım 1976, Özkırımlı, Türk Edebiyatı Ansiklopedisi, Parola "Soysal, Sevgi"
106) Akatlı, Bir Pencereden, S. 328
107) Karşılaştır: Bezirci, İkinci Yeni Olayı, S. 7

köy edebiyatının büyük bir kısmını oluşturan şekilsel monotonluk ve basmakalıp, üstünkörü figür betimlemeleri aşılmış olacaktı.[108] Betimlenen bireyi, kişiliğinin en derinliklerine kadar inceden inceye araştırma çabası, yeniden bireye dönüşe, sosyal sorunlardan vazgeçilmesine ve olaylarla dolu davranışlarının anlatılmasının yerine durum betimlemelerinin ağırlık kazanmasına neden oldu. Zamanın liriğine benzer şekilde burada da yalnızlık, ümitsizlik, mutsuzluk, iç huzursuzluk ve bireyin sıkılması, bu yeni anlatı edebiyatının temel konularını oluşturmuştur.

Betimlenen, yeni şekliyle denenen ve üstünkörü gerçekçiliği reddeden edebi akımın etkileri, Soysal'ın "Tutkulu Perçem"inde açıkça hissedilir. Kitaptaki 14 kısa metnin anlaşılması, "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti" ya da "Şafak"takinden daha zordur. Yazar fantazi ve hayal üretmekte; (Metin No. 7: Hani Savaş, Nerde Savaş, İşte Savaş, Güzel Savaş ve No. 9: Üç Portakalın Aşkı) birbirleriyle anlamsal olarak uyuşmayan elemanları, kombine etmekte ve alışılmışın dışında, sürrealist görüntüler kullanmaktadır:

"Islaktı çimenler kısır güneşin kadınsızlığında." (TP, 76)

"Tutkularımı, birer birer perçemlerimden çıkarıp mazgaldan aşağı attım." (TP, 65)

"Sonra bir kalıp, bir biçim kalktı oradan. İçsiz bir kalıp. İçsiz kentin, hem içsiz hem kalıpsız kentin sokaklarında yitirdiği soluğu aradı. Evler, perdelerini, kapılarını kapıyorlardı o varmadan. Hepsi, hep birlikte gizliyorlardı soluğunu, bütün bu evlere yapılara bölünmüştü soluğu, her biri soluğunun bir parçasını, en küçük parçasını eritmişti içinde. (...) Boşalan, bütün bütün boşalan içi, boşluğunda bir güç oluyordu şimdi. Ya da içinde kalabalık yapan, savaşlar, kavgalar çıkaran ayrıntıların ayakları altında ezik, sevmelerin, düşlerin, umutların altında,

108) Karşılaştır: Özkırımlı, Edebiyat İncelemeleri, s. 149

köşeye sıkışmış bir güç, onlardan silkinmiş bir güç kaldırıyordu başını, ezikliğinin eski hıncıyla, yenikliğinin hızıyla büyüyordu boşalmış içinde. Bu gücün oyuncağıydı kalıbı şimdi. Durdu yürümesi. Gücü çekiyordu sokakları artık. Arka arkaya düğümleniyordu sokaklar. Ağını toplayan bir balıçıydı içi. Evler, yapılar çırpınıyorlardı ağın düğümlerinde." (TP, 110)

"Tutkulu Perçem", içinde geçen "yalnızlık", "yorgunluk" ve "sıkıntı"yı karakterize eden tanımların ve yerine göre "korku", "çirkinlik", "yeniklik", "tutsak" ve "canı sıkılmak" gibi varyasyonların sık sık yeniden ortaya çıkması sonucu hüküm süren ortam nedeniyle, "İkinci Yeni"-Akım'ın karamsar tutumuna tam anlamıyla uymaktadır.

Öykünün onların bakış açısından anlatıldığı kişiler -genelde "ben", fakat bazen de küçük bir kız ya da belirli olmayan "kendi" çevreleriyle ve diğer insanlarla iyi ilişkiler kuramamaktadır. Bu da, tamamen belirsiz kalan ve kişiliği olmadığı anlaşılan "onlar", "kalabalıklar", 'ötekiler" ya da "herkesler"in ortaya çıkmasıyla kendini göstermektedir. "Ötekiler"in bir tek karakteristiği, -isteyerek ya da istemeden- "ben"in bulunmadığı bir dünyaya ait olmalarıdır. Ana figürlerin yakalandıkları belirsizlik ve sıkıntı, bıkkınlık, yalnızlık ve mutsuzluk için var olan nedenler, daha çok somutlaştırılamadan öylece kalmaktadır. Buna benzer bir belirsizliği Asım Bezirci "İkinci Yeni" akımının şiirlerinde belirlemektedir:

"Her şeyin belirli bir yerin ve belirli bir zamanın dışında , tamamen boşlukta, kendi kendine oluşup oluşmamasının bir farkı yoktur. Örneğin, zaman zaman sıkıntı, yalnızlık, ümitsizlik gibi konulara değinilmekte, fakat bunlar belirli bir konuya, bir olaya, bir geçmişe dayanmamaktadır. Ve daha da önemlisi, onları ortaya çıkartan sosyal ya da kişisel nedenlere ve koşullara değinilmemesidir. Üstelik felsefi kökenlerini de ortaya koymamaktadırlar Bunların sadece "kent" sözcüğüyle birlikte anılı-

yor olması dikkate alındığında, şairin kentten -diğer bir söyleyişle toplumdan, çevreden- hoşlanmadığı, orada neredeyse bunalmak üzere olduğu, tek başına ve mutsuz yaşadığı dile getirilmektedir" [109]

"Kent", "Tutkulu Perçem"de de çok kez ortaya çıkmaktadır. O, "ölü evli, ölü insanlı", "diğerlerine", "insan yığınına" ait olan bir yer olarak nitelendirilmekte, buna karşın "ben", onların yukarısında tek başına "tepelerde" ya da "zirvelerde" oturmayı yeğlemektedir. (No. 1: Tutkulu Perçem, No. 2: Kalabalıklarda, No. 8: Diyerekten Bizi Bir Yarın Kıyısına Bıraktılar Baktık Bizi Aşağılarda ve No. 9: Üç Portakalın Aşkı) Orası "ben"in tek başına yaşadığı, kişiliğinin oluşmasının sınırlandığı ve dürtülerinin tatmin edilmesinin engellendiği bir yerdir:

"Tutkularımı gün aydımına çıkarmanın yeri miydi bu kent? Bu kent gidişli, gelişli bir caddeydi. İki taraflı gelip gidenlerdi. Üç beş vitrin, bilmem şu kadar inşaat ve daha çok parti merkeziydi. Suç bütün bütün perçemlerimdeydi. Onlar böylesine kıvrılmasalar asmayacaktım tutkularımı uçlarına, asamayacaktım." (TP, 65)

İlle de "kent"in, yani "diğerleri"nin dünyasının hangi nedenlerden, "ben"in hoşuna gitmediği, yaşamındaki arzularına uymadığı ve mutsuz, anlaşılmayan yalnız bir kişi yaptığı, "Tutkulu Perçem"in hiçbir yerinde tam anlamıyla anlaşılmamaktadır. Kişiyi sıkıntıya, yalnızlığa ve depresyona götüren, toplumsal ya da yalnızca ailevi mekanizmaların gösterildiği anlamda bir toplum eleştirisi yapılmamıştır. Bunun yerine yazar bunu, yukarıdaki alıntıda olduğu gibi, iyi düzenlenmiş ve hiçbir şekilde alışılagelen çerçevenin dışına çıkmayan "kutsal" dünyadan "ben"e ve onun arzularına karşı birkaç tane rastlantı eseri yakalanan sahne dekoru parçasını sergileyerek sadece imâ yoluyla dile ge-

109) Bezirci, İkinci Yeni Olayı, S. 37

tirmekle yetinmiştir. Aynı tekniği başka yerlerde de kullanmaktadır. Örneğin, "Köstebekname" öyküsünde "ben", bir köstebekle konuşmakta ve dünyanın toprak altını temsil eden, hiçbir değişimi tanımamış olan, dünyayı "sağlam" ve "oturmuş" olarak tanımlayan köstebeğe, toprağın üstündeki hava tabakalarının sürekli aynı durumda olmasından bıkkınlık duyduğunu ve yerlerinden kıpırdamalarını arzu ettiğini anlatmaktadır:

" (...) bu güne dek yer çekimine güvenmiş ne varsa ortalıkta, kurallar, genel müdürlükler, evlenme, nüfus daireleri, askerlik şubeleri falan, toz çiçekleri denli savrulacak havada – bir karnavalın doğumu olacak.

(...) Düzlemsiz bir yaşamımız olacak, aynı düzlem üzerinde yaşamak zorunda olmayacağız onunla, ötekinle. Herkes kendi şarkısını söyleyecek. Karışmayacak sesler birbirine. İki ayağımız üzerinde başladığımız bir şarkıyı, sıkıldık mı ellerimiz üzerinde bitireceğiz. Dağ doruklarından deniz kıyılarına, öyle de varacağız, böyle de varacağız. Kesiksiz bir eylem olacak yaşamımız - zaman utançlara düşecek hızımızdan. Onu aşmamızdan bin kez. Bütün yağmurlarımızı yağdırdıktan sonra, yıkanmış, arınmış başlangıçlar olacağız. Rüzgarın esimine uymayacak dumanlarımız -dumanlarımız olmayacak. Ev içlerimiz de olmayacak, dolap içlerimiz, iç çamaşırlarımız, yüklüklerimiz, kilerlerimiz -dolapsız bir yaşam düşün düşün bir kez." (TP, 119)

Varolan durumla ilgili olarak derinlerde bulunan hoşnutsuzluk ve bunun sonucunda oluşan değişiklik arzusu, kendini yalnızca "Tutkulu Perçem"de belli etmemekte, tersine bir cins "kızıl sicim" gibi Soysal'ın tüm yazılarında görülmektedir. (Karşılaştır: daha önceki bölüm: Değişim ve Durgunluk Arasındaki Temel Zıtlıklar) Bu değişimin, amacın ve buna ulaşılacak yolun düşünülmesi, yazar açısından hep aynı olmamakta, tersine bu süreç de kendisi sürekli bir değişime tâbidir.

"Tutkulu Perçem"deki figürler, yaşamlarını değiştirmek için

herhangi bir çabada bulunmamaktadır. Pasif kalmakta, çevreleri yerine yalnızlığı ve mutsuzluğu tercih etmekte ve hatta "başka olmaları"ndan ve durumlarının tümüyle umutsuz olmasından belirli bir narsist tatmin bulmaktadırlar. Eğer değişimle ilgili bir düşünceleri olursa, bu doğaüstü olan ve doğa kurallarını kafadan silen tutumla (yukarıdaki alıntıya bakın) ve böylece hiçbir insan parmağı olmadan oluşmaktadır.

Bunun tam karşıtı, Sevgi Soysal'ın ikinci kitabındaki Tante Rosa ise, enerji ve azim dolu bir kadındır. O başarılı olamadığında bu onun pasifliğinden değil, tersine onun gerçekle, zenginlik, sevgi ve güzel prensler dolu rüyaları arasındaki zıtlığı tanımamasından ileri gelmektedir.

"Tutkulu Perçem"den farklı olarak "Tante Rosa"da toplumsal ve ailevi mekanizma incelenmiştir. Çünkü kitaptaki ilk iki öykü, Tante Rosa'nın yetişmiş olduğu, birbiriyle tam tezat halindeki faktörlerin hüküm sürdüğü atmosferi açıkça göstermektedir. Bunlar bir yanda "Sizlerle Başbaşa" dergisinin duygu ve rüyalar aleminin ortamı, diğer tarafta Tante Rosa'nın yetiştiği manastırda itaata, uyumlu olmaya ve sert ahlaki kurallara uymaya zorlamanın olduğu bir ortamdır. Ve Tante Rosa'nın yedi yıl sonra kaçtığı, hep aynı, küçük burjuvazi günlük yaşamın monotonluğu ve sınırlılığı öyle akılda kalacak şekilde anlatılmıştır ki, Tante Rosa gibi bir kadını kaçmaya zorlayan gerekçeler, okuyucuya bunun gerekli olduğunu göstermektedir. "Tante Rosa" belirli bir anlamda tamamen gerçekçi ve sosyal eleştirilerin yapıldığı bir kitaptır. Ancak gerçekçilik ve eleştiri yalnızca dolaylı olarak dikkati çekmekte ve tüm öykülerde süregelen acayipliğin artmasıyla yabancılaşmaktadır.

"Tante Rosa"yı, Sevgi Soysal'ın ilk romanı "Yürümek" izledi. "Tante Rosa"dakine göre "Yürümek"te konu olan figürlerin çocuklukları ve gençlikleri çok daha ağırlıklı olarak ele alınmıştır. Kısa, fakat çok isabetli şekilde anlatılan sahnelerle Memet ve Elâ'nın büyümelerine ve kişiliklerinin gelişmesine damgasını vuran ailesel ve sosyal koşullar açıklanmıştır. Orta halli

anne-baba evinin istekleri, "iyi evden" olan çocukların nasıl davranması ve "sokak çocukları"ndan uzakta durulması gerektiği, Memet'in Fransız yatılı okuluna gittiği ya da Elâ'nın annebabasının Büyük Ada'daki yazlık evleri çevresindeki kozmopolit hava ve orada dedikodunun sevilen bir toplum oyunu olduğu, ayrıca iyi ailelerin yaz tatili sırasında kızları için "iyi bir parti" (zengin bir kısmet) umdukları, buradaki anlatımda atlanılmamıştır. Elâ'nın ve Memet'in sosyalleşmeleri betimlenirken, cinsiyetleriyle ilgili konular da iyice derinlemesine incelenmiştir. Onların aşk ve cinsellikle ilgili düşüncelerinin nasıl geliştiği ve cinsiyet karakterli rolleri nasıl üstlendikleri gösterilmektedir. Daha önce "Tante Rosa" da değinilen bu konular, "Yürümek"te ön plana çıkmakta ve Soysal'ın edebi üretimlerinin daha sonraki dönemlerinde ise ağırlığın politik konulara kaymasıyla yeniden ortadan kaybolmaktadır. (Karşılaştır: Bölüm: "Kadının Toplumdaki Yeri")

Memet'in ve Elâ'nın gelişmelerinin, ailelerinin ve çevrelerinin "Yürümek"te yalnızca biraz değinilerek değil de, daha geniş betimlenmesi, Soysal'ın bu ilk romanını, onun ilk eseri "Tutkulu Perçem"den iyice ayırmaktadır. Fakat diğer bir açıdan bakıldığında ise, her iki kitap da büyük benzerlikler göstermekte olup, "Yürümek" bazı yerlerinde, "Tutkulu Perçem"in genişletilmiş metni gibi gözükmektedir:

Soysal'ın ilk öykülerindeki figürlerin tıpa tıp aynısı gibi, Elâ ve Memet ilişkisizliğin ve anlamsızlığın, bıkkınlığın ve can sıkıntısının belirsiz, pek de kavranamayan duyguları altında rahatsızlık duymaktadırlar. Küçüklük kompleksinden kurtulamayan Memet, çevresine karşı hemen hemen tamamen kendi kabuğuna çekilmekte ve kadınlarla ilişki kuramamaktadır. Kendisinde bir şeylerin yolunda gitmediğinin bilincinde olarak, bir kediyle bile deneme yapar, güzel bir ilkbahar günü kediyi karanlık bir koridora hapseder ve hapsolan hayvanın yarı kızgın, yarı acıklı miyavlamalarının onda herhangi bir his uyandırıp uyandırmayacağım anlamaya çalışır ve sonunda da kediyi sevdiğine karar ve-

rir. (YÜ, 84)

Buna karşın Elâ'nın, diğer insanlardan bir şekilde "farklı" olduğuyla ilgili duyduğu belirsiz bir his, onu gizli bir kendini beğenmişliğe sürükler. Çok huzursuz ve mutsuz geçirdiği eğitim dönemi sırasında, öğretilen şeylerin onu sıkıştıran sorunlara yanıt veremediğini anladığı için, öğrenci arkadaşlarına sadece hor bakmaktadır:

"Durallığa alışkın ve yatkın hepsi. Fakülteye, geçerliğini ve elde edilirliğini bildikleri belirli amaçlar için gelirler. Diploma, devlet memurluğu, biraz kız- erkek arkadaşlığı, biraz eğlence, birkaç anı, birkaç aşk mektubu, biraz cemiyetçilik. Bütün bunları elde ederler, sonra da, gönül rahatlığıyla dönerler toprak altındaki yuvalarına." (YÜ, 79)

Elâ'nın öğrenci arkadaşlarına, "toprak altındaki hayvanların girip çıkma deliği" yakıştırması, "Tutkulu Perçem"deki "Köstebekname" öyküsünü anımsatmaktadır. Orada da "ben" ile köstebeklerin toprak altındaki "sağlam" dünyaları karşılaştırılmaktadır. Bununla ilgili bir bölüm, örneğin, Elâ'nın Ankara'da tepedeki semtlerin birinden aşağıya kente bakarken, kendini kentten daha çok bozkırlara ait hissetmesi ve kentin yok edilmesiyle ilgili fantazilerde dolaşmasıdır:

"Ankara, aşağıda, kalorifer dumanlarının orda, isli, yapışık bir dumanın boğucu havasında, yöneten, kanunlar yapan, bozan. İhaleler, kontratlar. İşini yürütenlerin, işlerin yürütülmesi için bir ay çalışıp boyunlarına takılmış yemlikten saman yiyenlerin kenti. Yüklü katarların ve yüklü beygirlerin. Kavaklıdere'den aşağıya, dumana, ise yürüdüğü. Bu şehri yabancı bir düşman gibi kuşatan, bu kuşatmanın ardından bir gün mutlaka yok edecek yabancı bir düşman gibi bekleyen isli duman. (...) Bozkır şimdi Kavaklıdere'den bakan Elâ gibi, kentin kara casuslarca yok edilişini uzaktan seyredecek. Yöneten, kanunlar yapıp

bozan, ihaleler dağıtan, kontratlar düzenleyen, imzalar atan kentin, bozkır moru, bozkır sarısı ortasında çürük bir diş gibi kararmasını seyrederek, Elâ, iki sonbahar arası sarı, kuru, ölü bir yaprağı topuğuyla ezdi bir anda. Bozkır bu çürük dişi çekip atacak, bir depremle, sellerle, rüzgarlarla rahatlıyacak, boşanacak, arınacak." (YÜ, 136)

Bu, "Tutkulu Perçem"de "kent"in bir tepesinde duran "ben"i anımsatmaktadır. Ancak burada belirsiz olan "kent", şimdi somutlaşmış, Ankara olmuş ve belirsiz "ben" somutlaşarak, bir ön öyküsü (geçmişi) olan figür Elâ olmuştur.

Buna ek olarak, benzer şekilde kenti yok etme fantazilerinin, "Barış Adlı Çocuk" kitabındaki "Deli Tank ve Çocuk" ile "Cellat Fuchs Kent Halkına Nasıl Karıştı" adlı her iki öyküde de bulunduğuna işaret edelim. Her iki halde de "kent", "diğerlerinin" dünyasını canlandırmaktadır. Ve toplum dışında kalmış olan bir kişi, tamamen bilinçsiz şekilde ve kızgınlığını umutsuzca bunlara yöneltmektedir. Öykülerin birinde yoksul çocuk yılbaşında hediyesiz kalmakta ve zenginlerin parlak dünyasından kovulmakta; diğer öyküde ise işi, kırmızı saçları ve kentin dışında nehirdeki bir adada oturması nedeniyle cellat Fuchs, dışlanmışlığın tüm işaretlerini taşımakta, değişime katlanamayan toplum ise, onun rolünü hiçbir zaman değiştirilemez olarak belirlemektedir. Bunun dışında belirtilebilecek bir konu da, her iki öykünün zaman açısından "Yürümek"le aynı döneme ait olması, bu iki öykünün 1969'da oluşması, "Yürümek"in ise 1970'te yayınlanmış olmasıdır.

Daha önce de söylenildiği üzere, "Yürümek"teki Elâ -daha önceki eser "Tutkulu Perçem"deki diğer figürler gibi- kendisiyle diğer insanlar arasına bir hendek kazmakta ve kendi kişiliğinde bir özellik görmekte olup, problemlerinin, isteklerinin ve düşüncelerinin tamamen benzersiz olduğuna ve diğerleri tarafından anlaşılamayacağına inanmaktadır. Bu nedenle de onun toplumun zorlamalarına karşı koymasına ve kendisi tarafından ça-

balanan "değişim" denemelerinin hiçbir zaman kişisel ve özel çerçevenin dışına çıkmamasına şaşırmamak gerekir. Problemlerini, büyük toplumsal ilişkilerle ilişkilendirmediği için, bunlara tamamen tek başına özel çözümler aramaktadır. Yaşamın anlamsızlığından ve yüzeyselliğinden çıkışı, aşkta ummakta ve özel yaşamında topluma karşı durmakta, zina yaparak ve kocasını terkederek, kurallara aykırı davranmaktadır.

Tüm bunlar bize "Tante Rosa"nın firar denemesini anımsatmaktadır. Fakat Tante Rosa'nın tersine Elâ, entelektüel bir kişi olup, sürekli olarak kendini, yaşamını düşünmekte ve kendi kendini sorgulamaktadır. Eski arkadaşları onu ziyarete geldiklerinde, geleneklere bağlılıkları nedeniyle onların, kocasından ayrılmasını ve Memet'le yeni bir yaşama başlamasını hoş görmeyeceklerini sandığından, reddetmek ve hor görmek gibi bir tepki göstermekte ama yine de doğruyu görüp kendi kendini eleştirmeyi de katmaktadır:

"Mutfağa gitti. Yanan yanaklarını soğuk su şişesine dayadı. Gitseler. Onlara kızmaya hakkım yok. Onlara kendimi beğendirmek istemeyen, onları beğenmeyen ben, niçin anlaşılmak istiyorum? Neden hep "Onlar" ve "Ben" ayırımı yapıyorum?" (YÜ, 149)

Elâ'nın çevreden tamamen kendi kabuğuna çekilmesini hata olarak algıladığına dair tek işaret bu değildir. Onun yavaş yavaş dışarıya açıldığı, çevresindeki insanları başka gözle, yeni uyanan bir ilgiyle algıladığı, dış dünya ve kişisel çevresi arasında ilişkileri anlamaya başladığı, romanın sonlarına doğru gitgide açıklık kazanmaktadır. Bu örnek, İmroz adasına varışındaki bir sahnede görülmektedir: Karaya çıkarken yaşlı bir Rum sallanan teknede dengesini yitirip, kollarında tuttuğu keçiyi denize düşürür ve tam keçiyi yakalamayı denediği anda, teknedeki yolculardan birinin yaylı somyası kafasına çarpar. Bu olayı gören Elâ, yaşlı adamın acısını ve boğulan keçisi için duyduğu üzüntüyü,

yüreği yanarak hisseder ve alışılmadık biçimde adaya bağlılık duyar:

"Sabah oldu. Bu adaya sadece Memet'le birlikte olmaya gelmediğini anladı Elâ. Aralarındaki ilişkinin varlığıyla yetinemeyeceğini, şu mumlarla, şu keçiyle, şu somyayı şu yaşlı Rum'un başına vuran takacıyla, bir keçinin ardından dökülen gözyaşlarıyla, bu saatte gemiyi karşılamaya gelen halkla kendi ilişkileri arasındaki bağlantıyı, katan ve eksilten yönleriyle kurmak zorunda olduğunu." (YÜ, 159)

Soysal, çevreye ve topluma açılmayı, ikinci romanı "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti"nde önemli ölçüde arttırmıştır. "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti"nde anlatılan kişilerin çevresi ilk kez bir veya iki kişiden daha çok olmakta ve mal- mülk sahibinin yoksullaşmış oğlundan, yeni zengin iş adamına, banka memurundan, emekli kadın öğretmenden fahişeye kadar toplumun çeşitli kesimlerinden bir sıra figürleri kapsamaktadır. Romanın ortalarına doğru Doğan, Olcay ve onların anne- babası ile yine "Yürümek"te aşina olduğumuz kültürlü kentli kişiler her ne kadar romanın merkezinde bulunuyorsa da, buna ek olarak anne- babasının evi bir gecekondu olan, işçi çocuğu Ali de önemli bir tamamlayıcı olarak görülmektedir.

Yeni olan şey, politik boyutların Doğan, Olcay ve Ali'nin bilinçlerindeki değişime kesinlikle etki etmiş olmasıdır. Soysal'ın daha ilk eserlerindeki figürlere benzer şekilde, Olcay ve Doğan kardeşlerin, kişisel düş kırıklığı, dünyanın anlamsızlığı, sevgisizliği ve anne- baba evinin sert baskısının kişisel gelişmeyi engellediği kuşkusunu duymaları sonucunda kaçma denemeleri başlamaktadır. Şimdiye kadarkinden farklı olarak Olcay ve Doğan, içlerine dönerek ya da özel, tek tük protestolarla topluma karşı koymaya uğraşmamakta, tersine -Ali'nin rehberliğinde- politik çalışmalara ve aynı fikirdekilerle birleşmeye başlamakta ve böylece 60'lı yılların sonlarındaki politize olmuş gençliğin

bir örneğini oluşturmaktadırlar.

Bu jenerasyonun politik açıdan angaje olmasının ardından şok eden sıkıyönetim durumu, izlenme, işkence ve tutuklu olma deneyimi ve -en azından geçici olarak- çok büyük ümitlerin sona ermesi, Sevgi Soysal'ın 1975'te yayınlanan üçüncü romanı, "Şafak"ın, hapishane anıları "Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu"nun ve hapishane öyküleri "Barış Adlı Çocuk"un konularıdır. (Karşılaştır: "Hapishane" bölümü)

Sevgi Soysal, hapishanede ve sürgünde yaşamış olduğu deneyimleriyle ilgili edebi çalışmaları nedeniyle hep tekrar tekrar politik ağırlıklı ve hatta "sosyal toplumcu" yazar olarak nitelendirilmesine karşın,[110] literatürün politik etkisine karşı kuşku duyuyordu. Bir makalesinde "devrimci" sanatla ilgili şunları yazıyor.

"Şimdilerde çok sözü geçen bir sıfat da 'Devrimci sıfatı, Devrimci sanat, devrimci sinema, devrimci tiyaro, devrimci roman, devrimci şiir, devrimci öykü... giderek pek yaygınlaşan ve yaftalaşan bütün karşısında olduğu gibi burada da az duraksamakta fayda var. Devrimci sıfatı, her kapıyı açan anahtarlardır. (...) Yine de bu 'devrimci roman' tamlaması pek bir anlam taşımıyor. Çünkü devrim sözü, toplum yapısının temelden değiştirilmesi olunca, devrimci roman' anlamına geliyor ki, benim aklım romanın toplum yapısını temelden nasıl değiştirebileceğine ermiyor."[111]

Aynı makalede edebiyatın olası görevini biraz daha kesin ele almakta:

" Toplum yapısı, Ahmet ya da Mehmet arkadaşın buna karar vermesiyle değişmez, yine Ziya ve Celal beyler çatlasalar da toplum yapısının duraklamasını sağlayamazlar. Çünkü sınıf-

110) Örneğin, Yürüyüş, 19 Kasım 1979, s. 15. Cumhuriyet, 27 Kasım 1976, S.7 (A. İlhan'ın makalesi)

111) Sevgi Soysal, Romanın Önündeki Sıfat, Milliyet Sanat Dergisi, 19. 3 1976, 176, İdil'den alıntı İdil, Bir Sevgi'nin Öyküsü, S 101

lar arasındaki karşılıklı durumların değişmesiyle birlikte ekonomik ve sosyal alanlardaki ilişkilerin de değişmesidir toplum yapısının değişmesi. Bu da birtakım objektif koşulların varlığına bağlı. Öyleyse roman, ancak bu objektif durumların saptanmasında yardımcı olabilir. Toplumda yükselen sınıfın, örneğin işçi sınıfının yanında yer almaktan dem vuran romancının işleyebileceği sorunsal, bu sınıfın gerçek durumunu, önündeki engelleri anlatmak olabilir. Çünkü sınıflar arasındaki karşılıklı durumların değişimiyle oluşan toplum yapısının temelden değişimi, ekonomik ve sosyal alanlardaki ilişkilerin de değişimi demektir. Ve bunlar bir sıra objektif koşulların varlığına bağlıdır. Eğer bu böyleyse, roman en azından bu objektif durumu belirlemekte yardımcı olur. Roman yazarının ele alabileceği çözümsüzlük, toplumda yükselmek için çabalayan sınıfın tarafında konuşmak, örneğin, işçi sınıfı tarafında olmak, büyük laflar ederek, bu sınıfın dünya görüşünü temsil ettiğini savunmak, bu sınıfın gerçek durumunu ve onun önünde bulunan engelleri göstermek olabilir." [112]

Sevgi Soysal parolalarla ve sloganlarla yetinecek birisi değildi. Tersine edebiyatın görevini, objektif var olan durumları gerçek şekilde yazıya dökmek ve aydınlatmak olarak algıladığı, "Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu", "Şafak" ve hapishanede geçen öykülerde "Barış Adlı Çocuk"ta görülmektedir. Soysal'ın bu yazılarının önemi, yalnızca rejimin insanlık dışı baskılarını alenen açıklamasında değil, aynı zamanda sol entelektüellerin ve militanların davranışlarını sert bir biçimde eleştirmesinde ve onlar için hoş olmayan gerçekleri göstermesindedir. Onun hapishane anıları dizi halinde ilk kez "Politika" gazetesinde yayınlandığında -Atilla İlhan'ın Sevgi Soysal'la ilgili anılarında anlattığı üzere- çeşitli sol grupların üyelerinden bir "komisyon" kendisini "ziyaret" edip, bu ağızla yazmaya devam ederse kendilerinin gazeteye bir düzeltme yazısı göndermeyi gerekli göre-

112) Aynı eser, İdil'den alıntı İdil, Bir Sevgi'nin Öyküsü, S.135

ceklerini bildirdiler.[113]

Soysal'ın devrimci entelektüelleri -M. İdil'in anlattığı gibi[114]- gerçekte kahraman değildirler. Onlar incir çekirdeğini doldurmayan ideolojik tartışmalarla birbirlerini karşılıklı olarak yıpratmaktaydı. Onların ağızlarından "halk" sözcüğü düşmemesine karşın, geniş halk kitlelerinin düşünce biçimi hakkında hiç bilgileri yoktu. (Karşılaştır: Bölüm 9: Hapishane). Örneğin, "Şafak"taki Mustafa gibi birçok hayallerinin parçalandığını görmek zorunda kaldılar. Onlar her şeyi, hatta ölümü bile göze aldıklarına inandılar ama, daha sonra işkence edilince dilleri çözüldü. Kendi kendinden kuşkulanmanın yıprattığı Mustafa, serbest bırakıldıktan sonra, "kitleleri" kazanmak istemesine karşın, onun yandaşı olan amcası Ali'yi ve diğer akrabalarını bile kendi fikirlerine neden inandıramadığı sorusunu sordu kendi kendine. Mustafa, Ali ve karısı Güler'e karşı da kişisel olarak kendinden beklenileni yapamadı. Ali'nin oğlunun eğitim giderini karşılamaya söz vermesine karşın, bu sözünü hiçbir zaman tutmadı ve ayrıca ona uygun görülen susan bir eş rolünü kabul etmek istemeyen karısı Güler'le yaptığı tartışmalar sonucu, kendini ondan da gitgide geri çekti.

Soysal "Şafak"ta, tutuklama, sorguya çekme ve hapishane gibi politik konuları ele almasına karşın, kitaptaki figürlerin kişisel ve psikolojik durumlarını da unutmamıştır. Bu kişisel, psikolojik boyutlarda Soysal'ın daha önceki eserlerinden bildiğimiz birçok öge yaşamaya devam etmektedir. Örneğin, "Şafak", daha önce "Tutkulu Perçem" ve "Yürümek"te ele alınan ilişki kuramama ve iletişimsizlik konularının devamı olan bir varyasyonudur. Çünkü kendini ezilenlerle dayanışmaya, adil bir dünya için birlikte savaşa adayanların hepsi, Hüseyin, Mustafa ve Oya kendi aralarında, açıkça görüldüğü üzere yakın bir ilişki kuramamışlar, bu nedenle de polis nezarethanesinden serbest bırakıldıkları sabah, tamamen yabancı kişilermiş gibi birbirlerinden

113) İlhan, Sevgi'yle Bazı Günler, s. 4
114) İdil. Bir Sevgi'nin Öyküsü, s 123

ayrılmışlardır. Her iki kuzen Hüseyin ve Mustafa yıllardan beri birbirlerini anlamamaktadır. Mustafa'ya gelince, aslında karısı Güler hakkında hemen hemen hiçbir şey bilmediğini anlar ve polis tarafından dövülen amcası Ali'nin ortalardan yok olmasına karşın, onun nerede olduğunu hiç sormadan kısa sürede Adana'yı terkeder. Oya'da ise "Tutkulu Perçem" ve "Yürümek"teki figürlerle benzerlik iyice açıktır. Romanın hemen başında, polis baskını sırasında, o, çok az konuşan ve tamamen kendi içine kapanık bir kişi olarak karakterize edilmiştir:

"Ne Hüseyin, ne Mustafa, ne ev sahibi Maraşlı Ali, ne ötekiler, ne de daha az önce konuklarının önüne yemek sinisini sürmüş olan Gülşah var sanki, sanki Oya, aslında iğreti konuğu olduğu eviçinin tek kişisi, kapının tekmeyle açılıvermesiyle, gece boyunca dışarıya açmayı beceremediği kendi kapıları da kapanıverdiler. Tekmeyle açılan tahta kapı, içeri dolan sivil polisler, basılan ev, ev halkı, kendisini merkez yapmaya alışmış bir "Ben"in çevresinde döne döne uzaklaştılar." (ŞA, 8)

Oya'nın "Ben"- bağlılığı ve ilişki kuramamasıyla ilgili olarak eleştirmen Fethi Naci'nin de hayrete düşerek yaptığı incelemede, Oya'nın emniyet müdürlüğünde geçirdiği bütün gece boyunca hapishaneyi ve oradaki arkadaşlarını anımsadığına, fakat "sanki hapishanenin dışında başka yaşam yokmuş gibi, hapishanenin dışında düşünebileceği başka arkadaşları, kocası, çocuğu, herhangi bir adam yokmuş gibi,"[115] ancak serbest bırakıldıktan sonra, romanın son 26 sayfasında, ilk kez kocasını ve çocuklarını düşündüğüne dikkati çekmektedir.

Oya'nın Ankara'ya, yani kocasına ve çocuklarına geri dönmeyi değil de, tersine ne olacağı belli olmayan yeni bir başlangıcı düşünmesi de, Tante Rosa'yı ya da Elâ'yı anımsatmaktadır. Elâ'da kendi kişiliğinin ilişkiler ve bağlantılarla ilgili bir bütün içinde yerleşik olduğunu bilmenin ancak ilk belirtileri göründü-

115) Fethi Naci, 100 Soruda, s. 425

ğü, fakat Oya'da bu bilinç o kadar gelişmiş ki, kendi kaçış düşüncelerini kendi kendine kınamaktadır.

"Bir insanı değiştirmek tek bir insan işi değildir. Bu bir düzen, bir çevre, coğrafya konusudur, diye cevaplıyor kendisini."(ŞA, 113)

"Sabahları sever. Her türlü başlangıcı. Ama artık başlangıcın tek başına iyi ve güzel olmadığını biliyor. Bağlantıları iyi kurulmamış, seçilmemiş, bilinçsiz başlangıçların. (ŞA, 223)

"Varoluş koşullarını, seni sen kılan nice şeyi değiştirebiliyor musun? Sorun tek kişilik bir ihtilal yapmak değil."(ŞA, 227)

Oya, Mustafa ve Hüseyin'le ve "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti"ndeki figürler Olcay ve Doğan'la, politik idealler ve kişisel zayıflıklar arasındaki bölünmüşlükleriyle son derece gerçekçi ve psikolojik açıdan iyice düşünülmüş bir etki bırakan, edebi tipler yaratmıştır Sevgi Soysal. Kendisinin de ait olduğu, burjuvazi entelektüel sınıfı özellikle iyi tanıdığı ve onları betimlemede bildiği sahada bulunduğunu anlamak zor değildir.

Buna karşın işçi sınıfından olan figürler tek boyutlu olarak şekillendirilmiş etki bırakmaktadır. "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti"ndeki işçi ailesinin devrimci oğlu Ali, inanılmayacak kadar hatasızdır: Alçak gönüllü, aklı başında, duygulu ve aynı zamanda sosyal adalet için mücadelesinde iyice hırslı. Diğerlerine karşı daima sabırlı ve anlayışlı olup, Doğan ve Olcay'a karşı uzun, bazen de ruhsuz etki bırakan konuşmalarında, düşünceleri, politik analizleri ve yaşam bilgelikleri çok akılcı olan biridir. Annesi ve babası olumlu tabloyu tamamlamaktadır. Cana yakın, açık sözlü, konuksever ve yoksul olmalarına karşın, gururlu ve cömert insanlardır. "Şafak"ta, benzer şekilde idealize edilmiş olarak, Hüseyin'in ve Mustafa'nın amcası, işçi Ali karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu özellikler, Soysal tarafından alt sınıftan ya-

ratılan bu figürlerin hepsi için geçerli değildir: Oya'nın hapishanede tanıdığı, cinayet ya da uyuşturucu suçu nedeniyle orada bulunan, genellikle toplumun kenar gruplarından gelen ve "Bir Görüş Günü" ve "Savaş ve Barış" öykülerinde önemli rolleri olan kadınlar, ötekilerin tam karşıtı, yaşam doludur ve çok gerçekçi olarak etkilemektedirler. Bunun nedeni ise şüphesiz Soysal'ın hapihanede yaşamış olduğu deneyimlerine ve gözlemlerine dayanıyor olmasıdır.

Politik aktüel konuları işlemesi nedeniyle "Şafak" Atilla Özkırımlı, Mehmet H. Doğan ya da Selim İleri gibi eleştirmenler tarafından Soysal'ın en olgun romanı, sosyal gerçekçi yazarın önlenemez gelişmesindeki bir adım olarak övüldü.[116] Ancak bu olumlu yorumlar yalnızca romanın konusuyla ilgili değildir, aynı zamanda "Yürümek" ve "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti"yle karşılaştırıldığında daha basit ve kolay anlaşılır dili olan ve sembollerden kaçınılan romanın yapısıyla da ilgilidir.[117]

Benzer kriterler Soysal'ın üçüncü öyküler kitabı olan "Barış Adlı Çocuk"un ele alınışını da etkilemiştir. Daha önce özet kısmında belirtildiği üzere kitapta, Soysal'ın 1968- 1976 arası kaleme aldığı toplam 14 öykü yer almaktadır. Kronolojik olarak sıralanmış bu öykülerden son beşi 1973-1976 yıllarından olup, çok belirgin şekilde yazarın yaşamındaki somut olaylara dayanmaktadır: "Bir Görüş Günü", "Savaş ve Barış", "Barış Adlı Çocuk" ve "Zulmet Sevinci" adlı dört öykü, hapishanede geçmekte, "Bir Ağaç Gibi"de ise kanser olan bir kadın, yaşamında başından geçenleri hastanede anlatmaktadır. Buna karşın daha önceki birçok öyküde hemen somut bir ifade bulmak olası değildir, çünkü onlarda gerçek dışı şeyler belirleyicidir ve onlara kısmen sembolik olarak anlam verilmesi gerekmektedir. (Karşılaştır: Bölüm 11.2, Semboller) Soysal'ın yavaş yavaş gelişen sosyokritik gerçekçiliğini ve politik güncel konulara yönelmesini özellikle olumlu bulan eleştirmenler, onun bu eski öykülerine

116) Karşılaştır: Özkırımlı, "Tutkulu Perşem"den "Şafak"a, s.137, İleri, Sevgi Soysal Üzerine, s. 10; Doğan, Sevgi Soysal'ın Ölümüyle, s. 887
117) Doğan, aynı eser, S. 888; Fethi Naci, 100 Soruda, s. 422

hiç değer vermemiş, ancak buna karşın son beş öyküsü onun ustalığa ilerlemesinin bir kanıtı olarak övmüşlerdir. Mehmet H. Doğan şöyle yazıyor: "*Son öykülerinden derlenmiş olan, Barış Adlı Çocuk'taki özellikle son beş öykü, Sevgi Soysal'ın öykülerde de, gerçekçiliğin (Şafak'taki gibi – P.F.) aynı seviyeye eriştiğini göstermektedir.*"[118] Atilla Özkırımlı da, Soysal'ın hapishane öyküleriyle ilgili olarak aynı fikirdedir: "*Anlatılan kişilerin incelenmesindeki isabet, detayların kapsanması, bunların en iyi şekilde yansıtılması ve onların anlatım gerçeğine uygun olarak güncel hale dönüştürülmesi Soysal'ın ustalığının kanıtıdır.*"[119]

Yetmişli yılların edebiyatının büyük bir kısmında olduğu gibi, yetmişli yıllarda çıkan eleştirmelerde karakteristik olan konu, sahip oldukları edebiyat anlayışının, içeriğe, literatürde dile getirilen sosyal ve politik angajmana öncelikle önem verilmesi ve eserin ideolojik ve politik içeriğinin, değerlendirmede esas kriteri oluşturmasıdır. Burada genel olarak geçerli ifadede bulunmak için henüz erken gözükse de, bana göre 1980'den sonra sarkacın biraz değiştiğini ve edebiyatta o zamandan sonra şekilsel görüntülere yeniden değer verildiğini gösteren belirtiler vardır. Örneğin, politik açıdan, sağcı olmamasından hiç de kuşku duyulamayacak Fethi Naci, daha 1980'de "Türkiye'de Roman var mı?" başlıklı kışkırtıcı makalesinde bu yöne işaret etmekte,[120] Türk edebiyatında uzun süredir "edebi" niteliğin, "sosyal" nitelikle karıştırılmasını ve "doğru" ideolojik içerikli yapıtların, edebi açıdan kaliteli olduğunun kabul edilmesini yermektedir.

Yeni bir takdir etmede, Sevgi Soysal'ın politik olarak angaje olmuş eserlerinin, onun en iyi eserleriyle özdeşleştirilmemesi belki de bir rastlantı değildir: Eleştirmen Füsun Akatlı 1982'de yayınlanan, içinde kısa öykü yazan yirmi kadın ve erkek yazarla ilgili kısa incelemelerinin bulunduğu kitabı "*Bir Pencereden*"

118) Doğan, Sevgi Soysal'ın Ölümüyle, s. 889
119) Özkırımlı, 1976'da Öykü ve Roman, s. 78
120) Fethi Naci, Eleştiri Günlüğü, s. 5

de bir bölümü Sevgi Soysal'ın üç öykü kitabına, "Tutkulu Perçem", "Tante Rosa" ve "Barış Adlı Çocuk"a ayırmıştır.[121] Ancak o, yukarıda anılan eleştirmenlerin tersine, "Barış Adlı Çocuk"un son öykülerinde kalitede bir azalmanın dikkati çektiğini söylemekte ve bunun da, Sevgi Soysal'ın röportaj yapar gibi yazma ve aktüaliteye bağlı kalma çabasından kaynaklandığını belirtmektedir. O, "Barış Adlı Çocuk"ta, önceki öyküleri daha kaliteli bulup, özellikle "Tante Rosa"yı en güzel Türk öykülerinden biri olarak görmektedir. Böylece de kendini birçok meslekdaşının karşısına koyduğunu vurgulamaktadır. Edebiyatın her şeyden önce toplumsal sorunlarla uğraşmasını bekleyen eleştirmenler karşısında şuna dikkati çekmektedir: "Sevgi Soysal'ı övmeleri, yüceltmeleri gerektiğinde, onu önce "Tante Rosa"dan ötürü suçlayıp, sonraki kitaplarından ötürü yüce gönüllülükle bağışlarlar. Oysa kanımca 'Tante Rosa'nın Sevgi Soysal'ı ile 'Barış Adlı Çocuk'un Sevgi Soysal'ı arasında ne bir kopukluk, ne bir çelişki vardır."[122]

Yukarıda gösterildiği gibi, Soysal'ın edebi gelişmesinde hem kopukluklar ve değişimler, hem de hep aynen süregelen öğeler belirlendiği için, esas olan soru, görüş biçimiyle ilgili olup, genel değerlendirmede her iki taraftan hangisine daha büyük önem verildiğidir. Başlangıçta hüküm süren kişisel- psikolojik ve daha sonra ön plana çıkan politik eğilimin, çelişik olmadığı, Soysal'ın son, ancak bitirilmemiş romanı "Hoş Geldin Ölüm"ün az sayıdaki sayfalarında görülmektedir:

Roman fragmanının ana figürleri Sema, Ömer ve Hasan 'Yenişehir'de Bir Öğle Vakti'nden beri Soysal'ın eserlerinin baş aktörleri olan tamamen aynı devrimci öğrenci çevresinden gelmektedirler. Sema ve Ömer'e romanın hemen ilk sayfalarında politik bir aksiyonda, Ankara'nın caddelerinde dergi satarken rastlıyoruz. Her iki ilk bölümde -pozisyonları itibarıyla özellikle önem taşıyan bölümler-, aynı zamanda daha eski bir döneme

121) Akatlı. Bir Pencereden, s. 327-331
122) Aynı eser, s. 330

işaret edilmektedir:

"Niye hep Yenişehir'deyim? Yenişehir'deyiz?" Bu soruyu sorup duruyor Sema. Elinde bir yığın dergi. On adım ötesinde Ömer, on adım daha ötede Cem. 'Buradan Çankaya'ya kadar, ya da Ulus'a kadar, onar adımlık aralıklarla da dizilmiş olsak, yine de bu anasını sattığımın Bulvarında sıkılıyorum.' Sema "sıkılmak" ve "bunalmak" sözcüklerinin dilinden bir makas gibi kesip atalı ne kadar oluyor? Şimdi ansızın bu sözcükleri kullanışı kadar yakın, ya da uzak, önemli değil, kullandı işte!"(HG, 11)

Burada içerik bakımından, ana figür Sema'nın geçmiş yaşam bölümleri aktüelleştirilmektedir: Sema, son verdiğini sandığı, geçmişe ait olan ruhsal durumunu ve sözcükleri aniden anımsamakta. O sırada onun bilincine işlenmiş olan "sıkılmak" ve "bunalmak" sözcükleri, onun açısından güçlü bir işaret/sinyal karakteri taşımaktadır. Bu, sadece tekrarlanma ("sıkılmak") ve tırnak işaretleriyle vurgulanmasından değil, aynı zamanda daha önceleri Soysal'ın ve "İkinci Yeni"- Akım'dan etkilenen diğer yazarların, bozulan, çevresine yabancılaşan bireyleri, bu sözcüklerin de bulunduğu bir sıra tanımlarla betimlemiş olmasından ileri gelmektedir. Yani Soysal'ın kendi edebi ilk dönemlerinden bir tür alıntılardır. Burada, böyle seçkin bir yerde duran Soysal'ın eski eserlerine biçimsel olarak işaret edilmesi, aynı zamanda roman figürlerinin onun daha sonraki dönemlerinden bilinen politik sahanın korunması, fikrime göre, yazarın eserinin her iki ağırlık noktasını, toplumsal ve günlük politik sorunlar bir yanda, kişisel karakterlerin psikolojik araştırmaları diğer yanda, bu son romanda öncekilere göre daha güçlü şekilde bir senteze bağlamak istediğine dair bir işarettir.

8. KADININ TOPLUMDAKİ YERİ

Kadının toplumdaki ve ailedeki yeri, Osmanlı- Türk roman literatürünün ilk zamanlarında sosyal reformist yazarlar tarafından didaktik amaçla ele alınan konulardan biriydi. 1872'de yayınlanan Şemsettin Sami'nin romanı Taaşşuk-i Talat ve Fitnat'ta, sevmediği bir adamla evlenmeye zorlanan genç bir kızın hazin kaderine acınılmaktadır. Namık Kemal ve Hüseyin Rahmi Gürpınar görücü üsulü evlenmeyi, kadınların bir yerde kapalı tutulmasını ve baskı altında bulundurulmalarını eleştirmişlerdir. Sosyal alanda aydınlatıcı olan bu iki önemli öncü, büyük amaçlar ve tüm toplumun iyiliği açısından, kadınlar için de eğitim olanağını istediler, çünkü onlar cahil ve geri kafalı kalan annelerin toplumun yararlı uzuvları olamayacağından hareket ediyorlardı.[123]

Her ne kadar arada sırada tek tük yazan kadınlar olduysa da, ilk olarak 20. yüzyılın başlarında kadın yazar olarak büyük itibar ve takdir gören Halide Edip Adıvar, erkeklerin literatür tekelini kırmayı başarmıştır. Geniş kapsamlı eserinin ana konusu, Türk milliyetçiliğinin yanında, kadınların aynı haklara sahip olmasıydı. Bu, o zamanlar ilk planda evden dışarıya çıkma, eğitim, bir işte çalışma, eş seçme ve boşanma hakkıyla, çok eşliliğin ve peçenin kaldırılması olarak anlaşılıyordu.[124] Ancak Halide Edip uzun bir süre tek olarak kaldı. Sadece popüler romantik aşk dramlarına ait gündelik sahneler bunun istisnasını oluşturuyordu. Bu sahada 30'lu ve 40'lı yıllarda kadın yazarlardan Muazzez Tahsin Berkand, Kerime Nadir Arzak ya da Mükerrem Kamil Su sivrildiler[125] ama, edebi yaratıcılık ve bunun sonucunda kadın figürlerinin, onların düşüncelerinin, arzularının ve sorunlarının anlatılması, eskiden olduğu gibi yine hemen hemen

123) Karşılaştır: Sönmez, Turkish Women in Turkisch Literature of the 19th Century
124) Karşılaştır: Kanbolat, Halide Edip Adıvar'ın Romanlarında Feminizm Sorunu, s. x
125) Karşılaştır: Enginün, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, s.196, Duru, Türk Edebiyatında Kadın, s.15

tamamen erkek yazarlara özgü bir şey olarak bırakıldı.

Bu durum 50'li ve 60'lı yıllarda Leyla Erbil, Sevim Burak ya da Nezihe Meriç gibi kadın yazarların ilk kez dikkati çektiği yıllarda değişmeye başladı. Bunların hemen arkasından Adalet Ağaoğlu, Füruzan, Sevgi Soysal, Pınar Kür, Tomris Uyar ve Selçuk Baran'la yeni bir sıra yazı yazan kadın ortaya çıktı ve böylece kadın yazarlar zamanın Türk öyküleri anlatı edebiyatı alanında önemli bir konumu ele geçirdiler. Kadın yazarların ele aldıkları konular çok çeşitli olduğundan, burada bir tek konu adı vermek mümkün değildir. Konular, önemsiz orta seviyedeki insanların bireysel küçük psikolojik incelemelerinden ki, Füruzan ve Pınar Kür değerli gözlem yetenekleriyle bazı öykülerinde bu konuyu işlemişlerdir, Adalet Ağaoğlu ve Sevgi Soysal'ın son zamanlardaki politik geçmişle ilgili tartışmaların ele alındığı çalışmalara kadar uzanmaktadır.

Her ne kadar kısa süren birkaç on yıl içinde kadınların Türk edebiyatına katkıları şaşırtıcı derecede arttıysa da, Türkiye'de bugüne kadar kendine özgü feminist, mücadeleci- propagandacı kadın literatürü oluşmamıştır. Ancak çoğu Batılı okurlar, Kemalist reformlara karşın kadınlar için hâlâ birçok sınırlamanın olduğu bir ülkede yaşayan ve çalışan Türk kadın yazarlarının eserlerinden özellikle kadın sorunlarını işlediklerini beklemektedirler. Benim de, bir Türk kadın yazarın eseriyle ki, bu Sevgi Soysal oldu, yakından ilgilenme kararımda bu beklenti rol oynadı ve çalışmalarımda, Soysal'ın kadın ve kadının toplumdaki yeriyle ilgili çizdiği tabloyu başlangıçtan itibaren büyük bir ilgiyle izledim.

Büyük selefi Halide Edip'ten farklı olarak, -en azından ilk bakışta-, Sevgi Soysal'da kadın figürlerinin, eşit haklara sahip olmakla ilgili problemlerinin olmadığı görülmektedir. Onların hepsi Kemalist reformların derinden etkilediği kentsel orta sınıftandır. Çok eşlilik, peçe ya da görücü usulü evlilik onlar için geçmişte kalmıştır. Elâ, Olcay ve Oya, yaşama aktif olarak katılan, çalışan ve eşlerini kendi seçen, ayrıcalıklı kadınlardı. Bu-

nun yanında Soysal, Oya ve Olcay'la "erkeklerin sahası"na ait politikaya giren, açıkça adil ve sosyal bir dünya için savaşmaya katılan kadın figürler yaratmıştır. Onlar yaşamlarında sosyal haksızlıklar, politik baskılar, hapis, işkence gibi erkeklerle paylaştıkları ve kadın olmakla ilgisi olmayan problemlerle karşılaşmışlar. Öyleyse Soysal, kadınlara özgü sorunlarla ilgilenmeyen bir yazar mıdır?

Geç dönemdeki, politik olarak angaje olunan eserler için bu doğru olabilir. Ancak daha önceki eserlerinde -ve özellikle de ilk romanı "Yürümek"te- kadının toplumdaki yeri önemli bir konu olarak ele alınmıştır. "Tutkulu Perçem" kitabındaki öykülerde sık sık "ben"in memnuyetsizliğinin, kadın statüsünde olmasından kaynaklandığına ve "diğerleri"ni, dış dünyayı reddetmesinin, aynı zamanda erkekler dünyasını red etmek olduğuna kısa kısa işaret etmektedir:

"Kızgınlığım tabanlarımda. Öğle güneşinde, kumsalda dolaşıyormuşum gibi çıplak ayaklarla, kızmış kumlarda- yanıyor tabanlarım. Erkeklere, erkeklere, en çok onlara, bu kendilerini, sonra yine kendilerini sevenlere kızgınlığım." (TP, 63)

"Tutkulu Perçem"deki "ben" ve erkekler dünyası arasındaki çekişmenin içyüzü, tıpkı "ben"in o andaki duygularını aşan her şey gibi, karanlıkta kalmaktadır. Buna karşın Soysal'ın ilk romanı "Yürümek", baştan sona kadar kadının rolüyle, hüküm süren cinsel ahlakla ve cinsiyetler arasındaki ilişkilerle ilgili sorunları ele almaktadır. Roman şaşırtıcı derecede doğrudan, kadına belirli bir rol biçen toplumsal düşüncelere saldırmaktadır. Soysal, özellikle iki noktayı, geleneksel anlayışa göre kadının kendine özgü ve tek "belirleyici" rol oynayan önemli özelliğini, evliliği ve anneliği eleştirmektedir. Soysal'ın "Yürümek"te dile getirdiği evlilik, gerçek niteliği sahte duygularla örtbas edilen bir kuruluştur. Evlilik, kadının, erkeğin mülkiyetine geçtiği bir kontrattan, bir satış belgesinden başka bir şey değildir. Her ne olur-

sa olsun Hakkı'yla evlendikten sonra hayal kırıklığına uğrayan Elâ, bunu böyle görmektedir:

"Buraya niçin geldik? Sevişmeye. Öyle ya, balayı için bir otele gitmenin tek anlamı değil mi bu? Bir avukat yazıhanesine sevişmeye geldik. Her şeye mecbur olmak kötü olabilir: ama sevişmeye mecbur olmak? Bir avukat yazıhanesinde sevişmek zorunda olmak.

(...) Hakkı ellerini çırptı. Elâ, arkası dönük, yüzünü görebiliyordu Hakkı'nın. Kontrat imzalamış bir iş adamı gibi. Memnun. Ya da yeni bir oyuncağa sevinen bir çocuk gibi mi? Yeni aldıkları arabayı her gün yıkayan adamlar vardır. Arabayı yıkadıktan sonra öyle Hakkı gibi ellerini çırparak seyrederler; arabacıklarını. "Karıcığım!" Şimdi Hakkı, beni, yeni yıkanmış bir araba gibi... Yüzünde mutlu bir gülümsemeyle Hakkı'ya döndü, kemiği efendisinin ayaklarına götürecek bir köpek gibi." (YÜ, 92)

Evliliğin etik değeri bu biçimde tartışılacak olursa, boşanmanın ayıplanması için tüm nedenler de buna göre ortadan kalkmış olur. Hakkı'dan boşandıktan sonra, evliliğini düşündüğünde, Hakkı'yı eski okul arkadaşı Bülent'le aldattığını anımsadı ve o zamanlar Bülent'i neden reddetmediğini sordu kendi kendine:

Hayır, demedi. Niçin desin? Hakkı'ya hayır dedi mi? İstemediği bunca gece "hayır" dedi mi Hakkı'ya. "Hayır"ın "evet"in önemini çoktan unutturmuş kendisine.

(...) Yatmamak, Bülent'i önemsemek olurdu. Önemliyi hatırlamak için daha doğru, daha güzel bir seçim yapmalı.

(...)Daha önce kolaylıkla verilmiş bir şeyin birdenbire, üstelik Bülent için verilemez bir şey olması gülünç gelmişti Elâ'ya. Sakınacağı, gizleyeceği ne vardı? Niçin aldatmıştı Hakkı'yı? Hakkı'yla niçin yattıysa, aynı nedenlerden işte. Kendini aldattığı için, yıllarca sadece kendini. İstemeden, nasıl yaşadıysa Hak-

ki'yla yıllarca, öyle yatmıştı Bülent'le de. İkisi de aynı önemde, ya da önemsizlikte. Bunun adı niçin aldatma olsun?" (YÜ, 118)

Erkeğin karısını aldatmasını büyük hoşgörüyle karşılamasına karşın, kadınınkine şiddetli cezalar/intikamlar uygulayan toplumlar için,[126] burada Elâ'nın kafasındaki düşünceler oldukça büyük bir meydan okuma demektir. Çünkü Elâ, Bülent'le kocasını aldatmasını, Hakkı'yla yaptığı evlilikle aynı ahlaki konuma koymaktan başka bir şey yapmamaktadır. O, cinsel faaliyeti -ve özellikle kadın olması durumunda- evlilik içinde ya da dışında yapılıp yapılmamasına göre değerlendiren toplumsal ahlak görüşüne karşı koymaktadır. Bunun yerine yeni bir değer ölçüsü koymakta ve bu da kadının bedenine ve duygularına ait kararı kendisinin vermesine dayanmaktadır. Onun için gerçek ahlaksızlık, kendi kendine karar vermenin mümkün olmamasıdır.

Tante Rosa'da da tamamen aynı tarzda geçerli düşünceler vardır. Tante Rosa orada önce geleneksel yasalara uyar. Hamile kalınca, "namusu kirlenmiş" bir kız olmamak ve "zavallı piç" dünyaya getirmek zorunda kalmamak için evlenir. Ancak kısa bir evlilik döneminden sonra eskiden kalma ahlak görüşlerinin samimi olmadığını görür:

"Kocasıyla istemeden yatmaya başladığı zaman "namusu kirlenmiş" bir kadın olmanın ve bu yatmalardan sonra doğurdukça piç kurusu doğurmanın ne olduğunu anladı. (...) (RO, 17)

126) Türk Ceza Kanunu zina için bir tarafın şikâyetçi olması halinde 6 aydan 3 yıla kadar hapis cezasını öngörmektedir. Fakat kadının zina hali ile, erkeğin kendi aile evinde ya da tüm aleniyetiyle başka bir yerde ikinci bir kadınla birlikte yaşaması farklıdır. Karşılaştır: Türk Ceza Kanunu, Madde 440 ve 441, Kanun No.:6123-9.7.1953 tarihli; ve madde 443, ayrıca: Dimçer, Sema, Erkeğe Verilmiş Açık Bono: Zina,, Kadınca, Ağustos 1986, s.84-86 (y.n: Bugün ise zina suç değildir. Anayasa Mahkemesi önüne gelen bir başvuruyu inceleyerek, Esas Sayısı 1996/15 Karar Sayısı 1996/34, sayılı kararı zina suçunu düzenleyen TCK'nın 441 maddesini Anayasanın eşitlik ilkesine aykırı bularak 23.9.1996 tarihinde iptal etti. Karar Resmi Gazete'de 27 Aralık 1996 günün yayımlandı. Daha sonra Anayasa Mahkemesi TBMM'ne zina suçu ile yasal düzenleme için 1 yıl süre tanıdı. Bu bir yıllık süre içinde TBMM yeni bir yasa çıkarmadı.)

Geleneksel kadınlık anlayışının ikinci temeline, toplumun annelikle ilgili kavramına da el koymaktadır Soysal: Elâ için çocuğunun doğması, onu içtenlikle etkileyen, mutlu bir olaydır ama şimdi hemen arkasından gelen toplumun istekleri, bu mutluluğu bozmaktadır. İster istemez Anne olarak rolünün, biyolojik ve "doğal" ortamdan daha çok sosyal kurallarla belirlendiğinin farkına varır. Toplum, bu kurallarla ve "kusursuz" bir anneyle ilgili görüşleriyle, onu zaten eskiden beri nefret ettiği gelenekselliğin katılığına daha da sokmaktadır.

"Bu çocuk ağlamasında bir onun olan, paylaşılmaz, vazgeçilmez, hakedilmiş birşey olduğunu anladı Elâ. Çocuğunu getirdiler. Çocuğu göğsünün üstüne yatırdı. Çocuk bilinçsizce emiyordu etini, neresi olursa olsun. Elâ bir çizginin dörtgene, beşgene, ya da daireye kapandığını, bu çocuğu mutlaka içerde bırakan bir yüzeye kapandığını bildi. Şimdi bu yüzey daralsa da, genişlese de, bitimsiz alanlara yayılsa da arta kalan tek soluğun bu çocuğun soluğu olacağını, böyle olacağını anladı.

(...) Sonra çiçekler, ilk nazarlıklar, ilk geçmiş olsunlar, "hayırlısı" lar, "bağışlasın" lar, armağanlar, alışılmış bayağılıklara her zaman açık bırakılan kapılardan içeri süzüldüler. Ela o anı bir daha ele geçirmemek üzere kaçırdığını, şimdi geriye açık kapılardan sızan bayağalığa katlanmak kaldığını, artık hep katlanmak kaldığını düşündü. Katlanmaya dönüşen sevinç. Göreve dönüşen soluk. "Biz de büyüttük" "biz de çektik" "biz de kolay büyütmedik", "canımız çıktı" "canımız burnumuzdan geldi." cümlelerine bulaşan bir görev. Bebek bezleri, bebek banyosu, mama saatleri, bütün bunları yapmak nasıl doğalken, bu doğal görevleri yerine getirmenin, güzel olmayan yanlış görevleri yerine getirmenin güzel olmayan yanlış bir çizgiyi sürdürmeye dönüşmesi. "Çocuğun var, ona göre ayağını denk al", "çocuklu yuva yıkılmaz" "çocuk analı babalı büyümeli" cümlelerinin bu doğal görevi ağırlaştırdığını. O hiç unutamayacağı kadar güzel ilk ağlama sesini, kumbaralara atılacak paralar, bankada

açılacak hesaplar, doğum günlerine katılacak akrabalarla uzaklaşacağını, uzaklaşacağını.. (YÜ, 106)

Tüm bu olumsuzluklardan sonra aşktan ne beklenir? Aşkın genellikle kadının "mülkü" olarak sayılması nedeniyle, yazar olan bir kadından, eserinde ona iyice büyük bir yer ayırması beklenmez mi?

Bu soruyla ilgili olarak, Sevgi Soysal'm eseri hakkında, Sigrid Weigel'in, 70'li yıllarda kadın hareketiyle paralel olarak oluşan Alman 'kadın literatürü'ne bakarak söylediklerine benzer şeyler söylenebilir. Kadın yazarlar önceleri aşk konusuna adeta takıldıkları için, 'kadın literatürü'nün yazarları bunu reddedip aşkın gerçek arka yüzüyle uğraşmaktadırlar.[127]

Soysal da "Yürümek"te aşkı değil, aşkın olanaksızlığını göstermektedir- en azından her iki ana figür Elâ ve Memet arasındaki aşkın. Her ikisinin tüm psikoseksüel gelişmelerinin sonucu ilişkilerinin başarısızlıkla sonuçlanması, mutsuz bir rastlantı eseri değil, tersine onların gereksinimlerinin ve aşk hakkındaki düşüncelerinin farklı olmasının kaçınılmaz bir sonucudur.

Değişim ve Durgunluk Arasındaki Karşıtlık bölümünde gördüğümüz üzere, Elâ, diğer yerlerde erişemediği değişimi aşkta aramaktadır. Aşk onun için biraz "olağanüstü", biraz "alışılmamış", biraz günlük şeylerden ve monotonluktan uzaklaştıran bir şeydir:

"Sevişmeden yalnızca dokunmayı, aşk sözleri söylemeyi anlamıyorum. Yeni sözler öğrenmek, yeni sözleri daha yenilerle değişmek, hep aynı, bellenmiş aşk sözcüklerinin söylemekten daha koparılmaz bir gerilim doğurmaz mı? İnanmak, bir şeyler yapmak, birlikte daha iyisini, daha güzelini yapmak, bunun için sevmek; çünkü bunlar sevgisiz olmaz." (YÜ, 145)

Buna karşın aşkın ve cinsiyetin Memet'in indinde tamamen

127) Weigel, Die Stimme der Medusa, s. 215

başka bir değeri vardı. Çocukluğuna ve gençliğine ayrılmış olan ilk altı kısımda hep aynı ana konu tekrar tekrar, çeşitli durumlarda değişik şekillerde karşımıza çıkmaktadır: Memet'in küçüklük kompleksi ve cinsel yaşamla "erkekliğini" kanıtlamayı denemesi -ya da en azından bununla övünmek.- Ondan daha büyük ve güçlü olan Nuri'nin onun oyuncak tabancasını elinden alması, Memet'in çocukluğunda derin iz bırakan bir olaydır. Ancak beşinci kısımda, Memet komşu kızıyla, hanım ile yattıktan sonra, derinden yaralanmış olan kendinin değerli olduğu duygusu, bir ölçüde yeniden oluşmuştur. Komşu hanımdan geri geldiğinde ve annesiyle ansızın karşılaştığında, bu cinsel ilişkinin gerçek amacı ağzından kaçar.

"Nuri'den tabancamı geri aldım anne!" (YÜ, 190)

Seksi yalnızca gücünü ve kuvvetini gösterip erkek grubu içinde tutunmak için bir araç olarak görmek yalnızca Memet'in özel bir sorunu olmamaktadır. En azından yatılı okul öğrencilerinin gizli içki aleminde karşılıklı olarak kendi seks kahramanlıklarını ballandıra ballandıra anlatmalarını, Soysal, genelde yaygın olan erkeklik özelliği olarak açıkça imâ etmektedir.

Memet'in Elâ'yla karşılaştırıldığında olgunlaşmamış olduğu ve karakter bakımından gelişmede geri kaldığı göze çarpmakta, hatta belli bir noktada sabit kalmış gözükmektedir. Fakat bu izlenim şundan da ileri gelmektedir: Karşılaştıkları andan sonraki olaylar yalnızca Elâ'nın görüş açısından incelenmekte ve artık sadece Elâ'nın düşünceleri, duyguları ve iç gelişmesi anlatılmaktadır.

Güçsüz ve neredeyse çocuksu olan adam, var olmayan üstünlüğünü ve gücünü göstermek için kadınlarla ilişki kurmaya gereksinim hissedip, "erkekliğinin" gösterişi arkasına sığınırken, bu adamla mutlu olamayan, samimi, gelişmeye uygun kadın; bu tablo, aslında geçerli olan cinsiyet klişesine tam uymamaktadır. Türk literatürünün tamamına göz atmadan, Soysal'ın yaptığı

analizle Türk edebiyatında yeni bir alana adım atıp atmadığını değerlendirmek mümkün olmamaktadır. Bence, Soysal "Yürümek"le gerçekten de esas itibarıyla yeni bir şeyler ortaya koymuştur. Nitekim kitap yasaklanmıştır. Bu yasaklamanın yalnızca bir buçuk sayfalık "pornografik" metne değil, tersine romanın arkasında saklı olan, kışkırtıcı etki yapan anlayışa dayandırıldığını sanıyorum. Bu anlamda "Yürümek"in yasaklanması amacına ulaştı ve uzun yıllar boyunca yazarları yıldırmış oldu. Bu bağıntıyı, Işıl Özgentürk 1985'te diğer Türk kadın yazarlarıyla birlikte kadın dergisi "Kadınca"[128] tarafından kendisine, Türkiye'de neden gerçekten feminist kadın yazarlar olmadığı sorulduğunda, dile getirmiştir. Özgentürk, yanıtında kadın yazarların kendi kendilerini sansürden geçirdiklerini belirterek, örnek olarak Sevgi Soysal'ı vermiştir:

"Otosansürü kırdığınızı düşünelim, rahmetli Sevgi Soysal'ın Yürümek romanının başına gelenleri siz de yaşarsınız... Yaşanan cinselliği anlattığınız için mahkemeye çıkarılırsınız. Kadın yazarların ayak bağıdır tüm bunlar."

Eleştirmen Vedat Günyol da, bir röportajda Soysal'ın "Yürümek"le Türk edebiyatına yeni bir konu getirdiğine işaret etmiştir:

'Yürümek' bitmemiş bir kavganın romanıdır. Yüzyıllarca sürmüş, belki yüzyıllarca sürecek olan bir kavganın, kadın-erkek ilişkisinde insanca, eşitce yaşamanın özlemini yansıtan bir kavganın. Sevgi Sabuncu'yu, Türk edebiyatında, kadın sorununu ilk defa bu açıdan ele alan ve onu bütün boyutlarıyla inceleyen kadın sanatçı olarak saygı ve sevgiyle selamlarız. (Vedat Günyol, Çalakalem, s.161)[129]

128) Kadınca, Mayıs 1985, S. 28-30
129) Günyol, Çalakalem, S 161

Halide Edip Adıvar'la karşılaştırıldığında, Soysal'da yeni olan şey, kadının konumuyla ilgili eleştirilerinin çok eşlilik, peçe ya da eve kapanma gibi İslâmi fenomenlere özgü olmamasıydı. "Taca"nın çarpıklıkları, yani kadınların kesin olarak itaat etmeleri, evlilikle ilgili islâmi yasalar ve "tahlil" olarak adlandırılan uygulama, yani kuma alma gibi tüm bu konular, J. Christoph Bürgel'in, Yusuf İdris, Muhtar al- Attar, Mahmut Taimur, Mahmud Kamil ve A. Rüştü Salih'in öykülerine ve romanlarına dayanarak modern Arap edebiyatının önemli konuları olarak işaret etmesine karşın,[130] Sevgi Soysal'ın metinlerinde görülmemektedir. Sevgi Soysal'da rastlanılan, yukarıda belirtilen Arap yazarlarının ele aldığı konularla aynı olan bir tek konu, Bürgel'in de belirttiği gibi, bir kızın evlenmeden önce ilişki kurmasının, ölümü gerektiren bir "namus lekesi" olduğudur: Soysal "Hanife" öyküsünde, "namusunu" yitirmesi nedeniyle akrabaları tarafından öldürülen, tutucu bir ortamdaki köy kızının kaderini anlatmaktadır. Bunun dışında Soysal'ın ele aldığı konular, hemen hemen yalnızca orta tabakadan, eğitimli ve batıya yönelik olan kadınlarla ilgilidir. Burjuvazi evlilikle ve ayrıca kadınları, çocukların tek yetiştiricisi ve bakıcısı olarak aileye bağlayan toplumsal zorlamalarla ilgili eleştiri ve kadınlar için cinsel alanda da özerklik talep etmesi batıdaki kadın hareketlerinin 60'lı yılların sonları ve 70'li yılların başlarında tartışmaya açtıkları konularla dikkat çekici benzerlik göstermektedir.

Diğer yandan, Soysal'ın batılı anlamda feminizmin argümanlarına ve konularına daha da eskiden değindiğini, diğer eserlerinin dışında, hiç basılmamış bir metni olan tiyatro eseri "Venüslü Kadınların Serüvenleri" de onamaktadır. Mümtaz Soysal nezaket göstererek, bunun matbaa müsfettelerini incele-

130) Bürgel, Verwestlichung und neue Selbstfindung, s. 300

meme izin verdi.[131] Bu esere tarih atılmamış olmasına karşın, yazarın bunu Sevgi Sabuncu olarak imzalamış olmasını dikkate aldığımızda, eserin, üçüncü evliliği Temmuz 1971'den önce kaleme alındığını göstermektedir. "Venüslü Kadınların Serüvenleri" konusal açıdan "Yürümek"in evrelerine uymaktadır: Soysal, hayali, yabancı bir gezegende ve geleceğe aktarılan bir dünyadaki cinsiyet savaşını parodi halinde değişik şekilde sahneye koymakla, dünyada, kendi toplumunda erkekler ve kadınlar arasındaki eşit olmayan ilişkiyi eleştirmektedir. Venüs kadınlarının aynı haklara sahip olma denemesinin canlandırılmasında, -kadınların da kendi kusuru olarak- parçanın sonunda denemenin başarısız olması, ona, feminist tartışmaların vazgeçilmez sorunlara işaret etme olanağını vermektedir. Örneğin, kadınların ekonomik bakımdan bağımsız olmaları zorunluluğu ya da kadınların kendilerinin hüküm süren ataerkil kuralları iyice içlerine sindirmeleri sonucunda oluşan uyuşukluk gibi. Buna ek olarak "Venüslü Kadınların Serüvenleri"nde Soysal, tarihi konu ettiği biçim ve suret, batı Avrupa'da ancak "Yeni Kadınlar Hareketi"yle bağıntılı olarak mümkün olmuştur: Cetlerin naklettikleri, taşların üstüne oyulan ve gerçekte önemli işlerin hep erkekler tarafından yerine getirildiği için kadınlardan hiç bahsetmeyen kutsal metinleri simge olarak kullanıp, kadınların tarihten çıkarılmasına, kadınların politik, ekonomik, sosyal ve kültürel gelişmedeki katkısının, geleneksel tarih bilincinde ve geleneksel tarih yazımında hiç ya da olsa olsa marjinal bir yeri olmasına işaret etmektedir.[132]

Ancak Sevgi Soysal, tutulan bu yoldan gitmeye devam etme-

131) Münıtaz Soysal'ın belirttiğine göre, parça sadece radyofonik piyes olarak gerçekleştirilmiştir. Ancak hem M. Soysal, hem de Aliye Yenen'in ifadelerine göre, eser Almanya'da bir kez -Aliye Yenen'in dediğine göre Münih'te- tiyatro oyunu olarak sahneye konmuştur. Venüslü Kadınların Serüvenleri'nin içeriği için bkz. Furrer, Priska, Geschlechterkampf auf der Venus. Yazar Sevgi Soysal'ın yayınlanmamış parçası için. İslam Dünyasının Çağdaş Edebiyatı İle İlgili Uluslararası Üçüncü Sempozyum. Bern, 7-9 Aralık 1989

132) Öteden beri tarih yazımında ve kadınların incelenmesindeki tarihi gelişimde kadınların dışlanmalarının yeni kadın hareketiyle bağıntısı, bak. Bock, Historische Frauenforschung

di, tersine "Yürümek"ten sonra başka konulara yöneldi. "Kadınlar Hareketi"nin bir temsilcisi değil, tersine solcu gençlik ve öğrenci hareketlerinin resmi tarihçisi oldu. Bu çok da şaşırtıcı bir şey değildir, çünkü Türkiye'de 60'lı yılların sonlarıyla 70'li yıllara solcuların anti-kapitalist hareketleri damgasını vururken, kadın hareketlerinin ilk hamleleri ancak 80'li yıllarda ortaya çıktı.[133] Bu nedenle feminist argümanların gelişmesi için koşullar hiç uygun değildi. Çünkü Marksist analizde feminizm, küçük burjuvazinin şaşkınlığından başka bir şey değildi. Kadının alta sıralı konumu, yalnızca ufak bir problem, bir toplumsal "ufak çelişme"ydi ve esas "ana çelişme", yani sermaye ve işçi arasındaki sınıf karşı olumları ortadan kalktığında, bu da otomatik olarak çözülmüş olacaktı. [134]

Bu düşünce biçimi elbette Türk solunu da etkilemişti. Örneğin, Aytunç Altındal, ilk kez 1975'te ve dördüncü kez 1985'te basılan "Türkiye'de Kadın" kitabında şöyle yazıyor:

"Avrupalı kapitalist/emperyalist ülkelerde ve ABD'de en azından yarım yüzyıldır denendiği için artık 'bilinenlik' kazanmış olan feministçe, libertistçe ve entellektüelce 'saptırmacaları' önlemek Türkiyeli marksistlerin birincil görevleri arasındadır. [135]

Feminist tutumlara karşı solcuların itirazları, Soysal'ın ikinci romanı "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti"nde, tamamen olumlu çizilen figür Ali'yle açıkça ortaya konmuş ve yazar tarafından hiçbir şekilde sorgulanmamıştır:

"Buluştukları zaman genellikle yürürlerdi. Ali parası olmadığı için Olcay'ı bir yere davet edemez, Olcay'ın çağrılarını ise, "Biz Osmanlıyız" diye kesinlikle redderdi. Olcay, Ali'nin bu

133) Karşılaştır: Yorgun, Die Frauenfrage und die Schwierigkeiten des Feminismus in der Türkei, S. 163

134) Karşılaştır: tarafımdan incelenmemiş olan kitap: Jutta Menschhik, Gleichberechtigung oder Emanzipation, Frankfurt 1971, S. 80; Alıntı: Krechel'de, Selbsterfahrung und Selbstbestimmung, S. 42

135) Altındal, Türkiye'de Kadın, S. 200

tavrının temelinde kadını aşağı gören doğulu anlayışının yattığını söylerdi. O zaman Ali, "Belki haklısın, ama böyle ince işlerin çözümünün sırası değil henüz", derdi. Bir gün, bir inşaatın yanından geçerlerken, işçilerden birini göstermiş, "Şimdi buna kadın erkek eşitliğinden söz etmenin anlamı var mı bacı?" demişti. "Ya da bunun karısına? " Bir ev dar geldi miydi, önce duvar yıkılır. Yeni ev yapılsın bakalım bir, bacasını sonra düşünürüz." (ÖV, 197)

Yazar Ali'ye fikir yürütmesi için restorandaki ödemeyi bahane olarak seçmesiyle kadın erkek eşitliğini önemsiz bir sorun konumuna düşürmektedir.

Bu, "Yürümek"ten sonra Soysal'ın artık, cinsiyetleri nedeniyle kadınların her gün karşılaştıkları çeşitli haksızlıklara aldırış etmediği anlamına gelmemektedir. Örneğin, "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti"ndeki ilk bölümde, şeref ve namusla ilgili geleneksel çifte ahlak anlayışı kötü bir hicivle ortaya konmaktadır: Genç satıcı Ahmet, öğle tatilinde Şükran'ı baştan çıkarmak için elinden gelen her şeyi yapmaktadır. Fakat aynı zamanda kabul ettiği ve onunla birçok kere dışarı çıktığı için Şükran'ı küçümsemektedir. Eş olarak onun için elbette "namuslu" bir kız düşünülebilirdi ve kendi kız kardeşinin belki de bir erkekle buluştuğuna dair aklına gelen aptalca düşünce ise onu fena halde öfkelendirmektedir. Soysal, Şükran örneğinde kadınların "namuslu" ve "kısa süre kullanılabilir" olarak ikiye bölündüğünü, evlenme şanslarını yok etmek istemeyen kadınların ise kendi seks gereksinimleriyle ilgili yalan söylemek zorunda kaldıklarını göstermektedir.

Namuslu ve ahlaklı olma çerçevesinden dışarı düşen kadınların kaderini, fahişe Aysel'e ayrılan 17. bölüm gözler önüne sermektedir. Daha çocukken bir pezevenk tarafından diğerlerine satılıp, geneleve bir hayvan gibi kapatılmış ve cinsel sömürü objesi yapılmıştı. Onun insanlık şerefiyle ilgili istekte bulunma hakkı yoktur, hatta o birey olarak dahi tanınmamaktadır. Onun nüfus cüzdanına ya da diğer herhangi bir kişisel belgeye sahip

olamaması da, bunun bir göstergesidir. Soysal daha sonraki romanı "Şafak"ta da iyice üstüne basarak, kadınların, aynı tabakadan gelen veya aynı fikirde olan erkeklerle paylaştıkları siyasi ve toplumsal baskılara ek olarak, sadece ve sadece cinsiyetleri nedeniyle aşağılandıklarını ve kaba kuvvetin çok özel şekillerine maruz kaldıklarını göstermektedir. Burada, polisteki sorgulamasında Oya'ya "orospu" diye küfredilmesini ya da polis copuyla zorla ırza geçme şeklindeki korkunç işkence metotlarını anımsamaktayım.

Tüm bunlar her ne kadar Soysal tarafından gösterildi ise de, konusal olarak daha çok ayrıntıya girilmemiştir. Açıkçası yazar, erkek egemenliğinin derinlemesine analizine girmeyi amaçlamamıştır. "Yürümek"ten sonraki dönemde kadının ikincil konumu, diğer birçok, kısmen de çok önemli toplumsal sorunlar arasında yalnızca bir tanesiydi. Soysal'ın romanlarındaki ve öykülerindeki aktif ve mücadeleci kadınlar esas görevlerini, solcuların "emperyalizme" ve "kapitalizme" karşı savaşıma katılmak olarak görüyorlardı. Bu savaşta kadınların kendi sorunlarının hiçbir önemi yoktu.

Soysal, o zamanki politik ve fikri akımlara uymasına karşın, sadece politik düşmanları tarafından değil, başkaları tarafından da sevilmese bile, eleştiri yeteneğini koruyan, hep dikkafalı bir kişi olarak kaldı. Yazar bu durumu, "Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu"ndaki hapishane zamanıyla ilgili kısa bir bölümde göstermektedir: Hapisteki kadınlardan bir grup, hapishane avlusunda jimnastik yapmaya başladıklarında, aynı hapishanede yatan, suç üstü yakalanan politik grupların erkek üyelerinden, kadınların jimnastik hareketlerine hemen son vermeleri emri geldi. Buna neden, kadınlar jimnastik yaparlarken, erkek nöbetçi askerler tarafından seyredilebileceği olgusuydu. Jimnastik yapan kadınlar erkeklerin emrine hiç karşı koymadan uyarlarken, Soysal kızarak, kendi kendilerine karar vermeye bile yetenekleri olmadığını kadınların yüzlerine vurdu. Fakat onun bu tutumu, diğerleri tarafından anında "feminist" davranış olarak damgalanarak

dikkate alınmadı.

Ancak batılı okuyucunun doksanlı yıllardaki bakış noktasından, yani feminist "kadın edebiyatı"nın 15 yıllık etkisini göz önünde bulundurarak baktığımızda, Sevgi Soysal'ı feminist yazar olarak tanımlamak güçtür. Diğer yandan, onda ortaya çıkartılan bazı davranışları dikkate aldığımızda, eğer o daha uzun zaman yaşasaydı, feminist bakış noktasına belirli bir yaklaşımı belki de geliştirebilirdi diyebiliriz.

Batı Avrupa'daki yeni kadın hareketinin geçmişine kısaca bakacak olursak, bunun, altmışlı ve yetmişli yıllardaki sol ve anti-otoriter hareketlerin verimli topraklarında gelişmiş olduğu görülür. Sevgi Soysal'ın anlattığı üzere, politik angaje olmuş kadınlarda olduğu gibi, daha sonraki feministlerin çoğu, önce erkeklerle yanyana solcuların politik savaşına katılmışlardır. Fakat başlangıçta kadınların otomatik olarak özgürlüklerine kavuşmalarını sosyalizm vasıtasıyla ummuş olan feminizm düşünürlerinin üstadı Simone de Beauvoir'ın dile getirdiği gibi, "*solda ve hatta devrimci gruplarda ve organizasyonlarda bile erkek ve kadın arasında derin bir eşitsizlik olduğu görmezlikten gelinemez. En aşağılayıcı, en can sıkıcı ve en basit işler hâlâ hep kadınlar tarafından yapılıyor, buna karşın erkekler sürekli sözlerini dinletiyorlardı.*" [136] Buna benzer şekilde, ancak daha sert bir dille Alice Schwarzer de kadınların solcu erkekler tarafından aşağılanmasını tanımlamaktadır: "*Becerikli parmaklarla mutfak işlerini ve çocuk ağlamalarını, büyük devrimcilerden uzakta tutmak, daktilo yazmak, el ilanları dağıtmak gibi aşağılayıcı hizmetleri onlara bırakmamak için her zaman iyi olan kadınlar, burada da bir kez daha yolda kaldılar. Onların yaşam içerikleri, yeni- sosyalist analizlerin konusu değildi; onların kız kardeşleri kalın, ustaca kitaplar yazmadılar; onlar dünyayı kurtaranların yönetim kurulu masasında oturmadılar.*" [137]

Kendi yoldaşlarıyla ve onların erkeksi anlayışlarıyla tartış-

136) De Beauvoir, Wende zum Feminismus, s.129
137) Schwarzer, Bräute der Revolution?, s. 14

maları, onların üstünlük taslamalarına olan öfke, birçok kadın için yeni bir feminist bilincin şekillenmesinde başlangıç noktası oldu. Kadın hareketleri aslında sol gruplar arasında da kadınlara biçilen role karşı isyanla başladı. Bu kendini kadın literatüründe de belli etti: Yeni Alman kadın hareketinin "en çok okunan üç özdeşleşme romanı"nda, Verena Stefan'nın (1975) "Deri Değiştirmek" , Anja Meulenbelt'in (1978) "Utanmak Zamanı Geçti" ve Karin Struck'un (1973) "Sınıf Aşkı"nda ana konunun "solcu adamdan kopmak" olması aslında bir rastlantı değildir.[138] Burada da Sevgi Soysal'ın edebi gelişmesine açıkça paralellik görülmektedir. Çünkü o, 1971'den sonra acımasızca takip edilen solculara sempati duymasına karşın, hapishane anılarında, hapishane öykülerinde ve romanı "Şafak"ta başarılı olmayan devrimci hareketi sert bir dille eleştirmektedir. Eleştirilerinde yalnızca amansız ve yıpratıcı grup çatışmalarını, politik bakımdan uzak görüşlü olmamayı, aktif olan birçok kimsenin takip ve işkence karşısında kişisel zayıflıklarını değil, aynı zamanda solcu erkek ve kadınların birbirlerine olan davranışlarıyla ilgili ilişki mekanizmasını da hedeflemektedir. Bu arada her yeni çıkan kitapta solcu adamlara olan eleştirileri daha da sertleşmektedir. "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti"nde Ali, kayıtsız şartsız halde olumlu gösterilmişken, "Şafak" ve "Hoş Geldin Ölüm"deki adamların kahraman olma niteliklerini kaybettikleri görmezlikten gelinemez:

"Şafak"taki Mustafa'da takdire lâyık pek az şey vardır. O yalnızca politik davranışlarında başarısız olmakla kalmamıştır; aynı zamanda Güler'le olan evliliklerinde de istek ve gerçek arasında çok büyük bir çelişki görülmektedir. Kendini gelişmiş bir devrimci olarak görmesine karşın, evde geleneksel roldeki örneklerde herhangi birinden pek de farklı olmayan bir eş olarak davranmaktadır. Güler onun yüzünden üniversite eğitimini yarıda bırakmasına karşın, sesi çıkmayan bir gelinin geleneksel davranışını bekleyen ailesine karşı onu korumamaktadır. Öğrenciy-

138) Strobl, Zwischen Kürbisbrüsten und Entmannung, s. 135

ken bile politik bakımdan angaje olan Güler'i, şimdi evde bekleyen, ona ve onun yoldaşlarına her zaman ve sorulmaksızın yemek hazırlayan ev kadını rolüne zorlamakta ve Güler'in tüm şikâyet ve suçlamalarını, politik savaşın o sıralar kişisel sorunlardan daha önemli olduğu argümanıyla karşılamaktadır. Dışarıya karşı ilerici, fakat kişisel olarak tutucu, erkek ayrıcalıklarına bağlı bu adama yapılan eleştirinin yumuşak bir tonda olmasının nedeni, bunun bir kendi kendini eleştirme şeklinde ortaya konmasından ileri gelmektedir. Mustafa'yla Güler'in öyküsü yalnızca Mustafa'nın bakış açısından anlatılmaktadır. Okuyucular onun Güler'e karşı davranışlarını ancak kendini rahatsız eden, kendini suçlayıcı anıları aracılığıyla öğrenmekte ve bunun sonucunda da zayıflığı nedeniyle ona ister istemez belirli bir sempati ve hoşgörüyle yaklaşılmaktadır.

Yarım kalmış olan son romanı "Hoş Geldin Ölüm"de Soysal bir adım daha ileri gitmektedir. Çünkü devrimci, yeraltında faaliyet gösteren grubun lideri Ömer, burada diğerlerinin yanında karısı Sema'nın bakış açısından da değerlendirilmektedir. Roman, Sema'nm yaşamına yeni bir gerçeğin girmesiyle başlamaktadır. -Büyük olasılıkla o, ağır bir hastalığa yakalandığını öğrenmiş bulunmakta-, Ankara'nın caddelerinde el ilanları dağıtırken, uzaktan kocasını seyretmektedir. Yeni bir gözle incelediği kocası, ona zayıf ve hatta devrimci davranışlarıyla komik gözükmektedir. Eskiden onun için büyük bir kahraman olan kocasının, artık böyle gözükmemesi, açıkçası bir olayla da bağıntılıdır: Tutuklandığında işkence görünce hemen adresini bildirdiği için, Ömer'in tutuklanmasından sonra, aynı akşam evinde oturan Sema polisin baskınına uğrar. Daha sonra bunun için, evine dönecek kadar aptal olması nedeniyle Sema hep eleştirilir. Fakat buna karşın, Ömer'in daha önce işkence altında konuşmuş olan yoldaşları için söylemiş olduğu şeyler yüzünden, sığınağını Ömer'in bu kadar çabuk açıklayacağı Sema'nın aklının köşesinden bile geçmediğinden, hiç söz edilmemektedir. İçinde Ömer'e karşı duyduğu uzaklığı, Sema dışarı da vurmaktadır: Ömer'i on

adım öteden izlemekte olmasına karşın, onun yanına gitmeden ve ona herhangi bir şey söylemeden, yaşamının ve her şeyi örtecek "yeni gerçeğini" düşünmek amacıyla oradan uzaklaşır.

Yarıda kalmış olan 60 sayfalık roman fragmanından, Ömer'le Sema arasında geçen davranış örnekleriyle ilgili birkaç önemli detayın farkına varıyoruz. Tamamen geleneksel bir örnek olarak- Ömer'e, fikir babası ve lider rolü, Sema'ya ise söz dinleyen, "aşağı görülen", iddialı olmayan işleri üstlenen "takıntı" rolü uygun görülmüştür. Örneğin, Ömer Sema'nın ansızın ortadan yok olduğunu farkettiğinde, hiç endişelenmez. Sema'nın benzinin ne kadar solgun olduğunun farkına varmamıştır. Fakat Ömer'in karnı acıktığından, Sema'nın ona ve gruptaki arkadaşlarına yemek hazırlamak için gittiğini sanır hiç üstünde durmadan. (HG, S.46)

Sema'nın ilk kocası Hasan'ın anıları, Sema'yla Ömer arasındaki adil olmayan ilişkiyi çok açık şekilde belirten diğer bir olgudur. Çünkü bu anılarda Sema genç, yumuşak başlı, kendini tamamen Ömer'e hasreden, onun daktilo işlerini yapan ve kendisinin aydınlanıp gelişmesi için Ömer tarafından önerilen kitapları okuyan bir öğrenci olarak ortaya çıkmaktadır. (HG, S.37) Devrimci gruplardaki cinsiyet hiyerarşisiyle ilgili bu konuların kısaca eleştirilmesi açıkça yapılıyorsa da, bu eleştiri hâlâ kısmen dikkatle ve çekinerek dile getirilmektedir. Ancak buna karşın dikkati çeken şey, Batı Avrupa'daki kadın hareketlerinin öğrenci hareketlerinden ayrılmasında önemli rol oynayan aynı noktayı nasıl hedeflemiş olduğudur.

Solcu kahramanların figürlerinin "Hoş Geldin Ölüm"de çıkarılmasıyla, yeni bir boyut oluşmaktadır. Yazarın kendisi, anlatılanları, rahatça duyulan bir anlatanın sesiyle Ömer'i ve arkadaşlarını eleştirmektedir:

"Ömer elinde artakalan dergileri, - hiç de az değillerdi bunlar- elindeki Tercüman gazetesine sardı, sanki, bir saattir onları izleyen bir polis olsa, ondan gizlenebilecek bir şey yapı-

yormuşcasına. Ama Ömer bunca saf değildi, genç yaşındayken geçirdiği siyasal deneyler, daha doğrusu arkadaşlarıyla kafalarına dank etmiş olan hatalar, onları bu kez bir anlamda aynı derecede anlamsız bulunabilecek bir uca itti. Şimdi işe yarasın ya da yaramasın, gerekli yani[139] *hayatın özüyle, varılabilecek mümkün sonuçlarla ilgili olsun olmasın, klasikleşmiş parti adabını her an uygulamak zorunda sanıyorlar kendilerini. Partilerin de yerleşmiş yerleşmemiş bütün önlemlerinin aslında durumlara bağlı olduğunu sık sık unutarak. Ömer hem her şeyi aklında tutup her bilgiyi beyninde yıpratmayanlardandır; öyle yorucu, yüklü bir uğraştır ki, sonunda en değerli düşünceler, bilgiler bile, titiz bir kadını(n) haftada bir parlatmak zorunda olduğunu sandığı gümüşlere dönüşür; hayattan kopuk, yararsız, hatta bir anlamda hız kesici yüklere dönüşür.*" (HG, 45)

"Yenişehir'de Bir Öğle Vakti"ndeki hatasız Ali figürü olarak ortaya çıkan devrimci, burada gümüş eşyalarını haftada bir parlatan titiz bir ev kadınının yakınına sokulmuştur. Soysal'ın günlük ve bayağı şeylerden tüm eserlerinde ne kadar nefret ettiği ve onları ne kadar küçümsediği düşünülürse, bu hiç de hoşa gitmeyecek bir karşılaştırma olacaktır. Ömer'in dikkati çekecek derecede gözden düşmesinin nedenlerinden biri de, onun bir kez belirlenmiş parti kurallarına sıkı sıkı bağlı kalarak, "değişmezliğe" taraftar olan gruptan olmasıdır ki, Soysal'ın değerlendirme sisteminde bu konu açıkça olumsuz olarak değerlendirilmekte, "Şafak"ta da zaten bu kimselerin hüküm süren, adaletsiz olan sistemin temsilcileri olduğu belirtilmektedir. Devrimci kahramanın bu şekilde kaidesinden devrilmesi, kanımca "Hoş Geldin Ölüm"de Soysal'ın daha önce var olan, siyasetten daha çok bireysel ve özel durumlarla ilgilenen yaklaşımların geri geleceğinin sezdirilmesi olgusuna uymamaktadır. (Karşılaştır: 7. bölümün son kısmı: "Bireysellikten Toplumsallığa Konusal Değişme.") Daha uzun yaşasaydı Soysal'ın romanının hangi yöne

139) Muhtemelen bir basım hatası; "yani" daha uygun olacak.

doğru gelişeceği hakkında spekülasyon yapmak kuşkusuz gereksizdir. Buna karşın var olan ilk altmış sayfada dikkati çeken değişikliklerin işaret ettiği şey, Soysal'ın yaratıcılığının son döneminde -bu arada politik bakımdan daha da keskin bakışla- cinsiyetler arası eşitsizliğini yeniden daha çok ele alma yolunda olduğunu ve bunun önemsiz bir konu olduğu fikrinden uzaklaştığını göstermektedir.

9. HAPİSHANE

"Hapishane", "Tutukluluk" , kadınların ataerkil toplumlardaki konumlarını, evin içine kapalı kalmasını ve kendi kendilerine karar verme olanaklarının budanmasını karakterize eden göstergelerdir. Ancak hapishaneyle karşılaştırıldığında kuşkusuz akla İslami toplumlarda iyice yaygın olan uygulamalar geliyor. Örneğin, çevreden ayırmak için kadınlara peçe taktırılması ve bazen de kelimenin tam anlamıyla eve, yüksek duvarların arkasına kapatılması gibi. Filistinli Raymonda Tawil'in "Hapishanem Çok Duvarlı"[140] kitabının adının arkasında - diğerleri arasında- İslâmi- ataerkil toplumlarda kadınların yaşamı, tutukluluktaki yaşamla aynı kefeye konmaktadır. Ünlü İranlı şair Faruk Farukzade, "Esir" adlı şiirinde aynı göstergeyi kullanmakta, "kadının varlığı kafesteki bir yaşam, nöbetçisi ise erkektir", diye tanımlamaktadır.[141]

Sevgi Soysal da Kemalist reformlara karşın hâlâ güçlü geleneksel, İslâmi değerlerin etkili olduğu bir ülkede yaşadı. Çalışan bir kadın, gazeteci ve yazar olarak kadınlara özgü "tutukluluk" biçimlerini kırıp, kamuoyuna konuştu. Ama bu kamuoyu angajmanı onu, normalde erkekler için düşünülen biçimde bir tutukluluk şeklinde duvarların arkasına gönderdi: Politik tutuklu olarak bir süre gerçek bir Türk hapishanesinde kaldı.

140) Raymonda Tawil, Mein Gefängnis hat viele Mauern. Bir Filistinlinin haberleri. İngilizce müsveddeden çeviren Barbara Bortfeld (İngilizce müsfettenin orijinal adı: My Home, My Prison), Bonn 1979

141) Bürgel, "Wir haben die Wahrheit gefunden...", s. 82

Tutukluluk, özel ve uç bir durumdur. Bir "hapishane literatürü" varlığının da gösterdiği üzere, burada yazarak zamanı değerlendirmek gereksinimi duyulur. Sevgi Soysal'ın kendisi de bu mekanizmanın böyle olduğunu çok iyi biliyordu ve bunu alaycı şekilde dile getirdi:

"(...) tutuklanıp da edebiyat yapmayan var mı?" (YB, 188)

Tutuklanmadan önce yazar olarak faaliyet gösterenler için, kuşkusuz tutuklandıkları takdirde, hapishane anılarını edebi esere çevirmek özellikle akla daha yatkındır. Soysal da böylece hapishane metinleriyle, çeşitli devirlerden, doğudan ve batıdan, kuzeyden ve güneyden ve ayrıca orta doğudan tutuklu yazarların hapishaneden ve hapishane hakkında "geleneksel" literatürüne de katkıda bulunanlar sırasına girdi.

"Hapishane şiirleri" klasik Arap ve İran edebiyatından bile nakledilmiştir. Bunların arasında şii etkili tasavvufu nedeniyle Bağdat'ta yakalanan Al-Hasibi'nin (346-955 ya da 358-968)[142] Arapça "Sicniyat"ı,[143] Hindistanlı Mesud-i Sad-ı Selman'ın (takr. 1046-8 takr.1121-2'ye kadar) Farsça "Habsiyat"ı[144] ya da Bailakanlı Muciru'd-din'in "Habsiya"sı[145] sayılabilir. 488/ 1095 yılında Murabitlerin tutuklusu olarak Fas'ta ölen ve şair olan ünlü Sevilla'nın Abbasi Emir'i al-mutemid şiir de yazdı ve kaderini suçladı.[146] Modern Arap "Hapishane literatürü"nün temsilcisi olarak, diğerleri arasında Sun Allah İbrahim belirtilebilir. Nada Tomiche, onun "Adab As-Sucun"a katkısı hakkında bir makale yazmıştır. [147] Faid Ahmed de (ölümü 1985) Pakistan'daki

142) Karşılaştır: Weigel, Sigrid, "Und selbst im Kerker frei.... Hapishane anıları. zur Theorie und Gattunggeschichte der Gefängnisliteratur (1750- 1933). Marburg/ Lahn 1982

143) Bak. Brockelmann, I.Supplementband.(I Ek cilt) S.326

144) Bak: Handbuch der Orientalistik. I. IV, 2, Lfg.2. S 40; Rypka, Iranische Literaturgeschichte, S 189

145) Bak. Rypka, S. 199

146) Nicholson, A Literary History of the Arabs, S. 421, bak: Scheindlin, Form and Structure in the Poetry of al-Muctamid Ibn cAbbad und al- Muctamids Gedicht in Monroe, Hispano- Arabic Poetry, S. 200

147) Tomiche, L'oeure de Sun c Allah İbrahim ou la "litterature des prisons" (adab al-sugün)

Urdu dilinde hapishane şiirleri yazmıştır.[148] Bugün -doğu- Berlin'de yaşamakta olan İranlı Buzurg Alavı, 1937- 41 yılları arasındaki hapishane deneyimlerini beş kısa öykü halinde 'Warak-paraha-yi zindan"da dile getirmiştir.[149] Modern Türk edebiyatında da, kısa ya da uzun süre hapishanede kalmış ve yaşadıklarını kaleme almış bir sıra tanınmış yazar vardır.[150]

1938- 1950 yılları arasında çeşitli Türk hapishanelerinde kalmış olan Nâzım Hikmet, en önemli eserlerini ki, bunların içinde en ünlüsü "Memleketimden İnsan Manzaraları"dır, hapishanede yazmıştır. Şiir kitapları "Dört Hapishaneden" ve "Saat 21-22 Şiirleri", tutukluluk yaşamından esinlenmiştir.[151] Çok kereler tutuklanan Sabahattin Ali de hapishane şiirlerini, "Hapishane Şarkıları" adı altında yazmıştır. İlk romanının baş aktörü "Kuyucaklı Yusuf"u ise Aydın'daki hapishanede tanımıştır.[152] Kemal Tahir de, politik nedenlerle 1938-1950 arasında 12 yılını hapishanede geçirmiştir.[153] Orada yaşadıkları ve hapishanede tanıdığı insanlar, onun romanları "Esir Şehrin İnsanları", "Kelleci Mehmet", "Namuscular" ve "Karılar Koğuşu"nun malzemesi olmuştur.[154] Yazarın hapishane deneyimlerinden esinlenen diğer bir yapıt da Orhan Kemal'in kitabı "72. Koğuş"tur.[155] Aynısı Fakir Baykurt'un "İçerdeki Oğul"[156], Kerim Korcan'ın romanı

148) Faid Ahmad Faid için bak: Marek, Die Darstellung der Realität in der Urdu- Dichtung von Faiz Ahmad Faiz

149) İngilizceye çeviri, yazarın biyografisi ve onunla yapılan iki röportaj için bak: Raffat, The Prison Papers of Bozorg Alawi, ayrıca bak: Kamshad, Modern Persian Prose Literature, s. 113- 124

150) Türk edebiyatının gelişmesinde hapishanenin önemi için, özellikle Nazım Hikmet, Orhan Kemal ve Kemal Tahir için karşılaştır Glassen, das türkische Gefängnis als Schule des literarischen Realismus.

151) Karşılaştır Ertop, Türk Edebiyatında Hapishane, Bölüm 1, s.10 ve Bölüm 2, s.15

152) Ertop, Türk Edebiyatında Hapishane, Bölüm 2, s. 14, Ali'nin tutuklanmasıyla ilgili bak: Siedel, Sabahattin Ali, s. 33 Siedel, s. 242- 245'te hapishaneyle ilgili Sabahattin Ali'nin yapıtları için tam bir bölüm bulunmaktadır.

153) Necatigil, Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü, s. 194

154) Ertop, Türk Edebiyatında Hapishane, Bölüm 1, s.11

155) Aynı eser s.11, Orhan Kemal 1939'da 5 yıl hapse mahkum oldu. (Özkırımlı, Yazarları da Vurular, s. 159); "72. Koğuş" Orhan Kemal tarafından daha sonra tiyatro oyunu haline çevrildi.O bu parçayla 1967'de Ankara Sanat Severler Derneği tarafından en iyi tiyatro oyunu yazarı seçildi.(Necatigil, Edebihyatımızda İsimler Sözlüğü, s. 249).

156) Ertop, Türk Edebiyatında Hapishane, Bölüm 1, s. 11

"Linç" ve öykü kitabı "Tatar Ramazan"[157], Erdal Öz'ün romanı "Yaralısın" ve öykü kitabı "Kanayan" [158], Can Yücel'in şiir kitabı "Bir Siyasinin Şiirleri"[159] ve Aziz Nesin'in kendi deneyimlerine dayanan taşlamalarının bulunduğu kitabı "Polis'te"[160] için de söylenebilir.

Bildiğim kadarıyla Sevgi Soysal, yazı yazan kadınlar arasında politik angajmanının karşılığını hapis cezasıyla ödeyen ilk kadındır. İki kez "Yıldırım- Bölge"- Askeri Hapishanesi'nde ve ardından sivil hapishanede geçirdiği tutukluluk zamanlarında yaşadıklarını, birçok kez edebi olarak dile getirdi.

Hapishane deneyimlerini doğrudan doğruya, edebi açıdan hemen hemen hiç yabancılaştırmadan aktardığı metin, "Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu" otobiyografisidir. Fakat Soysal bu metni de ancak hapishaneden çıktıktan sonra, yani belirli bir zaman sonra, günlük gazete "Politika"daki yazıları dolayısıyla kaleme almıştır. Bu nedenle de, yaşadıklarını öyle tam içinden geldiği gibi değil, metnin hitap etmesi gereken kamuoyunu dikkate alarak yazdığı varsayılabilir. Hapishane anıları, pek de kişisel deneyimleri anlatan literatür karakterinde değil, tersine politik, sarsıcı etki yapması istenilen bir döküman olarak düşünülmüştür. Bu nedenle de konunun merkezinde, hapsolmanın onda yarattığı ruhsal durumu ve duyguları değil, tersine hapishanedeki durumun açık olarak yapılmış, dokunaklı anlatımı bulunmaktadır.

Suç ya da suçsuzluğun yasal boyutlarıyla ilgili sorulara, askeri hapishanedeki politik tutukluların objektif olarak bakıldığında, var olan yasalara aykırı davranıp davranmadıkları sorusuna ya da belirli politik fikirlileri cezalandıran yasaların aslında etik açıdan doğru olup olmadığına dair daha da temel soruya

157) Ertop, Türk Edebiyatında Hapishane, Bölüm 1, s. 11, Kerim Korcan 1938-48 ve 1957-58' de politik nedenlerle hapisteydi (Karşılaştır: Necatigil, Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü, s. 201)
158) Ertop, Türk Edebiyatında Hapishane, Bölüm 1, s. 11
159) Aynı eser, Bölüm 2, s. 17
160) Karşılaştır: Kappert, Literatur, s. 641

yazar tarafından hiç değinilmemiştir. Soysal, birlikte kaldığı tutukluların ait oldukları çeşitli grupların ideolojilerinin, programlarının ve stratejilerinin her türlü politik analizini ve değerlendirmesini de ele almamıştır. Kendini ve birlikte kaldığı tutukluları hiç fark gözetmeden, "iyi" ve 'kötü", haklı ya da haksız yere tutuklanan, fikrine göre doğru ya da yanlış davranan ayrımı yapmadan, muhalefete karşı tutumunda çok aşırı tepki gösteren, tamamen keyfi hareket eden, vicdansızca davranan, hukuk devletinin tüm temel kurallarını hiçe sayan rejimin kurbanları olarak nitelendirmektedir. Yaşadığı ve anlattığı üzere, adalet için, gerçeği ortaya çıkarmak ve adil karar vermek değil, tersine muhalefeti fiziki ve psikolojik olarak yıkmaktı, esas olan. Türkçe adının "Tutukevi" olmasına karşın burası, "Yargılamaları süren insanları 'tutuklu bulundurmak'a değil, tersine önyargıyla zaten suçlu bulunmuş olan insanlara, 'eziyet çektirmeye' hizmet ediyordu." (YB, 202) Bu soğuk ve katı sistemin karşı kutbunu ise, karşı koyma arzusu, tutukluların tüm engellemelere karşı korudukları insani sıcaklık ve birliktelik duygusu oluşturuyordu:

"Sayımlarda, "hazrol, hiza", havalandırmalarda "hazrol, hiza", para almaya giderken "hazrol, hiza", doktora giderken "hazrol, hiza", mahkemeye giderken "hazrol, hiza", hamama giderken "hazrol, hiza" ama ölçüsü kaçan her şey gibi, bu "hazrol"lar üstümüzdeki etkisini yitirdi. Yüreğimizi ve düşüncemizi kim hizaya sokabilir? Kim hazrolda durdurabilir? Önemli olan da bu. "Hazrol" uygulamalarıyla gittikçe durallaşan zulüme karşın, koğuş hayatımız dinamikliğini sürdürüyor." (YB, 192)

Soysal hapishanedeki günlük yaşamlarını anlatırken, tutukluların birbirleri arasındaki ilişkilerini, korkularını, acılarını, ve zayıf taraflarını, aynı zamanda da kendilerinin özsaygıları için umutsuzca mücadelelerini anlatması sonucu, bu kadınlar bir in-

ve politik ayrım yapılmadan okuyucuların sempati beslemesine neden olmuştur.

Diğer yandan Soysal'ın birçok tutukluyla kendi arasındaki ilişkinin pek de problemsiz olmadığı görülmektedir. Onun da diğerleriyle birlikte insana değer vermeyen sisteme teslim olma hissini duyması, onun belli bir derecede sıra dışı kişi olması olgusunu değiştirmemektedir. Fraksiyonların dışında durduğu için, her ne kadar hapishane yönetimine karşı koğuşun sözcüsü olarak seçildiyse de, özellikle politik tartışmalarda onun düşüncesi sorulmuyordu. Solun argosuyla alay eden kendi sözleriyle o zaten politik angajmanı sınırlı olan burjuva bir "entelektüel"di. Tutuklular arasındaki hiyerarşide, ağır ceza ve hatta idam cezası alma olasılığı olanlar en tepede bulunuyordu. Buna karşın politik açıdan hafif suç işlemiş bulunan Soysal gibi kadınlar, - Soysal'ın kendisinin de sosyal bakımdan en alt sınıftaki kadınları, "kabul günü"ndeki aristokratik bayanla karşılaştırdığı üzere-, en alt sırada yer alıyorlardı. Daha sonraları, çeşitli fraksiyonlar arasında ölmüş olan üyeler gitgide daha önemli argüman olmaya başlayınca ve mücadelede ölen üyeleri olan gruplar kendilerini her türlü eleştirinin üstünde tutup, en iyi devrimci olarak hissedince, bu da Soysal'da, ölümün üstünlük ideolojisi için bir araç olabileceğine dair büyük bir huzursuzluk ve kaygı uyandırdı.

Bu tip düşüncelerin yanında Sevgi Soysal kendinden, kendi kişiliğinin derinliklerinden yalnızca pek az şeyi dile getirmiştir. Duyduğu acılar, korkular, aile ve akraba fertlerine olan özlemiyle ilgili olarak pek az şeyi ve onları da başka şeylerin yanında ikincil olarak yazmıştır. O, hapishanede kendi kendine katı kurallar koyup, özerk olma duygusunu koruyan bir kadın portresi çizmiştir. Kendini "bir bilgisayar gibi" programlamış, günlük akış içinde konmuş olan kurallara tamamen uymuş ve her gün "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti" romanı için tam sekiz sayfa yaz-

maya çabalamıştır. Onun adlandırdığı gibi, bu "kişisel faşizm", ona paradoksal biçimde özgürlük duygusu vermekteydi. (YB, 178) Almanca dilindeki hapishane edebiyatıyla ilgili araştırmasında Sigrid Weigel de aynı noktaya işaret etmektedir: "*Bir kuruluşta, gözaltındakiler aşırı derecede emirlerle iyice ağır şekilde yabancı disiplinin altına sokuluyorsa ve bu da bireyin duygusal ve entelektüel hayatını içinden ifade etmesini engelliyorsa, tutuklu olanların kişiliklerini korumaları, genelde buna karşı, onların kendi belirledikleri disiplinleri koymalarıyla mümkün olmaktadır.*"[161]

Tutukluluğun korkunç gerçeklerinden uzak kalmak, kendini onun yaralarından ve acılarından korumak için yapılan çabaları, Soysal'ın çizdiği kara mizah göstermektedir. Mizahın jestlerinin sadece edebi bir araç olmadığının sezgisi, tersine korkuya, öfkeye ve umutsuzluğa karşı savaşmak için Soysal'ın ümitsiz bir denemesi olduğu, alıcısı belli olmayana yazılmış olan, "Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu"nun sonundaki bir mektupla onanmaktadır. Soysal burada, hapis cezasını çekmek üzere gönderildiği sivil hapishanenin, askeri hapishaneye göre, yaşam dolu bir yer olarak görüldüğünü yazmaktadır. Şimdi orada, askeri hapishanede neredeyse dayanılamayacak derecede olan üstündeki dış baskının ortadan kalkması sonucu, uzun süredir bastırılmış olan duyguları birdenbire, yeniden içine doldu. Şimdi yaşadıkları için artık gözyaşı dökebilirdi:

"*(...) Orada kendimi, duygularımı, düşüncelerimi, sürekli baskı altında tutmaya alışmıştım, şimdi üstümden o baskı kalkınca, sevdiklerime duyduğum özlem bütün dayanılmazlığıyla sardı, kavradı beni.*" (YB, 214)

"*Uzun süredir kendimi nasıl sıktığımı, duygularımı bastırdığımı, devamlı ölçülü ve hesaplı olmaya çaba göstermekten çok çok yorulmuş olduğumu anladım. Anlatırken, başım havada,*

161) Weigel, "Und selbst im Kerker frei!" s. 56

taş gibi yaşamış olduğum olayların, aslında yüreği kaç parçaya bölebilecek yönlerini kavradım ansızın. Ansızın üzülmenin hayatın bir parçası olduğunu hatırladım burada." (YB, 213)

"Barış Adlı Çocuk" kitabındaki "Zulmet Sevinci" öyküsünün temel konusunu oluşturan şey, tutukluluk gibi çok endişe verici bir durumda ruha dolan korku, elem ve keder gibi tüm olumsuz duyguların bastırılma tehlikesidir. Bu öykünün başlığının da işaret ettiği üzere, iki zıt ve anlamsal olarak bağdaştırılamaz gibi görünen kavramların, hapishanede olmanın umutsuzluğu ve elemli hali için mecazî olarak kullanılan "karanlık" ile "sevinç"in birbiriyle birleştirilmesinin denemesi yapılmaktadır.

Bu öykü, bir kadının kendi kendisiyle konuşmasını yansıtmaktadır. Bu kadın yaklaşmakta olan mahkeme duruşmasına kendini hazırlamakta ve daha sonra bir askeri jipin –yük-kasasında, tutukluluğunun devam edeceğine karar verilecek olan mahkeme binasına götürülmektedir. Ancak o, anlatılan zaman aralığında durumunun yarattığı umutsuzluk duygusuyla yüzyüze gelmekte olmasına karşın, her keresinde keder veren olgulara da sevinecek bir neden bulmaktadır. Örneğin, hapishanede dışarıdan daha mutlu olduğunu, çünkü orada dışarıdaki günlük işlerin sorumluluğundan kurtulduğunu düşünmektedir. Ellerine kelepçe takıldığında, bunun tadını çıkardığına, çünkü böylece tutuklu olmanın tam anlamıyla zevkine vardığına ve "*hatta talihsizliği, bütün olarak dikkate aldığında sevdiğine*" (BA, 166) kendini inandırmaktadır. Kentin içinden geçerlerken, halkın hapishanelerin, dikenli tellerin ve işkencenin varlığından hiç etkilenmeden yaşamaya devam ettiklerini ve yanlarından geçen jipin içinde elleri kelepçeli bir kadının oturduğunu bilseler de, bunun için zerre kadar ilgilenmeyeceklerinin farkına varmaktadır. Fakat bu ona, tam anlamıyla izole durumda ve terkedilmiş halde olmaktan dolayı ümitsizliğe kapılmak için bir neden olarak gözükmemektedir, tersine her şeye karşın yaşamın devam etmesine memnundur.

Onun gerçekten böyle iyimser ve yaralanmayan biri olup olmadığına ait kuşku, en sonunda, kısa bir an için tek bir nöbetçiyle yalnız kaldığında ve kaçma denemesi riskine girip girmemeyi düşündüğünde ortaya çıkmaktadır. Şimdi o, uzun bir kaçıştan sonra sonunda eve geldiğini, fakat bunun kocasında sevince değil, tersine şaşkınlık ve anlayışsızlığa neden olabileceğini, çünkü oturma odasındaki divanda yabancı bir kadının sabahlıklar içinde oturuyor olabileceğini en ince detaylarına kadar düşünmektedir. Bu kendi kendine yarattığı fantazi, düşüncelerine öyle güçlü şekilde girmektedir ki, onları ancak güçlükle uzaklaştırabilmektedir. Kocası mahkeme günü orada olmasına ve bu şekilde ona olan bağlılığını göstermiş olmasına karşın, her iki yaşamın ve yaşama alanlarının onun tutukluluğu nedeniyle birbirinden iyice uzaklaşmış olması, ona acı veren bir gerçekti; o an için bir tek teselli, acılarını ve hapishane avlusundaki her küçük çiçekten duyduğu sevinci paylaştıkları koğuştaki kadınların onu beklemekte olmalarıydı – tadı acı olan bir teselli.

"Barış Adlı Çocuk" öyküsünde de konu, tutukluluktaki çok büyük yükün, insanların duygularına yaptığı etkiler üzerine dönmektedir. Soysal'ın "Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu"nda anlattığı dert ortaklarına benzeyen, kadın politik tutuklulardan bir grup, kötü deneyimleri nedeniyle, nöbetçi personele amansız bir kin duymaktadır. Fakat beklenmedik şekilde yeni bir kadın polisin ortaya çıkmasıyla belirledikleri durum ve davranış biçimlerinde kararsızlığa düşmektedirler: Geçici olarak trafik polisliğinden hapishane hizmetine atanan yeni nöbetçi, alışılmamış şekilde candan, sempatik ve anlayışlı olması yetmiyormuş gibi, sevimli küçük oğlunu da hapishane avlusuna getirir.

Birçok bağıntısı olan bir adı, "Barış" adını taşıyan bu çocukla karşılaşmada, tutuklular iki karşı gruba ayrılır ve her iki grup kendi duyarlılıklarına göre tamamen farklı biçimlerde davranırlar. Bir grup yaşanan tüm haksızlara inat, içten gelen samimiyet ve neşeyle tepki verme yeteneklerini korumasına karşın, diğer grup devletin zorbalığına karşı koymada o kadar katı olmuşlar-

dı ki, çocuğu "faşist bebeği"nden başka bir şey olmadığı için ve böylece de tüm nefret edilen sistemin bir temsilcisi olarak gördükleri için, günahları kadar bile sevmezler.

İnsanlık dışı sisteme karşı, katı olmadan karşı koymaya çabalamak, Soysal'ın anıları "Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu"nun temel konusudur ve burada farklı tepki veren her iki kadın grubunu birbirine karşılaştırılarak yeniden ele alınmıştır. Dikkati çeken şey, burada diğer kadın yazarların hapishane literatürleriyle açıkça paralellik bulunmasıdır. Daha önce Almanca dilindeki araştırmalarından söz ettiğimiz Sigrid Weigel, diğer bir çalışmasında Rosa Luxemburg'un hapishane mektuplarını, Rus anarşist Vera Figner'in raporlarını ya da Naziler tarafından yakalanan Lina Haag'ın notlarını örnek olarak aldığında, hapishane literatüründe kadın yazarların birçok yazılarının erkek yazarlardan farklı olduğunu belirlemiştir: Onlar kahramanlık mitlerine ve kendi yiğitliklerine baş vurmamakta, tersine *"kendi sertliklerinin zorunluluğuna karşı koymaya çabalamakla damgalarını vurmuşlardır. Kendi kimlikleri için savaşmak, sürekli kontrol ve katı kurallara karşı bir zırhı gerekli kılan koşullar altında kendi duyarlıklarının, heyecanlarının ve hayal güçlerinin kurtuluşu anlamına geliyor."*[162]

"Bir Görüş Günü" ile "Savaş ve Barış" öykülerinin geçtiği sahne bir askeri hapishane değil, tersine bir sivil hapishanedir. Bu hapishanede, çoğunlukla kadın ticareti, kıskançlık, cinayet ya da uyuşturucu kaçakçılığı gibi "alışılagelen" suçlar nedeniyle hüküm giymiş, kadın mahkumlar bulunuyordu. Askeri hapishanedeki entelektüel politik tutukluların tersine, buradakiler en alt sosyal sınıftandılar ya da çingeneler, bar ve genelev çevresine ait, toplumun kenar mahallelerinden geliyorlardı. Her iki öyküde de aynı figürler ortaya çıkmakta ve her iki metin aynı konunun varyasyonları gibi etki bırakmaktadır. Her ikisinde de Soysal, "Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu" ve "Barış AdlıÇocuk'takinden çok farklı olan bir hapishane atmosferinin çok fi-

162) Weigel, Die Stimme der Medusa, s. 80

gürlü ve bol diyaloglu görüntüsünü çizmektedir. Her iki öykü de, "Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu" ile "Barış Adlı Çocuk"takinden çok belirgin şekilde farklıdır: Hapishane avlusu yaşam doludur, gürültülüdür ve kirlidir; yüksek sesle gülmeler, şarkılar, ahlaksızca küfürler ve anneleriyle birlikte hapishanede yaşayan çocukların bağırıp çağırmaları avluya yansımaktadır. Tutuklular disiplinli olmak ya da kendilerini kontrolde tutmak için gayret göstermemektedir, canlı ve içlerinden geldiği gibi davranmakta, fakat ayrıcalıkları ve az verilen yemek payları konu olduğunda acımasız ve çok kabadırlar.

Her iki öykü arasındaki diğer bir paralellik ise, edebi figürlerin gruplaşmasının benzer şekilde yapılandırılmış olmasıdır: /Sosyal alt sınıf/ karakteristiğiyle sınıflandırılan figürlerden bir grup, /orta tabaka/ karakteristikli figürlerle karşılaştırılmaktadır. /Sosyal alt sınıfla, /orta tabaka/nın birbirlerine karşı konumları her iki metinde de karineyle hakim unsur olmuştur. Orta sınıf karakteristiğinin temsilcisi, "Savaş ve Barış"ta 17 yaşındaki Nur, "Bir Görüş Günü"nde ise Sevda ve Güler'dir. Nur ve Sevda uyuşturucu bulundurmaktan tutuklanmıştır. Güler ise politik bir tutukludur. Ama her üçü de "iyi aile"den gelmektedir, eğitimlidir ve diğer tutuklular arasında yabancı madde olarak görülmektedirler. Onların başka bir ortak yanları da, diğer figürlere göre metinlerde göze çarpacak derecede daha çok ve daha uzun yer almalarıdır. Yazar diğer figürlerin içlerinde yaşadıkları olayları pek dikkate almazken, bunları doğrudan konuşturarak bilinçlerine ışık tutmaktadır. Bunun bu şekilde olması Nur'un, Güler'in ve Sevda'nın sosyal kökenlerinin Soysal'ınkiyle birbirine uymasından ve bundan dolayı da onların düşünce dünyalarının, duygularının ve davranış nedenlerinin yazarla –ve de çoğu okuyucuyla- diğer tutuklulara göre daha yakın olmasından kaynaklanıyor olabilir.

Tutuklulardan her iki grubun karşılaştırılmasında, toplumdaki alt tabakanın küçümsenmesinin adalet mekanizmasına ne kadar çok etki ettiği açıkça görülmektedir: Her ikisi de uyuşturucu

bulundurmak nedeniyle tutuklanmış olan kentli aile kızları Nur ve Sevda, hapishanede ailelerinin nüfuzlarına güvenmekte ve sonuçta Nur, üç gün sonra serbest bırakılırken ve Sevda en az ceza olan 6 ayla kurtulurken, her iki öyküde de adı geçen Kürt Güllü benzer bir suçtan dolayı 18 yıla mahkum olmaktadır. Burada karakteristik olan konu, diğer tutukluları dikkate almayan, zamanını hayallere dalarak geçiren Nur'un ve de kendine "yakışır dert"in mizanseninin renkli kulisine ve romantik çingene yaşamına özgü hippi hayallerini gören Sevda'nın, açıkça görülen bu adaletsizliği düşünmeye dahi değmez bulmalarıdır. Fakat Güllü'nün kendisi ve içerde bulunan diğerleri de bu durumu gayet doğal olarak kabullenmektedirler.

Alt tabaka ve kültürlü orta tabaka arasındaki uçurumun, burada hapishanede de farklı olmadığı, politik tutuklu Güler olayında da görülmektedir. Güler'in, "halkın" kurtuluşunu bayraklarının üstüne yazmış olan militan bir grubun üyesi olması nedeniyle, gerçek iyice trajik bir karaktere bürünmektedir. Bu arada diğer bir hapishaneye gönderilen Güler ve yoldaşlarının hepsi, başlangıçta, diğer tutuklulara örnek olarak etki etmeyi denediler ve acımasızca yaşamda kalma savaşı verdikleri bencillikten onları uzaklaştırarak, dayanışmaya yönetmek istediler. Fakat kendileriyle diğer tutuklananlar arasındaki sosyal farklılığı ortadan kaldıramadıkları ve düşünceleriyle fikirleri tamamen anlayışsızlıkla karşılandığı için başarılı olamadılar. Şimdi Güler tamamen kendi kabuğuna çekilmiş halde yaşamaktadır ve hapishanedeki diğer kadınların onunla, kendisinin de küçümsediği, şımartılmış Sevda arasında bir fark görmediklerini, tersine her ikisini de Güler'in hapis cezasına karşın- yabancı, onlar için girilemez olan dünyadan, güçlülerin ve hükmedenlerin çevresinden gördüklerini anlamaktadır.

"Halk"la ortak bir dil bulmakta, entelektüellerin yeteneksizliği, Türk edebiyatında yeni bir konu değildir. Olsa olsa Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun ünlü romanı "Yaban"dan (1932) bu yana -işgal edilen İstanbul'dan Anadolu'daki bir köye göçen,

savaşta yaralanmış İstanbullu bir subayın öyküsüdür-, bu konu literatürde ve toplumdaki tartışmalarda hep ortaya çıkmaktadır. Xenia Celnarova, bir makalesinde bir yandan "Yaban"daki ve diğer yandan Ferit Edgü'nün romanı "O" daki entelektüeller ve halk arasındaki çekişmenin farklı edebi şekline işaret ederek, "Yaban"ın ilk baskısının ellinci yıldönümü nedeniyle, Türkiye'de entelektüeller ve halk arasında karşılıklı ilişkilerle ilgili tartışmalar patlak verdiğinde, tartışmaya katılanların çoğunun "*toplumsal tabandan kopmuş olan Türk entelektüellerinin dramı zamanımıza kadar süregelmektedir*"[163] konusunda anlaşmış olduklarına dikkati çekmektedir.

Türk kadın yazarlarının çoğu gibi Sevgi Soysal da kentli, eğitimli burjuvazi kökenlidir. Onların temel sosyal yapıları, günlük normal yaşamları, yaşam ve düşünce felsefeleri köylü halktan ya da kentli proletaryalardan tamamen farklıdır. Soysal'ın sosyal angajmanına karşın geldiği tabakaya ne kadar tutuklu kalmış olduğunu, kentli burjuvazi figürleri ustaca betimliyerek göstermiştir. Buna karşın aşağı tabakadan insanları betimlemede kolayca klişeleşmiş idealleşmeye kaçmıştır, çünkü besbelli ki, o burada aynı zengin deneyim hazinesinden yoksundu. Bu nedenle Soysal'ın kendi eserleri bir anlamda, içinde şikâyet ettiği kentli entellektüeller ve "halk" arasındaki uçurumun bir dökümanı olmaktadır.

"Şafak"taki Oya'yı, politik nedenlerden ve solcularla ilgili şeylere duyduğu sempati dolayısıyla Adana'da sürgünde yaşamakta olan ve -varsayılabileceği üzere- yazarın özelliklerini o kadını Soysal, halka yönelme ile ondan uzak olma geriliminde kapalı kalmış bir figürü olarak çizmiştir: Polis nezarethanesinden serbest bırakıldıktan sonra sabahleyin, yakınlarda kamp kurmuş olan seyyar işçi gruplarından birine ait 10-11 yaşındaki bir erkek çocuk, onun arkasından "turist!", "turist!' diye bağırır. Oya şimşek çakar gibi,, çocuğun bu sözüyle,derindeki bir gerçeği söylediğini anlar, çünkü onun ve onun gibiler için Oya ger-

163) Xelnarova, Zwischen Einsamkeit und Kommunikation, s. 101

çekten de bir yabancıdır. Gence onun ve diğer işçilerin nereye gitmekte olduklarını sorarken, aynı anda ilgisinin ve yönelmesinin arkasında, alçalma, uzaklık ve anlaşılmamanın saklandığını algılar. Eğer şimdi elinde bir mikrofon olsaydı, -öyle hayal ediyor- "elinde mikrofanla halka inebilirdi" (ŞA, 228). Seyyar işçilerin yoksulluğuyla ilgili kamuoyunu sarsacak bir yayın gerçekleştirebilirdi. Fakat bu, onun seyirci gibi olaya karışmaması, onun bundan zarar görmemesini değiştirmeyecekti:

"Böylelikle gittiği yabancı memleket hakkında yeterince bilgi toplayan Oya, öteki turistlere de mikrofonu, kamerası ve kalemi sayesinde rehber olmuş olurdu, ne güzel. On derste Almanca ve yirmi derste İngilizce öğreten kitaplarla yarışarak." (ŞA, 229)

Soysal, Oya ya da politik tutuklu Güler'de "Bir Görüş Günü"nde aşağı tabakayla arası kapatılamayan bir mesafe belirlediğinde, farkına varılınaması olası olmayan tam anlamıyla politik bir açıklamada bulunmuş oluyor. Çünkü ortaya çıkardığı şey, lügatlarında ve bilinçlerinde "halk" kavramının, anlamı her ne kadar belirsiz olursa olsun, çok önemli bir rol oynadığı devrimci solcuların, mücadelelerinde ezilenlerin ve sömürülenlerin sınıfında gerçekten kökleri olmadığı ve bu yüzden başarılı olamadıklarından başka bir şey değildir. Aynı hayal kırıklığına uğratan sonuç, Soysal'ın kişisel olarak yaşadığı ve tamamen farklı iki düşünce dünyasının birbiriyle çatışmasıyla traji-komik olan bir olaydan çıkmaktadır: Soysal'ın "Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu"nda anlattığı üzere, askeri hapishanedeki politik tutukluların konuşmaları, sık sık hapishane çevresinde gecekondularda oturan "halk"ın onları düşündüğü üzerine oluyordu. Ancak sivil hapishaneye götürüldükten sonra, Soysal bu soruya hiç beklenmedik bir yanıt alır: Sık sık gecekonduda kalmış olan yaşlı bir çingene, oradaki halkın hapishanedekilerle ilgili ne anlattıklarını, onun yüzüne sırıtarak söyler:

"Buradaki kızlar, ötedeki oğlanlarla zina etmişler, ondan tutmuşlar bunları.. (YB, 191)

10. HASTALIK VE ÖLÜM

Sevgi Soysal'ın edebi metinleri otobiyografik karakterli olmamasına karşın, çok sık olarak yazarın kişisel yaşamına sıkı sıkıya bağlı olduğu yadsınamaz. Mümtaz Soysal da bunu onaylayarak, bana yaptığı açıklamalarda, Sevgi Soysal'ın edebi figürlerinde akraba ve tanıdıklar çevresinden karakterlerin görüldüğünü söyledi. Ancak Sevgi Soysal'ı ve çevresini tanımayan, dışarıdan olan kişiler de onun yaşamı ve eserleri arasındaki çok yönlü paralelliği görmemezlikten gelemezler:

"Tante Rosa"yı yazarken, figürde teyzesi "Tante Rosel"den esinlendiğini, kendisi bir röportajda açıklamıştır.[165] Uyuşturucu kaçakçılığından uzun yıllar hapis cezasına hüküm giyen, oğlu Cevdet ve yeni doğan bebeğiyle hapishanede yaşamakta olan Kürt Güllü figürünün de gerçek bir örneği olduğuna işaret eden noktalar çoktur: Güllü'den ve çocuklarından yalnızca "Savaş ve Barış" ile "Bir Görüş Günü" öykülerinde değil, aynı zamanda Soysal'ın en azından iki –gazete- sütununda, -yani edebi olmayan metinlerde, sözedilmiştir.[166] "Şafak"ta da Soysal, Güllü'nün hikayesini kullanmaktadır, ancak burada Güllü, "Kürt Firdevs" adı altında ortaya çıkmakta, bunun dışında da onun yaşamındaki ayrıntılar iyice farkedilmektedir. (ŞA, 115 ff.) Küçük ayrıntılarda da otobiyografik öğeler görülmektedir "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti"nde Olcay, Albert Camus'nun (ÖV, 122) kitaplarını severek okumaktadır, tıpkı -Mümtaz Soysal'ın dediği üzere- Sevgi Soysal'ın kendisinin de yaptığı gibi. "Şafak"taki Oya sürgünde jimnastik yapmakta ve sıkı düzenlenen günlük akışa uymaktadır, (ŞA, 222) tıpkı Soysal'ın kendisinin "Yıldırım Bölge

165) Binyazar, Tante Rosa ile, s. 95

166) "Güneyden Mektuplar" Sütunu Yeni Ortam, 5 Aralık 1972; "Hüküm Giyen Çocuklar Sütunu" Sevgi Soysal, Bakmak, Bilgi Yayınevi, Ankara 1977 s. 165

Kadınlar Koğuşu"nda yaptığı gibi. (YB, 178)

Tüm bu biyografik öğeler, edebi bakımdan değiştirilmiş biçimde, yeni, bağımsız bağlantılarda ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden Soysal'ın öykülerini ve romanlarını gizli otobiyografi olarak okumak yanlış olurdu. Diğer yandan Soysal'ın yazar olarak yaratıcılığını tamamen doğrudan kendi yaşamından aldığına ve başından geçenleri, deneyimlerini, duygularını ve ilişkilerini edebi malzeme yaptığına özgü belirgin işaretler vardır. Bu nedenle onun kadın ana figürlerinin belirli davranışlarında -özellikle onların değişim arzularında ve geleneklere isyan etmelerinde - üç kez evlenmiş olan ve üçüncü kocası tarafından bana "isyancı" olarak karakterize edilen yazarın karakterine paralellik görmek, kesinlikle yanlış olmaz. Yaşamındaki tüm önemli evreler eserlerinde düzenli olarak, herhangi bir şekilde görülmektedir: Orta halli, Kemalist anne-baba evi, eğitim, erken evlilik, doğum ve annelik, boşanma, solcu entellektüel çevre, hapishane ve sürgün dönemleri. Bu bağlamda bakıldığında, yaşamındaki son derin, dönüm noktasının, kanser hastalığının ve ölümün tehdit etmesinin, onun eserlerine yansımasına şaşmamak gerekir.

Hastalıkla mücadelesinin ve bunun neden olduğu, kendi geçmişini düşünmesinin, son romanı "Hoş Geldin Ölüm"ün konusu olacak olduğuna bir takım şeyler işaret etmektedir. (Karşılaştır: Özet Bölümü) Fakat romanı bitirecek zamanı olmadığı için, hastalıkla ve ölümle kavgasının edebi ürünü olarak, geriye yalnızca "Bir Ağaç Gibi" öyküsü kalmıştır.

"Bir Ağaç Gibi"de anlatan hiçbir kimse yoktur. Metin, iç monolog ve diyaloglardan oluşmaktadır. Diğer biçimde kişileri tanıtan, durumu açıklayan ve diyalog rejisörlüğü yapan, anlatan bir figür var olmadığı için, düşünceleri ve konuşmaları verilen kişilerin kim ve kaç kişi olduğu, ancak öykünün akışı sırasında yavaş yavaş açıklık kazanmaktadır.

Öykü, üç figüre ait olarak görülebilecek beş iç monoloğun monte edilmesiyle başlıyor. Figürleri burada A, B ve C olarak adlandırmak istiyorum. Bu figürlerin kim olduğu, yalnızca ken-

dilerinin iç monologlarından değil, fakat aynı zamanda bir "dış perspektiften", diğer figürlerin bakış açısından anlaşılmaktadır. Çünkü A, B ve C birbirlerini karşılıklı olarak algılamakta ve birbirleriyle ilgili düşünceler üretmektedirler. Böylece sonunda yavaş yavaş şöyle bir durum ortaya çıkmakta: A, bir ameliyattan sonra narkozdan ayılan genç bir kadındır. Göğsünden ufak bir parça alınmak istendiği için hastaneye gelmiştir. Fakat şimdi, kanser olduğu anlaşılınca, ameliyatta bütün göğsü alınmıştır. B, yaşlı bir kadındır ve aynı şekilde hastanedeki bir diğer hastadır. Sabahleyin dışkısında kan gördüğü için huzursuzdur ve böyle bir nedenden dolayı doktoru çağırma zahmetine katlanmayan hastabakıcıya sinirlenmektedir. C, hastabakıcıdır, işlerin çokluğu ve hastalarla sürekli temas nedeniyle duygusuz hale gelmiş bir adamdır. Gözdağı vererek doktoru isteyen yaşlı kadına kızmaktadır. Ayrıca o, kadının alışılagelen mide ülseri değil, tersine kanser olduğunu bilmekte ve bunu kadının yüzüne haykırmak istemektedir.

Tümüyle iç monologlardan oluşan ilk beş metin bölümünden sonra, figürler yavaş yavaş birbirleriyle doğrudan iletişime girmektedirler. Düşüncelerinin anlatılması arasına kısa ve uzun diyaloglar sokulmuştur. B ve C arasındaki diyalogda ve ayrıca bu iki figürün iç monologlarında, öykünün özellikle sosyo-kritik yönü dile getirilmektedir. Çünkü B ve C'nin, yaşlı kadın hastayla hastabakıcının birbirleriyle yaptıkları küçük savaşın arkasında, iki sınıf sistemine göre yürütülen hastane sistemi resmedilmektedir: İyice sinmiş yaşlı kadın hasta, ne doktorlar, ne de hastabakıcılar tarafından gerekli bakımı görmemektedir. Çünkü, doğru kişilere, uygun "ekstra ödemeler" sunamadığı için, iyi konumdaki hastalardan değildir. Bunu sonunda onun yüzüne vuran hastabakıcı, bu ahlakı bozuk sistemin yalnızca küçük bir tekerleğidir. O, böyle "yan gelirler"e muhtaçtır ve normal halde bir hastaneye sadece kabul edilmesi bile büyük bir nimet sayılan bir sosyal sınıftan gelmektedir.

B ve C arasındaki diyalog, sosyo-kritik görünüşün yanında

çok yavaşça kanser ve ölüm konularını da kapsar hale gelmektedir. Kanser olmaktan içten içe korkan, fakat bu düşünceleri kafasından uzaklaştıran yaşlı kadına hastabakıcı, sürekli şikâyetlerinin öcünü almak için, hep olası olan her cins kanser olayını anlatmaktadır. B'nin kanser hastalığı gerçeği, B ve C arasında hiçbir zaman doğrudan konuşulmaz ama aralarındaki tüm konuşmalarda tehdit edici imâlarda bulunulur.

Dıştaki havanın bir yansıması gibi kanser, A'nın düşüncelerinde de hâkim olan bir konudur. A tamamen içine kapanık hâle gelmiştir ve diyaloglara hemen hemen hiç katılmaz. A tam anlamıyla öykünün merkezinde bulunmaktadır, çünkü ona iç monologlarda altı uzun bölüm ayrılmışken, bu, B'de yalnızca bir ve C'de ise iki bölümdür. Daha önce de belirtildiği üzere, A genç bir kadın olup, göğsünün alınmasından sonra narkozdan uyanmakta ve yavaş yavaş kendine gelmektedir. Başlangıçtaki şaşkınlığı ve durumu yavaş yavaş kavraması, öykünün genel düzeninde de tam bir karşılık bulmakta şöyle ki: Durumla ve katılan figürlerle ilgili daha açık bir fikir edinmek, okuyucu için de ancak öykünün akışı sırasında mümkün olmaktadır. A'nın bu merkezi konumu ve onun durumuyla yazarın durumu arasındaki paralellik, kanımca bu kadının, Sevgi Soysal'ın kurmacalaştırılmış ben'i olduğunu, hastalık ve ölümle ilgili düşünceleri yansıttığını düşündürmektedir.

Metnin daha yakından analizi için, yapısal özellikleri nedeniyle, A'nın iç monoloğunun toplam altı parçasından dördüncüyü seçtim. Daha iyi canlandırılması açısından, açıklamalarımla ilgili olarak metin parçasının tamamını kısaltmadan vermek istiyorum:

"Kanser sözcüğü çoğaldı sanki. Sanki birden çok sık kullanılır oldu. Artık, yığınla sözcük arasından hep bu sözcüğü mü çekip çıkaracağım? Ses dalgaları en çok, kanser, kanser sözcüğüyle mi patlayacak kulağımda? Bencil bir ahmak gibi, kendiyle ilgili şeyleri duya, göre başka adları ve anlamları kavrayamaz ol-

mak çevremde hiç ilgimi çekmeyen nice kanser olayı vardı kim bilir? Dünyadakiler bir yana. Hayatın ve bilimin kansere açtığı amansız savaş hiç de ilgilendirmiyordu beni. İlgilenecek daha güzel ve anlamlı bulduğum savaşlar varken. Onların yanında küçük ve dar cepheli savaştır kanser savaşı. Ama bütün küçük ve dar cepheli savaşları küçümsemek, insanı büyük bir cephenin savaşçısı kılmaz. Büyük ve anlamlı savaşlara inanmak, tam anlamıyla kavga içinde olmayanları oyalanma tuzağına öyle bir atar ki, durduğun ölü noktanın, sadece boşluğa götüren duraganlığın seni kötü bir mikrop gibi tüketmiş olduğunu anlayıverirsin; küçümsenmiş bir düşmanın karşısında, daha savaşamadan yenilirsin. Varsın, durduğum yerde bir hindi gibi semirttiğim ölüm, kanser biçiminde şakalaşsın benimle. Onu bir hindi gibi kesip attılar içimden. Hayat çekilişinden ölümsüzlük piyangosu çekmiş gibi seviniyorum. Durduğum yerde şu ya da bu düşmanca kemirilmemek mümkünmüş gibi. Durmak. Hastalığımın, bütün tükenmelerin nedeni. Hakedilmeden uzayan insan hayatına, süren, sürmesi gereken büyük HAYAT'ın attığı ufak bir çelme. O büyük oluşum, yerlerini terketmek istemeyen uyuz, uyuşuk canlıların hayatına çizgi çekmek zorunda. Kalkmak istiyorum. Böyle yatadursam öleceğimi sanıyorum. Kıpırdanamıyorum. Kolumu çözmediler. Kolum, üstüne bağladıkları iskeletten ölüm kapacak sonra." (BA, 154)

Susan Sontag, ünlü araştırması "Hastalık Parabolü"nde kanser hastalığının, onun klinik seyrinin ve tıbbi tedavisinin betimlemesinde, dikkati çeker şekilde savaş yönetimi dilinin kullanıldığını belirlemiştir.[167] Sevgi Soysal'ın metni de Sontag'ın gözlemini doğrulamaktadır. Çünkü onun metninde, dar ve geniş "cepheler"deki askeri paraboller, "acımasız savaşlar", "çarpışmalar" ve "savaşçılar" kaynamaktadır.

Burada sözü edilen savaş, metinde de doğrudan belirtildiği üzere, elbette yaşam ve kanser ya da ölüm arasındadır. /Ölüm/

167) Sontag, Krankheit als Metapher, s. 77

anlamı alanındaki sözcükler metnin ikinci yarısında, "ölü", "ölüm" (iki kere) ve "öleceğim" sözcükleriyle yoğunlaşmaktadır. Bunların hepsi "öl-" kökünden türediği için, Türkçe metinde fonetik bir tekerleme oluşturmaktadır. /Ölüm/ün anlamsal özelliği, "iskelet" ve aynı zamanda beş kez yinelenen "kanser" sözcüğünde de hakimdir. "Kanser"in ve "ölüm"ün içerik bakımdan özdeşleşmesi, burada analizi yapılan metin parçasından bir kaç sayfa önce – yine A'nın bir iç monoloğu olarak görülmektedir.

"Kanser olmak. Hiçliğini, sıradan ölümünü tatsız bir biçimde kavramak." (BA, 152)

Sunulan parçada görülen "ölüm kanser biçiminde" formülasyonunda bu özdeşleşme daha kısa ve daha açık şekilde bir kez daha ortaya çıkmaktadır.

Öykünün konusu dikkate alındığında /ölüm/ anlamındaki öğeleri içeren sözcüklerin yoğunlaşması şaşırtıcı gelmemektedir. İlgi çekici/durağanlık/ veya /hareketsizlik/ anlambirimciğini içeren bir sıra sözcüğün nasıl kombine edilmiş olmasıdır. Bunlara "durmak" fiilinin çeşitli şekilleri de dahildir. Bundan başka "durağanlık", "uyuz", "uyuşuk", yatadurmak ve "kıpırdanamamak"

Her iki izotopi /ölüm/ ve /durağanlık/ yanyana birbirleriyle ilgisiz durmamakta, tersine "ölü"nün mecazi bir anlamı olduğu "durduğun ölü nokta" formülasyonunda birbirleriyle bağlanmıştır. "Ölüm" ve "durağanlık" arasında imâ edilen bağlantının tam ne şekilde olduğu, aşağıdaki cümlede açıkça formüle edilmiştir:

"Durmak. Hastalığımın, bütün tükenmelerin nedeni."(BA, 155)

Burada açıkça "ölüm" ve "durağanlık" arasında nedensel bir

bağıntı olduğu kabul edilmiştir, çünkü "durağanlık" hastalığın ve ölümün nedeni olarak açıklanmaktadır. Buna paralel olarak daha sonraki iki cümlede "hayat", "oluşum" tanımıyla özdeşleştirilmiştir. "Oluşum", süreç ve değişmek'in kapsadığı sahayla ilişkilendirilmiştir ve durağanlık'ın tam karşı konumunda bulunmaktadır.

Kanserin esas tetikleyicisi olarak, "durgunluk", "durağanlık"- bu psikanalist Wilhelm Reich'ın etkin kanser teorisini anımsatmaktadır. Reich, fikrince ilk planda cinsel faaliyetin bastırılmasının rol oynadığı yaşam enerjisinin kronik birikmesini, durgunluğunu, kanserin nedeni olarak görmektedir.[168] Susan Sontag "Hastalık Parabolü"nde[169], Reich'ın -mitoloji olarak eleştirdiği teorisinin, hastalıkların psikolojik açıklamasının popüler hale gelmesinde önemli bir rol oynadığına işaret eder, ancak hatırı sayılır bir ötelemeyle bugünkü teoride cinselliğin o kadar fazla değil, buna karşın öfkenin ve zorba davranışların, bastırılmış, kansere neden olan tutkular olarak görüldüğü belirtmiştir.[170] Kanseri, duygusal rahatsızlıkların bedensel ifadesi ve kişiliklerin benliklerinin "uyuşması"ndan, coşkunluğun ve kendiliğindeliğin bastırılmasının bir hastalığı olarak anlayan teoriler, popüler psikolojik "yaşam rehberi" kitaplarına girmekle kalmamış, aynı zamanda edebi alanda da bir takım yankılar bulmuştur.

Lise öğretmeni olan Zürih'li bir milyoner oğlunun, "Fritz Zorn" takma adıyla yazdığı, yaşam ve hastalık raporu "Mars", 70'li yılların sonlarında özellikle büyük sansasyon uyandırdı – İsviçreli doktorlar dergisi'nde[171] bile bir eleştirisi çıktı. Ailesinin yaşadığı yaşam tarzıyla ve sosyal çevresiyle amansız bir hesaplaşmaya giren yazar, boynunda gelişen kanser hastalığını "içe akıtılan gözyaşları" olarak, her duygudan mahrum kalmış

168) Karşılaştır: Reich, Der Krebs ve aynı yazarın, Die Funktion des Orgasmus.
169) Sontag, Krankheit als Metapher, s. 28 ve 80
170) Aynı eser, s 27
171) Meerwein, Der letzte Lebensabschnitt eines Krebskranken Lehrers Schweizerische Aertztezeitung, 18, 4.5.1977, S. 754- 756

"içe akıtılan gözyaşları" olarak, her duygudan mahrum kalmış bedeninin bir protestosu ve yaşanmamış, gelenekler içinde uyuşup kalmış yaşamının mantıki sonucu olarak görmektedir: "*Bütün yaşamım boyunca cana yakın ve akıllı usluydum ve bundan dolayı kanser oldum.*" [172]

Batı İsviçreli kadın yazar Anne Cuneo da yakalandığı kanser hastalığına psikolojik açıdan işaret etmektedir: "*Gereksinimlerimi hiçbir zaman ciddiye almadım, onları aynı derecede de az dile getirdim ve tatmin etmedim. Kanser hastalığımın nedeni bu.*"[173] "*Bir tek iyileşme umudunu, ancak şurada görüyorum: Bağırmak yeniden başlamak- artık, bokun içindeyim diye, iyice kuvvetli şekilde bağırıp çağırmaya muktedir olmak*"[174]

Sevgi Soysal'ın psikolojik kanser açıklama teorisine ne derece inandığını ve ondan ne kadar etkilendiğini söyleyebilmem için bilgilerim yeterli değildir. Fakat Wilhelm Reich'ın ona pek yabancı olmadığına dair işaretler vardır: Ölümünden kısa bir süre önce, 29 Eylül 1976'da Londra'dan Attila İlhan'a yazdığı mektupta Soysal, İngiltere'ye giderken yanında beş tane kitap götürdüğünü ve bunların arasında Wilhelm Reich'ın "Dinle Küçük Adam" (İngilizce orijinali: Listen Little Man)[175] kitabının da bulunduğunu anlatmaktadır. Fakat Reich'la belirli bağıntıları olduğu anlaşılıyorsa da ve onun gibi aynı mecazları kullanmış olsa da, Soysal'ın metinlerinin hiçbir yerinde, 'sadece boşluğa sürükleyen', onda gerçekten psikoloji alanına atıf yapılıp yapılmadığı ve eğer yapıldıysa, hastalığa neden olan nasıl bir yaşam biçiminin somut olarak anlaşılması gerektiği açık olarak görülmemektedir. Ancak metin, karanlık kalan tanımların olası yorumlarına yaklaşmayı mümkün kılmaktadır:

"Durağanlık", onların yüzünden küçük ve sınırlı mücadelelerin savsaklanabileceğine inanılan, karanlık "büyük ve önemli mücadeleler"le bağıntısı olan bir şeydir. Örneğin bu anlamda,

172) Zorn, Mars, s. 135
173) Cuneo, Eine Messerspitze Blau, s. 70
174) Aynı eser s. 124
175) İlhan, Sevgi'yle Ölmek, s. 32

üstün tutulan politik amaçlar için uğraşırken, aynı zamanda kendi, kişisel gelişmesine boş vermek anlaşılabilir; ancak bu yorum hiçbir şekilde zorlayıcı değildir. Ayrıca "yanlış yaşam" ve gerçeklere uymayan, aşırı bir kendine güven duygusu arasında bir bağ kurulabilir. Her ne olursa olsun, A iç monoluğunun son kısmında, tamamen sıradan ve iyice yayılmış olan hastalığını, kaderine trajik ayrıcalığın parlaklığını verecek bir özellikmiş gibi görme denemesine karşı savaş vermektedir. Bu hastalık derecesindeki kendi kendini muhatap almada, kendi etrafında dönüp dolaşan düşüncelerin hepsinde, kanser hücrelerini keşfetti; onlardan yeni tümörler oluşmaması isteniyorsa, onları kendinden kesip almalıydılar:

"Hastalık gibi çok gündelik bir şeyi, ya da ölüm gibi çok gündelik bir şeyi özel bir şey sanmak. Bunları kendinde önemsemek. Hastalığı yeni bir özür saymak, yeni bir kaçış. Sorumlulukları azaltmak. Hayat boyu hakedilmeyen kullanılmış nice ayrıcalığa bir yenisini eklemek. Öyküme ilginçlik katmak. Kendi cenazesini düşünüp ağlayan çocuklar gibi, daha çok ilgi peşinde koşmak. Bütün bunlar çok yakın. Kesilmiş yanım nice yozluklar üretebilir. Asıl kesip atılması gereken bunlar. Bu yeni kanser hücreleri. Bütün kafa karıştırıcı düşünceler ve duygular, kanser hücreleri onlardan oluşacak." (BA, 160)

Ancak şimdi birdenbire farkına vardığı şey, yalnızca kendi ben- bağıntısı değildi, tersine hastalığın başgöstermesine dek onun kendine olan güveni, bedeninden kendini soyutlamasına ve yabancılaştırmasına dayanmaktaydı:

"Ben sözcüğünü hep bir takım kavramlar, düşünceler, beden ötesi durumlar içinde kullanmak; hep soyutlamak kendini ve sonunda bedeninin gizleyebileceği, barındırabileceği hastalıkları hiç getirmemek akla; mümkün somut cürümlere yan çizeceğini sanmak. Gelişen kavramlar, bilendikçe bilenen algılamalar hiç-

bir bağışıklık kazandırmaz oysa bedene."(BA, 151)

Başka yerde teşhis edilen "durgunluk"a karşın gelişen kavramlar" ve bilendikçe bilenen algılamalar", durağanlıktan değil, tersine ilerlemeden ve kişisel gelişmeden söz etmektedir. Ancak bu gelişme, tüm kişiliği kapsamamakta, tek yönlü olarak aklî yeteneklerin gelişmesine yöneliktir. Hastalığın temelini oluşturan "durgunluk", bu bakış açısından -bizde psikolojik hastalık teorilerine olan eğilimle tam bir görüş birliği içinde- yanlış yönlendirilen, tek yönlü kişilik gelişmesinin bir sonucu olarak anlaşılabilmektedir.

Daha önce yukarıda gösterildiği üzere, "Bir Ağaç Gibi"de, Soysal'ın bütün yazılarında büyük önem verilen /durağanlık/ ile /değişim/in oluşturduğu tezat çifti, varolma'yla ilgili /yaşam/ ve /ölüm/ karşıtlığıyla ilişkilendirilmiştir ve bu öyle yapılmıştır ki, /değişim/ /yaşam/a, ve /durağanlık/ ölüm/e karşılık oluşturmuştur. Kanser hastalığı hemen hemen kesin ölüm hükmü olarak, /ölüm/ yani /durağanlık/ alanına aittir ama bir paradoks olarak metnin başka bir yerinde /değişim/ alanına da bağlanabilmektedir. A, iç monoloğunun daha ilk kısmında hastalığı değişimle ilişkilendirmiştir:

"Gözlerimi açmalı, bir narkozluk süre içinde bile değişen şeyleri karşılamalıyım. Hesabın nerde bozulduğunu kavramak zor değil." (BA, 148)

Beklenmeyen, alışılmamış şey, yani değişim, iyice somut –ve hoş olmayan- şekilde onun bedeninde kendini göstermektedir:

"Korku. Bedenimin alabileceği yeni biçimler. Yeni ve pis birikimler üreten bir beden. Alışılmadık, benzersiz çirkinlikler kazanmış bir beden. (BA, 157)

Hastalığın beraberinde getirdiği köklü bir değişiklik, yaşa-

mın tamamen maddi, fiziksel bağıntı ve sınırlılıklarını anımsatmasıdır. Çünkü şimdi, uzun süredir unutulmuş olan beden, hastalık nedeniyle insafsızca söz istemekte, o zamana dek alışılagelen soyutlamalar birdenbire artık mümkün olmamaktadır:

"Güzelliği de, çirkinliği de soyutlamışım şimdiye dek. Hiçbiri gerçekten sorunum olmamış. Güzelliği, çirkinliği kavramlaştırmak, birbirine bağlamak kolaydı şimdiye dek. Şimdi çirkinlik, alışılmadık ve yepyeni bir biçimde bunca yakınımdayken, yakınımda değil bendeyken, onu soyutlayabilmek, güzellikle arasındaki kopmaz bağlantıyı yakalamak, mümkün mü?" (BA, 157)

Kanser bu şekilde /değişim/le özdeşlenirse, -öykünün iç mantığına göre- aynı zamanda /yaşam/ alanına da bağlanabilmelidir. Gerçekten de Soysal, metnin akışı sırasında böyle bir dönüşümü uygulamaktadır. Kanser kendi sistemi içinde açıkça iki değerli bir durum almaktadır. Her ne kadar hemen hemen kesin bir ölüm hükmü olarak görülmekteyse de, aynı zamanda değişimin bir taşıyıcısıdır ve ölüm getiren durağanlığı kırmakta ve yaşamı mümkün kılmaktadır. Ölüm hükmü olarak kanserle rekabet eden, yeni yaşamlar için kanserin bir şans olduğuna dair bu yorum, öykünün sonuna doğru gitgide daha ön plana çıkmaktadır. Şimdi A'nın fantazisinde her olumsuz ve yanlış şey, yaşamındaki kanser tümöründe somutlaştı ve onlarla beraber bedeninden uzaklaştırıldı:

"Anlamsız bir et parçasının ardından ağıt yakmayı bırak. Cansız ve ölümcül hücreler karşılığında kazandığın canlılığı çoğaltmanın yoluna bak." (BA, 158)

"Yoran, tüketen nice şey işe yaradı sonunda, sadece zamanı yemekle yetinmeyip, bir tümöre biçimlediler, bir işe yaradılar, bunu kutlamak gerek." (BA, 160)

Durağanlığın sonucu olarak görülen kanserin başka şekilde değerlendirilerek, değişimin bir taşıyıcısı olarak görülmesi, yani iyimserliğe dönüş, öykünün son bölümünde kesin olarak gerçekleşmektedir. Soysal burada, her biri yenilikten, dönüşümden ve yeni yaşamdan söz eden birkaç satır görüntülemektedir:

"Şimdi sadece yarından konuşmalı. Kuru dallarından, kurumaya yüz tutmuş, öz suyunu tüketmiş uzantılarından budanmış bir ağaç gibi yenilenmeye bakmalı. Kozası içinde bekleyen tırtıl, bir ipek böceğine dönüşüyorsa, bu durmak değildir. Ağacın en yoz yeri budanınca filizlenecektir. Uyandım. Kocam geldi. Tepemdeki floresan güneş ışınları saçıyor. İskelet insan sıcaklığında. (BA, 161)

Bu son, kanımca biraz zorlanarak yazılmış görünüyor. Çünkü göğsün alınmasını, bir ağacın kurumuş dallarının budanmasıyla ya da bir tırtılın kelebek haline başkalaşmasıyla karşılaştırmak, gerçeği örtmekten başka bir şey değildir. A'nın bu avutucu düşünceleri bilincine çağırdığı şekil ve her cümleyle yeniden görüntüyü değiştiren aceleci usûl ve biçim, içinde korkuyu ve olası ölümü büyüleyerek defedecek bir efsun duasını anımsatmaktadır.

"Bir Ağaç Gibi" yalnızca 1976 tarihini taşıdığı için, Sevgi Soysal'ın öyküyü Kasım 1976'daki ölümünden ne kadar önce yazdığını tam olarak söylemem mümkün değildir. Ancak içinde bu öykünün de bulunduğu "Barış Adlı Çocuk" kitabı Ekim 1976'da satışa sunulduğu dikkate alınırsa[176], "Bir Ağaç Gibi"nin, Soysal'ın ilk ameliyatından sonra metastaz oluştuğunu ve bu nedenle de hayatta kalma şansının hemen hemen hiç kalmadığını öğrendiği 1976 yazından önce yazdığı sanılabilir. Bu varsayım doğruysa ve A'da, yazarın gerçekten "kurmacalaştırılmış ben"ini görebiliyorsak, öykünün olumlu sonucu, yazara he-

176) 10.10.1976 tarihli bir mektupta Londra'da tedavide bulunan Sevgi Soysal'a, Atilla İlhan "Barış Adlı Çocuk"un iyi sattığını bildirmektedir (İlhan, Sevgi'yle Ölmek, s. 4)

nüz hayatta kalmanın mümkün göründüğü bir durumdayken, cesaretlenmek ve bir "yeniden doğuş" şansına kendini inandırmak için yazarın psikolojik bir denemesi olarak anlaşılabilir. Bir tırtılın, bir kelebeğe dönüşmesi imgesi, bedenin bir parçasının kesilmesine daha çok uyan budanmış ağaç imgesinin içine sokulursa, bu başka bir yorumu da mümkün kılmaktadır. Ölüm olasılığıyla bilincli veya bilinçsiz bir uğraşmanın işareti olup başka, metafizik bir seviyede gerçekleşecek bir yenilenme ve değişim ümidini dile getirebilir

11. DİLSEL ANLATIM BİÇİMLERİ

Bu çalışmadaki daha önceki bölümler, belirli konular çevresinde dile getirilen sorularla ilgilidir. Buna karşın araştırdığım metinlerin yalnızca içerik yönünü incelemekle kalmadım, aynı zamanda şekil yönüne de, yani belirli içerikleri dile getiren dilsel araçlara da işaret ettim. Son bölümde ise Soysal tarafından kullanılan biçim öğelerini, bilinçli olarak bir kez daha merkezi noktaya koymak istiyorum. Ancak bununla birlikte yaptığım analizle, kullanılan tüm sanatsal anlatım yöntemlerini eksiksiz betimlemesini, bir çeşit envanterini ve ele alınan metinlerin geniş bir yorumunu yapmak iddiasında değilim. Ben yalnızca seçtiğim birkaç örneğe dayanarak, şimdiye dek kapalı geçtiğim ya da söz arasında ele aldığım Sevgi Soysal'ın dili kullanıştaki karakteristik olan sanatsal anlatım öğelerine işaret etmek istedim.

11.1 Edebi Eserlerin Çeşitli Alanlardaki Giriftliği

İlk adımda, dilsel şekil vermenin çeşitli alanlarının birbirlerini nasıl tamamladıklarını ve birbirlerini karşılıklı nasıl etkilediklerini göstermek istiyorum. Açımlamamın çıkış noktası olarak Soysal'ın ilk romanı "Yürümek"ten bir pasaj kullanılacak. Seçilen metin dilsel açıdan anlaşılması zor olup, yoruma açık çok yer bırakmaktadır. Konu olan, Memet'in yaşamıyla ilgili bir

metin parçasının başlangıcıdır. Bu parça Memet'in geneleve ilk gidişiyle ilgili olup, deneyimsizliği nedeniyle sabırsız bir genelev kadını tarafından sonunda eli boş döndürülüşünü anlatmaktadır:

"Tarlabaşı'nın dar sokaklarında, su birinkintilerinden atlaya atlaya kaç saattir dolaşıyordu Memet. Çocukken çözdüğü bilmeceler; labirent. Bir dikdörtgen, dışında bir çocuk, elinde çanta, dikdörtgenin herhangi bir yerinde, bir okul resmi, çocuk labirentten geçip okula varacak. Bu bilmeceyi severdi Memet. Şimdi labirenti bilerek karmaşıklaştırıyor; resminin ortasındaki geneleve varamıyor bir türlü. Su birikintilerinin üstünden atlamaya geldi buraya. Bir su birikintisinden, ötekine. Bütün işportacılar onu seyrediyor; bütün işportacılar onunla eğleniyor, nereye gidemediğini biliyor; bütün su birikintileri de. Çengelli iğne, yastık, ayna, jilet, prezarvatif satanlar, fındık fıstıkçılar. Üstünde babasının Stavro'nun dükkanında diktirdiği lacivert-beyaz çizgili, kruvaze yakalı Cumartesi giysileri, kendisini seyretti su birikintisinde. Giysisi büyük geliyor, babası küçüklüğünden beri hep büyük diktirmiştir elbiselerini; Memet hep küçük kalmıştır elbiselerinin içinde, hep bir şeyden küçük, bir lacivert elbiseden bile. Dayısının Almanya'dan getirdiği, piyasaya yeni çıkmış beyaz naylon gömlekle, arkadaşından ödünç aldığı ipek kravatla büyümek, tam gelmek bir şeye. Elinde bir kalem, karşısında ortasındaki genelev resmiyle labirent, kalemi hep yanlış sokaklarda gezdiriyor, çıkmaz sokaklarda, su birikintilerine batırıyor ucunu, ucu yazmaz oluyor kalemin. Silgiyle işportacıları, iğne, lastik, jilet, prezarvatif satanları siliyor; nereye gidemediğini mutlaka bilenleri, mutlakları siliyor. Bir büfenin orada durdu, bir paket Yeni Harman aldı, tiryaki falan değildi, bir şey almalıydı, cebinden çıkarabileceği, sonra yine cebine sokabileceği, elinde tutabileceği, gözleriyle bakabileceği, dudaklarıyla tutabileceği. Durdu, ayaklarına baktı. Labirentin son sokağında, ayakları önünde belirdi Dumlupınar Okulu'nun toprak bahçesi.

Toprağın üstünde çizdiği genelev planı. Geldim diye düşündü, bu iş bitti, şimdi dönebilirim. Dönemedi, öğretmeni Rıfat ayağıyla sildi toprağın üstündeki genelevi. Toprak su birikintisiyle karıştı, çamur oldu; bütün çamurlar, Tarlabaşı sokaklarının bütün çamurları Memet'in pabuçlarının altında birikti, tonlarca çamur. Memet bunca ağırlaşan ayaklarını kaldıramıyordu; adım atamıyordu. Yanında işportacılar, çengelli iğne, lastik, jilet, prezavatif satanlar, yakalara balina satanlar geçip gittiler. Kaydırak kayan çocukların rahatlığı, sevinç çığlıklarıyla sokağa yayıldı; Memet kayamadı, döndü, işportacılardan çengelli iğne, lastik, yakalara balina aldı. Bütün işportacılar Gavurkesen Paşa'nın Nuri'deki suratıyla baktılar ona." (YÜ, 53-55)

Bu metnin daha başlangıcındaki ilk iki cümlede, iki farklı anlam alanı birbiriyle çakışmakta: İlk cümlede Memet, su birikintilerinin üstünden atlayarak İstanbul'un bir semti olan Tarlabaşı'nın sokaklarında dolaşmaktadır. Fakat sonra ansızın bir anlam kopması olmaktadır. Çünkü damdan düşercesine bir "labirent"ten, Memet'in çocukken çözdüğü bir bilmeceden söz edilmektedir. Daha sonraki cümleden anlaşıldığına göre, bilmeceyi oluşturan, bir çizimde bir çocuğun labirent gibi yoldan geçerek okulu bulmasıydı.

Alışılagelen, yani edebi olmayan metin olarak okunduğunda, bu pasaj tutarsız bir etki bırakmakta: İki değişik anlam bağıntısı, görünürde bağımsız ve bağıntısız şekilde yanyana durmaktadır. Ancak, "resimlerin ortasındaki geneleve varamıyor bir türlü" cümlesindeki "genelev" sözcüğü, her iki alanın birbirleriyle nasıl bağlanabileceğine işaret etmektedir. "Genelev" burada -ilk bakışta hiç de uymayan biçimde- "labirent bilmecesi"yle bağlantılı olarak aslında beklenen "okul"un yerini almaktadır. Bununla birlikte "genelev" ucuz eğlence yeri olarak ünlü olan Tarlabaşı semtinin dolaylı bir gösterileni (konnotation'u) sayılabileceği için, o, daha çok "Tarlabaşı'ndaki Memet" bağlamına. "Yanlış" anlam alanına girmekle bu kelime bir sinyal fonksiyo-

nunu üstlenmektedir: Birden bire ortaya çıkan "Labirent bilmecesi" imgesinin izini "Tarlabaşı'ndaki Memet" anlam düzlemine düşürmek gerektiğine, yani bilmece çözmek, genelevi arayan Memet'in şaşkın dolaşmasının bir simgesi olarak görmek gerektiğine işaret. Yorumun bundan sonraki bir adımında ise Birbiriyle bağlanan bu iki alan, yani labirentteki yollardan geçmekle paralel şekilde algılanacak olan genelevi arama üçüncü bir anlam bağıntısının simgesi olarak da yorumlanabilmektedir. Bu üçüncü anlam bağıntısı her ne kadar metinde açıkça dile getirilmese de- çeşitli şekillerde ima edilmektedir: Memet'in duygu dünyasındaki ve cinsellikteki şaşkınlığı, takdir edilme ve kendini kanıtlama çabasıyla onu "yanlış yola" süreklemekte ve hep yeniden "çıkmaz sokağa" götürmektedir.

Ansızın Memet'in önünde beliren Dumlupınar Okulu'nun binası ve Rıfat adındaki kişi ile, metnin biraz daha aşağı kısmında başka bir anlam parçalanmasını beraberinde getiren iki öğe ortaya çıkmaktadır. Söz dizimine göre bu her iki öğenin Memet'in çevresine ait olması ve onun bulunduğu yerde bulunması gerekmektedir. Fakat böyle değildir: Okuyucunun metindeki bağlantılardan da anlayacağı üzere, bunlar İstanbul/Tarlabaşı'na değil, tersine Memet'in geçmişine, Karadeniz kıyısındaki Tirebolu'ya aittir. Dumlupınar İlkokulu ve Rıfat'la ilgili olarak önemli olan şeyler romanın Memet'ten söz eden ilk kısmında anlatılmıştı: Memet, sözümona iyi bildiği genelevin bir planını okulun bahçesinde çizmişti. Böylece kadın öğretmenin oğlu Rıfat'a karşı övünmek istiyordu. Daha sonraki kısımda ise öğretmenin bunu yetiştirmesi yüzünden annesinden tokat yiyecektir.

Farklı yer ve zamanlarla bağlantılı olan öğelerin günlük konuşma dilinin kurallarına aykırı bir şekilde birbiriyle birleştirilmesi, burada karmaşık anlam bağıntılarının anlatımında edebi bir araç olarak kullanılmıştır. Geçmişin ve şimdiki zamanın bulanıklaşması, Memet'in şaşkın ruh halinin bir ifadesi olarak görülebilir. Bu ruh halinde geçmiş ve şimdiki zaman, anılar ve gerçekler karışmaktadırlar. Aynı zamanda "şimdiki zaman/ Tarlaba-

şı ve "geçmiş zaman/ Dumlupınar" bağlamlarının birbiriyle karışması, her iki olayda bulunabilen ortaklığı vurgulamaktadır: Memet'in, yalnızca başarı ya da başarısızlık olarak sınıflandırdığı, cinsellikle ilgili ters tutumu. Burada işaret edilen, annenin tokadıyla son bulan, Dumlupınar'daki ufak oluntu, şimdiki zamanda olacak gerçek genelev ziyaretinin de bir yenilgiyle sona ereceğini önceden imâ etmektedir ki, nitekim bu da sonradan gerçekleşmektedir. Memet'in geneleve gitmesiyle geçmiş zaman bağıntısının aktüelleştirilmesi olgusu, çocukluğunda yaşadığı olumsuz olayların uzun süreli etkilerinin, Memet'in cinsellikle ilişkisini belirlediğine dair psikolojik yorumu akla getirmektedir. Bu alıntısı yapılan metin parçasının sonunda ansızın Nuri'nin "ortaya çıkması"yla daha da açıklık kazanmaktadır. Nuri, diğer bir çocukluk bölümünde -burada bir erkeklik sembolü olarak- oyuncak tabancasını alırken, Memet'in karşı koyamadığı çocuktur.

Her bir ayrı cümlede anlamsal yabancılaşmalar görülmektedir, örneğin şu cümlede: "Bütün işportacılar onu seyrediyor; bütün işportacılar onunla eğleniyor, nereye gidemediğini biliyor; bütün bu birikintileri de." Burada anlamsal kurallara aykırılık vardır. Bilinç sahibi olmayı şart koşan bir filin cansız bir özneyle bağlantısı -su birikintilerinin bu kişileştirilmesi- Memet'in aşağılık kompleksinin etkisi altında çok kaldığına ve bunun gerçekleri algılama yeteneğini değiştirdiğine, tüm çevresinin kendisinin başarısızlığının alaycı tanıkları olarak algıladığına işaret etmektedir.

Aynı yerde, cümle başında "bütün" sözcüğünün üç kez yinelenmesi de, bu anlamın önemini belirtmektedir: Bütün dış dünya, Memet'le alay eden düşman -mercii- olarak görülmektedir. Fakat böylece dilsel şekil verme araçlarının yeni bir alanına, semantik, fonolojik ya da söz dizimi alanına yöneldik ki, bunlar, Soysal'ın stilinde göze çarpan bir yer almaktadır. Seçilen metinde dikkati çeken bir şey de, örneğin metnin her yerinde bir belirleyici motif olarak görülen "su birikintileri" tamlamasının sü-

rekli tekrarlanmasıdır. Bu su birikintileri, seçilen metnin sonuna doğru "çamur"a dönüşmekte ve bu sözcük de daha sonra arka arkaya çok kez yinelenmektedir. "Su birikintileri" ve "çamur" kavramlarının bu derece dikkati çeker şekilde yinelenmesinin neye işaret ettiğine dair metinde doğrudan herhangi bir belirti yoktur. Fakat "su birikintileri" ve "çamur", çağrışım yoluyla kir ve pislikle özdeşleştirilse, Memet'in davranışlarının yazar tarafından zımnen değerlendirilmesi olarak görebilir ya da Memet'in içten içe suçluluk hissiyle rahatsızlık duyduğu ve genelev ziyareti ile orada aldığı cinsel hizmeti bilinçli ya da bilinçsiz olarak pislik ve iğrençlikle bağıntılı olarak algıladığına bir işaret olarak görülebilir.

Tekrarlamanın değişik alanlarının birbirlerine nasıl karıştığını şu örnek göstermektedir:

(...) bir şey almalıydı, cebinden çıkarabileceği, sonra yine cebine sokabileceği, elinde tutabileceği, gözleriyle bakabileceği, dudaklarıyla tutabileceği."

Burada birbiri arkasına sıralanan cümle bölümleri, aynı zamanda kendi aralarında sözdizimi bakımından paralel olarak yapılandırılmıştır. Buna ek olarak son üç cümle bölümünün başlangıç pozisyonlarında /beden kısmı anlam biriminin tekrarlanmasıyla, çoğaltılmış anlamsal (semantik) tekrarlanma oluşturulmaktadır. " ...abileceği" çekim ekinin tekrarlanmasıyla meydana gelen fonolojik tekrarla parelelliğin altı çizilmektedir. Tekrar etmenin bu son şekli, bir metindeki tekrarlama yapılarının ne kadar çok fonksiyonu üstlenebileceğini göstermektedir: İçinde "olabilirlik" ekinin bulunduğu, "...abileceği"nin beş kez tekrarlanmasıyla, /muktedir olmak/ öğesi güçlü şekilde vurgulanmakta olup, otomatik olarak karşıtı /muktedir olmamak/'ı da içermektedir. Memet'in yapabildiği bütün önemsiz hareketlerin birer birer anlatılmasıyla, dolaylı olarak onun aslında ne yapamadığına ya da daha çok neyi yapamamaktan korktuğuna ait soru

da sorulmuş olmaktadır. Bu soru, yeniden aşağılık kompleksi hissine işaret etmekte ve genelev ziyaretinin, yani cinselliğin Memet için doğrudan yapabilmek ya da yapamamak, başarı ya da başarısızlık, kendini kanıtlama ya da yenilgi ile ilgili soruyla bağıntılı olduğunu göstermektedir..

Tekrarlamanın anlamlandırıcı fonksiyonu için, Memet'in elbiseleriyle ilgili, son bir örnek vermek istiyorum:

"Giysisi büyük geliyor, babası küçüklüğünden beri hep büyük diktirmiştir elbiselerini; Memet hep küçük kalmıştır elbiselerinin içinde, hep bir şeyden küçük, bir lacivert elbieseden bile."

Burada ilk olarak "büyük" ve "küçük"ün göze çarpan tekrarı dikkati çekmektedir. Tezat çift, küçük ile büyük'ün bu kadar çok vurgulanması, büyük elbiseler içindeki küçük Memet'le ilgili görüntünün rastlantı eseri olmadığı, tersine derin bir anlamı olduğu ve Memet'in içindeki sürekli olan yenilgi ve aşağılık duygusunun sembolü olarak anlaşılabileceği fikrini akla getirmektedir.

Bu kısa, iki sayfa uzunluğunda bile olmayan metin kısmından alınan örnekler, Sevgi Soysal'ın kullandığı, biçimsel anlatım tekniklerini derinlemesine ortaya koymamıştır. Ayrıca benim burada gösterdiğim şekil verme araçlarından her birinin, olağanüstü şeyler olmadığı, tersine alışagelmiş anlatım teknikleri envanterinden ileri geldiği söylenebilir. Sevgi Soysal'ın dil kullanımı için tipik olan şey, yalnızca onun yaptığı seçimde ve somut olarak ele almasındadır. Soysal'ın karakteristik "stili"yle ilgili kesin bir hüküm, ancak diğer yazarların eserleriyle yapılacak çok kapsamlı bir karşılaştırmayla mümkün olabilir, fakat, elinizdeki bu çalışma çerçevesinin çok dışına taşar. Tüm bu kısıtlamalara karşın yukarıda belirtilen stil araçları Soysal'ın metinlerinde görmemezlikten gelinemeyecek bir rol oynamakta ve

çok değişik şekillerde hep yeniden görülmektedir.

11.2 Semboller

"Yürümek"in metninde yukarıdaki analizde rastladığımız edebi şekil verme araçlarından biri, yani çeşitli anlam alanlarının simgelere birleştirilmesi, Soysal'ın diğer metinlerinde de, örneğin 1972 yılındaki öyküsü "Eskici"de de bulunup gösterilebilir. Özet bölümünde değinildiği üzere, "Eskici"de bir kadının öyküsü anlatılmaktadır. Kadın evinde sahip bulunduğu bütün eşyalardan ayrılmakta, ufak şeyleri kapıcıya hediye etmekte ya da fırlatıp atmakta ve daha büyük ev eşyalarını bir eskiciye çok ucuz fiyata satmaktadır.

Evin eşyalardan temizlenip boşaltılması ve biriktirilmiş olan eşyaların elden çıkartılması yalnızca kendi kendine değil, aynı zamanda, -Değişme Soysal'ın eserlerinde ne kadar büyük önem verdiğini göz önünde bulundurursak kolay anlaşılabileceği üzere-, simge olarak "çıkış"a, yeni bir başlangıca işaret etmektedir. Ancak öykünün bu öğeleri, eşyaların fırlatılıp atılması ve boşaltılması, eskicinin çağrılması, buzdolabının, ocağın, koltukların, divanın, masaların, sandalyelerin satılması ve yatağın çöplüğe atılması simgesel yorumlara baş vurmadan da okunabilmekte ve anlaşılabilmektedir. Benzer şekilde geçmişten kurtulma ve yeni başlangıcı sembolize eden diğer bir görüntüde, bu daha farklıdır:

"Pabuçları koridora bıraktı, yarın veririm. Ama pabuçlar evin girişinde bir tekerleğin dönmesini engelleyen biçimsiz taş yığınları gibi duruyorlardı. Onları hemen vermezse, onlardan hemen kurtulmazsa, evin içini dolduran tuğla, kireç, toprak yığınlarını nasıl aşıp da düzlüğe, genişliğe, özgür bozkıra kavuşacaktı tekerlek? Pabuçları yüklenip merdivenlerden aşağıya indi, sokaktan gelip geçen olmadığına emin olduktan sonra, pabuçları sokak kapısının yanındaki çöp variline atıverdi. Bütün bunlar çok zaman alıyordu, düzlüğe, genişliğe varan bu yol do-

lambaçlıydı çok.. Bunca sıkıntının ardından sadece bir kaç pabuç, tencere, tava, gazete, şişeden kurtulmuş olmak umut kırıcıydı. Dağın öbür yamacındaki bitimsiz ovaya varmak için geçilmesi gereken tünele sığışmasını engelleyecek ne çok yükü vardı daha. Salona girdi. Çok eşya vardı; tünelin girişi kocaman kaya parçalarıyla iyice kapanmıştı. (...) Tünelin girişi açılmalı, bu koca kayalar son bir güçle kaldırılıp atılmalı uçurumdan aşağıya. Koltuklardan birine oturdu. Kapadı gözlerini.

(...) Gitti bir çarşaf aldı eline, en gerekli, bir tüneli geçebilmek için gerekli şeylerini bu çarşafın altına tıkıştırdı, sığıştırdı, bu çarşafın dışında kalan her şeyi satmalı. Kime?" (BA, 70-72)

Günlük konuşma dili kurallarından hareket edersek, bu metin tutarsız görünmektedir. Burada 'ev'/ 'mobilya' öğelerini içeren bir anlam sahası ve 'tünel'/ 'tekerlek'/ 'kaya parçaları' öğelerini içeren diğer bir anlam sahası arasında sürekli gidip gelmeler görüldüğü için, oturma odasının ortasında bir tünel girişi oluşması gibi gerçeküstü (sürreal) görüntüler oluşmaktadır. "Tünel", "tekerlek" ve "kaya parçaları"nın, kahramanın kurmaca dünyasında gerçekten var olan şeyler göstermediğinden, tersine bunların simgesel bir anlamı olduğundan hareket edersek, metin, anlamlı bir bütün olarak anlaşılabilir. Önce kayaların üstünden ve sonra dar bir tünelin içinden yuvarlanarak geçen ve sonunda geniş bir düzlüğe erişen tekerlek görüntüsü, kolaylıkla özgürlüğe gidişin bir sembolü olarak algılanabilir. Fakat görüntünün her bir öğesi ayrı ayrı sembolik açıdan anlamlıdır. İkinci cümleden, "*ama pabuçlar evin girişinde biçimsiz taş yığınları gibi duruyordu*"dan anlaşılacağı üzere, tünel girişindeki kaya parçaları, yeni bir yaşama başlamayı güçleştiren tüm somut eşyalar -ve daha geniş anlamda yaşam alışkanlıkları ve anılar- için durmaktadır. Tekerlek, sonsuz dönüşüyle yaşamın ve değişimin sembolü olarak anlaşılabilir. Dar bir tünelden geçmek ise, doğum olayını anımsatmakta ve bu da yine yeni bir başlangıca ve özgürlüğe işaret etmektedir.

Özellikle Sevgi Soysal'ın eski döneminde dilin sembolik kullanımı, fantaziye, gerçek olmayana götüren görüntüler oluşturmaktadır; tıpkı "Tante Rosa"da "Tante Rosa'nın Yolculuğu" başlığını taşıyan sondan ikinci öyküde olduğu gibi:

"Sonra onu bir trene bindirdiler, eline son kağıt, son toprak tanesi olduğunu bildiği bir bilet verdiler. Bu kağıt yitirilen bütün o kağıtlar yanında nasıl eksiktir, nasıl tutarsızdır. Hiçbir ispatı yoktur bunun. Tante Rosa kompartımana oturdu, şapkasını astı. Astı şapkasını o an, ah nasıl benzetmeli, nasıl anlatmalı, bir acı, kopasıca bir çığlıkla gelen nasıl amansız bir acı, yüreğin derinliklerinden, ağızdan yaşlar, köpükler, çığlıklarla koptu, Tante Rosa sancıyla sarsıldı, elleriyle tuttu onu, şapkasıyla birlikte astı, sanki kendini astı, benekli, buruşuk, ellerinden sıyrıldı sancı, acıdan arta kalan bir sönmeyle çöktü yerine, sanki bir doğumdu bu, çocuğun, o bütün acıları dindiren ilk çığlığını duymuştu, vücudu boşaldı, rahatladı, pencereden baktı, kentlerin, ağaçların, çeşmelerin, sokakların, elektrik direklerinin, dilencilerin, orospuların, dükkanların, bankaların, resmi ve özel binaların, heykellerin, askerlerin, havuzların, parkların, park banklarının, neon lambalarının, sinema ve tiyatro afişlerinin hızla geçtiğini gördü, karşısında yeni bir Rosa gördü, doğumun bittiğini anladı. Bu genç, bu giysileri eskimemiş, pabuçlarının topukları aşınmamış, bu yeni doğmuş, bu sayfaları karalanmamış, bu cilası dökülmemiş Rosa'yı doğurduğunu gördü sonunda." (RO, 83)

Tante Rosa'nın bu metnin başında yaptığı tren yolculuğu yalnızca günlük gerçekler alanıyla ilgili olmadığma, önce tren biletini "son toprak tanesi"yle özdeşleştirerek imâ edilmektedir. Pek de gerçek olmayanın, pek de iyice anlaşılamayanın etkisi, okuma sırasında gitgide artmaktadır. Bu izlenimi "Tante Rosa sancıya sarıldı, elleriyle tuttu onu, şapkasıyla birlikte astı" gibi formülasyonlar uyandırmaktadır veya çektiği acının doğum sancılarıyla özdeşleştirilmesi ve en sonunda görünüşte kendisinden

yarattığı, sırlarla dolu bir yeni Rosa'nın ortaya çıkması. Bu "yeni Rosa", "gerçek" bir kişi olarak meydana çıkmakta, Tante Rosa'nın karşısına oturup, onun yaşamını sorgulamaktadır:

"Baktı Rosa'ya.
- Benim ellerim de beyazdı, beneksizdi böyle...
Soruyla baktı yeni Rosa:
- Hangi seçimden,
- Hangi kavgadan,
- Hangi uyanıştan,
- Hangi nefretten,
- Hangi sevgiden,
- Hangi barıştan,
- Hangi savaştan sonra oldu bu?
(...)"

Rosa durakladı yine... Bir gün açık arttırmadan kendime bir ucuz mayo düşürmüştüm. Eve varır varmaz soyunarak, mayoyu giydim. Aynanın karşısına geçtim... ah geçmez olaydım. Pörsüdüğümü, hiç kendimden izin almadan pörsüdüğümü gördüm... Acımadan, hoş görü nedir bilmeden bakıyordu yeni Rosa: (...) (RO, 84)

" Eski" ve "yeni" Rosa arasındaki diyalog, birincisinin kesin olarak gerçek dünyadan alınıp götürülmesiyle kopmaktadır:

" Bu soruyu sormuş olamaz, çünkü daha önce, belki de daha önceki sancının hemen ardından gelmiş bir yeni, bitmesi, çığlığa biçimlenmesi olmayan, dayanılmazlığı oranında rahatlaması olmayan, deli, hain, yeni Rosa'dan da daha hain bir sancı onu aldı, pencereye götürdü. Orada Rosa, trenin penceresinden, bildik bir sokakla, bildik bir bahçeyle, bildik bir parkla, bildik bir ağaçla, havuzla, oyuncakla birlikte hızla pencereden geçigeçiverdi, geçigeçiverdi." (RO, 85)

Bu gerçek dışı olayların yorumu metnin içeriğinde, daha sonraki ve son öykünün başlığının "The End Tante Rosa" olarak seçilmesiyle ve Tante Rosa'nın cesedi için bürokratik tartışmaların anlatılmasıyla kolaylaştırılmakta ve belirli bir yöne yöneltilmektedir. Bu bilgiden sonra Tante Rosa'nın yolculuğunun ve trenin penceresinden "geçigeçivermesi"nin, onun ölümüyle ilgili sembolik bir betimleme olabileceği yorumu akla yakın olmaktadır. Bu varsayımdan hareket ederek, sır dolu "yeni Rosa" figürü de, örneğin, Rosa'nın ölüm anında yaşamıyla cereyan eden hesaplaşma ya da yeniliğe ve yeniden doğmaya olan umudunun canlandırılması olarak yorumlanabilir.

Eski Soysal'ın figürlerinin arasıra daldıkları rüyalarda simgesel bir yoruma davet etmektedirler. 1970 yılındaki öyküsü "Yapı"da, ailesiyle birlikte yeni yapılan eve taşındıklarında temel figürün rüyasında, burada evin altındaki eski bir kökün yeniden filizlenmeye ve evin içinde yavaş yavaş yetişmeye başladığı görülür. Bu simgesel temsili, gayet kolaylıkla görülmektedir: Kul yapısı olan ev, sağlamlığı ve sarsılmazlığı, insan davranışlarının hep tekrar ulaştığı durağanlığı, ağaç ise doğada etkili olan güçleri, değişimi, gelişimi ve yaşamı temsil etmektedir. Gelişimin ve yaşamın bir sembolü olarak ağaç, "Bir Ağaç Gibi" öyküsünün sonunda da görülmektedir. (Karşılaştır: Bölüm10, "Hastalık ve Ölüm")

Başka bir bağlamda, Soysal'ın edebi gelişme süreci içinde sosyal ve politik sorunlara gitgide daha çok yöneldiğini görmüştük. (Karşılaştır: Bölüm 7, "Bireysellikten Toplumsallığa Konusal Gelişme") Bu süreç sırasında onun dili kullanması da değişti ve daha basit, daha sade, ve daha çok günlük konuşmaya yönelik anlatım biçimleri kullanmaya gayret gösterdi. Bu nedenle "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti"nde, "Şafak"ta ve son öykülerinde, eski metinlerindekinden belirgin şekilde daha az anlamsal yabancılaşma görülmektedir. "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti"nde hâlâ sembol kullanımında bulunuyor, çünkü kavak ağacının devrilmesi -burada da yine sembol bir ağaçtır-, hüküm süren

toplumsal ve politik sistemin devrilmesine bir işaret olarak anlaşılabilir. (Karşılaştır: "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti"nin özeti) Fakat bu yorum, metnin anlaşılması için zorlayıcı bir şey değildir. Kavak ağacı ve onun devrilmesi kendi ötesinde bulunan bir anlamın temsilcisi olarak yorumlanmazsa da, metin anlamlı bir bütün olarak okunabilmektedir. Soysal'ın daha sonraki metinlerinde dildeki sembol kullanımları tamamen kesin olarak arka plana kaymıştır.

11.3 Tekrarlama Strüktürü, Diziler, Sözdizgisel Yabancılaşma

Paralel kurulan cümle kısımlarının birbiri arkasına sıralanmaları ve tekrarlama yapıları, Soysal'ın dilsel anlatım araçları olarak çokça denediği ve "Tutkulu Perçem"deki ilk öykülerinden itibaren kullanmaya başladığı şekil verme araçlarıdır. Hatta, örneğin, cümleleri hep "-i" ile sona eren 4. öyküde olduğu gibi, bir nevi seci (uyaklı düzyazı) kullanmaktadır:

" Demirlerin arasına ipler gerili, iplere çamaşırlar serili, bi rüzgar sonra bi fırtına, iplere çamaşırlar gerili, beyaz kar gibi, ipler yerlere serili, fırtına tipi, bi köpek havladı şimdi, fincanlarla çaylar içildi, erkeklerden söz edildi, sırtlar, koltuk altları terledi, sonra bir kadın unutup kendini – inledi, inledi." (TP, 73)

Son sesli harf "-i"nin , daha önce belirtildiği üzere bütün metinde süregelen sabit tutulmasının yanında, yukarıdaki cümlede başka tekrarlar da dikkati çekmektedir; örneğin, 'ipler'in tekrarlanması, '-erili' uyağını oluşturan "gerili' ve 'serili' ve metnin ikinci yarısında "-di"li uyağı. Buna ek olarak, daha önce bizim başlangıç metnimiz "Yürümek"te görmüş olduğumuz üzere, bir çok sözdizimi tekrarlamaları, yani sözdizgisel aynı biçimde kurulan cümleler ya da cümle kısımlarının yanyana sıralanması görülmektedir. Çeşitli alanlarda dikkati çeken tekrarlamalar, ör-

neğin, aşağıdaki kombinasyonları kapsamaktadır:

" (...) ipler gerili, iplere çamaşırlar serili, (...) iplere çamaşırlar gerili, (...) ipler (yerlere) serili."

Dilbilgisi kavramları olarak (özne, -e hali tümleci, yüklem) ele alındığında, aşağıdaki şekilde bir görüntü oluşmaktadır:

A		B	
Özne (1)	Yüklem (1)	-e Hali Tümleç(2)	Yüklem (2)

-e Hali Tümleç(2)	Yüklem (1)	Özne (1)	Yüklem (2)
B		A	

Sözdizgisel alanda, burada bir kesişme hareketi, bir çapraz duruş (akis) görülmektedir. Fonolojik alanda ise çapraz duruş neredeyse eksiksizdir, yalnızca ilk harfin dışında birbirinin aynısı olan yüklem (1) ve yüklem (2), "doğru" yerde tekrarlanmamaktadır. Bu yüzden çaprazduruşun tersi olan bu hareket, paralelizm de oluşmaktadır:

Yüklem (1)	Yüklem (2)
Yüklem (1)	Yüklem (2)

Buna ek olarak uyak ve "ipler" kelimesinin cümle başlarındaki tekrarı da görülmektedir.

Bir tarz oluşturmak için ilk eser için pek de tipik olan güçlü çaba, olabildiğince günlük konuşma dilinden uzaklaşma denemesi, "Bir Şeydi Hiçliği Hiç Olup Yitti" öyküsünün başlığında bile kendini göstermektedir. Buna benzer, Türkçede eklerin neredeyse sınırsız derecedeki kullanma ve kombinasyon olanaklarına dayanan sözcük oyunlarına başka yerde, "Tutkulu Perçem"de de rastlanmaktadır:

"Bu dorukta, kalabalıkların üstünde diye bildiğim, yörem sensizlik olurdu. Her şey sensizlikti aslında. Sen dediklerim, en sensizliklerimdi. Bozkır ama, bir bozkır sendi bana." (TP, 68)

"*Sen dediklerin, en sensizliklerimdi*" tekerlemesinde Soysal, hiç de alışılmamış bir üslup aracına başvurdu: Anlamsal bakımdan karşıt olan iki öge buradaki olayda /sen/ ve /sen-değil/ cümlenin sözdizgisel seviyesinde özdeş olarak kullanılmıştır.[177]

Yukarıda da belirttiğim üzere, Soysal'ın edebi gelişmesinde, yavaş yavaş sade dile dönüş ve sembollerin kullanılmasından vazgeçme görülmektedir. Fakat aynı tespit tekrar yapıları için ya geçerli değildir ya da yalnızca sınırlı derecede geçerlidir. Özellikle sözdizgisel tekrarlar, yani sözdizgisi bakımından paralel olan cümlelerin ya da cümle kısımlarının yanyana sıralanması, Soysal'ın daha sonraki metinlerinde de hep sık sık kullandığı dilsel araçlardır. Buna örnek olarak "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti"nin ilk bir buçuk sayfasını vermek istiyorum:

" Sanki büyük bir gürültüyle devrilecekmişcesine sallandı kavak. O her an oluşan, değişen şeyleri görmeyenler sezmediler bunu. Öğlendi. Kızılay semtinin en civcivli, gürültülü, servisi en çabuk, en ayakaltı yeri olan Piknik'in oraya akıyordu kalabalık. Bulvarın öteki kaldırımındaki "Tezkan" mağazasının satış müdürü, mağazanın alt katında, yazı masasının başındaydı hâlâ. Taksit defterini yeni kapamıştı. Mağazanın bu bölümündeki ütü tahtaları, battaniyeler, ecza dolapları, elbise askıları arasında güçlükle hareket eden titiz müşteriler, hep aynı eşyaları yeniden ve yeniden ellemekten, battaniyelerin yün dokusunu, parmaklarından aşırı yetenekler umarak sınamaktan, banyolarına asmayı kurdukları ecza dolabının kapağını açıp kapatmaktan, dükkanın dört köşesine koşturup ütü tahtalarını deviren arsız

177) Oxymoron (yapmacık aykırılıklar) tanımı için bak. Link. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe, s. 114

çocuklarını azarlamaktan, evlerinin pencere ya da divan ölçülerini buruşuk bir kağıttan sökmeye çalışmaktan usanmamışlardı henüz. Eve alınması mutlaka "gerekli" eşya için karılarına surat asmaktan usanmış kocaları, ev ihtiyaçlarını hayatın merkezi sanan dar görüşlü ev kadınlarını, ev eşyalarında hiç bıkmadan yenilik ve değişiklik yaparak hayatlarını renklendirdiklerini sanan ve belki de hayatlarında sadece bu alanda ilerleyen

aileleri, yeni kuracakları yuvayı döşemekten anlaşılmaz bir tat çıkaran nişanlıları, kafeslerine delice meraklı, kafesleri için durmadan para ve emek tüketen tutsak kuşları, hem alışveriş edip, hem de bundan şikayetçi olanları ayırt etmiyordu mağaza müdürü. İşi değildi bu çünkü. Müşterileri ayırt etmek tezgahtarın işiydi. Tezgahtar en azından yeni evlilerle eski evlileri, nişanlıları, daha doğrusu para ödemeye yatkın olanla, para harcamayı engellemeye çalışanı ayırt etmeyi bilmeliydi kısaca. (ÖV, 5)

Paralel kurulmuş cümle kısımlarının çeşitli şekillerde yanyana sıralanmasıyla, burada yoğun bir atmosfer etkisi uyandırılmıştır. Bu etki, maddi kıymetler elde etmeye çabalarken hep aynı olan, çeşitli insanların bir yığınının birbirleriyle burun buruna gelmesinin, bir yığılmanın etkisidir.

Öykünün bakış açısı burada, bölüm başlangıcında, genişlemiş, müşterileriyle ve tezgâhtarlarıyla tüm dükkânı kapsamıştır. Ancak bakış açısı daha sonra daralmakta, bölümün iki figürü, tezgâhtar Ahmet'le, genç kız Şükran'a yönelmektedir. Bölümün ya da metin kısımlarının başlangıcındaki geniş bakış açısından sonra ana figürlere ve onların yakın çevresine odaklanmaya, Soysal'da hep rastlanmaktadır. Bu özellikle "Yürümek"teki anlatım ritmi için karakteristiktir. Romanda montaj edilmiş gibi birbirlerinin ardı ardına sıralanan metin kısımlarının büyük bir kısmı, yerlerin ve mekânların gerilere kadar sarkan betimlemeleriyle başlamakta ve ancak daha sonra Elâ ya da Memet, onlarla bağıntılı olaylar nedeniyle öykünün merkezinde yer almakta-

dır. Bu betimlemeli "tanıtma yazıları"yla, Elâ ve Memet'in çok özel, kişisel öykülerinin geçtiği büyük toplumsal arka plana hep yeniden dikkat çekilmektedir. Burada Soysal, çok basit araçlarla -burada yine uzun teker teker sayıp anlatmalar ve arka arkaya sıralamalar önemli rol oynamaktadır- okurun hayal gücünü harekete geçiren birçok görüntü elde etmektedir. Burada örneğin, rahat, kasabamsı yaşam biçimiyle eski Ankara'yla ilgili bir kısım ya da Memet'in gitar dersi için gittiği Burgaz adasında Yunanlıların damgasını vurduğu yaşamın betimlemesi geliyor aklıma:

"Küçük kilisenin eski, tahta oymalı kapısı aralandı...Kapı aralığından o eski güzellik yalanının pırıltıları göründü: İkonaların yaldızları, ince uzun mumların kireç duvarlara vuran zengin büyüsü. Çıplak duvarların, kuru iskemlelerin, soluk sedir kumaşlarının insanlarına, en ucuz güzellik yalanı kilisenin açık kapısından, parıltılarla çağrıda bulundu. Yaldızlar, mumlar, ikonalar. Kara çoraplı, başları örtülü akraba kadınlar mum diktiler vazgeçemedikleri düşler için. Akraba çıplak duvarlar, akraba kuru iskemleler, ikonaların yaldızlarıyla zenginleştiler. Kara çoraplı, başörtülü, yaslı akraba kadınları kiliseden çıktılar. Eski testilerde eski şaraplar, eski yortular, horalar eski. Kilisenin kapısı kapandı. Meyhaneler, kahveler doldu. Marmara kıyılarından Adalara vapur vapur insan aktı. Döküntü kıyı meyhanelerinde beyaz peynir, kavun, Yeni Rakı. Façyo'da kılıç, şiş, istakoz, beyaz şarap. Zeytin dallarından barış çelenkleri hep aynı yolculara. Hep aynı beyaz peynir ve Tekel rakısı. Talikalar, ada turları, sıpalar. "Beni eşeğe bindir", diye ağlayan çocuklar. Rumca gazete satan çığırtkan çocuklar. Haklı ve haksız gözyaşları. Büyük Kulüp, üyeler ve üye olmayanlar. Briç partileri. Hayatta ve kumarda ve aşkta kazananlar. Kumarda kaybedip hayatta kazananlar. En güzel gün batımlarını gören zengin manzaralı döküntü kahvelerde tavla partileri. Tavlada kazanıp aslında hep kaybedenler. Marmara'dan Adalara vapur dolusu insan. Her met-

rekaresi satılmış arsalar. Vapur insanlarına artakalan ağaç gölgeleri! "Üye olmayan giremez!" levhaları. Bütün yasak levhaları. "Mayosu olmayan giremez!" Seyirle yetinenler, aptal seyirciler. Pazar günlerinin barbar seyircilerinden köşk kepenklerinin ardına kaçanlar. Deniz motorları, kotralar, balıkçı sandalları. Fransızca, Rumca, cicimce, şekerimce, arada bir "ağzına tükürdüğüm"lü Türkçe." (YÜ, 67-69)

Bunun gibi metinlerde, Soysal'ın iğneli ve alaycı kelime oyunu, ayrıca toplumun sınıflarını, yaşam biçimlerini ve çevreyi kısa sözcüklerle karakterize etme yeteneği görülmektedir. Metin, kendi aralarında karmaşık, burada tek tek analizine girilmeyecek ilişki yumağı oluşturan, sesli ve sözdizgisel tekrarlamalarının çokluğuyla kendine has bir karakter kazanmaktadır. Sözcüklerin tekrarı, kısa cümle birimlerinin ya da sözcüklerin uzun sıralanmasıyla ve bu tip birimlerin sonunda vurgulanan,-lar çokluk ekinin safha safha yığılması, şairane bir etki yapmakta ve metne güçlü, yer yer neredeyse geri tepmeli tarzda bir ritim vermektedir. Bu etki, cümlelerin çoğunun yüklemsiz olması, Türkçede çekilen fiilin bulunması gereken yerde, yani daima sonda kesilmesiyle ayrıca vurgulanmaktadır. Bu sözdizgisel yabancılaşmalar, burada kapanmayan, sadece taslak halinde ve elle kolayca fırlatıp atılan, orada- burada genel görüntünün bir elemanı olarak yalnızca imâ edilen, -anlatmanın kısaltılmasına karşın okuyucunun fantazisini harekete geçiren ve onun manevi gözü önünde renkli, çok ayrıntılı ve canlı bir görüntü oluşturan etkiyi daha da arttırmaktadır.

Metinde daha başka da ilginç şekilsel detaylar bulunmaktadır. Örneğin, alışılmışın dışındaki "*çıplak duvarların, kuru iskemlelerin, soluk sedir kumaşlarının insanları*" iyelik grubu, insanlar ve döküntü haldeki çevresi arasında doğrudan bir bağıntı oluşturmaktadır. "Çıplak duvarlar" ve "kuru iskemleler" az sonra tekrarlanmakta ve yine alışılmamış bir söz gelişiyle dikkati çekmektedir, çünkü hem duvarlar, hem de iskemleler, "uygun-

suz" sıfat 'akraba' ile bağıntılıdır. Bu dikkat çeken ve yinelenen 'akraba' dolayısıyla, onun ve daha önce sözü edilen "akraba kadınlar" arasında bir benzerlik oluşturulmuştur. Adadaki Rumlar adeta çevreleriyle özdeşleşmektedirler. Evler ve insanlar, yoksul ve -yukarıdaki "çıplak duvarlar" ve "kuru iskemleler", sıralanmış "soluk sedir kumaşları" dikkate alındığında-, artık yalnızca kilisedeki ikonaların ve mumların hayaller vaad ettiği, neredeyse batmış bir dünyanın parçalarıdır.

Yoksullukla uzlaştırıcı olarak burada değinilen kilisenin, Soysal'da dinin konu edildiği az birkaç yerden biri olduğuna yeri gelmişken işaret edelim. Buna karşın Soysal, burada -onun daha çok "bireysel" döneminde- sosyal adaletsizliğe el atmaktadır. Fakat onun toplumsal zıtlıklar, "villa sahipleri" ve "seyirciler", "üye olanlar" ve "üye olmayanlar" arasındaki tezatlarla ilgili yaptığı belirlemeler, daha çok izlenimci biçimde olup, hiçbir yerde geniş kapsamlı bir toplumsal analize girmemiştir.

Fakat bu durum daha sonraki zamanlarda, "Şafak" adlı romanında tamamen başka türlü görünmektedir. Burada da birinci ve üçüncü bölüm geniş şekilde ele alınan bir betimlemeyle başlamaktadır. Birinci bölüm Adana kentine gecenin çökmesiyle, üçüncü bölüm sabahın alaca karanlığında uyanan Adana'yla ilgilidir. Yukarıda "Yürümek"ten alıntı yaptığım kısımla olan temel farklılığı göstermek için, bu üçüncü bölümün başlangıç kısmını burada geçmek istiyorum:

"Adana'nın bereketi o güneş doğdu doğacak. Bankalar caddesindeki kuyumcuların kepenkleri inik. Kalın enseli, büyük arabalı, bozuk şiveli Adana eşrafının Çukurova bereketiyle şişmiş cüzdanları açacak bu kepenkleri. Büyük kapılı evlerine, en büyüğünden buz dolapları aldıran, hizmetçilerini traktör gibi ezen esmer ve şişman karılarının kalın bilekleri altınlarla donanacak. Büyük kalçalı bar karılarına harcanmış paraların kefareti ödenecek. Sabaha var daha. Altın bileziklerin, kösteklerin, maşallahların yığıldığı vitrinlerle kapı komşusu bankalar da ka-

palı. Kapalı kepenkler, bankalar ve iş yerlerinin hemen yakınındaki Küçük Saat'in ordaysa şafaktan önce davrananlar var. Adana'nın dış mahallelerinden, çevre kasaba ve köylerinden akan karaltılar, Kuruköprü Meydanı'nda Küçük Saat'e doğru süzülüyorlar. Orda, Küçük Saat'in çevresinde toplanıp bekliyorlar. Kendi şafaklarını; bir günlük ekmeği çıkaracakları herhangi bir işi bekliyorlar. Kaldırımlara, kapalı iş yerlerinin merdivenlerine oturmuş, umutlarını şafağa bağlamışlar. Bir an önce ağarsa gün, bir an önce başlasa emek avı. Adana bereketinden paylarına ya ırgatlık, ya amelelik, ya da günübirlik bir iş düşse, öğle güneşi altında domates, biber, kırmızı turpla çiğneyebilseler pidelerini. Daha ne olsun? Adana şafağı beklenmeye değer. Gün ağardı ağaracak. Kasketli, fötr şapkalı emek avcıları da çıkacaklar piyasaya. Kaldırımlara yığılmış bu kalabalıkların arasından işe yarayanları, dişleriyle has altını yoklarcasına seçecekler. Arta kalan döküntülerse kışkışlanacak kaldırımlardan, renkli ofset baskılı sabah gazeteleri serilecek yerlerine. Bu şafakta iş bulamamış kadınların nasırlı, tokyolu ayakları, kızı Arzu'yu ağlayarak öpen Salih Güney'in renkli fotoğrafı üstünden atlayacak uzaklaşırken." (ŞA, 167)

Burada ilk olarak dikkati çeken yine bir çok tekrarlama ve dilbilgisi paralellikleridir, örneğin '-li' yapım ekiyle yapılan sıfatların büyük sayısı. Buna ek olarak metnin ilk yarısında, fiilin zamanının çok sistemli kullanımı vardır: Önce dört tane gelecek zaman (doğacak, açacak, donanacak, ödenecek), sonra da şimdiki zaman (var, davrananlar var, süzülüyorlar, bekliyorlar, bekliyorlar) şeklini görüyoruz. Bunun tam anlamıyla göze çarpması, bu zaman şeklinin her ikisinin de, Türkçenin morfolojik yapısının kendi arasında sesli tekrarlama oluşturması ve bunun da ayrıca hemen hemen baştan sona cümlelerin sonunda olan pozisyonundan vurgulanması dolayısıyla olmaktadır. Parçaya daha yakından bakıldığında, iki tezatlı fiil zamanını, ikigrup insanı temsil ettiği görülmektedir: Gelecek zaman mal- mülk sa-

hiplerini ve zenginlerini, Adana'nın ileri gelenlerini, buna karşın şimdiki zaman varoşlardan ve çevredeki köylerden gelip iş arayan insanları.

Soysal'ın toplumu eleştirmesi, eski metinleriyle benzerlik göstermesine karşın, yeni bir temele dayanmaktadır. En azından burada Adana'yı anlatırken her karesini nokta nokta görmeyi sağlayacak, teorik bir camın altına koymayı ve Marksist toplum teorisinin sınıf modeline dayanarak şekillendirmeyi denediği açıktır. Analizlerinin eskiye göre çok daha bilinçli politik bir tutumla yapıldığını gösteren husus, yalnızca iki sosyal sınıfı açık şekilde belirlemesi ve birbirleriyle karşılaştırması değil, aynı zamanda onlar arasındaki tezatın neye dayandığını açıklamasıdır, yani bir sınıftakiler işgüçlerini satmak zorundayken, diğerlerinin daha sonra metnin genelinde daha açıkça görülecektir-sermaye ve toprak sahibi oldukları gerçeğini ortaya koymasıdır.

Gösterildiği üzere, Soysal tüm bunları geniş ölçüde aynı dilsel araçlarıyla, tekrarlar ve paralellerle açıklamaktadır. Bunlar başlangıçtan beri onun stilinde merkezi bir rol oynamaktadır ama burada tamamen yeni bir açıklama tipine gruplandırılmıştır. Böylece Sevgi Soysal'ın yazım biçiminde hem içerikte, hem de şekilsel alanda, tüm gelişmelere, değişmelere ve hatta dili kullanımda göze çarpan kopukluklara rağmen kuvvetli bir sabitlik öğesi görülmektedir.

12. ÖZET

Sevgi Soysal, cumhuriyetin kurulmasından sonra doğan yeni neslin, en ünlü kadın yazarlarından biridir. 50'li yılların sonlarında yazmaya başlamış ve Türk edebiyatında -özellikle düzyazı alanında- önemli ölçüde iz bırakmıştır.

Türk edebiyat eleştirisinde, farklı vurgulamalar ve değerlendirmelerle Sevgi Soysal'ın eserlerinin iki temel noktası vurgulanır: O, bir yandan daha çok 'kadınların sorunlarına' ve aşk, ilişki problemleri gibi, kadınsı duygularla analiz edilen konulara ilgi gösteren bir yazar olarak görülmekte, ama diğer yandan da 12 Mart 1971 askeri darbesinden sonraki politik edebiyatın belli başlı temsilcilerinden biri olarak da sayılmaktadır.

Nitekim her iki konusal ağırlık noktası Soysal'ın edebi yaratıcılığındaki farklı dönemlere bağlanabilmektedir.

Onun eski metinleri çok psikolojiktir. Konular özellikle, bunalıma girmiş, yalnızlık ve iletişimsizliğe yakalanmış bireylerin, kendine özgü iç dünyasının içinde hareket etmektedir. Dış dünya, toplum, bu dönemde sadece kısıtlamaların ve geleneğin geçerli olduğu yer olarak, çaresiz öfke ve yakıp yıkma fantezilerinin nesnesi olarak ortaya çıkmaktadır. Toplumun bireysel yaşamları kısıtlayıcı normları ve zorlamalarıyla bağlantılı olarak yaptığı eleştirilerle Soysal, kadına belirli bir rol biçen toplumsal kurallara ve düşüncelere özellikle yönelmektedir. Bu dönemde cinsiyetler arasındaki eşitsizlikle gitgide daha çok ilgilenen Soysal, konusal açıdan ve argümanlar bakımından, batılı feminizme benzer tarzda angaje olan Türk bir kadın edebiyatçının ilginç bir temsilcisidir.

"Yenişehir'de Bir Öğle Vakti'yle başlayan ve daha sonraki bir dönemde sermaye ile iş gücü arasındaki "baş tezat" yanında cinsiyetler arasındaki eşitsizliğin yalnızca "daha az önemli bir tezat" olduğuna dair marksist teze uygun olarak, kadının eşitliği konusunu Soysal'ın eserlerinde arka plana itilmektedir bunun

yerine yeni bir içerik, ön plana çıkmaktadır: gençlik ve öğrenci hareketlerinin devrimci ütopyaları, 12 Mart 1971'den sonra hüküm süren sistemin tepkisi, muhalafetin takip edilmesi ve solcu entelektüellerin hapishane ve sürgün deneyimleri. Soysal, kendine ait otobiyografik hapishane anılarında ve hapishanede yaşadıklarının edebi olarak ele alınmasında, sadece rejimin insanlık dışı tedbirleri değil, aynı zamanda dar bir yerde beraber yaşayan tutuklular arasındaki ilişki karmaşıklığını, nöbetçilere karşı dayanışmalarını, politik bakımdan başarısız oldukları için kendi kendilerini eleştirmelerini ve farklı politik gruplar arasında olan yıpratıcı ideolojik savaşları ve kıskançlıkları anlatmıştır.

Soysal tarafından ele alınan konuların ağırlık noktasının kaydırılması, Türk entelektüellerinin büyük bir kısmının kişisel kariyeri ile 60'lı ve 70'li yıllardaki edebiyatın gelişmesini temsil eden bir göstergedir: 50'li yılların sonlarında başgösteren Varoluşçuluk (Eksistansiyalizm) ve "İkinci Yeni" lirik hareketinin etkilediği estetik deneyselcilik ve kişinin psikolojisinin derinlikleriyle ilgilenme döneminden sonra, 60'lı yılların ortalarından itibaren sosyal ve politik angajmanlara bir dönüş oldu ve bu da kendini edebiyat ve sanatta da çok güçlü şekilde gösterdi. Politize olmaya yönelik bu genel eğilim, Soysal'da kendi deneyimleriyle daha da güçlü olmuş olabilir: Kocası ve daha sonra da kendisi rejimin izlemesinden doğrudan zarar görmüşlerdir. 1971'den sonra eserlerinde anlattıklarının büyük bir kısmı, hapishanede ve sürgünde kişisel olarak yaşadığı olayların kaleme alınmasıyla ortaya çıkmıştır.

Konusal açıdan ele alındığında Soysal'ın yapıtı, kaba hatlarıyla her ne kadar iki döneme ayrılıyorsa da, onun edebi yaratıcılığının ortasında kesin bir kopukluk olduğundan söz edilemez. Çünkü iki temel dönemde de birçok farklılık ve ayrı ayrı gelişme adımları görülmektedir ve ayrıca daha sonraki dönemin sosyo-kritik ve politik angajmanına daha önceki eserlerde başlanılmış, anlatımdaki bakış açısı adım adım anlatılan kişinin sosyal çevresine de yayılmıştır. Buna ek olarak Soysal, "politik" döne-

minde de psikolojik sorunlara ilgi duymuştur. Solcu olan ve rejim tarafından takip edilen entelektüel figürlerinde o, kahramanlar yaratmamış, tersine kendi kendini sorgulayan, politik idealler ve kişisel zaaflar arasında bocalayan, kendi kabuğuna çekilmiş bireyleri ele almıştır. Bu aynı zamanda Soysal'ın en öncekinden en sondakine kadar olan tüm metinlerinde takip ettiği bir konudur yani yalnızlıktan ve çevresiyle sağlıklı iletişimi kuramamaktan rahatsız olan kişiler.

Soysal'm yaşamının en son zamanlarında, yeni bir döneme geçiş kendini belli etmektedir. Burada yapıtının her iki ağırlık noktası belki de daha sağlam, kişisel ilişkilerin de politik nitelikli olduğunu göz önünde bulunduran bir birliğe kavuşabilirdi: Bitiremediği, son romanı "Hoş Geldin Ölüm"de devrimci solcular arasındaki cinsiyete yönelik hiyerarşiyi eleştirmekte, kendi hastalığını ele aldığı öyküsü "Bir Ağaç Gibi"de sosyal açıdan adaletsiz olan sağlık sistemi eleştirisini, ölümün tehdit ettiği kişisel Ben'in iç hesaplaşmasıyla bağlamaktadır.

Bütün kopukluklar ve değişmelere rağmen Soysal'ın eserindeki birliğini vurgulayan başka bir öğe, onun tüm metinlerine damgasını vuran, değişim ve durağanlık güçleri arasındaki gerilim durumudur. Bu tezat biçimsel ve konusal açıdan hep farklı şekilde düzenlenmiştir ama sonuna kadar hep aynı biçimde değere sahip olarak kalmaktadır: Belirsiz, genelde somut olmayan amaca yönelik, ileriye doğru atılım, -özel yaşamda günlük şeylerden ve geleneklerden kaçmak olsun, politik değişimlere ve devrime angajman olsun- olumlu figürler grubuna dahilken, bunların karşıt figürleri durağanlığı ve monotonluğu canlandırmaktadır.

Soysal'ın yazılarının konusal ağırlık noktalarını ve gelişim hatlarını -özellikle de son olarak değinilen değişimle durağanlığın karşıtlığını- çözümlemeye çalışırken belirli içeriklerin dile getirildiği biçimsel araçlarla uğraşmanın, hep verimli bir yaklaşım olduğu görüldü. Elinizdeki bu çalışmayı tamamlayan anlatım biçimleri analizi de biçim ve içeriğin sıkı bağlantısı ve ko-

nuların değişimine paralel olarak gelişen biçimsel değişime ait önemli işaretleri ortaya çıkarmıştı.

Soysal'ın eski dönemi, -bu da "İkinci Yeni"ye uymaktadır- güçlü şekil çabalarının, dilsel denemelerin ve edebi dili elverdiğince günlük konuşma dilinden uzaklaştırma denemesinin izlerini taşımaktadır. Anlamsal yabancılaştırmalar ve edebi kurallara uygunsuzluk, fakat her şeyden önce de çeşitli anlam alanlarının sembollerle bağıntısı, Soysal'ın metinlerinde daha bir süre göreli olarak önemli bir rol oynamış, fakat konusal bakımdan günlük olana yönelince, bunlar yavaş yavaş azalmış ve yerini basit, sade, günlük konuşma diline yönelik edebi dil almıştır. Ancak aynı zamanda Soysal'ın ilk metninden son metnine kadar süregelen biçimsel araçlar görülmektedir: Her bir metinde hep yeni bir fonksiyonu yerine getiren ve sürekli yeni, çeşitli anlam bağıntıları oluşturan, anlamsal ve fonolojik ya da sözdizgisel tekrarlamalar için, - her ne kadar onların kullanımı belki de eski dönemlere ait belirli metinlerindeki kadar geniş olmasa da, sonuna kadar sempatisini korumuştur.

"Faşizmin zorbalığına karşı maddi bir güç ortaya çıkarılmalıdır. Fakat bu maddi güç onun seçtiği savaş alanında değil, kitlelerin örgütlü, bilinçli ve soğukkanlı mücadelesinde onu etkisiz kılmakla mümkün olur ancak. Sanat işte burada. Bu soğukkanlılığı, nedenleri açıklamayı, düşünmeyi, öğretmeyi hedef edinerek birşeyler yapabilir. Bu refomculuk değildir. Çünkü Faşizm, yığınlar açısından düşünüldüğünde, düşunmeyen, sormayan insanların sürüklendikleri bir ideolojidir." diyordu Sevgi Soysal 1976 yılının 18 Haziran'ında. Bu sözlerini ve dünyamızın içinde bulunduğu durumu düşünün. Bazı sanatçıların neden birer "kâhin" olarak görüldüklerini açıklar bu sözler bize. *"Sanatçının hayatı anlama ve çözümleme çabasında doğru bakışıdır"* ona bu "kâhinlik" derecesini kazandıran.

İşte Sevgi Soysal böyle bir yazardı. Priska Furrer'in **"Sevgi Soysal-Bireyselden Toplumsala"** adlı çalışması bütün eserlerinden yola çıkarak, Soysal'daki bu "günümüz" yazarı olabilme başarısının nedenlerini açığa çıkarıyor.