TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

ERENDİZ ATASÜ'NÜN ESERLERİNDE KADIN

Alev ÖNDER

DOKTORA TEZİ

ADANA / 2016

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

ERENDİZ ATASÜ'NÜN ESERLERİNDE KADIN

Alev ÖNDER

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Bedri AYDOĞAN
Jüri Üyesi:Prof. Dr. İ. Çetin DERDİYOK
Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Cavidan ÇÖLTÜ İMREN
Jüri Üyesi: Doç. Dr. Gonca GÖKALP ALPASLAN
Jüri Üyesi: Doç. Dr. H. Yasemin MUMCU

DOKTORA TEZİ

ADANA/ 2016

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne;

Bu çalışma, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Yrd. Doç. Dr. Bedri AYDOĞAN
(Danışman)

Üye: Prof. Dr. İ. Çetin DERDİYOK

Üye: Yrd. Doç. Dr. Cavidan ÇÖLTÜ İMREN

Üye: Doç. Dr. Gonca GÖKALP ALPASLAN

Üye: Doç. Dr. H. Yasemin MUMCU

ONAY
Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.
…./…../2016

Prof. Dr. Yıldırım Beyazıt ÖNAL
Enstitü Müdürü

NOT: Bu tezde kullanılan ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ETİK BEYANI

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim. …./…/2016

Alev ÖNDER

ÖZET

ERENDİZ ATASÜ'NÜN ESERLERİNDE KADIN

Alev ÖNDER

Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Danışman: Yrd. Doç. Dr. Bedri AYDOĞAN
Mart 2016, 730 sayfa

Feminist hareketin ve feminist edebiyatın dünyada ve Türkiye'de gelişimini ortaya koymak, Erendiz Atasü'nün eserlerinde kadın konusunun nasıl ele alındığını bu gelişimin ışığında incelemek bu tezin temel amacını oluşturmaktadır.

Erendiz Atasü'nün eserlerinde kadın sorunsalı incelenmeden önce kadın hareketinin dünyada ve Türkiye'de gelişimi ortaya konulmuştur. Dünyadaki kadın hareketlerinin tarihi gelişimi kronolojik bir çizgide yansıtıldıktan sonra Türkiye'de Kadın Hareketleri değerlendirilmektedir. Feminist kuramın ve edebiyat eleştirisinin gelişimi hakkında bilgi verildikten sonra "Türk edebiyatında Kadın'' başlığı altında edebiyat ve cinsiyet ilişkisinin Türk edebiyatına yansımaları, erkek sanatçıların kadın imgeleri, kadın şair ve yazarların eserlerine yansıyan kadın kimliği, kadın dili ele alınmıştır. Kemalist ve feminist kimliği ile tanınan Erendiz Atasü'nün Hayatı ve Eserleri hakkında bilgi verilen ikinci bölümde yazarın kadın edebiyatındaki yeri ve önemi sorgulanmaktadır.

Tezin "Erendiz Atasü'nün Eserlerinde Kadın'' başlıklı üçüncü bölümünde dört roman ve yedi öykü kitabı tematik bakımdan incelenirken yazarın deneme kitaplarına da başvurulmuştur. Eserlerde aile ve evlilik, cinsel kimlik, eğitim, siyasi yaşam, sosyal yaşam, doğa, din ve mekan başlıkları incelenirken feminist bir yaklaşımla tahlil söz konusudur. Kadının bireysel ve toplumsal kimliğinin oluşum serüvenini dile getiren Atasü'nün cinsiyet hiyerarşilerine karşı eleştirel tavrı ortaya dikkat çekicidir. Akademisyen kimliğini eserlerinin özellikle diline yansıtan Atasü'nün sıkça başvurduğu otobiyografik unsurlar tespit edilerek kurmaca ile gerçeğin sınırları sorgulanmıştır. Atasü'nün hayranlık duyduğunu sıkça belirttiği Virginia Woolf ile arasındaki etkileşim tematik bölümde özellikle kimlik ve tümlenme başlıkları altında incelenmektedir. Feminist eleştiri yöntemi kullanılırken yazarın ataerkil söylemi reddederek kullandığı

kadın dilinin işlevine odaklanma söz konusudur. Erendiz Atasü'nün kadın kahramanlarının aşk, cinsellik ve evlilikte sürekli hayal kırıklığına uğramalarının toplumsal cinsiyet rolleri ile bağlantısı ele alınmıştır. Sonuç bölümünde ise Erendiz Atasü'nün erkek hegemonyasına karşı çıkan, cinsiyetçi örgütlenmeleri ifşa ederek eleştiren, kadın olma durumunu farklı yaşam alanlarında sorgulayan bir yazar olduğunun altı çizilerek eserlerindeki feminist unsurlara dair yargılar ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kadın, kadın edebiyatı, toplumsal cinsiyet rolleri

ABSTRACT

WOMAN IN THE WORKS OF ERENDİZ ATASÜ

Alev ÖNDER

PhD Dissertation, Department of Turkish Language and Literature
Supervisor: Prof. Assist. Bedri AYDOĞAN
March, 2016, 730 pages

The primary aim of this dissertation is to present the development of feminist movement and feminist literature in the world and Turkey, and within the light of this development, to investigate how the subject of woman is covered in the literary works of Erendiz Atasü.

The development of women movement in the world and Turkey was presented before the problem of woman was examined in the works of Erendiz Atasü. The woman movements in Turkey were interpreted after the historical development of woman movements was demonstrated within a chronological frame. Having informed the readers about the development of feminist theory and literature criticism, the study, under the title of 'Woman in Turkish Literature', examines the reflections of literature and gender relationship to Turkish literature, the female images of male writers, the female identity reflected in the works of female poets and writers, and female language. The writer's place and importance in woman literature were questioned in the second chapter where the Life and Works of Erendiz Atasü, renowned for her Kemalist and feminist identity, were introduced.

In the third chapter of the dissertation, which is 'Woman in the works of Erendiz Atasü', essay books of the writer were referred when looking into four novels and seven storybooks thematically. Family and marriage, gender identity, education, political life, social life, nature, religion and environment titles in the literary works were analyzed from a feminist perspective. Critical attitude of Atasü towards gender hierarchy was put forward, who describes the developmental adventure of woman's individual and societal identity. The limits of fiction and reality were questioned by identifying the autobiographical elements, frequently used by Atasü, who reflects her academic identity specifically in the language of her works. The interaction between Atasü and Virginia

Woolf, who was frequently reported to be admired by the writer, was examined in thematic chapter, specifically under the titles of identity and completion. When the feminist critical method was utilized, the function of woman language, used by the writer instead of patriarchal discourse, was evaluated. Besides, the connection between the constant disappointment of female characters of Atasü in their love, sex and marriage lives and societal gender roles was discussed. In the final chapter, underlying the fact that Erendiz Atasü is a writer who opposes the male hegemony, denounces and criticizes sexist organizations and questions the state of being female in different parts of life, the conclusions concerning the feminist elements in her works were propounded.

Keywords: Woman, woman literature, gender roles

ÖN SÖZ

Cinsiyet hiyerarşisini ortaya çıkarmak, kadını yok sayan erkek egemen düzene son vermek amacıyla oluşturulan kadın edebiyatı geleneği, kadının hem bireysel hem de toplumsal kimlik kazanmasında etkilidir. Yüzyıllar boyunca "edilgen'' konuma mahkûm edilen kadının "ikincilliği''ni roman, öykü ve denemeleri ile sorgulayan Erendiz Atasü, kadın edebiyatı geleneğinin ortaya konmasına büyük katkılar sağlamış önemli bir ''kadın yazar''dır.

Kadın deneyimlerini yazmanın sadece "kurban" öznelerin iç dökmelerini yansıtmak olmadığını savunan Erendiz Atasü'nün kurgu dünyasında kadın öznenin yansıtılma biçimlerini irdelemek amacıyla hazırladığımız bu çalışmada yazarın roman ve öyküleri incelenmiştir. Yedi öykü kitabının altmış iki öyküsü ve dört romanında kadın konusunun ele alınışı sorgulanmıştır. Tezin kapsam ve sınırları belirlenirken henüz basılmamış olan ve tezin yazım aşamasında basılan, "Hayatın En Mutlu An'ı'' (2010) ve "Kızıl Kale'' (2015) adlı öykü kitapları ile Güneş Saygılı'nın Gerçek Yaşamı (2011) "Dün ve Ferda'' (2013) adlı romanları incelememiz dışındadır. Fakat yazarın kurgu dünyasının gelişim çizgisini doğru tespit etmek adına bu kitaplardan da faydalanılmıştır.

Erendiz Atasü'nün kadın edebiyatında yeri ve önemi ortaya konulurken esere dönük bir inceleme metodu kullanılmıştır. Yazarın eserlerinde Marksist, sosyalist, psikanalist feminizm gibi dalların yansımaları söz konusudur. Farklı kadın deneyimlerinin yazarın eserlerinde nasıl işlendiği, kadının bireysel ve toplumsal kimliğinin hangi açılardan sorgulandığı irdelenmiştir.

Tezimizin ilk bölümünde kadın hareketinin dünyadaki tarihi gelişimi ortaya konulmaktadır. Öncelikle feminist eleştirinin tarihsel kökenleri araştırılarak siyasi, sosyal, kültürel olaylarla bağlantısı irdelenmektedir. Dünyadaki kadın hareketlerinin tarihi gelişimi kronolojik bir çizgide yansıtıldıktan sonra Türkiye'de kadın hareketleri değerlendirilmektedir.

"Türk Edebiyatında Kadın" başlığı altında öncelikle kadın yazarların edebiyatta "cinsiyet" ve "kadın duyarlığı" kavramlarına yaklaşımlarındaki benzerlik ve farklılık ortaya konmuştur. Kadın edebiyatı, kadın yazar ve kadın dili kavramlarının anlamlarının sorgulanması, Türkiye'de kadın edebiyatının oluşum serüveninin daha iyi anlaşılması için dikkate değerdir. Feminizm paralelinde doğup gelişen kadın edebiyatının temsilcileri ve eserleri hakkında bilgi verilirken türlere göre hazırlanan alt başlıklar söz konusudur. Şiir, roman ve öyküde kadın sanatçıların işledikleri temalar, cinsiyetin

eserlere yansıma biçimleri ve kadın geleneğinin oluşumu değerlendirilirken kadın figürün kurgulanışındaki benzerlik ve farklılıklar sorgulanmıştır.

Çalışmamızın ikinci bölümünde Erendiz Atasü'nün yaşam öyküsü ve eserleri yer almaktadır. Ardından Erendiz Atasü'nün kadın edebiyatı, kadın söylemi, kadın duyarlığı, kadın yazar gibi önemli kavramlara dair düşünceleri ortaya konulmuştur. Yazarın eserleri feminist bir yaklaşımla incelenmeden önce onun cinsiyet ve eser ilişkisine bakışının ortaya konulması gerektiği düşünülmüştür.

Erendiz Atasü'nün eserleri incelenirken aile ve evlilik yazarın eserlerinde sıkça işlenen tema olması bakımından ''Aile ve Evlilik Yaşamında Kadın'' başlığı ile giriş yapılmıştır. ''Cinsel Kimliğin Oluşumu Bakımından Kadın'' başlığı altında da eşleriyle iletişim kuramayan kadınların mutsuzluğu, ataerkil cinsel ahlakın erkeğe sunduğu üstünlük roman ve öykülerden sunulan örneklerle sorgulanmaktadır.

''Eğitim Yaşamında Kadın'' adlı bölümde öncelikle eğitim konusunda cinsiyet ayrımcılığı incelenmiştir. Ayrıca bu bölümde Cumhuriyetin Atatürkçü kuşağının idealist eğitim anlayışı ve yazarın bu eğitim anlayışına yaklaşımını ortaya koyma amacı da söz konusudur.

''Siyasi Yaşamda Kadın'' başlıklı bölümde "politik duruşu olan kadınların mücadelesi, Kemalist düşüncenin kadın üzerindeki etkileri, sol hareketin kadına bakışı ele alınmış, Erendiz Atasü'nün siyasi dönemleri yansıtırken kadın kahramanların iç dünyalarına odaklanmasının bilinçli bir tercihin ürünü olduğuna dikkat çekilmiştir.

"Sosyal Yaşamda Kadın" adlı bölümde ev içi köleliğe hapsedilen kadının gündelik yaşamına ve kimlik/benlik arayışına odaklanarak kadının sosyo-kültürel yaşamdaki yeri örneklerle ortaya konulmuştur.

''Kadın ve Doğa İlişkisi'' başlığı altında ekofeminizmin Erendiz Atasü'nün roman ve öykülerine yansıma biçimleri ele alınmaktadır. İktidar aygıtlarının hem kadını hem de doğayı baskı altına almasına dair feminist bir tavır yazarın eserlerinde baskındır.

''Kadın ve Din Olgusu'' incelenirken tek tanrılı dinlerin kadına bakışını kendi ideolojisine göre yorumlayan ve bunu erkeğin üstünlüğünün kanıtı olarak kullanan ataerkilliği eleştiren Erendiz Atasü'nün din ve kadın ilişkisine dair düşüncelerinin kurmaca dünyaya yansımalarının izi sürülmüştür. Onuncu bölümde ''kadın ve mekân'' ilişkisi ele alınmaktadır. Kamusal alanın kullanımı ve özel alanın kullanımı şeklinde iki ayrı kategori söz konusudur.

Çalışmamız "Sonuç" ve "Kaynakça" ile sona ermektedir. "Sonuç" bölümünde Erendiz Atasü'nün ''kadın yazar'' kimliğinin roman ve öykü dünyasına yansıma biçimleri, yazarın kadını merkeze alan eserlerinde feminist unsurlar değerlendirilmiştir.

Tezin yazım aşamasından önce Erendiz Atasü hakkında yapılan çalışmalara kimi zaman farklı kütüphanelerin veri tabanları üzerinden kimi zamansa araştırmacıların kendileri ile doğrudan iletişim kurularak ulaşılmaya çalışılmıştır. Erendiz Atasü hakkında yazılan makaleler, bildiriler ve tezler kapsamları itibariyle yazarın belli bir eserine ya da eserlerinde belli bir temaya odaklanır. Yazar hakkında Kezban Suroğlu, Hasan Polat, Serbar Sevgi Arpa, Banu Yörük, Maria Siakalli ve Deniz Başkaya'nınhazırladığı yüksek lisans tezlerinin yanı sıra Karin Schweıssgut ve Hüseyin Arak'ın doktora tezlerinin bir bölümünde Erendiz Atasü'nün metinleri değerlendirilmiştir.

Bu doktora çalışması, Çukurova Üniversitesi Araştırma Fonu'nun (FEF2010D12) nolu projeye sağladığı maddi destekle gerçekleştirilmiştir.

Doktora eğitimim boyunca benden ilgi ve desteklerini esirgemeyen danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Bedri AYDOĞAN, Prof. Dr. Çetin DERDİYOK, Doç. Dr. Gonca Gökalp ALPASLAN, Doç. Dr. Yasemin MUMCU, Yrd. Doç. Dr. Cavidan ÇÖLTÜ İMREN başta olmak üzere bu zorlu süreçte yanımda olan tüm değerli hocalarıma, çalışmama büyük katkı sağlayan röportajlardaki içtenliği için kıymetli yazar Erendiz Atasü'ye, aileme ve tüm dostlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Alev ÖNDER

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **iv**

ABSTRACT ..... **vi**

ÖNSÖZ ..... **viii**

KISALTMALAR ..... **xiv**

BİRİNCİ BÖLÜM

KADIN HAREKETLERİ VE KADIN EDEBİYATI

1.1.Dünyadaki Kadın Hareketlerinin Tarihi 6

1.2. Türkiye'de Kadın Hareketinin Tarihi Gelişimi 26

1.3. Feminist Kuram ve Edebiyat Eleştirisi 41

1.4. Türk Edebiyatında Kadın Yazar ve Kadın Duyarlığı 70

1.4.1. Şiir Dünyasında Kadın 75

1.4.2.Roman ve Öykü Dünyasında Kadın 83

İKİNCİ BÖLÜM

ERENDİZ ATASÜ

2.1. Hayatı ve Eserleri 105

2.2.Erendiz Atasü'nün Kadın Edebiyatına Dair Düşünceleri 114

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AİLE VE EVLİLİK YAŞAMINDA KADIN

3.1. Aile içi roller: Eş ve Anne Rolü 146

3.2. Mutsuz Evlilikler 184

3.3. Evli Kadınların Yalnızlığı 202

3.4. Toplumsal Cinsiyet Rolleri Karşısında Kadın 209

3.5. Kadının Hak ve Özgürlük Sorgulaması, Eşitlik Arayışları 218

3.6. Aldatma Eylemi ve Sebepleri 231

3.7. Siyasi ve Toplumsal Olayların Evliliklere Yansımaları 243

3.8. Kuşakların Aşka, Evliliğe, Cinselliğe Bakışlarındaki Farklılık 248

3.9. Dul Kadın Olma 253

3.10. Kuşaklararası İlişkiler 264

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

CİNSEL KİMLİĞİN OLUŞUMU BAKIMINDAN KADIN

4.1. Kadının Kendi Bedenine Yabancılaşması 286

4.2. Eşleriyle İletişim Kuramayan Kadınların Mutsuzluğu 291

4.3. Ataerkil Cinsel Ahlakın Erkeğe Sunduğu Üstünlük 298
4.4. Kadının Cinsel Gücünden Soyutlanması ve Edilgenliği 324
4.5. Eşcinsel Eğilimler 332
4.6. Toplumsal Değişimin Kadının Cinsel Yaşamına Etkileri 340
4.7. Yasak Aşkta Kadının Benlik ve Cinsellik Algısı 344
4.8. Kadının 'Namus' ve 'Bekâret' Kavramlarına Bakışı 353

BEŞİNCİ BÖLÜM

EĞİTİM YAŞAMINDA KADIN

5.1. Eğitim Konusunda Cinsiyet Ayrımcılığı 362
5.2. Cumhuriyetin Atatürkçü Kuşağının İdealist Eğitim Anlayışı 368
5.3. Eğitim Dünyasının Sorunları 375
5.4. Akademik Dünyada Kadının Karşılaştığı Sorunlar 381

ALTINCI BÖLÜM

SİYASİ YAŞAMDA KADIN

6.1. Politik Duruşu Olan Kadınların Mücadelesi 391
6.2. Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da Kadın 399
6.3. Emperyalist Güçlere Karşı Bilinçlenme 404
6.4. 12 Mart ve 12 Eylül dönemlerinin kadın dünyasına yansımaları 411
6.5. Kemalist Düşüncenin Kadın Üzerindeki Etkileri 431
6.6. Sol Hareketin Kadına Bakışı 442

YEDİNCİ BÖLÜM

SOSYAL YAŞAMDA KADIN

7.1. Ev İçi Köleliğe Hapsedilen Kadının Gündelik Yaşamı 451
7.2. Sosyal Yaşamda Yalnız Kadınlar 465
7.3. Göç ve Sebep Olduğu Sorunlar 482
7.4. Çalışma Hayatında Kadın 500
7.5. Yabancılık Duygusu 516
7.6. Yaratma Edimi ile Cinsiyet İlişkisi 521
7.6.1.Kadın Sanatçının Dünyası 521
7.6.1.1. Kadın Şair ve Yazarların Dünyası 521
7.6.1.2. Diğer (Resim, Heykel, Seramik vb.) Sanat Dallarıyla Uğraşan Kadınlar 539
7.6.2.Erkek Şair ve Yazarların Dünyası 558
7.7. Cumhuriyet Devrimlerinin Kadının Sosyal Yaşamına Getirdiği Yenilikler 561

7.8. Şiddet ve Erillik İlişkisinin Kadın Dünyasına Yansımaları 569
7.9. Kimlik/Benlik Arayışı 590
7.10. Tümlenme/Bütünlenme Arayışı 617
7.11. Feminizmin Kızkardeşlik Duygusu 630

SEKİZİNCİ BÖLÜM

KADIN VE DOĞA İLİŞKİSİ 636

DOKUZUNCU BÖLÜM

KADIN VE DİN OLGUSU 651

ONUNCU BÖLÜM

KADIN VE MEKÂN

10.1. Kamusal Alanın Kullanımı 662
10.2. Özel Alanın Kullanımı 683
SONUÇ 689
KAYNAKÇA 706
ÖZGEÇMİŞ 729

KISALTMALAR

Age: Adı geçen eser

Agm: Adı geçen makale

Bk: Bakınız

C: Cilt

Çev:Çeviren

Der.: Derleyen

Ed.: Editör

Haz: Hazırlayan

s. : Sayfa

S:Sayı Numarası

Yay.: Yayınları

BİRİNCİ BÖLÜM

KADIN HAREKETLERİ VE KADIN EDEBİYATI

1.1. Dünyada Kadın Hareketlerinin Tarihi

Cinsiyetler arasında siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel eşitliği savunan feminizm, cinsiyet ayrımcılığına karşı çıkmayı ifade eder. Bu kavramın tanımının tüm kadın hareketlerini kapsayacak şekilde belirli sınırlar çizilerek yapılması oldukça güçtür. Tüm zamanlar için geçerli bir tanımı olmayan feminizmin temel amacı: Bireysel ve toplumsal kimlik kazanmak için varoluşsal mücadele veren kadının ikincil konumunu yansıtmak ve bu eşitsizliğe çözüm bulmaktır. Ezilen, aşağılanan, kimi zaman "eksik erkek'' ya da "erkeğin tamamlayıcısı'' olarak algılanan kadının toplumda özne değil sadece "nesne'' olarak algılanması kadın sorunsalını ortaya çıkarır. Bu sorunsalın aslında sadece kadın cinsi ile ilişkili olmadığı, Alman kadın hareketinin önemli isimlerinden Helene Lange tarafından 1893'te Die Frau (Kadın) dergisinde *"kadın sorunu aynı zamanda da erkek sorunudur'*'cümlesiyle özetlenir (Bock, 2004, Önsöz). Kültür tarihinde erkek temsillerinin daha iyi anlaşılması, erkeğin kendi kimliğini daha doğru tanımlaması ve konumlandırması, cinsler arasındaki sosyal ilişkilerin eşitlik ilkesi üzerinden yeniden değerlendirilmesi için aslında erkek öznenin kadın hareketlerinin tarihini bilmesi gerekmektedir.

1882'de Hubertine Auclert, Fransa'da kadının oy hakkı için gerçekleştirilen bir etkinlikte kullandığı "feminizm''i sosyal ve politik bir hareket olarak kabul eder. 1890'da İngiltere'de "feminisme'' ve "feministe'' sözcükleri kullanılırken 1910'da Amerika'da feminizm sözcüğü ile 19. yüzyıldan itibaren oy hakkı için verilen mücade ifade edilerek "süfrajet'' gündeme gelir (Boles, Hoeveler, 2004, s. 2).

Feminizmin tanımının kaynaklarda çok çeşitli olması kadın hareketinin boyutlarının tarihsel süreçte değişime uğramasıyla ilişkilendirilir. Çünkü farklı araştırmacılar feminizmin tanımını genişletip zenginleştirerek aslında hareketin kendi iç dinamiklerindeki yenilenmeye de dikkat çekerler. Feminizmin Latince "kadınlar'' anlamına gelen "femina''dan türetildiğini ve sonuna eklenen "izm'' eki ile hem "öğreti/kuram'' hem de "eylem/hareket''olarak algılandığını pek çok kaynak onaylamaktadır (Hartel, 1993, s. 2). Feminizm kimi zaman politik kimi zamansa felsefi bir çerçevede ele alınıp farklı boyutları ile değerlendirilir. Bu durum kavramın anlam katmanlarının çeşitlenmesinde ve zenginleşmesinde oldukça etkilidir. Hooks'un da

belirttiği gibi feminizme dair tanımlamalar köken olarak liberal, özgürlükçü olduğundan bireysel kadın haklarını savunmaya yöneliktir. "*Kadın özneye kendini ifade etme hakkı verme çabası kadın hareketlerinin ortak özelliğidir. Feminizm cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürü ve baskıyı sona erdirmeye çalışan bir harekettir"* (Hooks, 2002, s. 25).

Caroline Ramazanoğlu, feminizmin "kısmen yaşanan bir deneyim, özgürlük uğruna verilen politik bir mücadele ama aynı zamanda da zihinsel bir etkinlik'' olduğunu söyler. "*Bu zihinsel etkinlik, toplumun doğasına ilişkin eleştirel kavrayışımızı geliştirmeye ve böylece kadınlarının ezilmesinin nereden ve nasıl kaynaklandığını anlamaya yöneliktir*'' (Ramazanoğlu, 1998, s. 71).

Feminizmin köklerinin 19. yüzyıla uzandığını fakat asıl gelişiminin 1960'lı yıllarda sağlandığını belirten feminist araştırmacılara göre bu kavram, kadın için erkekle eşit sosyal ve politik haklar talep eden bir öğretidir. Feminizm tarih boyunca var olan "tahakküm'' ve "sömürü'' karşısında fırsat eşitliği yaratmak için mücadeleyi esas alan bir harekettir. Kadın hak ve özgürlükleri için mücadelede politik bir zeminde de feminist tartışmalar yürütülür. İdeolojik tartışmalar feminizmin ikinci dalgasıyla birlikte hem felsefi hem de politik görüşlerle beslenerek derinleşir. Feministler eşitsizlik kavramını iktidar ilişkileri üzerinden sorguladığı için ataerkil değerlerin sebep olduğu ayrımcı politikaları eleştirirler.

Joanne Naiman, çoğu kadının feminizmi kısaca "kadınların sorunları çevresinde savaşçı bağlanma'' olarak anladığını belirtir. Feminist kuramı hiç bilmediği halde kendisini kadın hareketinin bir parçası olarak hisseden kadınların kendisini "feminist'' olarak tanımladığını söyler (Naiman, 1988, s. 54). Feminist sözcüğüne yüklenen anlamlar çoğu zaman olumsuzdur. Ataerkil kültürde "erkek düşmanı'' ya da "öfkesini kontrol edemeyen kadın'' olarak algılanan feminist, kimi zaman da "annelik sorumluluğundan kaçan duyarsız kadın'' dır. Feministi "kadın hareketi için mücadele eden kişi'' olarak tanımlayan Wittig'e göre feminizmin güçlenmesi için adeta savaşçı kimliğine bürünen kişi gerçek feministti (Wittig, 1992, s. 14). Kendi kimliğine yabancılaşan kadına özbenliğini kazandırmayı amaçlayan feminizme erkeklerin farklı dönemlerde sunduğu katkının varlığı pek çok araştırmacı tarafından kabul edilir. Bu bakımdan kadın taraftarı olan feminizmin erkek-karşıtı diye etiketlenmesi doğru bulunmaz (Offen, 1988, s. 12). Erkeğin aslında ataerkil sistemden kimi zaman zarar gördüğünü belirten Hooks, "ataerkinin nimetleri karşısında'' bedel de ödeyen erkek öznenin psikolojisini doğru tahlil etmek gerektiğini söyler. Erkeklerin ataerkinin zarar görmemesi için kadına uyguladıkları şiddet sonrasında vicdani hesaplaşmalarda mutsuz

olduklarını belirten Hooks'a göre "*feminist hareket, erkekler için de ataerki köleliğinden kurtuluş umudunu barındırır"* (Hooks, 2002, s. ii).

Naiman'a göre "kadının 'kurtuluş' için her teorik her pratik uğraşı bazıları tarafından "feminizm'' nedir sorusunun karşılığı' olarak algılanır. (Naiman, 1998, s. 54) Bu tespitle örtüşen bir feminizm tanımlaması yapan Necla Arat'a göre feminizm bir "kurtuluş hareketi''dir. Kadın cinsinin insanlığın yarısını oluşturmasına rağmen ikincil konuma mahkûm edilişinden kurtulma çabası, feminist hareketlerin de çıkış noktasıdır (Arat, 1991, s. 12). Bu noktada kadının "saklanan'' ya da "yok sayılan'' özne olmak yerine artık "görünür'' hale gelmesi onun "tarihsel özne'' olması ile münkün olacaktır. "*History yerine "her-story'' deyimini kullanan feministler, tarihte "kadın eyleyici'' rolünü araştırırlar. "Kişisel deneyimler, aile ve ev içi yapılar, kadınların rolüne ilişkin toplumsal tanımlar'' kadınca yeniden yorumlanır , kadınlar arasındaki dostluk ağları incelenir"* (Scott, 2000, s. 195). Bu bakımdan feminizm kadının değersiz görülüp tarihe gömülen deneyimlerini gün ışığına çıkararak tarihin kadın öznesini önemli hale getirir. Scott'un da vurguladığı gibi "*kadın tarihçi olmak otomatik olarak toplumsal cinsiyet konusunda daha duyarlı olmaya yol açmaz, çünkü bu duyarlık önemli bir metodolojik perspektif değişikliğine bağlıdır"* (Berktay, 1999, s. 48).

Kadın hareketlerini feminist teori ile birlikte ele alan araştırmacıların pek çoğu feminizmin "toplumsal cinsiyetle eklemlenmiş her tür egemenlik ilişkisi'' karşısında muhalif duruş sergilediğine işaret eder. Bu ilişkilerde "*dışlanan kadın kendi 'kolektif öznesi' üzerinde düşünür ve somut adımlar atmaya başlar"* (Savran, 2004, s. 55). Bu tanımlamalar, feminizmin kadının "dışlanmasına, ezilmesine, aşağılanmasına, yok sayılmasına'' neden olan her tür ayrımcı politikaya karşı bir duruş olduğunu ifade etmektedir. Fransız kuramcı Luce Irigaray'a göre feminizm *"kadını baskı altında tutan kültüre ait diğer terimlerle aynı modelden türetilmiş''* olduğundan ona dikkatli yaklaşmak gerekir (Durukan, 2010, s. 87).

Feminizmin ve feministlerin kadın hareketlerine katkısı oldukça fazladır. Kadın mücadelesinin merkezinde yer alan feminizm kadın hareketlerinin çıkış noktasını ifade eder. Gerek biyolojik gerekse psikolojik unsurları göz önünde bulundurarak erkeğin daha üstün, baskın, öncelikli konuma sahip olduğunu öne süren ataerkil zihniyete karşı farklı coğrafyalarda farklı dönemlerde mücadeleler söz konusu olmuştur. Kadına "iyi eş'' ve "iyi anne'' olmayı dayatan geleneksel söylemin eleştirilmesi kadının "birey''kimliğini sorgulamaya başlaması ile eş zamanlıdır. Toplumsal ve kültürel kodlarla örülü gündelik yaşamda kendi benliğinden uzak kalan kadın için adeta bir

uyanış söz konusudur. Erkek egemen bir düzenin sadece "tamamlayıcısı'' konumundaki kadın, kendi benliğini sorgulamaya başladığında eril gücün kurguladığı ve dayattığı tüm unsurları da yeniden ele almaya başlar.

Kadın hareketlerinin ortaya çıkmasında "tahakküm ilişkileri'' önemli rol oynar. Simone de Beauvoir, erkek cinsi ile kadın cinsi arasındaki bu tahakküm ilişkisini tarihsel, kültürel ve toplumsal koşulların tümünü yapılandıran şey olarak görür. Kadını "ikinci'' konumda tutan hiyerarşiyi sorgular. *''Sorun, biyolojik erkek cinsiyeti değil, toplumsal bir konum olarak erkekliktir''* (Direk, 2009, s. 2). "Kadın doğulmaz kadın olunur'' sözü ile feminist harekette "toplumsal cinsiyet" vurgusuna dikkat çeken Beauvoir, meseleyi kadının özgürlük sorunu olarak ele alır. Kadını "bağımlı'' olmaktan kurtarmayı amaçlayan kadın hareketlerinin toplumda kadın özneye belli roller dayatan sistemi sorgulaması, "doğal'' addedilen yerleşik değerlerin toplumsal örüntüsünü bozması gerektiğini savunur.

Feminist hareketin tarihsel serüvenini ele alan tüm araştırmacıların ve yazarların "toplumsal cinsiyet'' kavramı üzerinde durmaları dikkat çeker. Çünkü kadın ve erkek kategorileri sorgulanırken hem "biyolojik'' hem de "sosyo-kültürel''unsurlar ele alınır. Geleneksel bakış açısına göre kadın ve erkeği cinsiyetlerine göre kategorilere ayırmak ve cinsiyetçi bir yaklaşımla kurgulanmış rolleri onlardan beklemek "doğal'' ve "normal'' bir eylemdir. Toplumsal cinsiyet kavramı, bu şematik bakışa karşı çıkar. Toplumsal ilişkileri "biyolojik unsurlara indirgeme''eylemi cinsiyetleri kategorilere ayırır. Erkeğe biyolojik üstünlük atfeden ve ataerkil kültürü besleyen bu kategorizasyonun sosyalleşme sürecini yönlendirmesi kadın hareketinin seyrini önemli ölçüde etkiler. Dişil öznelliğin varlık alanı, toplumsal ve sosyal mekânizmalarca "öğretilmek'' üzere kurgulanmış "kadın rolleri"ni "doğallaştıran'' formüllerin çizdiği sınırlara bağlıdır. Foucault'nun "Cinselliğin Tarihi''nde altını çizdiği gibi en küçük yerel iktidar ilişkisi dahi kendi otoritesiyle bir "hakikat'' ortaya koyar ve bunu kimi zaman çocuklara kimi zaman da kadınlara kabul ettirir. Özellikle cinsellik hususunda "tahakküm'' gücü olanın yarattığı söylem toplumun her bireyine dayatılır. "*Çoğul ve hareketli iktidar ilişkileri söylem üretmeye devam ettikçe ataerkil yapı değişmeyecektir"* (Foucault, 1980, s. 97). Kadının bilinçlenme serüveni ve başkaldırı süreci aslında bu noktada ortaya çıkar, çünkü kadınların hedefi "cinsiyet, cinsiyet kategorileri, toplumsal cinsiyet'' kavramlarını feminizmin ışığında yeniden ele almaktır.

Kadın hareketlerinin tarihçesi araştırılırken "kadın kategorisi''başlığı altında önemli tartışmaların yapıldığı görülür. "Kadın nedir'' sorusunun yanıtını arama

serüveni aslında kadının farklı dönemlerde farklı toplumlarda "konumlandırılma'' biçimini de yansıtmaktadır. Fatmagül Berktay'a göre 16. yüzyılda "kadın insan mıdır'' sorusunu tartışan zihniyet, 20. yüzyıla da taşınır. "*O zamanlar, insan, homo kavramının insanın yapıldığı şey olan humus'tan geldiği, kadının humustan, topraktan değil de Adem'in kaburgasından yaratıldığı için onun insan sayılamayacağı''* (Berktay, 1987, s. 30) düşüncesinin ısrarla savunulması aynı zihniyetin ürünüdür. Kadının ruhunun olup olmadığını dahi tartışan dinsel kurulların da etkisiyle doğası gereği "tuhaf bir canlı''olarak algılanan kadının varoluşsal mücadelesi çağlar öncesine uzanır. Platon'un tanrıya *"önce kendisini köle değil de özgür bir insan yarattığı için sonra da kadın değil erkek yarattığı için şükretmesi''* erkek egemenliğini benimseyen geleneksel bakışın tarihsel köklerini yansıtmaktadır. St. Thomas'ın *"Kadın yarım kalmış bir erkektir, rastlantısal bir varlıktır''* buyruğu dini değerlerin de cinsler arası eşitsizliği pekiştirecek şekilde yorumlandığına işaret eder (Berktay, 1987, s. 31). Kadın hareketinin öncülerine göre bütün bu tanımlar, tarih boyunca kadının "dışlanması, horlanması, ezilmesi ve kötülenmesi" hususuna katkı sağlayan yapının kökenini açığa çıkarır.

1486'da Giovanni Pico della Mirandola, "İnsanlık Onuru Üzerine'' (De dignitate hominis) adlı eserinde Adem'i anlatırken ilk günahla özdeşleşen Havva'yı "sefillik ve kötülük''kavramlarıyla tanımlar. Tertullianus ve Chrysostomos *"kadın nedir"* sorusuna *"evin tehdidi, kötülüğün doğası''* olarak yanıt verir (Bock, 2004, s. 8). Kitab-ı Mukaddes'e göre *"yılan kadını kandırınca kadın da erkeği kandırır ve Tanrı'nın yasağı çiğnenir''* (Kılıç, 2000, s. 19). Tekvin'i kaynak göstererek din tarihinde de "Tanrı tarafından cezalandırılan'' ve bu dünyada yaşamı boyunca "kocasının egemenliğinde yaşamaya mahkûm edilen'' kadının "günahkâr'' imgesi tarih boyunca "olumsuz'' çağrışımlarla pekiştirilir. Tevrat'a göre erkek, zevkine, fiziksel gücüne ve maddi olanaklarına göre eş sayısını kendisi belirler. Çok eşlilik açıkça desteklenirken kadın, oy hakkı olmayan, *"ya beğenilip sevilen ya da beğenilmeyip sevilmeyen bir nesne''* olarak algılanır (Kılıç, 2000, s. 21). Bu bakımdan din tarihinin kadının tarih boyunca "ezilen, horlanan, aşağılanan'' figür olarak "ikincil'' konumunu adeta meşrulaştıran tavrı feminist hareketin savunucuları tarafından sıkça eleştirilir. Cinsiyete dayalı iş bölümü sorgulanırken din tarihinin ve mitolojinin kadına yüzyıllar öncesinde yüklediği roller ortaya çıkarılır.

Feminizmi hem sosyal bir hareket hem de güçlü bir teori olarak görmek gerektiğine dikkat çeken pek çok araştırmacıya göre genelleyici ifadelerle feminizmi tek bir kalıba sığdırmak imkansızdır (Winant, 1987, s. 125). Kadın hareketlerinin ortaya

çıkmasının temel nedeni kadının yüzyıllar boyunca maruz kaldığı ayrımcı uygulamalardır. Kadını "güçsüz, pasif, sessiz, edilgen'' sıfatları ile belli kategorilere mahkûm eden eril zihniyete karşı mücadele söz konusudur. Winant, feminist hareketlerin "kadın'' sözcüğünün anlamının derinliğini keşfedince ortaya çıktığını savunur (Winant, 1987, s. 125). Sosyal sınıfı, ekonomik gücü, kültürel alt yapısı, eğitim düzeyi, etnik kimliği birbirinden farklı kadınların farklı coğrafyalarda "dayatılmış kadın kategorileri''ne hapsoldukları anda benzer deneyimler yaşadıklarının farkına varılması ve bu durumu değiştirme arzusunun doğması kadın hareketinin ortaya çıkması ile mümkün olmuştur. Bu bakımdan feminist hareket hem var olan soruna ışık tutarak "uyarıcı" göreviyle bilinçlenme sürecini başlatır hem de çözüme yönelik somut, kalıcı, faydalı adımların atılmasını amaçlar.

Kadın hareketlerinin ortaya çıkışı kadının kendisine atfedilen tanımlar, kategoriler, roller üzerine düşünmesi, bilinçlenmesi, geçmiş deneyimlerini sorgulaması ve hem bireysel tarihini hem de toplumsal tarihi yeniden yorumlaması süreci ile ilişkilidir. Ataerkil zihniyet, erkeği "kendisi'' olarak görür ve ona "güç'' atfederken kadını "öteki'' olarak "diğeri'' olarak yine erkek cinsi üzerinden tanımlar. Dişil öznelliğin kendine özgü varlık alanının oluşmasına izin vermez. Tong'un da vurguladığı gibi *"kadın erkek dünyasında onun kavramları ile var olur''* (Tong, 2006, s. 224). Kadının "ezik, aşağı, dezavantajlı'' konuma mahkûm edilmesine karşı çıkıp bu durumu değiştirmeyi amaçlayan feminist hareket kadına dair üretilmiş tüm önyargılı, küçümseyici, ötekileştiren bakış açılarının yeniden ele alınmasını sağlar. Kendi bedenini tanımasına izin verilmeyen, kendi cinselliğini yaşaması yasaklanan, özel alana hapsedilip kamudan uzak tutulan kadının kendine bir kimlik inşa etme fikrinin uyanışı onun bilinçlenme serüveninin ilk adımıdır. Anthias'ın da belirttiği gibi *"adalet, eşitlik ve kabul görme arzusu''* feminist hareketin önemli çıkış noktasıdır. (Anthias, 2002, s. 3) Baskıya ve haksızlığa karşı mücadele eden kadınlar feminizmin birinci dalgasında seslerini duyurmayı başarırlar.

Feminist hareketin felsefi yönü araştırılırken "eşitlik" ve "evrensellik" ilkelerine yaklaşımların analizi söz konusudur. "Feminizm ve Felsefe" başlıklı yazısında Zeynep Direk, feminist hareketlerin köklerini felsefe tarihinde araştırır ve ilk dönem feminist düşünürlerin filozofların "cinsiyet bakımından nötral söylemi"ni destekleyen bir bakış açısına sahip olduğunu belirtir. Kadın haraketinin öncüleri "eşitlik" söyleminden yola çıktıkları için onlara göre "*felsefi söylem, arızi bir biçimde cinsiyet kazanmış vücutlardan bağımsız, bedensel ve keyfi olanı aşan bir söylem''* yaratmıştır (Direk,

1997, s. 87). Bu bakımdan felsefi doğrular, kadını özgürleştirecek yolun önemli yapı taşları olacaktır. Linda Singer'e göre *"filozoflarla bir baba kız ilişkisi kuran" feministler güçlü bir hareket başlatmışlardır"* (Singer, 1989, s. 109). Batı'da kadının erkekten bedensel fonksiyonları bakımından "aşağıda" olduğu fikri feminist araştırmacılara göre "eşitsizlik" sebebidir ve felsefenin "insan kimliği" ile yarattığı "eşitlik" bu bakımdan kadına varlık alanı sağlayacaktır.

Feminizmi *"politikası olan, önemli bir ideoloji''* olarak kabul eden Fatmagül Berktay'a göre kadın hareketleri insanın değişmesi, dönüşmesi esasına dayalı olarak yeni bir insan modeli yaratır. Mahrem sayılan aile ortamı üzerine yeniden düşünülmesini sağlayan bu bakış açısı, ev içlerinin sorunlarını ortaya koyarak aslında "örtük'' olanı açığa çıkarır (Berktay, 1998, s. 105). Bu noktada kadının "görünür'' kılınması söz konusu olur. Çünkü özel alan ve kamusal alan ikiliği feminist araştırmacılar tarafından sıkça sorgulanır. Erkeğin "dışarıda" çalışması, onu "görünür'' kılan, otoritesini sağlamlaştıran bir güç kaynağıdır. Kadın ise "içeride'' kendisine uygun görülen toplumsal rollerin "silik, sessiz, duygusal'' taşıyıcısı sıfatıyla özel alandadır. Kadın hareketleri, özel alan kamusal alan ikiliğine karşı muhalif bir duruş sergiler. Sokağa çıkan, hak arayan, yerleşik düzeni yüksek sesle eleştiren kadın, "kamusal alandan dışlanması'' karşısında suskunluğunu bozar. Kadın hareketinin öncüleri, kadını erkeğe "bağımlı" kılan toplumsal yapıda kamusal alan-özel alan ayrımının etkin rolüne dikkat çekerler. Kendisiyle yapılan bir röportajda Yaprak Zihnioğlu, kadın hareketi ve feminizme dair şu önemli tespitlerde bulunur:

"*Kadın hareketi geniş bir grup ama feminizm dar bir çevre. Sayı olarak da öyle. Fakat etkisi geniş. Etki alanı çok fazla. Çünkü feminist söylem, radikal, kimseye bağlı olmayan, bağımsız bir hareket. Biz politik bir söz söylüyoruz, bu radikal bir söz olduğu için ve hiçbir politik güce hoş gözükmek gibi bir derdimiz olmadığı için, birdenbire bunu yaşayan kadınlarla birleşiyor. Kadınların sözü bağımsız ve tek amacı var: Kadınların kurtuluşu"* (Zihnioğlu, 1996, s. 34).

Yerli ve yabancı araştırmacıların pek çoğu feminizmin hangi noktalarda kadın için bir "kurtuluş projesi'' olduğunu tartışmaktadır. Terry Winant, *"Feminizm felsefi içeriği olan bir hareket midir, yoksa bir teori alanı ya da kadın için bir özgürlük projesi midir?"* sorusuna yoğunlaşırken "ikili karşıtlıklar'' üzerinde durur. Feminist söylemin "baskılanan'' cinsin otorite karşısında kendini var etme mücadelesiyle ortaya çıkması aslında bu dikotomi olarak da adlandırılan ikili karşıtlıklarla bağlantılıdır (Winant, 1987, s. 144). Kadının özgürlüğüne kavuşması bu ikili karşıtlıklara göre şekillenmiş

kalıpların dışına çıkması ile mümkün olacaktır. Eril düşünce sistemi bu karşıtlıkları merkeze alır ve doğallaştırır. "Aktif, güçlü, rasyonel, kültürlü, aydın erkek" şeması söz konusudur. "Pasif, güçsüz, romantik, duygusal, doğayla özdeş'' kadın ise temel kategori olan "erkek" üzerinden tanımlanır. Chris Beasley'in şu şematik sunumu dikkate değerdir:

Erkek	Kadın
Özne	*nesne*
Kültür- toplum	*doğa*
İnsan	*hayvan*
Sebep	*duygu*
Mantık	*sezgi, önsezi*
Olmak	*olmamak*
Bağımsızlık	*bağımlılık*
İradeyle hareket	*birbirine bağlı olma*
Özgürlük	*kölelik*
Aktif	*pasif*
Kamusal, sosyal	*özel, ayrı*
Evrensel	*belirli, tek*
Siyaset, hukuk, ahlâk	*kişisellik, aile ve biyoloji*
Var olma	*yok olma*
Aydınlık	*karanlık*
İyi	*kötü*
Adem	*Havva* (Beasley, 1999, s. 9).

Aslında varlığını dahi karşı cinse borçlu olduğuna inandırılan kadın kendisine atfedilen bu sıfatları zamanla sorgulamaya başlar. Ataerkil sistemin "eril dil otoritesi'' aracılığıyla kavramlara bazı çağrışımlar yüklediği anlaşılır. Yaşamın her alanında bu ikili karşıtlıkların kadının aleyhine bir anlam dünyası inşa ettikleri görülür. Sheyla Benhabib'e göre bu anlam dünyası ancak kadının özgürleşmesi ile değişebilecektir. Kadının özgürlük projesinin kadınların eyleyici olması ve benlik kazanımları ile gerçekleşebileceğini belirtir (Benhabib, 2001, s. 133). Collette Dowling de cinsler arası psikolojik farkları ve kimlik oluşumunu araştırırken kızlarda "fiziksel ürkeklik ya da aşırı sakınımlılık, sessiz, iyi huylu olmak, yardım ve destek için başkalarına

yaslanma''nın doğal karşılandığını belirtir. Erkeklerin ise *"bağımlı ilişki türlerine yönelmesini aktif olarak engelleyen''* bir sistemden söz eder (Dowling, 1999, s. 104). Bu yerleşik sisteme karşı başlatılan kadın hareketi ortaya çıkış amacı bakımından ''varoluşsal bir mücadele'' olarak değerlendirilir. İki cins arasındaki eşitsizliğin nasıl giderileceği hususu tartışılırken bu varoluşsal mücadeleyi yürütenler kendi savundukları feminist yaklaşıma uygun farklı bakış açıları geliştirirler. Kadını "bağımlı'' erkeği ise "bağımsız'' cins olmaya yönlendiren sistemin tüm yerleşik unsurları "kadın gözüyle'' yeniden sorgulanır.

Caroline Ramazanoğlu da feminizmin çeşitlerine ve farklı yaklaşımlarına dikkat çekerek bu hareketi tanımlamanın kafa karıştırıcı olacağını belirtir. Ataerkil sistemin denetiminde baskı altında yaşayan, "sömürülen" kadın için aslında ortak bir mücadele söz konusudur, fakat siyahi kadınla beyaz kadının, burjuva sınıfına ait bir kadınla işçi bir kadının, heteroseksüel kadınla eşcinsel kadının kendi benliğini ifade ettiği kendine özgü bir alan da söz konusu olduğundan kadın hareketine toptancı bir yaklaşım yanlış olacaktır (Ramazanoğlu, 1998, s. 24).

Peggy Mclntosh, Berlin'de Frei Üniversitesi'nde gerçekleştirilen ve katılım oranı oldukça yüksek bir kadın konferansına dair bilgi verirken kadın sivil hareketlerinin feminist kuramların doğuşuna etkisinin pek çok araştırmacı ve aktivistin birleştiği ortak payda olduğunu vurgular. Bu konferansta Amerikadaki kadın hareketleri ile paralel ilerleyen feminizmin başta Almanya olmak üzere Avrupa ülkelerinde de sivil hareketlere göre şekil aldığı dile getirilir. Kadının kendisine dayatılan ikili karşıtlıklar listesinde "ezilen'' konumundan kurtarılmasının kendi "özgürleşme'' serüveni ile mümkün olacağını anlaması başlangıç noktasıdır. I. Dalga feminizm bu aşamada "eşitlik'' talebiyle doğar. Feminist araştırmacıların kadın hareketine engel olarak gördüğü "devlet kontrolü'' hem sokak hareketlerine hem de üniversitede kadın konulu araştırmaların yapılmasına uzun yıllar boyunca etki eder. Devlet baskısının hem Doğu ülkelerinde hem de Batı'da kadın hareketlerinin hızını kesen olumsuz bir unsur olduğuna sıkça dikkat çekilir (Mclntosh, 1980, s. 24). Askeri dikta rejimlerinin ve din eksenli siyasetin merkezde olduğu ülkelerde kadın hareketi uzun yıllar boyunca baskı altında kalmıştır. Mısır ve İran örneğinde olduğu gibi devletin ideolojik unsurları kadın hareketini büyük ölçüde etkiler. Huda Şaravi öncülüğünde 1923'te Mısır'da Feminist Birliği kurulduktan sonra cinsiyet ayrımcılığına karşı mücadele de güçlenmeye başlar. Buna karşın İran ve Arabistan gibi ülkeler kadının geleneksel rollerini kaybetmemesi için çabalar, çünkü, kadın her zaman örtülmesi gereken figürdür, toplumun manevi

değerlerini Batı'nın tehlikelerinden koruma sembolüdür. Doğulu toplumlarda kadın hareketine bakış açısı Batı'dan oldukça farklıdır. Emperyalizme karşı Doğu'nun hassasiyetle koruduğu değerlerden birinin "kadın'' figür olması feminist hareketlerin tarihsel ve sosyolojik bağlamda da sorgulanması gerektiğini kanıtlar. "Örtülü'' kadının tarih boyunca "içeride'' tutulmasını onu "koruma'' bağlamında açıklayan devlet "baba''nın eril sesine karşı girişilen kadın mücadelesi tüm olumsuz koşullara rağmen sürdürülür.

Farklı etnik kimliklere sahip kadınlar otorite karşıtı eylemleriyle devlet, aile ve din gibi önemli kurumlarca desteklenen erkek tahakkümünün altını çizip var olan eşitsizliği tüm dünyaya göstermek amacıyla harekete geçerler. Bu bakımdan kadın hareketlerinin çıkış noktasında yerleşik düzeni bir anda ortadan kaldırma gayesi/hayali yer almaz. Öncelikle yerleşik düzenin tek cinsi üstün kılan tablosuna ışık tutma, bu tablonun her yapı taşının oluşumunda etkili en küçük iktidar ilişkisini dahi tespit etme ve ardından kadının özgürlük mücadelesi için bu tabloyu değiştirme çabası söz konusudur. Kurumsal ve ideolojik yapıların oluşturduğu sistemin ataerkilliği evrensel bir iktidar ilişkisine dönüştürmesi kadın hareketlerinin ortaya çıkışında oldukça önemlidir. Feministler için erkek iktidarının oluşum sürecinin doğru analiz edilmesi ve doğru adımların atılması kadın mücadelesi boyunca tartışılan gündem maddeleridir.

Anne Cova editörlüğünde hazırlanan "Comparative Women's History'' (Karşılaştırmalı Kadın Tarihi) ile dünyada kadın hareketleri tarihinin izi sürülürken erkeğin otoritesine hizmet eden ve onu sürekli sağlamlaştıran unsurlar tek tek tespit edilir. Kadın hareketinin aslında yeni nesilleri uyarma ve uyandırma işlevine sahip olduğunun altı çizilir. Avrupa tarihi incelendiğinde aslında cinsiyetler arası ilişkileri düzenleyen ve sosyopolitik platformda kadın kimliğini adeta yok sayan şu unsurların hemen fark edildiğine işaret edilir: ''*Gücün ve güç temsillerinin erkekle özdeşleşmesi; bilgi formasyonunda erkek merkezli bakış açısı; ekonomik platformda paranın tek cinsin tekelinde oluşu; kültür ve din hususunda da geçmişin değerlerinin erkeği yücelten yargılarının nesilden nesile aktarılması''* (Cova, 2006, s. 64). Feminist araştırmacılara göre tarihi, sosyal ve kültürel değerlerin farklı kuşaklara aktarımında tek cinsin varlığını ve iktidarını hem vurgulayan hem de bunu daha da sağlamlaştıran sistemin sorunsallaştırılması gerekmektedir. Kadın birey, eski kuşaklar tarafından kendisine aktarılan kültürel kodlarla örülü tüm unsurları sorgusuz kabul edip yeni nesillere de bu şekilde aktararak yıllar boyunca bu yerleşik düzene farkında olmadan hizmet etmiştir. Kadın hareketinin savunucuları yeni nesillere aktarılacak toplumsal kodların yeniden

üretimini bu noktada gündeme getirirler. Bunun için de öncelikle anaerkil yapının hakim olduğu dönemlerin iyi araştırılması gerektiğine işaret ederler.

Kadın hareketlerinin tarihi araştırılırken ataerkil ve anaerkil düzenin egemenliği hususunda farklı görüşler ortaya çıkar. Cinsiyetler arası ilişkileri sorgulayan araştırmacıların bir kısmı anaerkil toplum düzeninden ataerkilliğe geçiş sürecinin altını çizerek bu noktadan itibaren kadın aleyhine bir değişikliğe işaret ederler. Tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş döneminde sosyal sınıfların değişmesi cinsler arası iş bölümünü ve buna bağlı olarak da cinslerin rollerini değiştirir. Kentlerin ortaya çıkması ile birlikte yaşam biçimleri de değiştiğinden kadın ve erkeğin gündelik yaşam pratikleri adeta bir dönüşüm yaşar (Tanilli, 2006, s. 15). Ataerkil sistemin ortaya çıkışı "özel mülkiyet'' kavramı ile açıklandığında kadının erkek karşısında "ikincil konum''unun da siyasi ve ekonomik gelişmelerin ürünü olduğu savunulur. Mülkiyet hakkının güç ilişkilerinde dengesizliğe yol açtığını savunan görüşe göre kadını denetim altına alan eril güç yerleşik sistem tarafından korunur. Engels'e göre *''üretim olanakları elinden alınan kadının ev içine hapsedilmesi erkek iktidarının gücünü pekiştirir''* (Engels, 1998, s. 36). Sosyalist ve Marksist feministlerin kadın mücadelesinin temelde Engels'in bu görüşleriyle bağlantılı olduğu bilinmektedir.

Stella Georgoudi, İsviçreli hukukçu Bachofen'in doğal hayatın kökleri ile ilgili görüşlerini araştırırken onun "anaerkillik miti''ni merkeze alan yaklaşımına dikkat çeker. Bachofen, analık hukuku "Mutterrecht'' ile kadınların iktidarı "kratos''ile yönetilen uzak bir geçmişten söz eder. "Jineokrasi''nin egemenliğindeki bu çağın Mısır tarihine dek uzandığını savunur. Mısır'da dişil ilkenin yüce "Ana'' olan tanrıça İsis ile cisimleştiğini belirtir. Osiris'in eril ilkeyi simgelediği Mısır'ın Fransız Feminist Araştırma Grubu tarafından da anaerkilliğin sarsılmaz kaynağı ilan edilmesine dikkat çeker. Bachofen, kadın hareketlerinin kökenini araştırırken "Amazon" adı verilen kadın topluluğunun isyanını anlatarak bunun tarihte önemli bir karşı çıkış hareketi olduğunu söyler. Erkeğin cinsel şiddetine karşı koyan bu kadın grubunun "kavgacı'' kimliğinin erkeğin fiziksel üstünlüğü karşısında baskın oluşunu vurgular (Georgouidi,1992, s. 445). Bachofen, kadın hareketlerinin tarihini araştıranların aslında "din faktörü''nün bu alana büyük etkisini gözden kaçırdıklarını söyler. *"İnsanlığın şafağında kadın erkeğe egemendiyse bunun nedeni kadının tanrısala, doğaüstüne, olağanüstüye, irrasyonele eğilimiydi''* diyerek kadın ve din arasındaki ilişkiye dikkat çeker (Georgouidi, 1992, s. 451). Anaerkil dönemi ele alırken kadın-din ilişkisi bağlamında açıklamalarıyla Bachofen'in aslında feminist araştırmacıların eleştirdiği ikili karşıtlıkları destekleyici

tavrı dikkat çeker. Özellikle kadının irrasyonel kimliğine yaptığı vurgu onun kadın cinsine dair "kurgulanmış" değerleri benimseme eğilimini ortaya koyar.

Feminist araştırmacıların bir kısmı anaerkil yapıdan ataerkilliğe geçiş teorisine karşı çıkar ve toplumların örgütlenme biçimlerinin başından beri erkeği merkeze alan bir yapısı olduğunu savunur. Ataerkil aile modelinde soyun babadan devam etmesi hususu erkeğe ailenin reisliği görevini getirir. Eski Roma'da ve Çin'de ailelerin ataerkil yapılarına dikkat edildiğinde babanın iktidarının tek mutlak değer olduğu anlaşılır. Kadının erkeğe "boyun eğmesi, itaat etmesi, bağımlı olması'' esaslarına dayalı olduğu bu sosyal yapı feminist hareketin eleştirilerinin odağındadır. Bu bakımdan kadın hareketleri öncelikle "ataerki" denilen geleneksel yerleşik sisteme karşı çıkar.

Kadın hareketinin köklerini araştıran bazı kaynaklar, ilk kadın şair olarak bilinen Sapho'nun yaşadığı dönemi esas alarak MÖ 630'lara dek uzanır. Bazı kaynaklar ise feminist bilincin Rönesanstan itibaren doğduğunu savunur ve 1405'te Fransız yazar Christine de Pizan'ın "The Book of the City of Woman''adlı kitabını öncü metin olarak kabul eder. Jane Anger'in 1589'da yazdığı "Her Protection for Women'' metni de erken dönem feminist bir manifesto olarak düşünülür (Boles, Hoeveler, 2004, s. 1).

15. Yüzyıldan itibaren Avrupa ülkelerinde özellikle de İngiltere'de kadın haklarının savunulması için bazı önemli adımlar atılmıştır. Siyasi ve ekonomik gelişmeler sosyal sınıfların yaşamına yön verdiği için tarihsel olayların kadınların da yaşam pratiklerine etkisi büyüktür. Feodalizmin sona ermesi, yeni sosyal sınıfların oluşumu gibi önemli başlıklar 17.yüzyıldan itibaren feminist hareketlerin ortaya çıkışına büyük ölçüde etki eder. Erkek egemenliğini meşru kılan yerleşik ideolojilerin yorumlanmaya başlanması tarihsel süreçte dayatılan tüm hiyerarşik ilişkileri gözler önüne serer. Daha önce hiç sorgulanmamış pek çok eşitsizlik ve adaletsizlik örneğinin farklı bir bakışla ele alınması kadın hareketlerinin ortaya çıkmasıyla bağlantılıdır.

Bir cinsi ya da bir sınıfı diğerinden daha üstün göstermeye çalışan hiyerarşik düzenin eleştirisi, insan hakları eylemlerinin ortaya çıkmasında oldukça önemlidir. 1776'da Amerikan Bağımsızlık Bildirisi ve 1789'da Fransız İnsan Hakları Bildirisi yarattıkları özgürlük ortamı ile kadın hareketlerinin temellendirilmesinde önemli role sahiptir. İnsanın doğuştan gelen haklarının açık bir dille ifade edilmesi, bu hakların "doğal'' olduğunun altının çizilmesi kadın mücadelesine güç kazandırır. Fransız Devriminden sonra cinsler arasındaki ilişkilerin de gözden geçirilmesi zorunluluğunun doğduğu pek çok araştırmacı tarafından kabul edilmektedir (Kadıoğlu, 2001, s.167).

1791'de Olympe de Gouges tarafından hazırlanan ve Paris'te dağıtıldığında büyük ses getiren bir broşürde *"kadına giyotine gitme hakkı tanınıyor, öyleyse kürsüye çıkma hakkı da olmalıdır''* ifadesi yer alır. (Donovan, 2005, s. 15) İngiltere'de William Thompson tarafından hazırlanan manifestoda da kadınların erkeğin hizmetçisi gibi algılanmasına karşı çıkan bir tavır sergilenir. Bu manifesto, erkeği "koruyucu'' olarak kadından "üstün'' adeta "yüce'' varlık olarak gösteren sistemi açık bir dille eleştirir (Sevim, 2005, s. 40). Kadın hareketi savunucuları, kadın doğasının erkekten farklı, güçsüz, yetersiz ve eksik olduğu inancına dayalı bir hiyerarşiye karşı çıkarak "eşitlik'' için mücadele ederler.

Mary Wollstonecraft'ın 1792'de yayımlanan Vindication of Women (Kadın Haklarının Savunması) kitabında kadınların da erkekler gibi aynı haklara sahip olması gerektiği belirtilir. Akıl ve mantık gibi ataerkil sistemin erkeğe atfettiği kavramların feminist hareketle yeniden ele alınması gerektiğini düşünen Wollstonecraft, kadının ancak iyi bir eğitimle bu değerlere sahip olabileceğini savunur. Kadını erkeğin kölesi haline getiren ayrımcı uygulamaların ortadan kalkması "eşitlikçi'' yaklaşımı savunanların temel amacıdır. 10 Kasım 1793 tarihli Le Moniteur Universal gazetesinde Olympe de Gouges ile Madame de Rolland'ın idamı üzerine "Cumhuriyetçilere" başlığıyla çıkan haberde kadınlara büyük bir ders verildiği vurgulanır. Devlet adamı olmak isteyen kadınların kendi cinsine yakışan erdemleri unuttuklarında yasalar tarafından cezalandırılmalarının "normal" olduğuna işaret edilir (Berktay, 1999, s. 49).

Özellikle Amerika'da gerçekleşen "kölelik karşıtı'' eylemlerin aslında kadın hareketinin gelişim çizgisiyle iç içe olduğu düşünülmektedir. Ekonomik ve politik şartlar nedeniyle efendilerinin hizmetinde olan köleler bağımsızlık savaşı başlatırken erkeğin hizmetkarı konumundaki kadını özgürlük mücadelesinde birlikte hareket etmeye çağırırlar. Köleliğe Karşı Kadın Birliği ve İşçi Kadınları Reform Birliği'nin kurulması bu görüşü doğrulayan önemli gelişmelerdir (Kadıoğlu, 2001, s. 340). *"Victoria Woodhull, Lucy Stone, Susan B. Antony, Lucteria Mott gibi isimler hem kölelik karşıtı eylemlerde hem de kadın hareketinde aktif rol oynarlar"* (Boles, Hoeveler, 2004, s. 4).

1845'te Margaret Fuller'in Woman In the Nineteenth Century (On dokuzuncu Yüzyılda Kadın) adlı kitabı adeta bir manifesto etkisi uyandırır. Kadınların iş gücü, aldıkları ücret, istihdam sorunları gibi önemli başlıkları ele alan Fuller, kadına toplum tarafından dayatılan sınır çizgilerini dile getirir. Charlotte Perkins Gilman da 1898'de "Women and Economy'' (Kadınlar ve Ekonomi) ile üretim ilişkilerinin analizi ile

Fuller'in görüşlerini destekler. Kadın hareketlerinin ekonomi ve politika ile bağlarını sorgulayan bu metinlere göre kadının özgürlüğü öncelikle onun "sömürü'' düzeninden kurtulması ile mümkün olacaktır.

1848'de ilk kadın kongresi Seneca Falls'ta yapılır. Bu kongrede oy hakkı başta olmak üzere kadınların temsil hakları yüksek sesle dile getirilir. Kadın erkek eşitliğini savunan öncülerin 1858'de Kadınların Sosyal ve Politik Birliği'nin ve 1867'de Ulusal Kadın Birliği'nin kurulmasıyla İngiltere'de kadın hareketleri daha çok ses getirmeye başlar. Özellikle Amerika'da "suffrage'' kavramıyla gündeme gelen "kadının oy hakkı'' meselesi önemli adımların atılmasında anahtar rol oynar. Orta sınıf beyaz kadının öncelikli olarak oy hakkı kazanması dikkat çeken bir unsur olarak karşımıza çıkar. "*Uluslararası Kadın Konseyi önemli çalışmalara imza atarak başta oy hakkı olmak üzere kadın hakları için politik zeminde mücadeleye başlar''* (Humm, 1990, s. 219-220). Sommers, 1848'de kadınların hukuki zeminde haklarına kavuşmak, eğitim ve iş hakkını elde etmek adına yola çıktığını, cinsiyetçiliğe ya da cinsel kodlara dayalı adımların bu süreçte atılmadığını, sadece belli alanlarda ''eşitlik'' ilkesinin sorgulandığını vurgular (Schifferen, 1994, s. 70). Kuzey Amerika, Almanya, İngiltere ve Fransa'da oy hakkı kazanmak için harekete geçen kadınların mitingler düzenlemesi, sokak eylemlerinde yer alması onların "kamusal alan''a çıkmasını da sağlar. Kadınlar, seminerler, konferanslar, uluslararası kongreler aracılığıyla taleplerini farklı coğrafyalarda da duyururlar (Sevim, 2005, s. 41). Amerika'da 1881'de kurulan The American Association of University Women (AAUW) gibi önemli dernekler de kadın hareketini daha güçlü kılar. Kadınlara oy hakkının bazı ülkelerde I. Dünya Savaşından bazılarında ise II. Dünya Savaşından sonra verilmesi kadının adeta ödüllendirilmesi olarak değerlendirilir. Almanya ve Sovyetler Birliği'nde kadınlar oy hakkını 1917–1918 yıllarında sosyalist devrimin sonunda alır. Fransa ve İtalya gibi ülkelerde ise oy hakkı 2. Dünya Savaşı'nın sonunda verilir.

Kadını sadece özel alana mahkûm eden ataerkil zihniyete karşı kadının kamusal alanda var olmasını ve bu varlığın "görünür'' kılınmasını sağlamak kadın hareketlerinin temel amaçlarındandır. Bu çaba doğrultusunda feminist araştırmacıların "yurttaşlık'' kavramını yeniden sorguladıkları görülür, çünkü yurttaş kavramının tanımında ve bu kavram etrafında oluşan sosyal yapılarda cinsiyetçi bir bakış söz konusudur. Siyasal yaşamda oldukça etkili olan "yurttaşlık'' kavramının sadece "erkek özne'' ile ele alınmaması, toplumun tüm katmanlarını kapsayacak şekilde bütüncül hale getirilmesi ve anlamının genişletilmesi feminist hareket için oldukça önemlidir. Kimi zaman siyasal

bir proje olarak tanımlanan feminizmin "bilinç oluşturma'' mücadelesi devlet-birey ilişkilerinin de yeniden sorgulanması ihtiyacını ortaya koyar. Yerleşik değerleriyle erkek otoritesini başat öğe haline getiren egemen kültüre karşı yeni kültürel kodlarla hareket etmek "yurttaşlık'' algısını değişime uğratmak için önemlidir. Serpil Sancar'a göre feminist hareket, kadın sorunlarına farklı açılardan bakan farklı politik hareketleri, gündemleri, büyük ölçüde kadın bakış açısı odaklı bir yöne çekebilmek için tanımlanan politik stratejiler toplamıdır aslında (Akis ,Özakın, 2009, s. 246).

Feminist hareketin I. Dalga olarak adlandırılan sürecinde eşitlik yanlısı bir politika izlendiği görülür. Kadının yasal haklarına kavuşması temel amaç olarak karşımıza çıkar. Erkek yurttaş ile eşit haklara sahip olmak adına verilen mücadeleler feminizmin ilk dalgasında yer almaktadır. I. Dalga feminist hareketin savunucuları "kurumsal ayrımcılık'' hususuna dikkat çekerler. Yasal zeminde kadın kendi haklarını elde etmeden sosyal ilişkilerdeki ayrımcılığın önlenmesinin mümkün olmadığını savunurlar. Oy hakkının yanı sıra eğitimde, çalışma koşullarında, ücrette eşitlik gibi hususlar kadın mücadelesinin ilk evresinde en önemli başlıklardır.

Siyasi, sosyal ve kültürel gelişmelere bağlı olarak 19. Yüzyıldan itibaren modernizmin kadın yaşamına yansımaları feminist mücadelenin tarihinde oldukça önemlidir. 19. Yüzyılda Batı'da kadınlar her düzeyde eğitim haklarını kazanıp üniversitelere girmeye başlar (Taşkıran, 1973, s. 21). ABD'de kadın üniversitelerinin kurulmasının ardından 1847'de Edinburg Üniversitesi'nden Amerikalı bir kız öğrencinin tıp fakültesinden mezun olup diplomasını alması büyük yankı uyandırır. Kadın hareketlerinin eğitim dünyasının kapılarının kız öğrencilere de açılması yolunda verdiği mücadele bu tür başarıların yanı sıra üzücü olaylara da tanık olunmuştur. Edinburg Üniversitesinde 1869'da kız öğrencilerin protesto edilmesi, Fransa'da baroya müracaat eden ilk kadın avukatın portresinin yakılması ve İspanya'da ilk kadın öğrencinin taşlanması kadınların eğitim mücadelesinde yaşadığı zorlukların ifadesidir. İngiltere'de Londra, Oxford ve Cambridge Üniversiteleri kız öğrencilere kapılarını açsa da diploma vermek için I. Dünya Savaşının bitmesini bekler (Düz, 1975, s. 53). I. Dünya Savaşı sonrasında Almanya, İtalya ve Fransa'da kadın hakları hareketlerinin başarıya ulaşmasıyla eğitimde kadına daha geniş imkanlar sunulmaya başlanır. 1848'den itibaren Queen's College'de kadın eğitimciler yetiştirilir ve ekonomik bağımsızlığına kavuşan kadın toplumdan saygı ve sevgi görmeye başlar (Taşkıran, 1973, s. 22). Tüm bu gelişmeler ışığında 19. yüzyıl, kadın hareketi için önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Kiliselerde rahibelerin yerine kadın eğitimcilerin

geçmesi, laik eğitime geçmek için özellikle Fransa ve İtalya'da büyük çaba sarfedilmesiyle modernizmin gündelik yaşama etkileri üzerinde durulmaya başlanır.

Modernizmle birlikte kurulmaya çalışılan yeni toplum düzeni kadını özellikle siyaset alanında görünür kılma çabaları ile paralel bir düşünce sergiler. Yeni sistemin modernleşme eğilimleri doğrultusunda ilerleme çabası kadının bireysel ve toplumsal tarihinin seyrine etki eder. Onun "kimlik'' edinim sürecine yön veren modernleşme hareketleri kadın öznenin kendine has dünyasının sadece "toplumsallık'' düzeyinde değil "varoluşsal'' çizgide de değerlendirilmesi gerektiğine işaret eder. Bu bakımdan 19. yüzyıldan itibaren kadının gündelik yaşamında "olanaklar yelpazesi genişler'' ve bu durum kadın hareketini büyük ölçüde etkiler (Perrot, 2005, s. 13).

Feminist hareketin başlarında kadınların ortak deneyimleri, ortak sorunları, ortak kazanımlarından yola çıkılarak "kızkardeşlik'' duygusu vurgulanır. Benzerlikler ön planda tutularak "kadınlık halleri'' üzerinden "eşitlik, cinsiyet, cinsiyet rolleri''gibi temel kavramlar tartışılır. Feminizmin ikinci dalgasına doğru ise "kızkardeşlik'' çerçevesinin aslında "kısıtlayıcı'' ve "yetersiz'' olduğu düşünülür. Kadınların "ortak kimlikleri'' yerine hem bireysel farklılıkları hem de ait oldukları grubun sosyal, kültürel, ekonomik, politik farklılıkları üzerinde durulması gerektiği düşünülür. Kadın hareketlerinin öncüleri ilk olarak "kadın erkek eşitliği'' mesajını vermek adına "aynılık'' vurgusu yapmış, kendilerinden sonraki kuşak ise "cinsel tercihlerin, politik duruşların, eğitim düzeylerinin, sosyal statülerin'' farklılığının altını çizmiştir. Feminist hareketlerin bu noktada kadının bireyliğini, cinselliğini, kimliğini sorgulamaya başlaması kadın mücadelesinin gelişim çizgisini etkiler.

Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşında kadınların hem özel alanda hem de kamusal alanda önemli roller üstlendikleri bilinmektedir. Fabrikalarda erkeklerden boşalan yerlere geçen kadınların savaş sonrasında işten çıkarılması eleştiri konusu olmuştur. Savaş olgusunun anlam dünyası eril düzenin otoritesinin çağrışımlarıyla doludur. Virginia Woolf, Avrupa'da yükselen faşist akımlar karşısında duyduğu büyük üzüntünün ifadesi olan Three Guineas ile erkeklerin savaş söylemini açık bir dille eleştirir. Kadının milli kimliğin ve kültürün inşasındaki rolünü düşünen Woolf, savaşta kazanma hırsının aslında erkeğin otorite saplantısı ile ilişkili olduğunu savunur (Bell, 2007, s.161). Virginia Woolf, Nazi döneminin 3 K sloganı (Kinder, Küche, Kirche) ile kadını "çocuk, mutfak, kilise'' üçlüsünden ibaret dar ve boğucu bir dünyaya mahkûm eden faşist zihniyete açık yüreklilikle karşı çıkar. *"Bir kadın olarak benim ülkem yok"* diyerek erkeklerin mal ve toprak savaşını, sömürgeci tavrını eleştirir

(Urgan, 2004, s. 56). Kadın hareketleri anti-faşist bir çizgide gelişim gösterdiğinden militarist erkek düzeninden uzaktır. Andree Michel, kadın hareketlerinin antifaşist eğilimlerinin hem Avrupa'da hem de Amerika'da etkili olduğunu belirtirken "*dönemin aktivist genç kadın kuşaklarının adeta genetik mirasla ve sorumluluk duygusu ile"* (Michel, 1995, s. 84) hareket ettiklerini belirtir.

1950 sonrasında "kadının bilinçlenme süreci''için çok önemli adımların atılması hareketin ikinci dalgasının oluşmasını sağlar. 1958'de National Organisation of Women (NOW) kurulurken "kadın dayanışması'' sayesinde ses getiren eylemlere imza atılır. Kadın gruplarının eylemleri feminist hareketin hem Amerika'da hem de Avrupa'da güçlenmesini sağlar. Ulusal ve uluslararası örgütler farklı etkinlikler düzenleyerek kadın öznenin yaşamın farklı alanlarında "var olması'' ve bu varlığı kabul ettirmesi için mücadele eder. NOW'dan ayrılan bir grup genç aktivist "Kadın Kurtuluş Hareketi'' çatısında örgütlenir. Bu durum, feminizmin alt gruplarının yeni oluşumlarına "varlık alanı'' tanımasının bir ifadesidir.

1960-1980 arasında ikinci dalga feminizmle kadının toplumsal rollerinin yeniden sorgulanması sağlanır. 1963'te Betty Fridan'ın "The Feminist Mystique''adlı kitabı büyük yankı uyandırır. Evlilik ve aile kavramlarına yaklaşımları cesur bir dille tartışan Friedan'ın ardından Adrienne Rich de kadın hareketlerine dair önemli yazılar yazar. Şair ve eleştirmen Rich'in 1976'da basılan "Of Woman Born" (Kadının Doğuşu) kitabında "annelik, doğum süreci, kadınların lezbiyenlik deneyimleri, kadınların yaratıcılığı'' gibi başlıklar dikkat çeker. Alice Walker ve Toni Morrison gibi yazarların da 1970'lerden itibaren kadın hareketine hem coşkulu konuşmaları hem de edebi metinleri ile önemli katkı sağladıkları bilinmektedir.

Eşitlik vurgusuyla kazanılan hakların ardından kadının bireysel ve toplumsal konumunun üstünde durulması gerektiği anlaşılır. Çocuk doğurma ve yetiştirme, ev içindeki tüm işlerin sorumluğunu üstlenme, kendi bedenine yabancı olma gibi kadın dünyasının daha önce tartışmaya açılmayan önemli başlıkları ön plana çıkarılır. 1969'da kurulan NARAL (National Abortion and Reproductive Rights Action League) Chicago başta olmak üzere Amerika'da pek çok şehirde kadın hareketine büyük katkı sağlayan eylemler gerçekleştirir. Bu eylemlerin ardından aslında kadının kendine ait bir tarihinin yazılmadığını daha yüksek sesle dile getiren feministlerin zihninde "literatür'' oluşturma fikrinin uyanması kadın hareketinin gelişim seyrini etkiler.

Amerika'da 1961'den itibaren kadın hareketinin gelişimine büyük katkı sağlayan isimler düşünüldüğünde akla ilk gelen isimler: Betty Friedan, Gloria Steinem,

Kate Millet ve Germaine Greer'dir. Kate Millet'in "Cinsel Politika''sı "iktidar'' kavramını farklı boyutlarıyla ele almasıyla büyük yankı uyandırır. Eril gücün hem kendisinin yarattığı hem de kendi varlığını sürdürmesini sağlayan bir sistemde otoriter tavrını koruduğunu savunur. Kate Millet gibi öncü isimlerin politik sahada kadının etkinliği için önemli adımlar attıkları bilinir. ERA diye bilinen ''Equal Rights Amendment'' ve kadına erkekle eşit haklar sağlayacak yasa değişikliği çalışmaları sırasında kadınların verdiği mücadele dönemin basın organlarında geniş yankı bulur. 70'lerde feminist harekette Protestan kadın grupları ve sosyalist feminist gruplar özellikle Amerika ve Avrupa'da basın aracılığıyla seslerini duyururlar.

Chris Beasley'e göre feminist hareketlerin farklı kollara ayrılıp yeni "dalgalar'' oluşturması hareketin öncülerinin bakış açılarının ve amaçlarının farklılığı ile doğrudan ilişkilidir. Kadın hareketinin başarıya ulaşması için mücadele eden temel iki grubun olduğunu belirten Beasley, feministlerin bir kısmının ataerkil sistemin tüm unsurlarını önce eleştirip sonra da kadın söyleminden hareketle yeni bir yapılanma sürecini hedeflediklerini söyler. Bu yaklaşımın sloganı "eleştir, geri dön, reddet ve yeniden kur'' şeklindedir. Kadın hareketinin kalıcı bir çözüme ulaşması, her şeye yeniden başlamak, yepyeni bir gelenek oluşturma cesaretine sahip olmakla mümkündür. Diğer feminist grup, bu bakış açısını fazla "hayalci'' bularak ataerkil yapının yerleşik düzenini tamamen yok saymanın, reddetmenin ve yeni bir yapı oluşturmanın mantıklı olmadığını açıklar. Bu grubun *"eleştir, yeniden yapılandır ve uygun hale getir"* (Beasley, 1999, s. 6) şeklinde daha ılımlı bir sloganla hareket ettiği görülür.

Bazı feminist araştırmacılar, feminizmin ikinci dalgasının sadece "eşitlikçi'' bir anlayışla yola çıkan ve "evrensellik" ilkesini temelsiz bir şekilde savunan tüm yaklaşımlara karşı çıktığını belirtirler. Kadının yasal haklarına kavuşmuş olsa da "kadınlığının farkında olmaması'' ve "kadınlığını yaşamaması'' feminizmin ikinci dalgasına göre "cinsiyet körlüğü''dür. Simone de Beauvoir, 1940'ların sonundan itibaren feminist hareketin önce kendi içine çekildiğini sonrasında ise kendini yenileyebilmek için yeni fikirlere kapı açtığını belirtir. O Neill de 1969'da basılan kitabına "Amerika'da Feminizmin Yükselişi ve Düşüşü'' adını verirken hareketin grafik eğrisini değerlendirir. Sosyal adalet ve barış dolu bir dünya için sokaklara taşan feminist mücadelenin her yeni ivmesinin farklı muhalif grupların ürünü olduğu kabul edilir. 1920-1960 arasında feminist hareketin savunucuları "değer ve kimlik'' kavramları üzerinden hareketi yeniden ele alırlar. Hareketin kadına kazandırdığı yasal hakların yanında "entelektüel derinliğin'' de düşünülmesi gerektiğini belirtirler (Rossi, 1974, s.

616). The Second Sex (İkinci Cins) bu noktada kadın özneyi "varoluşçu" bir çizgide tahlil etmesi ve onun kimlik kazanım serüveninde "ötekileştirilmesi'' hususunda yoğunlaşması bakımından oldukça önemlidir. Kadın öznenin "yabancılaşma'' sorunu feminist araştırmacılar ve aktivistler için en önemli başlıklardandır.

"Women's Liberation Movement" (Kadınların Kurtuluş Hareketi) 1960'ların radikal politik aktivistlerden ayrı bir kolda ilerleyip gelişir. Vietnam'daki savaşa ve Güney Amerika'da yapılan ırkçılığa karşı çıkan, kendilerini ikinci sınıf birey gibi hissettiren güçlere karşı mücadele vermek isteyen kadınların hareketidir. Üniversitede dekanlık binası işgalinde bazı beyaz orta sınıftan gelen yoldaş erkeklerin desteği dikkat çekicidir. *"Kadın kahve yapmaz, politika yapar"* sloganı o dönemde çok yaygın hale gelir (Boles, Hoeveler, 2004, s. 13).

"Çeşitlilik'' politikasının ön plana çıkması kadın hareketlerinin boyutunu önemli ölçüde etkiler. Kadın mücadelesinin sadece "*Batılı, orta sınıf, heteroseksüel, beyaz kadına ait"* gibi gösterilmesinden duydukları rahatsızlığı dile getirirler. Cinsel kimliklerin açık bir dille ifade edilmesi ve özgürleşmesini savunan yeni grupların siyahi kadın hareketi ve lezbiyen kadın hareketinde olduğu gibi dışlanmış bireylerin kendi varlıklarını ortaya koyabilecekleri özgür yaşam alanı açma çabaları söz konusudur. 1960'ların sonlarından itibaren yaşanan siyasi ve sosyal hareketler feminist mücadeleye yön verir. Öğrenci hareketleri, siyahi yurttaşların hak arayışı, savaş karşıtı gösteriler feminist hareketin tarihçesinde çok önemlidir. Çünkü kadının kamusal alana çıkışının ve kendi kimliğini tanı(t)masının yansımaları ile doğrudan bağlantılıdır.

Eşit ücret yasasının 1963 yılında çıkarılması kadın iş gücü ile ilgili eğitliğe aykırı pek çok uygulamanın da son bulması için önemli bir adımdır. Sivil Haklar Sözleşmesi ve Cinsiyet Ayrımcılığının Önlenmesi Sözleşmesinin kabulu feminist hareketlerin etki gücünü ortaya koyar. Eşit Haklar Komisyonunun da çalışmalarına başlamasıyla cinsiyet ayrımcılığına karşı daha sistemli bir çalışma zemini oluşur. Feminist araştırmacıların pek çoğu bu süreçte *"bütünlükçü"* bir tavır sergilendiğini ve *"feminist bilinç uyandırma''* gayesinin öncelikle olduğunu savunur (Delmar, 1994, s. 8-9).

İlk dönem feminist düşünürlerin felsefe ile "eşitlik" kavramı ilişkisi üzerinden kurdukları bağ, feminist hareketin "farklılık" odaklı yeni bir çizgiye doğru gelişim göstermesiyle farklı bir boyut kazanır. Derrida'nın "cinsiyet farklılığı" hususuna bakışını sorgulayan araştırmacılar, onun yapıbozumcu okuma pratiklerine odaklanırlar. Heidegger'in cinsiyet ayrımı hususuna yaklaşımını değerlendiren Derrida, onun

"erkek", "kadın", "cinsiyet farklılığı" gibi terimlerle düşünmeyi reddetmesini eleştirir. *"Dişi seslerle yazarak felsefi söylemin evrensel adına konuşan, cinsiyet gibi her türlü ampirik belirlenimden bağımsız, saf ve nötr olmak arzusundaki öznesini cinsiyet sahibi özne"* kılan Derrida, felsefe içinde cinsiyet farklılığını kabul eden bir politikanın yolunu açar (Direk, 1997, s. 92). Kadın hareketi savunucularının "farklı kimlikler" üzerine yeni fikirler geliştirmesinde bu görüşün etkisi büyüktür. Feminist teorinin farklı bakış açıları ortaya çıkarılırken "dişil öznellik" vurgusu sıkça dile getirilecektir. Kadın özne hem erkek özne hem de kendi hemcinsleri karşısısında "farklılıklar"ı keşfettikçe "kimlik" edinme sürecinde ilerleyecektir. 1970'ler boyunca İkinci dalga feminist harekette yer alan kuramcıların "sosyal ve dilsel'' temsiller üzerine yoğunlaştıkları pek çok araştırmacı tarafından kabul edilir (Durukan, 2010, s. 84). Özdeşleşme kavramının yerini "farklılaşma'' aldığından kadın hareketi, siyasi sosyal kültürel ekonomik yapıdaki tüm "iktidar'' ilişkilerini yeniden gözden geçirir.

"Feminist Karşılaşmalar: Deneyim Politikasını Yerleştirmek'' başlıklı kapsamlı yazısında Chandra Talpade Mohanty, kadın hareketinin farklı coğrafyalardaki seyrini araştırırken 1970'lerden itibaren ırkçılık karşıtı gösterilerle feminist mücadelenin iç içeliğine dikkat çeker. "Cinsiyet, ırk, kimlik, sınıf'' kavramlarının 1970 sonrasında yeniden ele alınışıyla pek çok sınır çizgisinin belirsiz hale geldiğini söyler. 1980 sonrasında özellikler üçüncü dünya ülkelerinin aktivistlerinin kadın hareketlerinin ses getirmesi için verdiği mücadeleye işaret eder. Postkolonyalizm başlığı feminist harekette kadın bakış açısıyla yeniden ele alınır. Üçüncü dünya ülkelerinde kadın hareketlerinin seyrini belirleyen tarihi, ekonomik ve kültürel gelişmeler dikkate alınır. Mohanty, feminizmin "*sadece cinsiyet politikaları üretmediğini, politik gerçekliğin de bu eleştiride önemli olduğunu söyler. Politik söylemi görmezden gelip kadının dünyasını sadece cinsiyet politikaları ile sınırlamanın yanlış olduğunu" (Mohanty, 1992, s. 80)* söyler.

1967'de Amerika'da farklı eyaletlerde kadının özgürlük mücadelesi için çalışan kadın grupları çoğalır. Küçük ve gayrı resmi gruplar öncelikle ortak bir "kadınlık bilinci'' yaratmak için bazı etkinliklerde bulunurlar. Organizasyon eksikliği nedeniyle pek çoğu 1975'te dağılır. Farklı kadın gruplarının dayanışmasıyla ortaya çıkan kadın hareketlerinin zamanla daha küçük alt gruplara bölünmesinin de anlamlı ve gerekli olduğu savunulur. Çalışan kadının ev hanımından, eğitimli kadının eğitimsiz kadından, heteroseksüel kadının eşcinsel kadından, zengin kadının yoksul kadından farklı bir dünyası olduğu gerçeğinden hareketle bu alt gruplar ortaya çıkmış olsa da onların

problemlerine çözüm arayışlarında yine "ataerkil sistem''e karşı mücadelenin birleştirici güç olduğunun altı çizilir.

Shulamith Firestone liderliğindeki bir kadın grubunun özellikle "biyolojik kimlik ve annelik'' hususunda ses getiren tartışmaları feminist hareketin radikal çıkışlarından biridir. Çocuk doğuran kadının her anlamda ayrımcılığa maruz kalmaya devam edeceği düşünülür. Ekonomik bağımlılığın da buna bağlı olduğu vurgulanır. Teknolojik gelişmelerden faydalanıp bu rollerde değişiklik yapılması gerektiğini savunan grup büyük tepki toplar. Marge Piercy'nin 1976'da basılan kitabı "Zamanın Kıyısındaki Kadın" (Woman on the Edge of Time) tüplerde geliştirilen ve babaları tarafından beslenen bebekleri anlatır. Bu tür metinler feminist hareketin bazı uç noktalarını yansıtmaktadır.

İngiltere'de kadın hareketleri 1960'ların sonlarında barış destekçileri, Marksist, üniversite öğrencileri ve feminist kadınlar başta olmak üzere farklı kesimlerin eylemleriyle gündeme gelir. İngiltere'de kadın hareketinin gelişimi Amerika'nınki ile örtüşmez çünkü NOW gibi organizasyonlar kurmak yerine farklı işbirliği yöntemleri tercih edilmiştir. İngiltere meclisinden alınan destek özellikle işçi kadınların haklarının korunmasını hususunda önemlidir. Emek partisi başta işçi kadınlar olmak üzere tüm kadınların yaşam kalitesini yükseltmek amacıyla bazı politikalar geliştirmiştir. İngiltere'de özellikle şiddet mağduru kadınlar için çok sayıda projenin uygulamaya konduğu bilinmektedir.

Üniversitelerde başlayan çalışmalar bu kuramın gelişmesinde çok etkilidir. Araştırmacı, öğrenci ya da eğitmen olarak burada çalışan genç bireyler, feminist kuramın inşasında feminist aktivistlerle işbirliği içinde çalıştılar. Özelikle İngiltere'de kadın araştırmalarına özel kürsü çalışmaları hız kazandı. Yüzyılın sonunda İngiltere'de ilk kadın çalışmaları bölümü Kent Üniversitesinde açılmış, onu York ve Bradford üniversiteleri takip etmiştir.

Bazı akademik dergiler de bu çalışmaların ışığında yayımlanmaya başlamıştır. 1976'da Amerika'da "Signs" (İşaretler), 1977'de Fransa'da Questions Feministes (Feminist Sorular), İngiltere'de 1978'de m/f, hemen ardından 1979'da Feminist Review (Feminist Bakış) basılmıştır. 1978'de Women's Studies International Quarterly basılmış fakat sonradan "Women's Studies International Forum" (Kadın Araştırmalarında Uluslararası Forum) adını almıştır. Heidi Hartmann, Adrienne Rich, Catharine MacKinnon, Nancy Chodorow, Chiristine Delphy, Monique Wittig, Michele Barrett gibi hareketin önemli yazarları ilk kez bu gazete ve dergilerde karşımıza çıkmışlardır.

Basım işlerini yürütmek üzere de özel basım evlerinin kurulması önemli aşamalardan biridir. 1973'te Virago, Onlywomen 1974'te, The Women's Press 1977'de, Sheba 1980'de ve Pandora (Routledge ve Kegan Paul'a bağlı) 1981'de kadın eserlerini basmaya başladılar. 1978'ten itibaren yapılan büyük kadın konferansları da hareket içinde önemlidir. Fakat cinsiyet ve sınıf kavramaları üzerinden hareketin kendi içinde oluşan fraksiyonlar kimi zaman bu konferansların istendiği kadar verimli geçmesine engel olmuştur. Kadın hareketi, şiddete karşı, pornografik öğelere karşı, kadının yasal haklarını elinden alan güçlere karşı eylemlerini artırarak sürdürür. Bu sırada da barış hareketi gibi farklı gruplarla da işbirliği içerisine girip onları destekler (Jackson, 1998, s. vi).

1980 sonrasında Amerika, Fransa, İtalya, Kanada ve Hollanda'da kadın hareketlerinde önemli gelişmeler görülür. İskandinav ülkelerinde ise kadın hareketleri oldukça sınırlıdır. Bazı İslam ülkelerinde de ancak 2000'lerden itibaren etkili politikalar gündeme getirilmeye başlanır. Özellikle 1970 sonrasında bazı ülkelerde farklı alanlarda etkili olan postmodernizmin kadın hareketinin gelişimini de etkilediği kabul edilir.

1980'lerden itibaren kadın hareketleri ile postmodernizmin karmaşık ilişkisi pek çok araştırmacı tarafından ele alınır. "Benlik'' kavramına bakış, öznelliği ele alış biçimleri ve kimlik kavramına yaklaşım hususunda tartışmalar söz konusudur. 1980 sonrasında feminist hareketin üst anlatıların kalıplarına karşı çıkışı ve farklı kimlikleriyle dışlanan grupların bu hareketteki yerinin vurgulanması onu postmodernizm ile yan yana getirir. Fakir kadınların, işçi kadınların, lezbiyen kadınların ve siyahi kadınların sokak hareketlerine katılması pek çok ülkede feminist hareketi güçlendirir. Sheyla Benhabib'in de vurguladığı gibi "*hareketin sınıfsal, cinsel, ırksal, etnik bilinçliliği değiştikçe tercih edilen teori anlayışı da değişir''* (Benhabib, 2001, s. 136). Necla Arat'a göre postmodernizmin normlara yaklaşımı onun feminizmle arasındaki bağı güçlendirir. Postmodernizme göre belirleyici her tanımlama yapay sınırlı ve çarpık olabilir. Modernist görüşün normunun Batılı beyaz erkek olması eleştirilir. Demokrasiye büyük önem veren feminist hareket postmodernizmin "sorgulayıcı ve eşitlikçi'' tavrını benimser. İki hareketi birbirinden uzaklaştıran nokta ise postmodernlerin kimliği reddeden bakış açılarıdır. Feminist hareket, erkekten bağımsızlaşıp kendi benliğini bulmaya ve tanımaya çalışan kadın özne için kimliğin çok önemli olduğunu sıkça vurgular (Arat, 1991, s. 60).

1980 sonrasının kadın hareketleri Üçüncü Dalga Feminizm olarak değerlendirilmektedir. Feminizmin kitlelere doğru metodlarla anlatılmadığını düşünen

feminist araştırmacılar ikinci dalganın öncülerini bu hususta eleştirir. Katie Roiphe ve Rene Denfeld gibi önemli isimler "kurban kadın'' imgesini yeniden sorgular (Roiphe, 1994, s. 51). Olumsuz çağrışımlara mahkûm edilen bu imge ile kadın hareketinin güç kaybına uğradığına işaret edilir. Kadının "güçlü olması'' yeni feminist akımların vurguladığı önemli bir noktadır. İkinci dalganın öncülerinin erkeğin mutlak üstünlüğünü onaylayacak şekilde kadın dünyasını "zayıf, duygusal, ezik'' kabul ettiğini belirten III. Dalga Hareketin savunucularına göre "sert, güçlü, akıllı, becerikli'' yeni kadın imajı oluşturulmalıdır.

III. Dalga Hareketini postmodernizm ile iç içe ele alan araştırmacılar "çoğulculuk, melez kimlikler, çeşitlilik'' kavramlarının yarattığı kesişim noktalarından hareket ederler. Postyapısalcılık ve postkolonyalizm de kadın hareketi savunucuları tarafından ilgiyle karşılanır. Çünkü son dönemin yeni kuramları da "yerleşik düzen karşıtı'' bir tutum sergiler. Geleneksel yapının geleneksel söylemini değiştirmeye çalışan yeni kuramların "hiyerarşi'' kavramını reddetmesi kadın hareketleri ile ortak bir zemin yaratmaktadır.

Feminist araştırmacılara göre "zamansallık'' boyutunun feminist harekette önemli bir yeri vardır. Kadın öznenin dar mekânlara sıkışıp sürekli aynı işlerle meşgul olması bir kısır döngü yaratır. Julia Kristeva da zaman-feminizm ilişkisini *"çizgisel zamana karşı duruş''* üzerinden açıklar (Kristeva, 1980, s. 15). Kristeva'ya *göre "lineer (çizgisel) zaman erkeğin tekelinde'' iken kadın "kısırdöngüsel bir zaman''da yeni hiçbir şey yaratmadan eskiyi tekrarlayıp durur"* (Durudoğan, 2010, s. 83). Feminizm, tarihsel bir tepkinin de ifadesidir. Çünkü geçmişe dönük bir hesaplaşma söz konusudur. Bu yönüyle 1990'larda kadın hareketleri "öznel zaman algısı'' başlığı üzerine de yoğunlaşırlar.

Feminist hareketin kendi içindeki farklı yaklaşımlar nedeniyle çeşitlere ayrıldığı bilinmektedir. Kadının özgürlük mücadelesinde kullanılacak farklı metodları tartışan feministlerin geliştirdikleri alternatif çözüm arayışları ile bu hareketin farklı kollara ayrıldığı görülür. Liberalizm, Marksizm, Varoluşçuluk, Psikanalizm gibi düşünce hareketleri ve akımlar feminizmi etkiler. Feminist grupların kadın hareketini farklı disiplinlerle iç içe ele elmaya başlaması bu harekete dinamizm kazandırması bakımından önemlidir.

19. yüzyılda Marry Wollstonecraft, Frances Wright, Susan B. Antony ve J. Stuart Mill başta olmak üzere bir grup düşünür tarafından liberal feminizmin kuramsal çerçevesi oluşturulur. Liberal feministler "eşitlik'' kavramının altını çizerek kadınla

erkeğin ontolojik farklılığının bulunmadığını savunurlar. Erkeklerin aldığı eğitim kadınlar için de uygulanırsa kadınla erkeğin aynı işlerde aynı verimi elde edeceğini söylerler.

Feminist teoride bir başka grup Kültürel feminizmi savunur. Sadece siyasi alanda verilen mücadelenin ya da elde edilen kazanımların yeterli olmadığı düşünülerek Kültürel feminizm ile toplumda bir dönüşüm yaratma hedeflenir. Margaret Fuller'in öncülüğünde "kadın toplumu'' ve "anaerkillik'' üzerine yoğunlaşılır. Kültürel bir dönüşüm için öncelikle kadınların özsaygı ve özgüvenlerini elde etmeleri gerektiğini düşünülür. Bireysel özgürlük sayesinde toplumsal özgürlüğün de elde edileceği inancıyla hareket edilir.

Marksist feminizm, liberalizmin eşitlik kavramına yaklaşımını "sınıflı toplum'' üzerinden değerlendirir. Ekonomik güce bağlı olarak oluşan sınıflar nedeniyle toplumda hiçbir cinsin gerçek anlamda fırsat eşitliğine kavuşamayacağı düşünülür. Erkeği burjuvazinin kadını ise proleteryanın simgesi olarak gören marksist feministler için Engels ve Marx'ın metinleri önemli kaynaklardır. Clara Zetkin ve Rosa Luxemburg gibi önemli isimler kadın sorununun ancak üretim ilişkilerinin irdelenmesiyle çözülebileceğini savunurlar. Kendi emeğine yabancılaşan insan ancak toplumsal çözümle özgürleşecektir.

Simone de Beauvoir'in "İkinci Cins'' adlı kitabı Varoluşçu feminizmin temel kaynağıdır. Biyolojik farklılık kadının erkekten daha farklı olan dünyasını tek başına açıklamaya yetmez. Kadının özgürleşmesi ancak "başkalık/ötekilik'' kavramının iyi analiz edilmesi ile mümkündür. "Kendisi'' olmasına izin verilen erkek karşısında "öteki''cins olan kadın varoluşsal düzlemde kendi benliğini bulmalıdır. Toplumun yerleşik değerlerinin kadını "ötekileştirmesi''ne engel olunursa kadın da kendi doğasını tanıma imkanı bulacaktır. De Beauvoir, kadının kendi doğal kimliğine kavuşması için mücadele eder. O, zihnindeki düşünce kalıplarını değiştirirse kendi özüne kavuşacaktır.

New York ve Boston'da 1970'lerin başında bir grup eylemci kadın tarafından başlatılan radikal feminizm, İskandinav ülkelerinde çok sayıda taraftar bulur. Shulamith Firestone'un "Cinselliğin Diyalektiği'' bu akımın temel kaynağıdır. Toplumda kadına cinsiyete dayalı iş bölümünün dayatılması kadının biyolojisi ile ilgilidir. Radikal feministlere göre hem kapitalizm hem de ataerkil düzen ortadan kaldırılmalıdır. Taciz ve tecavüz karşıtı gösterilere katılıp tecavüzün politik bir suç olduğunu açıklayan radikaller, kadının özgürlüğü için patriyarkanın yok edilmesi gerektiğini sıkça vurgularlar (Sevim, 2005, s. 81).

Feminist teorisyenler, Freud'un aile içi roller ve cinsel kimliklerin oluşumuna dair çalışmaları nedeniyle psikanalizme önem verirler. Gayle Rubin ve Nancy Chodorow gibi önemli feminist teorisyenler Freud'un kız çocuklarının gelişim evrelerine dair açıklamalarını incelerler. Feministler Freud'un toplumsal rollerin etki gücüne dair çıkarımlarını ilgi ve merakla incelerler. Fakat oidipal dönemde erkek çocuğun iktidar simgesi olan "penis"e sahip olması ve kız çocuğunun bu eksiklik duygusuyla boşluğa düştüğünü söyleyen Freud'un "güç unsuru''na dair bu açıklaması pek çok kadın teorisyenin tepkisini çeker. Karen Horney, psikanalizin "eril özseverlik'' ile dolu görüşlerini eleştirir. Eril düşünme tarzıyla kadın psikolojisinin çözümlenemeyeceğini vurgular (İmançer, 2002, s. 159).

Kadınların maruz kaldıkları baskının temel kaynağının heteroseksüelliğin dayatılması olduğunu savunan lezbiyen feministler "özgür cinsellik'' için mücadele ederler. Erkek egemen toplumda kadınların kendi kendilerini ve hemcinslerini sevmesini sağlıklı ve doğru bir hareket olarak olumlayan lezbiyenler bağımsız kadın modelini desteklerler. "*Martha Shelley ve lezbiyen şair Elsa Gidlow'a göre kadının yaratıcılığı da onun erkeğin baskısından tamamen kurtulması sayesinde gelişmektedir"* (Sevim, 2005, s. 86).

1980'lerde Siyah Feminizm'in ortaya çıkmasının nedeni ırkçı uygulamalardır. Feminizmin ilk dönemlerinde sadece orta sınıf beyaz kadının ön plana çıkarılması ve evrensel bir kadın temsili olarak sunulması kadın hakları mücadelesi veren diğer kadınları rahatsız eder. Özellikle göçmenlerin yoğun olduğu ülkelerde 1980'lerden itibaren siyahi kadınlar kendilerini ezen diğer etnik kimlikler karşısında seslerini yükseltirler. Onların hem karşı cinse hem de kendini diğer ırklardan üstün gören diğer ırklara karşı mücadelesi söz konusudur. Özellikle 1980 sonrasında feminist harekette farklı etnik kimlikler karşısında duyarlılığın önemi sıkça vurgulanır. 1990'lardan itibaren feminist hareketin "çok kültürlülük'' ve "çok seslilik'' kavramları ile bağı daha da belirgin hale gelir.

''Feminizmin kitlesel ve radikal bir hareket olarak artık pek bir varlık gösteremediğini'' belirten Savran, ''*feminizmin siyaset sahnesinde sesini duyurmasını sağlayan radikal politikaların son bulduğunu''* söyler (Savran, 2004, s. 33). "The Death of Feminism'' başlıklı makale 1990'da Newsweek'te yayımlandığında Savran'ın bu görüşlerinin aslında pek çok yerli ve yabancı araştırmacının zihnini kurcalayan sorular içinde yer aldığı anlaşılır. Makalede kadın hareketleri sorgulanır ve feminizmin kadını özgürleştirmek yerine aslında onu yeni baskılara mahkûm ettiği söylenir. Çok çalışan

fakat az kazanan kadının hem özel alanda hem de kamusal alanda yalnızlaşmış olmasına dikkat çekilir (Baumgardner, 2000, s. 89). Tina Chanter de feminizmin yıllarca *"sırf olumsuz konum işgal eden bir hareket"* olarak benimsenmesini kadının sürekli acı ve hınç dolu "kurban figür'' olarak sunulmasıyla ilişkilendirir. Chanter'e göre, *"tepkisel olmak yerine yaşamı onaylayıcı''* bir tavır sergilenmesi gerekmektedir. Yeni düşünme biçimleri icat etmesi gereken feminizmin yenileyici kavramlar üretmesi gerektiği noktası pek çok araştırmacının uzlaştığı ortak paydadır (Chanter, 2009, s. 93). Who Stole Feminism adlı kitabında Christina Hoff Sommers de feminist mücadelenin "kurban imgesi''ni eleştirir. Kendisini "eşitlikçi feminist'' olarak tanımlayan yazar, Amerika'da kadınların %63' ünün kendisini feminist olarak tanımlamayı reddetmesini cinsiyetçi feminizmin "*erkeklere karşı nefreti, kızgınlığı ve saygısızlığı''* ile açıklar. 1990 sonrasında hareketinin içinin adeta boşaltıldığına işaret edern Sommers, kadın hareketinin "kadın lehine'' ve "yapıcı'' olan her şeyi destekleyen yeni bir çizgide sürmesi gerektiğini savunur (Schiffren, 1994, s. 71).

Kadın hareketleri dönemin şartlarına uyum sağlayarak siyasi, sosyal, kültürel gelişmeler karşısında değişime ayak uydurarak varlığını sürdürmektedir. Erkeğin "mutlak'' otoritesine karşı birleşen kadınların farklı etnik, cinsel, sosyal ve ekonomik sınıftan gelmesi feminist hareketin "çoğulculuk'' ilkesine uygun bir dönüşüm yaşamasını sağlamıştır. Kadın hareketlerinin etki gücünün azalması ya da artması dönemin koşullarına bağlı olsa da değişmeyen esas nokta "kadının özgürlük mücadelesi''dir. Mekân ve zaman sınırı tanımadan tüm dünyadaki feminist hareketlerin baskı altındaki kadının bu "ezik'' konumdan kurtulmasını sağlamayı amaçladığı kabul edilmektedir. Mutlak otorite sayılan eril öznenin yarattığı baskı unsurları kimi zaman ailenin kimi zaman devletin kimi zamansa dini değerlerin himayesi altındadır. Bu bakımdan feminizm, yerleşik düzenin tüm unsurlarını "kadın'' merkezli bir bakış açısıyla sorgulama esasına bağlı bir harekettir.

1.2. Türkiye'de Kadın Hareketleri

Dünyanın tüm ülkelerindeki kadın hareketlerinin ortak çıkış noktasının kadının bireysel ve toplumsal konumu için farklı alanlarda verilen mücadele olduğu görülür. Türk kadını da hem bireysel hem de toplumsal kimlik kazanımında Batı'daki kadın hareketleri ile hem benzerlik hem de farklılıklar sergileyen bir özgürlük mücadelesi verir. Kadınların hak arama mücadelesi toplumların siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik

özelliklerine de uygun olarak şekillenir. Amerika'da sufrajet hareketi ya da Avrupa'da kadın işçilerin eylemleri dönemin sosyal, kültürel ve politik atmosferi ile bağlantılıdır. Ayrıca kadınların toplumsal konumu da bu hareketleri önemli ölçüde etkiler. Bireysel tarihindeki farklılığın yanı sıra bağlı olduğu topluma özgü bir kolektif tarih ile de farklı bir birikime sahip olan kadının mücadelesi bu bakımdan her kültürde değişiklik arz edebilir. Dünyadaki kadın hareketlerinden etkilenen Türk kadın hareketi de Türk kadınının hem Batılı kadının hem de Doğulu kadının geçmiş deneyimlerinden farklı, kendine has bir gelişim çizgisine göre şekil alır. Necla Akgökçe'nin de belirttiği gibi "*feminizm ideolojisi ile Osmanlı döneminden itibaren harekete geçen Türk kadınları hak arama mücadelesi veren Avrupalı hemcinslerinden haberdardırlar. Kendi taleplerinin içinde yaşadıkları toplumun şartlarına bağlı olarak değişebileceğinin de farkındadırlar"* (Akgökçe, 1994, s. 4).

Türk kadın hareketi kadınların cinsiyete bağlı nitelikleri ile erkeklerden farklı görülmelerinin yanı sıra kadının düşük bir statüye mahkûm edilmesine karşı çıkmayı amaçlar. Toplumdaki eşitsizliğe karşı verilen bu mücadelede kadın erkek farklılığı ile ilgili zihinlerde yer adan kalıpların ortaya konması ve ardından bu kalıpların değiştirilmesi hedeflenir. Batının Birinci Dalga Feminizmindeki gibi "sosyal, siyasi, ekonomik, kültürel koşullarda eşitlik'' kazanma amacıyla ilk adımlar atılır. Cariyelik ve kölelik karşıtı eylemler kadının özgürleşmesinin yanı sıra "insan hakları'' mücadelesinin de bir parçası olduğundan feminist hareketle "özgürlük'' paydasında buluşulmasını sağlar. Şirin Tekeli, feminizmi *"kadınların yaşamın çeşitli yönlerinde eşitsizlikleri gidermek üzere verdiği mücadele''* olarak tanımlar. Osmanlı toplumunda kadın hakları mücadelesinin kadının toplum dışında tutulmasına karşı 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıktığını belirtir (Tekeli, 1983, s. 1190). Necla Arat da Türk kadınının yaşadığı yöreye, içinde bulunduğu sosyal sınıfa, ekonomik durum ve eğitim düzeyine göre farklı özelliklere sahip olması nedeniyle sorunlarının ve hak arama mücadelesinin değiştiğini belirtir. Bu kadınların ortak yanı erkek egemenliğinde sürdükleri yaşamda dışlanmaları ve sömürülmeleridir. Arat'a göre Türk feministlerin görevi: "*Türkiyedeki seksizmi salt kurama bağlı psikanalitik ve sosyolojik kuramlarla açıklamak değil, onun Türkiye'de kendini ortaya koyuş biçimlerini çözümlemek ve Türk kadınlarının seksizm nedeniyle ezilmesini önlemektir"* (Arat, 1991, s. 62). Türk kadın hareketinin tarihi incelenirken toplumun farklı dönemlerinde "cinsiyet ayrımı''nın anlamsal karşılığı ve siyasi, sosyal, kültürel yapıda yaşanan değişimlerle kadının yüklendiği yeni roller önemlidir.

Eski Türklerde ev ve aile kavramlarının kutsallığı nedeniyle kadın-erkek eşitliğinin söz konusu olup olmadığı pek çok tarihi araştırmada ele alınmıştır. Toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümünün eski toplulukların yaşam biçimlerine uygun olarak belirlendiği ve bazı dönemlerde kadının lehine gelişim gösterdiği düşünülmektedir. Eski Türk hikayelerinde ve destanlarında "ata binen, silah kullanan, erkeksi güce sahip'' kadın Dede Korkut destanında olduğu gibi "olumlu figür''dür. Savaş gücü olan bu kadının erkekle yan yana mücadelesi onu değerli kılmaktadır. Destan kahramanlarının eşleri ve annelerinin sıradan kişiler olmadığı, pek çok meziyete sahip olduklarını belirten araştırmacılar eski Türklerde kadın kimliğini onun ailedeki rolü ile ilişkilendirip açıklarlar. Türk destanlarında *"kadının bazen ailenin reisi, bazen eşinin vefakar arkadaşı, en önemlisi ise kutsal çocuklarının annesi''* olarak temsili dikkat çeker (Akın, 1991, s. 393). İsmail Doğan, "Eski Türklerde Aile ve Kadın'' başlığı altında Türk kadınının geçmiş deneyimlerini sorgularken üç önemli etkenin altını çizer: hakan ve hatunun birlikte hareket etmesi, tek eşli evlilik eğilimleri ve kaç göç olgusuna yer vermeme (Doğan, 2009, s. 3). Mualla Türköne ise bu etkenlerden sadece kaç-göç hususunun doğru olduğunu belirtir. Göçebelik şartlarında kaç göçün zaten mümkün olmadığını söyleyen Türköne, Türk kadını için asıl tecridin yerleşik hayata geçiş ve İslamiyetin kabulu sonrasında gerçekleştiğini savunur (Türköne, 1995, s. 42). İslamiyet öncesi Türk edebiyatı eserlerinde kadına, aile kurumunu sağlam kılan "özverili'' eylemleri ve soyun devamlılığını sağlayan "doğurganlık'' özelliği ile saygı duyulması, toplumda kadına yüklenen rollerin önemli bir ifadesidir.

1844 nüfus sayımına kadar Osmanlı Devletinde kadın nüfusun temsil hakkının dahi olmaması dönemin erkek egemen zihniyetinin ürünüdür. Ekrem Işın'a göre Osmanlı'da 19. Yüzyılın ikinci yarısına kadar devlet yönetiminde erkek nüfusa daha çok değer verilmesinin nedeni erkeğin toplumsal düzeni ayakta tutan iktisadi üretkenliği ile gaza arasındaki dengedir. Bu zihniyetin değişim geçirmeye başlamasıyla "kadın sorunu''nun Tanzimat sonrasında tartışılmaya başladığını belirtir (Işın, 1995, s. 111). Işın'a göre, Tanzimattan itibaren "maarif politikasına öncelik'' verilmesi tüketici insan kalabalığını üretici kılmak içindir. Bu adımla kadın da gündelik hayatta ağırlığını duyurur. O döneme kadar toplumun yabancısı olduğu işçi kadın ve entelektüel kadın tipinin de Tanzimatla birlikte ortaya çıkmaya başlar (Işın, 1988, s. 150).

Resmi ideolojilerin gölgesinde tartışılan ve toplumsal değişim projeleri çerçevesinde ele alınan kadın mücadelesinin "kadın sorunu''nu gündeme getirmesi pek çok araştırmacının dikkatini çeker. "Kadın sorunu/sorunsalı'' ifadesinin "olumsuz''

çağrışım dünyası önemli bir meseledir. “Kadın sorunlu mudur? Kadının varlığı sorun kaynağı mıdır? Kadın sözcüğü kavramsal olarak mı olumsuz anlamlar yüklenmektedir’’ gibi soruları akla getirmektedir. Gülendam’ın da belirttiği gibi *“toplumun geri kalmışlığının göstergesi olarak Tanzimattan itibaren gündeme getirilen kadın meselesi aslında çözülmesi gereken bir sorun olarak algılanır”* (Gülendam, 2006, s. 14).

Osmanlı tarihi araştırmacılarının çok uzun süre “kadına dikkat etmeyen’’bir bakış açısıyla çalıştıklarını savunan Madeline C. Zılfı, tarih incelemelerinde toplumsal cinsiyete ilişkin malzeme bulunmadığını belirtir. Ortadoğu’da kadın araştırmalarının geç başlamasını da bununla ilişkilendirir (Zılfı, 2000, s. 1). Resmi tarihin daha çok “erkek tarihi’’ şeklinde algılanmasının nedeni erkeğin hem “kuran/kurucu özne’’ hem de “kurgulayan özne’’ olarak karşımıza çıkmasıdır. Bu durumda erkek, tarihi olayların hem aktörü hem de bu olayların aktarımında “yönetmen’’dir. Dünyada yaşanan değişimlere pararel olarak eğitim, hukuk, siyaset, ekonomi, sanat alanlarında gerçekleşen gelişmelerle “yeni hayat’’a uyum sağlayacak “yeni insan’’ modeli tartışılırken kadın öznenin konumuna odaklanma söz konusu olur. Sosyolojik bir okuma ile şu yoruma ulaşılabilir: Toplumsal kabuk değişimlerinde kadın dünyasına “yansıtıcı ayna’’ rolü yüklenir.

Osmanlı’da kadın konusunun gündeme gelişi Tanzimatın ilanından sonradır. Tanzimat döneminden itibaren kadının sosyal statüsünün aydın çevrelerce tartışılmaya başlanması eğitim, sağlık, hukuk, siyaset gibi alanlarında bazı yenilikleri beraberinde getirir. “*1842’de açılan ilk ebe kurslarını, 1858’de kız rüştiyeleri, 1863’te sanayi okulları, 1870’de öğretmen okulları izler”* (Tekeli, 1983, s. 1190). 1847’den itibaren kölelik ve cariyeliğin kaldırılması için atılan adımların sonunda 1857’de hazırlanan fermanla zenci köle ticareti yasaklanır. 1917’de Hukuk-ı Aile Kararnamesinde köleliğin tümüyle yasaklanmasından söz edilse de imparatorluğun sonuna dek kölelik kurumunun gizlice de olsa sürdürüldüğü düşünülmektedir. (http://webftp.gazi.edu.tr) Cariyelik ve köleliğe karşı verilen mücadele, kız çocuklarının ve kadınların haklarını koruması bakımından önemlidir.

1858’de Arazi Kanunu’nun çıkarılması ile kız çocuğunun erkek çocuğu kadar miras almasının önünü açar. 1859 yılına kadar sadece sıbyan mekteplerine gidebilme hakkı bulunan kız çocukları, bu tarihten itibaren Sultan Ahmed civarındaki Cevri Usta Mektebinin Kız Rüştiyesine dönüştürülmesi sayesinde, eğitimlerini bir adım daha ilerletebilme imkânı elde ettiler (Özger, 2012, s. 422; Ergin, 1977, s. 458). Mithat Paşa, kız çocukları için ilk meslek mektebini Rusçuk’ta açmıştır. İstanbul’da ilk kız sanayi

mektebi de yine Mithat Paşa'nın girişimiyle açılmıştır (Ergin, 1939, s. 43). Türk kadınının eğitim tarihinde en önemli olaylardan biri Darülmuallimat'ın açılmasıdır (Ergin, 1939, s. 43). İlk rüştiyelerin ve öğretmen okullarının açılması kadının eğitim alanında eşit haklara sahip olması yönünde atılan önemli adımlardır.

Namık Kemal, Ahmet Mithat, Şemsettin Sami gibi Tanzimat döneminin ünlü yazarları kadın haklarına dair görüşlerini hem gazete ve dergilerde hem de romanlarında ifade ederler. Türk toplumunda ataerkil örüntüleri inceleyen Deniz Kandiyoti, "*Osmanlı erkek romancılarının eserlerine dikkat çeker. Onların görücü usulü evliliğe karşı çıkmaları, romantik ilişkiyi ve aşkı özlemle anlatmaları Osmanlı ataerkil düzenine erkek başkaldırısının bir biçimidir"* (Kandiyoti, 1988, s. 35). Bu tespit Osmanlı döneminden itibaren hem kadın hem de erkek cinsini baskı altında tutarak tüm sosyal ilişkilere yön veren ataerkilliğin dolaylı da olsa farklı kesimlerce de eleştirildiğine işaret eder.

Halide Edip, Hindistan'da bir konferansta insanlık tarihinde kadın hareketlerinin önemi ve kadının sosyal statüsündeki değişim hakkında bilgi verirken Osmanlı döneminin kadın hareketlerinin pek bilinmediğine işaret eder. Arap toplumunda kadını düşük mevkide gösteren anlayışın İslam dini etkisiyle tüm Osmanlı topraklarında da hüküm sürdüğü inancının hatalı olduğunu; saray kültürünün bazı öğelerinin Batılı araştırmacıların Osmanlı'da kadının toplumsal rolünü sınırlı bir bakışla görmelerine neden olduğunu belirtir (Bilkan, 2011, s. 39; Adıvar, 2009, s. 169). Selahaddin Asım'a göre "*haremlik-selamlık, çok eşlilik, örtünme'' gibi toplumsal pratikler nedeniyle Osmanlı döneminde Müslüman Türk aile yapısı kadının sosyal hayattan dışlanmasına hizmet eder. Kadını sadece "doğuran dişi'' konumuna indirgenip nesne olarak algılayan bir zihniyet onu dar ve kapalı bir dünyaya mahkûm eder"* (Durakbaşa, 2002, s. 70). Kamusal alana ancak Tanzimat yıllarından itibaren çıkan kadınların bazıları ailelerin sosyal, kültürel, ekonomik şartlarının kendilerine sunduğu imkanlardan yararlanır. Halide Edip'in de desteklediği "kültürlü kadın'' kimliğinin oluşumu özellikle basın ve edebiyat dünyası eksenindeki hareketlerle gündeme gelir.

Osmanlı döneminde konaklarda eğitilen kadınlar ailelerinin de desteğini alırlar. Türk kadın hareketinin öncülerinden biri olarak kabul edilen Fatma Aliye, Ahmet Cevdet Paşa'nın kızıdır. Kadının toplumsal konumuna dair gözlemlerini hem fikir yazılarında hem de edebi eserlerinde okurla paylaşır. Çok eşlilik karşısında hassasiyetini dile getiren Fatma Aliye, boşanma konusunda erkeğe tanınan özel haklara karşı çıkar. 1891'de Nisvan-ı İslam'da "evlilik, boşanma, çok eşlilik, örtünme'' konularını ele alır. Çeşitli yardım dernekleri de gazete ve dergilerde altı çizilen kadın konusuna duyarlı

davranır. 1896'da Fatma Aliye ve arkadaş çevresinin çalışmalarıyla kurulan Muhadenet-i Nisvan kadın dayanışmasını yansıtan bir dernektir. 1898'de kurulan Şefkat-i Nisvan özellikle kimsesiz kadınlar ve çocukların yaşam koşullarının iyileştirilmesi için önemli çalışmalara imza atar. Osmanlı Kadınları Şefkat Cemiyet-i Hayriyesi gibi derneklerde de muhtaç durumdaki kadınlar için yardımlaşma söz konusudur. Bu bakımdan gazete ve dergiler kadar dernekler de gündem oluşturma hususunda oldukça etkindir.

Kadın haklarını gündeme getiren gazeteler Batılı kadın modelini tanıtırlar. Kadınların sorunlarını dile getiren ve gündem oluştururken bu konuya öncelik veren Terakki (1868) gazetesi bu yayın organlarının öncüsüdür (Işın, 1995, s. 118). Nezihe Muhiddin tarafından 1924'te kurulmuş olan Türk Kadın Yolu 1925-1927 arasında çıkmış önemli bir dergidir. "Kadınlık meselesinin memleket meselesinin bir parçası'' olduğunu savunan Nezihe Muhiddin'e göre: "*Türk kadını şüphesiz vatan camiası arasında kıymeti olmayan bir kemmiyet halinde kalmayacak ve mevcudiyetini tasdik ettirecektir''* (Balcı, 1998, s. 34). Muhiddin, feminizmi katı ve değişmez kalıplara mahkûm eden bakışı eleştirir. Fikir ve deneyimlerin birikimi olan feminizme daha ılımlı yaklaşmak gerektiğini düşünür. Kadının savaşta cephede asker olarak savaşabildiğini, fabrikada çalışabildiğini savunan Türk Kadın Yolu dergisinde kadın yazarlara göre *"her şeye rağmen unutmamak gerekir ki kadının asıl görevi anneliktir''* (Balcı, 1998, s. 34). Serpil Çakır'ın Osmanlı Kadın Hareketi adlı kitabında belirttiği gibi kadın hareketinin önemli isimleri Ulviye Mevlan, Yaşar Nezihe, Nimet Cemil, Mükerrem Belkıs'ın yaşam hikayeleri ve yazılarına yer veren Kadınlar Dünyası dergisi *"tarihi yapan öznelerden biri olan kadının deneyimlerini su yüzüne çıkarır"* (Akgökçe, 1994, s. 4). Terakki-i Muhadderat, Ayine, Aile, İnsaniyet, Hanımlar, Şükufezar, Parça Bohçası, Hanımlara Mahsus Gazete, Hanımlara Mahsus Malumat, Demet, Mehasin ve Kadın dergilerindeki yazılar dönemin kadın hareketini desteklemesi bakımından önemlidir.

Kadın konusunu "modernleşme'' çerçevesinde tartışmaya açan Tanzimat döneminden sonra asıl gelişmelerin İkinci Meşrutiyet'in sağladığı özgürlük ortamında yaşandığı kabul edilmektedir. *"Göreli özgürlük ortamı''* sağlandığı için kadın yazarların özellikle basın çevrelerinde biraraya geldiği ve kadın hareketine güç kazandırdıkları savunulur (Tekeli, 1984, s. 311). Feminizm kavramının ilk kez II. Meşrutiyet döneminde duyulduğunu vurgulayan Şirin Tekeli, İttihat ve Terakkinin diktatörlüğünü kurması ve ardından savaşların çıkması ile kısa süreli de olsa demokrasi döneminin kapandığını ve feminizmin de soluğunun kesildiğini söyler (Tekeli, 1988, s. 329). Kesintili olsa da sağladığı özgürlük ortamı ile II. Meşrutiyet feminist hareketlerin

ivme kazanmasında oldukça önemlidir. Bu dönemde başta çok eşlilik ve görücü usulü evlenme olmak üzere Osmanlı aile sistemi sorgulanır (Durakbaşa, 2002, s. 29). Musavver Kadın, Kadınlar Dünyası, Hanımlar Alemi, Türk Kadını, Genç Kadın, İnci, Süs gibi dergilerdeki makalelerde kadın sorunu sıkça ele alınır.

Erkek düşünürlerin kadın sorununu "medeniyet'' kavramı odağında ve kendi ideolojilerine uygun olarak tartışması da kadın hakları mücadelesinde önemlidir. Batıcılar, İslamcılar ve Türkçüler meseleye farklı bakış açılarıyla yaklaşırlar. Salahaddin Asım ve Tevfik Fikret gibi aydınların kadını aşağılayan, ezen, erkek otoritesini pekiştiren din anlayışına eleştirel yaklaşımlarıyla "kadın eksenli'' Batılılaşma tartışmaları yapılır. İslamcı yaklaşım kadını "iyi eş'' ve "iyi anne'' olarak tasavvur ederek "eşitlik'' sorgulaması yapar. Türkçü çizgi de kadına bu misyonlarının yanı sıra ülkülerini koruyan "iyi yurttaş'' kimliği atfeder. Cenap Şehabettin'in *"bizde nisaiyyun vazifesiz bir uzuv''* diyerek "Sulhiyyun ve Nisaiyyun'' başlıklı yazısında eleştirdiği feminizm bazı erkek yazarlara göre sadece Batılı feministler içindir. *"Kadının tahtgah-ı saltanatı evinin dört duvarı olmalı'' diyen erkek sesine göre kadın hareketi barış karşıtıdır* (Şehabeddin, 1998, s. 125-126). Kadın hareketleri savunucuları kadınlık olgusuna sadece kendi ideolojilerinin sınırlarından bakabilen bu erkek zihniyetine karşı çıkarlar.

"Kadın hakları''için atılacak en önemli adımların eğitim alanında yapılacak yeniliklerle mümkün olduğu düşünülür. Kadın ve erkeğe tamamen eşit eğitim imkanı sağlanmadan kadının toplumda var olamayacağı hususu kabul gördüğünden 1913'de ilk kız idadisi açılır. İstanbul Darülfünun'da 1914'te kız öğrenciler için bazı dersler programa konulur. Kadının aile içindeki "ikincillik'' konumunu ortadan kaldırmaya yönelik Aile hukuku kararnamesinin 1917'de çıkarılması evlilik ve boşanma konularında kadın lehine bazı önemli adımların atılmasını sağlar. Ahmet Şuayp ve Ziya Gökalp gibi önemli isimlerin desteği ile hazırlanan kararnamede küçük yaşta evliliklerin önünü kesmek için yaş sınırı getirilirken ikinci evlilik için de "eş rızası şartı'' konulur. "Çok eşlilik'' toplumda kadını ezen, horlayan, nesne olarak algılayan zihniyetin en önemli silahlarından biridir. Bu bakımdan kadın hareketleri savunucuları çok eşlilik tamamen ortadan kalkıncaya kadar bu başlığı gündemde tutarlar. Ziya Gökalp, feminist hareketleri desteklerken "Türkçülük'' akımı ile birlikte değerlendirir. Eski Türk hayatında demokrasi ile feminizmin iki temel ilke olduğunu vurgular. Gökalp'e göre *gelecekteki Türk ahlâkının ilkeleri arasında "ulus, yurt ve aile ülküleri'' ile birlikte "feminizm'' de yer alacaktır"* (Gökalp, 2004, s. 219). Kadının ezilmesine ve

aşağılanmasına karşı çıkan Gökalp, kadın cinsini "iyi eş'', "iyi anne'' ve "iyi yurttaş'' kalıplarına bağlı bir çizgide değerlendirir. Kadın, misyonu ile anlam ve değer kazanır. Bu bakış açısı ile kadının "değerli''olduğu söylenirken aslında toplumun sosyal ve siyasal kimliği yüceltilmektedir. Ulus tarihi ön plana alınırken "birey/leş(e)meyen kadın'' öznenin kişisel ve toplumsal tarihine yönelik derinlikli bir bakış söz konusu değildir. Fakat kadının toplumsal konumu ile ilgili meselelere dikkat çekilmesini sağlaması bakımından oldukça önemlidir.

Türk kadın tarihinde asıl dönüm noktasının modern Türk devlerinin kuruluşu olduğunu savunan araştırmacıların bazıları kadınla ilgili yapılan sosyal reformların aslında birer ideolojik araç olduğunu savunmaktadır. Osmanlı-İslam geleneği ile bağların kopması için kadın hareketini destekleyen ulus devletin böylelikle Batılılaşma serüveni de hız kazanmıştır. Ömer Çaha'ya göre "*Türk İnkılabı sosyal bir dönüşümü de hedeflediğinden İslam geleneğinden kopuşun önemli göstergelerinden biri kadının yaşam tarzındaki köklü değişim olacaktır"* (Çaha, 1996, s. 108). Nilüfer Göle de kadına "medeniyet değişiminin baş aktörü'' olduğu için "toplumsal görünürlük'' kazandırma projesininin uluslar arası platformda yer alma çabası ile doğrudan bağlantılı olduğunu düşünür. Cinsiyetler arası tecrit duvarlarını destekleyen zihniyete karşı mücadele başlatan Kemalist ideolojinin devlet iradesinden kaynaklanan bir kadın hareketinin söz konusu olduğunu belirtir. Bu bakımdan kendiliğinden oluşan bir akımdan ya da hareketten değil "medeniyet değişimi tasarımı''ndan söz edilmesi gerektiğinin altını çizer (Göle, 1992, s. 64). Cumhuriyet yıllarında yeni bir devletin kadın ve erkeğin işbirliği ile kalkınacağına duyulan inancının yansıması olan reformlar her alana yayılır. Kadının eve hapsedilip orada "hizmetli'' rolünde yaşamasına karşı çıkılarak öncelikle yasal haklarına kavuşması sağlanır.

"Kemalist kadın kimliğinin Türkçü ve Batıcı aydınların görüşlerinin sentezi olduğu ve II. Meşrutiyete dayandığı düşünülmektedir. Atatürk bu kimliğe sahip Türk kadınını hayatımıza ortak etmeyi, hayatımızı onunla yürütmeyi, onu toplumsal, ekonomik hayatta erkeğin ortağı, koruyucusu yapmayı yani yeni kurulan Cumhuriyetin yerleşmesindeki mücadelede kadının da erkekle beraber hareket etmesini sağlamayı hedefler'' (Gülendam, 2006, s. 15).

Kadın araştırmacılar Kemalist ideolojisinin kadın politikasına dair farklı görüşler öne sürerler. Cumhuriyetin kadına sağladığı sosyal ve siyasi hakların önemini kabul etmekle birlikte toplumsal cinsiyet konusunun ele alınmamasını eksiklik olarak görürler. Dişilikleri unutturulmuş aseksüel kadınların kemalist ideolojinin "iyi bir eş, iyi

bir anne ve iyi bir yurttaş yetiştirmeye yönelik bir eğitim politikası'' içine yetiştirildiğini düşünürler. Kemalizme kadın kimliğine bakışı ile ilgili bazı noktalarda eleştiriler yönelten Deniz Kandiyoti ve Zehra F. Arat gibi araştırmacıların görüşlerini değerlendiren Nermin Abadan Unat, Cumhuriyetin aydınlanmacı "yeni kadın''modelinden övgüyle söz eder (Unat, 1998, s. 330). Deniz Kandiyoti ise Türkiye Cumhuriyeti'nin bu "yeni kadını''nın rejimin simgeleştirilmesinde ön planda rol aldığına dikkat çeker (Kandiyoti, 1997, s. 192).

Tarihsel olaylardaki nedensellik ve süreklilik ilkesinin göz ardı edildiğini belirten Serpil Çakır, kadın haklarının ortaya çıkış serüvenini doğru anlamlandırmak gerektiğini vurgular. Kadın haklarının ilk kez Cumhuriyetin yasal düzenlemeleri çerçevesinde tanındığı ve Türk kadınlarından bu hususta hiçbir hak talebinin gelmediği tezinin tartışmaya açılması bu noktada önemlidir. Çakır'ın da belirttiği gibi Osmanlının fikir akımlarına bakıldığında İslamcısının Türkçüsünün Batıcısının da kadın meselesine bir bakışının olduğunu görülmektedir (Çakır, 2001, s. 56). Osmanlı döneminin dergilerinin, gazetelerinin, derneklerinin önemli malzemelerinin feminist eleştirel bir bilinçle okunması, kadın hareketlerinin tarihsel gerçeklerinin ortaya çıkmasını sağlayacaktır.

Osmanlı feminist hareketlerinin önemli bir geçmişe sahip olduğu gerçeğinin bu şekilde dile getirilmesiyle "kadın tarihi'' çalışmaları da yeni bir boyut kazanır. ''*Kadın tarihçi Joan Scott'un "history'' yerine "herstory'' diyerek kadın deneyimlerini ve birikimlerini ortaya koymaya çalışması gibi kadınların tarihteki görünmezlikleri temel problem haline gelmeye başlar''* (Çakır, 2001, s. 258). Kadın hareketi tarihinin doğru okunması için kayda geçirilmeyen kadın yaşantılarının, kadın hikayelerinin tespit edilmesi için "farkındalık'' oluşur.

Şirin Tekeli, Türk tarihinde kadın izlerini araştırır ve kadınların Türk devletinin kuruluş tarihinde oynadıkları etkin role dikkat çeker. Birinci Dünya Savaşından itibaren özellikle de Milli Mücadele döneminde kadınların da erkekler gibi çalıştıklarını, geleneksel kadın rollerinden sıyrılıp bir dizi eyleme katıldıklarını, kürsülerde kitlelere seslendiklerini vurgular (Tekeli, 1983, s. 313). Mustafa Kemal Atatürk, Türk kadınının milli mücadelede için özverili çabasını pek çok konuşmasında övgüyle dile getirir:

"*Dünyanın hiçbir yerinde hiçbir milletinde Anadolu kadınının fevkinde kadın mesaisi zikretmek imkanı yoktur ve dünyada hiçbir milletin kadını 'ben Anadolu kadınından daha fazla çalıştım, milletimi halasa ve zafere götürmekte Anadolu kadını*

kadar hizmet gösterdim diyemez. (...) Erkeklerimizin teşkil ettiği ordunun hayat kaynaklarını kadınlarımız işletmiştir" (Doğan, 2009, 270).

İki cinsin eğitim yaşamında eşit öğrenim haklarına sahip olması 1924 yılında kabul edilen Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile hukuksal zeminde kabul görür. Cumhuriyet'in kurulması ile birlikte Türk kadınının özellikle iki alanda temel haklar elde ettiği görülür. İlkine Medeni kanunla sahip olan kadınlar, ikincisini ise seçme seçilme hakkı ile elde edilmiştir. Sosyal ve siyasi alanda elde edilen bu haklar kadın hareketinde önemli gündem maddeleridir. 1926'da kabul edilen Medeni Kanun ile de kadın ve erkek eşitliği hususunda çok önemli adımlar atılır. Çok eşlilik kesin bir dille reddedilir. Hem kadına hem de erkeğe boşanma hakkı tanınır. Hem kadının hem de erkeğin eşine karşı hak ve görevleri belirlenir (Taşçıoğlu, 1958, s. 68). Böyle kadını ezen "cinsiyetçi iş bölümü'' uygulamalarını engellemek temel amaçtır. Mirasta eşitliği savunan bu kanun, mal birliği ve mal ayrılığı noktasında da kadın erkek eşitliğine uygun değişiklikleri sağlar. 1925'te çıkarılan Kıyafet Kanunu da modern bir topluma uygun olan kılık kıyafetleri giymenin önünü açar. Kadının peçe ve çarşaf giymek zorunda kalmasını yani "örtünme''sini kadın bedeninin özgürlüğüne müdehale olarak ifade eden kadın araştırmacılar, kadınların sosyal yaşamında Cumhuriyet devrimlerinden sonra bazı iyileşmeler olduğunu ifade eder (Tekeli, 1983, s. 1193).

1926'da Memurin Kanununun kabulu ile kadının memur olarak çalışmasının önü açılır. 1930'da Belediye Kanunu ile kadınlara ilk siyasi haklar tanınır. Kadının siyasi alanda kendini temsil hakkını kazanması kadın hareketi için oldukça önemlidir. Ülke yönetiminde kendisinin de söz sahibi olduğunu hukuki hakları ile hatırlatan kadın tarih boyunca "eril iktidar''la anılan siyaset sahasında kendine yer açmaya çalışır.

"Modern Türk kadını'' imgesine dair 1920'lerden itibaren dönemin gazete ve dergilerinde çıkan bazı yazılarda kadının "bütüncül'' bir bakışla ele alınmayıp "aile kadını'' ve "süs kadını'' gibi kategorilerle değerlendirildiği görülür. Kadını ahlâk ve namus kavramları üzerinden yargılayan zihniyet, kadınları "iyi kadın'' ve "kötü kadın'' diye gruplarken kendi "kadın algısı'' etrafında bir kadınlığın kabul görmesi için mücadele eder. Türk Kadın Yolu'nda Enver Behnan imzasıyla kaleme alınan "Aile Kadını, Süs Kadını'' başlıklı bir yazıda *"biri zevcine, çocuklarına merbut, diğeri de moda ve dans gibi havai şeylerle meşgul olan''* iki *kadından "biri cemiyete intibak etmiş içtimai kadın tipi, öteki de maddi varlığının numunesi''* olarak betimlenir. Milli kadının aile kadını olduğunu hatırlatan yazar, onun misyonunu şöyle açıklar: *"Bunlar*

vatana fergat-ı nefs sahibi asker, muallim, muharrir, memur, yani iyi bir vatandaş yetiştirir" (Balcı, 1998, s. 35).

Kadınlar toplumda kendilerini kategorilere sıkıştıran, kimlik kazanım süreçlerinde "cinsiyetçi uygulamalar'' ile kendilerine zarar veren zihniyete karşı çekimser davranırlar. Tekeli'ye göre bunun nedeni, Türk insanının toplumsal değişiklikleri devletten beklemesine dayanır (İmançer, 2002, s. 163). 1950'li yıllara kadar Türk toplumunda "cinsiyetsiz bir sadelik'' ile iş hayatında yer alan kadınların genelde bekar oldukları ve klasik bir giyim tarzını uzun süre korudukları ve evlendiklerinde de pek çoğunun mesleklerini ikinci plana attığı görülür. 1950 sonrasında eğitimli iş kadınlarının sayısındaki artışın yanı sıra kadın hakları mücadelesinde duyarlı kadınların ön plana çıkmaya başlaması dikkat çeker (İmançer, 2002, s. 163).

1960'larda tüm dünyada olduğu gibi özgürlük hareketlerinin Türkiye'de de siyasi atmosferi şekillendirmesi kadın hareketleri açısından oldukça önemlidir. 1968 öğrenci hareketlerini destekleyen feminist kadın birlikleri işçi, öğrenci, memur kadınların sorunlarını ortak paydalarda tartışırlar. Devrimci Kadın Birliği başta olmak üzere farklı örgütlenmelerle bir araya gelen kadınların kendi mücadelelerine kendilerinin sahip çıkması gerektiği düşüncesi ile hareket ettikleri görülür. Sosyalist kimlik kazanması için öncelikle kadının "birey'' kimliğini taşıması gerektiği ve ataerkil düzenin buna izin vermediği savunulur. Sol mücadelede erkeklerin "sosyal adaletsizlik'' karşısında aldıkları tavrı "kadın hakları'' söz konusu olduğunda onları "bacı'' ya da "yoldaş'' kimlikleri ile kendi hareketlerinin bir parçası olarak görmeleri feminist harekette eleştiri konusu olur. Sol siyasetin feminist hareketler karşısında sergilediği tavrın özellikle 60'lı yıllarda kadın mücadelesinin Batıdaki ya da Amerika'daki gibi bir ivme kazanmasının önünde önemli bir engel olduğu düşünülür.

1970 sonrasında kadın hareketlerinin önemli gelişim göstermesi "kadınlık bilinci'' oluşumuna bağlı olarak açıklanır. Çünkü "geleneksel kadın'', "batılılaşan kadın'', "İslamcı kadın'', "Kemalist kadın'', "sosyalist kadın'' kategorileriyle ele alınan kadın dünyasında "kadın özne'' hiçbir zaman "kadın'' kimliği ile değerlendirilmemiştir. Batılılaşma sürecinde adeta bir zorunluluk olarak görülen kadın haklarının uluslaşma sürecinde de cinsiyet ayrımına karşı bir mücadele değil "yerine getirilmesi gereken görev'' gibi algılanması söz konusudur. Toplumsal değerleri sorgulayan feminist hareket bu noktada kadınlık deneyimleri, "kürtaj, bekaret cinsellik'' gibi tabu sayılan konuların yeniden tartışılması'' için mücadele eder.

12 Eylül 1980 askeri darbesinden sonra kadın hareketlerinin daha ön planda olduğunu savunan görüşe göre sağ-sol mücadelesinde görülen kutuplaşma, çatışma ve geri çekilme sonrasında açılan alan feminist hareketlerinin sesini duyurmasını sağlar. Askeri rejim tarafından denetim altına alınan baskın ideolojilerin geri çekilmesiyle sivil hareketlere kendilerini ifade etme imkanı doğar (Gülendam, 2006, s. 97; Karataş, 2009, s. 3). Ayrıca 1980'lerden itibaren Özal döneminde başlayan "kimlik ve aidiyet'' temelli farklılaşmalar sosyal hareketleri doğrudan etkiler. Monolitik tarih kurgusunun çözüldüğü bu dönemde statü ve kimlik bağlamında yeni biçimlendirmeler söz konusudur. "*Kadınların, Alevilerin, Lazların ve diğer kesimlerin temsilcilerin kendi tarihlerinden ve kendilerini oluşturan kültürel mirasın içinden araştırma, yazma, yayımlama girişimlerinin yaygınlaşması da bu döneme özgüdür"* (İlyasoğlu, 2001, s. 16). Türkiye'de bu dönemde yükselişe geçen ve güç kazanan kadın hakları mücadelesi kadının hem bireysel kimliği hem de toplumsal kimliğini elde etmesini amaçlar.

Serpil Sancar'a göre 1980'lerde de feminist hareket aslında etkin bir güce kavuşamamıştır. Bunun farklı sebepleri vardır. *"1980'lerin ortasına kadar ortaya çıkmayan feminist örgütlenmeler "sol hareketler"in Avrupa'da feminist siyasetlerle karşılaşıp etkilendiği 1970'li yıllarda değil, Berlin duvarının yıkıldığı ve dünya siyasetinin yeni bir liberal/muhafazakâr siyasal dalga ile şekillendiği post-Sovyet döneminde ses getiren bir gündem oluşturur"* (http://kasaum.ankara.edu.tr). Bu dönemin belirleyici siyaset tarzı soldan gelen eşitlik ve özgürlük talepleri değildir; feminist örgütler Türkiye'de 1990'lı yıllara damgasını vuran kimlik ve kültürel tanınma talep eden siyasetlerle şekillenen etnik ve dini kökenli siyasal hareketlerle eş zamanlı olmuştur. 90'lı yıllarda İslamcı feminizmin ve Kürt kadın hareketlerinin Kemalist feminizme eleştiriler yöneltmesi, "kimlik'' ve "farkındalık'' siyasetinin ön plana çıkarılması söz konusudur. Kimlik, yabancılık, çok kültürlülük, azınlık hakları gibi konuların 1980 sonrasında hızla dünyanın gündemine yerleşmesi siyaset, sanat, sosyal yaşama da farklı noktalarda yön verir.

1980'lerden itibaren Batı'da feminizmin hızlı yükselişi tüm dünyadaki kadın hakları mücadelelerini etkiler. 1980'de Kopenhag'da II. Dünya Kadın Konferansı'nda karar altına alınan "Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi'' oldukça önemlidir. Feminist hareketlerin pek çok alandaki cinsiyetçi uygulamalara karşı yürütülen mücadelesi bu sözleşme ile güç kazanır. Çünkü kadın hareketini oy hakkı, miras hakkı gibi hukuki zeminde kadın erkek eşitliği ile çözülmüş yasal haklar mücadelesi olarak algılayan sınırlı bir bakış söz konusudur. 1985'te bu sözleşmenin

Türkiye'de kabul görmesiyle birlikte kadın hareketlerinde hem kuramsal hem de uygulamalı alanlarda çalışmalar hız kazanır.

Kadın hareketinde 1980 sonrasında yaşanan hareketlilik basın dünyasına da yansır. Dergiler kadın konulu gündem maddeleri ve özel dosyaları ile harekete destek sağlar. YAZKO grubu ve Kadın Çevresi grubunun çalışmaları o dönemde oldukça etkili olur. Sempozyumlar düzenlenip kadının tarihte, edebiyatta, sosyolojide, sinemada farklı imgelerinin tartışılmaya başlanması kadına "bütüncül bir bakış'' sağlar. Şirin Tekeli'nin öncülüğünde Kadın Çevresi grubu yayın ve çeviri hususundaki eksiklere dikkat çeker. Feminist dergisi 1987'de yayımlanmaya başladığında "kadın söylemi'' tartışmaları yoğunlaşır. "Bedenimiz Bizimdir'' ve "Cinsel Tacize Hayır''başlıklı kampanyalar gibi ses getiren önemli etkinlikler kadına her tür şiddete "dur'' demeyi amaçlar. Bu eylemler kadın hareketine güç kazandırır. Ayrımcılığa Karşı Kadın Derneği ve Perşembe Grubu da büyük kentlerde kadın dayanışma platformalarının oluşumunu sağlar.

Kadın hareketi tarihini doğru kavramak için akademik düzeydeki kadın araştırmaları oldukça önemlidir. Üniversitelerin kadın araştırma merkezleri, kadın çalışmaları bölümleri bu ihtiyaca yanıt verirken bilimsel çalışmaların sivil toplum kuruluşları ile işbirliğine açık olduğunu da ortaya koyarlar. Bir toplumsal hareket olan feminizm ile tarihçilik arasındaki ilişki onun toplum bilimlerindeki etkisini artırır. Berktay'ın da vurguladığı gibi "bilinçli ve kolektif bir etkinlik'' olan toplumsal hareket yerleşik iktidar yapısına ve normlara karşı eleştiriler yöneltirken toplumun tüm katmanlarında etkili olur. *"Bilgi üretimi sürecinden dışlanan kadınların dünyayı tanıma ve anlamlandırma süreçlerini görünmez kılan yerleşik yapı kadın çalışmalarıyla yeniden ele alınır"* (Berktay, 2001, s. 270). Sosyal Bilimler alanında Kadın Çalışmaları ve Araştırmaları başlığının kabul görmesinde kadın sosyologların, akademisyenlerin ve yazarların seminer, sempozyum ve konferanslarda feminist teori ve hareketi anlatmaya başlamaları oldukça etkili olmuştur. Şirin Tekeli, Necla Arat, Fatmagül Berktay, Nilüfer Göle, Deniz Kandiyoti, Yeşim Arat, Yıldız Ecevit, Serpil Çakır, Ayşe Durakbaşa, Serpil Sancar, Necla Akgökçe gibi önemli isimlerin özellikle edebiyat, tarih ve sosyoloji alanlarındaki yayınları kadın hareketinin hem kimlik kazanması hem de bilimsel bir bakış açısıyla ele alınıp irdelenmesi için önemlidir.

1990'da kurulan "Mor Çatı Kadınlar Örgütü'' önemli eylemlere imza atar. Kadın derneklerinin sayısının giderek artması kadınlık bilincinin yükselişi ile açıklanabilir. Köyde ve kentte kadınların sorunlarının hâlâ devam ettiğinin görülmesi eğitim ve hukuk alanında kazanılan hakların toplumsal yaşamın farklı alanlarında

kadına varlığının kabul görmesinde yeterli olmadığı düşünülür. Bu bakımdan özgürlük mücadelesi kadına yönelik "şiddet taciz ve tecavüz'' haberlerinin giderek normalleştiği ve toplumca kanıksandığı modern zamanlarda da devam etmektedir. Türkiye'de kadın hareketlerinin daha etkin olması için daha "kapsayıcı'' olması gerektiği yönünde bazı eleştiriler söz konusudur. *Feminist hareket, "orta sınıf aydınlar tarafından savunulan bir ideoloji''* tanımının dışına çıkmadığı sürece güç kaybedecektir (Çağatay, Soysal, 1995 s. 291). Kutsal anlamlar yüklenen ailenin alternatifsiz bir kurum olarak algılanması 1990'lara kadar feminist görüşün Türkiye'de doğru anlamlandırılmasını olumsuz etkiler. Çünkü kadın hakları hareketleri aileyi ve ailedeki toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümünü sorgular. Bu da aileyi yücelten bakış açısını da aslında eleştirme cesareti sergilemektir. Toplum, bu cesareti gösteren kadını "marjinal'' bulduğundan 1990'lara kadar toplumda "feminist kadın imgesi''ne dair önyargılarla örülü kalıplarla mücadele edilmiştir. Radikal feministlerin daha cesur bir çizgide ilerlemeleri bu bakımdan önemlidir. Onlara göre değişimin daha hızlı ve kapsamlı olması için ataerkil örüntülerle dolu geleneksel yapının bütünüyle yok edilmesi gerekir. Özellikle 1980 sonrasında sokaklarda ses getiren eylemlere imza atılması kadın hareketini durağanlıktan kurtarma çabalarını da ifade eder.

Serpil Sancar'ın Türkiye'de kadın hareketlerinin kronolojisi için hazırladığı şu tabloda 1985 sonrasına yapılan vurgu dikkat çeker:

- *Geç modernleşme ve uluslaşma dönemi feminizmi (1860-1930)*
- *Modernleşmeci kadın hakları bakışının kentli orta sınıfa taşınması (1930-65)*
- *Sınıf siyaseti ve sosyal refah anlayışı dönemi (1968-85)*
- *Bağımsız radikal feminizm (1986-1995)*
- *Küresel feminizmin ve Pekin Dünya Kadın Kongresi sonrası kadının insan hakları anlayışının etkisi (1995-2000)*
- *Devlet içinde kurumsallaşma, kadın örgütleri arasında ittifaklar (2000-2005)*
- *Proje feminizmi dönemi (apolitik politikleşme) ve liberal demokrasinin kadın hakları konsolidasyonu"* (Sancar, 2005, s. 68).

Feminist hareketin "proje feminizmi'' ile farklı iktidar ilişkileri aracılığıyla bütçe alması ve kadın kuruluşlarının kadro sıkıntılarını gidermeye çalışması kadın hareketi mücadelesinde hâlâ eleştiriler alan bir noktadır. Seçkinci bir tavırla sadece "profesyonel'' bazı eğitimli kadın gruplarının belli şirketlerle ya da bankalarla iş birliği

yapması ve bu kuruluşların "modern vitrinini oluşturma'' gayesi ile "toplumsal sorumluluk projesi'' adı altında kadın sorununa eğilmesi yüzeysel çözümler getirmiştir. Devlet feminizmi de bu noktada eleştirilmiştir. Çünkü şiddet gören, ezilen, dışlanan kadına yardım eli uzatılırken konuya geniş bir perspektifle bakılmaması, derinleşmek yerine "yüzeyselliğin rahatlığı''na sığınıp bireysel kadın öykülerinde "geçici çözümler'' ile yetinilmesi kadın hakları mücadelesine kan kaybettirmiştir.

1990'lardan itibaren kadının siyasi temsili ile ilgili çalışmalardaki yoğunlaşma kadın hareketinde yaşanan durağanlığın önüne geçme çabasının ifadesidir. 1997'de Kadın Adaylarını Destekleme Derneği kurulur ve kadınların seçimle ve atamayla gelinen tüm karar mekanizmalarında eşit temsilini sağlama misyonunu taşıdığı açıklanır. Ayrımcılığın her türüne karşı olduğunu belirten KA-DER, tüm partilerin kadın kolları ile eşit mesafede işbirliğiyle çalışıldığının altını çizer. Siyasetin eril atmosferine karşı kadın adayların teşvik edilmesi ve görünür kılınması için çabalayan bu tür kurum ve kuruluşlar kadın gücünü birleştirmeyi, kadınlar arasındaki farklılıklar yerine "benzerlik vurgusu'' ile Batıdaki kadın hareketinin "kızkardeşlik'' duygusunu yaşatmayı amaçlar. Kanun değişiklikleri ile kadının toplumsal konumunda "iyileştirici'' değişikliklerin yapılması kadın hakları taleplerinin daha gür sesle ortaya konmasıyla bağlantılıdır. 1990 sonrasında kadının çalışmasının kocasının iznine bağlanmaktan çıkarılması, kendi soyadını kullanma özgürlüğüne kavuşması, evlenme yaşında ve boşanmalarda mal paylaşımında kadın lehine yapılan değişiklikler kadın hakları mücadelesinin birer sonucu olarak değerlendirilir.

Türk feminist hareketi araştırılırken kamusal alan, özel alan ve "cinsiyetlendirilmiş mekân'' terimleri sık sık tartışma konusu olarak karşımıza çıkar. Türk evlerindeki değişimi Osmanlı döneminden itibaren araştırıp cinsiyet rollerinin dağılımını ele alan Ferhunde Özbay "Gendered Space'' (Cinsiyetlendirilmiş Mekân) başlıklı yazısında harem- selamlık uygulamasını eleştirir. Kadın erkek rollerinin tarihsel, sosyal, ekonomik ve kültürel gelişmeler doğrultusunda değiştiğini fakat kadının modern zamanlarda da özel alana mahkûm edildiğini belirtir. "*Modern evlerin küçük, dar ve soğuk mutfakları kadının vaktinin pek çoğunu geçirdiği mekândır"* (Özbay, 1999, s. 555). Kadın hakları mücadelesinde kadının kamusal alanda görünür kılınması için eril mekânların atmosferinin doğru tahlil edilmesi gerekir. Kadınlar kendilerine bazı mekânların kapılarını kapatan eril düşünceye karşı seslerini yükseltirler.

Üniversitelerin kadın araştırma merkezleri ve Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi tarafından gerçekleştirilen projelerin kadın çalışmalarına oldukça anlamlı

ve önemli katkılar sağladığı görülür. 1994'te İstanbul Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırmaları Merkezi bünyesinde Serpil Çakır'ın koordinatörlüğünde başlatılan bir çalışma "Cumhuriyetin Öncü Kadınları Sözel Tarih Projesi'' öncü kadınların yaşam öykülerine ulaşılmasını sağlar. Bu alandaki boşluğu dolduran çalışmalardan biri de "Türkiye Kadın Sözlü Tarihi Pilot Projesi''dir. Bu iki projenin ekibinde yer alan ve kadın araştırmalarında uzmanlaşmış, kadın örgütlenmelerinde yer almış gönüllü kişiler 1995'te "Kadın Sözlü Tarihi Atölyesi'' düzenlemiştir. (İlyasoğlu, Akgökçe, 2000, s. 30) Kadın hareketleri tarihçesinin karanlık noktalarının aydınlatılması için bu çalışmalar oldukça önemlidir. Çakır'ın da belirttiği gibi *"kadın araştırmaları sadece bir bakış değil, bilme ve dünyada var olma yolu"*dur (Çakır, 2000, s. 15). Sorguladığı gerçek, kadın gerçeğidir. Tarihsel gerçeklerin kadın açısından sorgulanması feminist epistemolojinin oluşumuna büyük katkı sağlamaktadır.

Kendi bedenine yabancılaşan kadının hala kimlik sorunu yaşaması, "eril otorite''yi her alanda her gün hissetmesi kabul gören bir gerçek iken kadının "feminist'' kimliği reddetmek adına kadın birliklerinden ve onların mücadelesinden uzak durması dikkat çekici bir husustur. Daha bilinçli bir kamuoyu ile kadın hakları mücadelesi sınırlı çevrelerin kendi içine kapalı hareketi olarak değil kadının evrensel sorunlarının çözümü için haklı bir mücadele veren yapıcı bir hareket olarak algılanacaktır. Tahsin Yücel'in de vurguladığı gibi "çağdaş kadın her şeyden önce özgür kadın''dır. Çağdaşlığın belirleyici koşulu olan özgürlük *"önceden verilmiş bir nitelik''* değildir; bilgiyle, deneyimle ve mücadeleyle kazanılır (Yücel, 1999, s. 112). Bu bakımdan Türk kadınının özgürlük mücadelesi de yaşamı boyunca sürecektir. "Toplumsal kabuk değişimleri''nde kadın dünyasına "yansıtıcı ayna'' rolünü dayatan baskıcı zihniyet karşısında kendi kimliğini tanıma, anlamlandırma ve değiştirip dönüştürme gayesi, bu mücadelenin temel unsuru olmaya devam edecektir.

1.3. Feminist Kuram ve Edebiyat Eleştirisi

Feminist kuramın doğuşu ve gelişimi kadın hareketleri ile doğrudan bağlantılıdır. Kadının geçmiş deneyimlerinin uzun yıllar boyunca saklı tutulması, yok sayılması ya da erkek bakış açısıyla kimi zaman eksik kimi zamansa yanlış yansıtılması feminist kuramcıları harekete geçirmiştir. Edebiyat, tarih, coğrafya, antropoloji, sosyoloji ve siyaset bilimi başta olmak üzere farklı disiplinlerden araştırmacılar kadın öznenin "ikincil'' konumunu "erkek hegemonyası'' üzerinden sorgulamıştır. "Öteki''

olarak tanımlanan kadının tarihi yok sayılmıştır. Erkeğin varlığı üzerinden, onun "tamamlayıcısı'' addedilerek ve "edilgenlik'' vasfıyla tanımlanan kadının "kendi sesini aramak'' feminist kuramcıların temel amacıdır. Farklı disiplinlerden örneklerde kadının eksik ya da yanlış temsillerini deşifre etmek için öncelikle erkek egemenliğinin dil aracılığıyla nasıl kurgulandığının ortaya konması kuramın en önemli çıkış noktasıdır. Cinsiyetin dil kanalıyla kurulduğunu, metinlerde cinsiyet üzerinden bir hiyerarşi yaratıldığını, "gelenek'' çerçevesinde kadın özneye bir varoluş alanı tanınmadığını savunan feminist araştırmacılar, eserlerdeki eril normların başat unsur olmasının tarihi izlerini sürerler.

Cinsiyet kavramı feminist araştırmaların en önemli unsuru olarak karşımıza çıkar. "Kadın, kadıncı, kadınsı'' kavramlarının anlamları ve kullanım alanları sorgulanırken toplumun bu kavramlara farklı dönemlerde atfettiği değerlerin, yüklediği farklı çağrışımların kültürel ürünlere nasıl yansıdığı feminist araştırmaların temel inceleme konusudur. Feminist eleştirinin amacı, "*cinsiyet rollerinin doğal farklılıkların gerektirdiğinden de öte farklılaştırılmasında erkek egemen ideolojilerin belirlemelerini saptamaktır. Feminist eleştiri sosyolojik bir olgunun kavranma, eleştirilme ve değiştirilme gereğini de içeren kapsamlı bir eleştirel harekettir*" (Irzık, Parla, 2004, 21).

Kadın karakterlerin erkek yaratıcının metinlerindeki yokluğu, ezikliği, kısıtlı rollere mahkûm edilişi, suskunluğu irdelenerek kadının "eşitlik'' mücadelesinin haklılığı vurgulanır. Benlik algısına sahip ol(a)mayan kadın yazarın ya da kadın okurun kendine yabancılaşmasının önlenmesi için öncelikle "kadın bireyin varoluş serüveni'' farklı disiplinlerde ele alınır. Çünkü kadın edebiyatı ya da kadın geleneğinin oluşumu kadın yazarın kendini ifade etme çabası ve gücüne bağlı olacaktır. Kadının öncelikle kendisini baskı altına alan toplumsal söylemin analizini idrak ederek kendi yaratıcı gücünü erkek dünyasından bağımsız ortaya koyması gerektiğine dair farkındalık yaratılır. Feminist kuramların merkezinde "kadının bilinçlen(diril)mesi'' ile kazanacağı bu "farkındalık'' yer almaktadır.

"Erkek egemen toplum'' kavramı yerleşik bir toplumsal düzlemin ifadesidir. Kadın öznenin bilinçlenme serüveni öncelikle egemen eril iktidarın kavramlarını doğru analiz etmesi ile mümkün olacaktır. Feminist kuram erkek hegemonyasını farklı boyutlarıyla ele alır. Sancar'ın da işaret ettiği gibi "*hegemonik erkeklik değerlerini temsil eden küçük bir azınlık erkeğin oluşturduğu bir ortak çıkar alanı''* söz konusudur (Sancar, 2008, 17). Feminist eleştirmenlerin temel gayesi bu çıkar alanının farklı

disiplinlerdeki temsillerinin ortaya çıkarılmasıdır. Kadının kendi sesini bulabilmesi için öncelikle bu sesi yadsıyan eril iktidarın tarihsel geçmişi irdelenecektir.

Feminist tarihçiler, kadın deneyimlerini dışlayan geleneksel tarih çervevesini eleştirerek kadın öznenin kendi tarihine dair bilinçlenmesi gerektiğini savunurlar. Fatmagül Berktay'a göre *"kadınları tarihe yazmak''* yeni bir tür tarihçilik ve farklı analitik kategoriler arayışını gerektirir (Berktay, 1999, s. 52). Kadınların kendi seslerini bulabilmeleri kadar o sesi başkalarına da duyurabilmeleri "kendilerine ait tarihe sahip olmaları'' ile mümkündür (Berktay, 1999, s. 53). Serpil Çakır, *"tarih kitaplarında kadına ilişkin pek fazla veri bulunmamasının''* kadını "görünmez'' kılmaya hizmet ettiğine işaret eder (Çakır, 2000, s. 15). Erkek tarihçiler geçmişi erkeğin gözünden ve erkek merkezci kavramlarla anlatarak geleneksel tarih yazıcılığını sürdürürler. Feminist kuram kadın öznenin hem bireysel tarihi hem de toplumsal tarihini ortaya koymayı amaçladığından kadın tarihçilerin çalışmaları oldukça önemlidir. Joan Scott'un da belirttiği gibi *"yalnız biyolojik cinsiyeti değil sınıf ve iktidar da dahil olmak üzere bir dizi ilişkiyi''* temsil eden toplumsal cinsiyetin tarihi serüveni feminist kuramın epistemolojik temellerinin oluşumu içinde incelenmelidir. Çünkü cinsler arası ilişkiler toplumsal örgütlenmenin asal bir unsurudur. *"Özne olarak kadın, toplumsal cinsiyet ve politika''* feminist tarihçiler tarafından birlikte ele alınıp analiz edilirse feminist kurama önemli katkı sunar. Geçmişin eksik bir kaydı olmakla eleştirilen tarih, aynı zamanda kadınların dışlanmasını veya ezilmesini meşrulaştıran bilgi üretiminin bir dalı olarak da sorunsallaşır (Scott, 2000, s. 25). Kadının tarihsel süreçte sahip olduğu farklı konumlara dair gerçek bilgilerin toplanması ve incelenmesi ataerkil kültürün dayattığı tanım ve kategorileri tartışmaya açar. Scott, "Feminist Tarihin Peşinde''adlı kitabında da "kadın kategorisi''nin tarihsel gerçekliğinin geleneksel tarih yazımının dili, yöntemi ve terimleri sorgulanarak analiz edilebileceğine işaret eder (Scott, 2012, s. 34). Feminist tarih araştırmalarının derinleşmesi yeni Fransız feminist harekette Monique Witting, Christine Rochefort gibi öncü isimlerin Paris'te meçhul asker anıtına çelenk bıraktıkları *"askerin bilinmeyen eşi"*nin yok sayılan kimliğini yeniden kazanması umudunu doğurur (Bakay, 1997, s. 29).

Feminist kuramın kadın yazarların "yitik'' yapıtlarını meydana çıkarmak ve yeniden yorumlamak için bu yazarların özel ve mesleki yaşamlarını belgelemek istediğini belirten Elain Showalter, disiplinlerarası ilişkilerin bu bakımdan önemini vurgular. Kadın deneyimleri "görünür'' olmaya başladıktan sonra feminist kuramcılar, tıp, psikiyatri, siyaset, ekonomi, sosyoloji, psikoloji, antropoloji gibi alanların

araştırmacılarının da feminist eleştirel yöntemlere ilgi göstermesi için çabalar. Einstein'in "Görelilik Kuramı'', Heisenberg'in "Belirlenemezlik İlkesi'' ile ilgili bilimsel çalışmalarının yeni evren tasarımı kurgularken aslında feminist kuramı da etkilediği savunulur. Her bir ayrı varlığın kendi çevresine göre tanımlandığı yeni bir gerçeklik algısı geçmişin "siyah beyaz'', ''ben /o'', "ya/ya da'', "özne/nesne'' ikiliklerini ortadan kaldıracak bütünsel bir yaklaşımı savunur. Bu bakımdan Robin Morgan'ın "The Anatomy of Freedom''da (Özgürlüğün Anatomisi) altını çizdiği gibi yeni feminist düşünce ile yeni fizik arasında bir ahenk söz konusudur (Donovan, 2005, s. 339).

Karen Horney'in ruh bilimine dair araştırmalarında "kadın düş gücü''nün izini sürmesi, Erik Erikson'un "kadınlık algısı'' ve "kadının iç dünyası'' ile ilgili tespitleri, Linda Nochlin'in kadın imgelerini anlamlandıran "kadın ikonografisi'' çalışmaları, feminist coğrafyacılar Linda McDowell ve Gillian Rose'nin cinsiyet örgütlenmelerini ortaya koyan mekân analizleri feminist kuramın farklı sahalarda entelektüel zenginlik ve derinlik kazanmasını sağlar. Lise Vogel ve Helene Roberts gibi sanat tarihçileri de feminist tarihçilerle işbirliği yaparak kurama önemli katkıda bulunurlar (Akgökçe, Çakır, 1996, s. 167).

Judith Butler, "The End of Sexual Difference'' (Cinsel Farklılığının Sonu) makalesinde evrensel tanımların içeriğinin ve kategorilerinin yeniden sorgulanması gerektiğine işaret eder (Kavka, 2002, s. 34). "Cins, cinsel, cinsiyet, cinsellik'' gibi kavramların kullanımında biyolojik varoluştan ziyade süregelen "toplumsal roller''in gücüne dikkat çeken Butler, feminist araştırmanın "kategori'' analizine duyduğu ihtiyaca ve kimlik kuramlarıyla ilişkisine dikkat çeker. Feminist eleştirmenler, kadının "sömürülen/dışlanan/yok sayılan'' bir konuma mahkûm edilişinin tarih boyunca "kadın olma hali'' ile "kadın olmanın bir gereği'' olarak açıklanmasını sorgular. "İnsan'' kavramının çağrışımında dahi "erkek'' öznenin "baskın'' oluşunun izleri sürülür. Erkeğin/erkekliğin norm kabul edilmesi "hu-*man*'' (insan) çağrışımında da yanlış bir algıyı evrensel boyuta taşır (Türker, 2003, s. 300). Sandra Gilbert de "pen-penis'' ilişkisini sorgularken erkek öznenin metinlerdeki "*yaratıcılığı penis sahibi, erk sahibi'' olmasına"* bağlayan yerleşik bakışı eleştirir (Gilbert, 1979, s. 137). Bu bakımdan feminist kuramcılar için kalemi metaforik penis olarak algılayan, erkeği sadece "erkeklik'' gücü ile "norm'' kılan bakış açısının yanlışlarını tespit etmek oldukça önemlidir. Kültürel söylemler cinsiyet ayrımcılığını hangi disiplinlere nasıl taşımakta ve yerleşik sistemde "erkeklik algısı'' nasıl sabitlenmektedir? Bu yerleşik dokuyu

öncelikle doğru analiz etmek ve ardından yeni bir yapı inşa etmek nasıl mümkün olacaktır? Feminist araştırmacılar bu soruların yanıtlarını ararken feminist eleştiri geleneğini kullanırlar.

Feminist eleştiri, kadınların edebiyattaki temsilinin erkek egemen bir bakışla kurgulandığı ve bu patriyarkal kurgunun yanlış bir kadın algısına yol açtığı tezi üzerinden hareket eder (Türker, 2003, s. 293). Maggie Humm, feminist kuramın çervevesini üç temel varsayımdan yola çıkarak tespit eder: İlk varsayıma göre cinsiyet dil üzerinden kurulur ve yazı üslubunda görünür hale gelir. Bu yüzden üslubun da cinsiyet ideolojilerini temsili bakımından dikkatli değerlendirilmesi gerekir. Feminist eleştiri, cinsiyet ile edebi biçem arasındaki etkileşimin sistematik bir açıklamasını yaparak iktidar ve cinsel ayrımlarla ilgili genel sorunları içeren dil konusundaki meselelerden açıkça ve özgürce söz eder. İkinci temel varsayım, cinsiyet- bağıntılı yazı stratejileri ile ilgilidir. Robin Tolmach, Lakoff'un çalışmalarından itibaren dilbilim araştırmacıları erkeklerin ve kadınların dili farklı biçimlerde kullandıklarına sıkça işaret etmektedirler. Erkekler ve kadınlar sıklıkla farklı bir söz dağarcığına sahiptirler ve bu söz dağarcığını farklı türlerden cümlelerde kullanmaktadırlar. Dale Spender de Erkeğin Dili'nde (Man Made Language) geleneksel dil kalıplarının ataerkil değerlere uygun olarak erkeğin gücünü temsil ettiğini dile getirir. Dildeki kelime hazinesinin anlamsal taraflılığına, önyargılarına, subjektif yaklaşımlara dikkat çeker. Sadece edebi sahada değil iletişimin her alanında kadının "eksik, yanlış" ifade ediliş biçimlerine örnekler sunar. Spender'e göre "*onlar (kadın ve erkek) dünyayı bölüşürken erkekler, üretken, verimli olarak kurabildikleri, düzenleyebildikleri kategorileri kendileri için alırlar, kendilerine özel saklarlar"* (Spender, 1980, s. 101).

Humm'un feminist kurama dair son varsayımı Spender'in işaret ettiği kategorilerin oluşumu hakkındadır. Çünkü edebiyat eleştirisi geleneği, parçası olduğu ekonomik ve toplumsal gelenekler gibi kadınların eserlerini dışarıda bırakmak ya da değerlerini takdir etmemek için eril normlar kullanır (Humm, 2002, s. 26). Ebru Aykut Türker "Feminist Edebiyat Eleştirisi" nde Maggie Humm'un bu son varsayımıyla bağlantılı olarak hakim edebiyat eleştirisinin kadınların eserlerini erkeklere özgü bir çerçeve içinden, eril normlar ile değerlendirdiğini belirtir. Bu normlar, "akıl, zihin, kültür'' gibi kavramları yücelterek erkek değerleri olarak kabul etmekte; sezgi, doğa, beden gibi kavramları ikincilleştirerek kadına mahsus değerler kategorisine sokmaktadır. Türker'e göre bu üç varsayımdan hareket eden feminist eleştiri, ''*hakim edebiyat eleştirisinin bir alt kategorisi olmayı reddederken, bir yandan erkek yazını*

içindeki kadın temsillerinin patriyarkal karakterini çözümlemiş, diğer yandan da ayrı bir kadın geleneğinin izini sürerek kadınlara ait bir yazın ve dilin peşine düşmüştür" (Türker, 2003, s. 293-294).

Maggie Humm, feminist eleştirinin amaçlarını sorgularken bazı temel meselelere dikkat çeker. İlki, eril edebiyat tarihi, eril metinlerin yeniden incelenmesi, bunların ataerkil varsayımlarının saptanması ve bu metinlerde kadınların toplumsal, kültürel ve ideolojik normlara göre nasıl temsil edildiğinin gösterilerek konumlandırılmasıdır. Bu eleştiri izlekseldir, edebiyatta bir izlek olarak kadınların üstündeki baskıya odaklanır ve bir kadın okurun erkeklerin ürettiği yapıtların tüketicisi olduğunu varsayar. Althusser, egemen kültürün baskı mekanizmalarını araştırırken bireylerin baskın ideolojilerin ürünü oluşuna dikkat çeker (Althusser, 2000, s. 31). Foucault da öznenin oluşum sürecindeki "egemen söylem"in gücüne işaret eder. Kendi gerçekliğini bireylere dayatan iktidar mekanizmaları özneleri sınıflara ayırır. Toplumsal cinsiyet rollerine göre yapılan kategori de kadın bireyi kimlik inşasında pasifleştirir (Foucault, 1997, s. 239-240). Janet Kaplan'a göre kadının kimlik kazanım sürecindeki bu baskının doğru tanımlanıp yok edilmesi kadın karakterlerin feminist bilinç kazanmaları ile mümkündür. İngiliz edebiyatından kadın romancıların feminist bilinçle kaleme aldıkları örnek eserleri tahlil eden Kaplan, kadınlık bilincine sahip kadın kalemlerin kadın kimliğini görünür kıldıklarını belirtir (Kaplan, 1975, s. 3). Maggie Humm da feminist eleştirinin önemli ikinci meselesinin kadın yazarların görünmezlikleri hususu olduğuna işaret eder. Feminist eleştirmenler, göz ardı edilmiş kadınların metinlerine ve kadınların daha önce edebiyat dışı kabul edilen sözlü kültürüne büyük önem veren yeni bir edebiyat tarihi oluşturmuşlardır. Üçüncü önemli nokta ise feminist eleştirinin okurlara yeni yöntemler ve değişik bir eleştiri pratiği sunmakla 'feminist okur' sorunuyla karşı karşıya gelmesidir. Böyle bir pratik, geleneksel eleştiride hakkıyla değerlendirilmemiştir (Humm, 2002, s. 26).

Feminist eleştirinin ilk örnekleri edebiyata kadın okurlar açısından baktığından Berna Moran, feminist kuramı "okur merkezli kuram" başlığı altında değerlendirir. Ataerkil düzenin edebiyat yapıtlarında da desteklendiği, sürdürüldüğü, kadının aşağılandığı, horlandığı düşünülerek feminist kuram çalışmalarının ortaya çıktığını belirtir. Feminist eleştirmenlerin edebiyata hem kadın okur hem de kadın yazar gözüyle iki ana yaklaşımının olduğunun altını çizer. ''*Okur olarak kadına yönelik eleştiri yaklaşımının amacı erkek yazarların yapıtlarına kadın okur gözüyle bakarak cinsel ideolojileri, kadın imgelerini, klişe kadın tiplerini saptayarak bunların feminist açıdan*

yorumlarının yapılmasını sağlamaktır" (Moran, 2004, s. 249). Feminist eleştirmenler kadına özgü değerleri, kadın bakış açılarını, kadınca düşünüş biçimlerini tarafsızca yansıtan edebiyatı yeniden kurmak için yeni okuma yöntemlerine ihtiyaç duyulduğunu savunurlar. Kadınca/kadın gözüyle okuma biçimleri üzerine çalışmanın amacı "erkek" mirası olan eski edebi geleneği sorgulamaktır. Çünkü edebiyat kanonunun merkezinde erkek yaratıcının kurguladığı "erkek" figür yer alır. Judith Fetterley'in "The Resisting Reading" (Direnen Okur) adlı kitabında belirttiği gibi yeni okuma yöntemleri geliştirmek, hem kadın hem erkek okuru aydınlatmak, bazı metinlerde örtük olsa da var olan cinsiyetçi önyargılara karşı çıkmak feminist edebiyat eleştirisinin gelişiminde önemli rol oynar. Feminist bir okuma için *"metnin iç işleyiş kuralları, yasaları incelenirken metnin cinsel politikasının feminist yapısöküm stratejileriyle görünür kılınması"* gerekir. Metnin ataerkil ideolojiyi iç ilişkilerinde yeniden üretip üretmediği böylece ortaya çıkacaktır (Özsoysal, 2008, s. 28). Metinde "otoriter" seslerin tespiti kadının suskunluğunun, sessizliğinin, edilgenliğinin nedenlerini de ortaya koyacaktır. Fakiye Özsoysal'ın da belirttiği gibi feminist tiyatro okuması ile bilinçlenen izleyici, toplumsal cinsiyete yönelik unsurları analiz eder. Yabancılaştırma efektini kullanarak izleyicinin yaratıcı gücünü de ortaya koyan feminist eleştirel yaklaşımın amacı "*metnin görünmez kıldığını sahne stratejisinde kendiliğinden görünür hale getirmek*"tir (Özsoysal, 2008, s. 32-33). Toplumsal cinsiyeti sorgulayan Judith Butler'in kültürün yasalarını "kader" gibi sunacak bir sergileyiş ve kabullenişten feminist eleştirinin uzak durması gerektiği yönündeki uyarısı bu noktada akla gelir (Butler, 2008, s. 53). Çünkü cinsiyetin kültürel yorumu feminist eleştirmenlerce tartışılırken "dönüşüm" sağlayıcı yeni yaklaşımlara ihtiyaç duyulur. Erkek hiyerarşisinin metinlerdeki kuruluş serüveninin dikkatle deşifre edilmesi feminist edebiyat eleştirisi için oldukça önemlidir.

Karen Offen, 1700-1950 arasında Avrupa'da feminist kuramın oluşum serüvenini tarihsel çizgide incelerken "otorite" sembollerine yoğunlaşır. Erkeklerin toplumdaki "otoriter" konumlarını sağlamlaştıran erkeksi söylemi sorgulamadan yerleşik iktidar konumunun değiştirilemeyeceğine işaret eder. "Erkek kültür" yaratma çabasının ürünü olan şu kalıpların feminist edebiyat eleştirisi ile sanatsal zeminde de irdelenmesinin önemine dikkat çeker: güç (silah), zenginlik (para, refah), bilgi (akademi, felsefi söylem). Feminist kuramcılar, bu sistem karşısında;

a) *Sosyopolitik yapıda kadının düşüncelerinin ve ürünlerinin bu yapıya katkılarının önemine*

b) *Bilgi formasyonunda, kuramsal platformda ve uygulamada kadın figürün önemine*

c) *Kadın erkek arasındaki ilişkinin, cinsiyetler arası ilişkinin, aile yapısının hem psikolojik hem de sosyolojik boyutlarıyla önemine dikkat çekerler"* (Offen, 2000, s. 64).

M.H. Abrams, Yazın Terimleri Sözlüğü'nde "Feminist Eleştiri'' maddesini kaleme alırken 1960'ların sonuna kadar edebiyata feminist eleştiri ile yaklaşımların pek söz konusu olmadığına işaret eder. Aslında kadın hakları mücadelesinin iki yüzyıldır devam ettiğini vurgulayarak Mary Wollstonescraft'ın "Kadın Haklarının Savunulması" (A Vindication of the Rights of Woman) (1792) adlı kitabı gibi eşitlik sorununu ele alan klasik metinlerin yazıldığını belirtir. Psikanalist, Marksist, Postyapısalcı kuramların etkilediği feminist kuramların farklı akımlarla yenilenip çeşitlenmesi söz konusu olsa da Abrams'a göre şu varsayımlar tüm feminist araştırmacıların ortak görüşleridir:

1. Batı kültürü ataerkil bir uygarlığın ürünüdür. Toplumun sivil düzenindeki ataerkil yapı erkeğin üstünlüğüne dayanarak kadını ona itaat etmekle görevlendirir. Hukuk, ekonomi ve sanat gibi önemli alanlarda da eksiklerinin olduğu iddia edilerek kadını ikinci sınıf olarak gören bir anlayış söz konusudur. 2.Cinsiyet kavramına yaklaşım, anatomik özelliklerle mümkün olsa da kadınlık ve erkeklik rolleri ataerkil sistemin uzantısıdır. Simone de Beauvoir'in "kişi kadın doğmaz kadın olur" sözünde de ifade ettiği gibi kadının kendi kimliğiyle var olması önemlidir. Butler'a göre kadının kendisi oluşum sürecindeki bir terimdir ve bu süreçte "müdahale ya da yeniden anlamlandırma" mümkündür. "Toplumsal cinsiyet bedenin tekrar tekrar stilize edilmesi" ne neden olurken (Butler, 2008, 89) bu duruma karşı sergilenecek direnç de kadın öznenin kendi doğasının gücüne dair farkındalığı ile mümkün olacaktır. Feminist eleştirmenler, "çekingen, korkak, duygusal, pasif" kadın imgesi yaratan zihniyetin ürünlerini eleştirirler. 3. Geleneksel toplum yapısındaki erkek egemenliği edebiyat dünyasına da yansımış, erkek yazarlar tarafından erkeği yücelten imge ve imajlar sürekli yeniden üretilmiştir. Öncü, kahraman tiplere örnek olarak akla ilk gelenlerin Hamlet, Oedipus, Ulysses, Kaptan Ahab olması edebiyat dünyasındaki cinsiyetçi yaklaşımın yansımasıdır" (M.H.Abrams, 1999, s. 233-235).

Margaret Fuller, erkek egemen toplum düzenine karşı cesur direnişini 1845'te yazdığı "Women in Nineteen Century'' (19. Yüzyılda Kadın) kitabıyla ortaya koyarak kadının bireysel kimlik kazanmasına engel olan toplumsal rollere karşı çıkar. Yazar,

kadın erkek kutuplaşmasının kültürün sürekli yeniden ürettiği ataerkil değerlerin sonucu olduğunu savunur. Kendi gücünün farkında olmayan kadın öznede "farkındalık'' yaratılması gerektiğini ifade eder. "20. Yüzyılda ayrı bir kadın kültürünü savunan teorilerin ana metni sayılabilecek'' çalışması ile feminist kuramın öncü isimleri arasında yer alır (Irzık, Parla, 2004, s. 23).

Peter Barry, erkek yazarlardan özellikle John Stuart Mill'in The Subjection Of Women (1869) (Kadınların Boyun Eğişi) ve Friedrich Engel'in The Origin of the Family (1884) (Ailenin Kaynağı) kitabının feminist eleştiriye önemli katkılar sağladığına işaret eder. Feminist eleştirmenlerin kadın imajlarını ele alıp incelerken yazarlarının kadın karakterlere karşı tutumunu, metinlerin iç dengesi ve tutarlığını göz önüne aldıklarını belirtir. Feminist eleştirinin feminizmin sadece küçük bir yan ürünü ya da küçük bir filizi olarak görülmesine karşı çıkar. Özellikle işlevi bakımından feminist kuramın etkinliği ve önemi başarılı feminist araştırmalarla kabul görmeye başlamıştır. Feminist eleştirinin hedefleri nelerdir sorusunun yanıtları Barry tarafından şöyle sıralanır:

1. Kanon üzerinde yeniden düşünmek, kadınlar tarafından yazılmış metinleri yeniden keşfetmek. 2. Kadınların yaşadıkları önemli tecrübelerin yazın dünyasında yer edinmesini sağlamak 3. Kadınları "öteki'' veya "eksik" olarak gören, bu durumu doğanın bir parçası olarak kaderci bakışla sunan bakış açısına meydan okumak 4. Ataerkil düzenin oluşumunu politik açılardan ele alarak metinlerde ve günlük yaşamda iktidar ilişkilerini tahlil etmek 5. Dilin rollerini ve önemini tespit etmek 6. Kadın ve erkeğin biyolojik bakımdan ve sosyal kimlik hususunda temelde var olan ya da olduğu düşünülen farklılıklarının metinlere yansımalarını incelemek. 7. Kadına ait, kadına özgü bir dilin olup olmadığı ve bu dilin erkeğin dünyasına da seslenip seslenemeyeceği sorusunun yanıtını araştırmak. 8. Sözde tarafsız olduğu düşünülen temel ideolojilerin ve genel kabul görmüş edebi metinlerin yeniden değerlendirilip tarafsız bir duruşa sahip olup olmadıklarının sorunsallaştırılmasını sağlamak" (Barry, 2002, s. 330).

Feminist Edebiyat eleştirisinin edebiyatı önce politik, sosyal bakış açısı ile inceleyip "kadın" problematiğini vurguladığını belirten Gürsel Aytaç, feminist kuramdaki gelişmeler ışığında metinlerin estetik düzeyde incelenmeye başlandığını söyler. Kadın yazar ve şairlerin eserlerinin edebilik açısından metne bağlı açımlama, yorumlama çalışmalarının feminist edebiyat biliminin çeşitlemeleri olarak devam ettiğini vurgular (Aytaç, 1990, s. 108).

Feminist edebiyat eleştirisinin öncü ismi Virginia Woolf'un "Kendine Ait Bir

Oda" (A Room Of One's Own) (1929) kitabı, ataerkil düzeni ve bu düzenin kadında baskıya neden olan yerleşik unsurlarını eleştirmektedir. Kadının kendi sesini, kendi deneyimini dile getirebilmesi için özgürce düşünmesi ve yazması gerektiğini savunan Woolf'a göre kadın yazarın sosyal ve ekonomik bağımlılığı onun yaratıcılığını köreltir. Erkeğe ait olduğu varsayılan "akıl egemenliği'' karşısında "hayal gücü'' ile var olmaya çalışan kadının sesinin çıkmamasının nedeni ataerkil toplumsal yapının dayattığı "ev meleği'' rolüdür. Kendi tutkularını kendi isteklerini yazamayan kadın, iyi bir eğitimi, ekonomik gücü ve *"kendine ait bir odası"* olmadığı için *"ev meleğini öldürme"* hayalini gerçekleştiremez (Woolf, 1999, s. 3). "Professions For Women" başlıklı makalesinde de kadınların yaratıcı ve başarılı girişimlerini anlatırken özellikle kadın yazarların yaşadıkları iki büyük sıkıntıdan, "iki baş belası'' olarak söz eder (Woolf, 1999, s. 1942). Öncelikle genç bir hanımın kendi yaratıcı potansiyelini gizlemesi gereken bir gerçeklik olarak idrak etmesine işaret eder. Kendi aklının, zihninin olduğu ve böylece hiçbir erkek tarafından aşağılanmaması, horlanmaması gerektiği gerçeğine önce kadının kendisinin inanması gerektiğini savunur. Woolf, kadın yazarların erkek yazarlardan çekinmelerini ve yaratıcı güçlerini ortaya koymamalarını ikinci temel sorun olarak görür. Bu bakımdan feminist eleştirinin özellikle "kadın yaratıcı gücü''nü ortaya çıkarması gerekmektedir (Rossi, 1973, s. 622). Woolf'u "androjen kimlikler''e dair yaklaşımı basta olmak üzere farklı noktalarda eleştiren Elain Showalter'e "Sexual/ Texual Politics (Cinsel/ Metinsel Politikalar) kitabında karşı çıkan Toril Moi, bazı feminist eleştirmenlerin gerçeklikle arasındaki bağı sorgularken sanat eserine yüklediği misyonu eleştirir. Lukacs'ın tavrı ile benzerliğe dikkat çekerek onun metinden beklediği "toplumun aynası olma" işlevini bazı feminist kuramcıların da kadın yazarlara feminist hareketin ilkelerini yansıtma hususundaki dayatmalarına karşı çıkar. Moi'ye göre Woolf, "kendilik" ile ilgili "kendi" sözcüğü ile ilgili çok önemli bir felsefi bakışa sahiptir. Ona göre Woolf *"erkeklik organı ve güç"* kavramları arasındaki ilişkiyi oldukça açık biçimde ve kendine özgü kavramlar kullanarak ortaya koyan yaratıcı bir yazardır. Onun metne yaklaşırken metni yapıbozumuna uğratarak alt anlamları, gizli anlam tabakalarını ortaya koyması feminist edebiyat eleştirisinin önemli kazanımıdır. Woolf'un eleştirmen kimliği, özel yaşamı ve politik görüşleri arasında sıkı bir bağ vardır (Moi, 1985, s. 13). Woolf hem yazar hem de eleştirmen kimliği ile feminist kuramda öncü bir kimliğe sahiptir. Onun geleneksel gerçekliğin dışına çıkan metinlerinin feminist okuması yapılırken içerik ve biçim bakımından yenilik arayışları göz önünde bulundurulmalıdır.

Fransa'da Simone de Beauvoir'in ses getiren "The Second Sex" (İkinci Cins)

kitabı feminist eleştirinin öncü metinlerindendir. Beauvoir, hem Marksizm hem de varoluşçuluktan beslenerek geliştirdiği eleştirel yaklaşımında kadının "öteki" kılınması sürecini sorgular. Erkek, tüm insanlığın temsilcisi olarak kabul gördüğünden onun "öteki"si kadın, sadece "ikincil" konumla var olabilir. Ekonomik ve sosyal statü bakımından erkeğe bağımlı kadının sınıfsal konumunu edebi metinler düzleminde sorgulayan Beauvoir, Stendhal, D.H.Lawrence gibi yazarların metinlerinde otoriter erkeğin mętne hakim üstünlüğüne işaret eder. "Kendilik" bilinci gelişmeyen, erkeğin "öteki"si olmayı kabullenmeye şartlanan, toplumsal statüsünü ancak erkekle elde edebilen kadının kendi kimliğine ve topluma yabancılaşması onun "ikinci cins" konumunu pekiştirir. Kimi zaman feminist kuramcıların sert bir dille eleştirdiği Beauvoir'e dair kapsamlı bir inceleme yapan Mary Evans, Beauvoir'in savunduğu değerlerin, politik görüşlerinin ve kurmaca dünyasının ayrı ayrı ele alınmasının önemine dikkat çeker. Beauvoir, varoluşçuluğun kodlarının bireylerin yaşamına nasıl etki ettiğini, kadın sorunsalını doğru anlayabilmek için varoluşçu felsefeyi neden bilmek gerektiğini oldukça başarılı biçimde açıklar. Beauvoir, otobiyografisinde ve romanlarında da ortaya koyduğu görüşleri ışığında erkek kahramanların imtiyazlı yaşamları karşısında kadın imgesindeki yetersizlik, aşağılanma, ikincillik meselelerini tartışır. Biyolojik determinizm meselesi üzerinde de durur. Mary Evans'a göre Beaivour feminist kuramı hem destekler hem de bazı feministlerin ona haklı olarak öfkelendikleri ölçüde de kurama zarar verir. Eleştiriler onun eril dünya düzeni kavramlarını (rasyonellik, otonomi, bağımsızlık, başarı) kapitalist sistemdeki gibi kullanması ve kadın dünyasının derinine tam nüfuz edememesi yönündedir (Evans, 1985, s. 249). Feminist edebiyat eleştirisine Beauvoir'in "kadın olma bilinci" hususundaki önemli katkıları tüm bu eleştirilere rağmen göz ardı edilmemiş ve yazar "öncü bir kimlik" ile kadın tarihindeki yerini sağlamlaştırmıştır. Toril Moi de Beauvoir'in metinlerini incelerken onu "*dönemin en önemli, en değerli feminist teorisyeni"* olarak anarken cinsiyet ayrımcılığının yarattığı politik, ahlâki ve entelektüel baskıya boyun eğmeyişinin altını çizer (Moi, 1990, s. 3).

1963'te Kadınlığın Gizemi (The Feminine Mystique) basıldığında ataerkil söylemle inşa edilen "kadın miti" ile ilgili yeniden düşünülmesi gerektiğine işaret eden Betty Friedan, kadın rollerini ele alır. Ev kadınlığı ya da anneliğin ön planda tutulduğu kadın dünyası temsillerinin büyük bir boşluğa mahkûm olup hayatının anlamını çaresizce sorgulayan gerçek kadından uzak olduğunu belirtir. Aynı bakış açısıyla Marry Ellman da "Thinking About Woman" (Kadınlar Hakkında Düşünmek) adlı kitabında

yerleşik toplumsal düzenin kadına "edilgenlik, tutarsızlık'' gibi nitelikleri atfederken erkek cinsi karşısında kadının aşağılandığına ve horlandığına dikkat çekilir.

Cinsiyet hiyerarşisini metinler aracılığıyla deşifre eden Kate Millet'in "Sexual Politics" (Cinsel Politikalar) kitabı feminist kuramın "ideoloji'' kavramına yaklaşımını ortaya koyması bakımından önemlidir. Feminist kuram edebiyatın iktidar ilişkilerini metinde "erkek lehine'' yansıtarak ataerkil bakışı meşru kıldığını ve metinlerin ideolojik örüntülerle dolu olduğunu savunur. Kate Millet, Freud'un Psikanaliz teorisini ele alıp inceledikten sonra D.H.Lawrence, Henri Miller, Norman Mailer gibi yazarların eserlerinden bazı alıntılarla toplumsal güç ilişkilerinin metinlerle nasıl yeniden üretilip normalleştirildiğini kanıtlar. Kadın ile erkeğe dair yapılan sınıflamalar üzerinde durarak cinselliğin de aslında bir tür sınıflamaya dönüştüğünü vurgular. İktidar kavramını tartışırken güçlü ve güçsüzü bu cinsel politikanın yarattığı kalıpların belirlediğini savunur (Millet, 1987, s. 45). Erkekleri yücelten, kadını sadece itaat eden obje olarak gösteren söylemlerin yeniden üretiminin aşamalarını anlatır. Aslında bu eleştiri Amerika'da (Women's Liberation Movement) Kadınların Kurtuluş Hareketinde 1960'lardan itibaren yaygınlaşan *"kadın kahve yapmaz, politika yapar"* sloganının derinlik kazanarak zaman içinde sahip olduğu anlamsal zenginliğe işaret eder (Boles, Hoeveler, 2004, s. xiii).

Feminist kuramcılar metinlerdeki örtük güç ilişkilerini ortaya koymak için öncelikle erkek merkezli edebiyat dünyasının ürünlerini ele alırlar. Elaine Showalter başta olmak üzere bazı feminist eleştirmenler bu durumun *"erkek edebiyat geleneğini eleştirel bakışla da olsa tekrarlayarak kabul etme"* ve "kurban kadın figürünü ısrarla vurgulayıp sıradanlaştırma''ya neden olduğunu belirtirler. "Kadın eleştirisi" (gynocriticism) terimi etrafında toplanan feminist araştırmacılara göre kadının gerçek duygu dünyasının ortaya konmasının ilk şartı kadın bilincinin özgürce ortaya konmasıdır. Bu nedenle kadın yazarlar tarafından ortaya konulmuş tüm metinlerin yeniden tahlil edilip "kadınca bir bakış açısıyla" yorumlanması sağlanmalıdır (Türker, 2003, 296; Showalter, 1977, s. 99). Bu eleştiri biçimine uygun olarak yazılmış şu kitaplar feminist kuramın önemli kaynakları arasında yer alır:

''*Shulamith Firestone'nin Cinselliğin Diyalektiği (The Dialectic of Sex), Patricia Meyer'in "Dişi İmajı"(The Female Imagination- 1975); İngiltere, Amerika ve Fransa'daki büyük kadın romancılar ve şairlerin eserleri hakkında Ellen Moers tarafından yazılan "Edebiyatçı Kadınlar" (Literary Women-1976) Elaine Showalter'in "Özlerinin Edebiyatı: Bronte'den Lessing'e İngiliz Kadın Romancılar (A Literature of*

Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing -1977) (Türker, 2003, 296; Showalter, 1977, s. 99).

Elaine Showalter, kadın yazarların özgün bir yazın geleneğine sahip olduklarını belirtir. Toplumda "edilgenlik" vasfıyla ikincil konumdaki kadınlar benzer baskılara maruz kalırlar. Erkek gözünden "cinsel kodlamalar" ile yazılan kadının dünyası "cinsiyetlendirilmiş" imgelerle aslında kadının kendisine de yabancı bir dünyayı yansıtır. Ezme- ezilme çelişkisini sorgulayan kadın kendi dünyasını tasvir ederken kendisine dayatılan bu toplumsal kimliğin etkisi altında yazar. Kadın romancıların yarattığı karakterlerin özellikleri, davranış modelleri ve savundukları değerler bakımından aralarındaki benzerlik oldukça önemlidir (Showalter, 1977, s. 11). Elain Showalter İngiliz kadın romancıların eserlerini üç döneme ayırarak tahlil eder. 1840'larda başlayan ilk evre feminine (dişi) dönem, erkek yazara öykünme sürecidir. 1880'lerde noktalanır. Erkek yazarların gölgesindeki ilk kadın yazarların erkek adları kullanarak yazdıkları bu evrede aslında yerleşik bir düzenin etkisinde olduklarını belirtir. Erkek kültürünün yarattığı gelenek onları etkisi altına alır. Kadın olma durumu, kadınlık halleri, kadın tabiatı erkek yazarlarca nasıl ele alınmışsa kadın yazarlar da o şekilde düşünerek adeta onları taklit ederek yazmışlardır. 1880-1920 arasındaki ikinci evrede ise kadın yazarlar artık erkek yazının gölgesinden sıyrılmaya başlamışlardır. Farklı bir bilinç geliştirmeye başlayan kadın yazarlar erkek geleneğinden uzaklaşmaya başlar. "*Victoria dönemindeki kalıplaşmış kadın-erkek rol ayrımını adeta tarikat düzeyine yükselten erkek- egemen topluma karşı çıkış"* kadın romanının feminist evresidir. Tüm kısıtlamalara meydan okuyan kadın kalemler, kadının ezilişini kurmaca dünyaya taşırlar (Akgökçe, Çakır, 1996, s. 183). 1920 sonrasındaki üçüncü evrede ise tamamen kadına özgü bir edebiyat geleneği tartışılmaya başlanır. Kadına özgü bir estetiğin olduğu doğrudan savunulur. Kadın yaşantısının kadınlık durumunun kadın yazarlarca ele alınması feminist edebiyat eleştirinin oluşumunda oldukça önemlidir. Showalter, erkek eleştirmenlerin *"kültüre bağlı kalıplaşmış kadınlık modellerini yansıtma ve genişletme çabaları"* nedeniyle kadın yazınında biyolojik ve estetik yaratıcılığın karşıtlığını görme eğiliminin sürdüğünü ve kadın romanını kuramsal açıdan derinlikli bakışla ele alamadıklarını belirtir. Showalter'ın "Edebiyatta Kadın Geleneği"nin gelişimini incelerken "The Lady Novelists"in (Hanım Romancılar) yazarı G.H.Lewes'ten alıntıladığı şu sözler "kadın edebiyatı" ve "kadın yazar" kavramlarına ışık tutması bakımından önemlidir:

"*Dişil edebiyatın ortaya çıkışı kadının hayat görüşünü ve deneyimlerini, başka*

bir deyişle yeni bir öğeyi beraberinde getirmektedir. Sosyal yaşamda istediğiniz ayrımı yapabilirsiniz, ancak değişmez gerçek şudur: kadın ve erkeğin farklı düzenleri vardır, bunun sonucu olarak da farklı deneyimler söz konusudur… Ne var ki şimdiye kadar.. kadınların ürettiği edebiyat açıklanması çok kolay, oldukça doğal bir zaaftan dolayı kendisinden bekleneni yerine getirememiştir ve fazlasıyla bir öykünme edebiyatı niteliği taşımıştır. Erkeklerin yazdığı gibi yazmak kadınlar için başlıbaşına bir amaç, sıkça işlenebilecek bir günah olmuştur, halbuki onların yerine getirmeleri gereken asıl görev, kadın olarak yazmaktır" (Çakır, Akgökçe, 1996, s. 165).

Kadın yazarın erkek söyleminden etkilenmesi, kendi bedenini kendi deneyimlerini yazmaya başlayana dek erkek kalemine öykünmesi edebiyat dünyasının normları ile doğrudan ilişkilidir. Yazar kimliği için "benlik algısı'' oluşmadan kadınlık bilincini eserlerine yansıtamayan kadın, kendisini erkeğin yansıttığı imge ve imajlarla tanır. Bu bakımdan feminist kuramcıların pek çok çalışmasında ortaya koydukları önemli bir tespit de erkek kaleminin kadınlara dair cinsiyetçi tavrını yansıtan imge ve imajların zaman içerisinde gerçek kadın algısının önüne geçmesidir. Havva figürünü "günah'' ile özdeşleştiren erkek yazın geleneği edilgenliği kabul etmeyip kimlik arayışına giren ''uyumsuz'' kadını "canavar'' imgesine mahkûm eder. Sandra Gilbert ve Susan Gubar'ın "Tavan Arasındaki Deli Kadın" (The Madwoman In the Attic- 1979) kitabı kadın öznenin benlik arayışını psikodinamik unsurlarla yansıtması bakımından önemlidir. Kadını "evdeki melek" ve "canavar" kadın diye sınıflara ayıran ataerkil bakış, her sınıfa farklı sıfatlar ve çağrışımlar yükler. Melek kadın rolü uyumlu, uysal, masum, yumuşak başlı kadına atfedilir (Gubar, Gilbert,1979, s. 20-23). Jane Austen, Mary Shelley, Charlotte Bronte, George Eliot, Elizabeth Barret Browning gibi yazar ve şairlerin metinleri ele alınır. Kendi potansiyelini ortaya koymaya çalışan kadın özneyi "deli'' ya da "şizofren'' diye itham eden otoriter yapı kadının doğal sesinin yükselmesine engel olur. Çünkü erkek egemen yazın dünyası kalıplaşmış kadın okur, kadın yazar, kadın eleştirmen figürlerini yaşatmaya devam eder. Feminist edebiyat eleştirisi, "deli kadın'' karakterini kurgulayan kadın yazarın aslında kendi iç dünyasına tuttuğu aynaya odaklanır. Bastırılan, yok sayılan, reddedilen seslerini kendi kurmacasında dile getiren kadın yazar "uyumsuz'' kadın figür ile kendi iç dünyasında "uyum'' yakalamaya çalışır.

Kadın edebiyatı eleştirisini savunan feminist yazarlar kadına özgü deneyimlere yer veren kadın eserleri ile kadının kendi öznenin sesini bulabileceğini ifade ederler. Kadın yazarların kendileri tarafından edebiyatta oluşturulan kadınsal nesne ve olgular

erkek bakış açısıyla yaratılan eksik ya da yanlış kadın algısını düzeltecektir. Gebelik, doğum, çocuk bakımı ya da anne- kız ilişkilerinin anlatıldığı metinlerde kadın duyarlığı ile yeni bir gelenek ortaya konacaktır. Nina Baym'ın "Kadın Kurmacası: Amerika'da Kadınlar Tarafından ve Kadınlar Hakkında Yazılmış Romanlar İçin Bir Rehber" (Woman's Fiction: A Guide To Novels by and about Women in America, 1820-70) adlı kitabı yüz otuz romanda kadın tecrübelerini, kadının bireysel ve toplumsal kimliğinin kadın yazarca nasıl kurgulandığını araştırması bakımından değerlidir. Patricia Hill Collins, Afrika kökenli Amerikalı kadınların siyahi oluşları nedeniyle farklı deneyimler yaşadıklarını ve feminist kuramın eleştirel yaklaşımlarının bu farklı kadınlık deneyimlerindeki detaylara dikkat etmesi gerektiğini "Black Feminist Thought'' kitabında dile getirir. "Lesbian Ethics''de Sarah Hoagland ve "To be Real''de Rebecca Walker benzer görüşleri cinsel deneyimleri farklı olan gruplar için dile getirir (Donovan, 2005, 378). Bu bakımdan feminist kuramcılar kadının yok sayılan ya da yanlış aktarılan deneyimlerini farklı metinlerde araştırırken "deneyimlerin özgüllüğü'' hususunu göz önünde bulundurmak gerektiğini sıkça vurgular.

Feminist kuramın kendi içinde farklı eleştirel yaklaşımlarla gelişim çizgisinde bazı dergiler kuramsal bakış açılarının tanınması, araştırılması ve kabul görmesinde oldukça önemli katkı sağlar. Feminist eleştirmenlerin çok sayıda okurla buluşmasını sağlayan bu yayınlar zaman içinde içerik bakımından çeşitlenerek artar. 1976'da Amerika'da "Signs", 1977'de Fransa'da Questions Feministes, İngiltere'de 1978'de m/f ve hemen onun ardından 1979'da basılan Feminist Review, kurama önemli katkılar sağlamış öncü dergilerdir. 1978'de Women's Studies International Quarterly basılmış fakat sonradan "Women's Studies International Forum" adını almıştır. Heidi Hartmann, Adrienne Rich, Catharine MacKinnon, Nancy Chodorow , Chiristine Delphy, Monique Wittig, Michele Barrett gibi feminist hareketin önemli yazarları ilk kez bu gazete ve dergilerde karşımıza çıkarlar. Karen Offen de bu gazete ve dergilerde sıkça yazan feminist kuramcıların 1970 sonrasında eserleriyle karşımıza çıktıklarını vurgular. Ernest Legouve, Lean Richer, Victor Margueritte Fransa'da; Theodor von Hippel Almanya'da Louis Frank ise Belçika'da yazdığı öncü metinlerle feminist kuramın oluşmasında ve gelişmesinde etkin isimlerdir. Richard J.Evans'ın 1977'de basılan "The Feminists: Women's Emancipation Movements in Europe, America and Australasia 1840- 1920'' ve Jane Rendall'ın 1983'te basılan "The Origins of Modern Feminism Women in Britain, France and USA, 1780- 1860'' adlı karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları oldukça değerlidir.

Feminist yayınlar için özel basım evlerinin kurulması önemli gelişmelerden biridir. Virago 1973'te, Onlywomen 1974'te, The Women's Press 1977'de, Sheba 1980'de ve Pandora (Routledge ve Kegan Paul'a bağlı olarak) 1981'de kadın eserlerini basmaya başlar. 1978'ten itibaren yapılan büyük kadın konferansları da bu yayınların ses getirmesine büyük katkı sağlar. Cinsiyet ve sınıf kavramları üzerinden hareketin kendi içinde oluşan fraksiyonları kimi zaman bu konferansların istendiği ölçüde verimli geçmesine engel olmuştur. Fakat farklı kollara ayrılan feminist eleştiride yenilik arayışları farklı dergilerin basılmasını sağlayarak çeşitliliğin ve çoğulculuğun kabul görmesine hizmet eder. Kadın hareketi, şiddete pornografik öğelere, kadının yasal haklarını elinden alan güçlere karşı eylemlerini artırarak sürdürür. The Milan Women's Bookstore Collective adlı seride 1990'da basılan "Sexual Difference: A Theory of Social-Symbolic Practice'' kurmaca dünyayı kadın dili ile keşfetmek isteyen okurların sayısındaki artışa dikkat çeker. Milan Bookstore tarafından feminist eleştiriyi merkeze alan kitaplar basılırken *"erkek yazınının metodları ve imgelerinden"* uzak, gerçek kadın özneyi kuran sembolik dille yazılmış metinlere öncelik verilmesi dikkat çeker (Lauretis, 1990, s. 24-25).

Beginning Theory (Teoriye Başlarken) adlı kitabında Peter Barry'nin de vurguladığı gibi İngiliz Feminist kuramcılar Amerikalı ve Fransız eleştirmenlerden farklı bir yol izlerler. Bazı kuramcıların Marksizm, Kültürel Materyalizm, Sosyalizm üzerine yoğunlaştıkları bilinir. Bu politik kurama göre, Feminist eleştiri feminizmin ideolojik özüne uygun bir tavır sergiler. K. K. Ruthvens'in Feminist Literary Studies (Feminist Edebiyat Çalışmaları), Toril Moi'nin Sexual/ Texual Politics (Cinsel/ Metinsel Politikalar) kitaplarının yanı sıra Adrienne Rich'in "On Lies, Secrets, and Silence'' (1978), Alicia Suskin Ostriker'in "Writing Like a Woman''Kadın Gibi Yazmak (1983) Julia Swindells'in "Victorian Writing and Working Women" (1985) (Viktorya Döneminin Yazan ve Çalışan Kadınları), Rachel Blau Duplessis'in "Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers'' (1985) Cora Kaplan'ın "Sea Change: Culture and Feminism" (1986) (Büyük Değişiklik: Kültür ve Feminizm) Terry Lovell'in Consuming Fiction (1987) (Kurmacayı Tüketmek) Gerna Lerner'in "The Creation of Patriarchy (Women and History; V. 1) (1987), Black Women in White America: A Documentary History (1992), The Creation of Feminist Consciousness: From the Middle Ages to Eighteen-seventy (Women and History 2) (1994) Nancy Tuana ve Rosemarie Putnam Tong'un "Feminism And Philosophy'' Feminizm ve Felsefe (1994), Nancy A. Walker'in "The Disobedient Writer: Women

and Narrative Tradition'' (1995) Ann Oakley ve Juliet Mitchell'in "Who's Afraid of Feminism?''(1997) (Kim Korkar Feminizmden) Tjitske Akkerman, Siep Stuurman editörlüğünde hazırlanan "Perspectives on Feminist Political Thought in European History: From the Middle Ages to the Present (1998) Mary Margaret Sloan'ın Moving Borders: Three Decades of Innovative Writing by Woman (1998) Marlene Le Gates'in "In Their Time: A History of Feminism in Western Society'' (Onların Zamanında: Batı Toplumunda Feminizmin Tarihi) (2001) kitapları cinsel hiyerarşileri ideolojik söylemleri analiz ederek ortaya koyan önemli kaynaklardır.

Toril Moi, "Feminist Literary Criticism" başlıklı yazısında birtakım toplumsal ölçütlerin edebi metinler aracılığıyla doğallık kazanarak adeta sıradanlaştığını söyler. Feminist eleştiri sanat eserlerine de yansıyan bu ataerkil söylem kalıplarının baskısını deşifre etmelidir, çünkü kadınlık ölçütlerini belirleyen geleneksel söylem tüm dişiler için geçerli olduğu vurgusuyla bu ölçütlerden tek tip ''kadın''modeli inşa eder. *"Bu kurguya uygun hareket etmeyen kadınlar sanat ürünlerinde yansımalarını gördüğümüz gibi "öteki" ya da "marjinal" olarak tanımlanıp toplumdan soyutlanır"* (Jefferson, 1986, s. 209).

Feminist kuramcılar kadın geleneği oluşturma çabalarının merkezine "dil'' hususunu alırlar. Çünkü dil, iktidar ilişkilerini eserlere taşıyan en önemli araçlardandır. Bu bakımdan feminist kuram "cinsiyetlendirilmiş iktidarın doğası hakkında bütüncül bilgiler elde etmek" için dilsel tahakkümü ortaya koymayı hedefler. (Sancar, 2008, s. 15) Feminist eleştirmenler, erkek yazarın kendi otoriter sesini yansıtan "fallosentrik dil'' sistemine karşı çıkarlar. Sosyal yapıda kimlik inşasının baş aktörü olan dil, sosyal statüleri hem etkiler hem de onlardan doğrudan etkilenir. Bu bakımdan "dil, söylem, kimlik'' sosyal ilişkileri analiz ederken birlikte ele alınması gereken kavramlardır (Barker, 1999, s. 23). Özellikle Fransız eleştirmenlerin postyapısalcı çerçeveden faydalanarak oluşturdukları cinsiyet rolleri teorileri dikkat çeker. Freud ve Lacan'ın Psikanalitik sahasındaki çalışmaları, Saussure'nin dilbilimsel, Roland Barthes'in göstergebilimsel ve Derrida'nın yapısökümcü çalışmaları feminist eleştirmenleri cinsiyet ve dil ilişkisini aydınlatma noktasında etkilemiştir. Yazında ve Toplumda Kadın ve Dil (Women and Language in Literature and Society) kitabında Nelly Furman ve Sally Mcconnell Ginet'in vurguladığı gibi erkek cinsiyetine yaklaşımlarda "taraflılık'' dikkat çeker. Yazarların dili kullanımları, önyargı ve eğilimlerini ortaya koyar. Kürsü başkanı, mucit, Allah, yazar, şair gibi sözcüklerin çağrışımlarının erilliği dikkat çekicidir. Spender'e göre kadınlar diledikleri dil kodları özgürce kullanabilmeli,

dilediklerinde kadın kimliği ile tanımlanmayı reddedebilmeliler. Kadın ile erkek arasındaki etkileşimde ve bu etkileşimin kurmaca ve kurmaca olmayan dünyada temsillerinde baskı mekânizmasının unsurları dil ile yeniden üretilir. Aslında dilin kendi yapısında bunu aramak ve dili "baskıcı" olarak tanımlamak yanlıştır. ''*İkincil sınıf konumuna düşme bu ilişkide gündeme geldiğinde iki cins arasındaki etkileşim köprüsünün kurucusu dil olduğundan aslında sosyal ve toplumsal örüntülerin, kültürel eğilimlerin dile şekil verdiği gözden kaçan bir gerçekliktir"* (McCluskie, 1983, s. 51).

Feminist kuramcılar, psikanalist yaklaşımların sembolik düzende "baba yasası''nı destekleyen bakışı onaylayarak cinsel kimliklerin oluşumunu güç kaynağı "fallus'' ile açıklamasını eleştirirler. Lacan kuramından etkilenen yeni Fransız Feministler, simgesel düzene geçişte arzunun bastırılmasıyla ortaya çıkan bilinçaltını ve dil edinim sürecini yeniden sorgularlar (Bakay, 1997, s. 31). Fallusun "gösteren'' vasfıyla erkek iktidarını sağlaması nedeniyle kadının "eksiklik'' duygusuna mahkûm oluşuna karşı çıkarlar. Freud'un "kadının kıskançlık duygusu'' ile açıkladığı bu eksiklik algısına karşı feminist eleştirmenler cinsel kimliklerin oluşum süreçlerini yeniden ele alırlar. Helene Cixous, (ecriture feminine) kadın yazınının anne çocuk ilişkisini çocuğun dil edinimine dair yeni bir bakışla değerlendirdiğini söyler. Cixous, Yeni Fransız Feminizminde (New French Feminism) "The Laugh of Medusa" (Medusa'nın Gülüşü) yazısı başta olmak üzere pek çok makalesinde kadın temsilini imkansız kılan dil sistemine karşı çıkar. Erkek merkezli geleneksel dil kalıpları ve onların sınıflamaları yok edilirse bilinçaltından da izlerinin silineceğini belirtir. Günlük dilin anlam dizgelerinde fallus egemenliği yıkılırsa dişil-eril kimliğin oluşumuna ve edebi eserlerdeki imgelere de bunun yansıması söz konusu olacaktır. *"Beyaz mürekkep"* ile anne sütü metaforuna sıkça işaret eden Cixous *"dişil yazın geleneği"* ile kadının temsilinin mümkün olacağını savunur. Helen Cixous, "beyaz mürekkep'' metaforunu anne sütü ile ilişkilendirirken şiirin dili serbest kılan imgesel akışkanlığına vurgu yapar. Nesirde erkeğin *"yerleşik anlamlar"* yaratmasına karşın şiirde "sabit olmayan/değişebilir/çoklu'' anlam dünyasının olması, kadın kaleme kendini daha özgür ifade etme fırsatı sunacaktır. (Türker, 2003, s. 300).

"*Kendinizi yazın. Bedenininiz duyulmalı, ifade edilmelidir. Ancak bu şekilde onun önemli ve zengin bir kaynak olduğu anlaşılacaktır. Bilinçdışı, bilinçaltı da ancak bu şekilde ifade imkanı bulacaktır. Böylece eski oyunun tüm kuralları değişecektir. Kıymeti, değeri bilinmeyen her şey yeniden anlamlandırılarak tüm dünyada ses getirir şekilde yaygınlaşacaktır"* diyen Cixous, "yazma eylemi'' nin gücüne dikkat çeker

(Cixous, 1976, s. 880).

Cixous'a göre yazmak *"kadının kendi cinsel kimliğini ifade etme eylemi olmanın yanı sıra kadın olma duygusunu yeniden yaşamasını sağlayan eylemdir. Onun kendi doğal güçlerinin yeniden farkına varmasını ve onun bedeninin gizlenmiş bölgelerini, hazlarını, isteklerini adeta mühürle damgalanıp kapatılmış olduğu yerden çıkarmasını sağlar"* (Cixous, 1976, s. 880). Kadın bedeninin tarih boyunca kadını "kısıtlayan/mahkûm eden/sınırlayan'' olgu olarak karşımıza çıkması feminist eleştirmenlerin araştırmalarının odağındadır. Kadının kendi benliğine kavuşması onun kendi bedenini özgürleşme aracı kılması ile münkün olacaktır.

Luce Irigaray da Batı kültürünün kadının kendi bedenini, hazlarını, isteklerini dışlayan erkek merkezli dil anlayışına karşı çıkar. Tek Olmayan Cins (The Sex Which is Not One) ve Öteki Kadının Aynası (Speculum of the Other Woman) Irigaray'ın feminist eleştirilerini yansıtan temel metinlerdir. Platon ve Freud'un kadını "eksik erkek'' gören yaklaşımına karşı alaycı tavır geliştirdiği "Öteki Kadının Aynası'' basıldıktan kısa bir süre sonra Irigaray'ın çalıştığı üniversitedeki öğretim üyeliğine son verilir. *"Erkek merkezci kavramlarla yapılan dünyamızda kadınların kendini bilip ifade etmelerinin imkansız kılındığını"* vurgular (Durudoğan, 2010, s. 85). Kadın hazlarının erkeğinkine göre daha çeşitli ve karmaşık olduğunu belirten Irigaray kadın yazarların tarih boyunca susturulmuş bu arzuları "çokseslilik'' ve "akışkanlık'' ilkeleri sayesinde metinlere yansıtabileceklerini savunur. Kadın yazınını "kadına özgü hazlar'' ve "kadın bedeninin keşfi'' ile ilişkilendiren Irigaray'a göre feminist eleştirinin asıl görevi bu noktadaki boşlukları doldurmaktır. Erkeğin tek organını sonsuz "güç'' kaynağı olarak gören ataerkil bakış kendini keşfeden ve yeni bir söylemle "var edebilen'' yaratıcı kadın özne sayesinde değişebilecektir. *"Kadınlar için asıl tehlike"* ataerkil sosyal yapı ve onun hizmetindeki dildir. Çünkü kadın dışlanır ve tek başına bırakılır (Durudoğan, 2010, s. 83). Irigaray'a göre kadınların şizofrenik semptomları erkeklerinkinden daha farklı yorumlanır. Yok sayılan ya da reddedilen ruh hallerinin temsili ancak yeni bir dil anlayışı ile mümkün olacaktır. Kadın deliliği, çılgınlığı sadece kendi bedeni ve ruhunda acı çekerek yaşar ve bunu açıkça ifade etmekten korkar. Alternatif dil bu açıdan çok önemlidir. Dil meselesi "eksiklik" ya da "farklılık" başlıkları altında değerlendirilmediğinden yeni dil teorisinde kimi zaman "ikilikler'' ortaya çıkar. Irigaray bir röportajında şunları söyler: *"Kadın cinselliğini tanımlamada, anlamlandırmada iki dudak imgesi önemlidir. Çift olan dudak ikiliğe işaret eder. İki dudak birleşip, kucaklaşıp "tek" olur. Bu durum, birliğe işaret eder"* (Irigaray, 1975, s. 69). Yazar,

“When Our Lips Speak Together” adlı yazısı başta olmak üzere pek çok metninde “ikilikler’’in aslında “birlik’’ işareti olabileceğini, asıl meselenin dil kalıplarını dönüştürmek olduğunu savunur.

Kadın dilini sorgulayan önemli isimlerden Julia Kristeva, yeni bir söylem geliştirmeyi önerir. Ödip (oedipal) kompleksi ve öncesini yeniden sorgular. Çocukta dilbilgisi gelişimi öncesi dönem üzerine fikir geliştirir. “Semiyotik evreden sembolik düzene’’ geçerken erkeğin dili ve kodlarıyla karşılaştığından kendini ifade edemez ve suskunluğa mahkûm olur (Kütükçü, 2011, s. 27). Aslında baba kontrolünde gelişen sembolik bir dilin otoriter tavrının yapıbozumuna uğratılması gerekir. Kristeva, bu baskıcı dilden kaçmak için avangard şiirin öncü yapısını örnek olarak verir. Heterojen yapı içerinde kadın ya da erkek şair şiirde nasıl otoriter yapıyı dağıtıp bozabiliyorsa standart söylem de bu şekilde değiştirilebilir. *“İnşa edilmiş dilsel bütünlükler/değerler yıkıma uğratılırsa”* kadın dilinin oluşması için önemli bir adım atılacaktır (Kütükçü, 2011, s. 28). Ataerkil sistemin referanslarıyla beslenen ve kadına sürekli olumsuz çağrışımlar yükleyen dilin mantığının değişmesi gerekmektedir. Dilde Arzu: Yazına ve Sanata Göstergebilimel Bir Yaklaşım (Desire In Language: A Semiotic Approach to Literature and Art) kitabı Kristeva’nın bu görüşlerini ortaya koyması bakımından önemli bir eserdir. Kristeva, “The System and The Speaking Subject” (Sistem ve Konuşan Özne) makalesinde de bazı sembollerin ve göstergelerin erkek egemen dile nasıl hizmet ettiğini anlatır. Örneğin “baba, yazar, düzen, sistem” gibi sözcüklerin sembolleşerek nasıl ayrımcı bir dilin aracı olduğunu açıklar ve şiirlerdeki anaerkil ve ataerkil yaklaşımları çağdaş feminist eleştirmenlerin fikirlerine değinerek tartışır. Revolution of Poetic Language (Şiir Dilinde Devrim) başlıklı doktora tezinde de yazarların yapıtlarının bilinçaltını nasıl yansıttığını Mallerme ve Latureamont gibi isimlerin metin çözümlemeleriyle ortaya koymaya çalışır (Bakay, 1997, s. 36). Peter Barry, feminist kuramcıların dil hususunda tartışmalı olan bazı noktaları aydınlatılamadıklarını, çünkü bazı ikilemlerin söz konusu olduğunu savunur. Örneğin, “*kadın bedeni üzerinden bir yazı yazma stili geliştirme meselesi tam olarak açığa kavuşturulamaz. Ya da ulusal olan bazı özellikler, farklılıklar göz ardı edilerek nasıl kadına dair evrensel bir unsurun sağlanacağı belirsizdir”* (Barry, 2002, s. 325).

Kadın bireyin çok katmanlı ve derin dünyasının ancak şiirle kendini ifade etme imkanı bulduğunu savunan Cixous ve Kristeva’ya göre şiir dili yıkıcı bir potansiyele sahiptir. Kadının bastırılmış sesi şiirle kendini ortaya koyabilecektir. Kadın bedeninin temsilleri için şiir dili alternatif söylemler ortaya koymaya uygundur. Bedenin yeniden

kurgulanışı şiirin çoklu anlamlar dünyası ile münkündür. Sabit gerçeklik yerine "*imgesel akışkanlık ile dili serbest kılan şiirin bilinçdışına, simgesele ve fanteziye yakınlığı"* onun kadın dünyasını ortaya koyma gücüne işaret eder (Türker, 2003, s. 300).

Feminist edebiyat eleştirmenleri farklı edebi türler üzerine araştırmalar yaparken şiir ile toplumsal cinsiyet ilişkisi pek çok kez irdelenir. Şiir dilinin özgürlük arayışları ile kadın öznenin kendini ifade etme/var etme çabası arasında bağ kurulduğu görülür. Şiir evreninde kimi zaman geleneğe karşı çıkılarak özgün bir sözdizimi ile, bilinçaltını dışa vurup tüm kalıpları kıran bir akışkanlıkla yaratılan metinler feminist eleştirmenlerce irdelenir. Jan Montefiore'nin "Feminism and Poetry" (Feminizm ve Şiir) adlı kitabında kadın karakterlerin erkek egemen geleneğin hakimiyetindeki toplumsal konumları ve bunun edebiyata yansımaları tartışılır. Kadın edebiyatı, feminist eleştiri için oldukça zengin ve verimli bir kaynaktır. Şiir sahasının erkeği merkeze alan, eril gücün baskın olduğu geleneğin etkisinde bir alan olduğu düşünülmektedir. Entelektüel ve politik mücadele vererek kendilerine burada yer açmaya çalışan kadın şairlerin karşısında güçlü gelenek kalıpları vardır. Geleneği bu noktada yok saymak ya da ütopik biçimde kadın şair ya da yazara tek bir atılımla yer açılacağını düşünmek imkansızdır. Jan Montefiore'ye göre geleneğin kalıp değerlerini değiştirmek için mücadele eden kadınların gayretini hiçe saymak olur bu. Yazar, şiir alanında ürün veren kadın sanatçıların çok sayıda metnini göz önünde bulundurarak özellikle iki önemli sorunun yanıtını arar. Kadın şairler, maskülen yapıdaki söylemi kullanarak kadın dünyasını nasıl anlatacaklar? Kadın şairin şiirinin kendine özgü niteliği var mıdır? Aslında ikisinin yanıtı da ırkı, sınıfı, cinsiyeti merkeze alan geleneğin mirasının bu anlamda değiştirilmesi şartında saklıdır. "Bastırılmış'' olanın dışa vurumu olarak ele alınan şiirin kendi iç yapısındaki düzen-kaos ikiliği feminist eleştirmenler için oldukça önemlidir. Anlam- anlamsızlık başta olmak üzere şiir evrenindeki zıtlıklar kadın özne için ataerkil yapının dayattığı kalıplara karşı çıkmayı sağlar. Katmanlı yapısında "çoğul anlamlar'' gizleyebilen şiir, kadın öznenin kendi kimliğini oluşturabileceği özgür alanı ona sunabilecektir.

Hem şiir hem de otobiyografi üzerine çalışmalar yapılırken psikoloji ve psikiyatrinin feminist edebiyat eleştirisiyle bağlantılarını sorgulayan kuramcılar kadın yazar ya da şairin "benlik'' algısının ancak disiplinlerarası çalışmalarla ortaya konabileceğini savunurlar. Janet Sayers'e göre feminizm ve psikoloji aslında aynı şey üzerinde durur, ortak şeyleri paylaşır. Çok sayıda insan ikisine de "kendilerini tanımak, anlamak üzere'' başvurur. Benlik algısının oluşumu ya da kimliklerin vücuda gelmesi ile

ilgili iki disiplinin malzemelerine de ihtiyaç duyulur. Biyolojik determinizme dayalı bilgiler ışığında hareket eden feminist eleştirmenlerin çalışmalarını yetersiz bulan Sayers, kadının özbilincinin ortaya konmasının onun gerçek korku ve endişe kaynaklarının tespiti ve ortadan kaldırılması ile mümkün olduğunu savunur. Bireyin kimliğinin oluşumu karmaşık bir süreci kapsadığından feminist teorinin de daha doyurucu veriler ışığında araştırma yapması gerektiğini düşünür. Cinsel kimliğin oluşumu aşamasını doğru anlamlandırmak için psikanalize daha çok yönelmek gerektiğinin altını çizer (Adlam, 1986, s. 108-111). Juliet Mitchell'in "Psychoanalysis and Feminism" (Psikanaliz ve Feminizm) de belirttiği gibi bilinçaltının yasaları belli ideolojilerle şekil aldığından kadın özneye "kültürel cinsellik" adı altında dayatılan kurallar, onun bilinçaltını ataerkil sistemle "uyumlu" kılmaya çalışır. Nancy Chodorow da "The Reproduction of Mothering" (Anneliğin Yeniden Üretimi) adlı metninde toplumsal cinsiyetin "annelik tanımı ve değerlerini" ürettiğini ve kadınların kuşaktan kuşağa aktarımla bu değerleri benimsediklerini psikanalizden faydalanarak açıklar. Feminist eleştirmenler yazınsal eserlerde ''annelik deneyimi''ni incelerken sıkça Chodorow'a başvurur (Irzık, 2004, s. 29).

Dorothy Smith'in ''The Everyday World as Problematic'' (Problem Olarak Gündelik Yaşam/Gündelik Yaşam Sorunsalı) adlı kitabında vurguladığı gibi "deneyim'' sözcüğü feminist kuram ve edebiyat eleştirisinde oldukça önemlidir. Kadının kendi tecrübesinin nasıl yok sayıldığını ve ardından gerçek kadın deneyimlerine yer veren eserlerin nasıl okunması ve analiz edilmesi gerektiği hususları feminist araştırmacıların öncelikli ilgi alanlarında yer alır. Yaşanmışlıkların çok önemli olduğunu savunan feminist eleştirmenlere göre kadının sosyal ve kültürel yaşamdaki konumunu tespit etmek için onu gerçek kadınlık tecrübeleri ile yansıtan güvenilir eserlere bakılması gerekir. Dorothy Smith, "Comment on Hekman" (Hekman Üzerine Yorum) adlı makalesinde de bu konunun altını çizer. Kadının sosyal ilişkilerini önyargılı tasvir eden erkek bakış açısı yüzünden kendi gündelik deneyimlerinde "edilgen, ezilmiş, kurban'' kadın tecrübelerini sorgusuz yineleyen kadın birey farkında olmaksızın kısır döngünün oluşum sürecinin bir parçası haline gelir. Feminist edebiyat eleştirisi kadında kimlik bölünmesine yol açan bu yabancılaşma sürecinin doğru okunması ve anlaşılmasını amaçlar (Smith, 1997, s. 392-398). Kadın deneyimlerinin "kadın gözüyle'' yansıtılmasının önemini sıkça vurgulayan şair ve eleştirmen Adrienne Rich'in (Of Woman Born) Kadının Doğuşu kitabı 1976'da basıldığında annelik, anne-çocuk ilişkisi, aile kavramı, cinsellik, lezbiyenlik deneyimleri, kadının hayal gücünün işleyişi, kadın

yaratıcılığı gibi temaların kadının "kendi sesi" ile yeniden sorgulanabildiği hususunda önemli bir örnek teşkil eder.

Otobiyografik anlatım feminist kuramda oldukça önemli bir yer tutar. Kadın yazarların otobiyofrafik eserlerinde kendi ben'ini kadınca duyarlıkla yansıttığını düşünen feminist eleştirmenlere göre erkek eleştirmen eksik ya da yanlış bakış açısıyla yaklaştığından bunu göremez. Bireysellik kadın dünyasında erkek kaleminden daha farklı işlenir. Fatmagül Berktay'ın da belirttiği gibi *erkek yazarın otobiyografisinde dönemin toplumsal aynası ön planda iken kadın yazar kendi hayal kırıklıklarını, endişelerini, korkularını, deneyimlerini içtenlikle anlatır"* (Berktay, 1993, s. 128-130) Toplumun erkek normlarıyla ördüğü kültürel ve sosyal yapılar erkek özneye kendi kimliğini tanıması, yaşatması ve derinleştirmesi imkanını sunar. Oysa kadının kendi bastırılmışlıklarını ortaya koyması, kendi kimliğindeki gerçek benliğini başkalarıyla paylaşması için otobiyografiye ihtiyacı vardır. Shari Benstock "Textualizing the Feminine" adlı kitabında erkek yazar kadın yazar tanımlarını edebi türler üzerinden tartışırken otobiyografiye odaklanır. Psikanalitik teori ve postyapısalcılık ışığında ilerleyerek kadın edebiyatının merkezinde aslında beden-dil ilişkisinin yer aldığını ve bu ilişkiyi en iyi ortaya koyan türün de otobiyografi olduğuna işaret eder. (Benstock, 1991, s. 150) Benstock'un vurguladığı gibi kadın yazarın "benlik" algısı ile otobiyografik söylem arasında önemli bir ilişki vardır. (Benstock, 1988, s. 10) Tarih boyunca erkeksi sesin egemenliğinde ve erkek "zaferleri" anlatısı olarak bilinen otobiyografik eserlerde "olay örgüsü" merkezli bir yapı tesadüfi değildir. Çünkü erkek "muzaffer komutan" olma yolunda sürekli "hareket" halindedir. Kadın otobiyofrafilerinde zihnin ve kalbin farklı dönemlerdeki karmaşık durumları ayrıntılı tasvir edilirlen izlenimler ve çağrışımlar ağırlıktadır. Kimi zaman bedeninde ve ruhunda birikmiş öfkeyi, kırgınlıkları, derin acıyı dışavurum aracına dönüşen otobiyografi feminist edebiyat eleştirisinde bu bağlamda oldukça önemlidir (Gilmore, 1994, s. 131). Kadın yazarların özellikle otobiyografik tarzda kaleme aldıkları eserleri kendi farklılıklarını içtenlikle ortaya koyduğundan "kadın gözüyle" yeniden incelenmelidir.

Güncel feminist kuramlar tartışılırken kapitalizmin kadın sorununa yansımalarının boyutu ve niteliği emek ve iş gücü başlıkları üzerinden de değerlendirilir. Dar görüşlü milliyetçi ve cinsiyetçi politikalara karşı çıkılarak kadın temsillerinin daha iyi yorumlanacağı anlaşılır. Erkeğin fakirleştiği coğrafyada kadının geleneksel yapının kendisine dayattığı ikincillik konumu nedeniyle daha da fakirleşmesi feminist eleştirmenler için "yoksulluk" temasını kuramsal zeminde incelemeyi gerekli

ve önemli kılar.

Sylvia Walby'in "Gender Transformations" (Toplumsal Cinsiyet Değişimleri) kitabında dikkat çektiği gibi sosyal ve ekonomik şartlar koşulların doğru analiz edilmesi son dönemin feminist araştırmalarınının başarısına etki edecek önemli husustur. Ann E. Towns da "Women and States" (Kadın ve Devlet) kitabında sosyal hiyerarşileri sorgulayıp "kadın yurttaş" figürünü tahlil ederken medeni devletlerin dahi kadın sorununa yaklaşımındaki eksik ve yanlışlarına dikkat çeker. Kadın araştırmalarının sosyoloji, ekonomi ve siyaset biliminin güncel verilerinden faydalanarak feminist eleştiride bu disiplinlerarası yaklaşımları takip etmesi feminist hareketi kendi içine kapalılık ve donukluk tehlikesinden uzaklaştırır. Jane Gallop'un "1981'lerde Akademik Feminist Edebiyat Teorisi'nde vurguladığı gibi özellikle 1980 sonrasında feminist eleştiri kadın temsillerini incelerken daha geniş bir perspektif kullanmaya başlar. Feminist araştırmalar için bu geçiş süreci önemli bir dönüm noktasıdır. Amerika'da üniversitelerde akademik meşruiyet kazanmaya başlayan feminist kuramın özellikle "kimlik" sorunsalına yeni yaklaşımlar ile iç içe ilerleyişi de bu dönemden itibaren yoğunlaşır. Catharine A.MacKinnon "Toward A Feminist Theory of the State" (Devletin Feminist Kuramına Doğru) kitabının önsözünde "sosyal eşitlik" ve "cinsiyet hiyerarşisi"ni sorgularken "bilgi güç ve politika" arasındaki önemli bağlantıya dikkat çeker. Birinci bölümde feminizm ile marksizm arasındaki ilişki irdelenirken cins, ırk, sınıf ayrımlarının sosyal örüntülerle sanatsal ürünlere yansımasının "yükselen feminist bilinç" ile analiz edilmesi gerektiği vurgulanır. Adrienne Rich 1972'de "kadın" ve "kadınlık" tanımlaması yaparken "bölünmüş, parçalanmış, politik" ifadelerini kullanır. MacKinnon'a göre bu ifadeler "kimlik" politikaları ve sınıf sorunsalıyla feminist kuramın içe içeliğini ortaya koyar. Çünkü feminizm, sınıf meselesi ile ilişkili bir teoridir. Erkek egemen kültüre karşı eleştiri getirirken onun baskın yanı karşısında kadının "ikincil" konumunu tartışır. Marksizm ile feminizmi kıyaslayıp benzerlik ve farklılıkları tespit etmek yerine feminist kuramı sınıf kavramı üzerinden kendi başına değerlendirmek daha sağlıklı olacaktır. Mary Woollstonecraft, Charlotte Perkins Gilman ve Simone de Beaviour sınıf meselesini farklı açılardan zengin bir literatürde ele alırlar. Kate Millett ve Andrea Dworkin'in çalışmaları dışındakiler başta erkek gücüne eş bir ses çıkaramadılar. Erkek egemenliğini hedef alan, sadece eşitsizliği hedef alan suçlayıcı söylem vardı. Oysa öncelikle feminist yazına ihtiyaç vardı. Bu gerçekliği sadece üniversitelerdeki feminist araştırmacılar değil akademi dışından şu önemli isimler de sıkça vurguladır: Andrea Dworkin, Audre Lorde, Kate Millett, Adrienne Rich, Susan

Griffin, Robin Morgan, Gloria Steinem, John Stoltenberg. (McKinnon, 1989, Ön söz)

"Cinsiyetçi'' uygulamalara karşı mücadele ederken "ayrımcılık'' sergileyen tarafa dönüşmesi ve kadının "kurban'' figür oluşunu "değişmez yazgı'' olarak sunması feminist kurama yöneltilen sert eleştirilerin başında yer alır. Christina Hoff Sommers, aldığı klasik psikoloji eğitiminin de katkısıyla feminist epistemoloji evrenine geniş perspektiften bakmayı tercih ederek kurama "içeriden'' bir bakışla eleştirilerini cesur bir dille ifade eder. Kendisine yaratıcı roller verilmeyen kadınların erken dönemlerde nasıl toplumun her alanından soyutlandıklarının farkında olduğunu söyleyen Sommers, Batı medeniyetini inşa eden erkeklerin son dönemlere dek süren baskın rollerinin sanat eserlerine yansıdığını hatırlatır. Kadının şu iki alternatiften birine yönelmek zorunda kaldığını vurgular. *1. Erkek gruba katılıp, onların geçmiş çalışmalarından faydalanıp birlikte bir gelecek inşa etmede onlarla işbirliği yapmak 2. Batı medeniyetini bütünüyle reddederek yeni bir yapıyı en baştan inşa etme kararı almak"* (Schiffren, 1994, s. 70).

Roman yazarı Alice Walker 1972'de bir konuşmasında erkeklerle "işbirliği'' hususunun pek çok feministi hüsrana uğratacak bir eğilim olduğunu belirtir. Sommers, bu bakımdan ikinci alternatifle "kadın merkezli" yeni bir anlayışın hızla gelişmeye başladığını fakat feminist eleştirinin kavramların içini yeterince dolduramadığını, feminist çalışmaların bazı toplantılarında yaşananların yapılan işi nasıl anlamsız ve ruhsuz hale getirdiğini gözlemdiğini belirtir (Schiffren, 1994, s. 70).

Josephine Donovan, 1980 sonrasında kendi değerleri ve pratikleriyle ayrı kültürel gruplara mensup kadınlar aracılığıyla feminist kuramın ana temasının "monolitik söylemin tiranlığa direnişi'' olduğunu belirtir. 1980 sonrasında kuramın gelişimini şu sözlerle özetler: "*Postmodernist ve çok kültürlülük teorilerinin fark vurgusunun kışkırttığı feminist teori giderek daha özgülleşti, kadınlar arasındaki farklara – ırk, sınıf, etnik ve cinsellik farklarına – daha fazla dikkat sarf etmeye başladı"* (Donovan, 2005, s. 351).

Feminist kuramın bir başka önemli tartışma alanı "androjen" kimlikler ve bu kimliklerin kültürel ürünlere yansıma biçimleridir. Toplumda asıl sorunun kadın ve erkek rollerinin dağılımı nedeniyle yaşandığını belirten bazı feministler, iki cins için de ortak, paylaşımcı bir yaşam biçimi önerirler. Erkeğin hem güçlü hem de duygusal kadının da hem sezgici hem de rasyonel olduğu bir yaşam onlar için "ideal'' olandır. Ev işleri, çocuk bakımı gibi hususlarda böylece cinsiyet ayrımı yapılmayacak ve edebi ürünlerde de kadın temsilleri buna uygun olarak değişecektir. 1969'da basılan Ursula Le Guin'in "Karanlığın Sol Eli" (Left Hand Of Darkness) kitabı başta olmak üzere bazı

romanlarda da çift cinsiyetli olma düşüncesine uygun kurmaca aile düzenleri yaratılmıştır. Ursula Le Guin'e göre cinsiyet rolleri ayrımında olduğu gibi kadın yazar algısına dair bazı kalıp yargılara da karşı çıkılması gerekmektedir. Ursula Le Guin, özellikle Showalter ve Heilburn tarafından yinelenen *"hiç evlenmemiş ya da fedakar kocası sayesinde huzurla dolu krallıkta yazabilmiş, çocuk sahibi olmayan"* kadın yazar imgesine karşı çıkar (Türker, 2003, s. 297).

Feminist kurama yöneltilen "kavram kargaşası'' eleştirisi pek çok kez yinelenir ve feminist eleştirmenler sınırları belirsiz bazı tanımlar üzerine yeniden düşünüp ufuk açıcı güncel bakış açıları geliştirmeye çalışırlar. Etnik kimlik ya da cinsel kimlik üzerinden farklı kategorilerdeki kadınlar için "evrensel'' tanım ve kategorilerin kuramda nasıl bir değişime uğraması gerektiği 1990'lardan itibaren yoğun biçimde tartışılır. Beyaz olmayan, lezbiyen, yaşlı ya da özürlü kadınların ezilmelerine de seyirci kalmamak için bazı feminist eleştirmenlerce farklılıkları görmezden gelmekle suçlanan libreal kurama karşı önemli bir tavır gelişir. Kendisini "Afrikan Amerikan'' ya da "Pakistanlı Müslüman'' diye tanımlayan kadın özne "lezbiyen" kimliğini de eş zamanlı olarak taşıyabilir. Gloria Anzaldua, Amerika'da sınır bölgelerinde Meksika ve Hint kültürleri arasında sıkışıp kalan kadın dünyasını "Borderlands: La Frontera"da tasvir ederken feminist eleştirinin "çok kültürlülük'' ve entegre kimlikler üzerine yeniden düşünmesi gerektiğini savunur (Anzaldua, 1987, s. 90). Gayatri Spivak da kültür politikalarına dair çalışmalarında feminist kuramın ve edebiyat eleştirisinin yeni açılımlarını "In Other Worlds Essays in Cultural Politics''te sorgular. Edebi metinlerde kadın temsillerinin ele alınışında kültür politikaları dikkate alınarak yeni metodlar geliştirilmesinin önemine dikkat çeker (Spivak, 1987, s. 78). Çok sayıda feminist eleştirmenin de desteklediği gibi determinist bir tavırla homojen yapılar üzerinden kadın figürleri sınırlı bir bakışla analiz etmeye çalışmanın artık mümkün olmadığını savunur. Butler, (Gender Trouble) Cinsiyet Belası'nda feminist kuramı *"tek ve kalıcı bir temel inşa etme zorunluluğundan kurtaracak"*(Butler, 2008, s. 48) radikal eleştirinin şart olduğunu, dışlayıcı pratiklerin paradoksal bir biçimde feminizmin "temsil'' iddiasına zarar verdiğini belirtir. Butler, feminist araştırmacının kadın kategorisine başvururken onu sorunsallaştıran bir yaklaşımdan uzak olmaması gerektiğinin altını çizer (Butler, 2008, s. 48).

Kadın çalışmalarının öncülerinden Florence Howe, edebiyatın ne anonim ne de evrensel olduğunu, eleştirmen, yazar ve okurun cins, ırk, yaş grubu, sınıf ayrımı yapılmadan kendine has özellikleriyle yeniden tahlil edilmesi gerektiğini söyler.

Bunların hepsini "tarihin parçası'' olarak gören Howe, farklı kültürel deneyimlerin farklı kurmaca dünyalar yaratacağını ve buna uygun eleştirel bakış açılarına ihtiyaç duyulduğunu belirtir (Uslu, 1993, s. 150). ''Kadınlar erkeklerden daha farklı mı okurlar, yazarlar ve eleştirirler" sorusuna yanıt araştıran feminist edebiyat incelemelerine önemli örnekler olması bakımından Joan Dejean'ın "Fiction of Sappho'' (1989) Alfred Habegger'in "Henry James and the "Woman Business"(1989) ve David Holbrook'un "Images of Women Literature'' (1989) kitapları dikkat çeker. Kadın edebiyatı konusunda oldukça önemli fikirlerin ortaya konmasını sağlayan bu metinlerde kadın dili, kadın söylemi araştırılırken açık ve somut bir dil kullanmanın gerekliğine vurgu söz konusudur. Kadınların erkeklerden farklı yazdığını savunurken kadın yazarların metinlerinin ele alınma biçimlerini araştırırlar. Erkek araştırmacılar bu metinleri yeniden okuma, yeniden anlamlandırma sürecinde nasıl bir yol izlemektedir? Alfred Habegger, pek çok kadın yazarın yüzleşmek zorunda kaldığı edebiyat kanonunu değerlendirir. Kendi içinde bir baskı mekânizması oluşturan bu kanonla cinsiyet ayrımının birlikte tartışılması gündeme gelir. Kadın yazarın kendi cinsel kimliğinden sıyrılıp erkek egemen bir söylemle yazmasını öneren kanonun güncel feminist araştırmalarda daha açık bir dille eleştirilmesi umut kaynağı olarak görülür. 1990'da basılan "Hamlet's Mother and Other Women'' (Hamlet'in Annesi ve Diğer Kadınlar) adlı kitabında Carolyn G. Heilbrun da feminist edebiyat eleştirisini farklı metinler aracılığıyla sorgular. Feminist okumalara örnekler veren Heilbrun, Virginia Woolf'un Mrs. Dalloway'i yazarken onun Ulysses'i taklit ettiği iddialarına karşı çıkar. Homer'in epik söyleminin ya da eski maskülen evrenin izlerinin Ulysses'te yansıtıldığını fakat Woolf'un eserinin bundan tamamen farklı olduğunu savunur. Woolf'un yeni bir evren arayışı içinde olduğunu, kadınsı bir evrene dair yazdığını belirtir. Çok eski dönemlerin metinleri Ulysses'te ele alınırken kahramanlarında cinsiyet rollerindeki değişimlere dair herhangi bir özel farkındalık yoktur, ama Woolf'un kahramanlarında bu farkındalık oldukça belirgindir. Heilbrun kadının erkekten farklı yazmasının nedenini ataerkil toplum yapısının onda yarattığı marjinalizasyonda arar. Edebi eserlerin kadın figürlere dair önyargıları, onları yok sayan tavırları kadın yazarların daha çok dikkatini çekmelidir. Woolf bu konuda hassasiyeti ile tanınan bir yazar olduğu için Heilbrun onun yazarlığından yola çıkarak erkeksi sesin karşısına kadın kimliği ile çıkabilme hususunu sorgular. Kadının kendi doğasını sanatsal ürünlerde keşfederek "kadınlık bilinci'' kazanması feminist edebiyat eleştirisinin temel hususlarındandır (Moore, 1991, s. 85).

Feminist kuramcıların pek çoğu erkek egemen bir toplumda yetişen feministler

için ilk gayenin doğru "bilgi" edinmek, kadın doğasını öğrenerek kimlik edinmek olduğunu savunur. Çünkü kadınlar bilgiyi üreten, bilgiyi değerlendiren özneler olmaktan ziyade sadece "nesne" olarak var olmuşlardır. Bilginin kaynağını araştıran öznelere dönüşmek için mücadele ederler. Heteroseksüel, beyaz, orta sınıf erkekler tarafından topluma objektif bilgi olarak sunulan her şey aslında eksik ya da yanlış ifadelerle doludur. Feminist kuram, kadınlar için kadınlar hakkında ve kadınlar tarafından üretilen bilgiden yola çıkar. Feminist kuramcılar şu sorulara yanıt ararlar: "*Kadınların tümü için bir kuram mümkün mü? Hangi kadın grupları kuramın eleştirel çervesinin dışında kalacak? Erkek yazar, düşünür ve sanatçıların yaptığı hataya düşüp feminist kuramcılar da onları "öteki" olarak konumlandıracak mı?"* (Jackson, 1998, s. 11-12).

Hem araştırma öznesinin hem de araştırma nesnesinin kadın olması bakımından feminist metodoloji için "tarafsızlık" ilkesi tartışma konusu olur. "Bilinçli taraflılık" ile hareket etmeyi uygun gören eleştirmenlere göre kadının ezilmişliğini, yok sayılmasını, dışlanmasını kanıtlarıyla ortaya koyan kuramsal çalışma aynı zamanda da sistemi değiştirmeyi amaçlar. Bu da araştırma nesnesinde "bilinçlenme" söz konusu olduğunda sağlanacaktır. Kadın çalışmalarında araştırmacı kadın özne hiçbir zaman araştırma nesnesine tepeden bakarak onunla dikey ilişki kurmaz. Özdeşleşmenin de zaman zaman gerçekleştiği bu araştırma metodu feminist kuramın ayırıcı özellikleri arasında yer alır. Mary Margaret Fonow ve Judith A. Cook'un editörlüğünde hazırlanan "Beyond Methodology: Feminist Scholarship as a Lived Research" (1991) feminist kuramın araştırma metodlarının çeşitliliğini vurgular. Araştırmacı- araştırma nesnesi arasındaki "mesafe" hususu Shulamit Reinharz ve Lynn Davidman'ın "Feminist Methods in Social Research" adlı kitabında ele alırken araştırmacının "*kendi benlik algısındaki gelişim*"e de dikkat çekilir (Reinharz, 1991, s. 174). Encyclopedia of Sociology (Volume IV) (2007) Sosyoloji Ansiklopedisi'nde Nancy A. Naples'in "Feminist Metodoloji" maddesinde vurguladığı gibi Dorothy Smith ve Sandra Harding başta olmak üzere çok sayıda araştırmacı bilginin yeniden üretimine farklı feminist yaklaşımları tartışırlar. "*Pozitif bilimlerde eril hakimiyetin bilimsel incelemelere de sindiğini savunan feminist kuramcılara göre "feminist bilinç" odaklı yeni bir metod söz konusudur"* (Naples, 2007, s. 1701). Sandra Harding, *"genel ve soyut bir otorite ile konuşan, bilimsel öznenin sesidir; araştırmanın nesnesi ancak bilimcinin kendisine sorduğuna cevap vermek için ve tarihsel olarak özgül koşulları ve yerinin tekil sesiyle konuşur"* (Harding, 1993, s. 50) diyerek bilimsel söylemin "otorite, tutarlılık, evrensellik" bakımından tartışmaya açık

oluşuna dikkat çeker. Bilimin tekçi iddialarına karşı çıkan feminist kuramcılar, her türlü genelleştirilmiş teorik bilginin zorunlu olarak çelişkili kanıtları bastıracağına ya da görmezden geleceğine ilişkin endişelerini açık bir dille ifade ederler (Donovan, 2005, s. 363). Evely Fox Keller de ‘‘Toplumsal Cinsiyet ve Bilim’’ kitabında *‘‘nesnel gerçekliğin kendisi’’nin ‘baba’ temsili ile ortaya konduğunu çocukluk döneminde bireyleşme ve farklılılaşmanın ‘‘baba’’ ekseninde söz konusu olduğunu ve bunun da bilimsel dünya görüşünün mirasını ortaya çıkardığını* belirtir (Donovan, 2005, s. 336). Bu sorgulamalar feminist kuramın oluşum ve gelişim aşamasında geneksel bilimsel söylemi sorunsallaştırması ihtiyacını doğurur. Aydınlanma epistemolojisinin tekilci söylemlerinin modern bilim ve tıpta kadın özneye dair egemenlik ve denetim yaratmasının kültürel ve sanatsal ürünlere de yansıması, aynı zihniyet ile yeniden üretilmesi feminist kuramcıların önemli araştırma konularıdır.

Akademik feminist çalışmaların giderek artan gücü kuramın kendini yenilemesini sağlar. “Kadın olma bilinci’’ne dikkat çeken feminist araştırmalar güncel kimlik kuramlarından da faydalanarak kadının bireysel ve toplumsal kimliğinin farklı alanlardaki eserlerde yansıtılma biçimlerini tartışırlar. İngiliz feministler Judith Newton ve Deborah Rosenfelt (Feminist Criticism and Social Change) Feminist Eleştiri ve Toplumsal Değişim’de edebiyat dünyasında “cinsiyet, ırk, sınıf’’ kavramlarının yansımalarını incelerken “bastırılmış kadınlık’’ algısının farklı disiplinlerin kendine özgü metodları ile ortaya çıkarılmasını feminist eleştirinin temel meselesi olarak tanımlar (Newton, Rosenfelt, 1985, s. 5). Erkek kurmacasında kadın temsillerine dair kalıplaşmış figürleri doğru analiz etmek için kadının “gizlenmiş baskılanma durumu’’ açığa çıkarılmalıdır. Showalter, çağdaş kadın romanının adeta rönesansını yaşadığı süreci baskıdan kurtulan kadın yazarların başlattığını ve inançla sürdüğünü belirtir. Tabu sayılan alanlara girme cesareti gösteren kadın yazarın kurmaca dünyası feminist edebiyat eleştirisi ile çözümlenmeye başladığından “kadının gerçek yaratıcı gücünün kaynakları’’ ortaya çıkarılmaya başlamıştır. Murdoch’un The Severed Head (Koparılmış Baş), Lessing’in Golden Notebook (Altın Defter) ve A.S. Byatt’ın The Game (Oyun) yapıtları feminist kuramda “kadın estetizmi’’nin yansımalarıdır (Akgökçe, Çakır, 1996, s. 185).

Feminist kuram kadın kurtuluş hareketleri ile paralel olarak gelişip zaman içerinde alt dallara ayrılır. Kadının toplumsal ve siyasal zemindeki mücadelesinde elde ettiği başarı onun kültürel ürünlerdeki varlığının da tanınması, temsillerinin gerçekliğe uygunluğunun tartışılması gereğini doğurur. Marksist feminizm, varoluşçu feminizm,

psikofeminizm, mitsel feminizm, siyahi feminizm, postfeminizm, lezbiyen feminizm gibi başlıklar altında eril tahakküme karşı çıkılarak cinsiyet hiyerarşisi deşifre edilir. Baskın eril normları pekiştiren ikilikler (erkek-kadın, akıl-sezgi, kültür-doğa) birinci öğeyi hakim güç ilan edip ikinci öğeyi ona bağlı olmaya zorlar. Feminist eleştiri bu ikiliklerin sanatsal ürünlerde bilinçli ya da bilinç dışı desteklenmesiyle geleneksel iktidar ilişkilerinin onaylanmasına karşı çıkar. Ekofeministler kadın ve doğa arasında "olumlu özdeşlik'' kurarken sömüren/ezen/hükmeden erkek iktidarına karşı çıkarlar. Batının doğa sömürüsünü meşrulaştıran söylemleri erkeğe kadını ve doğayı egemenliği altına alma gücü verir. En önemli ekofeminist kuramcılardan Ynestra King, doğa –kadın bağlantısıyla farklı bir politika üreterek feminist kuramın güçlenecğini savunur. (Donovan, 387- 388) Rosemary Radford Ruether'in New Women/New Earth (Yeni Kadın Yeni Yeryüzü) (1975), Susan Griffin'in Woman and Nature (Kadın ve Doğa) (1978) Mary Daly'in Gyn/Ecology (1978) (Kadın Doğası) Carolyn Merchant'ın Death of Nature (1980) Marilyn French'in Beyond Power (1985) kitapları kadın-doğa özdeşliğini ekofeminist kuramın eleştirel bakışı ile değerlendirir. Emet Değirmenci editörlüğünde hazırlanan Kadınlar Ekolojik Dönüşümde (2010) kitabı da Türkiye'de ekofeminist eleştirinin gelişimini yansıtması bakımından dikkat çeker.

Kadın öznenin tarih boyunca "sömürülen/ezilen/yok sayılan'' bireysel ve toplumsal kimliğini elde etme serüvenini estetik düzlemde yansıtan feminist kuram, cinsiyetler arasındaki ilişkiyi sorgular. Kadının bilinçlenmesini sağlayan kuramsal çalışmaların onun nesne konumundan özne konumuna yükselişinde araçsallığı söz konusudur. Tezimizde metinlerin örtük iktidar ilişkilerini ortaya koyma, kadın dilinin ve kadın yazınının özelliklerini saptama, kadın karakterlerin kimlik arayışını toplumsal cinsiyetle bağlantılı sorgulama, kadın bedenine dair imgeleri çözümleme, kadının bilinçaltının eserlerine yansıması ve yaratıcı gücünün ortaya konması esasları başta olmak üzere Erendiz Atasü'nün eserlerinde kadının incelenmesi hususunda feminist edebiyat eleştirisine başvurulmuştur.

2.4. Türk Edebiyatında Kadın Yazar ve Kadın Duyarlığı

Feminist edebiyat eleştirisi, eril gücün sanat dünyasında hakimiyet alanlarını ortaya çıkarma ve "erkek" bakış açısıyla oluşturulmuş kadın temsillerini inceleme hususlarını ön plana çıkarır. Kadın karakterin kurgu dünyasındaki "sessizliği'' ve "görünmezliği'' aslında kadın yazar ve şairin de yazgısına işaret eder. Türk

edebiyatında uzun yıllar boyunca kadının "görünmez'' kılındığı noktasında hem fikir olan feminist araştırmacılar, toplumda uzun yıllar boyunca "sessiz'' ve "silik'' olan kadın figürün edebiyat ortamında da kendine yer bulamayışını ataerkil düzenle açıklamaktadır. Yok sayılmış, sansürlenmiş ya da çarpıtılmış bir kadın resminin gerçek kadın dünyasından uzak temsili, edebiyatın da kendi içinde "cinsiyetlendirilmiş'' toplumsal kodları üreten ve koruyan üst kurum oluşuyla ilişkilendirilir. Erkek egemen bir toplumda "kadın'' sanatçının eril gücün baskın sesine karşı kadının bireysel ve toplumsal konumunu sorgulayan cesur bir tavırla eserler vermesi feminist edebiyat eleştirisinin doğru algılanmaya başlaması ile mümkün olmuştur.

Edebiyat dünyasında kadın ve erkek yazarların feminist edebiyat eleştirisi ile ilgili sorgulamaları öncelikle "kadın edebiyatı" ve "kadın dili" kavramlarının anlam dünyalarını ortaya koyma yönündedir. "Kadın yazar" ya da "kadın şair" ifadelerinin kullanımının doğru olup olmadığı, ataerkil sisteme eleştiri yöneltme amaçlı kullanılırken kadının "ötekilik" durumuna hizmet edip etmediği farklı sanatçılar tarafından irdelenir. "Erkek yazar ya da şairlik" neden sorgulanmıyor diye düşünüldüğünde feminist araştırmacılar toplumsal algının "erkek zaten yazan/yaratan"dır kalıbına dikkat çekerler. Sadece "anonim edebiyat" ürünlerini kadınla ilişkilendiren, kadın sanatçı sayısının azlığına dikkat çeken eleştirmenlerin "kendi imzasına dahi sahip çıkamayıp azınlık muamelesi gören" kadın sanatçının kimlik sorunsalı üzerinde düşünmemesi önemli bir eksikliktir. Erkeğin diğer iktidar ilişkilerinde olduğu gibi edebiyat dünyasını da elinde tutan iktidarına dikkat çekmeye çalışan kadın yazarlar erkeği daha fazla yaratmaya teşvik eden bu sistemi kimi zaman dolaylı kimi zamansa doğrudan eleştirir.

Hülya Argunşah'a göre *"Kadın edebiyatı" öncelikle kadınlar için, kadınlar tarafından yazılan ve kadınları anlatan eserleri düşündürür. Kadın edebiyatı söyleyişi dünyada ve Türkiye'de kadın haklarını elde etme mücadelesi paralelinde düşünülmüş ve ortaya çıkmış bir kavramdır. Bu mücadele "feminizm" dir. Edebiyat bu oluşum esnasında kadının yanında mücadeleye katılır. Ya da bizzat akımın öncüleri tarafından öğretilerini aktarabilecekleri en kolay zemin olabilme özelliklerinden dolayı kullanılır''* (Argunşah, 2006, 39). Bu noktada Argunşah'ın edebiyatın "araçsallığı" ile ilgili dikkat çektiği husus oldukça önemlidir. Edebi metinlerde "kadını ikincil konuma taşıyan" psikososyal dinamiklerin izinin sürülmesini sağlayan zengin bir malzemenin bulunması feminist kuramcıların edebiyatın işlevini yeniden ele almalarını sağlar. Hem edebi

metinlerdeki boşluklara ışık tutulacak hem de yok sayılan kadının kendine özgü sesinin "varlığı" yine metinler aracılığıyla ortaya konacaktır.

'Kadın edebiyatı'nın varlığı ve gerekliliği edebiyat dünyasında kadın yazarın kendi iç dünyasını ve dış dünyayı algılama ve gerçekliği sanatsal ürüne dönüştürme sürecinde cinsiyetine has özelliklerin etkin olup olmadığı sorusu üzerinden tartışılır. Kadın yazar ve şairin kendi doğasına özgü olarak evreni farklı algıladığını savunan feminist kuramcıların görüşleri kimi yazarlarca desteklenirken kimileri de buna karşı çıkar. Kadına özgü bir dilin varlığını savunan Ayla Kutlu, varoluşundan itibaren kadın dünyasının farklı bir kültürü yansıttığını belirtir. *"Yaşamı birebir ilişkiler, küçük dünyalar, özveri, sabır, alçakgönüllülük gibi özellikleri özgün bir dil ile''* anlatan kadının dilinin ayırıcı özelliği ile değil zenginleştirici yönü ile algılanması gerektiğini savunur (Kutlu, 2000, 49).

Aslı Erdoğan, erkeğin Söz'ün, Tarih'in, Akıl'ın temsilcisi olarak kabul görmesi ve tüm alanlarda kendi varlığını dayatması ile kadın edebiyatının varlığına ihtiyaç duyulması ve meşrulaştırılması arasında ilişki kurar. Erkeğin gölgesinde oluşan mitler ve imgeler kadına varlık alanı tanımadığından "kimlik" sorunu yaşayan ve nesneleşen kadın özne dilsizleşir. Erdoğan, *"kadın imgesi ile kadın gerçeği arasındaki boşluğun''* altını çizer (Erdoğan, 2000, s. 52). Kadın edebiyatının bu boşluğu doldurabilmeyi hedeflemesi oldukça önemlidir.

Feyza Hepçilingirler'e göre *"kadınlara özgü bir edebiyat düşünmek, onların genel okur kitlesinin dışında olduğunu varsaymak''* anlamına gelir ve kadınları *"tek bir kalıba sokmak için eğitilmesi gereken varlık''* gibi gösterir. Bu da kadını aşağılamakla eş değer olacacaktır (Hepçilingirler, 2000, s. 48). "Kadınca duyarlık" denilen ayrıcalığın kadınlara sadece "kapıdan önce geçme hakkı vermek gibi" olduğunu belirtir. Hepçilingirler'e göre, kadına kapıyı açan, onu buyur eden erkek, biraz sonra nasılsa gündemin kendisini başrole çıkaracağını bilmenin rahatlığı ve güveni içindedir. "*Kadınlarla ilgili olarak örneğin dili çok ustaca kullandığından, düş gücünden, müthiş bir yaratıcılıktan, olağanüstü imgelerden pek söz edilmez. Yaratıcılıkla ilgili tüm diğer yetenek ve yeterliliklerin erkeğe saklanması rahatsız edici bir durumdur"* (Hepçilingirler, 1995, s. 3- 4).

Elif Şafak da "*erkeklerden ayrı, tamamen yalıtılmış, salt kendi için ve kendi içinde var olan bir kadınlık''* olmadığından "böyle bir kadınlığın edebiyatının'' da söz konusu olmadığını söyler. Erkek yazarların erkek edebiyatı yaptıklarını

düşünmediğinden kadın yazarın bunu yıkmak için "alternatif kadın edebiyatı'' oluşturmasına gerek olmadığını savunur (Şafak, 2000, s. 50-51).

"Kadın edebiyatı" tartışmalarında "kadın yazar/şair" tanımlamasının sorgulanması oldukça önemlidir. Fatmagül Berktay'a göre kadın yazar kavramı kimilerine "tuhaf" ya da "komik"gelse de önemli bir gerçeğe işaret eder. Çünkü kadınlık ve yazarlık cinsiyete göre bölünmüş ve bir cinsin diğerinin egemenliği altında olduğu bir dünyada, kolay bağdaşır kavramlar değil. Bunları bağdaştırabilmek, toplumsal cinsiyetin getirdiği sınırlamaları aşabilmek zorlu bir çabayı gerektirir. Bunu başarabilen "olağandışı'' kadınların da kendilerini cinslerinin geri kalan "sıradan'' üyelerinden ayırmak istemeleri anlaşılır bir durumdur. Sanatçıyı ve yazarı etkin ve erkek özne, kadını ise onun edilgin yaratısı/yapıtı olarak gören binlerce yıllık gelenek, özne/nesne ikileminin başka bir ifadesi olan doğa/kültür ayrımına dayandırılır. Bu geleneğe göre kadın üremeyle olan ilişkisi nedeniyle doğaya yakın, erkek ise kültürün ürünü ve onun yaratıcısıdır (Berktay, 1987, s. 9). Türk edebiyatında feminist yazar ve şairlerin sıkça dile getirdiği husus erkeğin "yaratan/kurgulayan/anlatan/yazan"; kadının ise "dinleyici/ kurgulanan/anlatılan/yazılan" olarak algılanışıdır. Aktaş'ın da belirttiği gibi yazarlık, anne ya da eş gibi kadına yüklenmiş bir rol değildi. Kendisini yazıya yüreklendirecek, onu destekleyecek kurumsal ve kuramsal teşviklerden yoksundu (Aktaş, s. 171). Bu bakımdan kadın edebiyatı geleneğinin oluşumunda önemli katkıları olan ve edebiyat dünyasında "varoluş" mücadelesi vermiş erken dönem yazarların "kadın yazar" olarak öne çıkması bazı yazar ve eleştirmenlere göre oldukça anlamlıdır. Emine Işınsu'ya göre annesi Halide Nusret Zorlutuna'nın edebiyat hayatı açısından bakıldığında "kadın yazar'' olarak anılması onur vericidir, "*çünkü 1920'lerde kadın yazar olmak erkeklerin sahası diye bilinen bir yere cesurca adım atmak ve orada yürümeye başlamak demektir"* (Işınsu, 2006, s. 64).

Kadın yazarlığın sadece "kadın üzerine yazmak" anlamına gelmediğini düşünen yazar ve şairlere göre kadın yazarın "evrensel'' olanı yakalaması asıl önemli noktadır. Tanımlar ve kategorilerin kutuplar yaratması aslında olumsuz bir algıya sebep olabilir. Fark tanımının hegemonyaya dönüştürülebileceğine dikkat çeken yazar ve şairlere göre kendisini "kadın" ya da "feminist" diye tanımlayarak öne çıkan kadın sanatçıların bu tehlikeyi göz önünde bulundurması gerekmektedir. *"Yazar, şair kadın ya da erkek olduğu göz önüne alınmadan salt yazdıklarıyla değerlendirilmelidir''* görüşünü savunan Gülten Akın bu hususa dikkat çekmektedir (Akın, 2006, s. 46). Sennur Sezer de "kadın şair" parantezinin kadını genel değerlendirme dışında bıraktığı için tehlikeli olduğuna

işaret eder. Erkek egemen ve cinsiyetçi yaklaşımı onaylayan bir bakışın "kadın şair'' ya da "kadın ressam'' gibi tanımlamalarla amacına ulaşacağının altını çizer (Dünder, 2013, s. 574).

Kadın edebiyatı ve yazarlığı sorgulanırken "kadın duyarlığı" kavramının neyi ifade ettiğine dair önemli tartışmalar gündeme gelmektedir. Kadına has bir duyarlıktan söz edenler sanatçılara göre "kadına özgü bir algılama" ile "edebiyatta kadın duyarlığı" oluşur. Argunşah, "kadın edebiyatı'' ayrımı yerine "edebiyatta kadın duyarlığı'' kavramını benimsemeyi daha doğru bulur. Çünkü kadın ve edebiyat ilişkisinin "kadın yazarlar, kadınca yazanlar, kadını yazanlar, kadın kahramanlar, kadın sorunlarının anlatımı'' etrafında sorgulanması gerektiğini savunur. Sadece feminist bir yaklaşımı sergilemek için yazılmış "angaje'' edebiyatın pek kıymetinin olmayacağını hatırlatır (Argunşah, 1999, s. 85). Mustafa Şerif Onaran "angaje" edebiyat tehlikesinin kadın yazarın kadın kimliğini bırakarak kalemindeki duyarlığı kadının toplumdaki değişik işlevlerini anlatmak için kullanması ve kadın duyarlığına yeni boyutlar kazandırması ile aşılacağını savunur (Onaran, 2001, 85).

Kadın duyarlığının erkek duyarlığından farklı olduğunu savunanları eleştiren Cemil Kavukçu, kadınların daha duyarlı olduğunu ve kadın dünyasını erkeklerden daha başarılı biçimde yansıtacaklarını düşünenlere dünya edebiyatından örneklerle karşı çıkar. Anna Karenina ve Madam Bovary'yi hatırlatan Kavukçu, her kadının kendisiyle özdeşleşebileceği bu kadın karakterlerin erkek yazarın kurgusunda var olduğu gerçeğinin altını çizer. *"Irish Murdoch ve Carson Mc Cullers'in erkek tipleri de erkeklere taş çıkartacak bir canlılık ve ayrıntı zenginliği''* ile işlendiğinden *"duyarlığın cinsiyet gözetmeyen, insana özgü''* bir özellik olduğunu savunur (Kavukçu, 2001, s. 58). Cemil Kavukçu gibi Gülten Dayıoğlu da kadın duyarlığı kavramının kullanımına karşı çıkarak duyarlığın yazarlık yeteneğine bağlı olarak belirlenen *"yazındaki çıta yüksekliği''* (Dayıoğlu, 2001, s. 87) ile açıklanabileceğini söyler.

Türk edebiyatında "feminist edebiyat eleştirisi" ya da "kadın edebiyatı" başlıklarının "bilimsel" metodlardan uzak, "indirgemeci" eğilimlerin bir ürünü olduğunu düşünen yazar ve araştırmacılar Argunşah'ın da vurguladığı gibi kadın edebiyatı çalışmalarının ihmal edilip küçünmesine, geri planda kalmasına neden olurlar. *"Var olma mücadelesi veren 'kadın edebiyatı' sırtında sadece 'angaje' edebiyat olmanın zorluklarını taşımaz, aynı zamanda ataerkil toplumdaki kadının kaderini de paylaşır"* (Argunşah, 1999, s. 86).

Hem Amerika hem de Batı Avrupa'da olduğu gibi Türkiye'de "Kadın Edebiyatı''ve "Kadın Estetiği'' kavramları üzerine yoğunlaşan tartışmalar kadının kimlik arayışının edebiyat dünyasına yansımasının ifadesidir. Şengül Soytetir, İnci Aral ve Brigitte Schwaiger'in eserlerini karşılaştırdığı doktora çalışmasında "yazında kadın duyarlığı'' başta olmak üzere bazı kavramlar üzerine yoğunlaşan tartışmaların zıt görüşler ışığında sürdüğüne fakat somut bir sonuca ulaşılamadığına dikkat çeker. (Soytetir, 1999) Soytetir, tezinin Türkçe özet kısmında "Kadın Estetiği" başlığının Türkiye'de farklı çalışmalarda "Kadın Duyarlılığı" adı altında irdelendiğini belirtir. Bu noktada da kavramsal sorunların özellikle de tanımlamalar hususunda giderilemediği görülmektedir.

Türk edebiyatında "kadın edebiyatı, kadın yazar, kadın duyarlığı" kavramlarına farklı bakış açılarını genel bir çerçevede belirtme amacımız kadın şair ve yazarların edebiyat dünyasında varoluş serüvenlerini, eserlerinin kadın geleneği oluşumuna katkılarını, kadın duyarlığını yansıtıp yansıtmamalarını ele alırken bu kavramlara yüklenen anlamları da belirtmektir. Yazarlık serüveni boyunca bu kavramları derinlikli bir bakışla sorgulayan Erendiz Atasü'nün şu sözleri cinsiyet-yazar ilişkisi hususunda oldukça önemlidir:

"*Kadın yazar"ların "ben kadın olarak değil insan olarak yazıyorum" dediklerini sık sık duyarız. Oysa şimdiye kadar herhangi bir "erkek yazar"ın "ben erkek olarak değil insan olarak yazıyorum dediğini duymadık. Çünkü var olan toplumda erkek, zaten insanlığın temsilcisidir ve bunu ayrıca belirtmesine gerek yoktur"* (Atasü, 2000, s. 32).

Edebiyat dünyasında kadının "anlatan" ve "anlatılan" olarak yer alışının tarihi seyri hem şiir hem de roman ve öykü dünyasında farklı kadın temsillerine değinilerek genel bir çerçevede sunulmuştur. İlk şiirleri erkek şairin gölgesinde de olsa kadın öznenin şiir ile derin ve köklü bir bağının olması nedeniyle bu türe öncelik verilmiştir. Tezimizde incelediğimiz Erendiz Atasü'nün eserlerinin roman ve öykü türünde olması kadın romancıların ve öykücülerin kurgu dünyasında "kadın sorunsalı"na yaklaşımları merkeze alınarak değerlendirilmiştir.

1.4.1. Şiir Dünyasında Kadın

Edebiyat tarihlerinde kadın şair ve yazarların yok sayıldığı ya da onların eserlerinin eleştiri süzgecinden geçirilmeye değer bulunmadığı düşüncesi toplumda

kadının konumu değişmeye başlayınca daha yüksek sesle dile getirilir. Madeline C. Zılfı, Osmanlı rejiminin Ortadoğu'da başlıca Arap ve Türk nüfusları üstündeki yaygın ve uzun süreli hakimiyetine karşın, Osmanlı dönemini inceleyen tarihçilerin pek az istisnayla *"kadına dikkat etmediğini*" Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları kitabında (Zılfı, 2000, s. 1) vurgular. Modernleşme hareketleriyle ortaya çıkan "yeni kadın'' olgusu özellikle klasik edebiyat ürünlerinde farklı cinsiyetlere karşı tutumu yeniden irdeleme ihtiyacının doğmasında etkilidir.[1]

Divan edebiyatında erkek şairlerin özellikle aşk temasını işlerken "kadın" figürleri yansıtma biçimlerinde kadının "edilgen" konumu dikkat çekmektedir. "Sevilen" kadın kimi zaman şaire ilham kaynağı kimi zaman da sonsuz aşka ulaşmanın aracıdır. Klasik şiirde "âşık, sevgili, rakip" üçgeni düşünüldüğünde "maşûk" konumundaki kadının özellikle "fiziksel" unsurları ile ön planda olduğu görülür (Batislam, 2003, s. 186). Kadını "edilgen" kılan bir yansıtma biçiminin sosyo-kültürel olgular ve klasik şiirin geleneksel yapısı ışığında yorumlanması gerektiğini savunan Nazan Bekiroğlu'na göre kadın kimliğinin Divan edebiyatında geri planda kalışı şiirlerin yazıldığı dönem için oldukça normaldir. Çünkü, *"geleneğin kadın şairlere tanıdığı kontenjan bir elin parmaklarını geçmez"* (Bekiroğlu, 2006, s. 49). Erkeksi bir lisanla yazan kadın şairler''in şiirleri geleneksel toplum yapısı ve "erkek bir söylem üzerine kurulu Divan şiiri dünyası'' göz önünde bulundurularak değerlendirilmelidir (Bekiroğlu, 2006, s. 49). Kemal Sılay da Osmanlı döneminin gazel dünyasını "toplumsal cinsiyet'' farkındalığı ile incelerken kadın şairi dışlayan, denetim altına alan ya da eril sesi taklit etmeye yönlendiren yerleşik ve güçlü bir yapıyı tasvir eder. *"Tümüyle dişi bir şiir geleneği ile ortaya çıkmak yerine erkeğin sözcüklerini kullananarak''* erkeğin inançlarını, arzularını, fantezilerini dile getiren kadın şairler kendi sesleri ve imgeleriyle yazmanın olanaksızlığını kabullenmişlerdir. Yine de *"yazdıkları gazellerle edebiyat estetiği alanında erkek seçkinlerin egemenliğinden birazını alıp götürmüşlerdir''* (Sılay, 2000, s. 203). Sılay, Osmanlı şiir dünyasında Ann Rosalind Jones'in şu görüşünü destekleyen çok sayıda örnek tespit eder:

"*Edebiyat üretmekten sistemli bir biçimde dışlanmış olan cinsiyete mensup biri, onaylanan söyleme karşı başat/egemen bir konum benimserse bu kadın gerçekte kamu*

[1] Sultan Bozkuş "Klasik Türk Edebiyatındaki İlk Kadın Sanatkarlar" başlıklı yazısında "eserleri bilinen ilk kadın şair" sıfatıyla Zeynep Hatun'un yanı sıra Mihri, Fıtnat Hanım, Leyla Hanım, Şeref Hanım, Adile Sultan, Makbule Leman Hanım, Abdülhak Mihrünnisa'yı kısaca tanıtır.

dili üstünde hak talep etmesini yasaklayan toplumsal cinsiyete dayalı sistemi – sınırlı bir rahatsızlık vererek de olsa – istikrarsız hale getirmektedir" (Rosalind,1990, s. 4).

Kemal Sılay'a göre *"erkek şairin/aşığın personasını benimseyen bu kadınlar, en azından belirli ölçüde, o sessiz ve edilgin sevgili rolünü reddetmiş oluyorlardı"* (Sılay, 2000, s. 199). Erkeklere öykünerek yazmış olsalar dahi "egemen ataerkil sistemin rahatını" bozdukları düşünülebilir. "*Klasikleşmiş şiir dili yalnızca erkek arzularıyla fantezilerini dile getirmek amacıyla tasarlanmış olsa bile ortaçağ Osmanlı kadın şairleri bu dili dolaşıma girme tekniklerinden biri olarak benimsemişlerdi*" (Sılay, 2000, s. 203).

Kadın şairler kendilerine edebiyatın erkek egemen alanlarında yer açmaya çalışsa da şiir sanatında ataerkil ideolojinin "erkek kalem'' aracılığıyla eril gücü meşrulaştıran imgeler kurgulaması ve o imgeleri pekiştirerek "süreklilik'' sağlaması, kadın öznenin şiir alanında varoluş serüvenine yön veren temel unsurlardandır. Buna rağmen özellikle gazete ve dergilerde Sılay'ın değindiği gibi "ataerkil sistemin rahatını bozabilecek" sorular sorabilen kadın yazar ve şairler dikkat çeker. Serpil Çakır, "Osmanlı Kadın Hareketi" kitabında Nimet Cemil'in "Yine Feminizm, Daima Feminizm" başlıklı makalesi gibi Kadınlar Dünyası dergisinde yayımlanan ve gün ışığına çıkmamış makale ve şiirlerle zengin bir malzeme sunarak kadınının edebiyat ve basın dünyasındaki geçmişinin izlerini sürer (Çakır, 1984, s.119). Necla Akgökçe'nin bu kitabı tanıtırken yanıt aradığı "Türkiye'de kaç kadın acaba Nimet Cemil adını duydu?" sorusu aslında üzerinde durulması gereken önemli bir sorudur. Ulviye Mevlan, Aziz Haydar, Safiye Biran, Mükerrem Belkıs, Emine Seher gibi isimler bugün çok az kişi tarafından bilinse de hem kadın haraketi savunucuları hem de gazete ve dergilerdeki hikayeleri ve şiirleri kadının bireysel ve toplumsal kimliği hususuna dikkat çeken yazar ve şairlerdir (Akgökçe, 1994, s. 4).[2]

Hanımlara Mahsus Gazete'nin bir dönem başyazarlığını yapmış olan Nigar Hanım, eski edebiyat dünyasında adını duyurabilen isimlerdendir. Doktora tezinde şair Nigar Hanım'ın hayatı ve edebi kişiliği üzerine çalışan Nazan Bekiroğlu, kadın ve kadın meseleleri, kadının eğitimi, toplumdaki yeri gibi konuların Nigar Hanım'ın eserlerine yansıdığını belirtir. "Toplum için yeni bir kadın tipi'' olarak algılanan Nigar Hanım'ın

[2] 1330-1914 yılında tek cilt halinde yayımlanmış bir yıllık olan Nevsal-i Milli'nin kadın edebiyatı araştırmalarına önemli bir kaynak teşkil ettiği doktora öğrencisi Yakup Öztürk tarafından tespit edilmiştir. Yahya Kemal'in Nigar Hanım; Rıza Tevfik'in ise İhsan Raif'in edebi kişiliğine dair yazılarının yer aldığı bu yıllıkta "İlk defa uçan Türk kadını" unvanına sahip Belkıs Şevket Hanım ve Amerikan Kız Koleji'nden mezun olan ilk Müslüman Türk kadını Gülistan İsmet Hanımefendi hakkında bilgiler yer alır.

"şarklı bir zemin üzerinde, batılı ölçekte entelektüel bir kadın'' olduğunu vurgular. Çünkü, *"salonunda kadın erkek edipleri birarada kabul etmesi, kadın imzalarının açık imza içermediği bir dönemde şiirinin altına ismini açıkça atması, yüzü açık fotoğraflarının basında yer alması, edebi ve sosyal manada Avrupa'ya açılmış olması, sekiz lisan bilmesi''* gibi özellikleri onun tanınmasında oldukça etkilidir. *"Aşk duygularını açıkça terennüm eden"* Nigar Hanım, *"samimi bir kadın şair''* olarak kabul edilir (Bekiroğlu, 2006, s. 49). Kadın şairlerin divan şiiri dünyasında özellikle *"içtenlikli söyleyiş"* ya da "*duygularını coşkulu ifade etme"* hususları ile eleştirel yazılarda yer bulması dikkat çeken bir unsurdur (Bekiroğlu, 2006, s. 50).

Kadının divan şiirinde eril söylemle resmedilişinin kadın şairlerin pek çoğunu da etkisi altına aldığını savunan Günbaş, Mihri Hatun'un Necati'ye nazire olarak kaleme aldığı gazelini inceler. Bu gazelde kadın sevgilinin hilale benzeyen kaşının kadın şair tarafından erkek söylemine uygun olarak beyitte kullanılmasına dikkat çeker. "*Altyapısal ilişkilerinde olduğu gibi üst yapıda da yani dilde de biricik efendisi erkeğine bağımlı''* kadın özne söz konusudur (Günbaş, 2001, s. 62).

''*Kadın şairler kendilerini anlatmaz, klasik şiirlerin kuralları içinde erkeklerin aşka ve kadına bakışını ifade ederlerdi. XV. ve XIX. yüzyıl boyunca Mihri, Ayşe, Fıtnat, Leyla Hanım gibi kadın şairler, genelde bu çizgide kalsalar da, kendi kadın kişiliklerini, erkekten farklı konumlarını, bu konumları yaratan kurallara isyanlarını ifade eden birkaç şiir yazmışlardır''* (Uğurcan, 2012, s. 213).

Kadın şairlerin "erkeksi" söylemleri tercih etmeleri ya da erkek şairin gölgesinde yazmaları bazı eleştirmenler tarafından sosyolojik yaklaşımla değerlendirilir. Şairler Antolojisi'ni hazırlayan Bedihan Tamsöz, kadının sokağa çıkmasının, toplumsal etkinliğe katılmasının sürekli engellenmesinin onun şiir yazmasına da önemli bir engel oluşturduğuna dikkat çeker (Tamsöz,1994, s. 5).[3] Pek çok kadın şairin erkek üslubuna sığınmasını sosyal faktörlerle açıklayan Tamsöz, Mihri Hatun'un dışındakilerin "öykünmeci'' tavır geliştirdiklerini söyler. Bektaşi Kadın şairlerin de dönemin önemli bir kolu olduğunu vurgulayarak sadece kadın divan şairlerini ele alan antolojilerin eksikliğine işaret eder (Tamsöz, 1994, Önsöz).

[3] Bedihan Tamsöz, hazırladığı antolojide Divan edebiyatı şairlerinden Fitnat Hanım, Leyla Hanım, Şeref Hanım, Sırri Hanım, Adile Sultan, Nakiye Hanım, Münire Hanım, Feride Hanım, Saniye Hanım, (Trabzonlu) Fıtnat Hanım, Nigar Hanım, Makbule Leman Hanım, İhsan Raif Hanım ve Yaşar Nezihe hakkında detaylı bilgi verir. Kadın şairlerin aile ve eğitim hayatının yanı sıra özel hayatları, aldıkları ödüller, bağlı oldukları tarikatlar, şiirlerinin içeriği hakkında bilgilere yer verir.

Sema Uğurcan'a göre *''Divan edebiyatının gazel türünde, kesin standartlı bir kadın tipi vardır. Buna karşılık Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı, Mihr ü Vefa gibi mesnevi yahut halk hikayelerinde, kendi meseleleri ve talihi ile karşılaşmış kadın portreleri çizilir''* (Uğurcan, 2012, s. 199). Şuara tezkirelerine giren Ayşe, Mihri, Zeynep, Tûti Hatun gibi şaireler ve Dilhayat Kalfa gibi kabiliyetli bestekarların eski kültüre hizmetlerini vurgulayan Sema Uğurcan, ''*kadınların mutlaka mani, masal, ninni, ağıt söyleyerek Anonim Halk Edebiyatı'na katkıları olmuştur''* diyerek halk edebiyatı ürünlerinin oluşum serüveninde kadınların önemine dikkat çeker.

Halk şiirlerinin ve halk hikayelerinin pek çoğunun erkek egemen geleneğin izlerini taşıması Divan şiirinde kadının "edilgen" duruşun bu alanda da hüküm sürdüğüne işaret eder. Anadolu merkezli âşık tarzı şiir geleneğinin tarihi süreç içinde erkek egemen bir yapısının olduğunu vurgulayan Metin Özarslan, bu gelenekte kadın temsilcilerin de yer aldığını vurgular. Özellikle 20.asrın ikinci yarısında itibaren kadın âşıkların da âşık tarzı şiir geleneği içinde artan bir biçimde kendilerine yer bulmaya başlamaları önemli bir gelişmedir. Türk sözlü şiir geleneği içinde Anadolu sahasında ilk kadın âşıkların Ayrıca "*Fatma Kâmile, Emine gibi tekke-tasavvuf edebiyatı mensubu sayılabilecek nitelikte olduklarını"* belirtir (Özarslan, 2014).

Kayahan Özgül'e göre *"pek nadir bulunur bir iki örnek hariç, ninniler kadınların özel şiir alanları"* gibidir. Bugün de varlığını sürdüren "ağıtçı kadınlar" bize manzum ağıtların daha çok kadın özneler tarafından söylendiğini kanıtlar. Maniler için de benzer bir durum söz konusudur. Lady Mary Wortley Montagu Türk kadınının manilerle oluşturduğu özel bir söyleyişten söz ederek buna *"çiçek dili"* adını verir (Özgül, 2000, s. 3).

Halk hikâyesinin kadının dünyasına ve yaratma alanına giremediğini belirten Özgül, bu durumun değişik sebeplerini sorgular. Kadının hikaye anlatım geleneğinin dışında kalması temel etkendir. Gezgin hikayeciler köylerde sadece erkeklerin bulunduğu toplantı yerlerinde çalıp söylerken kadın bu geleneğin bir parçası haline gelemez (Özgül, 2000, s. 4). Edebiyat tarihlerinde özel olarak bir kadın âşıktan söz edilmediğine dikkat çeken Metin Özarslan, halk hikayelerinde kadın bir âşık tipi olmadığının altını çizer. Kadın kahramanlar, hikâyelerde pasif bir ruh hali içindedirler. Özarslan'a göre, "*onların bu durumlarının biraz da musannif ve anlatıcıların tasarrufundan ileri geldiği söylenebilir"* (Özarslan, 2014). Bu genel yapıyı kırmayı başaran tek temsilci Züleyha'dır.

Özarslan, akademik çalışmaların niceliksel sonuçlarından yola çıkarak Anadolu sahasında tesbit edilebilen kadın âşıkların sayısı 47 olsa da aslında Anadolu sahasında kadın âşıkların sayısının yüze yakın olduğunu vurgular. Fatma Aras, Güzide Ana, Gülnur Aktugan, Çorumlu Ayşe Çoban, Artvinli Emine Karadeniz, Ardahanlı Medine Çınar, Erzincanlı Sevgiperisi başta olmak üzere tespit edilen kadın aşıkların üslubunu inceleyen özel bir çalışma henüz yapılmamıştır. Özarslan'ın da belirttiği gibi kadına has algı ve ifadelerle cinsiyet farklılığının bu ürünlerde yansımaları söz konusudur. *"Kadın âşıklara ait şiirler her ne kadar dişil bir kalemden çıktığına ilişkin imgeler ve izler taşısa da geleneğin erkek üslubuyla şekillenmesinden dolayı kadın âşıklar yeterince dişil bir üslup alanı bırakmayacağını akla getirmektedir"* (Özarslan, 2014).

Şahika Karaca, "İlk Kadın Yazarlar ve Trajedileri'' başlıklı yazısında ilk dönem kadın şair ve yazarların acı dolu deneyimlerine işaret eder. Yazı yazmak için eşinin uyumasını bekleyen Güzide Sabri'nin, eşi Faik Bey'in kültür seviyesinin düşüklüğü ile hayal kırıklığına uğrayan Fatma Aliye'nin, mutsuz evliliğine nokta koyup eşinden ayrılma cesareti gösteren Emine Semiye'nin dramlarının onların yazarlık serüvenlerini etkilediğini belirtir. Aydın ailelerden gelen ve özel eğitimle yetiştirilmiş bu ilk kadın kuşaktan farklı bir hayat sahip olan Yaşar Nezihe Bükülmez yoksulluğun pençesinde bir yaşam sürmesine rağmen yazma mücadelesi verir. Erken yaşta evliliğe zorlandığı için intihara teşebbüs eden Şükufe Nihal de kararlı bir mücadele ile ilk eşinden boşanıp İnas Darülfünun'da eğitim almaya başlamıştır (Karaca, 2006, s. 65). Kadın Divan şairlerinden Mihri'nin Zeynep'e yazdığı bir mektuba Zeynep Hatun'un eşi Kadı İsak Fehmi Çelebi'nin şu yanıtı vermesi şair kadınların farklı zaman dilimlerinde de olsa hemcinsleri yazar ve şairlerle benzer deneyimleri paylaştıklarını ortaya koyar: *"Zeynep Hanım ere varıp eri hükmünde olup şiirden ve rical ile münasebetten el çekmiştir''* (Sezer,2005, s. 142).

Yaşar Nezihe Bükülmez'in ''en çok şiir yazan kadın şairimiz'' unvanına sahip olduğunu belirten Sema Uğurcan, onun ''zengin, aristokrat, kültürlü ailelerin kızları'' olan diğer kadın yazarlardan çok farklı bir yaşam öyküsüne sahip olduğunun altını çizer. Sadece İstanbul'daki sürekli yayınlarda da değil Kastamonu'da basılan Nazikter gazetesinde de şiirleri yayımlanan Yaşar Nezihe'de *''durumunu, hâletini, arzusunu ritmik söyleme kabiliyeti vardır. Aruz bilgisi, mısra başı- mısra sonu kelime uyumu, aynı kelimelerle, benzer fonksiyonlu eklerle redif yapma kolaylığı, giderek zenginleşen kelime dağarcığı sayesinde ile şiirini işlek hale getirir''* (Uğurcan, 2012, s. 301).

Mehmet Aydın, Servet-i Fünun dönemi ve Fecri Ati dönemine denk gelen süreçte aslında kadın edebiyatçıların da bazılarının isimleri kısa süre sonra unutulmuş ya da erkek edebiyatçıların gölgesinde kalmış olsa da eser vermeyi sürdürdüklerine dikkat çeker. İstanbullu İffet Hanım, Leyla Saz Hanım, Nigar Hanım, Makbule Leman Hanım Hanım, Fatma Aliye Hanım, Müfide Ferit Tek, Yaşar Nezihe Bükülmez gibi isimlerle "*kadın edebiyatının hiç de azımsanmayacak bir birikime ve zenginliğe sahip olduğunu''* belirtir (Aydın,1995, s. 13).

Kadın faaliyetinin Meşrutiyet döneminde asıl zengin ürünlerini verdiğini savunan Sema Uğurcan'a göre *''dönemin aydınları kadınların politik kimlik belirlemeleri, hayatlarını kazanmaları ve topluma hizmet etmeleri hususunda kamuoyu yaratmakta ve kadını şevklendirmede daha cüretlidir''* (Uğurcan, 2012, s. 215).

Meşrutiyet döneminin erkek yazarları Tanzimatçılar gibi kadının konumunun siyasi, sosyal, kültürel zeminde yaşanan değişim rüzgarında nasıl şekilleneceği hususuna eğilirler. Kadın ve aile konusuna eserlerinde geniş yer veren Mehmet Akif Ersoy, kültürel kimliği merkeze alır. Şiirlerinde yoksulluk, şiddet, eğitimsizlik gibi temaları kadının dramına odaklanarak anlatırken kadının ulusal kimliğinden uzaklaşıp tamamen Batıyı örnek almasına karşı çıkar. Köse İmam, Meyhane ve Mahalle Kahvesi adlı şiirleri Mehmet Akif'in aileye özellikle de kadına verdiği değeri ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir.

Kadının Batılı kimlikle ilişkisini farklı açılardan değerlendiren Tevfik Fikret'in de dergi ve gazetelerde kadın konulu yazılarında meseleyi toplumun gelişmesinin ön koşullarından biri olarak ele alması önemlidir. "Hemşirem İçin" adlı şiirinin şu mısraları kadın davasının vecizesi gibi kullanılmıştır: *"Elbet değil nasibi mezellet kadınlığın/ Elbet sefil olursa kadın alçalır beşer"* (Fikret, 2001, s. 471) Sema Uğurcan'ın belirttiği gibi Tevfk Fikret, hakkında iki makale ve bir mersiye yazdığı Makbule Leman'a dair duygu ve düşüncelerini ifade ederken kadın konusuna yaklaşımını ortaya koyan bir tutum sergilemektedir. *''Medeniyet düşkünü şair, bir milletin maddi manevi gelişmesinde tahsilli kadının rolünü bilir ve evin dışında özellikle de kültür sahasında çalışan bir kadına hayranlık duyar''* (Uğurcan, 2012, s. 254). Makbule Leman'ın genç yaşta ölümünün ardından yazdığı ''Nevha-i bi- sûd'' başlıklı yazı ile mersiye de Fikret'in ona verdiği değerin göstergesidir (Uğurcan, 2012, s. 257).

Kadının kendi cinsiyetinin özelliklerinin farkında olarak, kendi bireysel kimliğine sahip çıkarak, toplumsal konumunu sorgulayarak şiirler kaleme alması, "yeni kadın" öznenin "benlik" arayışının edebiyat dünyasına da yansımaları ile mümkün

olmuştur. Özellikle 1960 sonrasında bireysel ya da toplunmsal temalarda şiirler yazan kadınların hem bireysel gerçekliğe hem de toplumsal gerçekliğe daha cesur bir çizgide ayna tutmaları oldukça önemlidir. Günbaş'a göre "erkeği olumlamak, onun yaşam biçimine imrenmek kadın şairlerin arayışının ilk basamağıdır. Kadın tutsaklığının farkına varmak, kadının dalgalı iç dünyasına biraz olsun şiirle yaklaşmak için şu kadın şairler beklenmiştir: *"Melisa Gürpınar, Türkan İldeniz, Mübeccel İzmirli, Nurten Çelebioğlu, Gülten Akın, Sennur Sezer. 1970'li yıllara damgasını vuran isimler: "Zerrin Taşpınar, Arife Kalender, Oya Uysal, Ayten Mutlu''dur. 1980'lerin sonundan* itibaren ise *"Şükran Kozalı, İnci Asena, Gülsüm Akyüz, Suna Aras ve Lale Müldür''* (Günbaş, 2001, s. 64- 65) gibi kadın şairlerin ses getiren şiirleri yayımlanmıştır. Zeynep Uzunbay, Leyla Şahin, Bejan Matur, Çiğdem Sezer, Betül Tarıman, Nilay Özer gibi kadın şairler şiir dünyasında kadının yerini sağlamlaştıran önemli isimler arasında yer alırlar (Günbaş, 2001, s. 67).

Kadın şairlerin edebiyat dünyasında kendi sesleri ile var oluşları hem içerik hem de biçimsel özellikler bakımından "yeni bir söyleyiş" arayışlarıyla doğrudan bağlantılıdır. Yerleşik değerleri sorgulama cesareti gösteren kadın şairlerin kendine özgü şiir dünyası kurma çabasını gizlememesi oldukça önemlidir. Cinsiyet ayrımcılığını destekleyen şiir anlayışlarına karşı mücadeleyi açık bir dille savunan Gonca Özmen, erkek şairin kadını *"edilgen nesne''* kılan dil otoritesine karşı çıkılması gerektiğini savunur. Kadını yalnızca bedeniyle var olan cinsel nesneye indirgeyip "yüz, saç, ağız, dudak'' gibi organlarını öne çıkararak bedensel bütünlüğünü parçalayan erkeksi söyleme karşı tavır alınması gerektiğini ve özellikle son dönem kadın şairlerinin bunu başardığını söyler (Özmen, s. 659).

Kadın şairlerin uzun yıllar boyunca "görünmez" ve "suskun" oluşlarında edebiyat kanonunu belirleyen otoritelerin etkisini ortaya koymak için antolojilerdeki tablolar incelenebilir. Çünkü kadın şairlerin "görünür" olmasının ardından eserlerde gerek nicelik gerekse nitelik bakımından yaşanan olumlu gelişmeler oldukça anlamlıdır. 1935'te basılan "Büyük Harpten Sonrakiler''adlı antolojide kadın şairlerden sadece Şükufe Nihal'e yer verilir. 1958'de "Şiirimizin Cumhuriyeti'' antolojisinde yer alan 92 şairden üçü kadındır. Gülseli İnal, Türk edebiyat tarihçilerinin Halide Edip, Şükufe Nihal ve Nigar Hanım dışındaki yazar ve şairleri uzun yıllar boyunca yok sayışlarını "*cinsiyet imtiyazlarının yok ettiği, üstünü örttüğü, geriye itelediği, bastırdığı, susturduğu kadın edebiyatına şiddet uygulaması"* olarak tanımlar (İnal, 2006).

1933- 1966 yıllarını kapsayan Varlık Şiirleri Antolojisinde beş kadın şair (Naile Alsar, Muazzez Menemencioğlu, Gülten Akın, Sennur Sezer, Jülide Gülizar Ergüven) yer alır. Yılmaz Odabaşı'nın "Son Çeyrek Yüzyıl Şiir Antolojisi'nde 202 şairin otuz birinin kadın olması şair kadın sayısındaki artışa işaret etmesi bakımından olumlu bir gelişmedir. Bu noktada Çimen Günay ve Elif Aksoy'un "Bakmak ama görmemek: Türkiye'de kadın yazarların profili" başlıklı makalesinde de vurgulandığı gibi Türkiye'de kadının toplumsal konumunun iyileştiğini tekrar eden söylemler tarafından gizlenen bir gerçeği, tüm açıklığıyla gözler önüne seren istatistik veriler düşündürücüdür (Günay, Aksoy, 2012, s. 65). Yapı Kredi Yayınları tarafından 2001 yılında yayımlanan Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi'nde yer verilen, 2132 edebiyatçının, 1854'ünün (yüzde 87'sinin) erkeklerden oluştuğu tespiti oldukça önemli bir noktaya ışık tutar (Günay, Aksoy, 2012, s. 90). Dergilerde kadın şair sayısının artması, kadına özgü şiir dünyasına dair akademik düzeyde çalışmaların yapılması umut verici gelişmeler olsa da erkeğin norm kılındığı yerleşik yapıların "cinsiyetçi" tutumunun çok azaldığını ya da yok olmaya başladığını söylemek mümkün değildir. Bu bakımdan dayanaksız genellemelere başvurmak yerine niceliksel analizlerden yola çıkarak şiir, öykü ve roman gibi türlerde kadın bakışını değerlendirmek kadın çalışmalarının bilimsel çizgide ilermesi bakımından da önemlidir.

1.4.2. Roman ve Öykü Dünyasında Kadın

Tanzimat döneminde en önemli gündemi oluşturan "modernleşme" çabaları ile kadının bireysel ve toplumsal kimliğine dair konular sosyolojik zemin kadar hem kurmaca hem de kurmaca olmayan metinlerde ele alınmaya başlanır. "Ev içi"nde "kapalı" bir yaşam süren kadının "eğitimi, evliliği, annelik sorumluluğu, kılık kıyafeti, sosyalleşmesi" gibi temel meseleler ele alınırken "kadın hakları" ışığında önemli tartışmalar gündeme gelir. Modernleşmenin asli unsurlarından biri olarak algılanan "kadın konusu" aslında bir projenin parçası haline gelir. Çünkü "vitrin öğesi" olarak "yeni kadın figür"ün kurgulandığı tüm dönemlerde zihniyet değişikliği başladığı andan itibaren "evde ya da okulda mutlaka eğitim alan, yabancı dil bilen, annelik vazifesinin gereklerini eksiksiz yerine getiren misyon sahibi" kadın özne aslında toplumsal bir projenin de "nesnesi" ne dönüşür. Eğitim için Tanzimat döneminde Batılı ülkelere gidip dönen erkeklerin hayatlarında kendi fikirlerini paylaşabilecekleri, kendilerini farklı konularda anlayıp onlarla uyumlu bir yaşam sürecek "eş" arzusu da Tanzimat dönemi

itibariyle "kadının eğitimi" meselesinin önemini artırır. Öznur Özdarıcı Arslan, Türk Romanında Kadın (1872-1900) başlıklı doktora tezinde ele aldığı romanlara sosyolojik açıdan baktığında belli bir tahsil görmüş, yabancı dil konuşan, bir ya da birkaç çalgı aletini kullanmayı bilen, el işi becerileri olan, kabiliyetli kadın karakterlerin "değişmenin öznesi ve öncüsü" olma özellikleriyle dikkat çektiklerini vurgular. Erkek yazarlar kadına dair *"bir model çıkarmak"* istemiş ve *"bu modelin inbikten geçer gibi süzülerek incelmesi"* ve gelişmesi için zamana ihtiyaç duyulduğu anlaşılmıştır (Arslan, 2010, s. 368). Deniz Kandiyoti de Osmanlı erkek romancılarının eserlerinde "artık yaşlı kadın akrabalar tarafından ayarlanan ve denetlenen görücü usulü evliliğin istenmediği, romantik ilişki ve aşk özlemi ile dolu olunduğu" gerçeğinin altını çizer. Geleneksel Osmanlı hayatının baskıcı kurallarından kurtulmanın, özgür olmanın bu yazarlar için önemli olduğuna dikkat çeker. Kandiyoti'nin bu durumu *"ailedeki Osmanlı ataerkil düzenine erkek başkaldırısının bir biçimi"* olarak görmesi ve *"böyle bir başkaldırının ancak, söz konusu erkekler kendi kuşaklarından kadınları da peşleri sıra sürükleyebilirlerse başarılı olabileceğini"* söylemesi önemli bir tespittir (Kandiyoti, 1993, s. 333). Şemsettin Sami'nin "Kadınlar" başlıklı risalesinde *"bir adam ne kadar alim, ne kadar zengin, ne kadar muteber farz olunsa, cahil ve terbiyesiz bir zevcesi olduğu halde, mes'ut olabilir mi?"* sorusunu sorarken aslında kadının toplumsal kimliğine dair "yenilikçi" fikirleri ile kendi kabuğunu da kırmaya çalışan yazarların zihniyet değişimine ışık tutar. Kadının "iyi eş olma" görevinin ancak "iyi eğitim" ile sağlanacağının altını çizmesi ise erkek yazarların ataerkil düzene "kadının bireysel kimlik kazanımı" için başkaldırma değil toplumsal cinsiyet rollerine bağlı kalarak "toplumsal kimlik"te dönüşüm yaratma amacını yansıtır (Sami,1879, s. 21).

"Aile'' başlıklı yazısında kadının aşağılanmasına, toplumda ezilmesine, eşi tarafından dövülmesine, mutsuzlukların kaynağı olarak düşünülen görücü usulü evliliğe karşı çıkan Namık Kemal, roman ve piyeslerinde kadının toplumsal konumunu, kadın erkek ilişkilerini, evliliği ve aile kurumunu sorgular. 1867'de yayımladığı "Terbiye-i Nisvan Hakkında Bir Layiha" isimli makalesinde Namık Kemal, Osmanlı İmparatorluğunun yalnızca yarısını teşkil eden erkeklerin üretim sürecine katıldığını öteki yarısı olan kadınların ise tüketici olduğunu belirtir. Kadınlar ancak II. Meşrutiyet'in ilanıyla çalışma isteklerini çeşitli yayın organlarında dile getirmeye başlarlar. Fatma Aliye de "Terbiye-i İçtimaiye" başlıklı makalesinde kadınların zamanlarını boş işlerle geçirmek yerine tüketici konumdan üretici konuma geçmelerini önerir (Demir, 2013, 1063). Tanzimat döneminde gündelik yaşama dair tartışmalarda

kadının "üretici'' ya da "tüketici'' konumu hususuna yer veren yazarlar kadının çalışma hayatına katılması ile ilgili gündem oluşmasını sağlar. Kadın-erkek eşitliğini başta eğitim olmak üzere pek çok alanda savunan Ahmet Mithat Efendi'nin yazıları onun kadın hakları konusunda duyarlığını ortaya koyar. Felsefe-i Zenan, Diplomalı Kız ve Eyvah adlı eserleri başta olmak üzere farklı eserlerinde cariyelik, evlilik, çok eşlilik, kadın erkek ilişkilerinde kadının ikincil konumu gibi önemli konulara ışık tutar. Erkek yazarların Batılı ''terbiyenin ve otoritesizliğin kurbanı'' olarak kurguladıkları kadın kahramanlara acıdıklarını belirten Sema Uğurcan'ın şu tespitleri oldukça önemlidir: ''*Ahmet Midhat Efendi, Jön Türk romanında Feminizm'i cinsî, serbestlik olarak gören bir anlayış ile gayri meşru çocuk doğuran ve etrafına zarar veren, nihayet intihar eden Ceylan isminde alafranga bir kız yaratır''* (Uğurcan, 2012, s. 226).

Tanzimat romanında erkek yazarın kadın kahramanlara yaklaşımını değerlendiren Deniz Kandiyoti, Batı hayranı sorumsuz genç erkeklere karşı son derece haşin ve müstehzi bir tavır sergilendiğini, bununla birlikte kadınların "onları istenmeyen evliliklere zorlayan, çok karılılıkla aşağılayan, tek yanlı boşanmaya ve özellikle de köleliğe maruz bırakan bir sistemin güçsüz, pasif kurbanları" olarak çizildiğini belirtir. Erkek romancıların *"bu toplumsal yaraları ifşa ederken"* sık sık ahlâkçı bir üslup kullandıklarının altını çizer (Kandiyoti, 1993, s. 150). Kandiyoti'nin romanda kadın imgesini incelediği "Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar" adlı eseri dikkat çeken ismi ile de kadının kurmaca dünyada yansı(tıl)ma biçimlerine işaret etmektedir. Kadın imgesinin tarihsel serüvenine bakıldığında kadın özneyi siyasi ve sosyal koşullara bağlı olarak gerçek kadın kimliğinin bütünselliğinden uzak, "cariye, bacı, yurttaş" kadın olarak tanımlama eğilimleri söz konusudur.

Nurdan Gürbilek, erkek yazarların bazı romanlarında "kadınsılaşma" endişesinin yansıma biçimlerini ele alıp "özellikle de Türk romanı bir efeminileşme korkusuna, erilliği kaybetme korkusuna" doğduğunu belirtir. Gürbilek, yazarların "kadın okur" kavramına yaklaşımlarını tespit etmek üzere şu soruların yanıtlarını arar:

"Roman okuyan, okuduklarından fazlasıyla etkilenen, yabancı telkine fazlasıyla açık, kapılmaya yatkın, hassas ve hercai "kadın okur" neden temel bir figüre dönüşmüştü ilk romanlarda? Kitap okuyup etkilenen, yabancı etkiye fazlasıyla açık erkek neden bir kadınsı okur, bir efemine züppe olarak temsil edilmişti? Züppe neden hep kadınsı bir figür, bir kadın-adam olarak anlatılmıştı? Aynı anda hem bir modernlik işareti hem de tehlikeli bir kılavuz olarak görülen romanın kadınsılaşmayla ilişkilendirilmesi neden? (Gürbilek, 2014, s. 10-11). Bu sorular erkek yazarın

ataerkilliğin gücünü koruma ve pekiştirme güdüsüne işaret eder. Erkek yazarın bilinçaltında "kadın yazar ve kadın okur" kavramlarının anlam dünyasını düşündürür. Hem "*kendisini geliştirmesi beklenen/istenen bir kadın özne''*nin varlığı hem de Gürbilek'in tabiri ile "*romanesk kadın*" kalıbı, kurmaca dünyada erkek yazarların kadın imgelerine yansımaktadır (Gürbilek, 2014, s. 11).

Kadın yazarların eserleri araştırıldığında öncelikle Zafer Hanım'ın "Aşk-ı Vatan" adlı eseri ile karşılaşılır. Zehra Toska, araştırmaları sırasında ulaşıp edebiyat dünyasına tanıttığı Zafer Hanım'ın Aşk-ı Vatan (1877) adlı romanının çevriyazısını ve sadeleştirilmiş halini aynı kitapta sunan bir metinle okurla buluşturmuştur. Geliri savaşta yaralanan askerlere verilmek üzere yazılan bu romanda kadın yazarın "Merhum Kabuli Paşa haremi Zafer Hanım'ın eser-i hamesidir" ifadesine yer vermesi oldukça dikkat çekicidir. (http://www.kadineserleri.org) Kayahan Özgül'e göre *"Tanzimat romanında "ben" tarzıyla beraber kadın ağzı anlatımın görülebildiği belki de tek roman Zafer Hanım'ın Aşk-ı Vatan (1877) 'ıdır*" (Özgül, 2000, s. 5). Zehra Toska'nın Aşk-ı Vatan'ın tercüme olabileceğini belirtmesi ve Ahmet Midhat'ın Fitnat Hanım'a mektubunda Aşk-ı Vatan için *"Fransızca'dan tercüme ve takliddir*" demesi bu metnin özgünlüğünü tartışmaya açmıştır (Özgül,2000, s. 5).

Tanzimat döneminin ilk kadın gazetecilerinden Selma Rıza'nın 1897'de kaleme aldığı, yaklaşık yüz yıl sonra okuruyla buluşma şansı bulan Uhuvvet romanı kadın tarihi ve edebiyatından söz edilirken geri planda kalmış bir eser olsa da *"kadın hakları konusuna yer veren öncü romanlardan biri"* olarak değerlendirilmektedir. *"Tanzimat Fermanı'nın etkisiyle değişen toplumsal hayatı daha çok aile ve kadın ekseninde değerlendiren"* yazar, romanında toplumsal aydınlanmayı, kadının eğitimi ve erkekle eşit seviyeye gelmesi gerekliliğine bağlayarak konuyu trajik bir hikâye içinde işler (Hazer, 2011, s. 875).

Yakın tarihlere kadar ilk kadın romancı olarak bilinen Fatma Aliye (1862-1936), ilk edebi ürününü tercüme alanında vermiştir. Fransızca'da çevirdiği Meram'ı bir kadın imzasıyla yayınlar; ismini belirtemez. Ancak Muhadarat adlı ilk romanında adını kullanır. İkinci romanı Refet (1896), Udi (1897) ve Enin (1912) de kadınların ekonomik özgürlük sahibi olmalarının önemini vurgular. Refet romanında zor yaşam koşullarına rağmen öğretmenlik eğitimini tamamlayan; Udi'de ise babasını kaybettikten ve kocasından da ayrıldıktan sonra hayatını devam ettirebilmek için ud dersleri veren kadın kahramanları anlatan Fatma Aliye, Nisvan-ı İslam adlı eserinde evlilik, boşanma, örtünme gibi önemli başlıkları ele alır. Türk kadınının yaşayış biçimini irdeleyerek hem

bireysel hem toplumsal kimlik edinmeye çalışmasının önemine vurgu yapar. Bu bakımdan Fatma Aliye, kadının özel alanda ve kamusal alandaki deneyimlerinden yola çıkarak "kadın kimliği''nin incelenmesine büyük katkı sağlar.

"Eğitimli, kültürlü, yetenekli" kadın karakterlerin özellikle de kadın yazarlar tarafından kurgulanması toplumda sadece kadına "rol model" oluşturması bakımından değil erkek öznede de "yeni kadın"ın hakları ve ihtiyaçları noktasında oluşturulan farkındalıkla da önemlidir. Fatma Aliye'nin kız kardeşi Emine Semiye hem gazete yazıları hem de kurmaca metinleriyle kadın mücadelesinde öncü isimlerdendir.

"Emine Semiye için kadınların eğitimi önemli olmakla birlikte bu eğitimin içeriği piyano çalmak, Fransızca konuşmak ya da Avrupalı kadınlar gibi giyinmeyi öğrenmek değildir. O böyle bir eğitimin çoğu kadın için ancak bir gösteriş yolu olduğunu ve hemcinslerine de hiçbir faydası dokunmayacağına inanır. Emine Semiye Meşrutiyet'in ilanından sonra da kadınların eğitimine önem verilmediğini "Terakkiyat-ı Nisvaniyeyi Kimden Bekleyelim?" adlı makalesinde sitemkâr bir dille anlatır" (Karaca, 2013, s. 1488).

Emine Semiye Hanım, Fatma Nesibe Hanım, Ulviye Hanım, Belkıs Hanım, Naciye Sultan, Şair Nigar, Halide Edip, Şükufe Nihal kadın mücadelesine katılan önemli isimlerdir (Argunşah, 2006, s. 39). Argunşah, kadının kendisini beklediğini düşündüğü "dışarıdaki hayat"a bütün idealizmiyle koştuğunu belirtir. Ancak bu defa hayatın kadına hazır olmadığının altını çizer. Eskisinden kopmuş, yenisine de dahil olamamış kadın için iki alemin de dışında sancılı bir geçiş dönemine işaret eder. (Argunşah, 2006, s. 40). Uzun süre boyunca kendi imzasını kullanmadan yazan kadınların bu eylemi, dönemin "tereddütlü" atmosferi ile de ilişkilidir. Ayşe Banu Karadağ, "Tanzimat Dönemi'nden İkinci Meşrutiyet Dönemi'ne Kadın Çevirmenlerin Çeviri Tarihimizdeki Dişil İzleri" başlıklı yazısında Tanzimat döneminden İkinci Meşrutiyet Dönemi'ne kadar Batı dillerinden Osmanlı Türkçesine roman çevirisi yapan kadın çevirmenlerimizin sayısının altı olduğunu belirtir. Altı kadın çevirmenimizden yalnızca dördünün adının çeviri yapıtların ön kapaklarında okura doğrudan verildiğini açıklar: *Azize Hanım, Halide Edib, Madam Gülnar, Zeyneb Sünbül. İlgili dönemde çevirileri yayımlanan diğer iki çevirmenin kadın kimliği ise farklı şekillerde okura sunulmuştur. "Mütercimesi: Bir Kadın"/Mütercime-i Meram" ve "Bir Kız"* (Karadağ, 2013, s. 105).

Kadına yıllar boyunca atfedilen "edilgenlik" rolü ilk kadın yazarlar tarafından da bilinçli ya da bilinçsiz şekilde pekiştirilmiş midir? Erkek yazarların pek çoğu kadının

fikir dünyasında hiçbir değişiklik düşünmeden sadece onu ev içinde "daha iyi bir eş ve anne" kılacak eğitimi uygun görürler, fakat *"Fatma Aliye, Emine Semiye, Makbule Leman, Halide Edip Adıvar gibi aydın Osmanlı kadınları bu durumdan rahatsızdırlar"* (Karaca, 2013, s. 1489). Zehra Toska, Osmanlı döneminin "yazı kadrosu kadınlardan oluşan ilk kadın dergisi" Şükufezar'ın imtiyaz sahibi, Münif Paşa'nın kızı Arife Hanım'ın kadın erkek eşitliği konusunda ilk yazıları kaleme almış isim olduğunu açıklar. "Biz saçı uzun aklı kısa diye erkeklerin alaycı gülüşlerine hedef olmuş bir taifeyiz" sözleriyle cinsiyet ayrımcılığına işaret eden Arife Hanım, kadınları insanlığın ilerlemesini sağlayacak ciddi çalışmaların içinde olmaya çağırır. Zehra Toska, gazete ve dergilerde kadınların *"iyi bir ev kadını ve anne, itaatkar bir eş olma gibi konularda öğüt veren yazılar"* yazmak yerine kadın hakları mücadelesinin önemini vurgulayan metinlere yer verdiklerinin altını çizer (http://dosyalar.hurriyet.com.tr/ozel/turk).

Nezihe Muhittin de "Osmanlı-Türk Feminizmi bağlamında çeşitli faaliyetlere katılmış önemli kadın aktivistlerden biri'' olarak hem feminist hareketin hem de feminist eleştirinin gelişiminde çok etkilidir. Türk Kadın Birliği'nin kurucularından Nezihe Muhittin, *"kadın hareketi içindeki mücadelesine ve yeni kadın imajının oluşturulmasına, her birinde önemli kadın sorunlarına değindiği çeşitli kısa öyküleri, makaleleri ve kısa romanları ile katkıda bulunmuştur''* (Coşar, 2006, s. 33). Yaşadığı dönemin tüm siyasi ve sosyal baskılarına karşı "sadece yazarak var olmaya çalışmış" Nezihe Muhittin'in bir akıl hastanesinde "yapayalnız ve unutulmuş" olarak ölmesi oldukça trajiktir. Yaprak Zihnioğlu'nun "feminist bellek" oluşturma amacı ile hazırlayıp editörlüğünü üstlendiği Mor Kitaplık serisinde Nezihe Muhittin'in eserlerinin dört cilt halinde basılması onu "tarihin karanlık ve tozlu sayfalarından" kurtarma girişimidir (İnal, 2006, s. 39).

Dönemin öncü kadın yazarlarının yazdıkları eleştirilerinde tonlama farkının olduğu görülmektedir. Örneğin, Emine Semiye geleneksel değerlerin kültürel öğelerin önemine dikkat çekse de onun yazılarındaki eleştiri tonu Fatma Aliye'den farklıdır. Emine Semiye'nin "İslamiyet'te Feminizm" isimli makalesi başta olmak üzere farklı yazılarında devrine göre ileri sayılabilecek bir yaklaşımla, daha sert bir üslupla kadın-erkek eşitliği üzerinde durduğu görülür. Fatma Aliye 1909 yılında İnkılab gazetesinde yayımlanan "İlim ve Cehl" isimli makalesinde olduğu gibi kadın haklarına duyarlığına rağmen feminist hareketlere temkinli yaklaşır. Özellikle radikal feminist görüşlerin kadını mutsuz edeceğini savunur (Karaca, 2013, s. 1486).

Kadının kendi bedenini "geçim derdi'' nedeni ile satmak zorunda kalmasını ahlâki değerlerdeki çöküntü ve sosyal sınıflara bağlı ekonomik sorunlarla ilişkili ele alan yazarlar, çoğu zaman "kadın dünyasını merkeze almadan'' yan temalar içinde kadın karakteri yardımcı karakter olarak kurgulasalar da kadın karakterin özellikle Tanzimat döneminden itibaren az da olsa daha "görünür'' kılınmaya başlaması önemlidir. Örneğin, Zehra romanında "kıskançlık'' duygusu tahlil edilirken bir kadın karakterin duygusal dünyasındaki gelişmeler sorgulanır. Yine de kadın karaktere "cinsiyet" farkındalığı ile derinlikli bir yaklaşımdan söz edilemez. Talat Halman, Tanzimat ve Servet-i Fünun döneminin erkek yazarlarının eserlerindeki kadın karakterlere dair görüşünü "Kadın kısmı'nın sempozyumu" başlıklı metninde şu sözlerle ifade eder:

"Genellikle tarih boyunca erkekler kadınların ruhuna inememiş, onları doğru dürüst anlatamamıştır. Bizde de Tanzimat ve Meşrutiyet'te; Şemsettin Sami, Namık Kemal bütün iyi niyetlerine rağmen, kadınlara yeni haklar ve eğitim olanakları sağlanması bakımından etkili öncü yayınlar yaptılarsa da, romanlarındaki kadın karakterleri psikolojik yönden sığ kalmışlardı. Çoğu zaman birer toplumsal simgeydi onlar" (Halman, 1999, s. 22).

Feminizme dair konuları tartışıp kadın erkek eşitliğini sorgulayan ve kurmaca eserlerinde de görüşlerini yansıtan erkek yazarların "kadın hakları ve kadının eş seçme hürriyeti'' konusunu sadece Tanzimat döneminde değil Servet-i Fünun ve sonrasında da ele aldıkları görülür. Batılı romanı gerek içerik gerekse biçimsel özelliklerle öğrenmeye çalışan Servet-i Fünun yazarları teknik bakımdan önceki döneme göre daha gelişmiş eserlerde kadın dünyasını farklı temalarla yansıtır. Gülendam, özellikle "Halit Ziya'nın Nemide, Bir Ölünün Defteri, Ferdi ve Şürekası, Aşk-ı Memnu ve Kırık Hayatlar; Mehmet Rauf'un Eylül, Genç Kız Kalbi ve Ferdayı Garam adlı romanlarında kadının sosyal hayattaki yerine ve evli veya evlenecek çiftler arasında başta kadının aleyhine aşırı yaş farkı olmak üzere "denklik ve ortaklık" sorunlarına'' değinildiğini belirtir (Gülendam, 2006, s. 26). Halit Ziya'nın Bihter karakterini iç dünyasını ustaca yansıtarak kurgulaması dikkat çekicidir. Çünkü erkek yazarların kadını toplumsal kimliğini ön plana çıkararak kurgulamalarının ardından Aşk-ı Memnu'nun yazarının romanda ayna karşısında kendi bedenini seyreden, tutkularının farkına varan, gelgitleri ile duygu dünyası alt üst olan Bihter unutulmaz bir kadın karakterdir. Türk Romanında Kadın (1872-1900) başlıklı doktora tezinde Öznur Arslan, kadın açısından bakıldığında Tanzimat romanının iki kolda ilerlediğini, canlı ve şuhane tavırları ile Mahpeyker kanalı

ile pasif, edilgen ve masumane özellikleriyle Dilaşup kanalının oluştuğunu belirtir. Türk romanının Dilaşup kanalından devam eden çizgiyi takip ettiğini söyleyen Arslan, *''canlı bir kadın tipine rastlamak için Halit Ziya'nın Bihter'ini beklemek''* gerektiğinin altını çizer (Arslan, 2010, s. 370).

Servet-i Fünun döneminde basılan eserleri "kadın dünyası" açısından değerlendiren Ramazan Gülendam, *''genç kızların para için sevmedikleri erkekle evlenmeleri ya da evlendirilmeleri, sonunda mutsuz oluşları (Muhadarat, Aşk-ı Memnu, Metres);birden fazla kadınla evlenme (Turfanda mı Yoksa Turfa mı? Muhadarat, Metres);erkeğin sadakatsizliği ve kadının buna seyirci kalışı (Muhadarat, Felsefe-i Zenan, Zehra, Mai ve Siyah, Metres, Mürebbiye- 1889, Kırık Hayatlar); hayat kadınlığı, kadının cinselliği ve yasak aşk (İntibah, Henüz On Yedi Yaşında, Metres, Aşk-ı Memnu, Eylül, Siyah Gözler) konularının da kadın dünyasını ortaya koymak üzere işlenen konular olduğunu belirtir* (Gülendam, 2006, s. 26).

Erkek yazarların II.Meşrutiyet döneminde de kadın meselelerini "toplumsal gelişim ve ilerleme'' ile bağlantılı ele alması dikkat çekmektedir. Celal Nuri İleri'nin "Kadınlarımız'' eserinde Ahmet Ağaoğlu'nun 1901'de yazdığı "İslamlıkta Kadın'' adlı eserinde de kadını "eşya gibi gören'' toplumun medeni olamayacağı vurgulanarak kadına yönelik haksızlıklar "medeniyet sorunsalı'' üzerinden ele alınır.

Erkek yazarların çoğunun kadın kimliğine "bütünsel'' yaklaşmadıkları, kadın olgusunu sosyolojik bir bakış açısıyla ele alırken kadının toplumsal kimliğine odaklandıkları görülür. Yazarların "evlilik, kadın erkek ilişkileri, annelik, boşanma, çok eşlilik, annelik" hususlarında yazdıkları yazılarla giriştikleri tartışmalar "kadın kimliği''nin sorgulanması noktasında Halide Edip Adıvar'ın metinlerine zemin hazırlar.

Halide Edip kurguladığı kadın karakterlerin duygusal ve düşünsel gelişimlerini hem ev içlerinde hem de sosyal hayattaki deneyimleri ile yansıtır. Gülendam'ın da vurguladığı gibi *''alafranga hayatın ortasında kendi kimliğini kaybetmeden yetişen Handan sayesinde Halide Edip, aydın Türk kadınını ilk kez teşrih masasına yatırır''* (Gülendam, 2006, 26). Aşk hayatında kafası karışan kadın karakterin "özgürlük'' sorunsalının cesur bir tavırla ele alınması dikkat çekicidir. Geleneklerin baskıcı sesine kulak tıkayıp kendi iç seslerini de dinleyen kadın karakterlerle Seviye Talip'te de karşılaşırız.

Seviye Talip romanında kadın karakterin cesur bir tavırla kendi duygu ve düşünce dünyasını sorgulaması oldukça önemlidir. Çünkü romanda iyi eğitimli kadın karakterin aşkı ve evliliği derinlikli bir bakışla ele alınırken kadının mücadelesi dikkat

çekicidir. Kendi duygularıyla hesaplaşmaya başlayan kadının varoluşsal serüveninin izi aşk, evlilik ve boşanma temaları üzerinden sürülürken kadının sadece bireysel konumuna değil toplumsal konumuna da odaklanma söz konusudur. Yeni Turan ve Kalp Ağrısı romanları da bu tespite uygun örnek tahliller içerir. Bu bakımdan Halide Edip Adıvar'ın romanlarında eğitimli, ahlâklı, vatansever kadın modeli kurgulanırken onun sadece dış dünya ile ilişkisi değil kendi iç dünyasında çıkmazlarının da yansıtılmaya başlanması dikkat çeker.

Cumhuriyet döneminde kadınların sosyal ve siyasi hakları ile ilgili yaşanan gelişmelerden sonra edebiyat dünyasında kadın karakter kurgusunda yeterince bilinçli ve duyarlı kadın yazarların "cinsiyeti dikkate alan bir algı" ile yazması ve yazan kadından "kadın yazar" portresine geçiş için zamana ihtiyaç duyulmuştur. Cumhuriyet döneminde "milliyetçi" söylemle kurgulanan "cinsiyetsiz kadın yurttaş" figürün ideal eş ve anneyi temsil etmesine rağmen kadın kimliğini "eksik" bir bakışla sunması eleştir konusu olmuştur. Şirin Tekeli, cumhuriyetin eğitim görmüş, meslek edinmiş, çalışan, (bunun yanı sıra da kocalarına destek, çocuklarına iyi ana olan) "örnek- seçkin" kadınları el üstünde tutuşunun dönemin edebiyat eserlerine de yansıdığını savunur. Dönemin "devlet feminizminin" taşıyıcısı olan bu kadınların, *''dönem edebiyatındaki en iyi örneklerinden birisi, belki de, Yakup Kadri'nin Ankara'sındaki Selma Hanım karakteridir''* (Tekeli, 1994, s. 315). Yazar bu romanda hem bu kadınları örnek almakta hem de tipleştirerek yüceltmektedir. Yakup Kadri'nin yanı sıra Reşat Nuri gibi bir taraftan kadının toplumdaki konumunun kadının yaşam koşullarını iyileştirecek şekilde değişmesi gerektiğini düşünen yazarların bir taraftan da yozlaşmış kültürde "alafrangalılık'' tehlikesi olarak da Batılı kadın modelini sunması oldukça dikkat çekicidir. Toplumda "özgürlük'' arayışlarının "ahlâki çöküntü'' sebebi olabileceğini savunan yazarların kadın konusuna bu yaklaşımları romanlarının karakter kurgusunu doğrudan etkiler.

Andreas Huyssen, "Kadın Olarak Kitle Kültürü" adlı yazısında erkekliği iş ve endüstri, bilim ve hukuk alanlarıyla, yani eylem, girişim ve ilerlemeyle özdeşleştiren burjuva toplumundan söz eder (Gürbilek, 2014, s. 24). "Toplumsal cinsiyet" rollerinin edebiyata yansımalarını vurgular. Huyssen'in görüşlerinden yola çıkan Nurdan Gürbilek bu durumun kadın yazar ve okur dünyasında izdüşümünü şu sözlerle açıklar:

''Kadın aşağı edebiyatın, piyasa romanlarının, ticari tefrikaların, yani duygusal, öznel, edilgen edebiyatın tüketicisi olarak konumlandırılırken erkek sahici, nesnel ve ironik edebiyatın yazarı, modernizmin kurucu metinlerinden birinin yaratıcısı olarak

belirir. Huyssen'e göre bu on dokuzuncu yüzyılda belirginleşen daha köklü bir bölünmenin, kitle kültürüyle modernizm arasındaki "büyük yarılma"nın bir parçasıdır. Bu yarılmada yüksek ya da sahici kültür erkeğin alanı olarak kalırken, aşağı ya da ticari kültür kadınla ilişkilendirilerek kodlanmıştır" (Gürbilek, 2014, s. 24).

Sadece Tanzimat ve Servet-i Fünun romanında değil Cumhuriyet romanında da karşımıza çıkan "romanesk" kadın kimliğinin kuruluşunda "kültürel ve toplumsal" algının etkileri açıktır. Gürbilek'in *"züppeleşmiş kadın okur"* için Yakup Kadri'nin Sodom ve Gomore'sinde "hoppa mizaçlı Leyla" ve Kiralık Konak romanındaki Seniha'yı ele alması dikkat çeker. Kadın- arzu- kitap üçlüsünü hazır bir kalıba, tam anlamıyla klişeye dönüştüren yazarın Yakup Kadri'den ziyade Peyami Safa olduğunun da altını çizer. Sözde Kızlar'da Güzide, Yalnızız romanında Meral, Bir Tereddüdün Romanı'nda ise Vildan *"romanesk muhayyile"* sahibi kadın karakterlerdir (Gürbilek, 2014, s. 27). Bu romanlarda kadın kahramanı aşağılayarak, ona "bir şey öğretmeye" onu değiştirmeye dönüştürmeye çalışırken erkek yazar "belirleyici" konumdadır. Toplumda ikincil konuma mahkûm edilen kadın cinsi ile ilgili yazar anlatıcının kendi bilinçaltının yansımaları söz konusu olur. *"Tanzimat romanında kadın-kitap-etkilenme üçgeni daha çok ima yoluyla kurulmuştu. Kadınlara aşkta, intikamda, ihanet ve intiharda tuhaf bir biçimde hep romanlar eşlik ediyordu. İmayı açık bir formüle dönüştüren, buradan hercai, hayalci, şuursuz kadın okura dair bir kuram çıkartansa Peyami Safa'ydı"* (Gürbilek, 2014, s. 27-28).

Nilüfer Göle de kadınlara "medeniyet değişiminin baş aktörleri olarak'' 'toplumsal görünürlük' kazandırmanın medeniyet değişimi tasarımı ve dolayısıyla uluslar arası platformda yer alma isteğiyle ilişkili olduğunu savunur. *"Kemalist ideoloji ve reformların tercüme ettiği devlet iradesi"* ile Batılı değerlerin etki alanına girilirken kadın konusu da merkeze alınmıştır (Göle, 1992, s. 64). Bu noktada Tekeli de Göle de "araçsallık'' hususuna vurgu yapar. Kadın haklarının "ezilen cins'' ya da "aşağılanan/haksızlığa uğrayan birey'' olarak değil "medenileşen toplumu yansıtmak üzere değişmesi gelişmesi gereken figür''olarak kadına verildiği düşünülür. Çünkü, ulus devletin inşa süreci ile yeni kadının kimliğinin inşası eş zamanlıdır. *"Sanatın görünmeyeni görünür kılan bir üretim olduğunu hatırlatan"* Nazan Aksoy'un da vurguladığı gibi "roman inkılaplar söyleminin ideolojik kurgusu"nu açığa çıkarır. Cumhuriyet ideallerini gerçekleştirmek için "seçilmiş aydın kadınlar" kurgu dünyasında da uzun süre boyunca özel yaşamlarına, cinsel kimliklerine hiç değinilmeden "aydın kadın" olarak yer alır. Adalet Ağaoğlu, Leyla Erbil, Aysel Özakın ve Erendiz Atasü'nün

romanları 1970'lerden itibaren bu noktada oluşan boşlukları dolduracak önemli metinlerdir (Aksoy, 2006, s. 12).

Nermin Abadan Unat "kadın kimliği" konusunda "dişilikleri unutturulmuş aseksüel kadınlar yetiştirildiği"ni veya "iyi bir eş, iyi bir anne ve iyi bir yurttaş yetiştirmeye yönelik bir eğitim politikası izlendiği hâlde kadınlara toplumsal cinsiyet ile ilgili bilgiler verilmediği"ni öne sürerek Kemalizme eleştiriler yönelten Deniz Kandiyoti ve Zehra F.Arat gibi feministlere katılmaz. (Gülendam, 2006) Bu görüşlerini "Aydınlanmanın Kadınları'' adlı kitaptaki "Türkiyede Kadın Hakları ve Küreselleşme'' başlıklı yazısında açıklar (Unat, 1998, s. 288-302). Kadının bireysel kimliğinin toplumsal kimliği kadar sorgulandığı, cinsellik gibi temaların derinlemesine işlendiği, kadın-bireyin parçalı olarak değil bütünlüklü bakışla iç dünyasının yansıtıldığı eserler verilene kadar "devlet feminizmi''nin edebiyata yansımalarına dair tartışmalar sürmüştür.

Olcay Önertoy, Cumhuriyet dönemine gelindiğinde özellikle öykü ve romanda kadın sorunsalı ekseninde eserlerin sayısındaki artışın fazlalılığına dikkat çeker. Yazarlar, farklı yaş grupları ve eğitim düzeylerinden gelen kadınları *''anne, âşık, yeni yetişen, yaşlı, hizmetçi, öğretmen, sanatçı, köylü, kasabalı, şehirli, iyi eğitim görmüş, cahil, duygusal, mantıklı, düşüncesiz, güzel, çirkin gibi sayabileceğimiz birçok yönüyle''* romanlarda yansıtır. Daha önceki dönemlerde misyonuyla hareket eden "edilgen kadın'' ile "ülküsel atmosfer'' oluşturan yazarlar, kadını belli kalıplara hapsederek "evdeki melek'' ya da "şeytan'' kategorisine yerleştirmişlerdi (Önertoy, 1997, s. 257-265).

1940'larda köy gerçeğini ve köylülerin yaşamını realist bakışla sunan yazarların eserleriyle de "kadınlıklarından uzaklaştırılmış'' kadın karakter kurgusu gündeme gelir. Köy gerçeğini yansıtan, daha çok eğitimsiz kadın karakterlerin zorlu yaşam mücadelesine kimi zaman yer veren yazarların eserlerinde "cinsiyetinden arındırılmış" kadın kimlikleri dikkat çeker. Kadını genellikle "eş ya da anne" olarak tanıtan bu bakışta kadın "vefakâr" ve "cefakâr" rollerle kuşatılmıştır. Füsun Altıok, Türk roman ve öyküsünün Cumhuriyet sonrasındaki gelişimini kadın karakterler bakımından incelediğinde 1940'larda kadın imgesinin bağlı olduğu sosyal sınıfla birlikte tahlil edildiğini belirtir. Köyde ve kentte yaşayan kadınların ortak sorunlarının altının çizilmesi bakımından Orhan Kemal'in öykü ve romanları kadın öznenin daha somut bir çizgide edebiyat dünyasına girişini sağlar. İşçi kadın imgesinin sınıf çatışması ekseninde de olsa ele alınması kadının "soyut/ülküsel'' idealler ile değil gerçek kadın dünyası ile

yansıtılması ihtiyacına dikkat çekmiştir. Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Bekir Yıldız gibi önemli erkek yazarlar da kırsal kesimdeki kadını tasvir ederken onun "annelik ve eş'' rolünün altını çizerler (Altıok, 1981, s. 228). *"Alafranga, yozlaşmış kentli kadının karşısına iffetli, saf ve çalışkan yerli kadın örneği olarak konan 'Anadolu köylü kadını' idealizasyonu''* (Durakbaşa, 2000, s. 122) ataerkil sistemin dayattığı değerleri yeniden üretip kadın dünyasının dar bir çerçeveye mahkûm edilerek gösterilmesine neden olur.

"Erkek Yazınında Kadın" adlı çalışmasında Tansu Bele, kadın konusunun erkek yazarların eserlerinde birey-toplum ilişkilerinin düğüm noktası olarak yer aldığına dikkat çeker (Bele, 1998, s. 11). *"Toplumsal sorunlar çoğunlukla kadın-erkek ilişkilerinde ortaya çıkan kadın kimliği konusu aracılığıyla irdelendiğinden"* kadın karakterlerin kendi sesleri bu eserlerde gür çıkmaz. Tansu Bele, 1950- 1970 döneminin erkek yazarlarının "*kadın sorunlarının kadınlar tarafından irdelenip tanımlanmadan çözümlenemeyeceğini yapıtlarında dolaylı bir biçimde göstermiş"* olduklarını belirtir, fakat bu kadın sorunlarının ve kimliğinin tartışılması gerektiği konusunda toplumu hazırladıkları gerçeğinin de altını çizmiştir (Bele, 1998, s. 82).

1946'dan 1960'a dek kırkı iki romancı tarafından yazılmış doksan beş romanı kadın kimliği açısından inceleyen Ramazan Gülendam, "aile ve evlilik hayatında, sosyal ve siyasi hayatta, çalışma ve eğitim hayatında kadın'' başlıklarına yer verir. Tanzimat döneminden itibaren "*kadının eve kapatılıp bir takım haklarının ve hürriyetlerinin elinden alınmasını eserlerine bir sorun olarak''* yansıtan romancıların *"kadının topluma kazandırılması''* gerektiğini savunduklarının altını çizer (Gülendam, 2006, s. 26). Özellikle Tanzimat döneminden itibaren kadın karakterlerin özgürlük mücadelelerinin olduğunu fakat toplumsal gerçeklik nedeniyle onların arayışlarının nihai sonuca ulaşamadığını şu sözlerle özetler:

"1945'e kadar gelen dönemdeki romanlarda işlenen kadınlar, aktif ve üretken olmayı, eve kapanmayıp toplumsal hayata katılmayı, hem kendisini hem de karşısındaki erkeği değiştirmeyi ister ve bunu dillendirir. Ancak bu söylediklerini hayata geçirecek uygun ortamı bulamadığı için tam anlamıyla harekete geçemez" (Gülendam, 2006, s. 30).

Özellikle 1940'lardan itibaren basılan "duygusal aşk romanları" kadın olgusunun farklı bir zeminde ele alınmasını sağladığı için köy romanlarının yarattığı "kadın idealizasyonu''nun dışına çıkılmasını sağlar. Kadın yazarların art arda yazdıkları duygusal romanların "popüler aşk romanı" olarak adlandırıldıkları ve eserlerin edebi değerlerinin olmadığı yönünde genel bir kanaatin oluştuğu bilinmektedir. Muazzez

Tahsin Berkant (1899-1984), Kerime Nadir (1917-1984) gibi önemli kadın kalemler "gerçek kadın imgesi" yaratmak yerine sadece kadının aşk ve ayrılık acılarını anlattıkları hususuyla eleştirilirler.

Popüler aşk romanlarına yaklaşımı ile diğer eleştirmenlerden ayrılan Selim İleri, içerik bakımından yeterli düzeyde incelenmeyen romanların "değersiz" metinler olarak etiketlenmesi ve kadın yazarların kurgu yetenekleri üzerinden tartışma malzemesine dönüştürülmesi noktasında kadın yazarlara haksızlık yapıldığını düşünür. Muazzez Tahsin Berkant ve Mükerrem Kamil Su'yu "nezih aşk romanları'' yazarı olarak tanıtır. Muazzez Tahsin Berkant'ın "Sen ve Ben'' adlı romanı gibi "Batının çok okunan, ölçülü ailevi romanlarının yerli karşılığı'' sayılabilecek romanlar yazdığını belirtir. "Hıçkırık Romancısı'' olarak tanıtılan Kerime Nadir'i "sıradan bir piyasa romancısı'' olarak görenlere karşı çıkan İleri'ye göre Kerime Nadir, *"edebiyatımızda kendisiyle başlayıp kendisiyle sona eren bir okuldur"* (İleri, 1987, s.110).

İlk romanı Fatma'nın Günahı'ndan itibaren toplumsal sorunları ele alan Suat Derviş, fikir yazılarıyla basın çevresinde ün kazanır. Fosforlu Cevriye ve Ankara'nın Mahpusu ile tanınan Suat Derviş'in "genç ve güzel bir kadının metres hayatı''nı iç dünyasındaki dalgalanmalarla anlatan "Çılgın Gibi'' romanı Selim ileri'ye göre en başarılı eseridir (İleri, 1987, s.111). Peride Celal de aşk duygusunu yerleşik toplumsal değerler üzerinden sorgulayan romanların yazarıdır. Dar Yol, Üç Kadın ve Güz Şarkısı adlı kitapları dönemin ahlâk normlarını sorgulamaları bakımından dikkat çeker.

Cumhuriyet döneminin ilk kadın öykücülerinden Nezihe Meriç, 1950'lerde kadın özneyi "bütünlüklü" bir bakışla ele alır. Evlilik kurumunu çok açık bir dille eleştiren yazar, kadının özgürlüğünü kısıtlayan bu kurumu ikiyüzlü ahlâk anlayışına sahip toplumun yozlaşan değerleri üzerinden eleştirir. Bu noktada Nezihe Meriç öncü bir rol üstlenen kadın yazarlardandır, çünkü Topal Koşma ve Menekşeli Bilinç başta olmak üzere onun öykü, roman ve tiyatro türünde tüm eserleri kadın edebiyatının gelişimine büyük katkı sağlar. Nezihe Meriç ilk kitabını yayımladığında, bazı eleştirmenler (Tosun, 2005, s. 93) onun Türk öykücülüğüne kadın duyarlığını getirdiğini belirtmişlerdir.

"Aşk romanlarının epey revaçta olduğu o dönemde, kadın yazarlar genellikle aşk romanı yazmaktayken Nezihe Meriç gibi bir öykücünün çıkıp düzeyi gittikçe artan bir sıkıntı duygusunu dışlamadan, yaşama sevinci, doğa ve insan sevgisi odaklı, coşkulu ve şiirsel bir dile sahip öyküler kaleme alması ve bunu yaparken de çerçevesini kendine has ayrıntılarla çizdiği bir kadın imgesine vurgu yapması" Jale Özata Dirlikyapan'a

göre asıl üzerinde durulması gereken hususdur (Dirlikyapan, 2010, s. 93). Kadın karakterlerin iç dünyasını yansıtırken onların kaygılarını, bunalımlarını ve çatışmalarını önyargısız dile getiren yazar, gelenek ve göreneklerin özgürlükleri yok sayan, kadın öznede "kıstırılmışlık" duygusu yaratan baskısına dikkat çeker.

Kadına ait, kadınla ilgili, "kadınlık" durumunu ortaya koyan konuların toplumsal tarihle iç içe ele alındığı eserler, özellikle 1960'lardan itibaren edebi eserlerde farklı sosyal sınıflara ait kadın özneleri yansıtır. Romanlarda burjuva sınıfından kadın, köylü kadın, kentte yalnızlık çeken kadın, militan kadın, apolitik kadın, çalışan ve çalışmayan kadın gibi farklı kategorilerden kadın öznelerin yer alması kadın edebiyatını etkileyen önemli bir gelişmedir. Farklı sosyo-kültürel özelliklere sahip coğrafyalarda "cinsiyet ayrımcılığı" ile karşılaşıp ikincil konuma mahkûm edilen kadının ortak yazgısı ortak "yazı"ya dönüşmeye başlar. İnci Aral, Ayla Kutlu, Pınar Kür, Erendiz Atasü başta olmak üzere bazı kadın yazarlar metinlerinde kadın öznelere "feminist bir bakış"la yaklaşırken bazı yazarlarsa kadının ortak yaz(g)ısını "kadın yazar" ya da "kadın edebiyatı" gibi tanımlamalardan uzak tutmak gerektiğini savunur.

Cinsiyete dayalı söylem farklılıklarından ziyade yazarlarla ilgili kadınlık-erkeklik sınıflaması ve önyargılara odaklanmak gerektiğini savunan İnci Aral, "Öykücülüğümüzde Kadın Erkek Söylemi" başlıklı yazısında (Aral, 2000, s. 31) *"kendi cinslerini içerden, derinliğine anlatan" kadın yazarların metinlerindeki kadın imgelerinin "siyasal, ahlâksal, cinsel sorunların sorgulanması temelinde oluştuğunu"* vurgular (Aral, 2000, s. 32). İnci Aral öykü ve romanlarında toplumun kadına bakış açısındaki ikiyüzlülük ile ilk öykülerinden itibaren hesaplaşır. Ağda Zamanı adlı kitap bu dönemin ürünü olup kadın cinsi adına haksız ve ilkel bakış açılarına cesur bir dille verilen yanıttır. Aşk, evlilik ve kadın erkek ilişkileri temalarını sıkça işleyen Aral, bireyler arasındaki iletişim sorunlarına odaklanır. Onun eserlerinin çoğu, aşksızlığın, sevgisizliğin, uyumsuzluğun, yalnızlığın nedenlerinin arayışının ifadesidir. Ölü Erkek Kuşlar adlı romanda bu tema, Suna adlı kadının iç dünyasına odaklanarak işlenir. Cinselliği cesur bir dille pek çok eserinde ele alan İnci Aral, sevgisiz ilişkilerin temelinde bastırılmış, yasaklanmış, kısıtlanmış duyguların olduğuna işaret eder. Yeni Yalan Zamanlar cinsellik temasını farklı boyutlarıyla değerlendirir. Ensest, tecavüz, eşcinsellik, biseksüellik üzerine insani bir bakış geliştirilmesi gerektiğini düşünen yazar, asıl önemli olanın "ruhsallık" olduğunu düşünür. Yok sayılan ya da reddedilen gerçeklerle örülü yaşanan sahte yaşamlar İnci Aral'ın romanlarının ana malzemesidir (Önder, 2012, s. 7).

Feminist bir bilinçle yazan Ayla Kutlu, “iki cinsten biri hak etmediği yüce bir yerde, öbürü hak etmediği ikincil bir yerde” olduğu için amacının *“iki cinsi yetkinlikleri ve özverileriyle buluşturmak ve barıştırmak”* olduğunu belirtir (Andaç, 1999, s. 31). Ayla Kutlu, “Kadın Destanı” adlı eserinde feminist yazarların sıkça başvurduğu bir anlatım tekniğini kullanır. Gılgamış Destanı’nı kadın bakış açısı ile yeniden yazan Ayla Kutlu, klasik mitolojiden itibaren erkeği daha güçlü gösteren kalıpları kırar. Onun kadın karakterleri kendi gerçek benlikleri ile varolma savaşı verir.

Leyla Erbil, *“kadın yazınını erkek geleneğinden arındırmış, kadın deneyimlerini eserlerinde irdeleme cesaretini göstermiş bir kadın yazar’’* olarak tanınmaktadır (Şahin, 2006, s. 434). Toplumun eskimiş ve yozlaşmış gelenek göreneklerinin, törelerinin, katı kurallarının karşısında ‘‘Tuhaf Bir Kadın’’ olarak karşımıza çıkan kadın karakterleri onun özgürlük mücadelesini toplumdan soyutlanmayı göze alarak sürdürürler. Karanlığın Günü ve Cüce ile yazar, bir kadının varoluş serüveninde önüne çıkan içsel ve dışsal engellerle hesaplaşma fırsatı yakalar.

Adalet Ağaoğlu “Ölmeye Yatmak” ve “Bir Düğün Gecesi” romanları başta olmak üzere bireylerin dramını toplumsal arka plana odaklanarak anlattığı eserlerinde unutulmaz kadın karakterler yaratır. İç dünyalarıyla karşımıza çıkan aydın kadınların yaşam mücadelesi onlarda “kimlik” sorununa neden olan eğitim koşulları, gelenek görenekler, töreler, ailevi ilişkiler ışığında sunulur. Adalet Ağaoğlu, cumhuriyetin “ideal” kadın yaratma çabasındaki “cinsiyetsiz yurttaş” imgesinin aslında kadını kendi gerçek kimliğine ve topluma yabancılaştırma tehlikesinin yanı sıra 12 Mart döneminin farklı sosyal sınıflara yansıma biçimlerini de romanlarında sorgular. Siyasi, sosyal ve kültürel gelişmeler sadece kadın bireyi değil erkekleri de aslında özgürlükten yoksun hale getirip çıkmaza sürükler. Aysel karakterini kurgulayan kadın yazarın sadece Aysel’in değil onun eşinin ve ilişkiye girdiği genç öğrencisinin ya da akrabalarının mutsuzluğunu ve yalnızlığını kimi zaman çok ayrıntılı olmasa da yansıtması yerleşik değerlerin “cinsiyetçi” tavırdan uzaklaşıp “insani” çizgide sorgulanması gerektiğine inancını ortaya koyar. “Kadın yazar” kimliği ile anılmayı uygun bulmayan Adalet Ağaoğlu sınırlayıcı tanımlardan uzak duran yazarlardandır. “Eğitimli ideal kadın’’ öznenin geleneksel değerler ile Batılı eğitim anlayışı arasında yaşanan ideolojik çatışma nedeniyle kadının özgür olamayışı temel sorundur. Bu bakımdan modernleşmeye çalışan toplumda kadının özgürlük arayışının tüm trajik boyutlarıyla roman ve öykü dünyasına girişi oldukça önemlidir.

Dönemin önemli kadın yazarlarından Sevgi Soysal'ın Yenişehirde Bir Öğle Vakti ve Şafak başta olmak üzere farklı metinlerinde de darbe dönemlerinin kadın karakterlerin hayatına yansımalarının "insani" çizgide ele alındığı görülür. Sol çevrelerin "kadın" ve kadınlıkla ilgili konulara bakış açısının sadece politik grupların yaşadıkları üzerinden anlatmak yerine hapishane deneyimleri de dahil farklı deneyimlerle kimliği değişen dönüşen kadın özneler üzerinden insani sıcaklıkla anlatmaya çalışan Soysal kimi zaman kadının iç seslerine ve duyarlıklarına kulak tıkayan güdümlü romanların yazarlarından bu noktada ayrılır. Aynı insani sıcaklık başta Parasız Yatılı olmak üzere Füruzan'ın eserlerinde de toplumun alt tabakasından kız çocuklarının ve kadınların iç dünyasını sosyal sınıflarına odaklanarak anlattığı metinlerde dikkat çeker. Leyla Coşan, 70'lerde Kadın Edebiyatı adlı doktora tezinde 68 olaylarının kadın edebiyatına yansımalarını Alman ve Türk edebiyatından kadın yazarların eserlerini karşılaştırarak inceler. Füruzan, Sevgi Soysal ve Adalet Ağaoğlu'nun yanı sıra Tezer Özlü'nün eserleri de bu çalışmada incelenir. *"Kadının aile, toplum ya da kendisi ile hesaplaşmasının yanı sıra politik olarak bilinçlenmesi"* de bu eserlerin odak noktasıdır (Coşan, 2000, Özet). İncelenen Alman kadın yazarların eserlerinde kadına özgü sorunların "bireysel" çizgileriyle tasvir edildiği fakat Türk kadın yazarların "toplumsal" konumu yoğun biçimde ele aldıkları tespit edilmiştir. Alman yazarlar "kürtaj" gibi başlıkları cesur bir tavırla ele alırken Türk yazarların beden ve cinsellik hususlarına yoğunlaşmak yerine kadının duygusal ve düşünsel gelişimini etkileyen toplumsal sisteme odaklanmaları söz konusudur.

Politik arka planı olan romanlarda "siyasi duruşu" ile dikkat çeken kadın öznenin tasvirinin "dişilik" özelliklerinden arındırılıp "bacı" kimliği ile yansıtıldığı eleştirisi özellikle 1970'lerin yazarlarının eserleri üzerinden tartışılır. Dönemin politik atmosferinin yarattığı baskı ile ataerkil düzende cinsiyet hiyerarşisinin kadına uyguladığı baskı arasında kurulan bağlantı Türk kadın romancıları da etkiler. Eserlerinde kadın karakterlerin kendi iç dünyalarındaki hesaplaşmaların hem bireysel hem toplumsal zeminde irdelenmesi dikkat çeker. Pınar Kür'ün şu sözleri 1970'lerin kadın yazarlarının "politik özne" kurgusunun *"Biz 70 dönemi kadın yazarları olarak ortalığı epey karıştırdık, ortamı sarstık, çünkü insanlar edebiyatla ilgileniyorlardı. (...) O dönem kadın yazarlar, yazmanın dışında bir takım ideolojik, sosyolojik mücadeleler de verdiler. Türkiye'de aslında mücadeleyi yıllardır hep kadınlar veriyor, çünkü baskı altında olanlar hep kadınlar"* (Kür, 2013, s. 16). Politik gerçeklikle kendi yaşam

öykülerinde yüzleşen kadın yazarların bu özellikleri kurmaca karakterlerine çoğu zaman yansır.

Tezer Özlü'nün kadını politik mücadelesinden ziyade iç dünyasındaki varoluş sancıları ile anlatması onu "politik özne"lere odaklanan diğer kadın yazarlarından ayırır. Siyasi çalkantılar ve toplumsal kırılmalar kadın bireyin ruhsal gelişimini etkiler. Özlü, kadının yalnızlığını, bunalımlarını, iç sıkıntısını, özgürlük arayışını sorgular.

Yazarlığın kadın için de erkek için de bir terapi yolu olmadığını savunan ve *"kadın duyarlığı ile değil iyi bir yazar olmakla"* ilgilendiğini belirten Tomris Uyar, içerik ve biçim bakımından ustalığını kanıtlayan eserler ortaya koyar (Uyar, 1995, s. 7). Yazarın gündelik yaşamın modern insanı nasıl ezdiğini anlattığı eserlerinde şiirsellik ve çağrışımlar yoğundur. Ödeşmeler ve Diz Boyu Papatyalar'da koyu yalnızlıkları, bireyin içsel çatışmalarını anlatan yazar özellikle Sekizinci Günah adlı öykü kitabında kadın kahramanların deneyimlerini varoluşsal bir düzlemde ele alır. Kadına zorla dayatılan toplumsal değerler, gelenek ve görenekler, toplumsal cinsiyet rolleri Gece Gezen Kızlar adlı modern masallarda ironik bakışla eleştirilir. Mitlerin ve masalların "erkeksi anlatılar" olduğunu düşünen kadın yazarların "yeniden okumalar" ile bu eski metinleri adeta yapısökümüne uğratarak yeniden kurgulaması kadın edebiyatının gelişiminde oldukça etkilidir.

12 Eylül 1980 darbesi her alanda önemli bir kırılma noktasıdır. Türkiye'de 12 Eylül 1980 darbesiyle değişen dinamikler edebiyat dünyasına da yansır. Feminist hareketlerin politik grupların güdümünden uzaklaşma başlaması ve sadece "kadının özgürlüğü"nü merkeze alarak "cinsiyet" ayrımcılığına odaklanması sesini duyurma alanını genişletir. Cinselliği olmayan "bacı" kimliği ile erkek karakterlerin yanında siyasi ve toplumsal hareketler için misyonu ile var olan kadın çizgisinden ayrılan yazarlar özellikle "cinsellik" temasını daha özgür bir zeminde ele almaya başlar. Kadın bedeninin sorunsallaşmasının, beden politikalarının gündeme gelmesinin etkisiyle kadın yazarlar kendi cinsiyetlerine özgü duyarlık ile "beden" ve "cinsellik" temalarını güç ilişkileri ile bağlantılı ele alırlar. Ayşe Durakbaşa'nın da vurguladığı gibi feminizm uzun yıllar boyunca *"erkek egemenliğinde ortamlarda tartışılıp kendi başına ayrı bir söz alanı oluşturamadığı için 1980'li yıllarda bireyin kendini inceleme ve sorgulama süreci ile kendini göstermeye başlar''* (Durakbaşa, 2002, s. 18). Kadın bireyin bastırılmış duygularının sonucunda yaşadığı "parçalanmışlık" duygusu ve "tümlenme arzusu" özellikle kadın yazarların metinlerinde işlenmeye başlanır. Oya Baydar

"Türkiye'nin Çeyrek Yüzyıllık Seyir Defterinde Kadın" başlıklı yazısında bu süreci şöyle ifade eder:

"*Dünyada kadın hareketi ve feminist akımların yükselişi Türkiye'ye 1980'lerde yansıdı. Bu etkileşim, 12 Eylül askeri müdahalesi ve onu izleyen depolitizasyon ortamında büyük yaralar almış devrimci, sosyalist kadın hareket ve örgütlenmesinin bıraktığı boşlukla birleşince, feminist akım ve hareketler daha önce kendilerine kapalı kalmış bir alan buldular. 1980'lerin ikinci yarısından itibaren birey adeta yeniden keşfedilirken "birey olarak kadın" kavramı öne geçti ve "siyasal – toplumsal öncü kadın" tipinin yerine, hızla "birey kadın" tipi yerleşti"* (Baydar, 1995, s. 9).

Türkiye'de feminizm denilence akla ilk gelen isimlerden Duygu Asena kadının toplumda "ötekileştirilme" serüvenini eserlerinde feminist bir bakışla "birey kadın olarak" ele alır. İkiyüzlü cinsel ahlâk nedeni ile gerçek bir kimlik sahibi olamayan, kendi bedenine yabancılaşmış kadınların yaşadığı sorunları yalın bir dille anlatır. "Feminizm propagandası" yapmakla eleştirilen metinlerinin çok sayıda okura ulaştığı bilinmektedir. Veli Uğur'un "1980 Sonrası Türkiye'de Popüler roman" adlı akademik çalışmasını tahlil eden Metin Celal, eleştirmenlerin özellikle kadın edebiyatı ürünlerini "aşk romanları" kategorisinde tanımlarken ve sınıflarken yaşadıkları sorunlara dikkat çeker. Duygu Asena'nın "Kadının Adı Yok" romanı başta olmak üzere feminist çizgideki romanların *"ABD'de olduğu gibi Beyaz Dizi romanlarının kurduğu pembe dünyaları"* kurmadığını, aksine *"kadının kimliğine sahip çıkmasını, özgürlüğünü savunan, kadını feminizme çağıran eserler''* olduğunun altını çizer (Celal, 2013, s.6). Durakbaşa da otobiyografik roman türünün Duygu Asena ve Füsun Erbulak gibi kadın yazarlar için "*toplumsal ve cinsel baskılara karşı sesini duyurma"* ve kendi gerçeğini ifade etmede önemli anlatım aracı olduğunu belirtir (Durakbaşa, 2002, s.22).[4]

1980'lerden itibaren kadın yazarların "kadın bilinci" ile "toplum bilinci" arasında bağlantı kurarak "kimlik politikaları" üzerinde yoğunlaşmaları oldukça önemlidir. Buket Uzuner, Elif Şafak, Şebnem İşigüzel, Ece Temelkuran, Müge İplikçi gibi yazarların metinlerini kadın öznenin iktidar ilişkileri yüzünden ezilmesinin neden olduğu acıların yansıtıldığı "iç dökme" metinleri olarak değerlendiremeyiz. Kadının bedenine dair deneyimler, duygusal düşünsel dünyasında yaşanan değişimler, kadının "kimlik" arayışları "yazan kadın"ın gözünden dile getirilir.

[4] Mektup, otobiyografi, günlük gibi türlerin kadın yazarla ilişkilendirilmesi, cinsiyet ile yazı türü arasındaki bağlantı hususunda Catharine R. Stimpson'ın 1989'da basılan "Where The Meanings Are: Feminism and Cultural Space" adlı kitabı önemli bir kaynaktır.

Aysu Erden'e göre kadın yazarlar aslında öncelikle, "insan ve sanatçı duyarlığı"na sahiptirler. Son yıllarda yayımladıkları eserleriyle, gerek Türk kadın yazarlar, gerekse başka ülke edebiyatlarının kadın yazarları, kendileriyle ilgili bu yöndeki *"ön yargıları ve kalıplaşmış düşünceleri"* büyük ölçüde kırmışlardır. Ele aldıkları kadın sorunlarına "*insan ve sanatçı duyarlılığı*'yla yaklaşmaktadırlar. Onların hem "*iyi bir(er) kalem''* ve keskin gözlemci, hem de hemcinslerinin sorunlarının farkında olan bireyler olduğunun altını çizer (Erden, 2011, s. 62). Buket Uzuner ve Elif Şafak'ın metinlerinde olduğu gibi son dönem kadın yazarların eserlerinde daha geniş bir perspektifle "kimlik, yabancılaşma, bireyin yalnızlığı" gibi sınıfsal ayrımın söz konusu olmadığı temaları işledikleri görülür.

Buket Uzuner, kadın karakterlerin bireysel tarihlerini anlatırken özellikle "kimlik" arayışlarına odaklanır. Güneş Yiyen Çingene kitabında Mor ve Ötesi öyküsünde yurt dışında yaşamış farklı kuşaklardan kadınların yaşam mücadelesini, Cağaloğlu'nda Metamorfoz'da dosyası ile yayınevlerini dolaşan kadın yazarın iktidar ağlarına karşı çırpınışlarını, Anais'in Saklı Mektupları'nda erkek anlatıcının bakış açısından toplumsal cinsiyet rolleri nedeni ile kadınların sosyal yaşamda uğradıkları haksızlıkları anlatan Uzuner, iki cinsi de yalnızlık ve mutsuzluğa mahkûm eden çürümüş değerleri kimi zaman alaycı bir tavırla eleştirir. Buket Uzuner gibi metinlerinde "kimlik" temasını farklı açılardan ele alan Elif Şafak da farklı coğrafyalarda aynı kaderi paylaşan kadın karakterleri anlatır. Baba ve Piç romanı başta olmak üzere romanlarında "gelenek-kadın" ilişkisini, kimlik sorunlarını, yabancılaşma temasını toplumsal cinsiyet hususuna dikkat ederek dile getirir. Siyah Süt'te otobiyografik anlatım kadın deneyiminin kadın yazar duyarlığı ile ortaya konmasını sağlar. Kadın bireyin annelik deneyimini kalıplaşmış rollerden uzak, kendi benliğini içtenlikle sorgulayarak yazması kadın edebiyatı geleneği için oldukça önemlidir.

"İslamcı kadın yazar" ve "İslami Feminizm" gibi terimlerin 1980 sonrasında edebiyat dünyasının gündemine girmesi ile İslam-Kadın ilişkisinin farklı bakış açılarıyla irdelenmesi söz konusudur. Modernitenin farklı yüzlerini ele alan kadın yazarlar modernleşen dünyada özellikle "başörtülü" kadın bireyin "eğitim ve aile hayatı" ile ilgili deneyimleri başta olmak üzere farklı deneyimlerini anlatırlar. Başta Cihan Aktaş olmak üzere farklı kadın yazarlar kamusal alan, özel alan ayrımının Müslüman kadının sosyal yaşamına yansımalarını ele alır. İslami kaynakların kadınlar tarafından ve "kadınlar lehine" yeniden okunması ve yorumlanmasını savunan kadın yazarlar, kadına uygulanan "cinsiyet ayrımcılığı"nın tespit edilmesi gerektiğini hem makale ve

denemelerinde hem de kadın karakterler aracılığıyla kurmaca metinlerde anlatırlar. Cihan Aktaş, bir kadının politikayla ilgilenmesini yozlaşma belirtisi olarak algılayan zihniyeti sorgular. Kadının başlıca görevinin evde kocasına iş hayatının sıkıntılarını, dışarının stresini unutturmak olduğuna inanmasının temel meselelerden biri olduğunu belirtir. Ayrıca modernitenin, Müslüman kadın üzerindeki baskıcı uygulamalarından da söz etmektedir. Aktaş, İslamcı kadın yazarı "*İslam dinini modern bir dünyada yaşantısının kılavuzu kılma kaygısı içindeki kadın edebiyatçı"* olarak tanımlar. Bu yazarların hazır kişilik ve kimlik, yani benlik paketleriyle yetinmeyerek mahremiyete değer vererek benlik anlatılarını oluşturma sorumluluğunu ve iddiasını üstlendiklerine işaret eder (Aktaş, 2000, s. 187).

Oya Baydar, 1990'larda kadın cephesinde en önemli değişimin İslami kesimde yaşandığını ve siyasal platformda İslamcı kadının sesinin yükselmeye başladığını belirtir. Kendi yazarlarını ve kendi meslek kadınlarını yetiştiren İslami bir kesmin bu çizgisinin edebiyata da hızla yansıması söz konusudur (Baydar, 1995, s. 9). Dilek Doltaş da kadın figürlerin edebiyattaki izlerini sürerken siyasal İslamcı kadın yazarların eserlerinde, Müslüman kadının bir yandan öncü rolüyle geleneksel ataerkil toplumların betimlediği "pasif'' kişi olmaktan uzaklaştığını, cemaatin "aktif öncü bireyi'' konumuna yükseldiğini, bir yandan da İslami düzenin kendisine uygun gördüğü "ikincil ve sınırlı'' konuma bağlı kaldığını vurgular (Doltaş, 2001, s. 23). Sevim Asılgil'in Sevda Geri Dön romanı, Cihan Aktaş'ın "Üç ihtilal Çocuğu'' ve Şerife Katırcı'nın "Müslüman Kadının Adı Var'' romanında kimlik arayışındaki kadın karakterlerin İslam ideolojisine bağlılıkları iç içe anlatılır. Kadın karakterler, *"önce Müslüman sonra evlerinin kadını, eş ve anne''* olarak tanımlanırlar (http://www.feminisite.net).

1980'lerden itibaren kadın edebiyatı ürünlerinde önemli bir artış söz konusudur. Edebiyat dergilerinin "kadın" kalemlere sıkça yer vermesi, kadın konulu özel sayılar ve dosyalar hazırlanması, eleştirmenlerin feminist edebiyat eleştirisine ilgisinin artması kadın edebiyatının gelişimine büyük katkı sağlar. 1980 sonrası kadın çizgisinin edebiyat dergileri aracılığıyla takip edilmesine dikkat çeken Betül Tarıman da kadının kendi diliyle şiirler oluşturma çabasının "kadın dili'' ve "kadın yazını'' tartışmalarını canlı tuttuğunu savunur (Dünder, 2013, s. 376). M. Sadık Aslankara da "kitlesel hale gelmiş bir tür kadın anlatıları çağı'' yaşandığına dikkat çeker. Niceliksel patlama ile birlikte niteliksel sıçramanın da söz konusu olduğunu ve buna eleştirmenlerin seyirci kalmamasını gerektiğini vurgular:

"*Biçemi bir kıyıda bırakıp sırf anlatmaya yönelmiş kadın anlatıları karşısında'' burun kıvıran ya da onları görmezden gelen bakışı eleştirir. Her metnin yazınsal açıdan gereken değere sahip olmasa da "en azından kişisel tanıklık, toplumsal belleğe katkı''* gibi farklı anlamlarda önem taşıyabileceğinin unutulmaması gerektiğini savunur (Aslankara, 2014, s. 12).

Ayşegül Devecioğlu, Sema Kaygusuz, Mine Söğüt, Karin Karakaşlı gibi önemli kadın yazarlar çokkültürlülük, kimlik arayışları, göç, yabancılaşma gibi temaları kadının bireysel ve toplumsal kimlik edinim süreçlerine duyarlı bir bakışla ele alınır. Farklı dil, din, etnik kimliğe sahip kadın karakterilerin yaşamları dönemin siyasi, sosyal ve kültürel özelliklerinin altı çizilerek dile getirilir. Politik atmosferi yansıtarak toplumsal olaylara da dikkat çeken kadın yazarlar için "kollektif bellek" olgusu oldukça önemlidir, çünkü kadın bireyin kimlik inşasında büyük rol oynar. "Kadın birey"in varoluşunda kurucu unsurları derinlikli bir gözle ele alan kadın yazarlar cinsiyet hiyerarşilerine sebep olan faktörleri sorgular.

Roman ve öykülerinde "ensest, tecavüz, şiddet" gibi toplumda uzun süre "tabu" olan konuları dile getiren Meltem Arıkan, *"Kadın sesi Türkiye'de sessizlikle eşdeğer değil mi?"* sorusunun yanıtını hem kurmaca metinler hem de makale ve denemeleriyle arar (http://www.meltemarikan.com). Aşk ve polisiyeyi iç içe ele alan ve özgün üsluplarla kurgulanmış metinler üreten Nihan Taştekin, Esmahan Aykol ve Şebnem Şenyener gibi kadın yazarların yaratıcılığı dikkat çekicidir. Cinselliği cesur bir tavırla sorgulayan yazarların metinlerinde özellikle dil ve anlatımdaki başarı biçimsel arayışlarla da ilişkilidir. A. Ömer Türkeş, Şebnem Şenyener'in "Bir Türk Casusunun Mektupları" romanında "macera romanında bulunması gereken her türden şahıs ve motif" ile hem temiz bir aşk hem şehvet ve cinselliğin iç içeliğine dikkat çeker. *"Çekici kadınlar, bebek yüzlü katiller, saygın ama haris kişilikler, iyiler, kötüler, casuslar, gazeteciler"* ile Şenyener'in tam bir postmodern roman kurduğunu belirtir (http://www.sebnemsenyener.com). Kadın yazarların "ayrıntıları daha dikkatli görme" ve "metinde iç gerilimleri ustaca kurgulama" yeteneği ile aslında erkek egemen bir tür olarak bilinen polisiyede başarılı oldukları görülür.

Eril dilin yazarı sınırlayan kalıplarından uzaklaşan Aslı Erdoğan, Sibel K. Türker, Ayfer Tunç, Hatice Meryem gibi önemli kadın yazarların eserlerinde de "ayrıntı zenginliği" dikkat çeker. İmgeli söyleyişe sıkça yer veren, özellikle kadın kimliğinin inşa sürecini dilin sınırlarını zorlayarak ustalıkla anlatan yazarlar, Türk edebiyatında kadın sesine daha önce kulak vermemiş okurlara da ulaşabilmeyi başarmıştır.

"Yurtdışındaki en çok satan listelerinden çok daha zengin bir 'kadın' yazarlar listesine sahip edebiyatımız. Eğer bugün roman okunuyorsa, biz bunu kadın yazarlarımız geçmişteki emeklerine borçluyuz" (Hızlan, 2013, s. 16) diyerek kadın yazarların farklı dönemlerde edebiyat dünyasına katkılarının yok sayılmasını eleştiren Doğan Hızlan başta olmak üzere pek çok eleştirmenin kadın yazarların eserlerini tanıtmaya ve incelemeye başlaması kadın edebiyatı için oldukça önemli bir gelişmedir.

İKİNCİ BÖLÜM

ERENDİZ ATASÜ

2.1. Erendiz Atasü'nün Hayatı ve Eserleri

1947'de Ankara'da doğdu. Matematik ve astronomi öğretmeni babası Faik Sayron, Muallim mektebini bitirdikten sonra çeşitli Anadolu kentlerinde çalışan Faik Bey, Cahit Külebi'yi yetiştiren öğretmenler arasındadır. (Kansu, 1999, s. 4) Selanik kökenli bir ailenin kızı annesi Hadiye Sayron, Çapa Kız muallim mektebinde okur. Dış ülkelere öğrenci göndermek üzere yapılan sınavda başarılı olup Oxford Üniversitesinin kızlara mahsus olan St. College'nin İngiliz edebiyatı bölümünde okur. 1934'te mezun olan Hadiye Hanım Gazi Üniversitesi İngilizce bölümünün kurucuları arasındadır. Erendiz Atasü, *Dağın Öteki Yüzü* adlı otobiyografik romanında Atatürk tarafından yurt dışına gönderilen ilk burslu öğrenci grubunda yer alan Hadiye Hanım'ın yaşamından kesitler sunar. Romanda Vicdan'ın Mustafa Kemal ile karşılaştığı bölüm yazarın annesinin yaşamının en unutulmaz anılarındandır (Çağlar, 1996, s. 60). Faik Bey ile Hadiye Hanım'ın yolları 1936'da Ankara'da Gazi Lisesinde kesişir ve evliliklerinin onuncu yılında Erendiz Atasü dünyaya gelir. Ankara'da önce Hanımeli Sokakta daha sonra Bahçelievler'de tek katlı bir öğretmen kooperatifinde yaşayan ailenin sevgi dolu sakin ortamının aşırı korumacı olduğunu da belirten Atasü, çocukluk yıllarına dair şu bilgiyi paylaşır: "*Çok hastalanıyordum. İkide birde ateşim çıkıyordu. Çok şişman ve sağlıklı gibi duruyordum ama biraz fazla korumacılıktan dolayı hastalanıyordum belki de. Aşırı sevilen çocuk olmanın iç rahatlığını duyuyordum hep''* (Kansu, 1999, s. 4).

Ulubatlı Hasan İlkokulunda eğitime başlayan Atasü, ortaöğrenimini Ankara Türk Eğitim Derneği Kolejinde 1964'te Yükseköğrenimini Ankara Üniversitesi Eczacılık Fakültesinde tamamlar. 1968'de Ankara Üniversitesi Eczacılık Fakültesinden mezun olur. Bitirdiği fakülteye asistan olarak girer, 1980'de doçent, 1988'de profesör olur. Aynı fakültede uzun yıllar öğretim üyesi olarak çalıştıktan sonra 1997'de Farmakognozi profesörlüğünden emekliye ayrılır.

Kardeşsiz ve yalnız bir çocuk olarak büyüdüğünü belirten yazar, kardeşsiz ve yalnız bir çocuk olmasının yazarlık dünyasını etkilediğini belirtir. Kitapla dolu evlerinde kitapları kardeş olarak benimseyen Atasü, *"büyükler arasında geçen çocukluğunda insanlara dikkat etmesini irade dışı bir dikkatle öğrenir ve bunun yazarlığına katkısını yıllar sonra fark eder''* (Gülebakan,2008, s. 7).

Erendiz Atasü, Cumhuriyet aydınlarına özgü, kadının aklını onaylayan ama gövdesini yadsıyan tutuculuğun ellerinde genç kızlığa ulaşır. Başarı hırsıyla değil *"anne ve babasından devraldığı görev ve sorumluluk duygusuyla''* (Atasü, 2001, s. 11) çok çalışıp başarılı olur. Atasü, 1964 yılında gözde bir meslek olan eczacılığı seçmesinde kendi sosyal çevresinde bu işin *"kadınlara yaraştığının''* vurgulanmasının rolünü yadsımaz (Atasü, 2001, s. 11).

Yazarın eczacılık eğitiminde uzmanlığı onun eserlerine önemli ölçüde yansır. Ayrıntılarla zenginleşen tasvirlerde kullanılan terimler, mesleki yaşam bilgisine işaret eder. Erendiz Atasü, şu sözlerle eczacı kimliğinin yazarlığına katkısını açıklar:

"Ben farmakognozi profesörüyüm, yani uzmanlığım doğal kaynaklı ilaç ham maddeleri. Elbette öğrenciliğimde biyokimya okudum. Dağın Öteki Yüzü'nü yazarken temel biyokimya bilgimi kullandım. Duyguları çözümlerken yaptım bu işi. Her şeyi fizyolojiye indirgemek gibi bir merakım yok, ama fizyoloji temeldir. Onun dışına çıkamazsınız. Bu anlamda, duygular da bir yönleriyle birer biyokimyasal olaydırlar. Malum, neşe, sevinç, keder vs. hissedebilmemiz, beynimizin bu özel hallerle ilgili özel kimyasalları üretmesiyle mümkün olur ancak'' E. Atasü (kişisel iletişim, 19.06.2010).

Mesleki bilgisini geliştirmek için gittiği İngiltere'de yaşadığı bir yıl yazarın yaşamında oldukça anlamlı ve önemli bir zaman dilimidir. Yazarın "Batı'yı aşağılama duygularından ve koşulsuz hayranlıktan bağımsız değerlendirebilmesini'' sağlayan bir süreçtir. Çocukluk ve ilk gençlik yıllarında "anne ve babasının koruyucu sevgisi ile örülmüş yumuşacık bir kozada yarı uykulu'' yaşadığını belirten Atasü, içsel uyanışını İngiltere'de yaşar. "*Yumuşak, ürkek ve kadınsı görünüşünün altında'' gözü kara bir uyumsuzu artık seçebildiğini söylemesi aslında kendi çevresini kuşatan "uyumlu'' görünen yerleşik düzenin tüm unsurlarını her yönü ile anlamaya çalışma serüveninin ilk adımıdır''* (Atasü, 2001, s. 11-12). Yazar iç hesaplaşmaların ve çatışmaların, yaratıcı enerjiyle bir araya gelip sanatsal ürüne dönüştüğü bu önemli süreci şöyle betimler:

"*Yazmaya 24-25 yaşlarımda durup dururken başladım. Bu, elbette sadece dışsal görünümde durup dururken idi. Aslında o yaşıma kadar içimde birikenler aniden taşmaya başlamıştı. İçimde biriken, hayattı ve yaşama özlemiydi. Taşkını tetikleyen mi neydi? Başka bir kültürel ortamda yabancılık çekmek. O zamanlar Ankara Üniversitesinde Eczacılık Fakültesinde asistan, yani bugünün deyimiyle araştırma görevlisi idim ve 10 aylık bir bursla İngiltere'de bulunuyordum. Bizim ülkemiz gibi hâlâ feodal değerlerin etkisindeki geleneksel bir toplumla, ileri teknoloji toplumunun arasındaki farklar ve benzerlikler, her iki toplumda da kadınların benzer ya da farklı*

biçimde acı çekmeleri beni derin derin düşündürüyordu. Yazmak, benim için yaşamsal bir işlevdir. Kişiliğim böyle, yazmadan duramam; yazarken yaşadığımı yoğun biçimde duyumsarım, yaşadığım anla tamamıyla özdeşleşirim. Sanatsal yaratıcılığın bir kişilik meselesi olduğunu düşünüyorum. Hayat deneyimini zihinlerinde imgelere dönüştürenler sanatçı oluyor. Bu, sonradan edinilecek bir özellik değil. Bu eğilim ya da yetenek bence işin temeli. Ama yeterli değil. Yeteneğin, çalışmayla, azimle, kültürle beslenmesi gerek'' E. Atasü (kişisel iletişim, 19.06.2010).

İngiltere'den döndükten sonra "yurdunda bekar genç bir kadının sıkıntıları ve sağ sol çatışmaları'' ile mücadele eden Atasü, üniversitede akademisyenlerin "bir kısmının 12 eylül icraatıyla işten atıldığına bir kısmınınsa bu icraatın altında yükseldiğine'' tanık olur. 80'lerin ortasında kızı Reyhan Atasü'nün babası Dr. Ergin Atasü'den boşanan Atasü, kendisini *"hayatını yeniden kurmaya çalışan bağımsız bir kadın''*olarak betimler. Altı yıl süren evliliğinin ardından *"başka bir düzlemde birbirlerine yeniden güvenmeyi öğrenmelerini ve yeniden dostluk kurabilmelerini''* hem eşinin hem de kendisinin *"açılımlı ve katmanlı kişilik yapıları''* ile açıklar (Atasü, 2004, s. 230). Toplumsal çalkantıların yaşandığı dönemde eşinin aydın olarak mücadelesine ve hekim olarak çabasına hep saygı duyduğunu belirten Atasü'nün eşi iki askeri müdahaleden sonra da işsiz kalmıştır (Atasü, 2004, s. 230). Yazarın roman ve öykülerinde toplumsal acıların bireysel tarihlere yansıma biçimlerini sıkça ve içtenlikle anlatma eğiliminde kendi yaşam deneyimlerinin etkisinin olduğu görülür. Eşinden boşanmasının ardından üniversitede akademisyenliği sürdürürken annesi ve kızıyla yaşayan yazarın inşa ettiği yeni hayatın iki anahtar sözcüğü edebiyat ve feminizmdir (Atasü, 2001, s. 13).

İngiltere'de öykü yazmaya başlayan Erendiz Atasü'nün ilk öyküsü *Sanat Edebiyat 81*'de yayımlanan "Balkon Saati" adlı öyküdür. Yazar, edebiyat dünyasına adım atışını yeni yazarların bu alanda yaşadıkları sorunların kimi zaman yaraya dönüşecek kadar acıtan yanlarının farkında olan bir bilinçle dile getirir: *"Ben edebiyat dünyasına geç girdim; ilk öyküm yayımlandığında, otuz dört yaşındaydım, üniversitede doçenttim, toplumda bir yerim ve kimliğim vardı. O nedenle, yaralarım canımı yaktıysa da ölümcül olmadı. Genç insanların büyük zorluklarla yüz yüze kaldıklarını tahmin ederim''* (Koryürek, 2001, s. 7). Erendiz Atasü, *Kadınlar da Vardır* adlı kitabına 1982 Akademi Kitabevi Öykü Ödülünü veren jüride yer alan Vedat Türkali'nin jüri

arkadaşlarına *''Erendiz Atasü'ye dikkat edin, onda romancı kumaşı var''* dediğini ve bu sözlerin ilk romanını yazmasında onu yüreklendirdiğini aktarır (Eren, 1999, s. 14).[5]

Feminist bilinçle kaleme aldığı öyküleri 1981'den itibaren Sanat Edebiyat'81, Düşün, Adam Öykü, Çağdaş Türk Dili, Varlık gibi dergilerde; edebiyat dünyasının sorunları, kadın özgürlüğü, laik toplum ve Cumhuriyet devrimleri üzerine deneme ve makaleleri Saçak, Çağdaş Türk Dili, Cumhuriyet Kitap*, Dünya Kitap,* Varlık, Papirüs *gibi dergilerde,* Cumhuriyet, Aydınlık gibi gazetelerde yayımlanmaktadır.

Erendiz Atasü'nün altı romanı, dokuz öykü kitabı ve yedi deneme kitabı vardır. Kimi öyküleri başka dillere çevrilmiş, İngiltere, ABD, Fransa, Almanya ve Hollanda'da yayımlanan öykü antolojilerinde yer almıştır. *Dağın Öteki Yüzü* adlı romanı Atasü ile Elizabeth Maslen adlı bir yazarın ortak çalışması ile İngilizceye çevrilmiş ve İngiltere'de 2000'de yayımlanmıştır. *Lanetliler* Almancaya Christel Schütte tarafından çevrilip 2004'te Almanya'da yayımlanmıştır. *Bir Yaş Dönümü Rüyası ise* Yunancaya çevrilip yayımlanmıştır.

Erendiz Atasü, "kadının konumu'' üzerine kurulmuş, kadınlık bilinciyle kurgulanmış öykü dünyasında sınıfsallık ve cinsiyet ayrımını derinlemesine sorgular. Yazma eyleminin ortaya çıkışında bu sorgulama isteğinin etkili olduğu yazarın şu sözlerinden anlaşılır: *''Sınıfsallık... Cinsiyetler ve sınıflar arası sınırların hayatı nasıl etkilediğini, ilişkileri nasıl yaraladığını anlayabilmek için yazıyordum sanırım, anlatabilmek için değil. Hayata karşı tutkulu bir merakla kavruluyordum. Uygarlık denen düzenin iki ayağı olduğunu kavramıştım: Gövde ve para!''* (Andaç, 1999, s. 199). Farklı sosyal sınıflardan kadın karakterlerin birbirinden oldukça farklı dünyalarını yansıtan Atasü özellikle kentli orta sınıf aydın kadının "sevgili, eş, anne'' rolleri nedeniyle yaşadığı sıkıntılar, çelişkiler ve iç çatışmalarını eserlerinde dile getirir. Denemelerinde "sınıf'' ve "kimlik'' kavramlarını sık sık irdeleyen Atasü'nün kurmaca metinlerinde de sınıf bilinci ve kadınlık bilincinin gündelik yaşama yansımalarına geniş yer vermesi dikkat çekicidir.

Yazar, deneme kitabının önsözünde edebiyatı tanımlarken onun bütünleyici özelliğine değinir: "*Kadın olmanın farkındalığı ile kaleme alınmış edebiyat yapıtlarında bütünlenmeye duyulan özlem belirgindir; belki de kadın edebiyatının ayırıcı özelliklerindendir, bu. Zaten edebiyat kendisi bir bütünleme/bütünlenme çabası değil*

[5] Edebiyatımızda İsimler Sözlüğünde Atasü, *''Kadınları ve onların toplumumuzdaki durumunu ele alışı''* ile dikkat çeken bir yazar olarak yer alır. (Necatigil, 2004, s.59) Şükran Kurdakul yazarın biyografik bilgilerine "Şairler ve Yazarlar Sözlüğü''nde çok az yer verir. (Şükran Kurdakul, 1989, s.97)

midir? Yaşamın uyumsuz öğelerinden anlam ve uyum yaratma uğraşı değil midir? (Atasü, 2009, s. viii). Erendiz Atasü, eserlerinde toplumun parçalara ayırıp "öteki'' kıldığı kadın öznelerin "tümlenme'' çabalarını dile getirir.

Erendiz Atasü'nün gelişimine katkıda bulunan yazarların başında Virginia Woolf gelir. Yazar, onu "bilinç akımı yöntemini kullanan ve ironi geleneğinden gelen, kültürün bütünselliğine dair muazzam bir kavrayış geliştiren büyük bir yazar" olarak tanımlar. Woolf'un kadın karakterlerinde hayatın tüm öğelerinin birbiriyle bağlantılı olduğunu derinden hissetme yeteneği olduğunu belirtir. Woolf, tarihsel, kültürel ve biyolojik bir akışın parçası olduğunun sadece zihinsel olarak değil duygularıyla da farkında oluşunu eserlerine yansıtır. Erendiz Atasü'nün eserlerinde onun büyük bir hayranlık beslediği Virginia Woolf'un etkisinin yoğunluğu dikkat çekmektedir (Atasü, 2009, s. 143). Kadın özneyi tarihsel ve kültürel akışın önemli bir parçası olarak gören Atasü'nün kadının toplumsal ve bireysel açmazlar içindeki varoluş serüvenine odaklanması söz konusudur.

Cumhuriyet devrimlerinin tarihçesini kadın bireyin gözüyle irdeleyen Erendiz Atasü, kurmacaya dönüşen tarihsel gerçekliğe büyük önem verir. Kadın erkek ilişkileri ve cinsellik bu eserlerde kadın doğasının gerçekliğini ön plana alan derinlikli kadın temsilleri ile sorgulanır. Zihinsel ve duygusal gelişimine ışık tutulan kadın özne kategorilere ayrılarak değil bütüncül bir bakışla bu eserlerde yer alır. *Kadınlar da Vardır* , Dullara Yas Yakışır gibi adlarla eserlerinin içeriğini çarpıcı dille yansıtan Atasü: "*Bir yazar, elbette tüm yaşamla ve tüm insanlık halleriyle ilgilidir. Yazarken, yaşamda cinsime yapılan haksızlıkları göz ardı etmem, kadınların özgürlük mücadelesine katkım olsun isterim. Bu anlamda elbette feministim"* (Gülebakan, 2008, s. 7) diyerek yazar kimliğinin belirgin özelliğinin altını çizer. Erendiz Atasü, kadın yazarların ellerinde bulundurdukları yazma gücünü uzun süre tam anlamıyla birey olan kadına yöneltemeyişlerinin sebebini reddedilme duygusu ve uzun yıllar kadını kendini suçlamaya iten ikiyüzlü gelenekçi ahlâkla açıklar. "Kadın yazarlarımızın büyük kısmının kadınlık durumunu sorgulayışlarının özeleştiri ile sınırlı kalıp erkek egemenliğini eleştirmekten hayli uzağa düşmesi, kadınları suçluluk duyguları ile içlerinden teslim alan gelenekçi ahlâkla uzaktan yakından ilişkili midir?" sorusunun yanıtını arayan yazarın eserleri bu arayışa yönelik bir bilincin yansımalarıdır.

İlk öykülerinin yazınsal bir iddia taşımadığını belirten yazar, onları kaleme alırken sadece dilin yalın ve akıcı olmasına özen gösterdiğinin altını çizer. Yazarın ilk öykü kitaplarında yazınsal kaygılardan uzak bir tavır dikkat çeker. Atasü'nün *"onlarda*

içtenlik vardı tabii, iç dökme değil!" dediği bu ilk öykülerinde içerik unsurlarının ön planda olduğu görülür (Andaç, 1999, s. 199).

İlk öykü kitapları "*Kadınlar da Vardır* , *Lanetliler* ve *Dullara Yas Yakışır*'' tek yaşam alanı aile çevresi olan kadınların kimi zaman farkına varıp hüzünlendikleri kimi zamansa sorgulayıp eyleme geçtikleri "sıkışmışlık'' duygusunun incelikle anlatıldığı eserlerdir. Yazar, çağdaş kadının gerçek duyguları, özlemleri, arayışlarının ne olduğunu ve kadınların kendilerine dayatılan toplumsal normlara karşı mücadele alanlarını yansıtır.

Erendiz Atasü'nün dördüncü öykü kitabı olan *Onunla Güzeldim* yazarın biçim üzerine arayışlarını yansıtan geçiş dönemi eseri olarak karşımıza çıkar. Kurgu özelliklerinin ağırlık kazandığı bu eser, yazınsal kaygıyla kaleme alınmıştır. Bir ritme göre sıralanan imgelerde çağrışım gücü fazladır. Çağcıl öykünün şiir gibi olduğunu söyleyerek okuyanın sezgi kanallarını açtığını, düş gücünü uyardığını belirten yazarın son öykü kitaplarında bu işlev daha belirgindir. *Taş Üstüne Gül Oyması* ve *Uçu* kitaplarında yazar kadın tarihini mitolojik kaynaklardan da faydalanarak anlatırken kadının özgürlük arayışlarının kökenine dikkat çeker. Kadının yazgısı olarak kurgulanan toplumsal örüntülerin oluşum serüvenini "kadın bilinci'' ile aydınlatarak yansıtır. Bir eşyadan ya da mekândan ilham alarak oradaki kadın deneyimlerini kurgulayan yazar, geçmiş zamanı bugüne taşıyan bu köprülerde özellikle kadın ruhunun kaybolan parçalarını bulmaya çalışır. *İncir Ağacının Ölümü*'nde de kuşaklararası bağ ve sürekliliği ele alan öyküler yazan Erendiz Atasü, hem kadın hem de erkek sanatçıların yaşamlarından kesitlere yer vererek alt katmanında yaratıcılık ve cinsiyet ilişkisini sorgulayan metinlerle dikkat çeker. *Hayatın En Mutlu An'ı* ve *Kızıl Kale*'de yazar ataerkil düzeni eleştiren metinler yazmaya devam ederken kadın meselesinin salt bir coğrafi bölgenin ya da bir ülkenin sorunu olmadığına, bütün medeniyetlerin sorunu olduğuna işaret eder.

Aile tarihi üzerine kurulmuş olan *Dağın Öteki Yüzü*, Erendiz Atasü'nün otobiyografik romanıdır. Cumhuriyet döneminin ilk on yılını ele alan eserde idealist bir kuşağın yaşadığı mücadele dolu yıllar yansıtılır. Ülkenin tarihsel ve toplumsal gerçekleri ile "ben-anlatıcı"nın iç dünyasının öznel gerçekleri iç içedir. Çok düzlemli bu kurmacada farklı anlam tabakaları oluşturan yazarın biçimsel yenilik arayışları dikkat çeker. Romanın 'Dalga' başlıklı bölümü roman basılmadan iki yıl önce Hürriyet Gösteri'de yayımlanmıştır. *"Önceleri aklımdaki ailemin ölüp gitmiş yaşlıların her*

birinin ardından bir ağıt-öykü yazmaktı'' diyen yazar "*öyküler arasında anlam ve anlatı köprüleri''*nin kurulduğunu görüp *Dağın Öteki Yüzü*'nü kurgular (Çağlar,1996, s. 58).

"*Çocukluğumun en ilginç yanı babamın ailesinin yaşadığı Trabzon'a gemi yolculuklarıydı''* (Atasü, 2001, s. 11) diyen Erendiz Atasü, beş oğlundan üçünü yitirmiş babaannesi Rabia Hanım'ın etkileyici yaşam öyküsüne farklı metinlerde yer verir. Balkan savaşı sonrasında göçleri ve aile dramlarını anneannesinin yaşam öyküsünden yola çıkarak anlatan Erendiz Atasü için "kuşaklar arasılık ve süreklilik''oldukça önemli temalardır. Öykülerde ve romanlarda kendi kimliğinin köklerini anneanne Fitnat Hanım ya da babaanne Rabia Hanım'ın öyküsünde bularak onlarla bütünleşen genç kadın karakterler dikkat çeker. Atasü'nün şu sözleri de tümlenen kadın öznelerin yazar anlatıcının zihninde varoluşuna ışık tutar:

"*Bilinçaltında kurmuşumdur belki, anneannemi, babaannemi çözümlemek istedim. Tabi annemi de, onları anlamadan kendimi anlayamazdım. Ben maziye yönelik yaşamam, mazi için sıkça ah vah edenlerden değilimdir. Bunu da kimseye önermem. Ama mazi benim için önemlidir. Çünkü mazi uçup gitmez ve içimizde birikir. Maziyi anlamadan şimdiyi kavrayamayız, geleceği tahmin edemeyiz. Bireysel yaşam için olduğu kadar toplumların yaşamı için de bu böyle''* E. Atasü (kişisel iletişim, 19.06.2010).

Gençliğin O Yakıcı Mevsimi, yüzey yapısına kadın erkek çatışması yansıyan, derin yapısında ise yaşanan *''şimdiden gençlik çağına gönderilmiş sosyopsikolojik bir özeleştiridir''* (Eren,1999,14). Toplumsal tarihi işleyen bu romanda kadın cinselliğinin de sorunsallaştırılması söz konusudur. Sosyal ve kültürel bağların aşk evrenine yansıma biçimleri kimlik bölünmesi yaşayan kadın karakterin duygu dünyasıyla dile getirilir. Doğa bilimlerinden beslenen imgelerle yansıtılan kimlik arayışları kadın karakterin hem dış dünyanın hem de kendi iç dünyasının yoğunlaşan baskısına maruz kalışını ortaya koyar.

Bir Yaş Dönümü Rüyası'nda, kadın erkek ilişkileri, kimlik sorunu, iç çatışma, aşk, cinsellik temaları işlenirken politik meseleler de ayrıntılı biçimde tartışılır. Hem öznel hem de nesnel tarih ile kurgulanan romanda kadın karakterin üç farklı erkekle ilişkisi üzerinden kendi benliğini sorgulaması dile getirilir. Eserde Çalıkuşu romanına dair göndermelerin sıklığı dikkat çeker. Erendiz Atasü, karakterlerin mutsuzluğunu, yalnızlığını, eşcinsel eğilimlerini anlatırken toplumsal kaos ortamının işkencelerini, tutuklamalarını, Doğu'da artan şiddet olaylarını da karakterlerin kendi fikir dünyaları

üzerinden dile getirir. Kadınlığını keşfeden Feride'nin yaş dönümü rüyası aslında ona kültürel kodları yükleyen karmaşık toplumun da yaş dönümü rüyasıdır.

Açıkoturumlar Çağı bireysel ve toplumsal temaların iç içe işlendiği, iki eczacı kadının iş ve özel hayatlarının yansıtıldığı modernist bir metindir. Ülkenin Güneydoğu sorununu, Doğulu kadının ezilmişliğini, gericiliğin farklı yüzlerini eczacı kadın karakterlerin gözünden işler. Diğer romanlarında olduğu gibi bu romanda da yazar, farklı başlıklardan oluşan bölümlere yer verir. Bu bölünmeler Neslihan ve Meral'in öznel tarihlerinin kronolojilerini ve dönüm noktalarını da yansıtmaları bakımından işlevseldir. Roman, Atasü'nün hem eğitimli kadının hem de yoksul cahil kadının aşk ve evlilikteki deneyimlerine dönük mukayese ile dikkat çeker. Akademisyen kadınların dramını *Dün ve Ferda* adlı romanında da dile getiren Atasü, *Açıkoturumlar Çağı*'nın Neslihan ve Meral'inin kimliklerini şekillendiren toplumsal olguların Ferda adlı genç asistan kadının bireysel tarihinde nasıl bir yol izlediğini irdeler. Bilim yuvası misyonunu üstlenen üniversitelerin akademisyenlerin özgürlüğünü özellikle de kadın akademisyenlerin kimlik mücadelesini nasıl ve ne ölçüde etkilediğini sorgular. *Dün ve Ferda* romanında ülkenin yaşadığı siyasi kırılmalarla bireyin kendi iç dünyasının dönüm noktalarını iç içe yansıtırken metinde yazarın sosyolojik bakış açısının daha derin ve daha yoğun olması dikkat çekicidir. *Kızıl Kale* adlı son öykü kitabı da yazarın tarih ve toplumsal kimlik temalarına ağırlık verdiğini kanıtlayan içeriğe sahiptir. Toplumsal çürümeler, sosyal adaletsizlik, bireyselleşme adı altında bencilleşme, haksız rekabet gibi önemli temalar yazar anlatıcının kurgu dünyasında daha geniş bir yer tutmaya başlar.

Deneme türünde yazdığı eserlerinden *Benim Yazarlarım, İmgelerin İzi ve Kadınlığım, Yazarlığım, Yurdum* Erendiz Atasü'nün sanat görüşlerini yansıtmasının yanı sıra eserlerinin içerik ve biçim özelliklerine dair verdiği ipuçları ile önemli bilgiler sunar. *Kavram ve Slogan*, Düşünce Sefaletinin Kıskacında, *Bilinçle Beden Arasındaki Uzaklık, Yıllar Geçerken: Hayat ve Roman* adlı deneme kitaplarında toplumun siyasi ve sosyal meselelerini ağırlıklı olarak işleyen yazar, kadın dünyasını farklı bakış açıları ile sorgulamaya da devam eder.

Erendiz Atasü, kadın yazarın kendi cinsiyle ilgili misyonundan söz edilecekse *"kadınlığın gerçek duygularını yüreklilikle ve dürüstçe edebiyatın güzelduygu düzlemine taşıyabilme''* ile söze başlamak gerektiğini savunur (Çağlar, 1996, s. 59). Sanatın duygular, duyarlık ve onları besleyen bilinçaltından fışkırdığını düşünen yazarın "kadın cinsinin erkek egemenliğince nasıl ezildiğinin her göze görünmeyen

belirtilerinin şifresini çözme'' eğilimi, kadın duyarlığının önemli yansımasıdır. Geçmişte uzun yıllar feminist dernekler için çalıştığını belirten yazar, 80'lerin sonu 90'ların başında kadın eksenli hak arayışlarının gücünün enerjisinin edebiyata da aktığını belirtir. 12 Eylül muhalifi insanlarla "birlik" duygusu içinde hareket edip kadın derneklerinde aktif çalışmaya devam eden Atasü, kadın hareketinin küçük parçalara bölünmesi ile hiçbir tarafla özdeşleşemeyip "münferid" feminist olduğunu ifade eder (https://www.youtube.com).

Erendiz Atasü'nün TRT 2'de Talât Halman ve Mustafa Şerif Onaran ile birlikte hazırlayıp sunduğu kültür sanat programı "Sözün Büyüsü'' iki yıl boyunca belli bir izleyici kitlesi tarafından büyük ilgiyle izlenmiş, 2002'de yayından kaldırılmıştır. Seçici kurullarda yer alarak edebiyat dünyasının değerli eserlerinin hak ettikleri önemi kazanmasına, yeni yazarların edebiyat dünyasında sağlam bir yer edinmelerine katkı sağlayan Atasü, Dünya Kitap, Yılın Kitabı Ödülleri Seçici Kurulu, Everest Yayınları İlk Roman Yarışması Seçici Kurulu ve Ali Tatar Edebiyat Ödülü Seçici Kurulunda yer alır[6].

Yazma serüvenine Ankara'da devam eden Erendiz Atasü, sadece kadın meselesine değil insanlığın pek çok sorununa karşı duyarlı davranan, mücadeleci kimliği ve "kadın yurttaş'' bilincini toplumsal sorunlara karşı gelişmiş adalet duygusuyla ses yükseltebilen duruşunu korumaktadır. Akdeniz Kadın Edebiyatçılar Sempozyumuna Türkiye'den çağrılan beş kadın yazar (Erendiz Atasü, Sennur Sezer, Füruzan, Neşe Karel, Ülker Köksal) arasında yer alan Atasü, "Akdenizli Kadın Kimliği'' başlığından yola çıkarak dünya vatandaşı "kadın''ın kimliğinin tarihsel, kültürel ve sosyal özelliklerini irdeler. (Sezer 1997, s. 48) Yazarın farklı ülkelerden yazar ve okurla sıkça buluşup duygu ve fikir alışverişinde bulunması yerelden evrensele uzanan sağlam bir köprü inşasında oldukça etkilidir.

[6] Yazar, *Kadınlar da Vardır* adlı öykü kitabı ile 1982 Akademi Kitabevi öykü dalında birincilik ödülünü kazanmıştır. Bu ödülü edebiyat dünyasında Beyaz Güvercin adlı öykü kitabıyla tanınan Hüseyin Akyüz ile paylaşmıştır. 1986'da "Yaşlı Bir Genç Kız" başlıklı öyküsü ile Benazus Yarışması Özel Jüri Ödülünü; *Taş Üstüne Gül Oyması* adlı öykü kitabı ile 1997 Yunus Nadi Öykü Ödülünü ve 1998 Haldun Taner Öykü Ödülünü; *Dağın Öteki Yüzü* adlı romanı ile 1996 Orhan Kemal Roman Ödülünü kazanmıştır. 26 Eylül 2014'te Dil Derneği Onur Ödülünü kazanan Atasü, 18 Mayıs 2015'te de Türkan Saylan Roman Ödülünü Behçet Çelik ile paylaşmıştır.

ESERLERİ

1. Öykü Kitapları

Kadınlar da Vardır (1983), Varlık Yayınları.

Lanetliler (1985), De Yayınevi.

Dullara Yas Yakışır (1988), Afa Yayınları.

Onunla Güzeldim (1992), Bilgi Yayınevi.

Taş Üstüne Gül Oyması (1997), Bilgi Yayınevi.

Uçu (1998), Bilgi Yayınevi.

İncir Ağacının Ölümü (2008), Everest Yayınları.

Hayatın En Mutlu An'ı (2010), Everest Yayınları.

Kızıl Kale (2015), Can Yayınları.

2. Romanları

Dağın Öteki Yüzü (1995), Remzi Kitabevi.

Gençliğin O Yakıcı Mevsimi (1999), Bilgi Yayınevi.

Bir Yaş Dönümü Rüyası (2002), Can Yayınları.

Açıkoturumlar Çağı (2006), Epsilon Yayınları.

Güneş Saygılı'nın Gerçek Yaşamı (2011), Everest Yayınları.

Dün ve Ferda (2013), Can Yayınları.

3. Denemeleri

Benim Yazarlarım (2000), Bilgi Yayınevi.

Kadınlığım, Yazarlığım, Yurdum (2001), Bilgi Yayınevi.

İmgelerin İzi (2003), Can Yayınları.

Kavram ve Slogan (2004), Can Yayınları.

Düşünce Sefaletinin Kıskacında (2008), İmge Yayınları.

Bilinçle Beden Arasındaki Uzaklık (2009), Everest Yayınları.

Yıllar Geçerken: Hayat ve Roman (2013), Everest Yayınları.

Saldırganı Hoş Tutmak (2015), Can Yayınları.

2.2. Erendiz Atasü'nün Kadın Edebiyatına Dair Düşünceleri

Erendiz Atasü, eserlerinde kadının bireysel ve toplumsal konumunu eleştirel bir bakışla irdeleyen, kendisini "feminist'' olarak tanımlayan bir "kadın yazar''dır. Kadın cinsinin uğradığı haksızlıklara karşı yıllarca mücadele eden Atasü'ye göre "kadın olma"

bir baskılanma durumudur. *"Kişilik yapılarının "kadınsı" ve/veya "erkeksi" diye tanımlanan niteliklerinin sosyalleşme süreçlerinde başat cinsiyete göre bastırıldığını''* gözlemleyen Atasü, kadın kimliğinin oluşumunu engelleyen tüm unsurlarla metinleri aracılığıyla hesaplaşır (Atasü, 2001, s. 27). Bastırılan, başat cinsiyetin yanındaki "öteki" cinsiyeti tarihin tüm dönemlerinde aşağılanan, susturulan, yok sayılan cins olmaya mahkûm edilir. Kadının var olduğu günden itibaren "erkek norm''u üzerinden tanımlanması, ötekileştirilmesi, kendi kimliğine yabancılaş(tırıl)ması Erendiz Atasü'nün metinlerinde odak noktasıdır.

Kadın yazar ve kadın edebiyatı gibi ifadelerin sıkça tartışıldığı bir edebiyat ortamında Atasü'nün yazarlığının ilk dönemlerinden günümüze dek kendisini "kadın duyarlığı'' ile yazan bir "kadın yazar''olarak görmesi söz konusudur. Çünkü yazara göre "Türkiye'nin kadın yazarlarının romanlarında, öykülerinde, piyeslerinde bayağı bir duygusallığın ucuzluğundan çok uzakta, ince bir duyarlığın titreştiğini'' yadsımak mümkün değildir. Atasü, bu tarz ifadelerin kadın yazarları kategorilere ayırma ya da "ikincil konum''u pekiştirme riskinin de farkındadır. "Kadınca duyarlık" diye isimlendirilen ve "kadınca" nitelemesinin içerdiği "ikinci sınıf olma" anlamından alındıkları için bizzat böylesi yapıtların yazarlarının bile sahip çıkmak istemedikleri bu duyarlığı erkek yazarlarda her zaman bulmanın mümkün olmadığının altını çizer. (Atasü, 2001, s. 39) Yazara göre *"kadın duyarlığı, orkestraya benzer duyarlık, duyguların ve düşüncenin etkileşiminden doğan bileşik bir ruh hali, bir algılama ve tepki verme ortamıdır''* (Atasü, 2001, s. 59).

"*Yazmak, benim için, yaşadığımı alabildiğine duyumsamanın tek değilse de en önemli yollarından biri. Yazmak benim hem mücadele biçimim, hem sığınağım''* diyen Atasü, kadın olmakla yazmak arasındaki derin ve karmaşık ilişkiyi yok sayıp sanatçıyı cinsiyetsiz birey olarak tanımlamayı *"eksik bir kavrayış''* olarak görür (kişisel iletişim, 19.06.2010). *''Biz kadın yazarlar, kadın yazarlık kavramını reddederek bu eksik kavrayışa hizmet ediyoruz''* diyen Atasü'ye göre *"kadın yazar olmadığını ileri sürerek ikinci sınıflıktan, ne ikinci sınıf suçlamalarından kurtulmak mümkün değildir''* (Atasü, 2001, s. 23). Kadın yazarların bir kısmının "kadın yazar'' ve "kadın okur''un edebiyat dünyasında konumuna duyarsız kalışını evrensel çizgide yazmayı tercih ediş ile açıklaması Atasü tarafından eleştirilir. "Burjuva edebiyatı'' gibi sınıfsal nitelendirmeler aykırı gelmez iken "kadın" edebiyatı neden yadırganır? sorusuna yanıt arar. *"Cinsiyetimiz de tıpkı ulusal ve sınıfsal kimliklerimiz gibi kişiliğimizin parçası''* olduğundan "kadın edebiyatı'' tanımının garipsenmemesi gerektiğini belirtir (Atasü,

2001, s. 58). Kadın yazarların bir kısmının kadın olma durumunu entelektüel düzlemde ele alıp üzerinde yaratıcı düşünce geliştirmeye değer bulmayışı onların "cinsiyet'' hususundaki farkındalığını etkiler. Atasü, *bu yazarların "son yirmi yılda yurdumuzda varlığı hissedilen feminist akımlardan etkilenmiş; kadınların deneyimlerini, toplumda geçerli olan ve elbette ataerkil bakış açılarını yansıtan gözlüklerle değil, kendi çıplak gözleriyle irdelemeye koyulmuş''* olmalarını kadın edebiyatı için bir kazanım addeder (Atasü, 2001, s. 79).

"Kadın edebiyatı"nın yalın bir kavram olduğunu belirten yazar, bu kavramın "cinsiyeti kadın olan yazarın kadınlığını unutmadan kaleme aldığı yazınsal metinler'' anlamına geldiğini savunur. Kadın edebiyatı yalnızca kadınlar okusun diye yaratılmayıp edebiyatın tüm okurlarına seslenir. Kendi kadınlık deneyimlerini okurla paylaşırken evrene "kadın gözüyle'' bakıp "insanlığın ortak bilincinde çok da berrak olmayan'' bir malzemeyi işler. Erkek gözüyle ve erkek kaleminden yazılan "resmi tarih'' kadın figürün deneyimlerine hiç yer vermediğinden kadınlık deneyimleri Atasü'nün de vurguladığı gibi "işlenmemiş ham madde''dir. Oysa *"kendini gerçekleştirme imkanları kısıtlanmış, hayatını yakınlarının–sanki onlar fiziksel özürlülermiş gibi- hizmetine adanmış buluveren kadın- kalemi eline boşalma ihtiyacıyla değil, yaratma tutkusuyla alıyorsa- evcil boğuntusunu, bıkkınlığını, okuru bıktırmayan bir biçimle yoğurabilmeli, kadınlık deneyimini insanlığın ortak kültür mirasıyla kaynaştırabilmelidir''* (Atasü, 2001, s. 34-35).

"*Benim yazarlığımda kadınlığımın temel bir etmen olduğunu düşünüyorum*''diyen Atasü için yazmak *"kendini gerçekleştirmenin - tek değilse de- en önemli yoludur''* (kişisel iletişim, 19.06.2010). Bu serüvende, *"tüm bir insan olmakla kadın olmak arasındaki çelişkiler, çatışmalar, kısıtlamalar, çifte standartlı cinsel ahlâk anlayışının gövdeleri hapsettiği cendereler''* kadın hayatlarını uğraştıran zorlayan unsurlar olduğundan yazarın zihnini meşgul eder ve eserlerinin temel meselesine dönüşür. Atasü'nün "edebiyatta kadın söylemi''ne dair şu sözleri oldukça önemlidir:

"*Edebiyatta kadın söylemi, kanımca, kadınlık durumunun, aslen ataerkilliğin sonucu olduğuna ve toplumsal ve iktisadi koşulların az gelişmişliğiyle, savaşlar, yıkımlar, dinci bağnazlık, sınıflı toplum olgularıyla kadınların somut koşullarının büsbütün kötüleştiğine dair görüşlerin, duyguların, sezişlerin ve düşüncelerin metne sindirilmesiyle başlar. Kadın söylemi sadece kadın yaşamlarının hikaye edilmesi değildir. O yaşantıları görünmez kılan, boğan suskunluğun edebiyatın ince ve keskin*

neşteriyle delinmesi ve bu kalın örtünün doğasının gözler önüne serilmesidir'' (Atasü, 2009, s. 144).

Erendiz Atasü, kadın edebiyatının işlevi hususuna bu sözlerle ışık tutar. Çünkü kadını bilinçlendirmede önemli bir araç olarak görülen kadın söylemi açığa çıkarılmadığı ve güçlendirilmediği sürece gerçek kadın imgesi de kurgulanamayacaktır. Feminist kuramcıların bu görüşünü destekleyen Atasü, kadının kendi gerçekliğini örten, gizleyen ya da susturan tüm unsurlara karşı eserlerinde cesur bir kadın söylemi ile mücadele eder. "*Birçok kadın yazarın kurguya, dile, imgelere yaklaşımının erkeklerden farklı özellikler sergilediğini''* düşündüğünü ifade eden Atasü, ataerkil kültürü sorgularken dilin sınırlarını zorlar ve imgesel söyleyişe sık sık başvurur. *"Temaların paralel aynalara düşen görüntüler gibi birbirlerine yansımasını, sözün okurun zihninde taşın suda oluşturduğu halkalar gibi bir haraketliliği oluşturmasını''* istediği için çağrışım gücü yüksek imgelere eserlerinde yer verir (Eren, 1999, s. 9).

Kadınların "alttakiler'' konumunda olmasının dayattığı "suskunluk'' Atasü'ye göre "dilsel kabalıkları kırarak, kadın üslubu yaratarak, kadın gövdesini ve cinselliğini dışlamayan, aşağılamayan imgeli ifadelerle'' son bulur. "Kimi Batılı feministler gibi dilin erkek icadı bir olgu olduğunu'' düşünmediğinin altını çizen Atasü, ataerkil kültürlerdeki her kurum gibi dilin de erkek egemenliğinden nasibini aldığını savunur. Kadın söylemini *"tanımı ve sınırları belli bir dil formülüne sahip olmayan''* ve *"yeni filizlenen taze ve akışkan bir oluşum''* diye tanımlayan Atasü'nün roman ve öyküleri bu oluşuma yön veren eserlerdir. Bir kadın gövdesinin macerasını *"ataerkilliğin hayatın her alanına yayılmış kılcallarının ayırdında olarak''* yazan Erendiz Atasü, eserlerinde ayrıntı zenginliği ile kendine özgü bir atmosfer oluşturur (Atasü, 2009, s. 144).

Ataerkil düzenin sembolik dilinin bir sistem oluşturduğunun farkında olan yazar, cinsiyet ideolojilerinin dil aracılığıyla temsillerini metinleri aracılığıyla tespit eder ve bu temsillerle hesaplaşır. Düz anlatımın yetersiz kaldığı, anlamın ya da anlam aralığının sözcüklere sığmadığı hallerde kullandığı imgeyi metni süslemek için değil çağrışımla, eğretilemeyle kendisini daha iyi ifade edebileceğini düşündüğü için tercih ettiğini belirtir. Farklı yaşam kesitlerinin sunulduğu öykülerinde hayatın "karmaşık'' an'larını yansıtan Atasü, "öykünün göreli dar uzamında'' an'ları berraklaştırma amacıyla kurgu dünyasını oluşturur. Yazınsal türleri sınırlayan tanımlardan uzak duran yazarın roman ve öykülerinin özellikle şiir ve tiyatro ile iç içeliği dikkat çeker. Cumhuriyet değerlerini yaratma ve yaşatma kavgası veren kuşağın dil duyarlığına saygı göndermesi olarak yazılan "Uçu'' öyküsü için uçmak fiilinden "uçu''yu yarattığını belirten Atasü, konu-

biçim bütünselliğinin metnin iç dengesini sağlayacağını savunur. Sözcüklerin kimi zaman "sıradışı biçimlerde seçilip dizildiği'' metinlerde de temel meselenin dilin tadını alabilmek olduğunun altını çizer. Dilin kullanımının yazarın imgelem gücüne bağlı olduğunu düşünen Atasü, nesnel gerçekliğin yazarın kendi özgün prizmasından geçerek dışavurumunun gücüne inanır (Alptekin, 1998, s. 12). *Uçu* adlı öykü kitabında olduğu gibi "koku'' gibi çağrışım uyarıcıları ustaca kullanan Atasü için imge, çağrışımları harekete geçirmenin en önemli yollarındandır. Kadın edebiyatının kadın diline ihtiyaç duyması hususundaki görüşlerini şu sözlerle ifade eder:

"*Özellikle cinsiyet ayırımcısı olmayan Türkçe'nin (özellikle cinsiyet ayırımcısı diye vurguladığım diller "erkek" ve "insan" sözcüklerini eş anlamlı olarak kullananlardır, kanımca) cinselliğe, özellikle erkeğin kadınla paylaştığı cinselliğe sıra geldi mi, kadına karşı ne denli aşağılayıcı, hakaret edici kesildiğini insan tüyleri ürpererek saptamaktadır! Koca bir argo ve küfür varlığı! İşte kadın dili burada gerekmektedir. Kadın yazar, kadın cinselliğini anlatmaya girişti mi – ki kanımca girişmelidir, susturulmuş kadınlığın gerçek yaşantıları başka nasıl insanlığın ortak bilincine yükselecektir, söze dökülmesi müşkül konularda iş bilimdense, sözcüklerle alış verişi başka herkesten daha yoğun olan yazara düşmektedir- dil gerçekten de bir engel olarak karşısına dikilir. O zaman yeni bir söylem, bir kadın söylemi bulmak ya da yaratmak gerekiyor. Zor iş'' E. Atasü* (kişisel iletişim, 19.06.2010).

Zor olmasına rağmen kadına özgü bir söyleyişle yazmanın önemine sıkça dikkat çeken Erendiz Atasü, tarih boyunca eril güçler tarafından yaratılan "kadın imgesi''ni roman ve öykülerinde sorgulayarak yerleşik ataerkil düzeni hem eleştirir hem de kadın kimliğinin karanlıkta kalan gerçekliğine ışık tutmaya gayret gösterir. Geleneksel kadın imgesinin *"yazmak, yazdığı metni imzalamak ve yayımlamak gibi etkinliklerle bağdaşmadığını''* vurgulayan yazara göre kadına yüklenen rol *"türkü yakmak, ninni söylemek, mani düzmek, oya işlemek, yarattığının içinde sessiz ve kimliksiz kaybolmaktır''* (Atasü, 2001, s. 28). Yazarlık serüveninde kendi cinsinin yaratıcılığını yok sayan iktidar güçlerini eleştiren Atasü, kadının tarih boyunca tam bir birey olarak algılanmaması hususunu derinlikli bakışla sorgular. Çünkü toplumsal değişimlerden sonra "yeni kadın'' dan söz edilse de sosyal yaşamda da edebiyatın kurmaca dünyasında da özgürlüğüne gerçek anlamda ulaşan "yaratıcı kadın özne'' ancak "yeni erkek'' imgesi ile var olabilecektir:

"Bir metin yazmak, altına adını koymak, yayımlayıp toplumun karşısına yazdığının sorumluluğunu taşıyarak tek başına çıkabilmek "yeni kadın"ın kişilik ve

etkinlik tayfına dahildir. "Yeni" özellikler kadının bir erkeği sevmesine ya da anne olmayı dilemesine engel değildir. Kadının kimlik, kişilik ve etkinlik alanları ev içlerinden dışarıya doğru genişlemiştir. Evcil ve sessiz bir var oluştan, Engels'in terimini kullanacak olursak "ev içi köleli"ğinden yola çıkılan ne müthiş, serüven! Öykülerde, romanlarda anlatılmaya değmez mi? Peki "yeni kadın"la uyumlu hayat kurabilecek "yeni erkek" nerde?'' (Atasü, 2001, s. 30).

Yazar "anlatılmaya değer'' bulduğu kadın dünyasının aslında keşif bekleyen derin ve zengin noktalarını hem roman hem de öykülerinde kadın duyarlığıyla anlatır. Kadın yazar olarak hem kendi yaratıcılığını kullanarak mesleki yeterliliğini kanıtlar hem de bu inşa sürecini otobiyografik unsurlar aracılığıyla kadın karakterleri ile metinlerinde kurgular. Roman ve öykülerde kadın karakterler tümlenme, bütünlenme arayışı içindedir. Erendiz Atasü, erkek egemen uygarlığın kadını parçalı algılayan, onu kendi doğasından uzaklaştıran kemikleşmiş yapıların toplumun her alanında temsil gücü bulmasına karşı çıkar. Bu bakımdan kadının benlik arayışını yansıtan eserlerinde geleneksel kadın imgesi ile çatışma söz konusudur. Feminizm "kadın"ın, aklı, özgür iradesi, yurttaş sorumluluğu, duyguları ve cinselliğiyle bütünlük içinde "tüm bir insan" olma mücadelesidir. Atasü'nün bu tanımını kavrayıştan uzak ataerkil yapı "kadın" denen kavramı durmadan biçip bölmektedir. Kadın hayatının değişik evreleri, kadının fizyolojik ve psikolojik varlığının ayrılmaz parçaları birbirinden kopartılıp "kadın" kavramından soyutlanmaktadır. *"Analık" kavramı, "bekaret" kavramı, "ev kadınlığı" olgusu, "çalışan hanımlar için programlar", bu bölünmeye hep birer örnektir''* (Atasü, 2001, s. 126). Kadın cinselliğinin ve kadın bedeninin "kadın"dan kopartılıp alınmasına karşı çıkan yazar, kadını "erdemli ve erdemsiz'' diye sınıflara ayıran kültürel kodlarla eserlerinde hesaplaşır. Onun kadın karakterleri erkeği insan kimliğinden soyutlamayan fakat kadını kendi cinselliğinden yalıtıp soyutlayarak parçalayan ataerkilliğe karşı mücadele ederler.

Kadının tümlenmesine, kendisini bütün olarak algılamasına, gövdesini tanıyıp cinselliğini özgürce yaşamasına müsade etmeyen erkek egemen yapının edebiyattaki yansımalarını inceleyen Erendiz Atasü, özellikle erkek yazarları bu noktada eleştirir. Demir Özlü, Selim İleri, Murathan Mungan, Nedim Gürsel, Mario Levi gibi ataerkil önyargıların az olduğu yazarların varlığını da yadsımadan erkek yazarların eserlerinde kadın kimliğinin inşasını sorgular. "Kadın kişilerine olay örüntüsünün yalnızca taşıyıcısı ya da erkek cinselliğinin ucundaki araç gibi roller biçen yapıtlarda '' kadını "insan'' olarak göremeyen eksik bakış açısına dikkat çeker. Erkek yazarların eserlerinde

büyük değişimler geçiren kadın özneye yer vermediklerini gözlemler. *''Cinsellik çağı kapanmış, kırsal alan analarını''* anlatan eserlerde erkek yazarın kadın özneyi kurgulayışındaki eksik ve yanlışları tespit eden Atasü, *''erkek kaleminden çıkmış edebiyat''* ürünlerinin yeniden irdelenmesi gerektiğini savunur (Eren, 2001, s. 47).

Yazar, 20. yüzyılın ikinci yarısında Türk edebiyatının geleneksel kadın imgelerine baktığında Yaşar Kemal'in Meryemce'si ve Fakir Baykurt'un Irazca'sı ile yani "doğurganlık çağı geçmiş iki kadın'' ile karşılaştığını belirtir. "Doğurganlık çağında iyi çizilmiş kadın pek yok'' eleştirisinin ardından Erendiz Atasü, "Orhan Kemal'in Cemile'si, Necati Cumalı'nın Zeliş'i belki, ama onlar bile değil'' diyerek erkek yazarların kadının iç dünyasına giremeyişini şu sözlerle irdeler:

''Bu iki yazar, kadın kahramanlarını aşağılamış filan değildirler de, erkek kahramanın aşk ilişkisi dışında kadın kahramanlarına bakamamış ya da bakmamıştır. Örneğin Halit Ziya'nın Bihter'in iç dünyasına ve vücuduna gösterdiği derin kavrayıştan yoksundurlar. Bu, önyargıdan ya da karşı cinsi iyi tanımamaktan kaynaklanır. Tanpınar'ın Nuran'ı da öyledir. Tanpınar kahramanını tanımaz.'' E. Atasü (kişisel iletişim, 19.06.2010).

Handan İnci, "Orpheus'un Şarkısı'' adlı çalışmasında "Tanpınar'ın Romanlarında Aşk ve Kadın''ı incelemektedir. Tanpınar'ın "üzerinden aşk rüyası görülen'' kadın karakterler kurgulayarak aşk, kadın ve sanat üçgenini tekrarladığını belirtir. Yazarın kadına "olduğu gibi, reel varlığıyla değil, sanat çerçevesinden baktığının'' altını çizer. *''Nurhayat Hanım, Tanzimat kadını; Atiye İstibdad kadını; Sabiha, İkinci Meşrutiyet kadını; Nuran, Cumhuriyet kadını; Leyla ise 50'lerin kadınıdır. Kültürel ve sosyal değişmelerin en önemli kırılma noktalarına tanıklık ettikleri halde Sabiha dışında bunun farkında olan kadın yoktur''* tespitinin ardından Tanpınar'ın kadın konusunu kendi edebiyat estetiğine göre ele aldığını, yazarın incelenen dört romanında sessiz bırakılan kadınların "aşk objesi'' işlevi ile var olduğunu açıklar (İnci, 2014, s. 148-149). Kadın karakterlerin erkeğin gözünden yansıtıldığı bu romanlarda "kültürün temsilcisi'' ya da "güzellik simgesi''olarak sunulmaları onların kendi kadınlık hallerinden, gerçekliklerinden uzaklaşmalarına sebep olur. Atasü'nün köy ya da kent yaşamındaki kadın karakterlerin bir türlü "can bulamadığı'' metinlerin erkek yazarlarına yönelttiği eleştiriler bu noktada oldukça anlamlıdır.

Erendiz Atasü "*Bir Yaş Dönümü Rüyası*''nda Feride adlı kadın karakterin bedensel ve ruhsal değişimini aşk, evlilik ve cinselliğe odaklanarak anlatırken Reşat

Nuri Güntekin'in Feridesine göndermelerde bulunur. "Çalıkuşu'nun Feride''sinin mit katına yükselmiş "onurlu bir kadın ve idealist öğretmen'' olduğunu belirten Atasü, erkek yazarların kadını mitleştiren bu tavrının karşısına kendi kadın karakterlerinin derinlikli iç dünyası ile çıkar. *"Reşat Nuri Güntekin'in bile, toplumsal cinsiyeti bir yandan dönüştürmeye çabalarken öbür yandan da ona ödün vererek, inandırıcı olmayan bir sonda, vefasız sevgili Kamuran'ı uslandırması ve Feride'yi platonik aşkı izleyen evliliğin mutlu kerevetine çıkartması''* Erendiz Atasü tarafından eleştirilir (Atasü, 2009, s. 95). Atasü'nün kendi romanının Feride'si önce evlilikte daha sonra da karşılıksız aşkta hayal kırıklığına uğrar. Eşcinsel olduğunu bilmediği, kendisinden yaşça küçük Kamuran'a tutkuyla yaklaştığı bir anda gerçeklerle yüzleşmesi, iç sorgulamalarının ardından kendi benliğinin karanlıklarını aydınlatması Erendiz Atasü'nün kadının karmaşık iç dünyasını mitleştirmeden, kendi doğallığında yansıtma çabasının göstergesidir. Özellikle ataerkil ahlâkın kadına yüklediği misyonları alt üst eden bu romanda Feride'nin yalnızlığı, çelişkileri, kaygıları, kendisine atfedilen tüm imgeleri reddedişi, kimlik arayışlarının sebep olduğu tüm fırtınaların ardından dinginliğe kavuşma an'ı ustaca kaleme alınır. Kendi romanının Çalıkuşu'nun alegorisi olmadığının altını çizen Atasü, aslında aynı toplumsal kesimden gelen ve "çok romantik ve fedakar'' olan iki Feride'yi karşılaştırarak kadın kimliğindeki değişimlere dikkat çekmek istediğini belirtir. Kendi romanını okuyan kişilerin *"Reşat Nuri'nin Kamuran'ına yeni bir bakış açısıyla yaklaşıp onun da eşcinsel bir yanının olabileceği yorumunu''* (Atılgan, 2002, s. 12) yaptığını söyler. Cinsel yönelimleri "bulanık'' bırakılan erkek karakterlerde örtülü cinsel eğilimlerden söz edilebilir. Atasü, Reşat Nuri'nin klasik yapıtının cinsiyet, cinsel kimlik gibi kavramlar ışığında yeniden okunabileceği mesajını kendi roman dünyasında verir.

Bir Yaş Dönümü Rüyası'nda Feride, heteroseksüel olan ilk eşi, eşcinselliği bastırılmış ikinci eşi ve kendisinin aşık olduğu eşcinsel Kamuran ile kurduğu ilişkileri yaşarken "kıstırılmışlık'' ve "yalnızlık'' duygusundan uzaklaşamaz. Atasü'nün eserlerinde kadın karakterlerin çektikleri acının sebeplerinin yazar tarafından irdelenmesi önemlidir. Yazarın Dünyasından Yapıta başlıklı söyleşide *"Acıyı, kıstırılmışlığı hisseden kadının eylemleri anlamlıdır. Romanlarımın karakterleri sahte umut vermez. Yaşadığın hayatı idrak etmene yardım eder''diyen* Atasü'nün kadın karakter kurgusunu başarılı kılan unsur da kadının iç yolculuğunu tüm renkleri ve sesleri ile yansıtma becerisidir (https://www.youtube.com).

Kadının yolculuğunu eserlerinde toplumsal ahlâkın belirlediği duraklarla anlatan erkek yazarların kadın karakterlerinin silik varlığı büyük ölçüde "cinsellik'' temasının işleniş biçiminden kaynaklanır. Atasü'nün de vurguladığı gibi cinselliğin toplumumuz insanı için henüz varoluşu hissetmenin bir biçimi, varlığın sınırlarının aşıldığı, evrensel uyumun kendi doğamız içinde yakaladığı bir süreç olamayışı (Atasü, 2000, s. 19) edebi metinlerde de cinselliğin kadının kendi gerçekliğinden uzaklaştırılarak "sakınımlı'' ya da "önyargılı'' yaklaşımla ele alınmasına neden olur.

Erendiz Atasü'nün roman ve öykülerinde toplumun ikiyüzlü ahlâk ve namus anlayışının cinselliği kendi doğallığından nasıl uzaklaştırdığı kadın karakterlerin özel yaşamlarına tutulan ayna ile yansıtılır. Kadın özneler, kendi varoluşsal kaygılarını bu cinsel deneyimlerle aşıp gerçek kimliklerini elde etme fırsatı yakalar. Kadın yazarlar özellikle 1950'lerden sonra kadının benlik arayışlarını farklı eserlerde yansıtarak ataerkil düzenin kadın sesini kısan, kadını ev içlerine hapseden baskıcı tavrına karşı eleştirel bir tutum geliştirirler. 1980'lerden itibaren de kadının iç dünyasına daha cesur bir tavırla ışık tutulmaya başlanır. *"Türk kadın yazarları 1980'lerde eşitliği artık toplumsal göstergelerde, resmi hak ve özgürlüklerde değil, öznel gerçeğin oluşmasında etkin olan kültürel ve psikolojik faktörlerde, yani cinslerarası iletişimin ve gücün temelini oluşturan sevgi ilişkilerinin söylemlerinde ve cinsel kimlik tanımlarında ararlar''* (Doltaş, 1994, s. 45).

Erendiz Atasü'nün özellikle kimlik ve cinsellik temalarını ele alırken kendi dişiliğini keşfeden kadın karakterlere ikincil roller vermemesi, onların seslerini hiç kısmaması, arzu ve tutkularını bastırmadan, toplumun onayladığı ideal kadın tipine dönüş(tür)me misyonundan uzak bir yazar tavrıyla bu karakterlerin varoluş serüvenini yansıtması önemlidir. "*Birçok kadın, kendi dişiliğini, dişiliğinin geleneksel kadın imgesiyle örtüşüp çatıştığı alanları, yani kişiliğini keşfederken ve bölük pörçük var oluş malzemesinden tüm bir "insan" yaratmaya uğraşırken keşfetmiştir yeteneğini ve yaratmıştır hep yapıtlarını hem kendini''* sözleriyle kadın karakterleriyle birlikte kendi kadınlık dünyasını da keşfe çıktığına kendi tümlenme sürecinin de edebi eserler aracılığıyla tamamlandığına işaret eder (Atasü, 2001, s. 30). Atasü, *Dağın Öteki Yüzü*'nde Vicdan karakteri ile cumhuriyetin yeni kadınının ulus bilincini yaşamının merkezinde tutan idealist kimliği anlatırken Vicdan'ın bu romanda ben-anlatıcı konumundaki kızı, annesinin kadınlığını geri planda tutması başta olmak üzere farklı hususlarda eleştirir. Atasü, Cumhuriyetin yeni kadın modelini anlatırken Vicdan gibi kendini ulusun ilerlemesine adayıp kadın kimliğini unutan kuşakta Nefise gibi kendi

tutkularından vazgeçmeden coşkulu duygularını özgürce yaşayan kadın karakterin de varlığının altını çizer. Cumhuriyet devrimlerinin Türk kadınının haklarına sahip çıktığını, Türk kadın yazarları için "evin koruyucu meleği''ni büyük kahraman Mustafa Kemal Atatürk'ün yendiğini belirten Atasü, Cumhuriyet değerlerine bağlı bir yazardır. Fakat Cumhuriyet ideolojisinin yeni kadın kimliğinin inşasında şu eksikliğine dikkat çeker:

"*Cumhuriyet ideolojisi, kadına Osmanlı toplumunda verilmiş konumu tümden reddeder, ancak bu konumu ve "erkeğin'', kadının ikincil konuma indirgenmesindeki sorumluluğunu yeterince sorgulamaz! Kadının durumu toplumsal geri kalmışlığın bir uzantısı sayılır. Böylece ataerkil mirasın cinsel ilişkilere dönük yüzünün bir kısmı İmparatorluktan devralınır. Aklına saygı duyulan, gövdesi görmezden gelinen kadın imgesi Cumhuriyetin kadın yurttaşını simgeler ve sınırlar!''* (Atasü, 2003, s. 12).

Erendiz Atasü, eserlerinde Cumhuriyet tarihini, sosyal ve kültürel olayların yansımalarıyla değişen kadın imgeleri, kadın gövdesinin hikayesi üzerinden anlattığı için kemalizmin kadın özneye yaklaşımı onun yazarlık kimliğinde oldukça önemlidir. *"Günümüz kadın yazarlarının Cumhuriyet devrimlerinden köklendiğini'* belirten Atasü, pek çok kadın yazarın *"Kemalist Cumhuriyet devrimlerinin özümlendiği kent orta sınıf ortamlarından yetiştiğini''* vurgular (Atasü, 2003, s. 12).

Atasü'nün roman ve öykülerinde farklı sosyal sınıflardan gelen kadınlara yer verilse de özellikle kentli orta sınıf eğitimli kadının hem kırılgan hem güçlü kimliğinin derin bir kavrayış gücüyle yansıtılması dikkat çeker. Ataerkil baskının sürekliliği kadının kendi özgür ruhunun yaratıcılığını ortaya çıkarmasına engel olduğundan kadın karakterler farklı tarihsel süreçlerde aynı yabancılaşmaya mahkûm olurlar. Yazara göre "gövdesiz aydın kimliği'' Cumhuriyet ideolojisine özgü değildir, çünkü *"dünyanın her yanında birey olmak isteyen kadını bekleyen bu tuzak laik ya da İslami ya da Katolik örgütlenmeler, töreler, koşullandırmalar''* tarafından kurulur (Atasü, 2000, s. 543).

Kadının gövdesi ve ruhu ile kendi kendisinin farkına varması ve kadınlık bilinciyle yaşaması ve yazması gerektiğini savunur. "Cinselliksiz kadın'' özneyi anlatan yazarları kadına bütünlüklü yaklaşmadıkları için eleştirir. *"Son dönem edebiyatımızdaki kadın imgeleri – kadın kaleminden çıksa da- yetersizdir''*diyerek cinselliksiz anlatılan kadın figürleri eleştiren Atasü için Pınar Kür cinsellik konusunda yürekli davrandığı için ayrı bir yere sahiptir (Atasü, 2001, s. 53). *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi* başta olmak üzere kendi eserlerinde cinsellik temasını ele alırken aynı yürekliliği sergileyen Erendiz Atasü, gerçek kadın imgesinin oluşumuna büyük katkı sağlayan yazarlardandır.

Feminist araştırmacılara göre kadının kendi doğasını tanıması ve anlamlandırması kendi bedenine sahip çıkabilmesi ile mümkün olacaktır. Erendiz Atasü için ‘‘beden’’ kavramı kadının kimlik arayışı ile doğrudan bağlantılı olduğundan roman ve öykülerde hem psikolojik hem de sosyolojik boyutlarıyla sıkça sorgulanır. Yazar, “ataerkil uygarlıkların kodlarıyla keşfedilmeyi bekleyen gizemli bir ülke’’ gibi duran kadın bedenine aslında hem erkeğin hem de kadının “yabancı’’ olduğunu belirtir. Bedeni “bilincimizi evrenle bütünleştiren duyarlık kanalı olarak gören’’ Atasü, kadının kendi bedeni ile ilişkisini sorgular. İkiyüzlü cinsel ahlâkın erkek özneye tanıdığı üstünlüğün kadın karakterlerin kendi bedenleri ile karmaşık ilişkilerinde çektikleri acının temel sebebi olduğuna işaret eder. Roman ve öykülerde kadın bedenini “kavramsal ve kılgısal olarak seyre ve kullanıma açık bir nesne haline getiren’’ ataerkil düzen erkeğin de kadını kendi doğal gerçekliği içinde tanımasının en büyük engeli olarak eleştirilir. Kadının kişiliğinin geleneksel toplumda *“vesayet altında ve kısıtlı bir hücrede yaşama becerisi’’* olarak geliştiğini savunan John Berger’den etkilendiğini belirten Atasü, *“hem efendilerini hem kendi bedenini sürekli gözlemleyerek yaşayan kadın’’* imgesini sorgular (Atasü, 2009, s. 59). Atasü’nün roman ve öykülerindeki kadın karakterler, ataerkil sistemin kadın için yarattığı imge ile asıl kendileri arasında sıkışıp kaldığından Berger’in altını çizdiği yabancılaşmayı yaşarlar. Kadın cinsinin tümlenmiş bir özne olarak algılanmasını savunan bir yazar olarak Atasü için *“gövde farkındalığı”*nın eserlerindeki yoğunluğu yazarın kadın edebiyatında önemli bir yer edinmesinde etkili olur (Atasü, 2009, s. 59).

Toplumun bireylere dayattığı kadın-erkek rollerine karşı çıkan ve hem erkeğin hem de kadının zihnine sahip olmanın özellikle edebiyat dünyasındaki verimini savunan Virginia Woolf’un dikkat çektiği “androjen’’ kimlik yapısını Atasü de değerlendirir. “Androjen” kişilik yapısının “kadın yazarlık” kavramının yadsınmasına da yol açabileceği riskinin altını çizer. Atasü, *“biyolojik cinsiyeti ne olursa olsun yazardan okur olarak beklediğimiz, onun “androjen” bir zeka olarak davranabilmesi, yani kendini hem kadın kahramanların hem de erkek kahramanların yerine koyabilmesi, onları derinden kavrayabilmesi, iki cinse mensup kurgusal kişileri başarıyla canlandırabilmesidir. Aksi halde yazınsal yapıtın dengesi zaten bozulacak ve yazar kısmen de olsa başarısızlığa uğrayacaktır’’* diye düşünür (Atasü, 2001, s. 31). “Erkekleri, bilinçli bir kadının gözünden yazarım, çünkü feministim’’ sözleri Atasü’nün yazarlık kimliğinde cinsiyet olgusunun önemine dikkat çeker. Erkek karakterleri öfkeyle incelemediğini sıkça belirten yazara göre tüm karakterlerine önyargısız ve anlayışla

yaklaşarak iyi bir yazar olunabilir. Kundera'nın "roman kimsenin yargılanmadığı, herkesin anlaşıldığı bir ortamdır'' sözünden çok etkilendiğini belirten Erendiz Atasü, eserlerinde iki cinse yaklaşımını şu sözlerle özetler:

"*Erkekleri anlatırken hiçbir zorlukla karşılaşmadım (yaşarken onlara dair çok düşündüğümden olmalı), çünkü erkekler aslında öyle gizemli yaratıklar değildir. Kadının gerçek kişiliğini, gerçek iç dünyasını çözebilmek çok daha zordur. Nedeni açık, kadın çok daha ağır baskı altındadır, dolayısıyla kendini kolay ele vermez''* E. Atasü (kişisel iletişim, 19.06.2010).

Kadın dünyasını eserlerinde yoğun biçimde yansıtırken feminist bir tutumla hareket eden Erendiz Atasü'nün eserlerinde erkek karakterlerin iç dünyasını da keşfe çıkması aslında ataerkil düzenin erkek cinsi için de "baskı'' unsuru yarattığını kanıtlayan yaşantıları tasvir etmesi oldukça önemlidir. Cinsiyetlere göre farklılaşan duyarlıklardan ziyade *''ortak bir insan duyarlığı''*nın varlığını çok önemseyen Atasü, metinlerinde satır arasından "Ben erkeğim!" diye bağırmayan Tolstoy, Flaubert, Henry James, Sabahattin Ali, Sait Faik gibi yazarların ortak insan duyarlığını yakalamış sanatçılar olduklarını düşünür. Buna rağmen *''edebi değerleri yüksek olmasına karşın, yapıtları buram buram erkek şovenizmi tüten erkek yazarların çokluğu''* yadsınamaz bir gerçekliktir (Atasü, 2001, s. 40).

Bazı eleştirmenlerin erkek yazarların ataerkil değerleri pekiştiren kurgusunu olumlaması Erendiz Atasü tarafından eleştirilir. Özellikle şiir dünyasında cinsiyet hiyerarşilerini destekleyen erkek eleştirmenlerin kadın yazarı "yeteneksiz'' olmakla suçlamaları Atasü'nün dikkatini çeker. Kadınlık ve erkekliği sadece biyolojik ve psikolojik olgular olarak değil "toplumsal görüngüler'' olarak tanımlayan yazar, özellikle sosyal bilimlerde "kalıp cinsiyet imgeleri''ni vurgular. *''Üç S ve Üç Kar'' kuralına uymak zorunda olan kadına "sessiz, sadık, silik'' ve "vefakâr, cefakâr, fedakâr''* olmayı dayatan geleneksel bakışın kadının yaratıcılığına alan açmadığını savunur (Atasü, 2009, s. 84-85). Yaratma edimi ile cinsiyet ilişkisini sorgulayan Erendiz Atasü, şiir dünyasında uzun yıllar boyunca kadın şairlerin sayısının artmayışını cinsiyet rolleri ile ilişkilendirerek şöyle açıklar:

"Neden öykü ve roman da şiir değil? Öyle sanıyorum ki, şiirsel imgeleri yaratabilmek, duyguları, düşünceleri, izlenimleri, saptamaları düz yazıya dökmekten – farklı bir kişisel yaratıcılık istemesinden öte- daha derin bir kültürel birikimi, en azından pek çok şiirin özümlenerek okunmasını gerektirir. Bu da özel bir zaman ve

yoğun bir dikkat demektir. Kadınların böyle bir yoğunlaşmayla şiir okuyacakları zamanları olduklarını hiç sanmıyorum'' (Atasü, 2001, s. 41).

Erendiz Atasü, kendi eserlerine feminizmin kadını kısıtlayan, dışlayan, aşağılayan tüm etkiler ve etmenlerle -özellikle gelenekten gelen önyargılar ve toplumsal alışkanlıklarla- mücadele etme olarak yansıdığını belirtir. Yazarın roman ve öykülerinde kendi yaratıcı güçlerini açığa çıkarmak için çabalayan kadın karakterlerin varlığı dikkat çekicidir. Özellikle sanatla ve bilimle uğraşan kadın karakterler, eril dünyanın kendilerine çizdiği kadınlık haritasını kabul etmeyip bu sınırların dışına çıkmayı göze alırlar. *Dağın Öteki Yüzü*, *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*, Açık Oturumlar Çağı'nda kadın karakterin yaşama yaratıcı yazmaya yönelerek tutunması, yalnızlığının ağırlığından yazma edimi ile kurtulması tesadüfi değildir. Tensel arzularına rağmen sevdikleri erkeklerle mutlu aşklara ve evliliklere yelken açamayan yalnız kadınların enerjilerini yazmak için kullanmaları özgürleşme yolunda atılan bir adıma dönüşür. "Kadınlık deneyimini sanata dönüştürmeyi varlığını kıstırılmış hisseden çağdaş kadının koşullarını aşması'' olarak tanımlayan Erendiz Atasü, kadının bu süreçte karşılaşacağı güçlükleri de eserleri aracılığıyla sorgular. "Özellikle evcil yaşantılar, edebiyata dönüştürülmeye değmeyecek dar alanlardır'' diye düşünen zihniyetin kadın öznenin yaratma serüvenine "bilgiç'' tavırlarla son vermeye çalışacağını belirtir. Erendiz Atasü'nün roman ve öykülerinde kendi yeteneklerini, ilgilerini, arzu ve tutkularını keşfeden kadının cesur davranıp özgürleşmek adına bedeller ödemesi dikkat çekicidir. Yazarın eserlerini kadın edebiyatında önemli bir yere taşıyan da kadın karakterlerin yaşam mücadelesini farklı boyutlarıyla yansıtmalarıdır.

*"*Erkek egemenliğine ve bu egemenliğin farklı kültürel ortamlarda bürünebileceği farklı suretlere karşı'' feminist yazar bilinciyle yazan Atasü, kadın varlığının tüm bir insan olduğunu *"kavrama ve topluma kavratma''* çabası içindedir. (kişisel iletişim, 19.06.2010). Töreler, gelenek görenekler, bekaret tabusu, kadının ev işleri, ücret eşitsizliği, neoliberalizmin özgürlük adı altında bireye dayattığı bütün köleleşmeler''sadece feminist mücadelenin değil kadın yazarın kurmaca dünyasındasında da kadın karakterlerin özgürleşme serüveninde önemlidir.

Woolf, "Kendine Ait Bir Oda''sı olmayan kadının yeteneklerini ortaya koymasının güçlüğünü dile getirirken, Atasü'nün de vurguladığı toplumsal rollerin, aslında ataerkil sistemin aynaları nedeniyle kadının yaratıcılığını körelttiğini belirtir. "*Kadın gerçeği söylemeye başlarsa erkeğin aynadaki görüntüsü küçülmeye başlar; yaşam karşısındaki uyumluluğu yok olur''* (Woolf, 2014, s. 41). Erendiz Atasü'nün

kadın karakterlerinin pek çoğu bu aynaları fark eder, onların dayattığı görüntülere karşı kendi doğrularını ve gerçeklerini sorgular. Bazı kadın karakterlerin tüm bedellerine rağmen bu ikiyüzlü aynaları kırarak kendi doğasına kavuşmayı başarması, kendi kimliğini inşa etme yürekliliğini göstermesi Atasü'nün roman ve öykülerinin kadın edebiyatındaki önemini artırır. Çünkü kadının ezildiği, aşağılandığı, horlandığı, yok sayıldığı toplumsal yapıyı eserlerinde sadece tasvir eden yazarlar feminist kuramın sorunların tespiti kadar düzenin değişimi için verilecek mücadelenin de önemine yaptığı vurguya kulak vermezler. Marguerite Duras'a göre kadın, ezilmişliğinin bilincine ulaştığı an, politik bir insana dönüşür. Atasü, Peride Celal'ın Kurtlar romanını incelerken Duras'ın bu sözünden yola çıkarak Peride Celal'in Kemalist aydın kadının portresini özenle çizdiğini fakat başkaldırı için enerjisinin olmadığını belirtir (Atasü, 2000, s. 34). "Kendini irdeleme kültürünün coğrafyamızda pek itibar görmemesi yüzünden'' teslimiyetçiliğin çoğaldığını gözlemleyen yazar, kadın karakterler üzerinden "kurban''psikolojisini irdeler. Beyaz Fil adlı öyküsünde ressamın sevgilisinin de karısının da Kayma öyküsündeki depremzede genç kız gibi ''çaresiz'' kalışının anlaşılmayı hak eden sebepleri olduğunu düşündürür. Kendi benliğini sorgulamayıp "teslimiyetçi'' davranmaktan doğan eylemsizliği eleştiren Atasü'nün eserlerinde yaşadıkları acılardan, kayıplardan, yenilgilerden sonra yaratıcı güçlerini keşfedip kendilerine yeni bir düzen kurmaya çalışan kadın karakterler bu bakımdan kadın edebiyatında önemli bir yere sahiptir. *"Başkaldıran ya da direnen kadınlar hayatta bana hep daha ilginç gelmiştir''* diyen Atasü, (kişisel iletişim, 16.06.2010) *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi* başta olmak üzere eserlerinde "boyun eğmeyen'' kadın karakterler kurgular.

Feminist kuramcılara göre kadın deneyimlerini gün ışığına çıkarmak ve bu deneyimleri sanatsal ürüne dönüştürmek kadın öznenin özgürlük mücadelesinin en önemli adımıdır. *"Her yeni yaşantı, cinsimin tarih boyunca ve bugün de uğradığı haksızlıkların yeni bir yüzünü tanıttı bana''* diyen Atasü, zaman zaman kendisine ve cinsine haksızlık eden "bireylere, kuramlara, geleneklere karşı hala öfkeyle dolu'' olduğunu belirtir. Bu duruma rağmen feminizmi "*öfkeli bir tepki''* olarak yaşamadığını, *'kendisinin ve dünyanın farkında bilinçli bir kadın için feminizmin hem doğal, hem akılcı bir seçim''* olduğunu vurgular (Atasü, 2001, s. 14). Erendiz Atasü, özellikle erkek eleştirmenlerin kadın duyarlığından söz ederken "çoğu kadın yazarın eserinde bir buğu gibi dolaşan hüzne'' odaklandıklarını ve kendi eserlerinde de var olan bu hüznün önemli bir nedeninin *''kadının öfkesine sahip çıkamayışı*''olduğunu söyler. *''Bastırılan*

öfke, kötü kalpli olmayan insanlarda hüzün şeklinde tezahür eder'' (kişisel iletişim, 19.06.2010). Atasü'nün eserlerinde ataerkil düzene ve onun temsilcilerine öfkeli kadın karakterlerin acı çektikleri, ruhsal gelgitler, iç hesaplaşmalar yaşadıkları anlarda koyu bir hüzne boğulmaları söz konusudur. Bu noktada kadın karakterin bastırdığı duyguların dışa vurumunda yazarın erkek egemen düzeni sorgulama biçimi etkindir. Kadın yazar, hem kendi bireysel yaşam öyküsünün hüzün dolu deneyimlerini hem de karakterlerin aynı hüzne mahkûm olduğu farklı deneyimleri ortak paydada buluşturur.

Erendiz Atasü, kadına özgü deneyimleri eserlerinde sıkça ele alır. Yazar, bu deneyimleri "kadının ikincilliğini, kimliğinin yok sayılmasını''doğallaştıran sistemin tüm dizgelerini eleştirmek adına eserlerinde irdeler. Yazarlar kimi zaman ataerkil örüntülerle kurulmuş yerleşik yapıları eleştirirken ''eğitim eksikliği, ekonomik sorunlar ya da sosyal sınıf çatışması'' gibi başlıklardan birine odaklanarak konuya dar ve sınırlı bir bakışla yaklaşır. Erendiz Atasü'nün kadın konularını ele alırken bu örüntüleri hem kendi içinde ayrı birer parça olarak hem de bütünsel bir yapıda incelemesi söz konusudur. Feminizmi kadınların birey olabilme ve birey kabul edilme savaşımı olarak tanımlayan yazar, eril gücün ataerkil sistemin tüm dizgelerine nasıl yerleştiğini ve korunarak yeniden üretildiğini irdeler. *Kadınlar da Vardır* adlı kitabında "küçük burjuva kadınını toplumsal koşulları irdeleyerek toplumsal konumuna odaklanarak kurguladığını, *Lanetliler* adlı ikinci kitabında ise içsel yaşantılara ağırlık verdiğini belirten yazar, kadın bireyi doğru anlayabilmek için her yazarın *"kendi içine ve kendi çevresindekilerin içine bakması gerektiğini''* vurgular (Atasü, 1985, s. 58).

Erendiz Atasü'nün *Kadınlar da Vardır* kitabı A.Kadir'e göre "küçük burjuva yapısı içinde bunalmış insanın ruh halleri''nin "kadınca sesten'' uzak yansıtıldığı bir eserdir. Farklı yaşam deneyimlerine sahip kadın karakterlerin *Kadınlar da Vardır* ve *Lanetliler* adlı kitapların ortak paydası Sevda Çalışkan'ın da altını çizdiği gibi her kesimden ve farklı bilinç düzeyindeki kadınların erkek egemen toplum düzeninde yaşadığı ezilmedir (Işık, 2006, s. 420). Hırpalanmışlık, zedelenmişlik, ikincillik duyguları kadınları bir araya getiren ve A. Kadir'in metinde aradığı ''bütünlükçü'' çerçeveyi oluşturan temel unsurdur. Kadın olarak kendi sesini duyurma amacıyla yazan Erendiz Atasü'nün ilk öykü kitabından itibaren kadınların ortak yaşam deneyimlerine işaret ederek kadın gerçekliğini yansıtma çabası yazarın kadın edebiyatına en önemli katkılarındandır.

Kadın karakterlerin iç dünyalarını özellikle *Onunla Güzeldim* adlı kitabından itibaren derinlikli bir bakışla tahlil eden yazarın dil ve anlatımının kadın öznenin

karmaşık ruh hallerinin zenginliğini yansıtabilmek adına değişmesi ve yenilenmesi dikkat çekicidir. Kadın dünyasını tek boyutlu bir bakışla yansıtmayan Atasü, gerçek kimliklerine kavuşmanın mücadelesini veren kadın karakterlerin özgürlük arayışlarına odaklanır. Kadının ev içi yaşantısında, çalışma hayatında, evlilikte, aşkta, cinsel hayatında kültürel kodlarla hareket etmesinin nedenlerini içtenlikle sorgular. "Kadın yazar'' tanımını göğsünü gere gere taşıdığını sıkça dile getiren Atasü, kendi kişisel deneyimlerinin kurmaca dünyaya yansıma biçimini şu sözlerle dile getirir: "*Gövdemi ve ruhumu yasa boğan nice kadınlık deneyiminden, beynimde tomurcuklanan bir öyküyle kurtuldum; yeniden sağlığıma, canlılığıma kavuştum. Yazmak, sade ve "toplumsal kadınlığımın" değil, biyolojik varlığımın da parçası…''* (Atasü, 2001, s. 14).

Erendiz Atasü kendi bilişsel ve duygusal gelişimini feminist bir bilinç ile sorgularken kadınlığını keşfetme serüveninde "yazar'' kimliği ile "kadın'' kimliği iç içedir. "*Kadın olmak ne anlama gelmektedir'' sorusunun yanıtını hem kendi ülkesinde hem de dünyada farklı kadın yaşantılarından yola çıkarak arayan Atasü için yazarlık "onarıcı ve bütünleyici''* dir (Atasü, 2001, s. 23). Kendi koşullarını yeniden yaratmasına fırsat sağlayan yaratma sürecinde Atasü'nün kadın karakterlerinin de geleneksel kadın rollerini reddedip yeniden benlik inşasına girişmeleri dikkat çeker. Kadın yazarların yapıtlarını *"binyıllarca susturulmuş kadınlarımızın seslerini aramalarının öyküsü''* olarak okuyan Atasü'ye göre kadınlar kendilerini tanıdığında erkekler de onları daha iyi anlayacaktır (Atasü, 2001, s. 52). Bu bakış açısı önemli bir noktaya işaret eder. Feminist bir yazar olan Atasü'nün cinsiyetçi tutumları sadece erkeğin adeta "küçük tanrı''ilan edilip sınırsız güçle donatılmış dünyası üzerinden anlatmayı tercih etmemesi önemlidir. Kadının ezilmişliğinin, suskunluğunun, aşağılanmasının sona erdirilmesi sadece erkeğin gür sesinin, baskın duruşunun, otoriterliğinin eleştirilmesi ile münkün olmayacaktır. Atasü'nün roman ve öykülerinde kadın karakterlerin iç dünyasına derinlikli bir bakış söz konusudur. Kültürlü, eğitimli, ilerici de olsa kadın dünyasına aslında yabancı olan erkek karakterler "edilgen'' ve "suskun'' olmayan sevgili ya da eşleri sayesinde kimi zaman bir iç hesaplaşmaya dönüşen bir "farkındalık'' yaşarlar.

Erendiz Atasü'nün eserlerinde kadınlık ve erkeklik kavramlarının anlam dünyası biyolojik unsurlarla değil kültürel kodlarla bağlantılı olduğundan toplumsal cinsiyet kavramı önem kazanır. Atasü'ye göre *"bedenlerimizin üstüne bir de 'toplumsal cinsiyetlerimizi' kuşanmışızdır ve pek ala biz kadınlar, dar gelen bu giysiden kurtulmak isteyebiliriz''* (Atasü, 2001, s. 59). Atasü'nün roman ve öykülerinde kadın karakterler

bireysel ve toplumsal konumları ile hesaplaşırken bu dar giysinin yarattığı baskıları, sıkışmışlık duygusunu, tabuları idrak ederler. Onların kendi kimliklerini var etme ve kabul ettirme serüveni boyunca toplumsal cinsiyet rolleri hem kamusal hem de özel alanda sıkça karşılarına çıkmaya devam eder.

Atasü, yüzyılın en büyük kadın romancısı olarak tanımladığı Virginia Woolf'un "çağrışımsal zamanı ve anlık duygu nüanslarını ölümsüzleştiren'' eserlerinde "olay anlatıcısı değil duygu değişimlerinin anlatıcısı olarak'' toplumsal cinsiyet rolleri ile hesaplaşmasından etkilendiğini sıkça dile getirir. Virginia Woolf, 1920'lerde yüzyılın kadın yazarlarının önüne iki hedef koyar: Geleneksel kadın rolünden silkinebilmek ve insansal bir deneyim olarak kadın gövdesinin hikayesini anlatabilmek. *"Birinci aşamayı başarıyla tamamlamıştır, tanımlanmış bir rol değil, bir kalıp değil, özgün bir insan olabilmiştir. Peki, ya ikinci aşama? "Başaramadım" der Woolf, "henüz hiçbir kadın yazarın başarabildiğini sanmıyorum"* (Atasü, 2001, s. 80). Kadın yazarın bu misyonları gerçekleştirmesinde en önemli engel Atasü'ye göre içselleştirilmiş tutuculuktur. Woolf'un belirttiği birinci hedefi, "evdeki meleği öldürme''yi "fedakar, vefakar, sessiz eş, anne, ev kadını rolünden sıyrılabilmek'' olarak tanımlayan Atasü, Woolf gibi önce geleneksel kadın imgesiyle hesaplaşıp bu hedefe ulaşır. Kendi gövdesinin hikayesinden yola çıkıp kimlik mücadelesi veren kadın karakterler kurgulayarak onların özgürlük arayışlarını da Woolf'un belittiği ikinci aşamada gerçekleştirir.

*"Gövdenin fizyolojik ve patolojik işleyişinin insanın iç dünyasını çok önemli ölçüde etkilediği"*ni belirten Atasü'nün eserlerinde gövde-duygu-karakter ilişkisi yazarın mesleki bilgisi ile oldukça başarılı tasvir edilir. Edebiyatçıların toplum-birey ilişkisini çok sorgulamasına rağmen gövde-karakter ilişkisini irdelememesini büyük eksiklik olarak gören Atasü'ye göre moleküler biyoloji ve genetik gibi alanlardaki son gelişmelerin özellikle kadın edebiyatı ürünlerine yansıması zenginlik yaratacaktır. (Atasü, 2003, s. 44-48). Yazar, "doğum, ameliyat, rahim kanseri, menopoz, yaşlılık'' gibi kavramların bedende yarattığı fiziksel değişim kadar ruhsal dönüşüme de odaklanır.

Erendiz Atasü'nün eserlerinde samimi ve inandırıcı bir atmosfer yaratılmasında bir başka önemli unsur otobiyografik unsurların kullanımıdır. Kadın yazarlar kendi yaşam öykülerini kurgu dünyasına taşıyıp kadın karakterler aracılığıyla aslında kendileri de özgürleşirler. *Dağın Öteki Yüzü* ve *Açıkoturumlar Çağı* başta olmak üzere farklı eserlerinde kendi yaşamından farklı kesitlere yer veren Atasü, "özyaşamsal edebiyatı öz doyum amaçlı bir iç dökmeyle, yazarın bencil sorunlarıyla okurun kafasını

şişirmesiyle'' karıştırmamak gerektiğini savunur. Edebiyat keyif aracından öte, bir olgunlaşma aşaması olduğundan kişisel olan ile ortak insan niteliklerini birarada yansıtmak önemlidir. Atasü, yazarı özgünlüğe eriştiren hususun kişisel olana ulaşmak olduğunu, *''toplumsal örtülerin altındaki ortak insan özüyle sarmaş dolaş''* bir "*kendine haslık''* ile edebiyatta kalıcı bir yer edinileceğini belirtir (Atasü, 2001, s. 92). Şeyda Başlı'nın da vurguladığı gibi otobiyografik anlatımda temsillik sorunu söz konusudur. Dilin kadınların kendi deneyimlerini ifade etmesini engelleyen yapısının kadınların bu dil içinde kendilerini temsil etmesini zorlaştırır. Yazılan ve yaşanan an'lar arasındaki boşluğa kadın yazar için "dilin kendisinden kaynaklanan bir boşluk'' da eklenir (Başlı, 2005, s. 91). Atasü, kendi yaşam deneyimlerini roman ve öykülerinde dilin bu özelliğinin farkındalığı ile kendine özgü yeni biçimlerini kullanarak anlatır. Benlik arayışlarına tanıklık ettiğimiz kadın karakterlerin kurgusundaki başarıda yazarın "özyaşamsal yazma''ya verdiği önem etkilidir. *Bir Yaş Dönümü Rüyası*'nın ana karakteri Feride ile aynı toplumsal kesimden geldiğini ve yaşamlarındaki benzerliğe dikkat çeken Atasü, bir çok kişinin Feride'yi kendisi zannettiğini belirtir. "Ergenlikte uğranılan sarkıntılık olayları ve histerektomi (rahim ameliyatı) deneyimlerinin onunla ortak iki deneyimi olduğunu açıklar. Tıbbın kendi gövdesine uyguladığı ameliyatın ardından ruhsal ameliyatı kendisinin "yazı ile'' mümkün kılıp yaralarını iyileştirdiğine işaret eder (Barbarosoğlu, 2002, s. 49). Yazarın bu içten paylaşımı onun otobiyografik unsurların kullanımına bakış açısını da ortaya koyar. Rahim kanseri Atasü'nün başka kadın karakterlerinin de yaşamında dönüm noktalarındandır. Toplumun kadına "çocuk doğurma işlevi'' yüklediği toplumsal roller, rahmin alınması ile oluşan boşluk sayesinde aslında yeniden sorgulanır. Bu noktada kadının toplumsal konumuna dair düşündürücü mesaj da söz konusudur. Yazar hem kendi içsel yolculuğuna okuru konuk eder hem de dışsal yolculuğun karanlık noktalarına ben/lik aynasından ışık tutar.

Erendiz Atasü, kendi kuşağının darbe döneminde yaşadığı acı deneyimlerini eserlerinin toplumsal arka planını kurgularken metinlerde anlatır. Romanın kişiliği ve kişilik dönüşümlerini irdeleyen bir tür olduğunu savunan yazar, siyasi ortamın karakterlerin yaşamını etkileyen önemli bir işleve sahip olduğuna dikkat çeker. Atasü'ye göre insanın içine doğduğu tarihsel dönemi aşmak gibi bir şansı olmadığından kişi farkına varsa da varmasa da siyasi çalkantılar herkesi etkiler. Bu nedenle özellikle bazı romanlarında siyasi dönemin her zaman kendini belli etmesi bilinçli bir seçimdir. *''Yazar, sezgi ve hayal gücüyle ulaşıyor gerçeğe, bireyden geçerek varıyor tarihsele ve toplumsala. Başka türlü bireyi veremezsiniz''* diyen Atasü sosyo-politik koşulları

yansıtmadaki başarının karakter kurgusunu çok etkilediğine dikkat çeker (kişisel iletişim, 19.06.2010).

Erendiz Atasü, darbe dönemlerinde yaşanan işkenceler, gözaltılar, tutuklamalar, işten çıkarılmaların yanı sıra özellikle sol kesimde artan boşanmalara dikkat çeker. İnsani ilişkileri yıpratan politik baskılar yüzünden *"bunalımlı ülke insanlarının duygusallığı ve cinselliği tarihin gölgesinde''* seyrettiklerini dile getirir. *"Politik amaç birliği, topluluk dayanışması, bizim gibi aşk acemisi toplumlarda bireysel sorunların, iki insanın ilişkisindeki derin çelişkilerin uykuya dalmasına yol açar''* (Atasü, 2001, s. 97) diyerek bireysel yaşamlardaki kırılmaların altını çizer.

Erendiz Atasü'nün eserlerinde "aşk acemisi'' toplumda kendi bedenine yabancılaşmış kadın öznelerin iç dünyalarının karmaşası toplumsal düzlemde yaşanan hareketlilikle iç içe anlatılır. Atasü'nün eserlerinin en belirgin özelliklerinden biri kişisel olanın toplumsal dramın da bir parçası olarak kurgulanmasıdır. Politik düzlemde yaşananlar sosyal yaşamı doğrudan etkilediği için yazarın kadın karakterlerinin özellikle aşk ve evlilikleri toplumsal dönüşümlerin etkisinde yaşanır. Sol çizgideki kadın yazarlar "mücadeleci/devrimci/militan" kadın figürleri toplumsal olayların merkezinde kurgulasa da toplumsal kurtuluş için mücadele eden ama ikinci cins olma durumunu aşamayan kadın karakterlerin dramı ortaya çıkar. Bu kadın karakterlerin Atasü'nün roman ve öykülerinde hem politik özne olarak hem de cinsiyet kimliklerinin farkında "kadın'' birey olarak iç sorgulamalar yapması dikkat çekicidir. Toplumsal belleğin yansıtıldığı eserlerden *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*'nde olduğu gibi kadın karakterler hem politik hem de eril otoritelere karşı eş zamanlı mücadele ederler. Solun "ilerici'' aydınlarının kadın gerçeğine uzak, ataerkil kodları bilinçsizce içselleştirmiş yapılarını eleştirirler. *Bir Yaş Dönümü Rüyası*'nda da 1980 darbesinin öncesi ve sonrasının bireylerin kişilik yapılarında yol açtığı değişimlerin panoramasını çizen yazar hem ülke tarihinin hem de bireylerin kendi tarihlerinin serüvenine odaklanır. Bu romanda da erkek karakterler sol harekette "eşitlik ve özgürlük'' mücadelesinin baş aktörleri olmasına rağmen sevdikleri kadınlarla ilişkilerinde eril iktidarı hissettirmeyi sürdürür. Atasü, kadın karakterlerin bu noktada erkek dünyasını eleştirirken özgürce konuşma alanı açar ve kadının kendi sesinin farkına varmasını da sağlar. Kadın karakterler bu eleştirel bakış sayesinde kendi özlerinin de farkına varırlar. Bu yönüyle Atasü'nün eserlerindeki "kadın uyanışının tasviri''oldukça önemlidir.

Feminist araştırmacılar, alt yapısal dönüşümlerin gerçekleşemediği toplumlarda, kadının önemli "vitrin'' öğelerinden biri olduğu üst yapısal dönüşümü inceler. Erendiz

Atasü hem kurmaca metinlerinde hem de kurmaca olmayan metinlerinde bu dönüşümlerin kadın yaşamına etkilerine odaklanır. Modern yaşam tarzını Batılılaşma problematiğine indirgeme hususunu "kadın"ı merkeze alarak irdeler. Roman ve öykülerdeki karaktelerin zihniyet değişimi yaşayıp yaşamadıklarını değerlendirirken alt yapısal dönüşümün gerçekleşememe nedenlerini de cinsiyetler arasındaki eşitsizlikle bağlantılı ele alır. Roman ve öykülerde kadın öznelerin pek çoğu modernleşen kentleri yaratan sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel dönüşümün birer parçasıdır. Kentli aydın kadını mekânla ilişkisi bağlamında kurgulayan yazar, cinsiyetçi değerlerin bu ilişkiye yansımalarını ele alır. Sosyo-kültürel dönüşümleri etkileyen kadın karakterler aynı zamanda bu dönüşümlerden doğrudan etkilenirler. Erendiz Atasü için bu karşılıklı ilişkinin tahlili "kadın gerçeği''ni ortaya koymak için önemlidir. Yazar, bu nedenle "Açık Oturumlar Çağı'' romanında olduğu gibi dönemsel değişimlerin kadın öznenin bireysel ve toplumsal konumuna yansımalarını dikkatle takip etmektedir.

Erendiz Atasü, dönem romanlarında *"Türk kadınının kulluktan "Cumhuriyet yurttaşlığına'', aydın (genellikle sosyalist aydın) kimliğine; veya köylülükten yurt içinde veya dışında işçiliğe; ataerkillikten feminizme doğru yaptığı yolculuğun iz düşümünü fark etmenin''* mümkün olmadığını belirtir. Bu yolculukların yazınsal yansımalarını izleyebilmek için ''*Nezihe Meriç, Ayla Kutlu, Latife Tekin, İnci Aral gibi yazarlara başvurmak gerektiğini''* dile getirir (Atasü, 2001, s. 52). Atasü'nün kendi eserleri de kadın imgesindeki değişimi kadının iç ve dış dünyasında farklı dönemlerde yaşananlar kırılmaları tüm canlılığıyla anlatma çabasının ürünüdür. Bu bakımdan yazarın kadın karakterlerinin hem bireysel tarih hem de toplumsal tarihleri içerisinde kimlik inşa etme serüvenlerini ayrıntılı bir biçimde anlatması oldukça önemlidir.

Erendiz Atasü'nün romanlarında Cumhuriyet tarihi, kadın öznelerin deneyimlerine odaklanarak anlatılır. Tarihsel somut gerçeklikle iç içe girmiş kurmaca metinlerde Atasü'nün amacı, sadece "*tarihi, romanına gerçeklik sağlayacak bir araç olarak kullanmak değildir. Atasü Cumhuriyet Türkiye'sinin tarihî, toplumsal ve siyasî serüvenini roman kişilerinin hayatları üzerinden somutlaştırmak, 1920'lerden 2000'lere uzanan yolda Cumhuriyet'in kurucu ideolojisinin ve değerlerinin geçirdiği dönüşümü özellikle kadın dünyası üzerinden anlatmak da istemiştir''* (Aksoy, 2014, s. 51).

Dağın Öteki Yüzü, *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*, *Bir Yaş Dönümü Rüyası* ve *Açıkoturumlar Çağı* birbirinden farklı karakterleri anlatsa da aslında kentli aydın kadının yaşamının farklı evrelerini bireysel ve toplumsal konumundaki dönüşümleri vurgulayarak anlatır. Oya Batum Menteşe'nin de belirttiği gibi *"Kadın kahramanların*

ortak noktaları da oldukça fazla; orta sınıf bir aile geçmişi; bedeni ve aşkı tanımaya, yaşamaya çalışılan bir gençlik süreci; bu sürece koşut sol devrimci hareket içinde yer alış, hayal kırıklıkları ile biten aşk ilişkileri; bel bağlanan devrimci hareketin çöküşü, insanlara ve ülkeye güvensizlik…'' (Menteşe, 2014, s. 66). Erendiz Atasü kadına dair büyük bir fotoğrafı, parçaları farklı farklı kadın yaşantılarının deneyimlerinden alarak tamamlayıp tarihsel süreçlerin şekillendirdiği kadın öznelerin yaşam öykülerini sunar. Bu bakımdan Atasü, kadın bireyin kimlik inşasında önemli role sahip kültürel ve politik unsurları ben-anlatıcının yaşam öyküsünün farklı tarihsel dönemleri aracılığıyla büyük bir çerçevede topluca okura sunar.

Erendiz Atasü'nün kadın karakterlerin bedensel ve ruhsal gelişimlerini dile getirdiği eserlerinde ergenlik, gençlik, orta yaş ve yaşlılık dönemlerinin değişim ve dönüşümlerini dile getirmesi metinlerde bildungsromanın özelliklerine ulaşmamızı sağlar. Feminist yazarlarca kadının uyanış öyküsünün anlatımında kullanılan bu edebi tür, erkek egemen düzenin baskılarına karşı çıkan kadın öznenin gelişim serüvenini tüm aşamalarıyla dile getirmeye oldukça elverişlidir. Yaşam acemisi olan kadın karakterlerin "olgunlaşma'' ve "özgürleşme'' anına dek hem iş hem de özel hayatlarındaki deneyimlerini dile getiren Atasü, kendi kimliğini kendisi kurgulamak isteyen kadın öznelerin sesini bildungsroman ile duyurur. Yazar, *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi* romanında ana karakterin kişisel gelişimine odaklandığı için, romanda gelişim (Bildung) arketipinin geçerli olduğunu belirten Dilek Direnç, *"Orta sınıftan, eğitimli, meslek sahibi AyşeAysu'nun yirminci yüzyılın son çeyreğine denk gelen ve gençlikten orta yaşa uzanan yaşam dilimi, ülkenin toplumsal-siyasal tarihi ve kültürel iklimiyle karşılıklı etkileşimi üzerinden''* (Direnç, 2014, s. 85) izlendiğine dikkat çeker. Oya Batum Menteşe de AyşeAysu'nun yaşamını büyümenin, masumiyetten tecrübeye geçişin öyküsü olarak gördüğünden *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*'nin bildungsroman özelliğinin altını çizer (Menteşe, 2000, s. 11). *Erkek egemen kültürde "olgunluk norm olarak erkek olmak ile ölçüldüğünden''* evi ya da sosyal çevresinde uyumsuzluk gösterip kimlik arama serüveni yaşayan erkek kahramanların olgunlaşma öykülerini Amerikan ve İngiliz edebiyatı yazarları sıkça ele alır (Öztarhan, 2006, s. 75). Kadın bildungsromanları kadın öznenin bireysel ve toplumsal sorunlarla başa çıkma yöntemlerinin erkek özneden farklı olduğunu kanıtlar. Erendiz Atasü'nün kendi romanlarında kadın öznelerin kimlik edinme mücadelesini kadın edebiyatı için oldukça yeni ve önemli türlere başvurarak anlatması bu bakımdan oldukça dikkat çekicidir.

Feminist kuramcılar için oldukça önemli olan "kuşaklar arasılık'' ve "süreklilik'' kavramları Atasü'nün roman ve öykülerinde sıkça ele alınır. Yazar, kadın karakterlerin anneleri, anneanne ya da babaanneleri ile ortak ve farklı özelliklerini kuşaklararası ilişkiler bağlamında kurgular. Ölmüş kadın karakterlerin izini süren genç kadın karakterler aslında "gömülmüş kadın tarihi''nin de peşindedir. Çünkü kendi kimliğine bu arayışlardan sonra kavuşan genç kadın karakterin geçmiş zaman kavramıyla ilişkisi Atasü'nün eserlerinde ustalıkla sezdirilir. *"Bugün nerede durduğumuzu kavrayabilmemiz için geçtiğimiz yolları görebilmeliyiz''* diyen Atasü, kadın özneyi kendi tarihselliği içinde doğru kavrayabilmenin önemine dikkat çeker (Aytaç, 2013, s. 4).

Kadının toplumsal tarihinde "anne''rolünün sorgulanmasına büyük önem veren feminist eleştiri, "annelik" kavramının ele alınışında bu kurumun yüceltilmesinin, ataerkil söylemin bir parçası olduğuna işaret eder. Erendiz Atasü de eserlerinde "annelik" kurumuna iki ayrı çizgide yaklaşır. Annelik kurumunu "annelik kutsaldır" söylemiyle yüceltirken aslında ataerkil sistemi güçlendiren gelenekselliğe karşı çıkış tavrı dikkat çeker. İkincisi çizgide ise kuşaklar arası süreklilik duygusu sorgulanır. Kadını ezen ahlâk normlarının anneden kendi kızına adeta yazgısal bir süreçle devredilmesinin altı çizilir.

Erendiz Atasü'nün öykü ve romanlarında zaman kurgusunun sorunsallaşması, kadın- geçmiş ilişkisinin kadın imgesindeki dönüşümlerle bağlantılı ele alınması önemli hususlardandır. Mitlere uzanarak kadın tarihini araştıran yazarın özellikle kadın erkek ilişkilerini mitolojiden sıkça faydalanarak anlatır. Feminist eleştirmenlerin pek çoğu Yunan-Roma mitlerinin anlatılarının karakterlerinin tasvirinde sadece erkek dünyasını yansıtan eril yapılar olduğunu savunurlar. Bu noktada kadın mitolojisinin ve kadın sözlü tarih çalışmalarının önemine dikkat çekerler. Erendiz Atasü'nün mitolojik kadın karakterleri kurgulama biçimi mitolojik unsurların roman ve öykülerde önemli bir araç olarak kullanıldığına işaret eder. *Taş Üstüne Gül Oyması* adlı öykü kitabındaki "Eskil Masal" başta olmak üzere çok sayıda öyküde mitsel unsurların yeniden kurgulanma sebebi kadının kimlik arayışının sürekliliğine dikkat çekmektir. Yazarın mitlere yüklediği anlamlar, kadın karakterlerin gerek kendi iç dünyaları gerekse dış dünyayla ilişkilerinin tahlilinde önemli role sahip olur.

Geçmişte yaşamış bazı kadın sanatçıların yaşam öykülerine büyük ilgi duyan Atasü, "Camille Claudel, Frida Kahlo, Ruth Berlau, Anais Nin, Beauvoir'' gibi önemli isimleri "*hem yaşam öyküleri hem de eserleri ile çok değerli bulduğunu, anılarını ve*

mektuplarını sık sık okuduğunu'' belirtir (kişisel iletişim, 19.06.2010). Atasü'nün kendi eserlerinde bu isimlerin izleri ve etkileri görülür. Örneğin, Yüzey adlı öyküde kadın karakter Rodin müzesinde Rodin'e duyduğu aşk ve yaşadığı fırtınalı ilişki yüzünden akıl hastanesinde sonlanan trajik bir hayat yaşayan sanatçı Camille Claudel'in yaşam öyküsünü araştırır. Öyküde bir taraftan müzedeki heykel figürleri aracılığıyla cinsiyet-yaratma edimi ilişkisi sorgulanırken bir taraftan da kendini ifade edemediği için çok acı çekip aklını yitirme noktasına gelen kadınla aslında pek çok kadının ortak kaderine işaret edilir. Ağlayan Kadınlar Kolajı öyküsünde de İdil ve Sırma'nın hayatı Virginia Woolf ve Ruth Berlau ile özdeşleşim kurularak anlatılır. Feminist hareketin "kızkardeşlik'' duygusu Atasü'nün pek çok eserinde yoğun biçimde karşımıza çıkar. Gündelik yaşamda birbirine destek olan iki kadın karakterin bilim ya da sanat dallarından birinde başarısı ve yaratma enerjisine rağmen kadın olarak yaşamanın zorluklarını yaşamış ünlü kadınlarla özdeşleşmesi Atasü'nün eserlerinde "kadın dayanışması''nın gücüne de işaret eder.

Roman ve öykülerinde kadın karakterlerin iç gerçekliğini iç monolog veya bilinçakışı tekniklerine başvurarak genellikle modernist anlayışla yazan Erendiz Atasü'nün metinleri anlam katmanlarına sahip metinlerdir. Yazarın bazı eserlerinde postmodern tekniklere başvurduğu görülür. Oya Batum Menteşe'ye göre *"karmaşık, anlamsız ve post-humanist bir dünyada yaşandığı duygusu; hiç bir zaman çözüm getirmeyen, karamsar ve acıtan sonları; anlatım sürekliliğinin yer yer kesilmesi, kolaj tekniği ile eklenen gazete yazıları, şarkılar ve şiirler''* gibi unsurlar Atasü'nün eserlerinde yer alan postmodern unsurlardır (Menteşe, 2014, s. 77). Yıldız Ecevit de postmodern romanları gruplara ayırırken Atasü'nün bazı metinlerinin *"feminist, çevreci ya da New Age türü kozmik/mistik bir renk içeren''* postmodern metinler arasında olduğunu belirtir (Ecevit, 2002, s. 69). Biçimsel arayışlarını roman ve öykülerinin içeriğini ön planda tutmaktan vazgeçmeden ortaya koyan Atasü için kurgu dünyasında "öznenin dış gerçeklik ve iç gerçeklikle'' ilişkisi anlatının merkezindedir. Karakterlerin psikolojik derinliklerini, geçmişle ilintili karmaşık duygu ve düşüncelerini yeni tekniklerle yansıtan Atasü'nün biçimsel arayışlarının "oyunsu'' anlatılar yaratma amacı taşımadığı görülür. Bu noktada *Dullara Yas Yakışır* kitabının "Madam Butterfly Ölmeyi Reddederse'' başlıklı öyküsü güzel bir örnek olarak karşımıza çıkar. Amerikalı denizci tarafından terk edilen Japon kızın yaşadıklarını anlatırken kadın karakterin sadece kendisini terk eden Pinkerton'a değil norm oluşturan egemen kültürlerin ezici ve horlayıcı tavrına karşı isyan etmesi önemlidir. Puccini'nin metni kadını "fedakar ve

cefakar'' rolüne sadık geleneksel imgede sunarken Atasü, bu kalıpları kıran feminist bir yaklaşımla metni yeniden kurar. Feminist yazarların postmodernizmin "Re-writing"-yeniden yazma tekniğini özellikle toplumsal cinsiyetin sınırlarını çizen ve belli değerleri kabule zorlayan metinleri yeniden kurgulamak'' için kullandıklarını belirten Oya Batum Menteşe'ye göre *"bilinen bir öyküyü, bir masalı, bir mit'i, yeni bir şekilde ele almak''* postmodernist ve feminist yazının paylaştıkları yazın stratejileri arasında oldukça önemlidir (http://asbd.atilim.edu.tr).

Farklı stratejileri kullanarak eski metinleri yeni anlatım teknikleri ile adeta yapısökümüne uğratmayı amaçlayan Atasü, denemelerinde kadın araştırmaları ve kadın edebiyatı hakkında görüşlerini beyan ederken feminist edebiyat eleştirisine dair ufuk açıcı kuramsal bilgisi ile dikkat çeker. Kadın araştırmaları, "olgulara bireyin (kadının) iç dünyasından da bakmayı öngören; görüntülerin kupkuru sayılardan, özelliklerin sıralanmasından ibaret renksiz tanımları ve betimlemeleriyle yetinmeyip, yaşanmışlığın duygu sıcaklığını, formüllere sığmayan etkileyiciliğini, dizinlerin parçaladığı ince dokularını araştırmaya katmayı amaçlayan; kadınların unutturulmuş tarihini, bastırılmış durul güçlerini kazıyıp gün ışığına çıkartan bir yöntem. Nesnellikle öznelliğin, bilimle sanatın bileşkesi'' dir. Bu tanımlama yazarın kadın konulu eserleri yazarken metod bilinci ile hareket ettiğinin önemli bir kanıtıdır. Çünkü kadın araştırmalarında "araştırma nesnesi''nin ve araştıran öznenin "kadın'' olması bilimsel bakışın "tarafsızlık'' ilkesi ile ilişkilendirildiğinde kadın yazarların kadın karakterlerine karşı mesafeleri ve yaklaşımları merak uyandırmaktadır. Atasü, roman ve öykülerinde kadın öznenin "parçalanmış ince dokularını'' bilim kadını titizliği ve sanatçı kadın yaratıcılığıyla inceler. Talat Sait Halman, "kadın edebiyatının simyacısı'' olarak tanımladığı Erendiz Atasü'nün diğer feminist yazarlardan farklı olduğunun altını şu sözlerle çizer:

"Atasü, erkek egemen bir toplumdaki kadın sorunsalını merkeze alıp eserlerinde etkileyici bir dille ele alsa da propagandanın cezbediciliğine, afişlerin ya da bildirilerin çekiciliğine kapılmaz. Atasü, cinsiyetçi bayrakları sallamaksızın otantik, gerçek bir edebiyatın peşinden giden kadın yazardır'' (Halman, 1993, s. 440).

Feminizmi yüksek sesle savunarak "güdümlü'' eserler meydana getirme fikrinden uzak bir tutum sergileyen yazar *"ne bilim ne sanat düzeyine yükselmeden boş lafa ufalanabilme tehlikesini barındırması''* bakımından kadın çalışmalarının her zaman riskli bir zeminde olduğunun bilincindedir (Atasü, 2001, s. 286). Bu bilinçlilik düzeyi yazarın kadın edebiyatında yeri ve önemini büyük ölçüde etkiler. Çünkü Atasü, kadın hareketlerinin tarihini, feminist tarih, antropoloji, edebiyat gibi alanların birbiriyle

ilişkilerini, kadın araştırmalarının metodolojik sorunlarını araştıran okuyan özümseyen bir yazar olarak kadın karakterleriyle hem mesafeli hem de sıcak bir iletişim içerisinde olduğunu düşündürür. Karşıt bir görüşü savunan Tufan Erbarıştıran, "Bir Yaş Dönümü'' romanını tahlil ederken "yazarın öğütleri ve ahkam kesmelerinin uzunluğu'' yüzünden kendisini "bilimsel bir araştırma yazısı okur gibi'' hissettiğini, yazarın bilgece tavrının roman kahramanlarının önüne geçtiğini belirtir. Bunu kitabın okurla bütünleşmesini engelleyen bir özellik olarak niteleyen Erbarıştıran'a göre bir yazar için bağışlanamaz bir tavır olan *"anaçlığı andıran kol kanat germe tavrı''* Atasü'nün romanının her bölümünde duyumsanır (Barıştıran, 2002, s. 54). Erendiz Atasü'nün roman karakterlerine hem nesnel hem de öznel yaklaşımın benimsenmesi bu tarz eleştirilere zemin hazırlayan sebepler arasında yer alır. Ayşegül Yüksel, Atasü'yü *"hem içtenlikli ve sıcak bir 'yakından bakış' ile karakterlerin 'öznel' konumuna eğilen, hem de onları kuş bakışı bir yaklaşımla kavrayıp sorgulayan bir yazar''* olarak tanıtır. Atasü edebiyatının özgün dokusu ve tınısının yazarın metinlerinde yer alan bu karşıt dinamiklerin oluşturduğu gerilim noktalarında aranması gerektiğini vurgular (Yüksel, 2014, s. 41). Feridun Andaç da Atasü'nün kadın karakterlerinin duygu evrenlerindeki özne oluş serüvenini gerçekçi bir tavırla ve nesnelliği elden bırakmadan kaleme aldığını savunur. Sloganlara, manifestolara, güdümlü sanata karşı olan Atasü, kadın yaşantılarını dile getirirken "öznellik/nesnellik'' kaygısını her zaman taşıyan ve sorgulayan bir bilinç taşıdığını okurlarıyla paylaşır. "*Kavram ve Slogan*'' adlı deneme kitabında slogana dönüşen kavramların içinin–insani özüne rağmen- boşalacağını hatırlatan yazarın röportajımızda söylediği sözler de bu konuya açıklık getirecek niteliktedir:

"*Edebiyat asla manifestocu bir kimliğe bürünmemelidir, yoksa öz doğasından sapar. Yazar yarattığı karakterlerin (erkek/kadın/çocuk, genç/yaşlı, yoksul/varsıl) içine süzülebilmeli onlarla özdeşleşebilmeli ve aynı zamanda onlara dıştan bakabilmelidir. Yazar kadınlık bilincini öne çıkartıyorsa, bu bilinç işte kişileriyle arasına koyduğu eleştirel mesafede kendini hissettirebilir ancak. Kanımca edebiyata yakışan budur''* (kişisel iletişim, 16.09.2010).

Erendiz Atasü'nün eserlerinde feminist eleştiri tüm verili değerlere yöneliktir. Kuru ve öğretici bir üsluptan uzak durmaya çalışan yazar, karakterlerin canlı diyaloglarında tüm geleneksel kalıplarla adeta hesaplaşır. "İmgelemindeki hayatla yaşanan hayatın çelişkilerini çözebilmek için; yaşananı anlamlandırabilmek, kavrayabilmek için'' yazan Atasü'ye göre *"Bin yıllardır susturulmuş kadınların onlara*

öğretilenleri tekrarlamaya değil, kendi seslerini bulmaya ihtiyaçları vardır'' (Atasü, 2014, s. 33). Kadın cinsi, bastırılmış duygularını, düşüncelerini ve kıstırılmış yaşantılarını kendi sözcükleriyle insanlığın ortak bilincine aktarabilirse gerçek kimliğine kavuşacaktır.

Erendiz Atasü, bireysel ve toplumsal kimliklerin oluşum serüvenini dile getirirken "kadın'' bakış açısından yola çıkar. Kadınlık durumlarının farklı açılardan değerlendirildiği öykü ve romanlarda "özgürlük" mücadelesi veren karakterlerin yaşam öyküleri hem psikolojik hem de sosyolojik açıdan tahlil edilir. Bölgesel, etnik, sınıfsal, dinsel farklılıkların roman ve öykü karakterlerinin yaşam biçimlerine yansıma biçimleri Erendiz Atasü'nün eserlerinde derinlikli irdelenir. Yazarın kendi cinsiyeti ile metnin iç yapısına yansıyan cinsiyet arasındaki bağlantı bu noktada oldukça önemlidir.

"Potansiyel tehlike olarak algılanan kadın gövdesinin kaderinin paketlenip bohçalanmak ve gözlerden silinip düşmek'' olduğunu belirten Erendiz Atasü, Müslüman kültürlerin kadın algısına farklı eleştiriler yöneltir. Edebiyat dünyasına da yansıyan bu algı nedeniyle "yalnızca hayalde aşık olunan'' kadın gerçeklikte ise sahip olunan bir "nesne'' ye dönüşüp bir kenara atılır (Atasü, 2009, s. 133). Yazarın kadın karakterleri bu kültürel örüntülerle kendilerini hapsetmeye çalışan zihniyete karşı direnirler. Yazar, kadınlık yaşantılarını cinsel, bedensel, duygusal arayışlarıyla yansıtırken kadının entelektüel varoluş serüvenini "*Bir Yaş Dönümü Rüyası*''nda olduğu gibi kadın öznenin bedensel istekleri, beklentileri, arayışları ve açmazları ile ayrıntılı biçimde dile getirir. Kadın karakterlerin yaş dönümleri diğer roman ve öykülerde de varoluşsal düzlemde, kadının "benlik'' algısını oluşturma çabasıyla anlatılır.

Erendiz Atasü, kadının benlik arayışını dile getirirken "zıtlık/karşıtlık, çelişki'' kavramlarını irdeler. Onun roman ve öykülerinde "hem güçlü hem kırılgan'' kadının dünyasıyla karşılaşırız. *"Hayat zıtlıklar yani çelişkiler üstünde duruyor. Kadınlar da öyle''* diyen Atasü'nün aldığı pozitif bilimler eğitimi, diyalektik felsefeye aşinalığı, kendi çelişkili yapısı olaylara, kişilere, olgulara tek yanlı bakmasını önleyen etmenlerdir. Duyguların bile *"fiziksel-kimyasal kökenleri olduğu bilinci''* ile metinlerini kurguladığını belirten yazar, karşıtlıklara, çelişkilere, zıt unsurlara yer vermemenin *"romanı çok zayıflatan bir tutum*''olduğunu savunur. Hiçbir kahramanının ideal olmadığını, hepsinin gerçek yaşamdaki insanlar gibi hem kusurlarla dolu hem de iyi özelliklere de sahip olduğunu belirtir. Kendisine yazma enerjisini sağlayan şeyin toplumsal cinsiyetin kadına dayattığı "uysallık'' ile kendini gerçekleştirmeye çalışan kadında yoğunlaşan "başkaldırı'' isteği arasındaki gerilim olduğunun altını çizer.

(kişisel iletişim, 19.06.2010). Erendiz Atasü'nün roman ve öykülerinde kadın karakterlerin yaşadıkları iç çatışmaların temel sebebi de bu gerilim ve onun yarattığı baskıdır.

''İnsanların dünyasına bireyle birlikte doğan'' roman türü, Atasü'ye göre "acılı bilincin hikayesidir'' (Atasü, 2009, s. 160). Bağımsız olma ve bir gruba ait olma çelişkisini yaşayan modern insanın ruh halini sorgulayan Atasü, bu parçalanmışlığı kadın cinsinin tekrar tekrar ve erkekten daha yoğun yaşadığını hem kurmaca hem de kurmaca olmayan metinlerinde yansıtır. Kadın karakterlerini kimi zaman bilinçsizce de olsa belli kalıplara sıkıştıran, örnek "eş, anne ya da yoldaş'' olarak sunan kadın yazarlardan farklı düşünür. Kadını kategorilere ayıran zihniyetle hesaplaşan Atasü, kadın özneyi idealize eden tüm yaklaşımlara karşı çıkar. Ülküsel/ideal kadın imajlarının yerini onun eserlerinde 'karmaşık iç dünyasıyla birey-kadın'ın alması "sahici kadın karakter''i kadın edebiyatına taşıması bakımından önemlidir. Atasü'ye göre *"kadınların hayatı, üzerlerindeki çeşitli baskılardan ötürü çapraşık bir halde. Çoklukla fedakarlıkta bulunan ve cezalandırılanlar kadınlardır. O nedenle bir kadın üzerinden bu dönüşümü incelemek daha ilginç''* tir (Tamer, 2013, s. 12). Kadın karakterlerin iç dünyalarında "denge'' arayışı dile getirilirken çelişkilerin, gelgitlerin, huzursuzlukların kaynağının "bilinç ile beden arasındaki uzaklık''olduğu hissettirilir. Kurguladığı karakterleri çelişkileri ve bu çelişkileri doğuran sebeplerle birlikte anlamayı ve anlatmayı amaçlayan Atasü, karmaşık ruh hallerini tahlil ederek bunu başarır. Geleneksel kadınlık rolleri ile kuşatılmış bir zihinle kendi benliğini keşfeden kadının sorgulayıcı zihni, kentli kadının dünyası ile köyde ya da kasabada yaşayan kadının dünyası, Doğulu kadın imajı ile Batılı kadın imajı gibi karşıtlıklara yer veren yazar, farklı coğrafyalarda farklı etnik kimliklere, dillere, dinlere sahip olsalar da aynı huzursuzluğu yaşayan kadınların dramına ışık tutar.

Erendiz Atasü, kendi yaşam deneyimleri ve gözlemleri ışığında eserlerinde eril güçlerin yarattığı hiyerarşileri kadın karakterlerin yaşamlarına özellikle de onların duygusal ve bilişsel gelişimlerine odaklanarak sorgular, fakat sadece kadın dünyasını yansıtan bir yazar olarak tanımlanamaz. Onun eserlerinde toplumun yozlaşan, çürüyen değerlerine eleştirel bir bakış söz konusudur. İktidar mekânizmalarının farklı aygıtlarla toplumun değişik katmanlarına sızıp gündelik yaşamı nasıl etkilediğini insan-insan ve insan-toplum ilişkilerini analiz ederek anlatır. Yazarın yayımladığı son iki roman incelendiğinde toplumsal ve kültürel olaylara daha geniş yer ayrıldığı görülür. *Güneş Saygılı'nın Gerçek Yaşamı*'nda genç kızlığından yaşlılık dönemine kadar uzanan

bireysel tarihiyle hem de toplumsal tarihle eş zamanlı hesaplaşan kadın karakterin çürümeye başlamış bir başkentte kapalı ve dar bir alanda ölüme adım adım gidişini resmeder. Roman ve öykülerinde tüm acılarına rağmen direnen, umudu yitirmemeye gayret gösteren kadın karakterleri anlatan Atasü'nün bu distopik romanının sonunda Güneş Saygılı'nın intiharı kadına yaşam alanı bırakmayan toplumsal baskıyı düşündürür.

Dün ve Ferda'da 60'lı yıllarda üniversiteden mezun olup aynı fakültede asistan olan Ferda'nın akademide uğradığı haksızlıklar, aşkta uğradığı hayal kırıklıkları, sol hareketten uzaklaşıp özel ilaç firmaları aracılığıyla tutkuyla hizmet ettiği neoliberal politikalar anlatılırken kültürel yozlaşmanın yazarın odak noktalarından biri olması önemlidir. İlk kez bir kadın karakterini sol harekete ihanet eden, projelerle para ve güç kazanma hırsı içinde olup psikiyatrla diyalogunda bile kendisiyle yüzleşmekten kaçınan kadın karakter olarak çizen Atasü, Ferda'nın dönüşümünü de eserlerinde olduğu gibi karakteri yargılamadan anlatır. *"İnsan acısı her zaman saygıyı hak eder''* diyerek Ferda'nın iç dünyasını çözümlerken onun güç tutkusuna ve ideolojisine ihanetine öfkelense de önyargılı olmamaya çalıştığını belirtir (Tamer, 2013, s. 12). *Kadınlar da Vardır* adlı ilk kitabından itibaren kadın karakterlerine hem içeriden hem de dışarıdan bakarak onların hem kendileri ile hem de dış dünya ile ilişkilerini inandırıcı bir söylemle yansıtan Atasü'nün başarısında karakterlerini yargılamadan kurgulayışı oldukça etkilidir. Erendiz Atasü'nün eserlerinde feminizm kaygısının giderek azaldığı, sosyo-psikolojik yaklaşımın kendisini daha çok hissettirdiğine dair tespitini yazarın kendisi ile paylaşan Kamuran Semra Eren'e Atasü'nün yanıtı onun yazarlık kimliğinde feminizmin öneminin altını koyu harflerle çizer:

"Sıkı bir feminist olduğum doğru, ancak edebiyat nazik bir iştir ve benim için feminizm ufkumu sınırlayan çember değil, durduğum yerdir; yakın ve uzak çevremde olup biteni görebilmek üzere uzanırken ayağımı sağlamca bastığım zemindir. Feminist mesaj kaygısıyla yazmam, ama malzememi işlerken bir feministin beyni ve duyarlığıdır iş başında olan'' (Eren, 1999, s. 10).

Erendiz Atasü, tüm öykü ve romanlarında kadınlık durumunun yok sayılmış ya da gerçekliğinden koparılıp çarpıtılmış söylemlerine karşı çıkışı feminizmin sağlam zemininden ayrılmadan sürdürdüğü görülür. Yazarın eserlerinde kadın-erkek diyalogları farklı konulara işaret etse de aslında alt katmanlarında mutlaka cinsiyetler arası egemenlik ilişkilerinin izi sürülür. Erendiz Atasü, "*Kadınlar da Vardır* ''adlı kitabından son yayımladığı *Kızıl Kale*'ye dek tüm eserlerinde erkek egemen toplumsal düzenin

kodlarının edebiyatı diğer temel alanlarda olduğu gibi nasıl şekillendirdiğini deşifre eder. Bu koşullarda feminist çizgide bir kadın yazarın hayatta herkesin görüp saptayabileceği kaba eşitsizlikleri değil, kadının ezilmişliğinin yaşam ayrıntılarında gizli, daha incelikli biçimlerini irdelemesi gerektiğini savunur. Kadınların yaşamlarını sıkça sorguladığı eserlerini ‘‘kadın yazarın dar dünyası’’nın ürünleri olarak görenlere Atasü’nün yanıtı dikkat çekicidir: *“Kimse Woody Allen’i hep New York’un bunalımlı entellektüellerini anlatıyor diye eleştiriyor mu? Ayrıca anıtsatmaya gerek var mı, kadınlık durumu insanlığın yarısının deneyimi değil mi? Ve acaba öbür yarı bu deneyim hakkında ne bilebilmektedir?* (Aliye, 2001, s. 99).

Erendiz Atasü, kadın deneyimlerini anlatırken benzer temaları sıkça ele almasına rağmen tekrara düşüp okuma edimini sıkıcı hale getirmeyen yazarlar arasındadır. Onun eserlerinde kadın kimliği sadece aşk, evlilik ve cinsellik üzerinden sorgulanmaz. Yurt kavramının ve yurttaşlığın “aidiyet’’ ile bağlantı kurarak özellikle göç etmek zorunda kalan ya da yurtdışında olup kendi vatanına yabancılaşan kadın karakterler üzerinden anlatılması dikkat çeker. Kadın tarihini sadece kendi eserlerindeki kadın karakterlerin sınırlı bireysel tarihlerinin izini sürerek değil ulus tarihinin önemli dönüm noktalarından da hareket ederek anlatım söz konusudur. Kişisel ve toplumsal bellek, bellek yitimi gibi temalarla derinleşen bu anlatım yazarın kendine has bir kurgu dünyası oluşturmasında etkindir.

“*Kadınların dünyayı, hayatı, olayları, ilişkileri, erkekleri ve kendilerini nasıl gördükleri, nasıl algıladıkları, kadın olmayı nasıl yaşadıkları anlatılmalı’’* diyen Erendiz Atasü’ye göre eserde yaratılan karakterler sahicilik taşırsa eserin iç dimağı bu karakterlere bağımsız eylem yapabilme gücü sağlar (Baktıaya, 2003, s. 15). Atasü’nün eserlerinde karakterler bu bağımsızlığa sahiptir, çünkü yazar kendi kimlik arayışını tüm olumsuz iç ve dış etmenlere rağmen sürdüren karakterler kurgular. Eserlerin adları bu kimlik arayışının ipuçlarını yansıtan bilinçli bir seçimin ürünüdür. Önce “Kadınlar da Vardır ’’ diyerek yıllarca yok sayılmış kadının kimlik mücadelesini anlatan Atasü, “Lanetliler’’ kategorisine zorla mahkûm edilmiş kadınlara “Dullara Yas Yakışır’’ diyerek yaşam hakkı tanımayan ikiyüzlü toplumsal ahlâkı eleştirir. “Onunla Güzeldim’’ diyen kadının kayıplarına yenilgilerine geçmişle hesaplaşmalarına kulak verir. “Taş Üstüne Gül Oyması’’ kadar eski ve köklü kadın meselesinin sanatın özgürlüğü ve sonsuzluğuna kavuşma umudunu “İncir Ağacının Ölümü’’nün farkında olmasına rağmen korur. Geçmiş, şimdi ve gelecek “Uçu’’da renk, ses ve koku çağrışımlarıyla sorgulanırken “Hayatın En Mutlu An’ında bireylerin geçmiş zaman hüzünleri an’ın ve

geleceğin pusulasıdır. Yazarın son yayımlanan kitabı *Kızıl Kale*'de kadın cinsine tarih öncesi çağlardan beri örülen surlarda dişil kültürün izlerini bulmak için de aynı pusula kullanılır.

Yazar, eserlerinde 1920'lerden 2000'lere uzanan bir tarihsel yolculuğu toplumsal, politik ve kültürel koşulların özellikle kadın bireyin yaşamına farklı yansımaları üzerinden anlatır. Atasü'nün roman ve öykülerinde toplumsal değerlerin ve tarihsel koşulların değişiminin izlerini bireylerin yaşamlarında sürmek mümkündür. Kadın karakterler toplumsal kimlikle kendi bireysel kimlikleri arasına ataerkil kodlarla örülmüş duvarları yıkmak için önce kendi benlikleri ile aralarındaki iç duvarın yıkılması gerektiğini keşfederler. Kadın öznelerin kimi zaman kendi kendilerine bilinçli ya da bilinçsizce bu duvarları inşa ettikleri gerçeğinin farkındalığı ile yazan Atasü bireylerin sadece kendini bulmasının değil bulamayışının, yenilgilerinin, tutunamayışlarının da öyküsünü içtenlikle anlatır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AİLE VE EVLİLİK YAŞAMINDA KADIN

Erendiz Atasü, farklı ideolojik araçlarla yerleşik ve sağlam hale getirilen, erkeğin sarsılmaz üstünlüğüne dayalı olan ataerkilliği öykü ve romanlarıyla sorgular. Eril güce dayalı evrensel iktidar ilişkileri uzamsal farklılıklar söz konusu olsa da kadını ikincil konuma mahkûm eder. Atasü, ikincil konumdaki kadının kimlik kazanması için öncelikle kendi sesiyle konuşması gerektiğini savunur. Aile ve evlilik kadını edilgenleştiren unsurları yeniden üretir. Kadının özgürlüğünü kazanması için bu unsurlarla nasıl bir mücadeleye ihtiyacı olduğunu sorgulayan yazar, öykü ve romanları aracılığıyla aile ve evlilik kurumunda kadın öznenin bireysel tarihine odaklanır.

Erendiz Atasü, kadının bireysel ve toplumsal varoluş serüvenini, yerleşik iktidar ilişkilerinin mikro düzeyde de olsa yaşatıldığı aile ortamı tasvirlerinde ince bir duyarlıkla ele alır. Kendisini "kadın yazar" olarak tanımlayan Atasü, edebiyatın baskın erkek egemen söyleminin kadın karakterlere kendilerini ifade etme fırsatı vermeyen yapısını kurmaca dünyasının merkezindeki kadın karakterler aracılığıyla eleştirir. Erkeğin "aile reisi'' olduğu evlilikler anlatılırken erkek egemen toplumda ikinci sınıf ilan edilen kadının kimlik sorunsalının edebi düzlemde sorgulanması amaçlanır. Feminist eleştiri, kadının kurmaca dünyada aile ve evlilik ortamındaki temsillerini ele alırken kadın imge ve imajlarıyla sergilenen cinsel ideolojiyi hem okur hem de yazar tavrı açısından değerlendirir. Kadını aile ve evlilik kanalıyla "nesne" olarak algılayan ataerkil söyleme karşı çıkan Erendiz Atasü'nün eserleri, kadın öznenin kendini gerçekleştirme serüvenini yansıtır.

Rita Felski'nin vurguladığı gibi "feminist kendini bulma yazını'' ile kadın kahramanların yaşamlarından tramvatik olaylar ve bu olayların etkilerine ışık tutulur. Kadının uyanış sürecinin sembolik ortamda gerçekleştiği metinler, kadın öznenin kendini *"bulma/tanıma/keşfetme"* öyküsüdür (Felski, 1989, s. 128). Erendiz Atasü'nün eserlerinde *"biyoloji yazgı demektir"* (Leoff, 1999, s. 87) ifadesine karşı çıkan ve çoğu zaman bu yazgıyla hesaplaşan kadın karakterler ile karşılaşırız. Toplumsal yazgı sürecinde psiko-sosyal yaptırımlarla ikincilliğe zorlanan kadın, "fark ediş" dönemini yaşarsa erkeğin nesnesi konumundan kendi oluş'a dönüşüm sürecine geçebilir (Eliuz, 2014, s. 194).

Aile ve evlilik yaşamı kadın karakterlerin özgürlüğe kavuşmalarını engelleyen baskı unsurlarını ataerkil toplumlarda olağanlaştırır. Erendiz Atasü, roman ve öykülerinde kadın temsilleri aracılığı ile bu sosyal yapının unsurlarını feminist yaklaşımla irdeler. Kristeva'nın savunduğu "*kadınların sorunlarının çözümü için sosyal ve dilsel temsil düzenlerinin her ikisini de kapsayan psikosembolik yapıyı irdeleme"* (Durudoğan, 2010, s. 67) yöntemi Atasü tarafından sıkça kullanılır. Her kadının tekliğinin, öznelliğinin ve özgünlüğünün vurgulanması gerektiğine işaret eden feminist bakış, Atasü'nün roman ve öykülerinde anlatılan aile ilişkilerinin merkezinde yer alır. Atasü'nün amacı, *"dünyanın tüm kültürlerini etkilemiş ataerkilliğin ilk bakışta fark edilmeyen biçimlerini keşfedebilmek, kavrayabilmek ve metinlerle ayan kılabilmek, ataerkilliği sorgulamaya, dönüştürmeye çabalamak ve bunu edebiyatın zarafeti içinde yapabilmek"* tir (Atasü, 2014, s. 33). Atasü, kadının bireyleşmesine engel olan, onun kendine özgü doğasını reddeden, onu baskı altına alan tüm araçları cesur bir tavırla eleştirir.

Oya Batum Menteşe'ye göre Erendiz Atasü'nün ilk romanı *Dağın Öteki Yüzü*'nden *Güneş Saygılı'nın Gerçek Yaşamı* romanına uzanan süreç içinden bakıldığında, yazarın romanları sanki aynı kadının öyküsünü, farklı dönem ve farklı kurgular içinde ele alıyor gibi görünmektedir. Menteşe'ye göre benzer tema ve motifler tüm romanlarda tekrarlanır. *"Aslında tüm romanlar tek bir yaşam öyküsünün farklı süreçlerini oluşturan bir bütünlük sergiler"* (Menteşe, 2014, s. 66). Kadın karakterlerin aile ilişkilerinde ve evlilikte kendilerini sorgulama süreçleri kadının bilinçlenme düzeyine bağlı olarak değişir. Yazar, benzer temaları sıkça gündeme getirirken kadın öznenin farklı sosyal ve tarihsel etmenler ile kurgulanışını bütünsel çizgide sunmayı başarır.

İlk öykülerinde kadının aile ve evlilik yaşamını dış dünyada olup bitenlere ve ataerkilliğin kırılamayan gücüne odaklanarak anlatan yazar, zaman içerisinde kadının iç dünyasını merkeze alır. Atasü, içsel öyküye geçiş nedenini kendisiyle yapılan bir röportajda şu sözlerle açıklar:

"Kadınlar da Vardır kitabında küçük burjuva insanı ve özellikle küçük burjuva kadını, toplumsal koşulların içinde ve toplumsal konumu vurgulanarak irdelenmişti. "Lanetliler" de "içsel yaşantılar" daha fazla dile getirilmiş. Özellikle "Ağlamak" öyküsünde bir evliliğin anatomisi yapılmış, ya da en azından yapılmaya çalışılmış... "Lanetliler" daha içe dönük bir kitap. Neden? Belki şu sıralar, toplumsal bir durağanlık yaşadığımızdan ve herkesin biraz kendi içine ve çevresindekilerin içine

bakmasından... Bana sorarsanız, bu hiç öyle kötü bir şey değil. "Birey" denen olguyu ve bireysel yaşantıları, bireyin derin ruhsal dehlizlerinde yolumuzu şaşırıp kaybolmamak koşuluyla, tanıtmak gerektiğine inanıyorum" (Atasü, 1985, s. 58).

3.1. Aile İçi Roller: Eş ve Anne Rolü

Erendiz Atasü, *Dağın Öteki Yüzü* romanında Cumhuriyet kuşağının aşklarını, ailevi ilişkilerini, evliliklerini toplumsal tarihin izlerinde dile getirir. Anlatıcı sunuş bölümünde, gerçeğin kurmaca ile iç içe olduğu bu romanın konusu ve kahramanları hakkında bilgi verir. 1930 ve 1940'larda annesi ile babasının mektuplaşmalarından kalan belge niteliğindeki yazıların bu kitabın çekirdeğini oluşturduğunu belirtir. Vicdan adlı kadın kahraman aslında yazarın annesi Hadiye Hanım'ın romanda temsilcisi iken Elmas da yazarın anneannesi Fitnat Hanım'ın temsilcisi konumundadır. *"Yazınsal metnin iç dinamikleri nedeniyle gerçekliğin tıpkısını eserde sunmanın imkânsız olduğunu"* söyleyen yazar anlatıcı, *"Vicdan ve Hadiye, Raik ve Faik, Fitnat Hanım ve Elmas Hanım karşımda duruyorlar; birbirlerine çok benziyorlar; ama tuhaf biçimde ve kesinlikle birbirlerinden farklılar"* (Atasü, 1995, s. 5) diyerek kurmaca ile gerçekliğin sınırlarını vurgular.

Romanda evlilik yaşamları ayrıntılı biçimde anlatılan Vicdan ve Raik oldukça mutlu öğretmen çifttir. Yaşadıkları maddi ve manevi sıkıntılar idealist çiftin geleceğe umutla bakmalasını engellemez. Anlatıcı yazar, onları romanın ilk bölümünde "taşralı Kemalistler" olarak tanımlar. Cumhuriyet balolarına katılan Vicdan ve Raik *"ayaklarını cendere gibi sıkan rugan iskarpinleri, alışık olmadıkları fraklarının içinde tere batmış, hiç yakınmadan canla başla vals yapan taşralı Kemalistler"*dir (Atasü, 1995, s. 16).

Taşrada yetişmiş, cumhuriyetin eğitim olanakları sayesinde meslek sahibi olup evlenmiş bu çiftin aşkları ve evlilikleri roman boyunca Kemalist ülkü paralelinde anlatılır. Vicdan, Atatürk döneminde İngiltere'ye bursla gönderilen öğrenci grubunda yer alan yurtsever kadın kahramandır. İdealist kimliği ile tanıtılan Vicdan'ın ağırbaşlı tavırları roman boyunca vurgulanır. Güleryüzlü olmasına rağmen hiç kahkaha atmadığının altı çizilirken cumhuriyetin "ülküsel kadın" imgesine işaret edilir. Anlatıcı yazarın annesinden söz ederken *"gereğinden çok ölçülüydü bana kalırsa. Saygı adına baskıcıydı. Yaşamı bir bayram gibi sevemedi hiç"* (Atasü, 1995, s. 26) demesi dikkat çekicidir. Bu sözler aslında Vicdan'ın bastırılmış kadınlık duygusuna işaret eder. Mutlu evliliğine rağmen kadın kahramanın kendi içinde geliştirdiği bu katı kurallar bir süre

sonra onun içinden çıkamadığı yerleşik yargılara dönüşür. Vicdan'ın evliliğinde yaşanan tutukluk ve aşılamayan mesafeli tutumun temel kaynağı bu durumdur.

Vicdan, romanda *"ölçülü, güleç fakat kahkahasız, ilkeli yumuşak, çalışkan, atılgan"* (Atasü, 1995, s. 26) biri olarak nitelenir. Kocası Raik ile arasında sıkı bir sevgi bağı bulunan Vicdan, evlilikleri boyunca eşini mutlu etmeye çalışan fedakâr kadın rolünü üstlenir. Vicdan ve Raik'in evliliği çeşitli özveriler üzerine kurulur. Kadın ve erkeğin attığı karşılıklı adımlar onların ortak bir noktada buluşmasını sağlar. İş bölümü esasına dayalı örnek bir evlilik modeli söz konusudur. Yazar anlatıcı, kadın ve erkeğin eşit haklara sahip olduğu bu evlilik modeline dair şu önemli bilgileri verir:

"*Kuşkusuz mutlu bir evlilikti onlarınki… Eşitlikçi bir evlilik. Erkek sigaradan vazgeçti, karısı tütün kokusundan hoşlanmıyor diye; kadın mesleğinde ilerlemekten, orta eğitimde öğretmenliğe razı oldu, kocasının çalıştığı kente atanabilmek için. Erkek Milli Eğitim Müfettişliğinden istifa etti, uzun sürüyordu yolculuklar ve karısı ürküyordu yalnızlıktan. Kadın kaleme aldığı şiirleri, öyküleri bastırmayı düşlemedi bile, kocasının önüne geçmemek için. Erkek dans etmeyi, tiyatroyu, operayı sevmeyi öğrendi; kadın kocasının taşralı akrabalarını. Erkek Fitnat Hanım'ın huysuzluğuna, Reha'nın çırpıntılarına, Burhan'ın hırçınlıklarına dayandı, karısı üzülmesin diye; kadın kocasının hastalıklarına. Erkek pazara gitti, kadın pişirdi. Sobayı erkek yaktı, kadın ütü yaptı. Kavga ettiklerini kimse görmedi; yakındıklarını kimse duymadı, ta ölüm onları ayırana dek. Kuşkusuz, mutlu bir evlilikti onlarınki…"* (Atasü, 1995, s. 198).

Kalıplaşmış toplumsal cinsiyet rollerine göre şekil alan evliliklerde özverili olan sadece kadındır. Vicdan kadar Raik'in de kendi yaşamından ödünler vermiş olması dikkat çekmektedir. Toplumsal değişimler tarih boyunca aile yapısına doğrudan yansır. Türk aile yapısında "tröst aileden domestik aileye geçiş" söz konusu olduğunda "*tröst ailede ön planda olan aile bütünlüğü ve otoriter yapı önemini kaybeder, domestik ailedeki kişiler ve kişilikler arası eşitlik- özellikle kadın erkek eşitliği- önem kazanmaya başlar"* (Esen, 1991, s. 410). Romanda kadın erkek eşitliği, Kemalizmin kadınlara sunduğu siyasi, sosyal ve kültürel hakların ev içlerine yansıma biçimleri ışığında değerlendirilir.

Vicdan, evlilik kurumunun eşitlik temeli üzerine inşa edilmesi gerektiğini savunur. Erkeği aile reisi olarak kabul edip kadına ikinci sınıf muameleyi uygun gören eril zihniyeti sıkça eleştirir. Raik, kadına her zaman değer veren, kadının görüşlerine her ortamda saygı duyan bir bakış açısıyla hareket ettiğinden Vicdan ile arasında "fikir birliği" söz konusudur. Vicdan, izini kaybettiği dadısı Faika Kalfa'ya yeniden

kavuştuğunda onun boğaz tokluğuna gelip kendi evlerine yerleşmesine izin verirken bu kararı tek başına alır. Raik'e sorma ihtiyacı duymayışına Paşa Eniştesi, büyük tepki gösterir. Vicdan'a kızan eniştesi kadının evin erkeğine danışmadan tek başına karar vermesini yanlış bulur. Bu bakış açısı erkeği "karar mekânizması" olarak gören ataerkilliğin yansımasıdır. Vicdan, Gelibolu'da askerlik yapan eşine yazdığı mektupta bu konuyla ilgili şunları söyler:

"*Paşa enişte, önce sana danışmamı uygun buldu. "Kız, harim-i ismetinize, bir yabancıyı, aile reisine danışmadan, nasıl sokarsın…? diye, beni azarladı. "Lazuşağını kızdıracaksın," dedi. "Yabancı mı, a enişteciğim, sevgili dadım o benim dedim," dedim. "Siz bilmezsiniz, benim Lazuşağım ne centilmendir; beni hiç kırmaz, enişteciğim," diye cevap verdim"* (Atasü, 1995, s. 29).

Evde erkeğin tek iktidar olduğu geleneksel evlilik modeline karşı çıkan Vicdan, kadın hakları konusunda da roman boyunca farklı alanlarda duyarlık sergiler. Kadının ezilmesine, aşağılanmasına, hor görülmesine kesinlikle tahammül edemez. Katıldığı bir tango partisinde çalan şarkının sözlerini incelerken bu şarkının kadını aşağıladığını fark eder. Kadın cinsi bu şarkıda "şeytanca bir tasarım" olarak nitelendirilir. Erkeğe işkence olsun diye icat edilen bir şey olarak tanıtılır. Frankie Lane'nin Jesabel adlı bu parçasının nakarat kısmında kadına sürekli "işte o sensin" diyerek "şeytani figür" rolü dayatılır. Vicdan, kadını ikinci sınıf olarak gören, ötekileştiren söz ve davranışlara karşı aşırı duyarlıdır. Şarkı sözleri aracılığıyla "şeytan" gibi "tehlikeli" bir varlık olarak sunulan kadın cinsine karşı erkeğin uyarılması ataerkil söylemin yeniden üretildiği bir örnek olarak karşımıza çıkar. Diğer kadınların bu şarkının sözlerinin hiç farkında olmadan dans etmeleri karşısında rahatsız olan Vicdan, büyük öfke duyar. Evliliğinde mutsuz olan abisi Burhan ve eşinin bu şarkı eşliğindeki dansı, ikili ilişkilerdeki anlam kaybını da ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir. Tango partilerine aile bireyleri ile birlikte katılan Vicdan, onların dans ediş biçimlerini eleştirir. Ustalık ve incelikten yoksun bu hareketlerin dans olamayacağını belirtir. Tango partisinde aslında hiç anlamadığı şarkı sözlerini ağır Karadeniz şivesiyle söyleyen Burhan'ı gören Vicdan, onun mambo ile horon arası acemi bir oyun tutturduğunu gözlemler. Eşi de sürekli kalçasını kıvırarak oryantal bir dansa dönüştürmeye çalıştığı tangodan oldukça uzaktır. Vicdan onların ait olmadıkları bu ortamda aslında uyumsuzluklarını örtmeye çalışan sahte bir neşeyle dolduklarını düşünür. Vicdan'a göre *"gövdenin her işlevi ciddi ve önemli bir görevdir"* (Atasü, 1995, s. 171). Burhan'ın eşinin kadınları aşağılayan bir

şarkıdan hiç rahatsızlık duymadan, sahte ilişkilere uyum sağlayan tavırlar sergilemesi Vicdan tarafından eleştirilir.

Evlilikte ikiyüzlü hallerden uzak durulması gerektiğini sık sık belirten Vicdan'ın kadın hakları konusundaki duyarlığı Burhan'ın evlenmeden önceki sevgilisi Vecdet'in hikâyesinde de karşımıza çıkar. Baloda kadını aşağılayan şarkıyı dinlerken kendi abisi yüzünden ezilen Vecdet adlı dostunu birden anımsar. Vecdet'in dostluğunu kaybetme nedeni kardeşi Burhan'ın onu aldatmış ve yaralamış olmasıdır. Vicdan bunun acısını her zaman duyumsamaktadır. Feminizmin "kız kardeşlik" duygusu Vicdan ile Vecdet'in ilişkisi üzerinden irdelenmektedir. Burhan, Vecdet ile evlenmeyip komşu kızıyla aniden evlenerek onu yüzüstü bıraktığında bu duruma en çok üzülenlerden biri Vicdan olmuştur. Vecdet'e yıllar sonra Ankara'da rastladığında onun evli ve mutlu bir kadın olarak karşısına çıkmasından büyük mutluluk duyar. Konuşurken "herhangi birini sorar gibi Burhan'ı sormasına" hayret eder. "Nasıl içim sızladı" diyerek hâlâ bu konudan etkilendiğini gösterir. Yıllar sonra evliliğinde çok mutsuz olan Burhan'ın yeniden Vecdet'e dönme planı Vicdan tarafından bozulur. Vecdet'in bir kez daha hayal kırıklığı yaşamasına engel olmayı başaran Vicdan'ın seçimi kendi kardeşinin değil Vecdet'in mutluluğundan yana olur. Bu noktada "kadın dayanışması" dikkat çekicidir. Burhan'ın kadın figürleri "nesne" gibi görmesi ve onları kendi ruh haline göre dilediğince yaşamında tutabileceği düşüncesi ona erkek egemen toplumun yüklediği "üstünlük" rolünün yansımasıdır. Vicdan bu gücü kırarak kadın hakları hususunda duyarlığını ortaya koyar.

Romanda aile içi ilişkilerde Cumhuriyet kuşağının kadın erkek rolleri hususunda kazandığı bilincin altı çizilir. Geleneksel evliliklerde erkeğe hizmet eden, onun dilediği gibi ve dilediği kadar erkeğin yaşamında yer alabilen kadının toplumsal konumunda değişiklik için çabalayan kadın karakterlerin varlığı söz konusudur. İnsanlara güven duygusuyla hareket eden, kendi çıkarlarından önce karşı tarafın iyililiği isteyen ve bu yönde adımlar atan Vicdan ve Raik, kimlikleri ile Cumhuriyetin "yurttaş" tipini temsil eden ideal insanlardır. Bu durum onların aile içi ilişkilerine de yön vermektedir. Yurt kalkınması uğruna çabaları ve içlerindeki ortak duygu olan vatan sevgisi onların ilişkilerinin bağlayıcı ve güçlendirici temel unsurudur. Atasü, onların ilişkilerinde çekingen ve tutuk davranışlara dikkat çekerek Cumhuriyet kuşağının sakinliği ve sessizliğinin sorgulanması gerektiğine işaret eder. Roman boyunca kadın ve erkeğin "eş" kimliğinin aslında "yurttaş" kimliği altında ezildiği mesajı verilmektedir. İyi yurttaş olmak için canını feda etmeye hazır olan Vicdan ve Raik içlerindeki coşkulu

duyguları hiçbir zaman yaşayamamıştır. Bu "bastırılmışlık" romanda anlatıcı yazar tarafından eleştirilmektedir.

''İncir Ağacının Ölümü''nde Nuran ve Fikret'in evliliğinde de Vicdan'ın evliliğindekine benzer bir çekingenlik söz konusudur. Onlar da çok iyi anlaşan eğitimli, orta yaşlı, sakin bir çift olarak tanıtılır. Öyküde onların *"sahte dostlukların paravanı ardında, düşmanlıkların habire birbirine diş bilediği iş yerlerinde ne uzayıp ne kısalarak emeklilik çağını, uyumsuzlukları örtbas etmenin de bir tür ikiyüzlülük olduğunu akıllarına getirmeden evliliklerinin otuzuncu yılını idrak ettikleri ve yaşam enerjilerinin içlerinde tutuklu''* (Atasü, 2008, s. 4) olduğu belirtilir. Anlatıcı evlilikteki durağanlığı hiçbir zaman olumlamaz. Öyküde karı kocanın içlerinde birbirlerine karşı kabarıp duran fakat anlam veremedikleri sessiz öfke dalgaları söz konusudur. Nuran'a göre Fikret çok yumuşak başlı olduğu için başkaları onları ezmektedir. Oysa Fikret Bey de sigarasını yasaklayan, tüm küçük keyiflerini ortak yaşamlarından kovan karısına içten içe kızgındır. Nuran Hanım ve *Dağın Öteki Yüzü*'nün ana karakteri Vicdan aile içi ilişkilerde "baskın" kadın figürler olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendisinin sürekli dışarının kötülüklerine karşı tek başına mücadele ettiğini düşünen Nuran kendi eşinde bu mücadeleci gücü göremediği anlarda onun kültür kodlarıyla belirlenmiş erkek iktidarına sahip olmadığını fark eder. Bu noktada Nuran ve Vicdan birbirinden ayrılır. Nuran, toplumun dayattığı "güçlü" erkek imgesini içselleştirdiği için eşinin "güç" sergilemeyişini kendi yaşamlarında bir eksiklik olarak görür. Kendisi erkekleşmeye çalıştığında ise rol karmaşası yaşadıklarını düşünür. Oysa Vicdan, eşi Raik'in "uysal" tavırlarını aydın bir erkeğin sahip olduğu "şefkat" duygusu ile ilişkilendirir. Vicdan, "cinsel yaşam" söz konusu olduğunda yaşadıkları tutukluğu yaşamının son dönemlerinde farklı bir gözle ele alarak Nuran Hanım'ın özlem duyduğu coşku üzerine düşünmeye başlar.

Açıkoturumlar Çağı romanında da evlilikte erkeğin iktidarının daha az olması eşi tarafından sorunsallaştırılır. Romanda kitaplar yazan, televizyon programlarında iktidar yanlısı bir tutumla düzenin parçası olmuş neoliberal aydınlar olarak tanıtılan Cengiz ve Bayhan'ın evliliğinde de "erkek imgesi" sorgulanır. Bayhan ilişkilerinde eşinden daha baskın bir figürdür. Evliliklerinde kadının bu tutumunun "eşinin iktidarsızlığı" ile açıklanması içselleştirilmiş toplumsal cinsiyet rollerinin de bir yansımasıdır:

"*Kocasındaki bu iktidarsız tutum! O, Bayhan Soydemir Aytamer amaç bellediğini, avuçlayıp koparırdı! Cengiz eksikliğinin acısını hep duyduğu bu atak özellik için Bayhan'a meyletmemiş miydi, vaktiyle?* (Atasü, 2006, s. 179).

''Beyaz Fil'' öyküsünde "ressam ve karısı" aşk evliliği yapmış olsa da onların evlilikleri de kısa sürede "dingin bir durgunluk" karşısında güç kaybetmeye başlar. Evliliklerinde bir dengeyi tutturmuş olan çift bu dengeyi bozmaktan ısrarla kaçınır. Ressamın sürekli deniz kenarına gitmesi ve denizde kendi başına vakit geçirmesi aslında evliliğindeki düzeni bozmadan alışılmış düzeni yürütme eğilimine işaret eder. Deniz sayesinde "tümlenen/bütünlenen" erkeğin kaçış yeri doğadır. Sakin evliliğinde duygularının öldüğünü, eşi ile bir şey paylaşamadığını bilen fakat bu gerçekliği reddeden ressamın öykü boyunca mesleki kimliği ile anılması da oldukça anlamlıdır. Çünkü eşi ve evliliğini değil de sürekli işini düşünmesi ve doğa görüntülerine yoğunlaşması onu evinden uzaklaştıran etmenlerin başında yer alır. Erkek özne mesleği ile tanımlanırken onu evde bekleyen karısından "ressamın eşi" olarak söz edilmesi kadın-erkek ilişkilerinde kadının erkeğe bağlılığının yansımasıdır.

"Arda Kalan" öyküsünde otuzlu yaşlardaki Selma'nın ailesi anlatılırken *Dağın Öteki Yüzü*'nün bazı karakterlerine bu öyküde yer verilmesi dikkat çeker. Selma'nın babası Raik eşine sadık bir erkektir. Düzenli ve huzurlu evliliğinde mutluluğu yakaladığına inanır. İstanbul Darülfünun'da birlikte okuyan bu genç çiftin evliliği Raik'e göre "sağlam temeller" üzerine kurulmuştur. Rumelili eşini çok seven Raik, evliliğinin ardından Trabzon'dan ayrılır. Bu nedenle bazı akrabaları onun eşini sevmezler. Onu memleketinden çekip alan kişi olarak nitelendirirler. Raik'in annesi Rabia Hanım, ilk zamanlarda bu evliliğe şiddetle karşı çıkar. Onu "gelin" olarak onaylamaz. Geleneksel toplumlarda kadının evlendiği erkeğin yaşadığı yere gitmesi ve kendi yaşam biçimini onun ve aile çevresinin tercihlerine uygun olarak değiştirmesi beklentisi söz konusudur. Toplumdan dışlanmaktan korkan bireylerin bu yerleşik algıyı besleyecek yönde hareket etmesi kadına yüklenen rolü kalıplaştırır. Aileler kendi düzenlerini korumak adına yakın çevreden ve mümkünse akrabalardan birini gelin ve damat olarak evlerinde görmeyi arzular. Öyküde gelin- kaynana ilişkisini yansıtan şu sözler bu bakımdan önemlidir:

"*Raik, sınıf arkadaşlarından bir kızla evlenmeye kalkışınca, Rabia hanım kendini tokatlanmış gibi hissetti ama karşı çıkmadı. İlk kez tümden bir yabancı giriyordu hayatlarına. Gelin, bir akraba değildi, Trabzonlu değildi, Karadenizli bile*

değildi. Kolay değildi Rabia Hanım için. Ama tuttu kendini. Raik ondan ve Hayri'den farklıydı, bunu hiç unutmadı. Ve zamanla sevdi gelinini" (Atasü, 1985, s. 58).

Kendisinin Raik'in eşiyle birlikte "tahta ovmadığını, hamur açmadığını" söyleyen Rabia Hanım, bu "eksiklere" rağmen zamanla onu sever. Gelinden beklenen ev işleri toplumun kadına yüklediği rollerin yansımasıdır. "Ömründe İstanbul dışına çıkmamış, başına hiç namaz örtüsü koymamış bu şapkalı öğretmen kız"a öyküde diğer kadınlar gizli gizli de olsa imrenir. Onun "okumuşluğuna, bir erkek gibi çalışmasına" Rabia Hanım da saygı duyar. Bu öyküde şehirli kadın ile taşradaki kadının zihnindeki "eş" ve "annelik" algısının farkı dikkat çekmektedir. Raik'in eşi diğer kadınlar tarafından da "öteki" olarak görülmektedir. Tahta ovan ve hamur açan kadın imgesini alt üst eden bu figür, kadınların zaman içerisinde "imrendiği" biri olarak nitelendirilse de "bilinçlenme" ya da "dönüşüm" yaşatacak kadar öncü rol üstlenmez. Öykünün ana kahramanı Selma, yıllar sonra Trabzon'a gelerek geçmişi sorguladığında akrabalarının aile ve evlilik yaşantısındaki geleneksel kalıpların kendi kuşağında da benzer özelliklerle sürdüğünü fark eder. Bu bakımdan taşra, tarihsel ve kültürel olayların yarattığı değişime rağmen cinsiyet rollerinin dağılımını koruyan, düzenli hale getiren, ataerkil söylemi sürekli yeniden üreten bir zihniyeti temsil eder. Aile içi roller de mekânın kurguladığı ilişkiler doğrultusunda şekil alır.

Geçmiş zamanın aile ilişkileri üzerinden sorgulanması Erendiz Atasü'nün öykülerinde sıkça karşımıza çıkar. "Gerçek ve Düş" öyküsünün ana kahramanı, annesinin ölümünden sonra geçmişi tüm ayrıntılarıyla ele alıp annesini daha iyi tanıyarak, onun bilinmeyen özelliklerini geç de olsa keşfederek kendi kimliğine ulaşabileceğine inanan bir kadındır. Yaşamını özellikle evliliği üzerinden sorgulayıp benliğini yeniden kurgulamak üzere iç yolculuğa çıkan mutsuz ve huzursuz kadının evliliği oldukça sorunludur. Gündelik yaşamın sıkıcı düzeninden kaçıp çok uzaklara gitmek istediğini söyleyen kadın kahraman gizleneceği yerin mezarlık ya da tımarhane koğuşu olabileceğini söyler. Onun yaşama sevincini tüketen ev ve iş düzeni öyküde kadının kendisi tarafından şöyle tasvir edilir:

"*Kimliğimi yitirmiştim nasılsa… Ya da hiç öyle bir şeyim olmamıştı. Kocam için arada sırada dokunulacak bir et ve evi derli toplu tutmaya yarayan bir düzenek; kızım için onu kısıtlayan bir zorba; işyerimdekiler için durmadan çeviri yapan bir daktilo makinesi… Kendim için?.. Hiçbir şey olmamıştım, hiçbir zaman… Keşke ölebilseydim, ya da gerçekten delirebilseydim!.."* (Atasü, 1985, s. 134).

Kadını "şeyleştiren" eril bakışı ortaya koyan bu sözler eş ve annelik rolünün kadını evde "tutsak" haline getirdiğine işaret eder. İş yerinde daktilo başında çalışsa da "hiçbir şey olmadığını" düşünen kadın kahraman, kendini gerçekleştiremeyişi nedeniyle büyük üzüntü duyar. Annesinin geçmişteki konuşmalarında kadınları "et parçası, ev eşyası, bir porselen tabak" olarak gören zihniyete karşı çıktığını belirten kadın kahraman, kadının evlilikte "köle" konumunun tarihselliğine dikkat çeker. Erken evlilik kararı alan kızına büyük bir öfke ile karşı çıkması onun farklı kuşakların aynı mutsuzluğu yaşadığı yönündeki düşüncenin bir sonucudur. Kızının gelecekte duyacağı pişmanlığın önüne geçmek isteyen kadın kahraman yine de kızıyla ilişkisini bozmak istemez. Başka annelerin bu durumda "seni uyarıyorum; ilerde bana gelme" dediklerini; fakat kendisinin "başın sıkıştığında ben her zaman buradayım" diyerek kapılarını kızına her zaman açık tuttuğunu söyler. Kızının bu evlilik yüzünden dünyanın sonsuz genişliği ve renkliliği yerine daracık ev yaşamının sıkıcı kalıplarıyla erkenden tanışacağını düşünür. Kadın kahramanın zihninden geçen bu düşünceler aslında kendi benliğinin ulaşamadığı ve özlemini duyduğu özgürlüğün ifadesidir. Kendi annesi de benzer bir söylemle kendisini yıllar önce uyarmış fakat onun evliliğine engel olamamıştır. Yıllar sonra annesinin uyarılarını hatırlayan kadın kahraman evliliğine dair şu bilgiyi verir:

"*Ders çalışıp fakülte bahçesinde elele dolaşmaktı tüm beraberliğimiz. Nişanlandıktan sonra, kapıların ardında kaçamak öpücükler karıştı yaşantımıza. Ve evlendik… Biz iki çocuk, biz iki yabancı, yüksek duvarlarla korunan fakülte bahçesinden çıkıp hayat denen o kargaşanın içinde kendimizi buluverince öyle şaşırdık ki, birleşen ellerimiz çözülüverdi, biz bile anlamadık, bize ne oldu"* (Atasü, 1985, s. 151).

Kendi evliliğine karşı çıkan annesine yıllar önce "saçma düşüncelerini, gençliğini yitiren bir kadının acılaşması olarak kabul ediyor ve hoşgörüyorum" diyen kadın kahraman onun ölümünden sonra gerçekleri görmeye başladığını söyler. Annesini aslında babasıyla mutsuz evliliğinin sorumlu tek kişisi olarak suçladığı yılları anımsar. Kendi evlilik tanımının annesininkinden çok farklı olduğunu söylediği ve annesine bu konuda adeta ders vermeye kalktığı an'ı hatırlayarak özgüven dolu konuşmanın aslında ne kadar hatalı olduğunu geç de olsa fark ettiğini belirtir: *"Benim ilişkimde ben, sen olmayacak, biz olacağız. Ben yaşam boyu tek bir aşk tanıyacağım ve tek bir amaç bileceğim; o aşkı korumak ve kocamı mutlu etmek… Sevmek budur, evlilik budur"* (Atasü, 1985, s. 150).

Evlilikte kadının "koruma" ve "mutlu etme" göreviyle var olacağını savunan toplumsal kabuller kadın kahramanın bu sözleriyle gün ışığına çıkar. Onu adım adım

mutsuzluğa sürükleyen bu şartlanmışlık sosyal normların kadın birey tarafından nasıl kanıksandığının altını çizer. Kadın kahraman, annesiyle aslında ortak bir kaderi paylaştığını, süreklilik duygusuyla onun kuşağının yaşadıklarının kendi kuşağına aktarıldığını yıllar sonra da olsa idrak eder. Bu bakımdan anne ve babasının evliliğini tüm ayrıntılarıyla irdeleyerek tahlil etmeye çalışması aslında evlilik kurumunun tarihsel çizgisini ortaya koyma amacını yansıtır. Annesini geçmişte babasına kendisini adamadığı, sadece onun mutluluğu için yaşamadığı için bencillikle suçlayan kadının düşüncelerinin orta yaşa geldiğinde değişmesi dikkat çekicidir. Kadına "adanmışlık" rolünü atfeden eril zihniyetin kalıplarına karşı direnen annesini anlamaya başlaması bilinçlenme sürecinin başlangıç noktasıdır. Kendi kızının evlilik kararını çok erken bulması ve bu konuda kızıyla tartışması kazandığı "deneyim" ile bilinçlenme sürecine adım atmasının bir ürünüdür. Feminist yaklaşım, "deneyim" sözcüğüne özel anlamlar yükleyerek kadının kendi ben'ini sorgulama ve değişim yaratma gücünü kendinde bulmasını sağladığına işaret eder. Öyküde de kadın kahraman için geçmişin deneyimleri dönüştürücü güce dönüşür. Geçmişte kendi annesi toplumun kadından beklediği rolleri yerine getirmeyip geleneksel ev hanımı modeline bürünmemiştir. "Saçma sapan magazinler, sıradan aşk romanları okuyup kanaviçe işlemeliydim; ya da konken oynayıp dedikodu yapmalıydım. Oyunun kurallarını bozdum, şimdi de bedelini ödüyorum." (Atasü, 1985, s. 150) diyerek kendi kızının bencillik suçlamalarına cevap veren kadın kahraman eşinin evde iktidar temsilcisi olmasını eleştirdiği için kendi kendisini suçlar.

''Gerçek ve Düş'' öyküsünde kadın kahramanın iktidar kavramıyla hesaplaşması baba figürünün toplumsal tarihteki yerini düşündürür. Foucault'nun "Cinselliğin Tarihi" kitabında hiyerarşik düzene dair savunduğu görüşler ışığında ele alındığında bu öyküde eş ve baba rolündeki erkeğin iktidarı sorunsallaşır. "İktidar konuşur ve bu kuraldır." diyen Foucault'ya göre "*iktidar her yerdedir; her şeyi kapladığından değil, her yerden geldiğinden dolayı her yerdedir. İktidar elde edilen, koparılan ya da paylaşılan, korunan ya da elden kaçırılan bir şey değildir; iktidar sayısız noktalardan çıkarak eşitsiz ve hareketli bağıntılar içinde işler"* (Sunar, 1995, s. 43-44). Öyküde kadın kahraman hem ev içinde hem de ev dışındaki iktidar ağlarının baskısına maruz kalır. Aile ve evlilik kurumu erkeği yücelten bir bakışla ona "konuşması ve sözü dinlenmesi gereken kişi" olma misyonu yükler. Kadının kendi iç seslerine kulak verip konuşmaya başladığı anda aile içi rollerin kalıplarına itaat etmediğinden "oyunbozan" olarak nitelenmesi söz konusudur.

Öyküde "ev hanımı" imgesinin toplumun zihnindeki yerleşik durumundan söz eden ve kendisinin bu kalıba uymadığını bir suçlu gibi "itiraf" eden kadın kahraman, "sıradan" bir "eş" ya da "anne" rolünü taşımadığının farkındadır. Evinde zaman içerisinde "makineye ya da bibloya dönüşmemek" için çabalaması onun kadını nesneleştiren tahakküme karşı koyma girişimidir. Evliliğindeki temel sorunları tüm içtenliğiyle kendi kızıyla paylaşan kadın, sürekli iç korkular, endişeler, kuruntular ile bu evliliği kocasının nasıl çıkmaza soktuğunu anlatır. Sürekli kendisini ezmesinden korktuğu karısına karşı kendini savunma halinde olan baba figürü, ürettiği kuşkulardan arınamamıştır. Bu durum evliliği iktidar mücadelesi olarak gören toplumsal yapının tezahürüdür. Çiftlerin eşitliği üzerine değil bir cinsin özellikle de erkeğin tahakkümüne dayalı ilişkileri mutlak doğru olarak gören zihniyet, evliliği mücadele alanı olarak kurgular. Eşler birbirlerinin kimliklerini silikleştirmeye çalıştıkça güç kazanacaklarına inanır. Kadın kahraman, eşinin erkekliğini kaybetme korkusu ile sürekli kendisini incitmesine tahammül edemez. Kendisinin de zaman içerisinde başka bir varlığa dönüşüp "katılaşmasına" neden olan bu durumu şu sözlerle ifade eder:

" *Bu kadın ve onun sevgisi, ruhsal gereksinmeleri benim yaşamıma egemen mi olacak, beni ketleyecek mi? diye kuşkulanırdı. Ne yaptımsa bu kuşkuyu silemedim hayatımızdan. Onun ne kölesi, ne efendisi olmak istediğimi anlatamadım ona. Kuşkulanınca zalimleşirdi, ezerdi beni. Hep yarı yolda kor, yalnız bırakır, dışlardı. Hırpalardı beni. Zamanla ihtiyaçlarımı kendim karşılamasını öğrendim. O zaman incindi, bana 'Katılaştın' dedi. Kim bilir… Belki… Başka seçeneğim var mıydı? Zamanla onu gereksinmeden yaşamasını öğrendim. Ve zamanla o da beni yeni durumumla kabullenmeyi öğrendi. Böylece bir uzlaşmaya vardık, birlikte yaşlandık. Benim evliliğimin özeti budur"* (Atasü, 1985, s. 162).

Erendiz Atasü'nün diğer öykülerinde de karşımıza çıkan ve kadın kahramanın "katılaşması" olarak ifade edilen bu durum kadının dönüştürücü deneyimlerin ardından fiziksel ve ruhsal değişime uğradığına işaret eder. "Kendim olacağım" diyen anne modeli aslında katılaştığını düşündüğü noktada öz ben'ine kavuşmaktadır. Öyküde "mavi gömlekli adam" diye anılan bir erkekle duygusal bağ kurmaya çalışan annesinin aşk arayışının da geleneksel ev kadınlığına bir isyan olduğunu uzun yıllar sonra anlayan kendi kızı, büyük acılar çeken annesinin iç çatışmalarını empati kurarak düşünmeye başlar. Annesinin "mavi gömlekli adam" ile kavuşulamayan hüzünlü bir hikâyeden sonra başarısızlığı kabullendiğini, yenik düşmeyi içine sindirdiğini fark eder. Bu yenik olma psikolojisinin annesinin evliliğine yansımalarını şu sözlerle ifade eder:

"*Annem, yenik düşmelerde kendini ve gücünü buldu… Başarılacak hiçbir şey yoktu. Annem bunu anladıktan sonra, mavi gömlekli adamla yaşadığı buruk sevdadan anlatılmaz bir haz duydu. Ve bunu anladıktan sonra babamı hoşgördü ve yeniden sevdi. Öyle ki, bir zamanlar babamdan nefret ettiğini tümden unuttu… Aşk hayatını terk etmişti; nefreti ise kovdu… Her ikisini de evcilleştirmiş, huzura kavuşmuştu… Huzur gerçekten bu muydu?"* (Atasü, 1985, s. 164).

Geleneksel rollere uymayıp "benlik farkındalığı" ile bireysel kimliğini inşa etmeye çalışan kadın, aşkta da evlilikte aradığını bulamayarak varoluş mücadelesine son verir. Anlatıcı konumundaki kadın kahraman, evliliğini her şeye rağmen sürdüren annesinin artık tüm koşulları kabul edip "kendisiyle barışık hale geldiğini" belirtir. Bu noktada toplumsal çözümün kadının yenilgiyi kabullenmesi şeklinde olduğuna dikkat çekilir. Oysa mücadeleci bir ruha sahip olduğunu düşündüğümüz kadın kahramanın en sonunda bu şekilde "huzura kavuşması" öyküde kurgu bakımından eleştirilebilecek noktadır. İç dünyası öykü boyunca oldukça başarılı tasvir edilen "anne" figürünün feminist bir tavırla eril iktidar karşısında dimdik durmasının ardından yeniklik duygusunu hızlıca hazmedip "huzur" ile dolduğunun belirtilmesi öykünün sonunu eleştiriye açık hale getirmektedir. Kadının "evcilleşmesi" için "sadık, silik, sessiz" anneler kurgulayan geleneksel bakışa karşı çıktıktan sonra "katılaşan" kadın kahramanın ruhsal değişimi ve dönüşümünün anlatımında kurgusal bir sorun gözlemlenmektedir. Öyküde anlatıcı kahramanın kendi annesinin ulaştığı nokta için "huzur gerçekten bu muydu" sorusunu sorması da belirttiğimiz anlamsal boşluğa işaret eden bir unsurdur.

Gelişim araştırmalarında Jerome Kagan ve H.A. Moss kızlarda hem pasifliğin hem de erişkinlere yönelik bağımlılığın tutarlı bir şekilde erişkinliğe taşındığını gözlemler. Bu iki etkenin, kadınlardaki bütün kişilik özellikleri içinde en istikrarlı ve tahmin edilebilir olanı olduğu gözlenmiştir. (Dowling, 1999, s. 105) Öykü ve romanlarda kadın kahramanlar kendilerini pasif ve bağımlı olmaya zorlayan iktidar mekânizmalarına karşı geliştirdikleri söylemle yaşam alanı kazanmaya çalışır. Kadınlar da Vardır öyküsü adından da anlaşılacağı üzere "kadını yok sayan" yerleşik düzene isyan sesi yükselten kadınların öyküsüdür. Öykünün kahramanlarından doktor Gülşen evlilik kavramını sürekli sorgular. Mutlu evliliğin tanımını yapmaya çalışır. Toplumsal bakışı dikkate alarak ortak bilince seslenen, genel kabul gören bazı kalıpları irdelerken herkesin kabul ettiği bu evlilik tanımlarının kendisi için geçerli olmadığını sezdirir. Eşine duyduğu büyük aşkın evlilikleri boyunca nasıl yıprandığını düşünerek

genellemelerin hep eksik kalacağını belirtir. Toplumun eşleri ikiyüzlü davranmaya, kendi iç seslerine kulak tıkamaya, "görünen"in aslında "var olan"dan daha önemli olduğuna inanmaya sevk ettiğine işaret edilir. Doktor Gülşen'in evliliği de diğer "sakin, huzurlu, sakınımlı" evlilikler gibi "durgunluk" denizinde boğulmak üzeredir. Evlerine dışarıdan bakıldığında görünen örnek aile tablosu şöyle tasvir edilir:

"*Erol iyi bir kocaydı. Karısına, çocuklarına karşı çoğunlukla sevecen, nazik… İşi, içkisi, ailesi, dostları uğruna onları üzmeyen… Zamanında eve gelip gazetesini okuyan, televizyon izleyen… İyi koca demek bunlarsa, Erol iyi bir kocaydı. Kavgasız, hırıltısız, dırıltısız bir evlilikti onlarınki. Mutlu bir evlilikti. Her günü birbirinin aynı olan, beklenmedik patlamaların güven verici akışı bozmadığı bir birliktelik, iki dengeli insanın evliliği. Mutlu evlilik demek buysa, mutlu bir evlilikti onlarınki*" (Atasü, 1983, s. 55).

Toplumsal cinsiyet rolleri aracılığıyla toplumun bireylere kadın ve erkek rollerini belirli örüntülerle kabul ettirdiği evliliklerde kadının "uyumlu" biri olarak nitelendirilmesi dikkat çeken bir husustur. "Taş Üstüne Gül Oyması" adlı öyküde yirmi bir yaşında vefat eden Gülnihal Hanım, "lohusa yatağında, hayatının baharında, yavrusunu öksüz koyup Hakkın rahmetine kavuşan, melek huylu, güzel yüzlü" bir kadındır. (Atasü, 1997, s. 11) "Uzun boylu, hoş endamlı, narin" biri olan Gülnihal ağzından tek kötü söz çıkmayan "güzel huylu" kadındır. "Melek gibi" (s. 14-15) uçup gitmiştir. Gülnihal Hanım'la eşinin evliliği anlatılırken "mutlu bir evlilik" tablosunun çizildiği fark edilir. Bu tablo, öykülerde genellikle mutsuz evliliklerin anlatıldığına tanık olan okurun dikkatini çeker. "Ay ışığının sofaya dolduğu gecelerde, Gülnihal Hanım sedirde oturup eşine ud çalar mıydı?" (Atasü, 1997, s. 16) diye düşünen anlatıcı, toplumun "mutlu evlilik" tanımlamasına uygun olacak bir ilişkiden beklenen hususlarda kadının emeğinin altını çizer. Eşine sadık, uyumlu, çalışkan Gülnihal'in genç yaşta ölümü ataerkil zihniyetin kalıplarını içselleştirip kendisini ailesine adamış bir kadının dramında talihsiz sona işaret eder.

Adrienne Rich'in de vurguladığı gibi annelik kurumu ve annelik deneyimi başlıkları kadın yaşantılarında oldukça önemlidir (Rich, 1979, s.195). Erendiz Atasü'nün roman ve öykülerinde kültürün baskın eril değerlerinin kadının sosyalleşme evresine müdahale edip etmediği sorgulanır. Annelik duygusunun özellikle anne-kız ilişkisi üzerinden ele alınması söz konusudur. "İki kadının ruh ortaklığı, bedensel ve ruhsal benzerlikleri, beklentileri gibi değerler anne kız ilişkilerinin asıl temel hususları olarak merkezde yer alır. Onların ilişkisindeki yaralayıcı unsurlar, negatif algılar,

kopmalar aslında birbirlerini daha iyi tanıdıkça aydınlatılacak ve düzeltilebilecek hususlar olarak sunulur (Pildes, 1978, s. 2). Judith Pildes, anne-kız ilişkileri üzerine yaptığı saha çalışmasının sonunda genç kadınların %63 oranında "annelerine benzemekten onlar gibi görünmek ve onlar gibi davranmaktan kaçındıklarını, farklı olmak için direndiklerini" tespit eder. Eski kuşağı özellikle *"erkeksi duruş, kendi olamama ve mesafeli tavır sergileme hususlarında eleştiren genç kadınların annelerini sert bulduklarını''* gözlemler (Pildes, 1978, s. 3). Başta *Dağın Öteki Yüzü* olmak üzere roman ve öykülerinde Erendiz Atasü, annelik kavramı sorgusunda "katılaşmış" kadın figürü Pildes'in kuşaklar arası mukayesesinde dikkat çektiği noktalar irdelenir.

Erendiz Atasü annelik kavramını ele alırken toplumun anne algısını, annelik beklentilerini, anneye atfedilen özellikleri ince ayrıntılarıyla yansıtır. Atatürk: *"Kadının en büyük vazifesi analıktır. İlk terbiye verilen yerin ana kucağı olduğu düşünülürse, bu vazifenin ehemmiyeti layıkıyla anlaşılır"* (Cunbur, 1992, s. 263) sözünde kadına verdiği değeri anlatmakla birlikte toplumların anneliği kutsallaştırdığı geleneksel bakışı da yansıtır. Erendiz Atasü'nün roman ve öyküleri kadına sadece "annelik" kimliği ile değer verip onun varlığını sınırlayan ataerkil zihniyeti toplumsal hafızaya ışık tutarak eleştirir.

Şirin Tekeli'nin de belirttiği gibi toplumsal hafızanın ürünleri olan atasözü ve deyimlerin pek çoğunda kadınları kötüleyici, aşağılayıcı, mahkûm edici nitelendirmeler dikkat çeker. "Saçı uzun aklı kısa" ya da "kaşık düşmanı" olarak tanımlanan kadının saygınlık kazanabildiği tek konum analıktır. *"Ana hakkı ödenmez"* ya da *"ana yiğidin kalkanıdır"* gibi örnekler bu durumu yansıtır (Tekeli, 1983, s. 1199). Atasü, hem annelik duygusunun çok değerli ve anlamlı oluşuna dikkat çeken metinler kurgular hem de annelik kavramı üzerinden kadınları kategorilere ayırıp "erdemli" ve "erdemsiz" kadın diyerek etiketleyen toplumsal zihniyeti sert bir dille eleştirir.

Erendiz Atasü'nün roman ve öyküleri kadının anne ve eş rolü üzerinde incelenirken "biyosiyaset" alanındaki gelişmeler önem arz etmektedir. Nüfusun her açıdan denetimini amaçlayan biyosiyaset pratiklerinin annelik alanına uzanışı dikkat çeken önemli bir noktadır. *"Kadınlığın annelik üzerinden bir siyasal mücadele alanına çevrilişi muhafazakar toplum mühendisliğini"* yansıtmaktadır (Öztürk, 2015, s. 5). Toplumsal kargaşa dönemlerinde siyasi baskıların artmasıyla bireylerin ev içlerindeki huzursuzluğunu metinlerinde dile getiren Atasü, kadın bedenine politik güçlerin müdehalesinin altını çizer. Roman ve öykülerde kendi bedenine sahip çıkan kadın kahramanlar iç dünyalarındaki yaralanmalara rağmen annelik duygusunu özgürce yaşamak için mücadele ederler. "Kadın anne kimliğinde kıymetlidir" kalıbının üretimi

ataerkil zihniyetten kaynaklanır. Kadına roller dayatan eril bakışa göre cinselliğinden arınan, annelikle taçlandırılan kadın veya cinselliği dışında kimliği olmayan kadın vardır. Bu kategoriler kadının "annelik" olgusuna yaklaşımını şekillendirir. Atasü, toplumun kurguladığı kategorilere hem eş hem de anne konumundaki kadın kahramanları aracılığıyla karşı çıkar.

Feminist kuramcı İrigaray'ın da belirttiği gibi kadın toplumda annelik olgusu üzerinden eşi ve çocuğu ile tanımlanır. Kadının dünyasını çevreleyen annelik kavramı aslında ona karmaşık duygular yaşatır (İrigaray, 1982, s. 20). İrigaray, kadının anneliğe, kadının bu tekil işlevin içine kapatılmasına karşı çıkar. İrigaray kendi annesine hitaben şu sözleri söyler: *"Ve senden istediğim, şuydu: Bana hayat verirken, sen de canlı kalasın"* (Taş, 2006, s. 37). Irigaray, anneyi ve anne-kız evlat ilişkisini olumlu bir tarzda yeniden değerli kılmayı amaçlar. Feminist kuramcıların bu görüşü Atasü'nün eserlerinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Kimi zaman toplumun annelik rolleri ile sıkıştırıp ezdiği kadın, kimi zamansa kendi hayallerini kız çocuğu ile büyütüp onda yaşayamadığı kadınlığını yaşatıp huzura kavuşan kadın figür ile karşılaşırız.

"Balkon Saati" adlı öykünün ana kahramanı Neşe Hanım, yalnızlık hissiyle dolup taştığı anlarda kızının varlığıyla mutlu olur. Kızı onun yaşamını renklendiren, aydınlatan, şenlendiren bir varlık olarak betimlenir. Kadın kahraman, eşiyle paylaşımlarının giderek azaldığı evliliğinde teselliyi küçük kızının sıcaklığında bulur. "İyi ki kızım var" cümlesi de bu güçlü bağın ifadesidir. Kızının doğduğu gün hastanede memesinden süt emmeyi beceremediğini hatırlayan Neşe Hanım, onun güçsüzlüğü karşısında üzüldüğü an'ı sıkça anımsar. Kız çocuk ile erkek çocuğun farklı özellikleri üzerine düşüncelere daldığı hastane odasındaki şu sözleri cinsiyet ayrımını da düşündürmesi bakımından dikkat çekicidir:

"*Komşu yataktaki loğusa iri yarı bir oğlan doğurmuştu. Oğlancık, anasının memesini şapır şupur öyle bir emiyordu ki… Emme ne demek, sömürüyordu. "Keşke oğlum olaydı" demiştim o gün. "Oğlan bebekler güçlü oluyor. Şu süt derdimiz biterdi o zaman. Benim memelerim de böyle süt dolup taşardı." Freud ruhun şad olsun!.. Sonra kızımın minicik kadınlık organını gördüm, altını değiştirirken. Öylesine küçüktü ki… Hem gülme hem ağlama isteği veriyordu bana. Benim rahmimse hâlâ sızlıyordu. Kızımın o ufacık bedeninde kendime bir omuzdaş bulmuştum"* (Atasü, 1983, s. 93)

Freud'un kız ve erkek çocuklarının gelişimini onların biyolojik özelliklerine göre anlattığı kuramında "penis kıskançlığı" yaşadığı düşünülen ve "eksik" cins olarak tanımlanan kız çocuğu imgesini eleştiren feminist kuramcılar Freud'un ataerkil kültüre

hizmet eden bir bakış açısını yansıttığını savunurlar. Toplumsal kültürde kimlik kazanımının kızlar için erkek çocuklardan daha zor olduğunu savunan feminist kuramcılar Freud'un kuramını bu bakımdan eleştirirler (Millet, 2000, s. 119). Balkon Saati öyküsü kız çocuklarının "güçsüz, zayıf, narin" bedenleri ile ilgili toplumsal kabulleri hatırlatırken erkek çocuklarını doğdukları andan itibaren iktidar sahibi olarak gören eril zihniyet üzerine düşündürür. Kadın kahraman gerçekleştiremediği pek çok hayalini kızına devrederek yeni neslin kadınlarının daha özgür, mutlu, huzurlu olacakları konusundaki inancını ortaya koyar. "*Belki onların, Güneş'in yaşıtlarının daha anlamlı, doygun bir yaşamı olur. Bizim için artık vakit çok geç"* (Atasü, 1983, s. 93). Kadın kahramanın bu umutsuz sözlerinden aslında tüm umudunu yeni nesle bağladığına dair bir düşünce çıkarılabilir. "Doyum" sözcüğü Atasü'nün diğer kadın kahramanları için de oldukça önemlidir bir sözcüktür. Hazlardan uzak, doyuma ulaşmayan, giderek kuruyan kadınlığını fark edip üzülen kadın özneler anneliği liman olarak görüp oraya sığınmaktadır.

Kadının cinsel bağıntılı tüm kadın rollerinden uzaklaşmasını amaçlayan ikinci dalga feminizm kadının bireyin her alanda özgür kılınması için mücadele ederken annelik kavramına odaklanır. Sosyal yaşamda kadının sadece "çocuk doğurma ve büyütme" faaliyeti ile anılmasına engel olmak için alternatif yaşam biçimleri deneme ve karşıt kültür oluşturma çabalarına yönelmeyi destekler (Çaha, 1996, s. 42). Erendiz Atasü'nün *Bir Yaş Dönümü Rüyası*'nda rahim ameliyatı sonrasında yumurtalıkları alınan ve hiçbir zaman anne olamayacağını bilen Feride karakterini kurgulaması bu noktada dikkat çekicidir, çünkü Feride aracılığıyla kültürel kodlarla örülmüş annelik modelleri yapısökümüne uğratılmaktadır.

Bir Yaş Dönümü Rüyası'nda eşi Ferhat'ın ilk evliliğinde doğmuş olan Şirin'i öz kızı gibi seven Feride, evliliğindeki mutsuzluğuna Şirin'in varlığı ile katlanır. Evliliğinde mutsuzluğu had safhaya ulaştığında dahi boşanma konusunu eşine açmama nedeni Şirin'i görememe korkusudur. Eşiyle aynı yatakta uyurken Şirin'i kucaklayıp her zaman birlikte uyumak isteyen Feride için *"bu üçlü, Ferhat'la oluşturdukları ikiliden çok daha sıcak bir güven"* verir (Atasü, 2002, s. 12). Annesi öldüğünde iki buçuk yaşında olan Şirin, kendisini çok seven Feride'nin şefkatine sığınır. Anne tarafından akrabaları olmayan Şirin, kendisine yakın olmaya çalışan babaannesinin yerine Feride'yi tercih eder. "Babaannenin mağarayı andıran kucağındansa Feride'nin oyun vaat eden kucağı" Şirin için daha çekicidir. Baba tarafından akrabalarının geleneksel değerler etrafında şekillenen yaşam algısının Feride'yi de Şirin'i de boğan bir yapının

ürünü olduğu anlaşılır. Bu noktada romandaki mağara metaforu oldukça anlamlıdır. Şefkat dolu olsa da babaanne kucağının sarıp sarmalarken adeta kimliği, kişiliği yutan bir derinlik/karanlık tehlikesine de işaret ettiği görülmektedir. Romanın ilk sayfalarında Şirin'in bademcik ameliyatı sırasında hastane koridorunda bekleyenlerin ruh halleri anlatılırken başta Ferhat'ın annesi olmak üzere tüm yakın akrabaları Feride'ye karşı soğuk ve dışlayıcı bir tutum sergiler. Onun çocuksuz bir kadın oluşu hususunu "eksiklik" olarak gören bu akraba grubu, geleneksel kültürün doğurganlık yeteneği olmayan kadını "kör ocak" tanımlaması ile aşağılayan bakışın temsilcileridir. Feride'nin üvey anne olmasına karşın üç buçuk yaşındaki Şirin ile arasında roman boyunca gelişen sağlam sevgi bağı, annelik duygusunun içtenliğinde biyolojik bağ şartını sorgulatması bakımından önemlidir. Feride, bir öğretmen arkadaşının ölen oğlunun cenazesinden sonra annelik duygusunu şu sözlerle sorgular: "*Hayatı ne kadar az yaşamıştık, deneyimsizliğimizden ürkmüştük. Doğurmak, yavruya dokunmak, onu büyütmek, doğuma kadar yol açan temas macerası, yavrudan kopmak... Onu gömmek... Bütün bunlar derimize ne kadar uzak ve ne kadar yabancıydı"* (Atasü, 2002, s. 233)

Feride'nin rahim ameliyatının ardından kadınlık organlarını tamamen yitirmiş bir insan olması ona derinlikli bir iç hesaplaşma yaşatır, çünkü kendi bedenine yabancı ve uzak olduğu dönemlerin hesabını bu şekilde ödediğini düşünür. Özeleştiri yapan Feride'nin bedenindeki değişime dair anlatıcının şu sözleri oldukça anlamlıdır:

"*Dişilik hormonları sihirlidir; değdikleri yeri gençleştirir, deriyi, damar cidarlarını, eklemleri. Kadının dokuları küskündü. Neredeydi otuz yıldır onları besleyen sihir... Apansız kurur muydu deniz? Zar duvarlar kızgındı, hem yara almışlardı hem onarıcı tılsımın kaynağı kurumuştu"* (Atasü, 2002, s. 119).

"On Femininity" (Kadınlık Üzerine) başlıklı makalesinde açıkladığı gibi Freud'a göre "normal" kadın olmak anlamındaki kurtulaşa en çok yaklaşılan hal çocuk doğurmak, özellikle de arzulanan penisin yerini tutacak bir erkek çocuk doğurmaktır. Bu bağlamda çocuğun hamilelik döneminde içinde büyüyüp geliştiği rahim sadece bir "yer" olarak ele alınır. Bunun ötesinde bir anlamı yoktur. Fouque'ye göre bu çok yanlış bir kurgulamadır. "Luterus (rahim) hiçbir zaman aktif/üretken bir organ olarak değil, salt bir "yer" olarak düşünülüp kadının üreme fonksiyonu psişik ve dilsel olanın öncesine yani salt biyolojiye indirgendi" (Durudoğan, 2010, s. 87). Feride üzerinden rahim kavramının kültürel bağlamda işlevini sorgulayan Erendiz Atasü, rahimsiz kadının "eksik kadın" olarak algılanış serüvenini sorgular.

Nevin Yıldırım Koyuncu'nun da işaret ettiği gibi Atasü'nün öykülerinde ve romanlarında rahim kanseri ile mücadele eden kadın kahramanların varlığı tesadüfi değildir. Atasü, "*ataerkil toplumun kadını eskil zamanlarda değerli kılan doğurganlık olgusunu elinden alıp boş bir taşıyıcıya dönüştürmesine ve değersizleştirmesine gönderme yapmaktadır''* (Koyuncu, 2014, s. 175). "Kadınlar da Vardır " öyküsünde Servet Hanım, "Doğunun Çağrısı" öyküsünde de orta yaşlı emekli bir kadın, rahim ameliyatı olduktan sonra artık kadınlıktan tamamen kurtulduğunu düşünür. Bu bakımdan Feride'nin annelik duygusu ile ilişkisi "rahim" yoksunu bir kadının ruh dünyasından sorgulanırken hem bireysel bakış hem de toplumsal bakış yansıtılmaktadır.

Hastanede ameliyat öncesinde doktor ve hemşirenin davranışları Feride'nin yaşadığı sıkıntıları, ağrıları ve zorlukları adeta körükler. Doktorunu "uzaydan gelen sesin sahibi" olarak tanımlaması onu kendisine ne kadar uzak ve yabancı hissettiğinin en açık ifadesidir. Feride ile ilgilenen hemşirenin ise kendi "kürtaj" meselesine odaklanmış olması da dikkat çeker. Bu noktada bir kadının kendi bireysel yaşamındaki sıkıntısının bir başka kadını anlamasını ve ona destek olmasını nasıl önlediği şu sözlerle ifade edilir: "*Hemşire yakında kürtaj geçirecekti. Kadınları bekleyen riskleri unutmaya çalıştığı sırada, bacaklarını açmış, en tatsız olasılıklardan birini sergileyen şu kadına enikonu öfkelenmekteydi''* (Atasü, 2002, s. 126).

Feride'nin hastahanedeki sağlık çalışanları ile olumsuz ilişkisi Woolf'un kendi yaşam öyküsünde de kurmaca metinlerinde de yer alan doktorlara duyduğu öfkeyi anımsatır. Mrs Dalloway romanında olduğu gibi doktorların "sevgisiz" tutumları, insanın çektiği acılara karşı mekânik bir tutumla "soğuk" bir tavır sergilemeleri Atasü'yü de Woolf'u da rahatsız eden bir tutum olarak karşımıza çıkar. Bu noktada iktidar mekanizmasının insan özgürlüğünü tıp alanında da kısıtlayan, bedene farklı müdahaleleri meşru hale getiren dayatmacı uygulamaları eleştirilir. Doktor ve hemşireler aracılığıyla bu uygulamaların icra edilişi sağlık personeline dair "olumsuz" algının oluşumunda önemli bir faktördür. Sağlık personeli bu durumda hastanın değil iktidarın sözcülüğünü üstlenen taraf olarak konumlandırılmaktadır.

Feride, hastanede yaşadığı zorlu süreçte Şirin'in ona yazdığı bir mektup ile canlanır. Anlatıcı, mektubun Feride'de uyandırdığı etkiyi, "sevgi bir mucizedir" cümlesi ile betimler. Mektubu aldıktan sonra idrar kaçırma sıklığında düşüş gözlemlenen Feride, Şirin'in şu sözlerinin ardından kendi bedeni ile barışık yaşamaya başlar:

"Hem, ben sana bakarım. Seni hiç yalnız bırakmam. Her tarafın çiş akıtsa bile seni severim. Hem, bizim kapıcının kızı annesini severken ne diyordu, hatırlasana!

“Canım annem, kanım annem, çişim annem, bokum annem.” Sen çok güzel bir kadınsın, çişli bile olsan.” (Atasü, 2002, s. 124)

Pek çok feminist araştırmacı kadın cinsi ile “akışkanlık ve sıvı kavramlar” arasındaki ilişkiyi beden üzerinden sorgular. Julia Kristeva’nın tiksinç (abject) kavramı bu noktada önemlidir. Bastırılan ve ötekileştirilen şeyin tiksinç olarak dışa atılması/dışlanması söz konusudur (Kristeva, 2004, s. 30). Julia Kristeva “Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme”de benliği tehdit eden, öznenin karşılaştığı anda tiksinmek, kusmak, korkmak, bayılmak ya da gülerek bastırmak yoluyla baş edebildiği varlıkları merkeze alır. Yemek tabağında karşımıza çıkan saç teli, kanayan açık yaralar ya da kopuk uzuvlar, dışkılar ve hatta ceset gibi öznenin kimlik sınırlarını ihlal eden her türlü varlık, Julia Kristeva tarafından “abject” olarak adlandırılmıştır. Bu varlıklar, ne “ben” ne “öteki”, ne iç ne dış, ne özne ne nesne gibi kesin sınırlar içinde tanımlanabilir ve sınıflandırılabilir (İmşir, 2012, s. 2). Bu noktada Şirin’in Feride ile bütünüyle özdeşleşip “öteki”ni her şeyi ile kendisiyle özdeş kıldığı bir durum dikkat çeker. Abject grubuna girecek şeylerin dahi romanda “insani” kılınması, anne-kız ilişkisinin sağlamlığına da işaret eder. Kadının kendi bedeni ile ya da başka bedenlerle insanın doğal yapısını ötekileştirmeden anlaşabilmesi, tümlenmesi, kimliğini bir başkasıyla bulması yazar için önemlidir. Bu bakımdan Atasü’nün kadın karakteri kendi bedenine ve başka bedenlere bilinç ile beden arasındaki uzaklığı yok ederek yaklaşır.

‘‘Doğu’nun Çağrısı’’ öyküsünde de yumurtalıkları ve rahmi alınırken “gereklilikleri dayatan, fiyakalı özgüvenleri ile yetke bildiren taş gibi sözcükleri yığan” sağlık personelini “dans eden yeşil şeytanlar” olarak betimleyen kadın kahramanın iç dünyası yansıtılır. Öyküde önemli bir ruhsal değişimin “annelik duygusu” üzerinden izleri sürülür. İç hesaplaşmalarında sürekli anılarıyla baş başa kalan kadın, gövdesinin uzun zamandır taşlaştığını söyler. “Taşlaşmış, boşalmış” gördüğü bu bedenden soğumaması için sürekli kendini telkin eder. Yumurtalıklarının yokluğuna daha çabuk alıştığını fakat rahminin yitimini hiç unutamadığını söyleyen kadın kahramanın iç dünyası karmakarışıktır. Bedenini yeniden keşfe çıkan kadın, geçmişteki bazı kötü deneyimler sebebiyle uzaklaştığı hatta düşman kesildiği bu gövdeye yeniden yaklaşır. Onun bu konudaki iç sesleri oldukça önemlidir:

“*Nicedir gövdesi taşlaşmıştı. Hem taşlaşmış, hem boşalmış. (DOKUN GÖVDENE, KORKMA, DEĞ KENDİNE, DUYUMSA ILIKLIĞINI, DUYUMSA CANLILIĞINI.) Yumurtalıklarının yokluğuna daha çabuk alıştı da, rahminin yitimini uzun süre unutamadı, niyeyse. Yukarılara doğru oyulan, duvarları kireç bağlamış bir*

mağara taşıyordu bacaklarının arasında. (DOKUN GÖVDENE, KORKMA, GÖVDEN SANA DÜŞMAN DEĞİLDİR.)

İşte böyle kapanmıştı doğurganlık çağı. Önemli olan sonuçtu, doğal sürecin müdahaleye uğraması, eninde sonunda ayrıntıydı. Zaman aktıkça silikleşen ve birbirinin içinde epriyen anı biçimsellikleri (DOKUN GÖVDENE.) (Atasü, 1998, s. 101).

Gövdesine yabancılaşmış olan kadının özgürlük arayışı öncelikle kimliğini tanıma, kendini yenileme, yaşamına yeniden yön verme üzerinedir. Onun bu yönde attığı adımlar, pekişen özgüvenle birlikte kadının kendi gövdesiyle de barışmasını sağlayabilecektir. "Nicedir kadın olmaktan çıkmıştı" cümlesi ile başlayan öyküde kadın kahramanın annelikten adeta istifa edişini açıklaması dikkat çekmektedir. Oğlu ve kızına artık yemek yapmayacağını açıklaması ile içsel dönüşüm serüveninin başladığı fark edilir. Bu bakımdan öyküde annelik, kadını kendi bedenine yabancılaştıran ataerkil söylemi kadını kendi duygu dünyasından uzaklaştırıp "kurban" kadın imgesine mahkûm eden "olumsuz" bir çerçevede sunulur. "Dullara Yas Yakışır" öyküsünde Servet Hanım'ın hastalığı hakkındaki şu cümleler de "Doğunun Çağrı"sını hatırlattığından kadınların ortak yazgısına işaret eder: *"Bir gün, hep sıradan işler yapmış, kimsenin pek önemsemediği ama herkesin yıkılmaz duvar yerine koyup sırtını dayadığı anne, sıra dışı bir şey yapıverir, tutar kanser olur"* (Atasü, 1988, s. 38).

Hastalığını öğrenen Servet Hanım, o ana kadar yaşadığı her şeyi film şeridi gibi gözünün önünden geçirir. Geçmişi, şimdiyi ve geleceği hızlıca ve iç içe düşünmeye başlar. Aslında kendi yaşam öyküsünü tekrar tekrar düşünürken bu yaşam öyküsünün ne kadar kısa ve renksiz olduğunu ayrımsar. Kendi küçük dünyasına ilk kez acıma duygusuyla yaklaşır. Beş çocuk doğurduğunu düşünür düşünmez kedinin de aynı işi yapabildiğini içinden geçirmesi toplumun kadına doğurganlığı üzerinden atfettiği kutsal annelik imgesine doğrudan bir eleştiridir. Kendi biyografisini irdelerken kendisine karşı kimi zaman aşağılayıcı ve suçlayıcı bir tutum takınan Servet Hanım'ın bilincinde oluşan aydınlanma onun özeleştiri gücünün pekişmesini sağlar. Servet Hanım'ın yaşam öyküsünün sunumunda kullanılan anlatım biçimi kadın kahramanın kendi yaşamına dışardan bakışını ve belirli bir mesafeden bu yaşamı sorgulayışını yansıtması bakımından işlevseldir:

"*Yürüye yürüye yorulduğu, onu sonunda getirip şu odaya bırakan tekdüzelik... Yaşamı buydu işte, kısacık özetlenebilirdi. Servet Gürol, İstanbul'da doğdu, elli yedi yıl önce, Yüzbaşı Salim Bey'in kızı, sonradan emekli ordonat albay, şimdi merhum;*

muhasebeci Behçet Gürol'la evlendi, şimdi emekli, beş çocuk doğurdu ve hastalandı. Beş çocuk doğurdum, dile kolay. İyi n'olmuş yani, bahçedeki tekir kedi de aynı işi yapıyor…" (Atasü, 1983, 64)

"Onu yaşatmamışlardı, onu sevmemişlerdi, onu hasta etmişlerdi, kocası ve çocukları" (Atasü, 1983, s. 52) cümlesi Servet Hanım'ın özverili anneliğine rağmen aile üyelerinin "vefasız" oluşuna işaret eder. Kendine ait odada yatarken "onlara ödetmeliydi, onları pişman etmeliydi, onu yaşatmamanın acısını çıkartmalıydı onlardan. (ATASÜ, 1983, s. 52) diyen iç sesleri ile Servet Hanımın ailesini kendi kimliğini yok ettikleri için "düşman" gibi görmesi dikkat çekmektedir. Doğunun Çağrısı öyküsünde "anaların asal görevi besleyiciliği eski bir iş giysisi gibi sıyırıp atan" kadın kahraman ile özdeşlik söz konusudur. Ameliyat süreci iki kadının da gerçek duygularını ortaya koymalarını sağlayan iç hesaplaşmayı "annelik" olgusu üzerinden yapma olanağı sunar.

''Kayısı Gülü'' öyküsünde annelik duygusu *Bir Yaş Dönümü Rüyası*'nın Feridesi gibi kendisi çocuk doğurmamış fakat başkalarının çocuklarına analık etmiş olan Faika Kalfa üzerinden değerlendirilir. Çocukluk ve gençlik yıllarında sürekli kalfasına sığınan kadın kahramanın onu adeta anne gibi özümsemesi dikkat çekicidir. Annesiyle sorunlu bir ilişki yaşayan Ayten'i her defasında teselli eden, yapıcı sözleriyle onu yatıştıran Faika Kalfa hiç çocuk doğurmamasına rağmen "annelik" duygusunu yoğun yaşar. Ayten'in ona *"sen analığı, doğuran kadınlardan daha iyi öğrenmiştin"* (Atasü, 1988, s. 129) demesi aslında kendi annesini eleştirdiği noktalarda Faika Hanım'ın "rol model" olarak görüldüğünü hissettirir. Hiç çocuk doğurmadığı halde yetiştirdiği çocuklar sayesinde anneliği öğrenen Faika Kalfa'nın Ayten'in yaşamına etkisi büyüktür. Atasü, toplumun kadınlara "biyolojik anne" olgusunu dayatması hususundaki eleştirileri hem romanlarında hem de öykülerinde karşımıza çıkmaktadır.

"Can Yoldaşı" öyküsünde de Çiçek adlı genç kızın üvey annesi ile ilişkisi ayrıntılı biçimde ele alınır. Hastalığı nedeniyle vefat eden annesinin ardından yeniden evlenen babasına karşı büyük düşmanlık besleyen Çiçek, yeni gelini büyük bir kaygı ve üzüntü ile bekler. Yeni eş Gülizar Hanım, Seyit Efendi'yi rahmetli eşinin resimleri başta olmak üzere tüm hatıralarını evde koruması için önceden uyarır. Aksi takdirde çocukların bundan çok rahatsızlık duyacaklarını söyler. Geçmiş zamanın elçileri konumundaki nesneler arasında yer alan fotoğraflara gösterilen saygı, öyküde bir kadının aslında eski rakibi olarak görebileceği kadına karşı insani bir tutum sergilemesinin ifadesidir. *Bir Yaş Dönümü Rüyası*'nda olduğu gibi üvey anne olgusu burada da olumlanarak yerleşik algıya karşı çıkış söz konusudur. Gülizar Hanım,

"içlenirler, kız benden, oğlan evden soğur" derken kız çocuğunun anne ile özel bağına dikkat çeker. Çocukların kendisine hitap biçimi konusunda da anlayışlı bir tutum sergileyen kadın kahraman, kendisine abla diye seslenmelerinin onu rahatsız etmeyeceğini ilk günden açıklar. Çiçek ile üvey annesi Gülizar Hanım'ın ilk buluşma an'ında Çiçek, *"kadının sıcak bakışlı, dost gözlerini görmezden gelemedi, hiç istememesine karşın dudaklarının kıyısında beliren gülümsemesini engellemedi"* (Atasü, 1988, s. 28). Gülizar Hanımı "eve gelen yeni kadın" olarak tanımlayan çocuklarla üvey anne arasında kurulan köprünün mimarı yine Gülizar Hanımın kendisidir.

Açıkoturumlar Çağı romanının eczacı kadın kahramanı Meral, annelik duygusunu evliliğindeki sıkıcılığı ortadan kaldırmak, eşinde kaybettiği heyecanı çocuğu ile yeniden elde etmek için yaşamak isteyen kadın kahramanlardan biridir. Anne olmayı çok isteyen Meral, kocasına doktora gitmelerini önerir, fakat kocasını razı edemeyince, ondan gizli kendisi muayene olur ve tetkiklerini yaptırır. Anne olmasını engelleyecek hiçbir belirti yoktur. Meral, yıllar önce asla öngöremeyeceği *"bir kapana kısıldığını, büyük ve onulmaz bir haksızlığa uğradığını"* (AÇ., s. 140) hisseder. Eşi Fuat'ı bencil, korkak, uyuşuk bulmaya başlar. Giderek kocasına sevgisi hepten tükenir. Romanda "*Meral tıpkı Ahsen Hanım gibi- örnek bir eczacı-anne-eş olabilirdi, çeyrek yüzyıl önce yaşaydı olgunluk çağını. Bu işe uygun yumuşaklık ve sevecenlik vardı dokuların altında dıştan belli olmayan dayanıklılık vardı onda"* (AÇ., s. 57) diyerek kadın kahramanın "annelik" için uygun fiziksel ve ruhsal özellikleri taşıdığının altı çizilir. İnat ederek doktora gitmeyen Fuat'a sevgisi azalan Meral'in evlilik dışı bir ilişkiye sürüklenmesinde "çocuksuz" evinin sıkıcılığı etkili olacaktır.

Mutsuz ev yaşamında çocuğuna sığınan kadın kahramanlardan biri de Ağlayan Kadınlar Kolajı İçin Taslak öyküsünde Sırma adlı kadındır. Eşi Özdemir ve oğlu Yavuz'u mutlu edebilmek için bütün gün didinen kadın kahraman "mutluyum" diyerek geçmişte aile kurma özlemiyle evlenip çocuk doğurmayı tercih etmesini doğru seçim olarak onaylar. *"Kuru, arkadaşça olmayan, tepeden, yukardan bakan"* tavrı ile eşi Özdemir tarafından sürekli incitilen kadının güvenle sığındığı liman anneliktir (Atasü, 1992, s. 126).

Kristeva, *Soleil Noir* (1989) adlı kitabında ataerkil toplumlarda özne olabilmenin ön koşulunun annenin bedenini reddetmek zorunda kalış olduğunu belirtir. Fakat kadınlar aynı zamanda kadınla yani kendileriyle özdeşleşen bu bedeni reddedemezler, çünkü bu kadını yani kendilerini reddetmek olur. Kristeva'nın vardığı sonuç uyarınca,

yapılması gereken şey, sadece anneliğe yeni bir bakış açısından bakmak değil, aynı zamanda kız çocuk ile annenin ilişkisini de yeniden ele almaktır (Durudoğan, 2010, s. 89).

Aydoğan da tezinde öznenin kurulmasında önemli olan anne bedeninin kimi zaman arzulanan kimi zamansa korkulan fakat hiçbir zaman tamamen bastırılamayan ve bedenin sınırlarını tehlikeye atan bir unsur oluşuna dikkat çeker. Ölüm itkisiyle yorumlandığı haliyle anne, çocuğun bedenini yutacak ve yok edecekmiş gibi görülebilir. Kadın bedeni "öteki" olarak zelilleştirilir yani "abject"e dönüşür ve tamamen dışlanamaz. Kristeva'nın zillet (abject) kavramı, çocuğun annesinin bedeniyle olan pre-oidipal sürekliliğinden sıyrılarak dile girip, toplumsallaşması sırasında oluşur. Ben ve öteki arasındaki sınırın oluşması için "zillet" gereklidir. Bu hassas sınırın geçilmesi öznenin de sınırlarının dağılmasına neden olur. Ancak zilletten kurtularak 'ben' denilebilir. Bedenin sınırları toplumun da sınırlarıdır ve aykırılık kimliğin bütünlüğünü tehdit eder (Aydoğan, 2006, s. 30). Ben'in kurgulanışını çoğu zaman anne-kız ilişkileri üzerinden dile getiren Atasü'nün metinleri kadının özgürlüğüne kavuşup kendi kimliğine sahip olurken annesi ile var olan ortaklıklarını ve ayrışmalarını içtenlikli bir dille sorgular.

Dağın Öteki Yüzü romanında yazar anlatıcı kendi annesiyle ilişkisini roman boyunca sorgular. Onun gerçek kimliğini gizleyen ve kadınlığını sürekli örten yanını eleştirir. Yazar anlatıcıya göre Vicdan aslında bastırılmış bir kadınlık duygusunun ağırlığını taşımak için çok çaba sarfetmiştir. İdeal anne, ideal abla, ideal eş olabilme yolunda mücadele vermiştir. Bu mücadele çoğu zaman onun kadınlığını yaşamasına engel olmuştur. Yazar anlatıcının şu sitemli sözleri anne kız ilişkisine dair açıklayıcı nitelik taşır: *"Ah anne neden gizledin kendini benden? Neden? Bu bana haksızlık değil miydi? Seni, tanıyamadığım annemi bulmak istiyorum. Neredesin?"* (Atasü, 1995, s. 28).

Vicdan, parçalı bir kimliğe sahip olduğundan kendi bedenine yabancılaştığı anlarda aslında kadınlığından da tamamen uzaklaşır. Zıt özellikleri tek kişilik çatısında toplar. Öz kızı dahi aslında onun nasıl biri olduğu konusunda kararsız kalır. Anne kız arasına giren uzaklığın kaynağı herhangi bir duygusal soğukluk değildir. Aslında bu mesafe Vicdan'ın kendi bedeni, cinselliği, yaşamadığı hazlar ile arasındaki uzaklıktan kaynaklanan bir durumdur. Romanda Vicdan hakkındaki şu tablo dikkat çekicidir, çünkü onun "sahip olduğu" bazı özellikler "sahipmiş gibi göründüğü" ya da "sonradan değişen" özellikleriyle iç içedir:

"Yumuşacıktı *Sertti*
Neşeliydi *Asık Yüzlüydü*
Sevinç doluydu *Kederliydi" (Atasü, 1995, s. 28).*

Bu çelişkili özelliklerin nedenini sorgulayan anlatıcı: "Anne neden böyle değiştin? Anne değiştin mi?" diye art arda sorular yöneltir. Atasü'nün bir röportajda söylediği sözler bu noktada dikkat çeker:

"Edebiyatımızda ezik ve çaresiz, bunalımlı, kaprisli, baş belası; hatta baskıcı birçok kadın var. Ve yaşamda pek çok dirençli, güçlü, üretken kadın var. Daha doğrusu, güçlülükle zaafı, direnmeyle teslim olmayı, üretkenlikle tembelliği, fedakârlıkla egoizmi iç içe yaşayan kadınlar var. Ben bu kadınları, çelişkileri ve bu çelişkileri doğuran nedenlerle birlikte anmak ve anlatmak istiyorum" (Atasü, 1985, s. 59).

Atasü, kadını "çelişkiler" yumağı içinde, bireysel ve toplumsal kimliğindeki zıtlıklar ile yansıtır. Romanda yazar anlatıcının iç sorgulaması gibi görünen sözler aslında onun annesiyle diyalog kurma isteğine işaret eder. "Çelişkili" anne figürü yazar anlatıcının yaşamında oldukça sıkıntılı bir durum yaratır. Annesinin kurucularından biri olduğu eğitim kurumunun töreninde onun kişilik özelliklerini meslektaşları ve öğrencilerinden dinleyen yazar anlatıcı, büyük bir şaşkınlık yaşar. Yitirdiği annesinin ardından elinde kalan farklı renkteki parçaları birleştirip onu geç de olsa tanıma hevesiyle dolar. Törende yazar anlatıcı, annesi ile arasındaki benzerlik hususunda kendisine söylenen şu sözlerden çok etkilenir:

"Boylu poslusunuz; anneniz gibi. Sizi aramızda görmek ne güzel. Siz yaşlardaydı onu tanıdığımda. Artık burada çalışmıyordu. Size çok benziyordu. Çocuklar annelerini tanıyamazlar. Siz annenizi, bizim bildiğimiz yönleriyle, belki de tanımazsınız." (Atasü, 1995, s. 26).

Feminist kuramcı Luce Irigaray, anne-kız ilişkisini "bireysel bir psişik gerçekliğin parçası" olarak görüp feminist edebiyat eleştirisi için en önemli kaynaklar arasında görür. Annenin hem kendisini hem çocuğunu hem de kendi annesini yeniden tanımaya çalışmasının tüm aşamaları psikososyal yönüyle tüm feminist araştırmacılar için oldukça anlamlıdır (Humm, 2002, s. 156).

Vicdan ile kendi annesinin ilişkisi de romanda oldukça önemli bir yer tutar. Fitnat Hanım, padişah yaveri Miralay Hakkı Bey'in kızı; Balkan gazisi Miralay Hayreddin Bey'in eşidir. Balkan Harbini, Cihan Harbini, Milli Mücadeleyi görmüştür. Anlatıcı yazar romanda onu "millici" olarak tanımlar. Fitnat Hanım'ın dört çocuğundan üçünün subay olmasında tarihsel ve toplumsal koşulların yanı sıra aile bireylerinin

kişisel tercihleri de etkili olmuştur. Fitnat Hanım, oldukça sert bir annedir. Katı kurallarından hiçbir zaman vazgeçmez. En ufak karı koca çatışmasında dahi bayılan bir kadın iken savaş döneminde cesur ve oldukça dayanıklı bir kadına dönüşür. Onun kararlı kişiliği mücadeleci tavrını destekler. Fitnat Hanım, eşi Miralay Hayrettin Bey'in vefatından sonra üç çocuğuyla İstanbul'a abisinin evine yerleşir. Zorunlu göçün büyük acısını Selanik'ten Anadolu kasabasına gelirken yaşar. Fitnat Hanım, düşman askerleri ile işbirliği yaparak zenginleşen kardeşinin ahlâkının bozulduğunu düşünür. Buradaki sığıntı yaşamlarına son vererek "gönlü Kuva-i Milliye'den yana bir Azeri" ile evlenir. Çocukları kendilerini yatılı okulların koğuşlarında bulurlar. Vicdan'ın ailesiyle bağının kopması da bu dönemde gerçekleşir:

"*Yaşam Vicdan için İstanbul'un kurtuluş gününe dek, bir yatılı okul koridoru kadar kapalı, gri ve dümdüzdü… Hava ve ışık yoktu… Nefise ile okulda arkadaş oldu… Babasız çocuklar ordusu içinde… Hafta sonları çıktığı annesinin evinde, hep kıyılarda çekinik durdu…"* (Atasü, 1995, s. 54).

Romanda kardeşleri Reha ve Burhan'ın anneleriyle ilişkilerinin sağlıklı olmadığını açıkça ifade eden Vicdan, annesi ile kendisi arasındaki karmaşık ilişkiyi çözümlemeye çalışırken de zorlanır. Babasının ölümünün ardından değişen daha da otoriter tavırlar sergileyen annesine karşı eleştirel bir bakış söz konusu olur:

"*Kim bilir, belki anne- kız ilişkimiz de hastalıklıydı. Babamızın ölümünden sonra annemiz bizi öpüp okşamaktan vazgeçti. Niye? Üzülüyordum. Babam sağken, beni dizlerine oturtur, evlatlarının arasında en çok beni, biricik kızı Vicdan'ı sevdiğini söylerdi. Bu bana öyle bir güven verirdi ki!"* (Atasü, 1995, s. 201).

Annesinin bu soğukluğun sebebini yıllar sonra kendisine anlattığını söyleyen Vicdan, "yokluğuna alışalım diye dokunmuyordu bize" der. (Atasü, 1995, s. 201) Çünkü Fitnat Hanım savaş yıllarında sürekli ölüm korkusu ile yaşamıştır. İstanbul'un işgali döneminde düşman askerleri tarafından öldürülürse kendi ayakları üstünde durabilecek, mücadeleci, yalnız ama güçlü çocuklar yetiştirmeye çalışmıştır. Yazar anlatıcı, anneler ve çocuklarına dair bu anlatılanlardan sonra yargılara ulaşır:

"*Korkunun ve kimsesizliğin ortasında birbirine sokulmuş anne ve çocuklar! O yakınlık, gövdelerin ılıklığı ve kokusu alışılıveren… Yitirme korkusu, sahiplenme duygusu, baskıya sapan sevgi… Annenin becerisiyle veya beceriksizliğiyle çocuklarını koruyabildiği veya koruyamadığı tehlikeler…"* (Atasü, 1995, s. 201).

Anne- kız ilişkilerini ele alırken bu ilişkilerde yaşanan değişimleri, kopuşları veya birleşmeleri yaşam koşulları ile bağlantılı ele almak gerekmektedir. Sosyal,

kültürel ve siyasal koşullarda yaşanan değişim bireylerin ilişkilerine yansıyacaktır. Toplum yapısını belirleyen bu tabloda bireylerin kimlikleri kimi zaman adeta yeniden şekillenecektir. Yaşanan değişim toplum yapısının her taşını yerinden oynattığından insan ilişkileri de bu hareketliliğe göre şekil alacaktır. Fitnat Hanımın Vicdan'a karşı sergilediği davranış modelini bu bakış açısıyla değerlendirmek mümkündür. Vicdan, annesinin son halini ve kendi çaresizliğini romanda Raik'e yazılan mektupta şöyle ifade eder:

"*Yalnızlık pek fena. Ancak, annemin asabiyetlerine tahammüle muktedir olduğumu zannetmiyorum. Biliyorsun, kendisini hâlâ, paşazade hayal ediyor. Fukaralığa bir türlü alışamadı. Gündüzleri mektepte derslerle ve talebelerle meşgul olduğum için, fena ihtimaller aklıma gelmiyor. Ama, geceler bitmek bilmiyor"* (Atasü, 1995, s. 29).

Romanın son bölümlerinde Vicdan ile romanda onun kızı olan yazar anlatıcının ilişkileri sergilenirken orta yaştaki anlatıcının anne-kız ilişkisinde değişen duygu ve düşünceleri ortaya konulur. Yaş farkının yanı sıra kişilik farkı da onların birbirlerinden farklı bazı özelliklerini zaman içinde açığa çıkarır. Ayrıca annesine duyduğu büyük hayranlığın onunla arasındaki duvarlara neden olduğunu fark edip bu duvarları yıkmayı başaran yazar anlatıcı, aralarındaki mesafeyi ortadan kaldırmak için büyük çaba sarf eder. Yazar anlatıcı roman boyunca aslında annesini gerçek "Vicdan" kimliği ile tanıma isteğiyle dolu olduğunu vurgular. Annesinin iç dünyasında "engellenmiş, dizginlenmiş tutkular" taşıdığının altını sıkça çizer. Şiirler, mektuplar, anılar aracılığıyla onun geçmişini öğrenen yazar- anlatıcı "başka bir anne portresi" ile yüzleşme hevesi içindedir. Vicdan'ın yaşlılık döneminde hasta yatağındayken hep yanında olan yazar-anlatıcıya göre "onun kendisiyle arasındaki giz perdesi kalkarsa daha dingin bir yaşlılık" geçirmesi mümkün olacaktır.

Vicdan'ın özgürleşememiş kadınlığı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e feodal bağlar ile belirlenen ilişkilerde Türk kadınının kendini, henüz birey olamadan vatandaş konumunda bulmasına işaret eder. Cumhuriyet kadınının bireyselliğini keşfedemeden vatandaş olması söz konusudur (Kadıoğlu, 1996, s. 13). Deniz Kandiyoti de Türk kadınının "*esaretten kurtulmuş fakat özgürleşememiş"* olduğunu aynı bağlamda onaylamaktadır (Kandiyoti, 1987, s. 12).

*Bir Yaş Dönümü Rüyası*nda Feride'nin de annesi ile ilişkisi *Dağın Öteki Yüzü*'nde anlatıcı yazarın annesi ile ilişkisine benzer. Feride'nin annesinin romandaki tasviri anaç tavırlardan uzak bir anne modeli sunmaktadır. Kızına şefkatini

göstermekten kaçınan bu anne tipinde sevgi yoğun olsa da sevecenliği ifade etmede eksiklik söz konusudur. Kızının "tutkusunu anlamak, bilmek, hissetmek istemediği" belirtilen anne, kızı Feride'yi âşık olduğu Ferhat yüzünden suçlamaktadır. Feride'ye göre annesi onun "uzun süre kapalı kalmış bir genç gövdeden taşmaya, coşmaya muhtaç yakıcı bir tutkuya dokunma" isteğini anlayamaz. Feride, Sedat'a beslediği duygularla yüzleştiği bir anda "ihtiyaç duyduğu anaçlıktan kendisini yoksun bırakan" mesafeli annesinin ardından gecikmiş şefkati Sedat'ta bulduğunu fark eder. Annesi ile ilişkileri bu bakımdan Feride'nin gelecekteki ilişkilerine de yön verir. İlk eşi Ferhat'ı sevmeyen annesini düşünerek ikinci eşi Sedat'a dair "onu tanısaydı severdi" cümlesini kurması Feride'nin âşık olduğu adamlar hususunda annesi tarafından onaylanma isteğinin açık bir ifadesidir.

Feride, kendi annesi ile arasındaki uzaklığı tanımlamak ve anlamlandırmak için çok çabalar. Kendisine çok düşkün olan annesi onu her şeyden korumaya çalışırken sürekli endişeli ve üzgündür. Annesini kendi gözünde sevimsiz kılan bu durumdan rahatsız olan Feride, kızı Şirin'e yıllar sonra kendi annesi ile ilişkisini şu sözlerle anlatır:

"*Annemle hiç tam anlamıyla arkadaş olamadık Şirin. Seninle ben gibi olamadık. Bu kadar yakın ve bu kadar yabancı olmak onu nasıl etkiliyordu, bilemiyorum. Ama bende, hem içimde hem çevremde bir boşluk, bir noksanlık yaratıyordu."* (Atasü, 2002, s. 112).

Feride erkeklere karşı korunma aşısı dahi arayan annesinin sürekli kaygılar içinde olduğunu belirtir. *Dağın Öteki Yüzü* ve *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi* romanlarında anne kız ilişkisinde kız çocuklarını erkeklerin acı veren sert ve kırıcı dünyasından koruma eğilimi söz konusudur. *Bir Yaş Dönümü Rüyası*'nda da kızının hem evlenip çoluk çocuğa karışmasını çok isteyen hem de onu erkeklerden uzak tutan anne modeli uzak ve mesafeli bir anne-kız ilişkisinin kurucu öznesini temsil eder. Feride'nin kendi annesi ile benzer deneyimleri kendi evlilik deneyimlerinde yaşadıktan sonra annesiyle özdeşleşmesi bu mesafeli ilişkide değişim yaratır:

"*Şimdi birbirimize öyle yakınız ki... Aramızda toprak örtüsü varmış, ne çıkar... (...) Ferhat'a niye o kadar karşı çıktığını çözebilmem için hasta yatağına düşmem gerekiyormuş meğer anne. Mazi, söylendiği gibi arkamızda değil anne, önümüzde, yönümüzde. İşte, onun için sen, hiç olmadığın kadar varsın"* (Atasü, 2002, s. 136).

Feride'nin annesi, kendi kız kardeşinin sevdiği adama âşık olduğu için geçmişte büyük acılar çekmiş ve tüm yoğunluğuna karşın duygularını sürekli gizlemiştir.

Feride'nin babası ile "şefkat" temelli bir evliliğe imza atmıştır. Bu noktada Feride, kendi babası ile ikinci eşi Sedat arasında bağ kurar. Kadınların erkeklerle haz merkezli bir ilişki kuramadıklarında anne-oğul, baba-kız ilişkisi gibi farklı ilişkilerle "şefkat" temelli bir paylaşım kurguladığına işaret eden Feride'nin şu sözleri dikkat çekicidir: *"Babam çıkageldi, tam zamanında; öbür erkekten farklıydı, çevresine cinsel enerji alanı yaymıyordu, ama nazikti ve sadıktı ya da sen öyle sandın, ona bağlandın. Benim Sedat'a bağlandığım gibi. Babam senin doğurmadığın oğlun oldu"* (Atasü, 2002, s. 136).

''Kiraz Dalları'' öyküsünde de ana kahraman Seçil'in öğretmen annesi ile ilişkileri derinlemesine sorgulanır. Annesinin yaşamı boyunca ilkelerine sadık olduğunu belirten kadın kahraman, kimi zaman onun "kuralcı" kimliğini eleştirir. Huzurlu evlerinde sakin bir yaşam sürdüğü için dış dünyanın kötülüklerini tanıyamadığını, geçmişin deneyimsizliği yüzünden yıllar sonra dahi yaşam acemiliği ile canının yandığını düşünür. Bu noktada da annesini yargılar. Onu suçlamasını ve ardından bu suçlamanın haksız bir eylem olduğunu idrak etmesini şu sözlerle açıklar:

"*Anneme ne denli haksızlık ettiğimi anladım. Çekingenlik, ilk gençlik yıllarımda erkeklerle aramda aşılmaz bir duvar gibiydi. Yıllar boyu annemi suçlamıştım, bana verdiği eğitimi, beni yaşamdan uzak tutan sıkı düzeni... İyi gitmeyen her şeyin sorumlusu anneler değil midir? Başarılar bizim, çarpıklıklar annemizindir"* (DYY, s. 169)

Erendiz Atasü'nün roman ve öykülerinde "kuralcı" annelerin "sert" tavırları kız çocukları tarafından önce eleştirilmekte ve ardından "insani" çizgide değerlendirilerek olumlanmaktadır. Bakış açılarındaki bu değişiklikte kadın kahramanların özellikle aşk yaşamlarında ve evliliklerinde anneleri ile benzer deneyimlere sahip olmaya başlamaları etkili olmaktadır.

Gençliğin O Yakıcı Mevsimi romanında AyşeAysu ile annesinin ilişkisini derinlemesine sorgulayan yazar anlatıcı, annenin "övünç kaynağı" doktor kızına ne kadar düşkün olduğunun altını özellikle çizer. Sürekli kızının mutluluğu için çabalayan anne ile kızı AyşeAysu'nun uyumlu, sorunsuz, karşılıklı saygı ve sevgiye dayalı bir ilişkisinin olduğu görülür. Kızının hayatına Fethi adlı erkeğin girdiğini öğrendiğinde kızının sonunda aradığı aşka kavuştuğunu düşünüp çok mutlu olur. Fakat AyşeAysu'nun erkek arkadaşını gördükten sonra fikrinin değişmesi şu sözlerle ifade edilir:

"*Fethi'nin AyşeAysu'nun yaşantısına girmesine sevinmişti, Fethi'yle tanışıncaya dek. Anlamıştı, kızının ona niye tutulduğunu. Fethi sıcaktı. Kızını delip geçen gözlerdeki o karanlık pırıltılı ateş anneyi ürkütmüştü. Fethi birazcık böbürlenerek köylü çocuğu olduğunu, ailesinin gecekonduda yaşadığını söylemişti. Şaşırmıştı, insanların doğumlarıyla ilgili utançlar ve övünçler taşımalarını yadırgardı"* (Atasü, 1999, s. 40).

"*Feodal ilişkilerden, sanayileşmeye, kentleşmeye yönelen dönüşüm içerisindeki kırsal kesimin yaşamını ele alan ve "köy romanı" diye adlandırılagelen tür içinde"* (Akatlı, 1997, s. 20) sıkça tasvir edilen köylü ailesinin temelinde ataerkil değerler yer alır. Kızı AyşeAysu'yu kısa süren ilişkileri boyunca üzen Fethi hakkındaki ilk yorumlarının doğruluğunu üzülerek fark eden anne, erkek egemen bir toplumda yetişmiş Fethi'nin kızını anlayamayacağını düşünür. Aslında Fethi'nin feodal bağlarla örülü ilişkilerden uzak yaşasa da o toprakların savunduğu değerleri içselleştirdiğine inanır. Kadın dünyasını anlayamayan "kaba, sert, ezici" bu bakış açısının sadece köydeki cahil insanları değil kentte aynı değerlerin ürünü olan eğitimli bireyleri de etkisi altına aldığını savunur. Kızını mutsuz gördüğü bir anda kadın kahramanın zihninden geçen şu düşünceler onun eleştirel bakışını yansıtır:

"*O gece anne uyuyamadı. Kızı buruk dönmüştü eve. Fethi'den söz etmemiş, erkenden yatmıştı. Mutsuzken, dayanamıyordu annesinin kaygı salgılayan varlığına. Kızının tasasız, güçlü, özgür olmasını düşlerdi anne; onu desteklemeyi dilerdi… Her an tetikteki karamsarlığıyla AyşeAysu'nun elini kolunu bağladığının farkında mıydı? AyşeAysu annesi ile Fethi arasındaki zıtlaşmayı sezmişti. Yaşlı kadın ve genç adam birbirlerinin karmaşık kişiliklerinin yalnızca birer gerçekliğini ayırt edebilmiş, atlayamadıkları eşik gibi onlara takılmışlardı. Anne eril avcıyı görmüştü. Fethi müdahaleci anneyi. Fethi'nin tutkusu ikisinin de bakışını bulandırmıştı"* (Atasü, 1999, s. 57).

Anne-kız ilişkisine dair önemli bilgiler sunan bu sözler aslında sadece kızının mutluluğu için çabaladığını düşünen özverili annenin kızını rahatsız da eden baskın, otoriter, endişeli tavırlarını da ortaya koyar. Sevgilisi ile kavga ettiğini annesiyle paylaşamayan AyşeAysu, onun fikirlerinin değişime açık olmadığını düşünür. Annesinin Fethi ile yaşadığı çatışma onun ikisinin arasında kalmasına neden olduğu için kendisini daha çok üzmektedir. AyşeAysu'nun bu çıkmazlarını anlamaya çalışan annesi onun üstüne gitmemeye çalışır.

Romanda anne figürü ile Fethi arasında yaşanan çatışma çok önemlidir. Yaşlı kadının mesleğine dair ayrıntılı bilgi verilmese de onun yüksek eğitim almış, modern

annelerden biri olduğu açıkça belirtilir. Kadın erkek ilişkileri başta olmak üzere farklı konulara dair paylaştığı fikirleri onun ilerici bir dünya görüşüne sahip olduğunu düşündürür. Kadını ev içlerine mahkûm eden ataerkil sistemi eleştiren kadın kahramanın bu konudaki hassasiyeti roman boyunca hissedilir. Fethi, asistan derneğinde aktif siyasete de soyunmuş olan aydın bir doktor olarak karşımıza çıkar, fakat onun kadınlarla ilişkisinde aslında aydın bir tavır sergileyemediği görülür. Eski karısını "silik bir tip" olmakla suçlayıp ondan boşanan Fethi, ilişkileri boyunca AyşeAysu'nun isteklerini, arzularını yok sayarak, görmezden gelerek onu "edilgen" bir bireye dönüştürmeye çalışır. Birlikte olduğu hiçbir kadını mutlu edemeyişi aslında onun kimliğinin oluşumunda çok etkili olan ve "kadını değersiz gören" eril zihniyetle ilişkilidir. Ayşe Aysu'nun kabul etmek istemediği bu gerçeklerin annesi tarafından görüldüğüne işaret eden yazar anlatıcı, anne kız ilişkisini dile getirirken iki tarafı da nesnel bir gözle değerlendirmek için çaba sarf eder.

"Hüzün" adlı öyküde yaşlılık döneminde kızının ve damadının evine sığınmış bir kadın olan "Bedriye Teyze"nin yaşam öyküsünden kesitler sunulurken onun başka kadınlara karşı "acımasız" tavrına dikkat çekilmektedir. Öykünün ana kahramanı genç ve yalnız bir kadındır. Bedriye Teyze, hapisteki sevgilisiyle ilişkisi yüzünden insanların dışladığı ve hor gördüğü kadın kahramanın yan komşusudur. Genç komşusunu büyük bir merakla sürekli takip eden Bedriye Teyze dedikodu üretmekten büyük keyif almaktadır. Oysa kendi yaşamında oldukça mutsuz ve yalnız bir kadın olan Bedriye Teyze'nin kendi kızı ile ilişkisi oldukça sorunludur. Kızı ve damadının ona karşı ilgisiz davranışları ona sığıntı bir yaşam sürdüğünü sıkça hissettirmektedir. Bedriye Teyze, genç komşusu olan kadın kahraman tarafından öyküde şu sözlerle tasvir edilir: "*Yan komşu Bedriye Teyze, kızıyla damadının yanına sığınmış, yaşlılığın başlangıcında, geleceği soğuk ve karanlık, geçmişinde yaşlılığını ısıtacak ve aydınlatacak hiçbir anısı olmayan zavallı bir kadındır"* (Atasü, 1985, s. 90).

Bedriye Teyze başta olmak üzere tüm komşularının olumsuz söz ve davranışlarına karşı mücadele veren genç kadın onlara adeta acıyarak şunu söyler: "Benim duygularım, düşüncelerim, inançlarım var, onların nesi var" (Atasü, 1985, s. 80). Foucault'un Deliliğin Tarihi'nde işaret ettiği gibi toplumsal düzende duygusal ve zihinsel dünyası farklı insanları "etiketle" ya da "yok et" komutu ile şekillendirenler yüzünden "soyutlanan/ dışlanan" özneler ortaya çıkar. Başkalarına benzemediği için cezalandırılan ve "yok edilen" kimlikler bu şekilde ataerkil kültür kodları ile tek tip hale getirilmeye çalışılır. Öyküde kendi yaşanmamış hayatının acı gerçeklerinden kaçan

Bedriye Hanım gibi kadınların yalnız bir genç kadın üzerinde "kıstırılmışlık" duygusu yaratması anlatıcı tarafından eleştirel bir tutumla yansıtılır.

"Ağlamak" adlı öyküde de gerçek anlamda yaşanmamış bir hayatı sahte değerler ile sürdürmeye çalışan kadın kahramanın kızı ile ilişkileri anlatılır. Nalan Avcı ile kızının ilişkileri yansıtılırken düşlerini sadece evliliği ve çocuğu üzerinde yoğunlaştıran bir anne modeli ile karşılaşılır. Kadın kahramanın tek amacı kızı Şermin'i kusursuz genç bir kadın olarak görmektir. Onu yabancı dil öğreten özel okullarda okutabilmek, ona folklor, bale, tenis, basket, buz pateni dersleri aldırabilmek Nalan Avcı için hayati önem taşımaktadır. Buz pateni pistinde kızını izlerken ona hayranlıkla bakan kadın, "gurur ve hoşnutlukla" doludur. Kendisi kadar güzel olmayan kızı onun gözünde kusursuz bir bireydir. "Geniş kalçaları, çok yuvarlak yüzü ve etli burnuna rağmen" kızının kusursuz bir güzelliği olduğunu düşünür. Onun pistte kendisini en çekici varlık haline getiren güvenli bir duruşa sahip olduğunu gözlemler. Bu özgüvenin "iyi beslenme, huzurlu yaşam ve bol paradan" kaynaklandığını söyleyen anlatıcı, Nalan Avcı'nın bu konuda farklı düşündüğünü belirtir. Kadın kahraman, bu özgüvenin kendi analık emeğinin sonucu olduğuna inanır. Aslında evliliğinde çok mutsuz olan Nalan Hanım, yaşayamadığı bir hayatı kızı üzerinden yeniden kurgular. Kendi olmak istedikleri şeye dönüştürdükleri evlatları ile sürekli övünen annelere işaret eden öyküde kadın kahraman, kendi fiziksel ve ruhsal özelliklerini narsist bir tutumla övmesi ile de dikkat çeker. Öyküde anne- kız ilişkisini ifade etmesi bakımından şu sözler önemlidir:

"*Onun düşü kendisinden başlıyor, kızına uzanıyor, kızında odaklanıyor, ordan kendisine dönüyordu. Nalan Avcı'dan ve kızı Şermin'den başka her varlığı dışlıyordu bu düş… Nalan Avcı, böyle kusursuz bir genç kızı ortaya koyan kendi bedeninden ve aklından öyle hoşnuttu ki o an! Sonsuz bir doygunluk duyuyordu. Şöyle bir yerinde kıpırdandı. Sanki tüm bedenini ve o bütünü oluşturan tüm hücrelerini duyumsadı. Güzel, çevik, dingin ve diri bir duyumdu bu"* (Atasü, 1985, s. 100).

Erendiz Atasü, anne- kız ilişkilerini derinlikli bir bakışla sorgulamaktadır, çünkü bu ilişkiler kadın bireyin özellikle kişisel gelişiminde yarattığı etkiler bakımından oldukça önemlidir. Kadın bireylerin anneye benzemek isteme, onunla özdeşleşme ve onun izlerini kendinde bulma eğilimlerinin yanı sıra anneden uzaklaşma, onun geçmişini tekrarlamaktan kaçınma durumu yazar tarafından sorgulanmaktadır. Gerçek ve Düş öyküsünde kadın kahraman çocukluk ve ilk gençlik yıllarında annesine bağlılığının kendi özgür kimliğini oluşturmasına sekte vuran olumsuz bir unsur olduğunu şu sözlerle ifade eder:

"*Ona hep ikili duygularla bağlıydım. Zaman zaman ondan tümden nefret edebilseydim, benim için daha mı iyi olurdu diye düşünmüşümdür. Belki de kızıma bu yüzden sert davranıyorum. Benden kurtulabilsin diye. Ben annemden kurtulamadım. Ama belki boşuna bir çabaydı kurtulmaya çalışmak. Haklı olan annemdi; annemden değil, ona duyduğum tepkiden kurtulmalıydım belki de. Ama nasıl yapabilirdim bunu o gencecik yaşımda?..*" (Atasü, 1985, s. 143).

Öykünün kadın kahramanı, "şarkı söyleyen, dans eden ve hep içten davranan" annesinin yanında "kibar, ölçülü ve hep başkalarının beğenisini toplamak için yaşayan" babasını düşünerek onların uyumsuz evliliklerine odaklanır. Çocukluk ve gençlik yıllarında annesini aslında kocasını hiç sevmemiş olmakla hatta ona karşı kin beslemekle suçlayan kadın kahramanın annesiyle o yıllarda yaşadığı çatışma çok önemlidir. Kendisinin çok genç yaşta evlenme kararı almasını eleştiren annesine birikmiş öfkesini kusarken onun mutsuz ev ortamının temel sebebi olduğunu, babasını nasıl huzursuz ettiğini açıkça yüzüne haykırır:

" - *Senin evliliğin bitmiş olabilir, benimki asla bitmeyecek.*

- *Senin evliliğin bozuk, çürümüş, ikiyüzlü olabilir. Benimki asla öyle olmayacak"* (Atasü, 1985, s. 147).

Bu çatışmada iki kadın, düşmanca bir rekabet duygusuna yakın bir duygu ile karşımıza çıkar. Kendi annesine benzememeye çalışan kadın kahramanın iç dünyası oldukça karmaşık bir hâl alır. Genç yaşta evlenmiş olan annesinin erken evliliğe karşı çıkma nedenine anlam veremeyen kadın kahramanın yıllar sonra da olsa onu doğru anlamaya başladığı ve geç de olsa ona hak verdiği aynı öyküde belirtilir. (Atasü, 1985, s. 146) Erendiz Atasü feminist bir yaklaşımla kadın kahramanların iç dünyalarındaki çatışmaları içtenlikle dile getirmektedir. Kadın kahramanların duygu dünyasındaki değişimin nedenlerini onların bireysel tarihine tutulan ışıkla yansıtmaktadır.

''Kadınlar da Vardır '' öyküsünde Ankara'da bir hastanede şef yardımcısı olarak görev yapan başarılı bir doktor olan doktor Gülşen'in annesiyle olan ilişkisi anlatılır. Tıp fakültesini bitirmeden annesini rahim kanserinden kaybetmesi onun için çok büyük bir üzüntü kaynağıdır. Annesini yakından tanımadan kaybettiğini söyleyen Gülşen, yaşı ilerledikçe ona benzediğinin altını çizer. Yıllar geçtikçe annesini tanımaya başladığını, kendi kimliğini daha iyi tanıdıkça annesine dair kendi tespitlerinin doğruluğundan da emin olduğunu düşünür. Hâkim olan babasının evdeki otoritesi karşısında annesinin ezik, vefalı, fedakâr, sadık eş rollerini üstlendiğini üzülerek hatırlar. Onu ev işlerine mahkûm ettikleri için tüm ailenin aslında suçlu olduğunu düşünür. Erkek egemen

toplumlarda eril tahakkümün sorgulanmayan bir yerleşik otorite kurması söz konusudur. Doktor Gülşen annesinin ardından iki yıl içerisinde evlenen babasını anlamaya çalışsa da ondan uzaklaşır. Gülşen'in annesiyle ilişkisini anlatan şu sözler önemlidir:

"*Belki de kendisi gitgide annesine dönüşüyordu, annesinin ortaokulu bitirmiş bir ev kadını, kendisininse başkentin koca bir hastanesinde klinik şef yardımcısı olmasına karşın. İlk gençliğinde babasını çok severdi Gülşen. Ama zaman geçtikçe Gülşen babasından uzaklaşıyor, annesine yakınlaşıyordu, yıllar önce ölen annesine. Ona büyük bir haksızlık yapmışlardı el birliğiyle. Babası, Gülşen ve kardeşleri, onu hiç hak etmediği ağır bir cezaya, yaşam boyu mutfağa, çamaşır makinesine, çocuk bezlerine yargılamışlardı. Ne aç bir canavardır o çamaşır ya da bulaşık leğeni… Kıvılcım gibi bir yanıp bir sönen sevinçleri nasıl yalar, yutar da gene doymaz"* (Atasü, 1983, s. 61).

Gülşen, anne rolü ile birlikte kadınlara dayatılan ev işlerini kadının varoluşunu engelleyen temel unsurlar olarak sıkça eleştirir. "Canavar" benzetmesi ile kadın bireyi yutan toplumsal cinsiyet rollerinin altını çizer. Herkesin kabul ettiği bu geleneklerin kadını ezen, mutsuz eden, onu yalnızlığa mahkûm eden yapısının değişmesi gerektiğini savunur. Annesinin sırtına yükledikleri ağırlığı yıllar sonra anlayabilen kadın kahraman, geleneksel bakışın kadını "köle" konumunda yaşamaya mahkûm edişini bu noktada eleştirir. Annesinin vefatının ardından koca evin saat gibi işleyen düzeninin birden alt üst olduğunu görünce onun yokluğunun nasıl büyük bir boşluk yarattığını fark eder. Ev hanımları kendileri aslında saat gibi kuruldukları ve evde aralıksız çalıştıkları için kadın ve duvar saati arasındaki ilişkiye de dikkat çekilmektedir. Kadının yokluğu saatin durmasıdır ve aile üyeleri ihtiyaç duydukları anlarda "hizmet" alamadıklarında bu "nesnenin" yokluğunu idrak ederler. Ev hanımı konumundaki kadın özne değil nesnedir. Doktor Gülşen, öyküde Servet Hanım adlı hastasını annesine benzettiği için ona büyük bir yakınlık duyar. Onun iyileşip evine dönmesi için çok çabalar. Aslında annesine duyduğu hasreti Servet Hanım'la sıcak ilişkisinde gidermeye çalışır. İki kadının da kendilerine dayatılan anne ve eş rolleri yüzünden "gün yüzü görmeden" yaşadıkları "anlamsız" hayat doktor Gülşen'in toplumun kendi sosyal normları ile kurguladığı eş ve annelik rolleri üzerine düşünmesine neden olur.

Annelere ataerkil düzende dayatılan toplumsal cinsiyet rolleri, kızları tarafından zaman içerisinde içselleştirilmektedir. Bu içselleştirmede kız çocuğu kendi annesinden görerek kanıksadığı rolleri kendisi gelecekte anne olduğunda da aynı şekilde gerçekleştirir. Geleneksel kadın kimliği kısır döngü şeklinde nesilden nesle aktarılmaktadır. Doktor Gülşen nesiller arası bu aktarımda zincir halkası olmayı kabul

etmeyişi ile cesur bir tavır sergiler. Feminist kuramcı İrigaray anne ile kız arasındaki karmaşık ilişkilerde ataerkil kodların etkisini sorgular. İrigaray'a göre dişil soykütükleri kadınları tinsel anneleriyle birbirine bağlayan tinsel bir soykütük olarak anlaşılmalıdır. ''*Kültürel soykütüğü, ataerkil kültürlerin anne ile kızı birbirinden ayırarak kadınlarda yol açtığı bedensel ve tinsel yaraların tedavi edilebilmesi açısından önemlidir"* (Irigaray, 2008, s. 14). Doktor Gülşen'in kültürel soykütüğünden hareket ederek geçmişin yaralayıcı gerçekleri ile hesaplaşması öyküde irdelenen anne-kız ilişkisine derinlik kazandırır. Gülşen'de oluşan farkındalık onun erkek egemen toplumun kurguladığı "eş" ve "anne" rolünü yeniden değerlendirmesini sağlar.

''Taş Üstüne Gül Oyması'' adlı öyküde de anne-kız ilişkisi irdelenirken *"usulca anneme sokulmuş, onun elini tutmuştum, bağrını rüzgâra vermiş kalıntıya doğru yürürken"* (Atasü, 1997, s. 10) diyen kadın kahraman mezar taşlarına bakarak geçmişin ilişkilerini sorgular. Geçmişte yaşanmış anne-kız ilişkilerinin izlerini tarihî kalıntılarda bulmaya çalışırken zaman-mekân-insan üçgeni oluşur.

Erendiz Atasü'ye göre *"kimi mekânlarda bu güne gelip dayanmış tarihsel ve toplumsal birikim, bireysel özellikler, deneyimler ve trajediler öylesine katmerli bir dokuyla büyülüyor ki insanın o mekânın öyküsünü yazmaması mümkün değildir. Trabzon'un Küçük Ayasofya'sını, Mısır'ın eski tapınaklarını gören kişinin hiçbir şey olmamış gibi yoluna devam etmesi söz konusu olamaz"* (Sürer, 1997, s. 11).

Yazar, mekânların tarihselliği ile kadının değişmeyen yazgısını iç içe anlatmaktadır. Mezarlara bakarak geçmişteki kadın öykülerine tanıklık eden mekânlar aracılığıyla zamanda yolculuğa çıkan anne-kızın ilişkisi sorgulanır. Anne ile kızın arasındaki bağ, kuşaklararası ilişkiler üzerinden düşünülerek "süreklilik" kavramı ile açıklanır. "*Küçük Ayasofya genç makyajıyla örtünürken, biz yaşlanmıştık. Ben orta yaşlı sanırdım, annemse ihtiyar''* (Atasü, 1997, s. 10) diyen anlatıcı mekânın da dişil bir kimliğe bürünmesini sağlamıştır.

Kayısı Gülü öyküsünde Fitnat Hanım'ın hasta kayınvalidesi ve onun orta yaşlı kızı anlatılırken zaman ve mekân kurgusu yine önemli bir yer teşkil eder. Öykünün ana kahramanı Ayten, babaannesi ve halasının sıkıntılarla dolu yaşamının anılarını uzun yıllar boyunca canlı tutar. Yaşadıkları yalının satıldığı dönemde ortada kalan bu iki kadının iç dünyasını yıllar sonra dahi keşfetmeye çalışır. Halasının *"natırlık yapıp anasına ölene dek baktığını"* (Atasü, 1988, s. 151) öğrenir. Tek göz bir evde yaşayan halasının çamaşırcılık da yaptığını duyduğunda "koca Defterdar Ziya Beyin kızı Fethiye" nin içler acısı haline üzülür. Kız evladın kendi annesine sorumluluk

duygusuyla sahip çıkması geleneksel role uygun bir bakışın yansımasıdır. Ailevi ilişkilerde vefa duygusu kadın cinsi ile ilişkilendirilmektedir. Öyküde anlatıcı, kendi babaannesinin ve babasının ölümünden sonra halasıyla kendi annesinin barıştığını ve birbirlerini sevmedikleri halde aynı evde dahi yaşadıklarını belirtir. Yoksullaşan kadınların kimsesiz kaldıkları yaşlılık döneminde birbirlerine muhtaç oldukları anlaşılmaktadır.

Erendiz Atasü kadınların eş ve annelik rolü altında nasıl ezildiklerini Kayma öyküsünde sorunlu bir anne-kız ilişkisi üzerinden anlatmaktadır. Huzursuz ve mutsuz annesi ile ilişkisi günden güne bozulan Meriç'in iç dünyası yansıtılırken anne-kız ilişkisinin genç kadın için oldukça yaralayıcı bir özelliğe sahip olması dikkat çeker. Onun geleceğini şekillendiren bu sağlıksız ilişki öyküde şu sözlerle ifade edilir:

"*Meriç genç kızlığa yaklaşırken yüzü gülmez annesini artık sevemez olmuştu. Oysa sevmesi gerekiyordu, basitçe, bu bir zorunluluktu, zira annesinden başka kimsesi yoktu. Aklına ne zaman annesini sevmediği gelse hemen başka şeyler düşünüyordu. Böylece kendisiyle arasına ilk karanlık alan girmiş oldu"* (Atasü, 2008, s. 130). Neşeli sıcak bir insan olan babasının annesini terk etmesini haklı bulduğu anlarda da kendi kendisini suçlayan Meriç, annesine benzememeye çalışsa da onun yazgısına ortak olur. Buluğ çağında ay haliyle ilgili sorunlar yaşadığında bu sağlık sorunları örtbas edilir "annesi ve kendisi tarafından yok sayılarak" geçiştirilir. Öyküde anlatıcı, "*1960'ların Türkiyesinde kim çıldırı eşiğine varmadan ruh hekimine danışırdı ki"* (Atasü, 2008, s. 130) diyerek hem Meriç'in hem de annesinin ruh sağlığının bozulduğu zamanlarda kendi gerçekliklerini reddedişlerini toplumsal çerçevede yorumlar. Atasü, kadın kahramanların bastırdıkları veya reddettikleri duyguların bedensel ve ruhsal yaralara neden oluşunun altını çizmektedir.

Dağın Öteki Yüzü'nde Burhan'ın ruh hali tahlil edilirken onun karmaşık iç dünyasına Freudyen bir bakışla yaklaşan yazar, çocukluk ve ilk gençlik döneminin kimlik inşasındaki rolüne dikkat çeker. Burhan'ın sert bir mizaca sahip olması, asık yüzlü duruşu, kuralcı tavırları onun çocukluk döneminin bir travması ile ilişkilendirilir. "Kudretli ve celalli baba" figürü olarak anılan Burhan'ın iş yaşamındaki hırsları nedeniyle tüm ideallerinden uzaklaşmasının nedenini sorgulayan yazar anlatıcı, şu sözleriyle dayısının söz ve davranışlarının altındaki baskının kaynağına inmeye çalışır:

"*Kazanmayı seviyordu dayım, yenmeyi! Doymak bilmez bir hırstı bu Burhan dayımda! Neden? Sevgi açlığı mı, çocukluğuna dek uzanan? İşte orada duruyordum. Çocukluklarında ne vardı? Üçünün, annemle dayılarımın paylaştıkları çocuklukta?*

Burhan dayımın baskıcı tavrını, üç buçuk yaşına kadar kız çocuğu esvapları giymesine bağlamak, bilinçaltı bir tepki ve erkek kimliğine duyulan özlem diye değerlendirmek kolaya kaçmaktı bence. Yaşam kalıplara sığmayacak denli karmaşık ya da tam tersi yalındı" (Atasü, 1995, s. 183).

Fitnat Hanım üçüncü çocuğunu kız çocuğu olarak beklediğinden oğlu doğduğu andan itibaren ona üç buçuk yaşına kadar kız elbiseleri giydirir ve saçlarını uzatır. Burhan'ın kadınlarla sağlıksız ilişkilerinin temelinde Burhan'ın aynada gördüğü suretten uzaklaşma, kaçma, onu yok sayma ya da ona düşmanca davranmaya meyletmesi söz konusudur. Feminist kuramcı Nancy Chodorow cinsiyet ayrımı konusunu öncelikle toplum psikolojisi açısından ele alırken ailelerin çocuk yetiştirme geleneklerinin cinsiyet ayrımına yol açtığını öne sürer.

"Çocuk bakımı sırasında anneler kendilerine benzeyen, annelik duyguları gelişmiş kız evlatlar yetiştirirken erkek çocuklarda bu duygular aile tarafından bastırılır. Ayrıca erkekler cinsel kişiliklerini bulabilmek için kadına özgü diye tanımlanan ve annelerinde gördükleri duygusal ve insan ilişkilerine dayalı davranış biçimlerinden uzaklaşarak seks ayrımını vurgulayan, fiziksel güce ve aksiyona yönelik yaklaşımları benimsemeye çalışırlar. Sonuçta erkek çocuklar büyüme sürecinde aile dışı görev ve sorumluluklar yüklenmeye hazırlanırlar" (Doltaş, 1992, s. 55-56).

Burhan'ın romanda kişisel gelişimi Chodorow'un savunduğu bu görüşleri yansıtan bir tutumla anlatılmaktadır. Burhan'ın yaşadığı iç çatışma toplumsal cinsiyet rollerinin bireyin ruhsal gelişimine etkisini ortaya koymaktadır.

Ağlayan Kadınlar Kolajı İçin Taslak öyküsünde Sırma ve oğlunun ilişkisi anlatılırken "babalık" rollerinin tartışmaya açılması dikkat çekmektedir. Sırma, evliliğinde çok mutsuz olması nedeni ile boşanma kararı alır. Bunda oğluna kötü davranan eşinin "babalık" rollerinden uzak oluşunun etkisi büyüktür. Şehir dışına giden oğlunun eksikliğini hiç fark etmeyen baba figürünü öyküde açık bir dille eleştiren kadın kahramanın iç çatışması şu sözlerle ifade edilir:

"*Yavuz gitti. Pek seyrek yazıyor. Bilirsin erkekler mektup yazmayı sevmezler. Merak içindeyim. Özdemir hastalıklı buluyor analık kaygılarımı. Yavuz mu gitmiş evden, uyuz kedi mi, hiç belli değil. Aman Allahım, neler yazıyorum kocam için!"* (Atasü, 1992, s. 124).

Kurmaca dünyada edebi türlerin cinsiyetle ilişkisi üzerine düşündüren bu sözler mektup ve günlük türünün kadın yazarlar ve okurlarla özdeşleştirildiğini hatırlatır. Kendi iç dünyasını yansıtmak isteyen kadınlar bu türleri tercih ederken erkek öznenin

toplumsallık ile ilgilenmesi, kendi iç dünyası yerine dış dünyanın siyasi, sosyal, politik olaylarına odaklanması söz konusudur. Öyküde anne rolüyle tanıdığımız Sırma, kendi oğlu ile eşi arasındaki iletişim sorununu yakın arkadaşına yazdığı mektupta "iç dökerek" anlatır. Kadının duygularını en saf haliyle, dolaysız anlatımına imkân tanıyan mektup, onun çok bunaldığı bir anda nefes almasını sağlamaktadır. Ayrıca duygu ve düşünce dünyasını bir başkasına yansıtma söz konusu olduğundan kendini dışardan bir gözle de yeniden tahlil eder. Eşi ile oğlu arasındaki sürtüşme Sırma'yı eşinden fiziksel ve ruhsal yakınlık bağlamında uzaklaştırır. Bu evlilikte çocuk, aileyi birleştiren yegâne unsur, kadını eşi ile birarada tutan "kurtarıcı" güçtür: "*Ah, İdil, bir bilsen… Yavuz evdeyken bir aileydik; Özdemir'le ben bir çifttik, moleküllerdeki atomlar gibi karışmıştık birbirimize. Ama Yavuz gidince kimya bozuldu, molekül dağıldı, elementlere ayrıldı ve bir daha birleşemiyoruz"* (Atasü, 1992, s. 121).

Sırma'nın eşi gibi oğlunun da kendisini yalnız bırakması onun kız çocuğuna sahip olma özlemini çoğaltır. "*Yavuz'da herhangi bir değişim gözlemek mümkün değil. Kapalı kutu, babası gibi. Keşke kızım olsaydı."* (Atasü, 1992, s. 137) diyen Sırma, erkeklerin kendi duygularını açığa çıkarmakta güçlük çektiklerinin altını çizer. Anne-kız ilişkisinin kadına güç verecek yapıcı niteliklerini düşünerek kız çocuğunun hayalini kurar.

Anne ve baba ile olumsuz ilişkilerin anlatıldığı Kayma öyküsünde Meriç'in ailesine karşı kinli tutumu *Açıkoturumlar Çağı*'nda babasını affetmeyen Bayhan'ın iç dünyasında da benzer bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Kadının duygu dünyasını alt üst eden "baba" figürü "suçlu" olduğu için affedilmez. Kız kardeşi Gülbaharın ilişkisini onaylamayan ve onu evi terk etmek zorunda bırakan babasından nefret eden Bayhan kız kardeşinin ölümünün tek sorumlusu olarak babasını görür. Annesinin ölümünün ardından onun evlenmesini de hiç bağışlamayan Bayhan, "babanın temsil ettiği her şeyden nefret eder" hale gelir. Savcı baba yüzünden devlet mekânizmasının her tür bürokratik işleminden rahatsız olan Bayhan'ın iç dünyasında hiç dinmeyecek bir huzursuzluk söz konusu olur. Babaları yüzünden kız kardeşi Neslihan ile de arasında çocukluk çağından itibaren oluşan rekabet duygusu şu sözlerle betimlenir:

"*Vaktiyle bir dizine Nesli'yi, bir dizine Bayhan'ı oturturdu. İlkokul çağlarında mıydılar? İki kardeş sanki bir terazinin ayrı kefelerinde konmuşlardı. Babalarının dizlerindeyken bile bir kıyaslama, denkleştirme çabası sezilirdi. Neden böyle bir tutum benimsemişti annesiyle babası? Neden onları oldukları gibi sevmemişlerdi?*'' (Atasü, 2006, s. 300).

Gülbaharın ölümüne neden olmakla suçlanan babanın Neslihan'ı daha çok sevmesi iki kız kardeşin de arasını bozan bir meseleye dönüşür. *"Ona annelik etmeye çalışırdım. Kendi haline bırakmalıydım."* (Atasü, 2006, s. 303) diyerek Bayhan ile olumsuz ilişkisine dair özeleştiri yapan Neslihan'ın eşi Olgun'a göre Bayhan'ın tek sorunu çirkin bir kadın olmasıdır. O nedenle kendini ya da başkalarını sevmesi mümkün değildir. Olgun'un onu tanıdığı gençlik dönemlerinde, *"iyice iğlez, sıska, kara kuru" bir şeydi, Nesli'nin ve zavallı Gülbahar'cığın yanında. O marsık saçlarını beline kadar uzatıp savurması bu yüzdendi; oğlanların dikkatini çekebilmek için. Ama iticiydi. Yalnız kalıyordu bu nedenle…''* (Atasü, 2006, s. 85). Romanda sert baba figürünün yanı sıra Neslihan'ın eşi Olgun'un kadına bakış açısının da eleştirel bir tavırla yansıtıldığı görülür. Kendi sözünü her zaman dinleyen ve başarılarıyla ailesine gurur kaynağı olan Neslihan'ı kendisinden daha çok sevdiğini düşündüğü babasına düşman olan Bayhan'ın iç dünyası oldukça karmaşıktır.

Bayhan'ın güzellik saplantısına dikkat çeken Olgun'a göre kadın kahraman kendi bedeni ile barışık değildir. Bir kadının ruhsal dünyasında onu çıkmazlara sürükleyecek kadar yıkıcı güce sahip bu özellik ile Bayhan'ın roman boyunca "hırçın" tavırlarına anlam kazandırılmaya çalışılır. Neslihan da Bayhan ile konuşmaya çalışsa da Bayhan çekip gittiğinden Nesli *"gene bomboş kalmıştı. Sanki hayatın bozulmuş atıklarıyla cerahatlenmiş bir kan topu çözülüp akmıştı rahminden. Kız kardeşini kaybetmişti''* (Atasü, 2006, s. 300). Kristeva'nın abject diye nitelediği ve bedenden hem atılan hem de bedenin aslında parçası olmaya devam eden "metaforik sıvı" bu noktada da karşımıza çıkar. Bayhan ile yolları hem ayrılan hem de kardeşlik nedeniyle bağı süren ve aslında ona içten içe düşkünlüğü süren Neslihan'ın iç çatışması oldukça başarılı betimlenir. Romanda baba-kız ilişkisi kız kardeşlerin kendi aralarındaki ilişkide de belirleyici olarak karşımıza çıkmaktadır.

Erendiz Atasü, baba-kız ilişkisini olumlu bir çerçevede sunduğu Operada Bir Gece öyküsünde kızına oldukça düşkün bir erkek yazarın yaşamını anlatır. Atasü, kadın kahramanların yanı sıra erkek kahramanın da iç dünyasına ışık tutarak iki cinsin de doğru anlaşılması gerektiğini savunan bir yazardır. Bu öykünün merkezinde erkeğin iç dünyası yer alır. Öyküde baba kız ilişkisi öyküde babaya "hayran" olan kız çocuğu ve kızını taparcasına seven baba figürü üzerinden işlenir. İstemediği bir gençle kendi dünyasına çok uzak bir işadamı ile evlenmiş olsa da kahramanın kızına sevgisi azalmaz. Kızının evliliği ve anneliğinden sonra aynı evde yaşamayı sürdürseler de paylaşımlarının eskisi gibi olmadığını hissettiği anlarda içi hüzünle dolar. Ödül törenine

giderken "kızının en sevdiği tıraş losyonunu" tercih etmesi kızının kendi yaşamında ayrı bir yerinin olduğuna işarettir. Satır aralarından çıkarılan bu yoğun sevgi öyküde ayrıntılı biçimde işlenmese de evde eşi ile ilişkisi bitme noktasına gelen erkeğin yaşam gücünü kızına karşı beslediği gizli sevgiden aldığı hissettirilir.

''Yeryüzü Mutluluğu'' öyküsünde de benzer bir baba-kız ilişkisi dikkat çeker. Babası sık sık iş gezilerine gitse de ona hiç sitem etmeyen, eve geri döndüğünde hemen sarılan küçük kız, annesine aynı sevgiyle bağlı değildir. Öyküde anne rolündeki kadın kahraman ona yaklaştığında kızının anneannesinin arkasına saklanması onu üzer. "*Besbelli babayı anneye yeğliyordu. Şimdiden terk edilmişti."* (Atasü, 2008, s. 147) sözü kadının içten içe baba kız ilişkisini kıskandığına işaret eder. Öyküde örtük bir dille anlatılsa da baba ile kızı arasında gelişen ilişkinin kız çocuğunun "şefkat" arayışını "kahramanlaşmış" baba figüründe bulmasıyla kurulduğu hissedilir. Evden uzaklaşıp geri dönen babanın özlemle beklenmesi iş hayatında çok çalışıp dönen babanın ailenin düzenini sağlayan "kurucu özne" rolüne de işaret etmektedir.

Kahramanların anne ve baba rollerini sorgulayan Erendiz Atasü, anneanne, genç anne ve torun üçgenini sıkça kurgular. Torun öyküsünde genç bir babanın çocuk bakımı ve çocukla kurulan ilişki hususunda deneyimsizlikten kimi zaman nasıl şaşkın ve kızgın hallere büründüğü içtenlikle dile getirilir. Genç babanın kendi bebeğinin ani hareketlerine tepki vermesi anneanneyi rahatsız eder. Babanın eski özgürlük günlerini özlemeye başladığını eşi ve kayınvalidesi anlar. *"Evdeki üç dişi varlığın aralarında kuruluveren matruşka bebek uyumu, elbette dışlıyordu adamı"* (Atasü, 2008, s. 115) cümlesi kadın egemen bir evde erkeğin kendi varlığını hissettirme çabalarına işaret eder. Öyküde anlatıcının öznel bir tutumla kadın kahramanların duygu dünyasını şu sözlerle ifade etmesi dikkat çeker:

"Genç babanın karısıyla paylaştığı mahremiyetteki bebeğin doğuşuyla ve kayınvalidesinin konukluğuyla gelen ani dönüşüme isyan ettiğini biliyorlardı (..) ama ne adamın yalıtılmışlığı ne bebek karşısındaki umarsızlığı, ne de sabırsızlığı dişil derilerinden süzülebiliyordu. Kadınlar, kendiliğinden yükselivermiş yeni varoluş biçimlerinin tadını çıkarıyorlardı; o kadar yorgundular, o kadar az uyuyorlardı ki bedeli bunca ağır olan bu konumun, bu daracık iktidarın bile onlara çok görülebileceğini akıllarına getiremiyorlardı " (Atasü, 2008, s. 115).

Kadının yeni koşullara uyum sağlama gücünün erkek cinsine göre daha fazla olduğu düşüncesi ''Torun'' öyküsünde pekiştirilir. Eril dünyanın "yeni" olana tepki vermesi aslında onun yerleşik düzeni koruma eğilimi içinde oluşunun işareti olarak

okunmaktadır. Bebeklerine bakmak için yorulan anneannenin bebeğe karşı yoğun ilgi ve dikkati genç damadı rahatsız ettiğinden kadının bir yardım çağrısına "ihtiyar bir bunağın buyruğuna girecek adam değilim ben" diyerek yanıt vermesi onun öfke patlamasıdır. Bebek bahanesiyle kendisine tahakküm etmeye çalışan eşine de kayınvalidesine de tavır alan erkek kahraman "aile reisi" olduğunu hatırlatma çabasına girişir. Toplumsal cinsiyet rollerini içselleştiren erkeklerin "her şeyi kontrol eden tek güç" olma noktasında en ufak bir değişimi hemen ayrımsaması ve buna hemen tepki vermesi ataerkil düzenin örüntülerinin ev içlerinde sağlamlığını ve yerleşikliğini düşündürür.

Erendiz Atasü, kadın ve erkeğin toplumsal cinsiyet rollerini sorgularken sadece kadını anlamaya çalışmaz. Kadının iç dünyasını aydınlatabilmek için eş ya da baba rolü ile erkeğin de doğru anlaşılması gerektiğini savunur. Roman ve öykülerde mutsuz ve huzursuz kadın kahramanların yanındaki erkeklerin de tatminsizliği ve gerginliğine dikkat çeken yazar, ataerkil düzenin erkeği de baskı altına aldığını vurgular. Erkek egemen zihniyetin kendisine atfettiği roller altında ezilen erkeklerin yaşadığı ruhsal çıkmaz onların ev içlerinde hem eşleri hem de çocukları ile ilişkilerini etkilemektedir.

3.2. Mutsuz Evlilikler

Erendiz Atasü'nün roman ve öykülerinde evlilik kurumu işlenirken özellikle mutsuz evliliklerin dile getirilmesi dikkat çekici bir husustur. Kamusal alanda ve özel alanda kadının "eş" rolüne girdikten sonra kendi iç seslerini sürekli bastıran eril sosyal düzenle karşılaşması söz konusudur. Geleneksel toplumda erkeğin de özgürlüğünü elinden alan, ona nasıl davranması gerektiğini, neler yapması gerektiğini, gücünü hangi durumlarda nasıl koruyacağını sürekli dikte eden ataerkil yapı, mutsuz evliliklerin kurulmasında temel etmendir.

Dağın Öteki Yüzü'nde farklı çiftlerin yaşamlarından kesitler sunularak mutsuz evlilikler anlatılırken toplumsal arka planın da yansıtılması yazarın bireysel tarihle toplumsal tarihi iç içe anlatma eğilimini ortaya koymaktadır. Romanda özellikle görücü usulü evliliğin bireylerin yaşamlarında sebep olduğu kırılmaya dikkat çekilir. Vicdan'ın kardeşi Reha'nın evliliğinde yaşadığı mutsuzluğun nedeni ailesinin zoruyla evlendiği eşiyle sıcak bir ilişki kuramayışıdır. Reha'nın eş seçimi meselesinde kendi ailesinin özellikle de annesinin fikirleri her zaman baskındır. Reha'nın annesinin bir gelinden beklediği davranış kalıplarına bakıldığında tipik kaynana figürü ile karşılaşılır. Oğlunu

daha da önemlisi kendisini mutlu edecek gelin adaylarını araştıran kadın, gelinini kendi gündelik çıkarları doğrultusunda seçer. Reha'nın annesinin "bulduğu" genç bir dulla evlenmesi aslında erkek kahramanın bunalımının başlangıcı olur. Annesine göre "Doğulu gelin elbette kaynanasını daha çok sayardı". Ayrıca gelin adayının mal varlığı da anne figürü için önemli bir ölçüttür. Anne rolündeki Fitnat Hanım'a göre *"İstanbul kızları gitgide daha başlarına buyruk kesiliyorlardı; Doğulu bir gelin elbette kaynanasını daha çok sayardı"* (Atasü, 1995, s. 119). Kaynana kendi kadın kimliğinin farkında olmayıp kadını evlilikte nesne olarak iki aile arasında değiştiren ve kâr amacı güden geleneksel bakışı onaylayan bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca ev içi iş bölümünün cinsiyetlere göre düzenlenmesi de kadınların kendi hemcinslerine yeni "hizmetçi" gözüyle bakmasına neden olmaktadır. Ataerkil zihniyet sadece erkeği üstün kılan bir hiyerarşi kurgulamayıp kadınları da kendi içlerinde sınıflara ayıran bir düzenin temel kaynağıdır.

Kadınlara çok düşkün olan Reha'nın bu özelliğinin kaynağı romanda açıkça söylenmese de örtük biçimde okura sezdirilir. Subay olmayı hiç istemediği hâlde onun bu mesleğe yönelmesi Reha'nın yaşamında önemli bir dönüm noktasıdır. Askeriyenin iç disiplini onun kimliğinin oluşum sürecinde otoriter baskıyı üzerinde fazlaca hissedip incinmesine neden olur. "Çok küçük bir yaşta ailesinden uzakta Kuleli Askeri Lisesi'nin soğuk ve loş koridorlarında yapayalnız" kalması erkek kahramanın ruhunda silinmeyecek bir iz bırakır. Yalnızlığı büyüdükçe yaşamına giren kadınların sayısı da artar, onlarla sağlıklı iletişim kurmakta zorlanır. Ayşegül Yüksel, *Dağın Öteki Yüzü*'nü tahlil ettiği yazısında oldukça önemli bir saptamayla bir kuşak sonra doğmuş olsaydı Reha'nın hippilerin "savaşma seviş" sloganını benimseyeceğini söyler. Yüksel'e göre ''*Reha sevişmeyi seçse de savaşmak zorunda kalmış talihsiz bir adamdır''* (Yüksel, 1997, s. 179).

Reha'nın düşlerindeki kadın tipi "akça pakça kızlar" iken evlendirildiği kadının "kara yağız, Doğulu bir kadın" olması onun hayal kırıklığının kaynağına işaret eder. Yalnızlık canına tak ettiği için ince eleyip sık dokumadan evlenen Reha evliliği boyunca eşine nazik tavırlar sergiler, fakat eşi ilk evliliğinde ve kendi ailesinin yanında nezaket görmediği için alışkın olmadığı bu yumuşaklığı garipser. Hatta Reha'dan gelen mektuplardaki iltifatları ve incelikleri ailesinden birileri görüp alay eder diye hemen öfkeyle yırtar. Bu noktada dikkat çeken husus kadın kahramanın erkek egemen toplumda "sert ve kaba" erkeği kabul gören normları kanıksaması ve bu normun dışına çıkan herkesi garipsemesidir. Kendi dünyasına yabancı olan bu erkek tipiyle ikinci

evliliğinde mutluluğu yakalayamayacağını anlar. Daha önceleri "bir bakireyle evlenmekten ürken" Reha eşine yatakta "kendisini mütevaffa eşinden daha çok sevdiğine dair" yeminler ettirir. Kıskanç eşinin baskıları kadını canından bezdirir ve birikmiş öfke patlamaları doğurur. Reha evliliği boyunca eşine 'siyah lalem' diye seslense de kadın kahramanın bu benzetmeden dahi rahatsızlık duyması ve buna rağmen Reha'nın bu seslenişi ısrarla sürdürmesi onların iletişim sorunlarının çıkmaza sürüklendiğine işaret eder. Kadın özneye "ince, zarif, bakıma muhtaç" bir estetik varlık muamelesini uygun gören ataerkil zihniyetin kurguladığı rollerin kadın kahraman tarafından reddedilmesi dikkat çeken bir ayrıntı olarak karşımıza çıkmaktadır.

"Reha'nın nezaketi, karısını, tabiatı geçimsiz olmamasına rağmen, aksi ve öfkeli yapmıştı. Kim bilir, kadıncağız belki de için için bu nezaketin gerçekte kendisine değil de Reha'nın hayalinde yaşattığı bir varlığa yöneldiğinin farkındaydı. Birkaç yıl sonra kadın Reha'ya hakaretler savurur olmuştu. Reha evliliğinde bir köşeye sinmiş öyle yaşıyordu. Gündüzleri yalnızlık iliklerine işliyor; geceleri gövdelerin temasında yalnızlıktan kurtulmayı umuyordu. Her gece sevişmek istemesi kadını bıktırmıştı. Kadının etindeki ihtirası tutuşturmaya Reha'nın yumuşaklığı yetmiyordu. Kadın Reha'yı itiyor, hakaret ediyordu. Ancak Reha'nın arzusu daha koyulaşıyordu. Kadın onu tırmıklamaya başladı. Bu Reha'nın arzusunu daha da şiddetlendirdi ancak nezaketini tüketemedi" (Atasü, 1995, s. 120).

Romanda Reha'nın evliliğindeki bu iletişim sorunlarına rağmen eşine sadık kalışının altını çizen yazar anlatıcı, ona sürekli akıl veren abisi Burhan'ın farklı bir yolda ilerlediğini belirtir. İki kardeşin de mutsuz evliliklere hapsolması romanda en dikkat çeken hususlardan biridir. Burhan'ın ilk gençlik yıllarından itibaren en büyük gayesi Erkânı harp okuluna girmektir. Bu uğurda çok sıkı çalışırken "kadına kıza bakmayı" hiç düşünmeyen Burhan aslında uzun süre kadınlardan uzak bir yaşam sürer. Sevdiği kadını, Vecdet'i, kendi ölçütlerine uygun bulmadığı için hiç düşünmeden terk eden Burhan için mantık evliliği önemlidir. Evlilik için "uyumlu bir subay eşi" aradığını söylemesi aslında kendi yaşam biçimine göre yönlendirebileceği, üzerinde hâkimiyet kurabileceği, asker otoritesini hissettireceği bir kadın arayışının göstergesidir. Sevdiği ile değil kendisine tutkun sıradan bir genç kızla evlenen Burhan kısa süre sonra eşini aldatmaya başlar. İlkeli tavrından uzaklaştığı için özellikle ablası Vicdan tarafından sıkça eleştirilir. Eşi onu kendi ailesinden koparmak için çabaladığında da kardeşleri ve annesiyle bağını kesmesi Burhan'ın iradesiz bir kişiliğe sahip oluşuyla açıklanmaktadır. Onun eşinin sözünü dinlediği tek nokta, kendi ailesinden kopmasıdır.

Vicdan, kadın hakları konusundaki duyarlılığını geçici ilişkiler yaşayıp kadını kullanılıp atılan bir nesne olarak gören Burhan'ı eleştirdiği sözlerinde sık sık ortaya koyar. Annesi gibi kendisinin de sevemediği, bir türlü yakınlaşıp bağ kuramadığı gelinleri "uyumsuz ve görgüsüz biri" olsa da Vicdan kadınları destekleyen tavrını onun karşısında da sürdürür. Eşini "Handan" isimli kadınla aldatan, ruhsal doyum sağlayamadığı için "Vecdet" adlı eski sevgilisine dönmeyi de aklından geçiren Burhan'a çok kızar. Vicdan, onun yeniden Vecdet'e dönmesine engel olur. Eşi Raik kendisine "erkekler böyledir" dediğinde Vicdan, "sen öyle değilsin" diyerek eşine duyduğu sevgiyi ve güveni ifade eder. Ayrıca toplumsal hafızada "kadının yüzünün karası erkeğin elinin kınası" olarak yer etmiş aldatma olayının normalleştirilmesine karşı çıkar. Vecdet'i yüz üstü bırakıp giden sonra da evlendiği kadını başkalarıyla aldatan Burhan için "bu adam benim kardeşim mi" diyecek kadar öfkelenir. Burhan ve Reha'nın mutsuz evlilikleri anlatılırken erkeklerin kendi ruh hallerine uygun olarak eşlerinden sürekli "özveri" bekleyen bir tutum sergiledikleri gözlemlenir.

Romanda Vicdan'ın kızı rolündeki yazar anlatıcı, evlilik kavramı ile ilgili düşüncelerini gençlik yılları ile kıyaslayarak yeniden anlamlandırmaya çalışır. Neden evlenmek istediğini, üzerindeki toplumsal baskıyı, ideal eş ve ideal anne olma hevesini yeniden sorgular. Kendi içinde bu düşünceleri sorgulaması aslında toplumun kadına yüklediği rollerle bir hesaplaşma niteliği taşır. Evliliğini "yazgı" olarak görüp kendisini yerleşik düzene "gönüllü" hapseden anlatıcının direnmediği ve zamanında hiçbir sorgulama yapmadığı için özeleştiriye muhtaç olduğunu düşünmesi dikkat çekicidir. Kadının kendi varlığını keşfetmeden, otoriter baba figüründen uzaklaşıp bir başka eril otoritenin ağırlığında ezilmesi onun hiçbir zaman kendi kimliğine ulaşamayacağının işaretidir. Kendisini yeterince tanımadan, ne istediğini çok da iyi bilmeden attığı adımın onu "bataklığa" sürüklediğini söylemesi ataerkilliğin toplumda bireyleri içine çekip yutan kültürel kodlarına önemli bir eleştiri niteliği taşımaktadır: "*(Kadınların yazgısına batmıştın, boğazına kadar; ayrımsamak istemiyordun. Evlenmeliydin. Sadık eş ve anne olmalıydın. Gözlerini yummuştun, bataklığın çamurunu görmemek için; masumiyetini yitirmekten ölesiye korkuyordun.)* (Atasü, 1995, s. 17)

Yazar anlatıcının bu sözlerindeki bataklığın insanı içine çeken, giderek daha derinlere doğru iten yapısı, herkesin özellikle de kadın bireylerin yaşamını etkileyen, değiştiren ve yönlendiren bir güce sahiptir. Bu bataklıktan çıkmanın, kurtulmanın yolu insanın kendi kimliğine ve özgürlüğüne yeniden kavuşmasıdır. Yazar anlatıcının "masumiyeti yitirme" olarak tanımladığı bu süreç ne kadar zorlu da olsa "bireyleşme"

için aşılması gereken bir tecrübe sınavına işaret eder. Bu bakımdan onun "masumiyetini yitirme" yolunda attığı her adım aslında kendi bedenini ve ruhunu tanıma serüveninde aldığı yola işaret etmektedir. Masumiyet saflığı ve beyazlığı simgelediğinden çamur gibi çirkinliği ve kiri çağrıştıran bir kavramla yan yana kullanılması ayrıca dikkat çeken bir hususdur. Kendi kimliğini kurmasına izin verilmeyen bireyler, bilinçlenme serüvenine adım atmaya başladıklarında deneyimler aracılığıyla aydınlanıp masumiyeti yitirme pahasına da olsa kendi varoluşlarını engelleyen bataklıktan kurtulma çabasına girişirler.

Romanda evliliği bitme aşamasına gelmiş olan ve ilişkisini farklı boyutlarıyla nesnel bir tutumla değerlendirmeye çalışan yazar anlatıcı, ayrılık sürecinde de "içten davranmaya, doğal olmaya, acısını tüm gerçekliği ile" yaşamaya gayret gösterir. Bu tavır oldukça önemlidir çünkü o, erkeklerin aslında kadınların samimiyetinden hoşlanmadığını, içten kadınların onları yorduğunu ve bu tarz kadınlardan uzak durulduğunu düşünmektedir. Mutsuz evliliklerin temelinde toplumun bireyleri "ikiyüzlü" davranmaya sevk eden ve gündelik yaşamı adeta maskeli balolalara çeviren yerleşik düzeni yer alır. Bu yerleşik düzen erkeğin gölgesinde "edilgen" bir yaşam süren kadını tümüyle "görünmez" kılar.

"Arda Kalan" öyküsünde anlatılan Emine ile Kerim'in evliliği de kadının "pasif" özne olduğu mutsuz evlilikler arasında yer almaktadır. Rabia Hanım'ın torunu olan Emine, cephede ölen Hasan adlı kahramanın kızıdır. Genç kızın ve ailesinin "babasız" kaldıktan sonra türlü zorlukla karşılaşması toplumun erkek gücü olmadan kadına tek başına ayakta durma fırsatı tanımayan geleneksel yapısına işaret eder. Annesi, Emine'yi de yanına alıp Gümüşhane'ye göç etmek zorunda kalır. Öyküde Emine "küçücük boncuk gözlerindeki kurnaz ışıltı" ile tasvir edilir. Herkes tarafından "kötü kalpli" biri olarak nitelenen eşi Kerim ile evliliği çıkar ilişkisine dayalıdır. Bencil bir insan olduğunun altı çizilen Emine, Raik amcası vefat ettiğinde cenazenin hemen ardından miras işini konuşacak kadar duyarsız bir kadın kahraman olarak betimlenir. Çocuksuz evliliklerinde Emine ve Kerim'in ortak amaçları sadece daha çok mal mülke sahip olmaktır. Rabia Hanım, Emine ile Kerim'in evlilik haberini aldığında çok şaşırır ve bu karara anlam veremez. Öyküde evliliklerin kimi zaman pragmatist bir yaklaşımla kurulduğunun altı çizilirken kadınların sadece "kurban" rolünde olmadığı, Emine gibi kişilerin eline geçen fırsatları değerlendirmek için insani çizgiden uzaklaşabilecek bir yapıya sahip oldukları anlaşılır. Rabia Hanımın iç dünyasına ışık tutan şu sözler mutsuz bir evliliğin kuruluş hikâyesini de özetler:

"*Rabia Hanım'ın bildiği hiçbir evlenme nedenine uymuyordu Kerim'inki… Emine'yle Kerim'in evliliği, Hayri'yle Müyesser'inkinden daha çok tedirgin ediyordu Rabia Hanım'ı, Emine'ye ilgi duymamasına karşın. Hayri ve Müyesser hiç olmazsa birlikte ibadet ediyorlardı. Kerim ve Emine'yi hiçbir şey paylaşırken düşünemiyordu Rabia Hanım. Oysa Kerim ve Emine'nin hiç de birbirlerini yadırgıyormuş gibi bir halleri yoktu. Tersine, ortak bir tutkunun alevinde yanarmışçasına uymuşlardı birbirlerine"* (Atasü, 1985, s. 65).

''Ağlamak'' öyküsünde Feride ile Mustafa'nın mutsuz evliliğinin geldiği son aşama anlatıcı tarafından tüm ayrıntılarıyla tahlil edilirken kadın ve erkeğin güç mücadelesine dikkat çekilmektedir. "Başında bunca insansal olan ilişki, nasıl olup da iki organizmanın yaşam savaşına dönüşmüştü" sorusunun cevabı öykü boyunca aranır. Öykünün anlatıcısı Mustafa Sağlam'ın kendisini iyice sorgulaması gereken kişi olduğuna işaret ederken öznel bir tavır sergilemektedir. *"Feride'nin varlığını sarmalayan tüm yumuşak insansal dokuları o mu ezmiş, yok etmişti; aldırmazlığıyla, öfkeleriyle, karısının gereksinmelerini hiçlemeleriyle"* (Atasü, 1985, 126) sorusunun yanıtını araması gerektiği düşünülür. Feride'nin evliliğinde uzun yıllar boyunca aile reisi Mustafa olmuştur. Mutsuz evliliğin temel nedeni, Mustafa'nın kadın erkek eşitliğine aykırı davranışları normalleştirmeye çalışıp karısını ezdiği olay ve durumları idrak edemeyişidir.

Ataerkil ailedeki hiyerarşi içinde aile emeğinin nasıl örgütleneceği konusundaki inisiyatif ailenin en yaşlı er kişisine "babaya" verilir. Baba, ailenin mal varlığını ve aile içindeki otoriteyi elinde tuttuğu gibi aile içindeki iş organizasyonunu da yapan kişidir. (Akın, 1991, s. 149) Oysa Feride zaman içerisinde bu güç dengelerini kendi evliliğinde bozar. Öykünün anlatıcısı Feride'nin organizmasının yabanıl, hayvansı ve sert özüne vardığının belirtilmesi kadının sürekli yok sayılan kendi doğasını korumak adına hırçınlaşmak zorunda kalmasına işaret eder. Eşi katılaşıncaya dek bilinçsizce hareket eden Mustafa'nın öykünün sonunda kaya gibi bir sertliğe başını çarptığını hissetmesi, erkeğin hiyerarşik düzenin farkına varma an'ıdır. Eril hegemonya Mustafa'nın kendisine hizmet ettiği için canının yandığı an'a dek hiçbir "farkındalık" yaşamaması mutsuz evliliğin temel nedenidir.

Öyküde hem erkeğin hem de kadının duygu ve düşünce dünyası ortaya konmaya çalışılır. Mustafa, eşinin on iki yıl önceki haliyle on iki yıl sonrasındaki görüntüsünü kıyasladığında kadın kahramanı suçlayarak "keşke evlenmeseydim" diye düşünür ve büyük bir pişmanlık yaşar. Eşinin kendisini ona ilk başta dürüstçe ifade edemediğini,

gerçek suçun da bu eksiklikte aranması gerektiğini belirtir. Feride'nin gerçek duygu ve düşüncelerini eşinden gizleyerek asıl büyük hatayı yapan kişi olduğunu savunur. Evliliklerinde yaşanan kırılmanın mimarının kendi eşi Feride olduğuna karar veren Mustafa, eşini maske takmakla suçlar. Feride'nin kendi haklarına sahip çıkmaya başlayıp eşitliğe aykırı durumlara itiraz etmesi ile eşi Mustafa tarafından suçlu ilan edilmesi erkeği sonsuz güç ile donatıp kadını "efendi-köle" ilişkisine mahkûm eden ataerkilliğin tezahürüdür. Öyküde anlatıcı, "pasif, yumuşak, suskun" olmaya zorladığı kadını değiştiremediğinde erkek kahramanın iç dünyasında yaşanan fırtınayı şu sözlerle betimler:

"*Ne hakkı vardı Mustafa'yı suçlamaya?.. Evet, Feride sebep olmuştu… Bu çok açıktı. Ve o yumuşacık kızdan nasıl da katı bir kadın çıkmıştı… Aldatmıştı Mustafa'yı… Keşke dünyanın bütün erkekleriyle yatıp kalksaydı da Mustafa'yı böylesi aldatmasaydı… Yanıltmıştı onu, yanlışa sürüklemişti…"* (Atasü, 1985, s. 117).

Feride ile evliliğinde sorunlar yaşanmaya başladığında eşini "isyankâr" olmakla suçlayan Mustafa'nın işsiz kaldığında zihninde oluşan yeni düşünceler, erkeğin para egemen bir dünyada ekonomik bakımdan kendisine bağımlı olan kadınla ezen ezilen ilişkisini sürdürmeyi doğallaştırdığının göstergesidir. Marksist feministlerin işaret ettiği gibi kapitalizm eril düzenin üretim ilişkilerinde ezen-ezilen çelişkisini kadın öznelerin emek gücü üzerinden yaşatarak ataerkilliği sağlamlaştırır. Evliliği güçler savaşı olarak gören Mustafa'da işsizlik neticesinde yeniklik hissi uyanmaya başladığında iç sesleri yükselir: "*Sen başaşağı gittikçe, karın dikine duruyor, haberin olsun…"* (Atasü, 1985, s. 118) Mustafa'nın bu yönde güçlenen kuşkuları yüzünden erkeklik gücünün ve cinsel arzularının da azalması evliliğin cinsel yaşamını gölgeler. Mustafa eşine dokunmak dahi istemediğini fark eder. Feride'yi etkileme yeteneğini kaybettiğini kabullenen Mustafa, eşini "yengiyi ele geçiren, evin egemeni" olarak görür. Evde kendi krallığını "normal" karşılayıp sıradan bir yaşam sürerken hem parasını hem de cinsel iktidarını kaybettiği bir anda eşinin cinsiyet eşitliğine aykırı olaylara tepki göstermesi karşısında kral tahtından inmek zorunda kalan eşi karşısında Feride'nin yaşadığı duygusal değişim öyküde şöyle ifade edilir:

"*Ödeşmişti Mustafa'yla… Yitirdiği kadınlığını, yitirdiği canlılığını ödetmişti Mustafa'ya… Feride ve iki oğlu, on yaşındaki Kaya ve otuz yedi yaşındaki Mustafa… Şimdi oğullarının başında, zirvedeydi Feride… Acı zaferiyle yapayalnızdı. Feride, hiçbir işe yaramayan bu acı zafer, yengi için hiçbir savaşım vermeden, böyle bir şeyin ayırdına bile varmadan ulaşmıştı"* (Atasü, 1985, s. 126).

Jacqueline Rose'nin "Görme ve Cinsellik" adlı çalışmasında vurguladığı gibi kadınlık durumu erkeğin aslında kendi yazgısıyla da yüzleştiği yer konumundadır (Rose, 2010, s. 122). Bu bakımdan öyküde Mustafa'nın zihin ve duygu haritasının öykü boyunca merkeze alınması önemli bir seçimdir. Zeynep Ergun da "Erkeğin Yittiği Yerde" adlı kitabında ataerkil düzenin erkeği de ezerek yarattığı trajedinin boyutlarını irdelemektedir. Kadını "öteki" kılan erkek aslında kadını örselerken kendi kendini de yaralar. Atasü'nün öyküsünde Mustafa hüngür hüngür ağlamaya başladığında erkek kahramanın kendisi "kurban" konumuna taşınmış olur. Sistem, kadına acı çektirirken hatta hunharca onu yok ederken kurgulanmış erkeklik modelleri de "erkeklik ülküsü" yaratmaya çalışır. Bu ülkü karşısında kendi yüklerine dayanamayan erkek, sadece ötekinin yok edilişine değil "ben" in kendisinin de silinişine tanıklık eder. (Ergun, 2009, s. 496) Mustafa'nın kendi kimliğine de sahip çıkamayışı "erkeğin yittiği yer"de çifti mutsuz bir evliliğe mahkûm eder.

Mutsuz evlilikler "Denizin Türküsü" öyküsünde insan kimliğine bürünen anlatıcı "deniz" aracılığıyla yansıtılır. Doğanın dile gelip insanların yaşam tarzlarını eleştirmesi doğa üzerinde tahakküm kurmaya çalışan iktidar ağlarına verilen bir cevap niteliği de taşır. Anlatıcı tarafından eleştirilen evli çiftlerin ne kadar umutsuz, mutsuz ve huzursuz oldukları öykü boyunca çeşitli örneklerle anlatılır. Evli çiftlerin paylaşımının ne kadar az olduğundan söz edilirken onların sadece çocukları hakkında konuştuklarına dikkat çekilir. Aradaki tek ortak konu olan "çocuk meselesi" aslında eşleri birbirine bağlayan tek noktadır. Paylaşımların giderek azaldığı ilişkilere tanık olan deniz, kendi çevresindeki çiftleri "insancıklar" diye anlatırken onlara acıyarak bakar. Yan yana oturan eşlerin konuşacak konularının olmaması, sessizce denizi seyredip sürekli bir şeyler yemeleri iletişimsizliğin göstergesidir. "Yaşam çocuklukta yaşanır burda, bu insancıklar arasında ve sonra biter… Ölmeden önceki ölümdür yetişkinlik." diyen anlatıcıya göre "yetişkinlerin dünyası" sıkıcı, renksiz, boğucu olduğu için yaşandığı sanılan hayatların içi giderek boşalır. Deniz çevresinde sürekli duyulan "Çocuklar için, hep çocuklar için" , "Çocuklar için katlanıyorum" "Çocuklarım sağolsun" cümleleri (Atasü, 1985, s. 226) yetişkinlerin mutsuz evliliklerinde çocuklarını yaşam denizinin zorlu yolculuğunda can simidi olarak kullandıklarını düşündürür. Kendi kurulu düzenlerinde ne olup bittiğinin farkına varamayan insanlara kendi özel hayatlarında örttükleri gerçekleri dile getiren deniz, kendisine atılan çöplerin intikamını ilişkilerdeki yozlaşmayı yüzüne birer birer vurduğu "insancıklar"la öykü boyunca hesaplaşarak alır.

Mutsuz evliliklerin anlatıldığı *Bir Yaş Dönümü Rüyası* romanında Feride'nin hayal kırıklıklarının ardından yaşadığı değişim, kadın kahramanın bireysel ve toplumsal kimliğine kavuşma mücadelesi ışığında anlatılır. Edebiyat öğretmeni olarak görev yaptığı lisenin kimya öğretmeni Ferhat ile büyük beklentilerle evlenen Feride mutsuzluğa sürüklenir. Geleneksel bir ailede yetiştirilmiş olan Ferhat'ın ilk eşinden Şirin adlı kızını Feride kendi çocuğu gibi benimser. Ferhat, ailesinin yanında eşi Feride ile kasıtlı olarak ilgilenmeyen bir eş olarak feodal düzenin temsilcisi konumundadır. "Hoyrat ve buyurgan ama yüreği temiz" kocasının şefkatli olduğunu düşünen Feride onun yanlış davranışlarını ailesinden aldığı geleneksel eğitimle açıklar. "Sertlikle eğitilen" bir erkeğin şefkatini dışa vurmayı bilmediğini düşünüp anlayışlı olmaya çalışır. Eşiyle evlilik sürecinde aslında duygularında azalma olduğunu bile bile kadın kahramanın geri adım atmaması şu sözlerle açıklanır:

"*Talihsiz bir huyu vardı kadının. Beğenmese de başladığı kitabı yarıda bırakamıyor, sıkıldığı filmden çıkamıyor, bir erkeği terk edemiyordu. Garip bir görev duygusuyla sonuna kadar dayanmak gerektiğini sanıyordu. Kollarını sıvadı, elini beline doladı, canla başla daldı evlilik hayatına"* (Atasü, 2002, s. 8).

Feride'nin evliliğine dair bu sözlerde dikkat çeken önemli husus, evliliğin onun için adeta bir görev teşkil etmesi ve ciddi bir işe tek başına girişme eylemi olarak algılanmasıdır. "Yuvayı dişi kuş yapar" diyen toplumsal kimlik, kadına yüklenen misyonu onun çocukluğundan itibaren içselleştirmesini de sağlar. Ev işlerini otomatik bir cihaz mekânikliğinde yapmaya alışmış geleneksel kadın modelini anımsatacak şekilde "kollarını sıvayan" kadın kahraman için "kadınlık vazifesi" her şeyden daha önemli ve anlamlı hale gelir. Feride'nin "garip bir görev duygusu" ile tahammül ettiği hiçbir şeyi terk edememesi toplumun kadın cinsine yüklediği "fedakâr ve cefakâr" olma niteliğinin de göstergesidir. Erkek uyumsuzluğu fark ettiği evliliği noktalama yetkisine sahipken ve onun terk edişleri normal addedilirken bir kadından beklenen rol evliliğini sürdürmek için kendi kimliğinin yitimine dahi göz yummasıdır. Evliliğinde yaşadığı tüm sorunlara rağmen sabreden Feride'nin zihninde dolaşan "istifa" ve "intihar" sözcükleri dikkat çeker. Gerçek duygularını sürekli bastıran kadın kahraman için bu kavramlar birer kara örümcek olarak tanımlanır. İnce çatlaklardan derinlere sızdığı söylenen bu kara örümceklere direnme süreci şu sözlerle ifade edilir:

"*Evlilikten istifa edilebilir miydi? Ya kadınlıktan? Yaşamaktan? İki düşük yapmış, anne olamayacağı anlaşılmıştı. Bir tek Şirin kalmıştı elinde. Düşlerle*

yaşıyordu. Hep düşlerle yaşıyordu. Genç kızlığında bir erkeği sevmek üstüneydi düşler, şimdiyse ondan kurtulabilmek üstüne" (Atasü, 2002, s. 9).

Kara örümcek olarak nitelenen kavramlar aslında kadının sürekli bastırdığı gerçek duygularının ortaya çıkmasını sağlar. Geleneksel evliliklerde kadını kuşatan örümcek ağı, ataerkil zihniyet tarafından tüm sosyal birimlerde örülen bir ağdır. Kültürel kodlar kadının "kurtuluş" mücadelesine adım atmasını önleyen kalıpları ona dayatan sosyal örüntülerle bu ağı sağlamlaştırır. Kendi benliğine yabancılaşan kadının "düşlerde yaşaması" aslında onun gerçeklerden kaçışının da itirafıdır. İlk evliliğinde yaşadığı bu hayal kırıklığının ardından Sedat ile ikinci evliliği de Feride için yeni bir düş kaynağı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Feride ile Sedat'ın evliliğinin anlatıldığı bölümde Erendiz Atasü'nün fen bilimleri uzmanlığını ortaya koyan terimler oldukça dikkat çekicidir. Çekirdek ve yörünge gibi kavramların kullanıldığı bu bölümde kendisi ile Şirin arasında küçük ve özel bir dünyanın varlığını fark eden Feride, bu küçük yaşam alanını betimler. Evliliğinin Şirinle var olan çekirdeğin yörüngesinde dönmesi bakımından eski evliliğinde yaşananların tekrar edileceği duygusuna kapılır. Çekirdekle yörünge arasında dalgalanan alanda olduğu söylenen kadın-erkek ilişkisinin asıl çekirdeğe çok uzak olması önemli bir ayrıntıdır. Çekirdeğin özüne yaklaşamayan eş figürü kadın kahramanın duygularına anlam veremez. Birbirlerini aslında tanımayan eşlerin evlilikte birbirlerine hem fiziksel hem de duygusal uzaklığı bu benzetme ile daha da anlam kazanır. Eşi Sedat'a bağlandığı gibi annesinin de sadakatle babasına bağlı olduğunu söyleyen Feride iç çatışma yaşar. Kendi kadın kimliğini yeniden kurmaya çalışırken cesur davranıp kurulu düzeni yıkma gücünü kendisinde bulduğu süreç onun hastanede ameliyat için uzun süre kaldığı döneme denk gelir. Kendi duygularını derinlemesine ve yalnız başına sorgulayan kadın öznenin yaralı bedeni ona mesajlar verir. Hastane döneminde uzun bir iç sorgulamanın ardından Sedat'ı terk etmeye ve tek başına yaşamaya karar verir. Annesine bu durumu açıklarken "terk etme" eyleminin erkek iktidarıyla bağlantılı çağrışımına dikkat çeker:

"Sedat'ı terk ettim anne! Bizim lügatimizde, erkeği terk etmek diye bir deyim kayıtlı değildir, öyle değil mi Biz bekleriz, terk edilir gene bekleriz, gözyaşı dökeriz, bağışlarız .... ya da bağışlayanlayız.... Bağışlayamamak saklı bir hayat gibi içimizde sürer" (Atasü, 2002, s. 136).

Kadın olma durumunun gereklerini iki cinse de yaptırımlarıyla bildiren toplumsal kodların "merhamet, vefa, duygusallık" sözcüklerine sadece kadına özgü

oldukları yönünde anlamsal değerler yüklemesi oldukça önemlidir. Erkek özneye sosyal ortamda bireyleşme imkânı veren ve içinden geleni yapma özgürlüğünü "doğal" karşılayan ataerkil düzenin kadını "muhtaç kişi" imgesine sıkıştırması söz konusudur. Romanda Feride ve Sedat eski dostları Ferit ve onun hamile eşi ile küçük bir kıyı kasabasında kısa bir tatil için buluştuklarında toplumsal cinsiyet kalıplarının kadın erkek ilişkilerine yansıması dikkat çeker. Gündelik yaşamın küçük hâl ve hareketlerinde dahi ataerkil düzenin verili değerlerinin gölgesi hissedilir. Erkek karakterlerin varlığı kadın karakterlerin kendilerini güvende hissetmelerini sağlayan birer sığınak gibidir. İki kadın karakterin kendi aralarındaki ilişkide bile eşlerinin etkili olduğunu ifade eden şu sözler, kadının kendi kimliğini erkek üzerinden tanımlamasını kanıtlayıcı niteliktedir:

"*Kadınlar kocalarına bakıp gülümsediler; sonra birbirlerine döndüler ve bu kez güvenle gülümsediler. Kısa süren belirsizlik, kimlik kargaşası kaybolmuş, herkes asal yerine geçmişti. Kadınlar iskemlelerine rahatça yerleştiler. Kocalarının karılarıydı onlar. Arkadaşlarını seyreden Orhan, "Erkekler olmasa şu kadınlar ne yapar ki," diye geçirdi içinden. Birbirlerine davranışları bile erkeklerle olan ilişkilerinin türeviydi. Kadınların gözleri sol ellerinin yüzük parmağındaki altın halkalara ilişti. Bir tür refleksle atılıvermiş bakışlar. Yüzük memnun, yaslanmış yerine, elin organlarından biri olsaydı, ancak bu kadar doğal bir güvenle kurulabilirdi. "İncecik bir altın parçası ne çok anlam taşıyor," dedi Feride içinden"* (Atasü, 2002, s. 82).

''Ağlayan Kadınlar Kolajı İçin Taslak'' öyküsünde Sırma'nın evliliğinde de Feride'nin iç dünyasına benzer bir ruh haline sahip olması dikkat çeker. Boşanma kararı alan kadın kahramana sadece "yaş dönemi bunalımı yaşadığını ve şehir dışındaki oğluna özlem duygusu ile" sağlıklı düşünemediğini söyleyen kocasının "kesin ve ödünsüz tanısı" erkek egemen bir evde tek otoritenin göstergesidir. Sırma evliğini kurtarmak için her gün yeni umutlar beslemeye çalışsa da eşinin gündelik yaşamdaki sertliği onun mutsuzluğunu çoğaltır. Bu sertlik, erkeğe üstün roller yükleyen geleneksel yapının erkek olmanın gereği olarak normalleştirdiği bir tavırdır. Öykünün adındaki "ağlayan kadınlar" lahdi İstanbul müzesinin en değerli eserleri arasında yer almaktadır. Yazar, "ağlayan kadınlar''ın sadece müzelerde sergilenen sanat eserleri olarak değil gündelik yaşamın "gözü yaşlı" özneleri olarak var olabildiklerine işaret eder. Yazar, toplumun yumuşak olmasını uygun gördüğü kadının karşısına hayvansı içgüdülerini doğal alanında yaşayan "güçlü ve sert" erkeği çıkararak kadın bireyin tablodaki eşitsizliği yorumlama bilincine erişimini anlatır. Sırma da bu bilinçlenme olgunluğuna kavuşan bir kadın kahraman olarak kendi iç dünyasını şu sözlerle betimler:

"*Özdemir son günlerde sevimsiz bir boğaya benziyor! Kim ne dersin desin çok duygusuz bir adama! Ya da duygusuzlaştı! Zihnim öylesine karışık ki olayları sıralayıp sınıflandıramıyorum. Yavuz'a duyduğum özlemle, kocamın arasındaki zıtlık bir bıçak gibi böldü evliliğimizi"* (Atasü, 1992, s. 125).

Eğitim durumları, sosyal sınıfları, etnik kimlikleri birbirinden farklı kadınların mutsuz evliliklerin ortak paydasında buluşmalarını sıkça ele alan Erendiz Atasü'nün kadın kahramanlarında oluşan "farkındalık" onları kimlik arayışına sürükler. *Açıkoturumlar Çağı*'nda akademisyen Neslihan ve mühendis eşi Olgun da mutlu görünen fakat mutsuz bir evliliğe sahiptir. Sosyal ortamlarda bireylerin "mutlu evlilik" tablosunda görüntü vermelerini başka insanlar tarafından saygı görme yolu olarak dayatan sisteme rağmen Neslihan, kendi iç seslerine kulak veren bilinçli bir kadındır. *"Kimse Olgun'un tenhada karısını iğnelediğini kestiremezdi"* (Atasü, 2006, s. 93) cümlesi kocasının ona karşı acımasızlığının ifadesidir. Neslihan'ın dış dünyaya karşı dediğim dedik hatta aksi bir kadın olduğunu fakat evde zırhını çıkardığını belirten anlatıcı, *"Olgun, bu fırsatı beklermiş gibi kırılgan derisinden sokuyordu"* (Atasü, 2006, s. 93) cümlesi ile erkeğin kadını ruhsal bakımdan yaraladığının altını çizer. Kadın öznenin sosyal yaşamda zırhlar kuşanıp dışarı çıkması onun sürekli kendini savunmak zorunda kalarak baskı altında yaşadığının önemli ipucudur. O zırhı özel alanda çıkarıp güven ve huzur içinde yaşama isteği ise mutsuz evliliğinin gölgesinde yok olur.

Bir başka mutsuz evlilik öyküsü, "Uçu" adlı öyküde öğretmen kadın ile mülki amir eşi İlbay'ın yaşamlarından bir kesitle dile getirilir. Öyküde İlbay görev aşkıyla yanıp tutuşan biri olarak nitelendirilir. Onun karısına karşı ilgisiz tutumu ve evliliklerinde de işini ön planda tutan bencil davranışları eşiyle bağlarını koparan temel etkendir. Bu durum erkeklerin pek çoğunun sosyal yaşama dönük, dış dünya ile sürekli temas halinde yaşadıkları ve tüm enerjilerini işlerine harcayarak itibar kazanmayı yaşam gayesi haline getirdikleri görüşünü yansıtan örneklerdendir. Öyküde mülki amir, karısını "kızı gibi sevdiğini" düşünür. Onu kadını gibi sevdiği yılların eski ve çok kısa olduğunu itiraf eder. Bir Doğu kasabasında kaymakam iken tanıştığı karısının yaşam enerjisine hayranlık duyarak onunla evlendiğini anımsar. "Savaşın dul koyduğu yalnız ve yoksul annesiyle ayakta durmaya çalışan" edebiyat öğretmeninin yaşamın zorlu koşulları karşısında sergilediği mücadeleci kimliği onu etkilemiştir. O dönemde halka inkılabı benimsetme rolünü taşıyan aydın insanların birbirleriyle yaptıkları evliliklerin aslında büyük aşklardan ziyade bu ortak misyondan kaynaklandığına inanır. Cumhuriyet kuşağının yarattığı kadın modeli üzerine sıkça düşünen İlbay, kendi eşi ile

haz ve tutku odaklı bir ilişki kurmayışını "görev bilinci" ile ulus devletin kuruluşuna hizmet ederken özel ilişkileri ikinci plana atmaları ile ilişkilendirdiği görülür. İlbay, karısının evlilikte elde edemediği doyumu başka birinde örneğin edebiyat akşamlarına katılan şairde arayıp aramadığı sorusunu kimi zaman aklına getirir. Siyasi ve sosyal olayların kurguladığı yeni kadın tipini kendi eşinin duygu ve düşünce dünyasından hareketle analiz eden İlbay'ın iç dünyası şu sözlerle yansıtılır:

"Yoksa için için diliyor muydu karısının şairle ilişkiye girmesini? Biraz gün görseydi kızcağız. Garipsiyordu karısını! Nereden çıkmıştı bu kızlar, ağırbaşlı ve akıllı, görev ve sorunlulukla zırhlanmış… Biz yarattık onları. Biz inkılabın erleri, yoksulluğa ve cehalete açtığımız savaşta bize yoldaş diye, biz silahlandırdık! Kendi emeğimizi sevdik onlarda. Usumuzla vurulduk onlara. Oysa omuriliğe, belin altına, kuyruksokumuna kazılmış tepi başka türlüsüne alışmıştı, bin yıldır. Elini attın mı, sıcacık, yumuşacık ve ussuz ete dönüşüveren bir kadın nasıl da rahatlatıcıdır, nasıl da dinlendirir yorgun adamı, soruların tümden devreden çıkışı!" (Atasü, 1998, s. 49).

İlbay'ın bu sözleri aslında sadece Cumhuriyetin yarattığı kadın tipinin değerlendirilmesi üzerine değildir. O modelin eleştirisini yaparken evliliklerde "aşksız, şehvetli cinsel duygulardan, coşkudan uzak" ilişkileri düşünür. Her şeyin birbiriyle bağlantılı olduğunu savunur. Bu noktada öznenin toplum tarafından kurgulanmış bir kimliğe bürünmeye zorlandığını kendisi de idrak eder. Toplumsal olaylar bireylerin evliliklerinde de eş rollerine dair koşullanmalara neden olur. Öznenin kimliğini inşa eden farklı koordinatlar söz konusudur. İlbay, öyküde geniş yer bulan iç sorgulamalarına rağmen eşinin benliğini kurgulayan koordinatları keşfetmek yerine onu aaterkil bakışla eleştirir. Evlilikte özellikle cinsel yaşam konusunda beklentilerini de açığa vurur. Karşı koymayan, her zaman doyuma erişimi sağlayacak, duygularıyla hareket eden bir kadının erkeği mutlu edeceğini savunur. Oysa karısının akıl ve mantık ile hareket ettiğini ve kendi beklentilerine yanıt veremediğini düşünür.

"Uçu" öyküsünde dile getirilen bir başka gönül ilişkisi "eleştirmen" olarak tanıtılan kahramanın yakın arkadaşının kız kardeşine dair içinde büyüttüğü platonik aşktır. "Çevirmen" arkadaşının kız kardeşini tutkuyla seven bu evli kahraman, acı çekmesine rağmen aşkını uzaktan yaşamayı sürdürür. Eşini aldatmayı hiç düşünmeyen eleştirmenin evliliğine dair bilgi verilirken onun iş yaşamında gayet sert biri olmasına rağmen evinde yumuşak oluşunun altı çizilir. Eşiyle buna rağmen anlaşamaması ortak zevklerinin ve tutkularının olmayışıyla açıklanır. "Kutsal görev yılları"nın da evlilikteki

soğumalara neden olduğunu düşünen erkek kahramanın eşine "acıma" duygusu ile yaklaşarak evliliğini zorlama ile sürdürdüğünü hissettiren şu sözler önemlidir:

"Hayır, hiç düşünmedi karısını aldatmayı, ama âşıktı, iliklerine dek. O yıllar hasta mıydı karısı? Belki ayrımında değildi kimse, kadıncağızın gövdesi büyük değişimin öngününe adım atmıştı bile; durgundu ve içine kapanmıştı. Eleştirmen de pek konuşkan sayılmazdı; çağıldayan coşkusuyla, yüksek atlayan atletler gibi yücelere sıçrayan güçlü ve kıvrak zekâsını eş anda harekete geçiren o tutkunun, sözdeki güzelliğin çekim alanına girmedikçe. Kültürlüydü eşi, ama eleştirmeni, çevirmeni, edebiyat öğretmenini ve şairi, aynı kayığa bindiren tutkudan payını almamıştı, aldıysa da düşürmüştü bu armağanı kutsal görev yıllarında. Bilirdi, kocası hırçındı. Sonsuz sabırlı bir sevecenlikle davranırdı eleştirmene. Ve gazetelerde kükreyen adam, doygun bir kedi kadar yumuşaktı evinde! Sözün güzelliğine layık olmayan şairleri, o kutsal uyumu zedeleyen yazarları acımasız pençeleriyle paralayan kaplan!" (Atasü, 1998, s. 41).

Karısının hastalığı ile ilgili bilgiler verilirken eleştirmenin "zahmetsiz bir hastaydı kadıncağız" deyişi onun eşine karşı beslediği şefkat duygusunu yansıtır. Uzun hastalık dönemi boyunca da "genç kızın ona cennetin yolunu açan hayali ona bir ışık gibi ruhunda" yaşamaya devam eder. Aslında edebiyat öğretmeninin evinde "şiir akşamları" için toplanan grubun çarpık ilişkileri üzerinden toplumsal yapıdaki çürümeye dikkat çekilmektedir. Toplumun ikiyüzlü ahlâk anlayışına sığınan sahte kişilikler öyküde eleştirilmektedir. Bireyi mutsuz evliliklere mahkûm eden, kendi içinde sürekli çatışma yaşamasına neden olan bu yozlaşmış ilişkiler aslında evlilik kurumunun insan doğasını zedeleyen, onu kendine yabancılaştıran yönlerine açık bir eleştiri niteliği taşımaktadır.

Levi-Strauss, ataerkil toplumlarda kadınların statüsünü anlatmak üzere kullandığı ekonomik terimlerle kadınlardan "değiş tokuş nesnesi", "alacak" bazen de sadece "mal" olarak söz edilmesine dikkat çeker. Levi Strauss anlattığı toplum modelinde *"akrabalık yapıları; aileler, soylar, klanlar ve diğerleri arasında aslında kendisi de çeyiz ve başlık mekanizmaları yardımıyla mal dolaşımını sağlayan "kadın dolaşımı"* sorununu bir düzene koymak amacıyla geliştirilen ve sözleşme esasına dayanan bir takım usullerin bulunduğunu ortaya koyar (Türköne, 1995, s. 43). Evliliğin iki erkeğin bir kadını hediye olarak değiş tokuş ettiği bir ilişki biçimi olarak tanımlandığına dikkat çeken Claude Levi Strauss, toplumların ortaya çıkışında bu alışverişin temel unsur olduğunu belirtir. Gayle Rubin de kadının ilişkide partner değil

"ilişkinin kuruluşundaki kanal" olarak konumlandığını savunur (Günay, 2014, s. 137). Bu bakımdan kadınlığın ve erkekliğin kurumsallaşan yapısında kadının nesneye dönüşümü söz konusudur. Görücü usulü evlilikler bu geleneksel çizginin en koyu renklerini yansıtan ilişkileri temsil eder.

"Bir Tren Yolculuğu" adlı öyküde kadınları sürekli taciz eden, kaba davranışları yüzünden tren kompartımanının boşalmasına neden olan Hasan adlı işçinin mutsuz bir evlilik yaşamına sahip olmasının nedeni görücü usulüdür. Kendi köyünden bir genç kızla evlendirilen Hasan'ın eşini kendi babası bulup ona "getirmiştir." Bu noktada kadın "getirilip götürülen" nesne olarak konumlandırılmaktadır. Babasına itiraz edemediği için evlendiği bu köylü kızını Hasan hiçbir zaman sevmez. İstanbul'da değnekçilik yaptığı dönemde onun kadınlarla sağlıksız ilişkiler kurduğuna tanık olan babası bir an önce oğlunu evlendirmenin tek çözüm olduğuna karar verir. Ataerkil düzenin inşa ettiği cinsiyet hiyerarşisi köyden getirilen kıza söz hakkı tanımaz. Evin genç erkeğinin de yaşlı babanın sözünden çıkamayışı, erkek egemen feodal yapının kendi hiyerarşilerini erkek gruplar içerisinde yaş ve itibar ile bağlantılı kurguladığının kanıtıdır. Hasan, yurt dışına çıkınca karısı ve çocuklarını hemen unutup eş ve baba rolünü yok sayar. Öyküde Hasan'ın evliliğinde yaşadığı yabancılaşma şu sözlerle anlatılır:

"*Şu ülkede kısacık etekli hatunların çıplak baldırlarına bakarken karısını doğru dürüst anımsayamıyordu bile. Çıplakken nasıldı acaba? Görmemişti ki hiç. Karısı deyince belleğinde canlanan çaput yığınları arasında bir değip bir kaybolan soğuk bir dokunuştu. Ailesini yanına aldırmak gibi bir niyeti de yoktu hiç. Çocuklarını da benimseyememişti"* (Atasü, 1983, s. 19).

Hasan'ın madendeki işçi arkadaşı Mehmet, yaşı Hasan'dan büyük olduğundan onu sıkça uyarır ve Hasan'ın yurt dışında peşlerinden koştuğu kadınların aslında ona göre olmadığını vurgular. Bu konuda yönelttiği uyarılar onun kadına ve evliliğe bakış açısını da yansıtması bakımından önemlidir. Köylü kadın ile kentli kadını kıyaslayan bu kahramanın gözünde de kadın figürler adeta birer nesnedir. Kadını birey olarak düşünemediğinden tüm kadınları zihninde farklı renklerde ve modellerde birer eşya gibi tahayyül eder. Farklı dil, din ve etnik kimliğe sahip kadınların apayrı dünyaları olduğuna dikkat çekerken kendi yöresinin kadınlarıyla "onlar"ı kıyaslar. Ötekileştirilen yabancı kadınları "dik başlı, anlayışsız, özgürlüğüne düşkün, ukala" olmakla suçlayan erkek kahramanın evdeki eşini övmeye başlamasının nedeni aslında kadının üzerinde kurabildiği otoritedir. Ne yaparsa yapsın her şeyine razı olan bu sabırlı, şefkatli, kendini erkeğine adamış kadın modeli onun gözünde ideal modeldir. Öyküde Mehmet'in bu

bakış açısı onun "kadına yabancı'' erkek dünyasına ışık tutar. Kendi küçük dünyasında asla kendisine karşı çıkamayan "itaatkâr" kadını gerçek kadın olarak niteleyen erkek kahraman için düş ürünü olan yurtdışındaki kadınların "ulaşılmazlığı" şu sözlerle ifade edilir:

"Bir fayda gelmezdi adama bu nazenin karılardan. Gene ne fayda varsa evdeki kaşık düşmanından vardı. Adamın yemeğini pişirir, çamaşırını yıkar, fazla ses etmezdi. Kafan bir şeye attı mı şöyle bir temiz tepelerdin karıyı, rahat ederdin… Bu karılara el de kalkmazdı alimallah. Eh, güzel olmaya güzeldi kimisi. Hasan'ın da canı çekerdi elbet. Genç adamdı ne de olsa. Kendisinin bile canı çekiyordu arada. Amma velakin sinema kapılarındaki cıbıldak karı tasvirlerini de adamın canı çekerdi bazı… Ha o resimler, ha canlıları… Hiç fark etmezdi. İkisi de erişilmezdi. Kişi yetinmeyi bilmeliydi" (Atasü, 1983, s. 21).

Görücü usulü evliliğin eleştirildiği bir başka öykü olan "Kayısı Gülü"nde Ayten adlı kadın kahramanın çocukluk yıllarından itibaren yaşamından kesitler sunulurken hem kendi evliliğinde hem de annesinin evliliğinde yaşanan mutsuzluğun kadınların kaderi olarak nitelendirilmesi söz konusudur. Kendi annesi Fitnat Hanımın içkici kocası yüzünden derin yalnızlığa mahkûm olduğu evliliğinin yazgısı adeta kızı Ayten'i takip eder. Onu görücü usulü ile gerçekleşen sıkıcı ve mutsuz evliliğinde kendini çocuklarına ve evine adamış anne rolüyle tanırız. Kadın erkek ilişkileri ve evlilik üzerine görüşleri nedeniyle "benim feminist kızım" diye nitelediği kendi kızı ile pek çok konuda görüş ayrılığı yaşar. Ayten'in düşünce dünyasında evlilik, kuralları olan bir oyundur. Evlenen kadından istenen tek şeyin kurallara uymak olduğunun altını çizen kadın kahramana itiraz eden kızı "ben oyun değil, gerçeği yaşamak istiyorum" der. Kendi duygularına küçük yaşlardan itibaren sahip çıkan yeni kuşağın ikiyüzlü toplumun otoriter yapısını reddeceğinin ipucu niteliğindeki bu cümle önemli bir karşı duruşun ifadesidir. Ayten, kendisini "kadınları anlamamakla suçlayan" kızına karşı şu sözlerle savunmaya geçer:

"*Erkekleri anlamaya uğraşmaktan kadınların birbirlerini anlamaya vakti mi kalıyor, a kızım! Ee, peki, bu yanlış bir şey mi? Erkeklerle geçinmek zorundayız şu dünyada, öyle değil mi? Yani kocalarımızla... Zaten erkeklerin anlaşılması kolaydır. Bütün kadınlar bunu bilir. Hiç aklım ermez, niye bazı kadınlar geçinemez kocalarıyla... Bir kez, durmadan pohpohlayacaksın erkeği, zayıflıklarını sezip, sezdiğini ona belli etmeyeceksin. Onun beceriksizliği yüzünden zarara mı uğradınız, hemen kolları sıvayıp zararı onaracaksın. Gene kocana hiç belli etmeyeceksin. Sonra, senin onardığın şey,*

onun marifetiymiş gibi kocana teşekkür edeceksin. İşte, oldubitti, basit... Hiç anlamam, bazı kadınlar neden geçinemez kocalarıyla..." (Atasü, 1988, s. 145).

Kadının kendi değerlerini tanımadığı, bilmediği ve kimliğine sahip çıkamadığı geleneksel toplumlar, kadının "öteki" oluşunu normalleştirir. Kadın kendi gerçek duygularını ve düşüncelerini idrak düzeyine ulaşacak bilinçlenmeyi yaşayacak ışığı ataerkil düzende bulamaz. Ayten kendisine dayatılan oyunun bir parçası olmayı, ikiyüzlü topluma "uyumlu" davranıp sorunsuz bir hayat yaşamayı kızına "olumlu değer" olarak sunar. Bu bakımdan onun sözleri ataerkil zincirlerin kadını tutsak edişinin nasıl kuşaktan kuşağa aktarıldığını, kadınların erkeğin üstünlüğünü nasıl içselleştirildiğini ifade eder.

Öyküde Ayten'in geleneksel kadın kimliğinin kuruluşu onun bireysel tarihi üzerinden anlatılır. Ayten yirmi beşine geldiğine evlenmesini isteyen ailesine karşı çıkmaz. Abisinin bir arkadaşına âşık olan Ayten'i ailesi sevdiği teğmene onun mesleğini bahane ederek vermez. Babası onu başka bir subayla evlendirmek istediğinde "babam iyice alkolik olmuştu artık ve hala benim geleceğime dair söz hakkı onundu" diyen Ayten kaderine razı olur. "Ömrünü bir dağ başından öbürüne taşınmayla geçiremez benim kızım" diyerek sevenleri ayıran babası onu yine bir askerle evlendirdiğinde onun bu tutarsız davranışı karşısında kadın kahraman sessiz kalır. Bu yetiştirilme tarzının Ayten'in zihin dünyasını şekillendirdiği, baskı mekânizmalarının kadının iç dünyasına tüm otoriter yapısıyla yerleştiği anlaşılır. Kadına ikincil konumu uygun gören, onun toplumsal konumunu geleneksel bir bakış açısı ile değerlendiren erkek egemen sistemi içine sindirmiş orta yaşlı bir kadına dönüşümün öyküsü anlatılmaktadır. Kadının kendi haklarını koruması gerektiğine inanan kızını "feminist" görüşleri nedeniyle asi bir evlat olarak nitelendirmesinin nedeni, Ayten'in bireysel tarihinin gerçekleri ile aydınlığa kavuşmaktadır.

Erendiz Atasü'ye göre kadınlık ve erkeklik sadece biyolojik ve psikolojik olgular değildir; toplumsal görüngülerdir. Sosyal bilimlerin toplumsal cinsiyet (gender) diye tanımladıkları bu görüngülere, geleneksel cinsiyet rolleri veya kimlikleri, kalıp cinsiyet imgeleri gibi adlar da verilebilir. Toplumsal cinsiyet, zaman ve mekâna göre değişimler gösterse de, insanlığın toprağa yerleşmesinden beri yükselttiği tüm uygarlıklarca paylaşılan temeller üstünde durur (Atasü, 2009, s. 84).

Toplumsal cinsiyet rolleri bireylere çocukluk yıllarından itibaren her tür iletişim aracı ile dayatıldığı için mutsuz evliliklere sebep olan cinsiyet eşitsizliğinin ortadan kaldırılması güçtür. Su öyküsünde kadın karakter eşiyle tutkulu bir ilişkiyi paylaşmak

istediğinde "*El ele dolaşmak gibi çocukça davranışlara ayırabilecek zamanım yok benim" diyen eşi tarafından aşağılanır. "Kadının kapı ağzında suçlu bir çocuk gibi durması, ağzını açıp tek söz edemeyişi, başına ağır bir darbe yemiş gibi dizlerinin üstüne çökmesi ve ürkek bir hayvan gibi"* (Atasü, 1992, s. 105) kalması kadını horlayan, aşağılayan ve insan konumunda dahi ona yer vermeyen cinsiyetçi bakışın tam da kadın için uygun gördüğü tabloyu resmeder. Aynı öyküde kadın kahraman evliliğin bir çıkar ilişkisine dönüşmesinden duyduğu rahatsızlıkla eşine "Sence, gündelik bölüşmelere dayanan, iyi niyetli bir uzlaşma, tüm yaşamı paylaşmak için yeterli mi? sorusunu yönelttiğinde "Neden olmasın?" (Atasü, 1992, s. 111) yanıtını alır. Ekonomi dünyasının kâr güdümlü pazar piyasasını evlilik dünyasında da uygulayabileceğine inanan eşi, modernite sonrasında bireyleştiğini zannederek bencilleşen "kazan-kazan" politikasına hırsla hizmet eden kapitalist ilişkiler ağının mikro düzeyde bir temsilcisine dönüşen kişidir.

Öykülerde mutsuz evliliklere mahkûm olan eğitimsiz ve işsiz kadınların pek çoğunun kurmaca dünyada da isimsiz oluşları onların kimliksiz yaşamlarına ve ortak kadınlık yazgısına dikkat çekmesi bakımından önemlidir. Aynı Şarkı öyküsünde mutsuz bir evlilik anlatılırken "tesisatçının karısı" kendi içinde kopan fırtınalara rağmen "kimliksiz" bir yaşam sürer. Tesisatçının "başı örtük boynu bükük karısı" eşinin başka bir kadının evine gidip gelmesine, evini terk etmesine, o kadına hediyeler alıp tüm parasını ona harcamasına bir süre tepki vermese de aniden "aslan kesilip " eşini evden kovar. Bu eylem kadının bilinçlenme yaşadığını düşündürse de adam eve döndüğünde yine onu aynı tevekkülle onu karşılayıp kaldıkları yerden "*boz yıllar*"a devam edeceklerinin söylenmesi kadın karakterin zihinsel ve duygusal dönüşüm yaşamadığının kanıtıdır. (Atasü, 2008, s. 73) "Aslan" olmayı erkeğe atfederek onun cesaretine güzellemeler yazan geleneksel toplumda kadının aslında "aslan kesilemeyeceği" ve evliliğin boğucu bir yaşam vaad eden "boz" yıllarına devam etmek dışında çaresinin olmadığı ima edilmektedir.

"Yaşlı Bir Genç Kız" öyküsünün ana kahramanı olan tıp fakültesi öğrencisi genç kız, bilinç düzeyine erişmiş, olayları akıl süzgecinde yorumlarken kendi duygularına da sahip çıkan olgun biridir. Öykünün adı aslında onun bu bilinçlenme serüveninde "yaşlı bir genç kız"a dönüşecek kadar yorulduğunu düşündürür. Genç kız, toplumsal cinsiyet rolünü toplumun kurguladığı biçimde harfi harfine yerine getiren annesine yönelttiği eleştirilerin ardından iki ablasının yaşam biçimini sorgular. Onların da üniversite eğitimlerine rağmen bilinçsiz hareket etmelerini üzüntüyle karşılar. Toplumun kadına

dayattığı rolleri itirazsız kabul eden iki eğitimli kadın kahramanın yaşamlarının "çocuklarının ortaokul giriş sınavı hazırlıklarıyla kocalarına şirin gözükebilmek arasına sıkışmış" olduğunu söyler. Üniversitede yaşadığı bir ilişkinin neden olduğu hayal kırıklığından sonra akrabalarının aracılığı ile zengin biriyle evlenen ablasının üniversitede sınıf arkadaşı ile aşk evliliği yapan diğer ablası ile aynı noktada buluştuğunu, evlilik yaşamlarının aslında aynı mutsuzluk kavşağında kesiştiğini belirtir. "Hiç okumamışlar sanki" diyerek sert biçimde eleştiriler yöneltirken aslında onların kendi annesi ile aynı zihniyete sahip olduklarını düşünür. *"Yalnızlık dolu, ikiyüzlü bir süreçte oyalanıp duran orta yaşlı, yorgun iki kadın"* (Atasü, 1988, s. 75) olarak nitelendirilen abla figürleri, aldıkları eğitimi sadece diplomalarında taşıyıp zihinsel dönüşüm yaşayamayan kadın grubunun üyeleridir. Eğitimsiz anneleri ile ortak yazgıya mahkûm oluşları öykünün ana kahramanında "onların hiçbirine benzememe" refleksi uyandırır.

3.3. Evli Kadınların Yalnızlığı

Erendiz Atasü'nün öykü ve romanlarında evlilik yaşamlarında kadınların iletişim kuramadıkları, eşleri yüzünden derin bir yalnızlığa mahkûm oluşları anlatılmaktadır. Mekânsal yakınlığa rağmen ortak paylaşımların sıfıra indiği evliliklerin sıkıcılığı ve samimiyetsizliği daha çok kadının yıpranmasına neden olur. Toplumun kadın ve erkek diye cinsiyetçi tutumla yaptığı ayrımla erkeğin "eksiğini tamamlayan" öteki cins olmaya yazgılı kadın, evlilikte de kendi kabuğuna kapanmak zorunda kalır.

Evli bir kadının yalnızlığını içtenlikli bir anlatımla dile getiren *Bir Yaş Dönümü Rüyası*'nda Feride'nin özgürlük ve bütünlük arayışı, onun yaşamına giren erkek karakterler üzerinden sorgulanmaktadır. Romanın alt başlıkları kadın- zaman ilişkisine işaret etmesi ve evliliğinde giderek yalnızlaşan kadın öznenin kendini yeniden inşa etme serüvenini parçalar halinde sunması bakımından anlamlıdır. Bedensel ve ruhsal değişimin farklı dönemlerdeki yansımalarını da ifade eden bu başlıklar şöyledir: I- Gençlik ve Geçmiş II- Orta Yaşa Uyanmak III- Hayatın Sonrası. Feride evliliklerinde kendisini "yapayalnız" hisseder. Bu kadere razı olmadığından kendi kimliğine tek başına sahip çıkma cesaretini gösterir ve maskeli bir yaşamı kendi doğasına aykırı bularak reddeder.

"Ağlamak" öyküsünün ana kahramanı Nalan Avcı da eşinin yanında dahi yalnız bir kadındır. Çevresinde "mutlu ve varlıklı evli bir kadın" olarak bilinen Nalan Avcı,

otuz yedi yaşında, güzel ve her zaman şık bir kadındır. "Eski bir Yunan heykelini andıran kusursuz profili, uzun boyu, ince endamı şık giysileri, çevresine azıcık tepeden bakan kendine güvenli tavırlarıyla" tanıtılır. Nalan Avcı, on sekizinde babasının seçtiği adamla evlenmiş, yirmisinde anne olmuş bir kadındır. Doğumu bir kez yaşasa da kürtajı dokuz kez yaşadığının altı çizilir. Anlatıcı, öyküde onun evliliğini şu sözlerle tasvir eder:

"*Yaşamı çok iyi bildiğini düşünen, konuştuğu on sözcükten dokuzu "eşi" üstüne olan evli bir kadın… Zaman zaman, giderek sıklaşa sıklaşa üstüne bastıran karamsarlık nöbetlerini, Ankara'nın kirli havasına yoran; kırk yılda bir içinde patlayan mutluluğu ılık bahar havasına değil de yaşamının tüm başarılarına, mutlu evliliğine, zarif döşenmiş konuk salonuna, o güzel endamına ve buz pateni öğrenen kızına bağlayan mutlu ve varlıklı evli bir kadın. Kızı Şermin onun her şeyi, övüncü ve umudu"* (Atasü, 1985, s. 97).

Maddi çıkarlar üzerine bir evlilik kurmuş olan Nalan Avcı'nın tek amacı güzel mekânlarda yaşamak ve kızını kusursuz bir kadın olarak yetiştirmektir. İyi bir anne ve iyi bir eş olmak için çabalayan kadın ekonomik çarkın kendisini köleleştirdiğinin farkında değildir. Paten pistinde kayan kızını büyük bir hayranlıkla izlerken çevredeki insanların hiçbirini görmeyişi de aslında dışa kapalı dünyasının göstergesidir. Onun dünyasında sadece kızı vardır. Tüm beklentileri kendi kızı ve gelir kaynağı olarak görülen eşi üzerine kurulu olduğundan kadın kahramanın kendine ait bir alanı yoktur.

''Ağlamak'' öyküsünün diğer kadın kahramanı Feride çalışan kadını temsil etse de Nalan Avcı gibi o da yapayalnızdır. Eşinden uzaklaşma sürecinde koyu bir yalnızlığa bürünen Feride işinden başka hiçbir şeyi gözü görmeyen kocasından günden güne soğur. Eşi Mustafa yakınında olup bitenleri göremeyecek kadar duyarsız davrandığı anların pişmanlığını çok geç duyumsar. Eşinin adım adım kendisinden uzaklaştığını, aralarına giren sert kabuğu göremez. Aslında bu sert kabuk zaman içerisinde Feride'nin eşine karşı kendisini koruduğu bir "zırh"a dönüşür. Karısının ruhsal bunalım geçirdiği bir anda yaşananları önemsizleştirmeyi tercih eden Mustafa Sağlam, eşinin krizini adeta bir soğuk algınlığı gibi gelip geçici bir şey olarak tanımlar. Onun ruhsal sıkıntısının ortak yaşamlarının ürünü olduğunu ve aralarındaki *uçu*rumu genişletecek kadar önemli olduğunu idrak etmek için çabalamaz. Feride'nin kriz anında söylediği sözler onun biriken acılarının bir anda patlama noktasına geldiğinin ifadesidir:

" *– Sevme beni diyorum sana… Al o sevgini, istemiyorum. Sadaka istemiyorum. Senin elin, kolun değilim ben. Sevme beni. Miden değilim, Karaciğerin değilim,*

körbağırsağın değilim. Anladın mı? Sevme dedim sana. Penisinin uzantısı değilim ben. Sevme beni, sevme, sevme, sevme!.." (Atasü, 1985, s. 105).

Kadını erkek normu ile tanımlayan ataerkil kültürün açık bir dille eleştirildiği metinde Âdem'in kaburga kemiğinden yaratıldığı söylenen Havva figürüne göndermeler söz konusudur. Ataerkil kültür kadını erkeğin bir parçası, "eksik erkek" olarak görür ve erkek kavramları üzerinden algılar. Öyküde kadın kahraman, eşinin sadece kendisini yatıştırmak istediği anlarda sunduğu sevgi gösterilerini inandırıcı bulmaz. Yapay olduğunu düşündüğü bu duygusal söz ve davranışlar onun kendisini sevgi dilencisi gibi hissetmesine neden olur. Kendisine "sadaka" gibi sunulan hiçbir şey onda olumlu duygu uyandırmaz. Aslında kadın kahramanın sözlerinde meydan okuyucu, eşiyle iktidar mücadelesine giren sert ve kararlı bir iradenin söz konusu olduğu anlaşılır, çünkü "penis" erkeğin gücünün sembolik ifadesi olarak okunduğunda kadın kahramanın yerleşik değerleri yıkmaya yönelik bir başkaldırısı söz konusudur. Fallus merkezli iktidara isyan eden Feride bu sözleri ile Irigaray ve Cixous gibi önemli feminist kuramcıların betimlediği kadın yazınının kahramanlarından birine dönüşür. Psikiyatriste giden Feride'nin "mutsuz, doyumsuz evli kadınlar ordusunun bir eri" olarak tanımlanması, ruh hekiminin bu vakayı sıradan bulup sadece yatıştırıcı vermesi önemli bir ayrıntıdır. Dayatılan toplumsal rollere karşı kendi benliğini ifade etmek için iç seslerini yükselten kadını "histerik" olmakla suçlayan erkek egemen zihniyetin temsilcileri kadının yalnızlığının bunaltıcı ağırlığını görmezden gelir.

Feride'nin atlattığı sinir krizi sonrasında evine yeniden girmesi onun "yuvasına, o uyumlu kabullenilmiş edilginliğine" dönmesi olarak betimlenir. Aslında onun yorgun ve gergin sinirlerini gevşeten bu atmosferde edilginliğin getirdiği bir sakinlik, durgunluk ve uyuşukluğun söz konusu olduğuna işaret edilir. Tüm sorgulamalardan, iç hesaplaşmalardan uzak bu ortam, kadın kahramanın evliliğini sürdürmesini sağlayan geçici bir huzur imkânı sağlar. Yaşadığı sıkıntılara, acılara karşı tüm organizmasıyla mücadele eden Feride, öfke nöbetinin ardından büyük bir değişim yaşar. Onun "duygularını, kadınlığını ve en önemlisi canlılığını" yitirmeye başladığı anlaşılır. Var olmaya çalışan kadının kurtuluş için mücadelede yenik duruma düşmesi onu umutsuzluğa sürükler. "Bir kopuşun yalnızlığını yaşayan birey kendine genellikle iki yol bulur. İlki dış gerçekliği, toplumsal yapıyı ve onun değerlerini tümüyle reddeden bir pasif isyana kalkışma; ikincisi de "içe kapanma" giderek bir ütopyaya sığınmadır'' (Ergin, 1983, s. 11). Sonucu ne olursa olsun Feride'nin kendi duygularına sahip çıkması

gerektiğini düşünen anlatıcı, gelinen noktanın mutsuz bir evliliği ayakta tutarken aslında bir kadının kendi benliğini yok eden yabancılaşmaya işaret etmektedir.

"*Keşke öfkesini sürdürebilseydi, keşke bu öfkede tükenmemeyi başarabilseydi, keşke öfkesinden güç alıp kendini aşabilseydi ve kurtulabilseydi. Bu aşamanın bedeli, evliliklerinin yıkımı olsa bile… Keşke Feride kendisini bulabilseydi ve evlilikleri iflas etseydi ve Mustafa şimdi kendisini bunca suçlu duymasaydı…"* (Atasü, 1985, s. 109).

Feride'ye göre evlilik kurumunu yıpratan tüm olumsuz söz ve davranışlar nikâhtan sonra evin kurulu düzeninde birer birer ortaya çıkmaktadır. Erkeklerin eşlerini artık görmemeye başladığını, onları önemsemediklerini ve hatta bir köşede unuttuklarını söyler. Bu noktada kadınları "ihtiyaç duyulunca açılıp bırakılan, diğer zamanlar rafta unutulmuş pinekleyen el rehberlerine" benzetir. (Atasü, 1985, s. 109) Kendisini de bu el rehberlerinden biri gibi hisseden kadın kahramanın eşine rağmen yalnızlığının farkına varması oldukça önemlidir. Çok hızlı bir ruhsal değişim yaşayan Feride'nin taze bir yapraktan demir bir kalkana dönüşümü söz konusudur. Yaprak canlılığından, yumuşaklığından, narinliğinden, inceliğinden sıyrılıp katı, sert, dayanıklı bir kalkana dönüşmesi simgesel anlamı ile dikkat çekicidir. Bu geçiş evresine aslında tanıklık eden eşinin Feride'nin dönüşümünden buna rağmen habersiz olması bu evliliğin temel sorunudur. Eşiyle konuşamaması onların iletişim köprülerinin yıkıldığının habercisidir. Kalkana dönüşme serüveninden önce kadın kahramanı yalnızlığa ve mutsuzluğa adım adım iten etmenler anlatıcı tarafından şu sözlerle ifade edilir:

"*Bazı günler Feride'yle iki üç tümceden öte konuşmadığını anımsıyordu. Neden? Fakültede candan bir dost ortamı vardı. Söyleşi ihtiyacını orda doyuruyordu, ondan mı?.. Peki, Feride kendi çalışma ortamında ne yapıyordu acaba? Hiç merak etmediğini şimdi dehşetle ayrımsıyordu. Belki Feride bütün gün, onunla olacağı akşamı özlüyordu. Mustafa geliyor, bir iki sözcük söylüyor söylemiyor, kitaplarına dalıyordu. Feride'nin yalnızlık, itilmişlik, dışlanmışlık duyabileceğini, Mustafa ancak dünyanın kendisini ittiği ve dışladığı şu işsizlik günlerinde anlayabiliyordu"* (Atasü, 1985 s. 110).

''Ağlamak'' öyküsünde Feride'nin hissettikleri ile *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi* romanında Tomris'in iç dünyasındaki dalgalanmalar arasında bir benzerlik söz konusudur. Hastanede psikiyatri bölümünde görevli doktor Turhan, "soğuk bir yapıya sahip" karısı doktor Tomris'in yaşamlarındaki güzellikleri görmeyip, hiçbir şeyle yetinemediğini, bu doyumsuzluğu nedeniyle sürekli bunalıma girdiğini düşünmektedir. Ağlamak öyküsünde Feride'nin eşinin tutumunu bu romanda mesleki donanımına rağmen Tomris'in duygu dünyasını anlayamayan Turhan da sergiler. Eşini suçlayan

Turhan'a göre evliliklerinin bitme nedeni eşinin beklentileridir. Turhan, eşinin güvenilir bir kadın olduğuna inanır fakat "garip bir insan" olduğundan dert yanar. Kadınların toplumsal beklentilere uymayan davranışlar sergiledikleri anda "garip" bireyler olarak eleştirildiği ataerkil söylemin Turhan tarafından pekiştirildiği görülür. Boşanmanın ardından karısının çeşit çeşit tığ işleri, renk renk desen desen oyalarla, yemenilerle bezeli bir çatı katında, saksıları ve kedileriyle sürdüğü yaşamı anlamsız bulur. Onun bu manzara karşısında "bunun için miydi" sorusunu sorması dikkat çeker. Eşinin kurduğu bu yeni düzene anlam veremez. "Akılsız kadınlara dayanamıyordu Turhan, akıllılarına ise hiç!" (GOYM, s. 142) sözü onun bilinçaltında kadın cinsine beslediği öfkeyi yansıtır. En çok annesini ve kızını sevmiş olan Turhan'ın aslında eşine çok büyük bir sevgiyle, tutkuyla bağlı olmadığı anlaşılır. Biraz düze çıktıkları, araba aldıkları, siyasi kaygılarının hafiflediği bir dönemde eşi Tomris'in ayrılma kararı aldığını söylediği eşine tepkisi onun erkek egemen bir sistemin temsilcisi olduğu gerçeğini gün ışığına çıkarır:

"*Hayatı paylaşmışlardı! Kim, hangi yetke bütün bunları yok sayma gücünü verebilirdi Tomris'e! Bir kaldırım çocuğu gibi kırılgan ve başına buyruk dikiliyor, diklenebiliyordu! "Her şey çöker"! Hangi hakla bin- yıldır insan soyunun üstünde yetiştiği sağlam toprağı, tanımlardan sızan, kalıplardan uçan soyut bir ruh hali adına, erkeğin ayağının altından çekmeye cüret edebiliyordu!"* (Atasü, 1999, s. 143).

Turhan'ın ölümünden 16 yıl önce ondan boşanmış olan Tomris, evliliklerine dair uzun bir iç hesaplaşmayı onun cenazesinde yaşar. Tomris'in kendi evliliklerini "kaynaşım" sözcüğü ile tanımlaması önemli ve dikkat çekicidir. Paylaşım ya da birliktelik sözcüklerinin bu ilişkiyi ifade edemeyeceğini açıklayan kadın kahraman "kaynaşım" sözcüğünü kendisinin dile armağanı olarak nitelendirir. Tomris'in feminist bir tavırla kendi kimliğini kadın diliyle ifade etmeye çalışması oldukça anlamlıdır. Eşiyle arasında evliliği boyunca sınırlar olduğunu fark eden kadın sınırlara boyun eğmeyen bir kişiliğe sahiptir. Boşandıktan sonra eşiyle arasındaki kilitlerin ve sürgülerin arttığına dikkat çeken Tomris, onun çekmecelerinden çıkan borç senetleri karşısında çıldırmanın eşiğine gelir. Eşinin yaşamını hiç bilmediğini fark eder. Onun kendisinden gizlediği apayrı bir dünyasının olduğunu anlar. Bu bakımdan Tomris ve Turhan kendi dünyalarında yapayalnız yaşamış fakat dışarıdan "mal mülk, kariyer ve sosyal çevre sahibi iki doktor" olarak görünmüş kahramanlardır.

Bir başka doktor eşinin ev içinde mahkûm edildiği koyu yalnızlığı "Lanetliler" öyküsünde anlatılmaktadır. Başhekimin sarı saçlı, kolları altın bilezik dolu eşinin "açlık,

güvensizlik, işsizlik nedir bilmeden" sürdürülen rahat ve huzurlu yaşamında yapayalnız olduğu anlaşılır. Yaşamında hiçbir şey için mücadele etmek zorunda kalmamış bu kadın kahramanın sevmeyi bilip bilmediği sorusu öyküde hemşire Hülya'nın zihnini meşgul eder. Maddi ve manevi sorunlarla boğuşan diğer kadınlar ortak kaderi paylaşan ve kurtuluş yolları olmayan bireylerdir. "Sabahın köründe işe gidip akşam da evine değil şehir kulübüne giderek fazlaca alkol alan başhekimin" eşine sadece kazandığı paraların bir kısmını verdiğini düşünen Hülya, "Mutluluk diyarından lanet ülkesine sürülmüş" kadınlar ordusuna başhekimin mutsuz ve yalnız eşini de dâhil etmek gerektiğine karar verir:

"*Yoo, başhekimin karısı için de kurtuluş yoktu. Altınların, pırlantanın, ipeğin, kadifenin bedelini, yaşamın tüm zenginliğiyle ödemişti. Tekdüze bir güvence satın almış, karşılığında yaşamdaki tüm anlamdan vazgeçmişti. Kurtuluşu yoktu. Ve o da bunu biliyordu. Belki unutmaya çalışıyordu, kabul günlerinde oburca tıkındığı pastalarda, çöreklerde; ya da iki yılda bir değiştirdiği mobilyalarında… Ama ta içinde biliyordu, kurtulamazdı"* (Atasü, 1985, s. 188).

"Lanetliler" öyküsünün ana kahramanı Hülya hemşirenin kendisi de yapayalnız bir kadındır. Başhekimin karısı gibi kendi ablalarının da evliliklerine rağmen yalnız olduklarını idrak eden Hülya "yalnızlık'' kavramını derinlikli bir bakışla öykü boyunca hem evli hem de bekâr kadınların yaşamları üzerinden sorgular. Gezi otobüsünde şoför tarafından taciz edildiği için yolculuğun başında şoför İdris'e nefretle bakan ve ondan adeta iğrenen Hülya'nın yolculuğun sonuna doğru onu daha farklı algılamaya başlaması bu yalnızlık sorgusunun bir ürünüdür. Otobüste iç yolculuğa çıkan kadın kahramanın yalnızlığının giderek koyulaştığını başhekimin karısını ve kendi evli ablalarını düşünürken fark etmesi, onun kendisini bu kadar çok beğenen, kendisiyle bu kadar çok ilgilenen bir erkeğe yaklaşmasında etkili olur. Kendisine büyük bir hayranlıkla yaklaşan ve karşısında heyecandan ne diyeceğini bilemeyen şoför İdris'ten etkilenmesi Hülya'nın aşka susuz kalışıyla bağlantılıdır. Kapalı bir toplumda eğitimine rağmen kendini gerçekleştirme özgürlüğüne sahip olamayan yalnız ve mutsuz bir kadın olan Hülya, sadece anlık duygularıyla hareket etmek ister:

"*Hülya'nın dudakları, üşümüş bedeninden ayrı, özgür bir varlık gibi canlı ve kıpır kıpırdı; kendi başlarına gidip İdris'in koyu bıyıklarının altına girmek, orda öpülmek, ezilmek istiyorlardı. Hülya bir an kendini dudaklarının isteğine bıraktı. İdris, az ötesinde durmuş, Hülya canını alacak ya da bağışlayacak bir tanrıçaymış gibi ona*

bakıyordu. Bir an, yalnızca bir andı bu. Yaşamda bundan güzel bir an olabilir miydi?" (Atasü, 1985, s. 191).

Feminist kuramcı Luce Irigaray, "kadın cinselliğini tanımlamada, anlamlandırmada iki dudak imgesi önemlidir. ''*Çift olan dudak ikiliğe işaret eder. İki dudak birleşip, kucaklaşıp "tek" olur. Bu durum, birliğe işaret eder."* (Irigaray, 1975, s. 69) diyerek "erotik lirik söylem"in kadın yazını için önemine dikkat çeker. Kadın bedeninde "dudak" kadının cinsel arzularını ortaya koyan, onun çoğul hazlarının kaynağı olan unsur olarak erotik lirik söylemle yazılacak metinlerde ön planda tutulmaktadır. Lanetliler öyküsünde de Hülya'nın fiziksel tasvirinde özellikle dudağın öne çıkarıldığı kareye dikkat edildiğinde kadın kahramanın cinsel arzularının anlatımı dikkat çeker. Atasü hem evli kadınların hem de bekâr kadınların yaşadığı cinselliği anlatırken Irigaray'ın vurguladığı gibi haz noktalarına cesur bir tavırla odaklanarak feminist edebiyatın beden anlatılarına katkı sağlar.

Yalnızlık teması üzerine kurgulanan bir diğer öykü, "Üç Kuşak" öyküsüdür. Evliliğinde eşine karşı samimiyetini kaybettiğini düşünen bir kadının iç dünyasında yaşanan çatışmalar, öyküde "yalnızlık" teması etrafında kurgulanır. Öykünün anlatıcısı konumundaki kadın kahraman, anneannesinin ölüm haberini aldığında aslında ölüm haberinden ziyade yalnız kalan annesinin nerede kalacağı meselesine üzülür. Onu kendi evine getirememesinin nedeni olarak da eşini gösterip onu içten içe suçlar. Onun kayınvalidesi ile aynı evde yaşamak istemeyeceğini düşünür. Bu konuyu ona açamayışı, kendi kendini yiyip bitirmesi ile ortaya çıkan iç sesler korusu da aslında yalnızlığının derinliğine işaret eder. Evlendikten sonra kocasıyla ilişkilerinin zaman içerisinde değiştiğini düşünerek üzülen kadın, anneannesinin ölüm haberinin ardından kendi evliliğini ve geçen zamanın kendi benliğinden neleri alıp götürdüğünü sorgular:

"*Kocama dikkatle baktım. İçten miydi? Evliliğimiz eskimişti, artık yalnızca ortak çocuklarımız ve ortak mallarımız, evimiz filan vardı, o kadar… Her şeyi paylaşacağız derken içtenliği paylaşamaz olmuştuk. Acaba, gizli bir hesabı mı vardı? Bilmiyordum. Belki de doğru söylüyordu. Sevgisine güvenmeyeli yıllar vardı. Ama mantığına ve sağduyusuna güvenirdim"* (Atasü, 1985, s. 208).

Öykülerin çoğunda ortak mülkler üzerinden birliktelik yürüttüklerine işaret edilen evli bireyler maddi değerlerin soğuk yüzünde kendi yalnızlıklarını giderecek sıcaklığı hiçbir zaman bulamaz. Üç Kuşak öyküsünde kendi kendine konuşup eşine iç sıkıntısından söz edemeyen kadının kendi eşini mantıklı ve sağduyu olmasıyla övmesi dikkat çeken bir ayrıntıdır. Çünkü erkek egemen sistemin ikili dikotomilerine

bakıldığında kadını duygu, erkeği ise akıl ve mantık sözcükleriyle tanımlayan çağrışım kümelerinin yaratıldığı bilinmektedir. Kadın kahramanlar çoğu zaman bilinçsizce de olsa eril söylemi güçlendirerek onun sürekliliğine katkı sağlar.

Erendiz Atasü, evliliklerde yalnızlığın oluşum nedenlerini hem kadının hem de erkeğin iç dünyasına ışık tutarak ortaya koymayı amaçlar. Sosyal ilişkilerde erkeği üstün güçlerle donatan ataerkilliğin kadının giderek kendi içine kapanmasına neden olduğunu ve bu durumun normalleştirildiğini savunur.

3.4. Toplumsal Cinsiyet Rolleri Karşısında Kadın

Kadının gerçek kimliğini parçalara ayırarak onu kendi normlarına göre tanımlayan iktidar kanalları, kadın bireylere karşı bütünsel bir yaklaşımdan uzaktır. Eş ya da anne kimliği ile ona varlık alanı tanıyan eril zihniyetin geleneksel kadın rolleri için dayattığı kalıplar, Erendiz Atasü'nün öykü ve romanlarında sıkça eleştirilir. Feminist kuramcılar, kadının kendi benliğine kavuşmasının ön şartlarından birinin kadının kendi bedenini ve ruhunu tanıması olduğunu, fakat ataerkil düzenin kadınlık rollerinin buna izin vermediğinin altını çizerler. Atasü, metinlerinde feminist bakış açısı ile kadın öznenin kimliğini keşfediş serüvenine odaklanarak bunu gerçekleştirir.

"Bir Yüz – Bir Ters" adlı öykünün ana kahramanı Nurten Hanım, emekli Fikret Bey'in eşidir. Kızı ve oğluna çok düşkün olan Nurten Hanım'ın dünyasını geleneksel ev işleri doldurur. Evine gelecek misafirler için sürekli yeni eşyalar çıkarmayı, kadın günlerine katılarak eğlenmeyi çok seven Nurten Hanımın yaşamının tekrarlara dayalı ritmi öykünün adında ortaya konulmaktadır. Dışarıya çıktığı anlarda dahi aklı hep evin düzeninde kalan Nurten Hanım, kendisini evi, eşi ve çocukları üzerinden, onlara bağlılığı ile tanımlayan geleneksel kadın tipini yansıtır. Dışarıdan evine döndüğünde evine girer girmez mutfağa koşması da görev bilinci ile dolu olduğuna işaret eder. Yemek hazırlama işini "temel vazife" olarak algılayan Nurten Hanım, ülseri nedeniyle sürekli süt içen eşinin yiyeceklerini de ayrı bir özenle hazırlar. "Ben mutfağa gidiyorum" cümlesinin öyküde sıkça tekrarlanışı önemli bir işleve sahiptir. Aslında kadın kahraman mutfağa girip işe koyulmasını resmi bir kurumda mesaisine başlar gibi haber vermektedir.

Nurten Hanım, toplumda kabul gören tüm kadınlık rollerini eksiksiz yerine getirme telaşı ile yaşar. Kızı ve oğlu için ördüğü kazakların ardından torunları için yenilerine başlaması sembolik olarak onun "hizmet etme" misyonunun sürekliliğidir. El

işi örgülerde "bir yüz bir ters" ifadesi sıkça tekrarlanarak kadının mahkûm edildiği kısır döngüye işaret edilir. Ev hanımı yaşamının sıkıcı, sıradan, boğucu yanlarının farkında olmadan tek tip bir yaşam sorgusuz sürdürülür. Dış dünyanın tüm olaylarına yabancılaşıp evcilliği sayesinde huzurlu yaşadığını düşünen Nurten Hanım'ın küçük dünyasını başarıyla tasvir etmesi bakımından şu sözler dikkat çekicidir:

"*Bir yüz, bir ters. Bir yüz, bir ters. Bir yüz, bir ters. Lastik, fantezi lastik… Bir sıra yüz, bir sıra ters… Düz, haraşo, Selanik, pirinç… Kazaklar, yelekler, patikler… Bir yüz, bir ters. Tersleri ör, düzlere iplik at… Bir yüz, bir ters… Atkılar, şallar… Tanrı razı olsun örgüyü icad edenden… Bir yüz, bir ters… Nurten Hanım torununa yelek örüyordu. Hafif Türk Müziği, polis filmlerinin tabanca sesleri, haber programı, ölenler, kalanlar… Nurten Hanım torununa yelek örüyordu"* (Atasü, 1983, s. 29).

"Kadınlar da Vardır " adlı öyküde hastalığı nedeniyle tedavi gören Servet Hanım'ın yaşamı da Nurten Hanımınkinden farklı değildir. Servet Hanım'a yardım eden Doktor Gülşen'in de yaşadıklarının onlarla benzerliği eğitim düzeyinin toplumsal cinsiyet rolleri karşsısında etkisizliğini göstermesi bakımından önemlidir. Beş çocuğu için çalışıp duran Servet Hanım'ın kendi varlığını ailesi uğruna unutma ve hastalanma serüveni öyküde dile getirilir. Günlerce süren kanamasına rağmen hastaneye kaldırılmayan kadının eşi ve çocukları bu sorumsuzluk karşısında birbirlerini suçlar. Çocuklar, babaları Behçet Bey'in tüm hakaretlerine, dayaklarına, kaba sözlerine rağmen sürekli sabreden annelerinin gün görmediğini savunurlar. Behçet Bey ise torunlar yüzünden eşinin kendi sağlığını ihmal ettiğini söyler. Oysa, Servet Hanım hastanede geçen uzun zamanı kendini bulma, kendini tanıma, kendi kimliğine sahip çıkma süreci olarak algılamaktadır. Kendi iç seslerini ilk kez dinleyen kadın kahraman yaşamının tek düzeliği ile yüzleşir. Hastanede onun zihninden geçen şu düşünceler ruh halini yansıtır:

"*Alışık olmadığı bir şey yapıyordu Servet Hanım, düşünüyordu. İlk kez "ne alınacak, ne pişecek, toruna ne mama yedirilecek" leri değil, daha başka, gündelik hayatın tekdüzeliğinden uzak şeyleri düşünüyordu. Servet Hanım yaşamını düşünüyordu. Çocukluğunu, anasını, babasını, evliliğini, evlatlarını, torunlarını ve hepsini çevreleyen koca dünyayı düşünüyordu. Ömründe ilk kez kendi evinin ve ailesinin dışında bir dünya, kendi yaşamından başka yaşamlar olduğunu gerçekten görmüştü"* (Atasü, 1983, s. 47).

Servet Hanım'ı ziyarete gelenlerin yüzündeki "utanç ve pişmanlık" ifadesi aslında onların geçmişteki hatalarının ve ihmallerinin ürünüdür. Utanç, korku ve suçluluk dolu bakışları hemen fark eden Servet Hanım, ziyaretçilerin gelmesini hiç

istemez. İç yolculuklara çıktığı hasta yatağında geçmişi tüm ayrıntıları ile uzun uzun düşünürken bu iç yolcukları kesintiye uğratan ziyaretçileri "işgalci ordu" ya benzetmesi dikkat çekicidir. Aslında işgal edilen yer, kadın kahramanın kendi özel alanıdır. Tüm fedakârlıklarına rağmen kendisinden hep daha fazlasını isteyen yakınları, onun özgürlüğünü elinden alan işgal güçleridir. Bu bakımdan hastane odasındaki özgürlük arayışı kadın kahramanın yaşamında önemli kırılma noktasıdır:

"*Ziyaret saatinden nefret ediyordu. Yatağına uzanmış, yaşantısını bölük pörçük anımsarken, işgalci ordular gibi geliyorlar. Acıbadem'de babasının yaptırdığı ahşap evin kayısı dallarına bakan loş oturma odasını, bahçenin serinliğini, Behçet'in görücülükte heyecanlanıp da kırdığı kahve fincanını, terzi Marika'nın diktiği saten gelinliği, çocuklarının minicik ellerini ve ayaklarını ezip geçiyorlardı"* (Atasü, 1983, s. 50).

"Kadınlar da Vardır " öyküsünün diğer kahramanı Gülşen Hanım, iyi bir eş ve iyi bir anne olabilmek için yıllarca çabalayıp durmuş tüm fedakarlıkları başarıyla yerine getirmiş bir doktordur. Otuz dört yaşındaki Gülşen, iki çocuk annesi olduğu mutsuz bir evliliğin sıkıntılarını her an duyumsamasına rağmen kurtuluş yolu bulamaz. Özellikle annelerin hastalandıkları dönemlerde tüm ailelerin nasıl perişan olduklarına sıkça tanık olan doktor Gülşen'e göre, kadınların sırtındaki yük oldukça ağırdır. Gülşen, kanser olan kadın hastaların bu durumunu ailenin diğer üyelerine bildirirken kendi annesinin çektiği acıları anımsar. Hasta olan kadınların iyileşmeleri için çabalayan eşlerin ve çocukların davranışlarını yapmacık bulur. Onların maskeler takarak dolaştıklarına ve aslında suçluluk duygusu ile kıvrandıklarına inanır. Doktor Gülşen'in "anne" figürünü kaybetme korkusu yaşayan bu insanlara dair gözlemleri ataerkil söylemin eleştirisidir:

"*Suçluluk, hasta için bir yığın çabaya dönüşür. Bu uğraşının tek bir amacı vardır. Bencildir o amaç… Kendi gözünde kendini bağışlatma… Anneye çorbalar mı taşınmaz?.. Atkılar, yelekler mi örülmez?.. Baba, evinde taşları bile siler. Hepsi, olayın ağlatı yüklü başkalığına kendini kaptırmış, biraz sarhoştur. Bazen ağlatının doruğunda anne ölür. Tüm aile sahneye çıkmış başarılı oyuncular gibidir. Acı çok sonra gelecektir. Oyun bitip perde indikten, izleyiciler gittikten sonra… Yokluk o zaman duyulacaktır"* (Atasü, 1983, s. 53).

Ego psikolojisinin temsilcilerinden Erik Erikson, iyi anne olmanın kadının çektiği acı ile ilişkilendirilmesine karşı çıkar:

"İyi annelik onun kadınlığının eksikliklerini telafi biçimi değildir. Tamamen aksine, bir kadının iyi anne olma yeteneği onun tüm kişiliğinin olgunluğuna ve

egosunun dengesine dayanır, ruh sağlığı normal olan bir kadının yaşamdaki tüm amacının kendi istek ve gereksinimlerini tamamen yok sayarak, sadece çocuklarının ve eşinin doyumuna dönüştürmesi normal kabul edilemez, bu aşırı fedakârlık sağlıklı değildir" (Ekşi, 1993, s. 19). Bu bakımdan Servet Hanım başta olmak üzere geleneksel eş ve anne rolü ile hastalanan kadın kahramanların "Kadınlar da Vardır " diyerek kendi kimliklerine sahip çıkmaları gerekmektedir.

Doktor Gülşen, ev hanımlarının yaşam tarzlarını, düşüncelerini önceleri küçümsediği için büyük bir pişmanlık duyar, çünkü kadın dünyasını daha yakından tanımaya başlayınca aslında onlara haksızlık edildiğini fark eder. Evliliğinden önceki fikirleri ile çocuklarının doğduğu dönemde zihninde yer edinen yeni fikirler arasında adeta bir uçurum vardır. Evliliğin ve anneliğin kadını nasıl değiştirdiği konusunda uzun uzun düşünen Gülşen'in düşünce dünyasındaki değişime dair anlatıcının şu tespitleri önemlidir:

"*O günlerde Gülşen'e göre bütün ev kadınları asalaktı, bir şey üretmeyen, kocalarının alın terini sömüren, kafaları çalışmayan. Bomboş zamanlarını garip kekler, salçalı yemekler, tuhaf örgüler, çaydanlık ovmalar, daha bir sürü gülünç ve zavallı uğraşlarla dolduran asalak yaratıklar… Oysa Gülşen, rakı ve balık safalı mutlu gecelerin ertesinde tavayla savaşırken, neden hiçbir ruh doktorunun ev işlerini inceleyip incelemediğini merak etmeye başlamıştı. Yemek, bulaşık, çamaşır, temizlik… Bir süre sonra hepsi nasıl da el ele verip acımasız bir egemen kesiliyor, kadının elini kolunu kıskıvrak bağlıyordu. Yoo, bunu ancak evde çalışan bilir, dışarıdan bakmayla anlaşılır gibi değil"* (Atasü, 1983, s. 59).

Thebaud Françoise, ev hanımlığına dair yirminci yüzyıldan itibaren kurgulanan imge ve imajların kadının ev içi yaşantısını çok etkilediğine işaret eder. Evde tüm ailenin hizmetini yerine getiren kadınlığın "modern" eş ve anne imajında sunulması aslında cinsiyet eşitsizliğini örten bir unsurdur. Filmler, gazete ve dergiler, reklamlar yeni ev kadını modelini "zaferle" sundukları için kadının özel alandaki yeri farklı güçler tarafından da kontrol edilmeye başlanmıştır. Bu noktada Gülşen gibi eğitimli kadın öznelerin örtük baskı unsurlarına maruz kaldıkları anlaşılmaktadır. Çocuk doğurma hususlarının devlet politikasıyla şekillenmesi, anne çocuk ilişkilerine psikologların yön vermesi gibi unsurlar aslında kadın üzerinde yeni baskıların habercisi olsa da ev kadını sonsuz güçlerle donatılmış imajda sunulmaya devam edilmiştir (Françoise, 2005, s. 14). Her işi kendi başına halledebilen bu yeni kadın imajının erkeğin yüklerini ondan alıp kadına daha da fazla sorumluluk vermesi eleştirilir. Erendiz Atasü, kadına nefes dahi

aldırmayan baskı unsurlarının şekil değiştirip geleneksel ev kadını rollerini dayatan örtük söyleme dönüşmesini metinleri aracılığıyla sorgulamaktadır.

Doktor Gülşen, ev kadınlığını "zafer" kazanımı olarak gösteren yeni düzene karşı öfke besler. Servet Hanım'a hastalığını açıklarken onun aslında bu dünyada "zaten ölü bir yaşam" sürdüğünü düşünür. Ömrünün kalan kısmında artık geç de olsa gerçek yaşama tutunması gerektiğini savunur. Kendine yabancılaşmış olan Servet Hanım'ın tutsak olduğu kafesten sıyrılıp çıkması gerekmektedir. Aslında onun yaşamı henüz yeni başlamaktadır. Hastalığını Servet Hanım'dan gizleyen akrabalarının bu çabasını anlamsız bulan Gülşen'e göre Servet Hanım kanseri yenebilecek güce sahip bir kadındır. Gerçeği onunla paylaşmaya karar verdiğinde zihninde şu düşünceler belirir:

"Gülşen tüm bir yaşamı kendini hiçe sayarak yaşayanların şu koca dünyada dayanamayacağı hiçbir şey olmadığını bilirdi. Gülşen annesini anımsatan Servet Hanım'a bir armağan vermek istiyordu. Bu armağan, Servet Hanım'ın önündeki yıllardı. Gülşen, Servet Hanım'ın o yılları yaşamasını istiyordu. Şimdi ile ölümü arasına sıkışan zaman parçasını da yalnızca soluk alıp görev yaparak harcaması, şu koca dünyadan dünyanın ayrımına bile varmadan çekip gitmesi Gülşen'in içine tarifsiz bir keder veriyordu" (Atasü, 1983, s. 62).

Ailenin tüm yükünü omuzlarında taşıyan Servet Hanım'a benzeyen bir başka kadın kahraman Kayısı Gülü öyküsünde de karşımıza çıkmaktadır. Ayten'in annesi Fitnat Hanım sürekli içen kocası nedeniyle çektiği tüm sıkıntılara rağmen eşinin sözünden çıkmayan geleneksel eş ve anne modelini temsil eder. Yaşadıkları yalının tüm sorunlarını tek başına yüklenen Fitnat Hanım kalabalık bir aileyi idare eden kişidir. Fakat evin karar mekânizmasının merkezinde yine baba figürü yer almaktadır. Feminist araştırmacılar, ataerkil sistemin bu oyununun kadını daha da yoran ve kendine yabancılaştıran niteliklerine dikkat çekmektedir.

''Kayısı Gülü''nde kadınlık erkeklik rolleri hususunda kendi kızıyla çatışma yaşayan Ayten "kadınları anlamıyorsun, kendi ananı bile anlayamamışsın" diyerek kendisini suçlayan kızının sözlerini uzun uzun düşünür. Annesi Fitnat Hanım'a "o batasıca yalıdaki hayatı babandan gördüğün gibi sürdürmek zorunda mıydın" diyerek içten içe sitem eden Ayten "susan, itaat eden, sabreden, kendi duygularını gizleyen" kadınlar zincirine yeni bir halka olarak eklenir. O da geleneksel kadın rollerini üstlenip toplumun istekleri, beklentileri ve dayattıklarına uygun bir eş ve anne olmak için yoğun çaba sarf eder. Kendi kızı tarafından eleştirildiğinde ise şu iç hesaplaşmayı yaşar:

"*Sen beni anlıyor musun, be güzel kızım? Kim bilir, belki de doğru söylüyor, velet... Fitnat Hanım neredesin? Anacığım... Niye hiçbir şey anlatmadan öldün? Nereye gitti o güzel yüzün? O güzel yanaklarını pembe pembe aydınlatan ateş söndü mü? O ateş mi kavurdu bedenini, büktü belini, çökertti seni zamansız. Anlatsaydın ya, söyleseydin ya, ben senin yabancın mıydım? Benden mi utanıyordun? Neden hep sustun? Neden hep bağırdın? Neden hep olduğundan daha başka göründün, olduğundan güçlü ve acımasızmış gibi davrandın?"* (Atasü, 1988, s. 144).

Ayten gibi ev içine sıkışıp kalan bir diğer kadın kahraman "Balkon Saati" öyküsünün Neşe isimli kahramanıdır. Akşamüstü dar bir balkonda kadının zihninden geçenlerin anlatıldığı öyküde ben anlatıcıya yer verilmesi dikkat çekicidir. Kadın yazınında kadın kahramanların kendi benliğine sahip çıkabilmesi için kadın dili ile ve kendi sesleriyle konuşmaları gerektiğini savunan feminist kurama uygun bir seçim söz konusudur. Yazar, kadın kahramanlarının bastırılmış tüm seslerini ortaya çıkarmaya dönük feminist bir tutum sergilemektedir. Öyküde geçmiş yılların huzurunu, mutluluğunu ve güven dolu ortamlarını özleyen kadın kahramanın evliliğinde aradığını bulamadığı anlaşılır. İç sıkıntısını dile getirdiği bu öyküde sıkça yinelediği "birazdan kocam gelecek" cümlesi memnuniyetsizlik ve bıkkınlık tonlarıyla yüklüdür. Ben anlatıcının dili kullanım biçimi aslında onun bilinçaltını açığa vurmaktadır. Yabancılaşma yaşadığı eşine dair duyguları onun şu sözlerinden anlaşılmaktadır:

"*Birazdan gelecek o erkek, yani Ekrem, yani kocam. Kocamı bekliyorum ve patlıcan kızartıyorum. Mutlu muyum, bilmiyorum. Ekrem'in gelişini beklemek komşu apartmanın bahçesindeki empresyonist güller kadar mutlu etmiyor beni. Özlemler gerçekleşmiyor. Tam gerçekleşir gibi olurken, gündelik hayatın hay huyunda güme gidiyorlar. İlk evlendiğimiz yıllarda boşanmaya kalkardık arada bir, bütün evliler gibi. Artık böyle bir şey düşündüğüm yok..*" (Atasü, 1983, s. 83).

Neşe ile benzer ruh haline sahip üç kadın kahramanın betimlendiği Haziranda Bir An adlı öyküsünde de toplumsal cinsiyet rollerinin kadın dünyasında yarattığı baskı eleştirilir. Öykünün adında vurgulanan an sözcüğü ile hem kadın yaşamlarından bir fotoğrafla kesit sunulduğuna hem de onların mutsuz yaşantılarının devamlılığına işaret edilmektedir. Nevbahar eşinin yurtdışına gidip kendisini uzun süre hiç arayıp sormadığı yıllarda Zühtü adlı genç erkekle yaşadığı yasak aşkın bedelini ödemeyi göze almış bir kadındır. Kocası bir Alman kadınla Almanya'da yeni bir düzen kurduğunda zor günler geçiren Nevbahar "kırk beş yaşın istekleri ve korkularıyla yeniyetme oğlu ve kızıyla kalakalmış" bir kadın olarak tasvir edilir. Nevbahar cinsel arzularının farkında olan ve

genç bir erkeği evine kabul etmekle mahallenin tepkisini çekmeyi göze alan cesareti sergileyen bir kadın kahramandır. *"Acıyı susturup yemek pişirmek, giysi yamamak zorunda; yetiştirilecek çocukları*"na (Atasü, 1992, s. 29) bakmak zorunda oluşu, onun da geleneksel kadın rollerinin zincirlerini kıramadığını ortaya koyar. Nevbahar cinsel tutkularının peşinden giden bir kadın kahraman olsa da diğer kadınlar gibi *"düş gücünün oyduğu delilik uçurumlarından sakınıp"* (Atasü, 1992, s. 30) sıradanlığa mahkûm olur.

Eşi tarafından terk edilen Nevbahar ile aynı kaderi paylaşan bir başka kadın kahramanın dramı Özlemek öyküsünde anlatılır. Terk edilen kadın kahramanın eşini her şeye rağmen "koca bir dağ" olarak görmesi kadının iç dünyasını yansıtır. Erkeğe dair benzetmelerde gücü ön plana çıkaran ve erkeğin yenilmezliğini vurgulayan ifadelerin kullanılması kültürel kodlarla verilen mesajların sorgulanmasını sağlar. Dil, erkek egemenliğinin anlam yükleriyle donatılıp onun gücünü pekiştiren araca dönüşmektedir. Kadın kahraman eşinin bir başkasıyla nikâhlanmasına öfkelenen çocuklarını yatıştırıp bu gelişmeyi sakin karşılayacak kadar sabırlıdır. Eski eşinin çocuklarını ziyaret için geldiği bir gün onun çorabındaki deliği görünce *"yeni kadın demek ki yeterince özenmiyor ona"* diye düşünüp üzülmesi önemli bir ayrıntıdır (Ö, s. 101). Eşi kendisini yıllar önce bırakıp gittiğinde kadın kahraman çocuklarını da evlendirip evinde tek yaşamaya başladığı süreçte gündelik yaşamını "komşularıyla hoş beş etmeler, torunlarına kazak örmeler, parkta güneşlenmeler, çocuklarının ziyaretini beklemeler" ile devam ettirir. Öykü, geleneksel kadın rollerini yıllarca uygulayan kadının tek başına kaldığında da aynı zincirlerden kurtulamadığını vurgular. Kadını erkeğin eksiklerini gidermek ve ona hizmet etmek üzere yaşayan ikinci cins kılan ideolojilerin kadın birey tarafından içselleştirildiğine işaret edilir.

Kadını "tamamlanmamışlık" nedeni ile erkeğe "bağımlı" kılan geleneksel bakış, psikanalizde cinsiyet rollerinin gelişimi noktasında önemli bir tartışma konusudur. Oedipus kompleksine göre erilin dişilden vazgeçerek simgesele dâhil olması söz konusu iken dişilin erilden asla vazgeçemeyişi önemlidir. Onmaz bir tamamlanmamışlık kadında sürekli bir arayış söz konusudur (İnceoğlu, 2010, s. 100). Özlemek öyküsünde annesi için kendi yaşamını feda edip onun hastalığı boyunca annesine hizmet eden kadın kahraman, eşi ve çocuklarına da aynı hizmeti koşulsuz sunar. Tüm vefakâr ve cefakar davranışlarına rağmen kendisini yıllar önce genç sevgili için terk edip yeniden evlenen eski kocası felç geçirdiğinde onun bakımını üstlenmesi kadının "eril güç karşısında bağımlılık" duygusuna işaret eder. Yeni eşi ölen adamın tüm malvarlığının

ölen eşin yeğenlerine kalmış olmasına rağmen yatalak eşinin bakımını eski eşi üstlenir (Ö, s. 110). Anlatıcı, onun özverisinin boyutunu ifade ederken "geleneksel kadın imgesi"nin gücünün ve yerleşikliğinin altını çizer.

Toplumsal cinsiyet rolleri ile uyumlu, fedakâr kadın imajı Torun öyküsünde de anneanne rolündeki yaşlı kadın ile sorgulanır. Torununa çok iyi bakan, kızına aşırı düşkün olan kadın kahraman, kızı ile damadının bir tartışmasına tanık olduğunda kadın ve erkeğin arasındaki özel sırlarla evliliklerin korunduğunu belirtir, çünkü her koşulda evliliğin sürdürülmesi gerektiğine inanır. Damadı kendisine çok ağır sözler söyleyip kalbini kırdığında onu affetmeyeceğini belirten yaşlı kadın, evi terk etse de kızı ve torunu için kısa süre sonra geri döner. Ona verilen rolleri sorgusuz sualsiz yerine getirmeye devam eder. Bazen kendi kocasının da hodbinleştiğini, hem ona hem çocuğa karşı "kötü" davrandığını fakat kendisinin onu hemen bağışladığını çünkü kocasına ihtiyacı olduğunu" belirten kadın kahraman, damadına ihtiyacı olmadığını, fakat kendi kızının bu geceki olayı bağışlayacağını çünkü onun kocasına ihtiyacı olduğunu" (Atasü, 2008, s. 118). belirtir. Bu sözler kadını erkeğe "bağımlı" hale getiren düşünce tarzının yansımalarıdır. Her kadını kendi kocasıyla "uyumlu" olmaya sevk eden bir silsile söz konusudur. Anneanneler torunlar için, genç anneler çocukları için, evli kadınlar eşleri için aynı kısır döngüde "itaatkâr" olmak durumundadır. Kadın olmanın koşulu gibi sunulan bu algının arka planda eleştirildiği öykünün "torun" başlığını taşıması da başkaları için yaşayan onlara adanmış" kadın figürlerin dünyasına ışık tutması bakımından işlevselidir.

Üç Kuşak adlı öyküde de yaşlı annesi zayıf ve hastalıklı bünyeye sahip bir çocuk gibi yaşarken geleneksel anne rolünü yüklenen kadın kahraman, hem annesinin hem de kendi ailesinin bakımını üstlenerek "adanmış" kadınlar grubuna dâhil olur. Sürekli herkese karşı özveriyle yaklaşan kadını "eski tip bir çamaşır makinesi olarak düşünen" öz kızı onun zaman içinde robotlaştığına inanır. Annesinin geniş kalçalarını eski tip makinelerdeki karıştırıcıya, yuvarlak, etli kollarını merdaneye benzetir. Aslında kadının bedeninin nasıl makineye dönüştüğünü ifade etmesi bakımından bu benzetme çok önemlidir. Canlı dokuyu maddenin soğukluğuna indirgeyen bu bakış açısı, kadına verilen değer üzerine düşündürür. Özne olamayan kadının nesneleşmesinin "olağan" kılındığı düzen, onu yerleşik roller ile kendi bedenine yabancı kılar. Evde herkesin kusursuz hizmet beklediği kadın kahramanın yaşamı özellikle de annesinin son dönemlerinde çileli bir hal alır:

"*Hepimiz için, dedem, babam, ben, kocam, benim çocuklarım, belki de sarayın bulunduğu sultanlar için bile bir görünüp bir kaybolan bir seraptı o. Yalnızca bir kişinin, annemin yaşamında katı ve acı gerçeğe dönüşmüştü, o tatlılığını hiç yitirmemiş sesiyle dile getirdiği hiç bitmeyen istekleri, arada çiş ve pislik kaçırdığı donlarıyla. Şimdiyse o gerçek yıkılmış ve annem yalnız kalmıştı"* (Atasü, 1985, s. 198).

Geleneksel kadın rollerini reddederek yaşayan kadın kahramanları da anlatan Erendiz Atasü, metinlerinde başka bir dünya da mümkün mesajını onlar aracılığıyla vermektedir. Kayma öyküsünde kendi yaşam öyküsünü okul yıllarından itibaren paylaşan anlatıcıya göre okulda kendisini "dışlanmış" hissetmesinin sebeplerinden biri üniversite mezunu ve meslek sahibi annesinin diğer anneler gibi börek açmasını, dikiş dikmesini bilmemesidir. Erkeği üstün konuma yerleştirip kadını "aşçı ve temizlikçi" rolüne sıkıştıran düzene karşı çıkan anne figürü, öyküde olumlansa da kızının sınıfta arkadaş grubunda bu yönüyle dışlanması, soyutlanması ve giderek yalnızlaşması da sosyal örüntülerin yaşamın tüm birimlerine yerleştiğini vurgular.

Açıkoturumlar Çağı romanında da Bayhan toplumsal cinsiyet rollerine karşı çıkar. Bayhan, kız kardeşi Neslihan'ı bu rollerin dayattığı kalıpları koşulsuz kabul etmesi ve uygulaması noktasında eleştirir. İki kadın kahraman da eğitimli ve bilinçlidir. Farklı ideolojilere sahip iki kız kardeşin iç dünyaları birbirinden oldukça uzaktır. Bayhan öykü boyunca "maddi değerler üstüne kurulu" neoliberal aydın dünyasında anlatılırken akademisyen Neslihan işi ve evi arasında koşturan "emekçi kadın" kimliğiyle kurgulanır. Bayhan "tek başına uyuduğu muhteşem yatak odasında" kız kardeşi Neslihan'ı aniden aklından geçirdiğinde *"Şu saatlerde o sevimsiz kocasına akşam yemeği hazırlamakla meşguldür mutlaka, Ankara'nın orta halli bir semtindeki orta halli evin orta halli mutfağında. Eczacılık doçenti Neslihan! Kocasının aşçısı! Ne yazık… Sadece sıradan bir kadın..* (AOÇ, s. 91) diyerek Neslihan'ı aşağılar. Eril iktidarın acımasız yüzünün kimi zaman kadın cinsinin kendi hemcinslerine karşı da ortaya çıkması, aynı horlamanın, dışlamanın, ötekileştirmenin farklı kadın gruplarını bölmesi de dikkat çeken bir unsurdur.

*Bir Yaş Dönümü Rüyası*nda Ferhat ve sonra da Sedat ile evliliğinde Feride'nin hem evinde ailesi için hem de dışarda çalışırken evin düzenini sağlayan kişi olarak yüklendiği misyonu hastalandığı süreçte sorgulaması dikkat çeker. O da Servet Hanım gibi hastanede kendi başına kaldığı anda sırtındaki yüklerin farkına varır. Sedat ile evliliğinin ardından kadınlık rollerini daha sık sorgulamaya başlaması ilk evliliğinden sonra kazandığı deneyimin onda bilinçlenme ve duyarlık sağladığına işaret eder.

Evliliğin "beylik paşalık günlerinin sona ermesinin ardından" Feride'nin "mutfak işçiliği" giderek ağırlaşır. Marksist feminist eleştiri kadını ev içinde ücretsiz işçi konumuna indirgeyen kapitalist sistemin ev içlerinde kadını sömürdüğünü savunur. Bu bakımdan Feride, Sedat'ın çok yoğun çalışması nedeniyle kabullendiği işleri sırtlamış olsa da kendi *"iç barışına ağır gelen*" bu durumdan büyük rahatsızlık duymaya başlar. (Atasü, 2002, s. 62)

Eğitim düzeyi yüksek, bilinçli ve aydın kadınların işbölümündeki cinsiyetçi tutumları sorgulamaya başlaması onların "uyanış" serüveninin bir parçasıdır. Atasü, toplumda kadınların pek çoğunun kendilerine dayatılan rolleri "fedakâr" anne imajıyla "gönüllü" kabul edişlerine dikkat çeker. Bir başka kanalda da ev işlerinin kadının zihinsel yaratım sürecini olumsuz etkilediğini idrak eden ve "adanmışlık" duygusunun sınırlarını sorgulayarak erkekle eşit şartlarda yaşamak gerektiğini savunan kadın kahramanların düşüncelerini anlatır.

3.5. Kadının Hak ve Özgürlük Sorgulaması, Eşitlik Arayışları

Erendiz Atasü, toplumsal cinsiyet rollerinin dayattığı kalıpların kadında "kıstırılmışlık" duygusu uyandırdığının altını sıkça çizmektedir. Ezilen kadının tüm davranışlarını kendi iktidar araçları ile kontrol etmeye devam eden sistem, geleneksel toplumda isyan eden kadını "tuhaf kadın" ilan eden, onu "ayıplayan" bir gözetim mekânizması yaratır. Foucault modern toplumlarda kadınları, çocukları, delileri, suçluları gözetim altında tutan ya da cezalandıran sistemin kapatılan kişileri "bilgi nesnesi" kıldığını savunur. İletişim öznesi olamayan bireyler, iktidarı içselleştirince aslında "*herkes kendisinin gardiyanı*"na dönüşür (Bedel, 2011, s. 106).

Nesneye dönüşen kadının "aşağılanmış" grupta yer almayı reddedip özne olma mücadelesi özgürlük duygusu ile mümkün olacaktır. Kendi içinde gardiyanlar yaşatan kadınların erkek egemen değer sistemini nasıl içselleştirdiğini anlatan Erendiz Atasü bu tutsaklıktan kurtulmanın feminist bir yaklaşımla kadının özgürlük duygusuna bağlı olduğuna işaret eder. Modern toplumun ilkesi Hegelci deyişle "*özgür birey*" ilkesidir ve bu "kendilik" ve "özne" anlayışı, yepyeni bir kavramlaştırmayı ortaya çıkarmaktadır (Ateşoğlu, 2014, s. 91).

Kadının özgürlüğünü elinden alan baskıcı zihniyet hiyerarşiler kurgular. "Antik anlayışa göre insan kendini zorunluluktan ancak başka insanlar üzerinde güç kullanarak kurtarabilirdi ve ancak dünya yüzünde bir yere, bir eve sahip olabilirdi." düşüncesi

kadını sömüren ataerkilliğin iktidar hırsına işaret eder. *''Hiçbir iktidarın insanın kendi üzerinde gerçekleştirdiği iktidar kadar mutlak olamayacağının ve insanın kendiyle mücadele ettiği, kendisine boyun eğdirdiği iç alanın, dünya üzerindeki herhangi bir evden/yuvadan çok daha fazla kendisine ait olduğunu, yani dış müdehalelerden çok daha güvenle korunmuş olduğunun''* (Arendt, 1996, s. 201) keşfedilmesi önemlidir. Kadın yazınında dişil sesleri bastıran otokontrol mekânizmasından kurtuluş kadın bireyin iç baskılardan arındırılması ile mümkün kılınacaktır.

"Eş, bir erkeğin (kocanın) emriyle onun için belirli hizmetleri sağlayan" tanımına sıkıştırılan kadın bireyin özgürlük mücadelesini önleyen yaptırımlar toplumun her alanına sinmiştir. Erendiz Atasü, öykü ve romanlarında hak arayışına girişen kadın kahramanların yaşadığı toplumda devletin de farklı yaptırımlarla kadının ev içi tutsaklığını meşrulaştırdığını savunur. Donovan'ın vurguladığı gibi evlilik sözleşmesinin "koruma ve itaat" hükümleri karşısında çaresiz kalınır. Evlilik sözleşmesi özgür failler tarafından özgürce belirlenen sözleşme değil, tersine maddeleri devlet tarafından öngörülmüş bir sözleşmedir. ''*Ondokuzuncu yüzyılın başından itibaren pek çok feminist devlet belgeli bir kurum olarak evliliğin kaldırılmasını''* (Donovan, 2005, s. 354), bu nedenle savunur. Erendiz Atasü, kendi özgürlüğüne sahip çıkarak başta evlilik kurumu ve aile olmak üzere baskın ideolojinin aygıtlarına dönüşen pek çok kuruma ve kavrama karşı mücadele eden kadın öznelerin deneyimlerini kadınca bir bakışla ortaya koymaktadır.

"Hüzün" adlı öykünün ana kahramanı büyük bir aşkla bağlı olduğu sevgilisinden uzakta yapayalnız kalmış genç bir kadındır. Siyasi olaylar nedeniyle hapiste tutuklu olan sevgilisini özleyen kadın, kendisini eleştiren komşularının tüm baskılarına direnir. Onların evlilik yaşamlarındaki ikiyüzlülükleri örten tüm perdeleri yırtıp atar. Hapisteki sevgilisine büyük bir tutkuyla bağlı olan genç kadın, toplumun maskeli evlilik anlayışına karşı mücadele eder. Genç kadının sevgilisi de nikâhın formaliteden ibaret olduğunu, toplum tarafından kabul görmek adına uygulanan bazı resmi, sıkıcı işleri kapsadığını düşünmektedir. Yaşadıkları serbest aşk ilişkisinin evlilik kurumuyla onaylanması gerektiğini düşünmezler. Toplumun dayatmacı tavrının, "nikâh" konusundaki baskıların, namus kavramına dair insanlık dışı düşüncelerin aslında kadın erkek ilişkilerine zarar verdiğini savunup insan doğasına aykırı olduğunu belirtirler. Bu özgürlük arayışı çiftin bedel ödemesine neden olur. Yapayalnız ve mutsuz olduğu bir dönemde hapisteki sevgilisine seslenen kadın kahramanın şu sözleri onun yorgunluğunu ve bıkkınlığını yansıtır:

"*Keşke, karın olsaydım… Keşke, o umursamadığımız, küçümsediğimiz işlemi yaptırsaydık, nikâhlansaydık… O zaman, her şey daha basitleşirdi. Keşke, bir de çocuğumuz doğsaydı. Gündelik yaşam çok daha zor, ama beynimin içindeki yaşam çok daha kolay olurdu. Keşke bir çocuğumuz olsaydı, senin için de benim için de iyiydi. Seni, dışarıdaki hayata bağlayan etli, kanlı, canlı bir varlık olsaydı keşke…"* (Atasü, 1985, s. 88).

Mahalle kültürü kadını ezen bir güce dönüştüğü anda yalnızlık ve mutsuzluk nedeniyle kendini çok çaresiz hisseden kadın kahramanın toplumsal kuralları kabul edip herkesle uyumlu yaşama isteği duymaya başlamasının nedenleri öykü boyunca irdelenir. Elindeki içki şişesine sığınan kadın, başkalarına benzemedikleri için acı çektiklerinin ve ağır bedeller ödediklerinin bilincindedir. Yenik olma duygusunu içinde duyumsayan kadın kahramanın öfkesi hüzne dönüşür. Karamsar anlarında tüm geleneklerin gücü karşısında boyun eğen kadının üzerindeki en büyük baskı evlilik meselesidir.

Evlilik kurumunu dayatan toplumsal söylem Lanetliler'de Hülya hemşire tarafından özgürlük kavramıyla birlikte sorgulanır. Kadınların masalsı düşlerle evliliğe sürüklenmesini anlamlı bulmayan Hülya, kendi evinde annesinin ve ablalarının mutsuz evliliklerine tanık olur. Ayrıca çalıştığı akıl hastanesinde evliliklerin kadının ruh ve akıl sağlığını bozacak kadar baskı oluşturduğunu kanıtlayan kadın hikâyeleri dinlemesi de geleneksel yapının "evlenmelisin" komutu üzerine yeniden düşünmesine neden olur. Evliliğe dair kurduğu hayallerin kendi zihninde yer bulmasına dahi izin vermeyen Hülya, aynı hastanede çalıştığı Zekiye ile kendisini kıyaslar. Kendisinden yaşça çok büyük birine zorla verilip koca dayağından kaçıp bu hastaneye sığınmış olan Zekiye için yeni bir evliliğin kurtuluş olacağını düşünür. Bu fikri sorgularken kadın için erkeği "kurtarıcı" misyonu ile var eden eril bakışı irdeler. Masalsı düşlere kendisinin ihtiyacı olduğunu belirten Hülya, evliliğin hem mutlu eden hem de tutsak edip mutsuz eden çelişkili yapısını değerlendirir:

"*Belki bir gün Kafdağı'nın ardındaki prens de Hülya'ya sevdalanır; çeker alır onu şu sönük kentten… Yoo… Hülya işini sever, evlenmesi şart değil ki onun… Ne olmuş yani?.. Zekiye de belki sofracılığı seviyor… Bulaşık yıkamayı, bir şeyleri ovup, arıtıp, paklamayı sevdiğini söylemişti, kesinkes… Ama Zekiye yoksuldu… Sanki Hülya pek mi varsıldı?.. Yoo, Zekiye hepten yoksuldu… Evlenmeliydi. Kurtuluşu buydu. Peki, evlenip de ne olacaktı? Döndük en başa, öyle değil mi?.."* (Atasü, 1985, s. 179).

Özlem Zamanı Geçti öyküsünde Selçuk da Hülya gibi evliliğe dair önyargıları olan kadın kahramandır. Henüz nişan döneminde Oktay ve ailesinin kendisini "perde satın alma" meselesinde ne kadar aşağıladığını her hatırladığında Oktay'dan biraz daha uzaklaşan Selçuk, nişanlısının ailesinin baskılarına boyun eğmez. İki aile tartıştığında Oktay'ın sadece kendi annesini dinleyip ona hak vermesi, eşini yok sayması Selçuk için önemli bir kırılma noktası olur. Kız tarafını ezmeye çalışan baskın erkek tarafı, her şeyin kendi seçimleri doğrultusunda olmasında ısrarcı davranır. Selçuk, bu olayın yaşandığı günlerde Oktay ile arasına mesafe koyar. Horlandığını ve dışlandığını fark etmesine rağmen Oktay ile evlense de onunla her şeyini paylaşamayacağını anlar. İlişkilerini etkileyen bu perde olayında aralarında geçen şu diyalog Selçuk'un feminist tavrını açığa çıkarması bakımından önemlidir:

" - *Futbol takımı tutar gibiydin. Beni yalnız bıraktın. Dışladın beni.*

Selçuk, öfkesine bırakıvermişti kendini.

- *Senin yaşamındaki benim, ikinci sınıflığımı vurguladın hep, dışladın beni. Yerimin ikincilliğini haykırdın her fırsatta, en kibar tavırlarınla.*

- *Bu doğru değil dedi Oktay. Sen ve çocuklar benim her şeyimsiniz"* (Atasü, 1983, s. 178).

Kadın kahramanlar evlilik dünyasında yalnızlaştıkça kendi içlerindeki boşluklar büyür. Evliliklerin sıradanlıkları, eşlerin özellikle de kadınların sürekli hayal kırıklığı yaşamalarına neden olur. Su öyküsünde kadın karakter içeride kaybettiği "özdeğer"i dışarıda bulmasını sağlayan bir aşkla eşinden intikam alırken ataerkil baskıların tümüne meydan okur:

"Koca, kadına hiç böyle bakmamıştır. Koca, hep tanımlayan, değer biçen ve o değeri kendi özdeğerinden aşağıda tutan baskın gözlerle bakmıştır. Oysa kadın şimdi özgürdür… Fıskiye gibi sıçrar, çağlayan gibi dökülür, sakin bir çay gibi uysalca kıvrılır, erkeğin saydam gözlerinin ışığında…" (Atasü, 1992, s. 94).

Açıkoturumlar Çağı romanında da Meral'in evliliğini noktalamaya doğru adım adım yaklaşmasının nedeni Su öyküsünde olduğu gibi kendi iç seslerine cesaretle kulak vermeye başlamasıdır. İç dünyasındaki boşlukları dolduracak özgüveni ve özgürlüğü eşi Fuat ile arasındaki "buz" kütlelerinden uzaklaştıkça elde edebileceğini idrak eder. "Dişçi muayenesindeki steril cihazlar kadar lekesiz" olan Fuat'ın için "sınırlar" ihtisas alanıdır ve "bütün imkânları kısıtlayan sınırları ta ötelerden görüp saptama" (Atasü, 2006, s. 67) yeteneği Meral'in ondan soğuma sürecini hızlandırır. Meral kendi özgürlüğünü sınırlayan her şeye karşı savaş açtığında eşiyle yaşadığı uyumsuzluk daha

da belirgin hale gelir. "Sıradan hayatın içinde soluk alamayan" Meral, yıllar sürmüş yapay solunum çabası sonunda" tükendiğini fark eder. Romanda eğitimli, ekonomik bağımsızlığa sahip, olgun bir kadının kendisini çıkmaza sürükleyen tüm otoritelere karşı bedeller ödeyerek verdiği özgürlük mücadelesi kimlik arayışı ekseninde anlatılır.

''Ağlayan Kadınlar Kolajı''nda Sırma'nın kendisini dört duvar arasına hapseden kocasına karşı özgürlük mücadelesi başlatması ve her şeye rağmen dik durmayı başarmasını sağlayan güç, kadın kahramanın özgürleşme tutkusudur. *"Öyle ya beyefendi her gün beni, üstten üstten azarlayacak; bense –zavallı hatun, dört duvarın dışına çıkamam nasıl olsa- başım önümde dinleyerek büsbütün doyuracaktım o çok gelişmiş bencilliğini* (Atasü, 1992, s. 127) diyerek eşinin duygu ve düşüncelerini de sezgi gücüyle idrak edebilen bilinçli kadın kahraman, "Bu yaşa kadar yalnız yaşamadın. Beceremezsen ne olacak?" diyen yakın arkadaşına şu anlamlı yanıtı verir:

"*Direneceğim! Yeniden Özdemir'in sultasının altına girmek yok! Her şey onun soğuk yönetiminden iyidir. Bunu unutmayacağım. Yıllar boyu o sevgisiz evde bekleyerek biriktirdiğim yaşam enerjisini direnmek ve yeni bir hayat kurmak için kullanacağım, zorunluyum"* (Atasü, 1992, s. 143)

Firestone'ye göre erkeğin kendi libidosu ile ilişkisi kadınınkinden çok farklıdır. Erkek yaratıcı projeler ve işi için tanınma ihtiyacına dönüştürdüğü cinsel ve duygusal ihtiyaçlarından zarar görmez. Kadın ise onaylanma ihtiyacına her zaman devam eder. Cinsel alanda kadının dezavantajlı konumu cinsel ve duygusal ihtiyaçları karşısında erkek kadar bağımsız olamayışındandır. Erkek bu noktada bağlarını bir anda kesebilirken kadın bağımlı olmaya devam eder (Firestone, 1970, s. 127). Sırma'nın evinde eşi tüm enerjisini işine aktarırken kadın kahraman özgürleşemediği için içsel enerjisi de bastırılmıştır. Sırma, ayrılık sonrasında ödeyeceği ağır bedelleri göze alacak kadar iradeli, kararlı ve güçlü bir duruş sergilemektedir.

Sırma'nın bu cesareti "Ağlamak" öyküsünün kadın figürlerinden Suzan'ın kimliğinin de bir parçasıdır. Nevzat'ın eşi olan Suzan, arkadaş gruplarında diğer kadınlar tarafından "fazla rahat, çok geniş, çok ukala, ahlâksız" biri olarak nitelenir. Kadınlar kendilerine benzemeyen Suzan'ı "evi pırıl pırıl olmadığı için, çocuğuna rağmen tatile gittiği için, buzdolabında hep hazır yemeği olmadığı için" suçlarlar. Kendi huzursuz, tedirgin, tez canlı hallerini olumlayıp bunları "iyi anne rol"ü ile uzlaştırıp Suzan'ı bu bakımdan küçümserler. "Uluorta erkeklere çok kızdığını, evliliğin berbat bir kurum olduğunu filan söyleyen, lafını sözünü sakınmayan" bu kadın kahraman, kadınlara dayatılan rolleri eleştirir. Ataerkil söylem kadını ikincil konuma mahkûm edip

ötekileştirirken bazı kadınların kendi hemcinslerini ikinci kez ötekileştirmeye maruz bıraktığı görülür. Kendilerini tek tipleştiren ataerkil düzeni eleştirmek yerine hemcinslerinin kişiliklerini törpülemeye çalışan kadın grupları erkek egemenliğini sağlamlaştırır. Suzan, evlilik ve cinsellik kavramlarına diğer kadınlardan daha özgür bir tutumla yaklaşıp bu kavramları sorgulamayı başarır. Eşi Nevzat'ın arkadaşı olan Mustafa'nın bir sorusuna verdiği yanıt, Suzan'ın özgürlük arayışını yansıtması bakımından önemlidir:

"*Nevzat'tan başkasıyla yatmadım. Ama, belki bir gün yeni bir erkekle sevişebilirim diye düşünüyorum. Salt bu düşünce bile bana güç veriyor. Kendimi kelepçelenmiş hissetmiyorum. Belki de salt bu nedenle başka bir erkekle yatmayacağım. İnsan aklını ne denli özgür bırakırsa, bedeni o ölçüde dinginleşir. Aklını ne denli baskı altında tutarsa bedeni de o kadar başkaldırır. Çevrende gördüğün namus kumkuması hatunlar, bir gün bakarsın kendilerini bir herifin altında buluvermişler!"* (Atasü, 1985, s. 121).

"Namus kumkuması" diye nitelendirilen insanların kitaplardan uzak, küçük ve kuralcı dünyalarında can sıkıcı bir yaşam sürdüklerini düşünen Suzan onların kendisini dışlamasından korkmaz. Bu noktada "kendine yeten kadın özne" konumundan seslenir. Düşünce üretmeyen bu insanların aslında kendi hapishanelerinden hiç kurtulamayacaklarını hatırlatır. Akıllarını zincire vuran bu insanların karanlığına rağmen Suzan, kendi hücresinde ışıklar yakmayı başardığını fark eder. Kadın kahramanın bilgi nesnesine değil bilgiyi üreten özneye dönüşme çabasında ışık, umut kaynağı olan bir simgedir. Suzan'ın dertleştiği arkadaşı Mustafa'nın eşi Feride ile yaşam biçimleri birbirinden uzaktır. Aralarında geçen bir diyalog iki kadının evlilik ve cinselliği çok farklı algıladığını kanıtlar. Evinde çok mutsuz olan Feride'yi dinleyince onun kendini adadığı geleneksel ev kadını rolünün dışına çıkıp kendi hayatını da yaşaması gerektiğini öğütleyen Suzan, Feride tarafından yanlış anlaşılır. Eşi Mustafa'ya Suzan'ı şikayet ederek *"bana orospuluk etmemi, bir dost tutmamı öğütlüyor, ahlâksız bu kadın"* (Atasü, 1985, s. 118) diyen Feride kültürel kodlarla örülü kadın hapishanesinden çıkamaz. "Ödün vermez bir karşı güç oluşturup direnenin aslında biyoloji değil, kültüre uyarlanmış zihinler" (Fine, 2011, s. 23) olduğu gerçeğini hatırlatır. Suzan ise Mustafa ile konuşurken Feride'ye söylediklerini cesur bir dille yineler:

"*Ona yalnızca yaşamını sende odaklandırmaktan vazgeçmesini söyledim. Önce sana duyduğu aşkta, sonra da nefrette düğümlendirdi tüm yaşamını. Ve oğlunuzda tabii.*

Kendisine başka amaçlar ve uğraşlar bulmasını önerdim. Hayat, bir koca ve çocukla sınırlandırılamayacak denli geniş ve bir eve hapsolmayacak denli hareketlidir" (Atasü, 1985, s. 120).

Suzan'a göre kadınla erkek arasındaki ruhsal ve tensel bağlar, her ilişkide farklı olduğundan aynı kalıba dökülemez. Akla özgürlük ufukları açan kapılardan birinin bu gerçeğin ayrımına varmak olduğunu savunur. Feride'nin kendisini anlayamayacağını düşünür, çünkü onun sadece eşi Mustafa'ya odaklanarak yaşadığını, kendisine dayatılan toplumsal kimliği hiç sorgulamadan kabullendiğini idrak eder. Mustafa ile evlilik ve cinsellik üzerine sohbet ederken Mustafa'nın bu cesur kadına karşı aniden cinsel istek duyması dikkat çeken bir ayrıntıdır. Oysa Suzan tüm açık sözlülüğü ile sadece kendisini ifade etmeye devam ederek bu arzulu bakışı fark etse de görmezden gelir. Eşine karşı çok dürüst olan kadın kahraman, iç dengesini kurmayı başarmanın rahatlığıyla hareket etmektedir. Yaşamının merkezine hiçbir erkeği almayan ve "kendine her koşulda yetebilen" bu kadın tipine yabancı olan Mustafa'nın ona yönelttiği şu sorular ve aldığı yanıtlar bir kadının "özgürlük manifestosu" niteliğindedir:

"- Nevzat'la sorunların var mı?

- Elbette, sorunsuz bir karı-koca var mıdır ki Mustafa?..

- Peki, Nevzat senin yaşamının merkezi olmamayı kabul edebiliyor mu?

Mustafa'nın ilgisi doruk noktasındaydı. Suzan deminki yaralı hâline hiç benzemeyen özgür bir tavırla:

- Bu Nevzat'ın sorunu, dedi.

Mustafa'nın cinsel isteği apansız sönüvermişti. Sevmemişti Suzan'ın başkaldıran bakışını… Yadırgamıştı.

- Evliliğini sürdürebileceğini düşünüyor musun? diye sordu hınçla.

- Ben sürdürürüm, dedi Suzan, ama gene de bu Nevzat'a bağlı.

- Boşanırsan, yıkılmazsın yani…

- Hayır, dedi Suzan, yaşam devam eder" (Atasü, 1985, s. 124).

"Nicedir kadın olmaktan çıkmıştı" cümlesiyle başlayan "Doğu'nun Çağrısı" adlı öyküde ismi belirtilmeyen kadın kahramanın özgürlük arayışı anlatılır. Erkek cinsini norm kabul edip kadını dışlayan eril bakışın kadınlık tanımlarını reddeden kahraman, "kadın olmaktan" çıktığını belirtir. "Dış kalıbından ötürü ONLAR hâlâ onu kadın sanıyorlardı." ifadesinde kadın kahramanın karşısındaki kalabalık grubun büyük harflerle yazılması dikkat çeken bir ayrıntıdır. Kadınları kategorilere ayıran ataerkil gücün temsilcilerinin toplumun çoğunluğunu oluşturduğuna işaret edilmektedir. Aslında

bu grup, toplumda birey özgürlüklerinden habersiz yaşayan ve varoluş kaygısını hiç duyumsamayan kişilerden oluşur. Öyküde BEN ve ONLAR diye ifade edilen çatışma alanında bir mücadele söz konusudur. Bu mücadelenin ana kahramanının iç dünyasına dair verilen bilgi oldukça önemlidir:

"*Ölesiye bıkmıştı kadınlıktan. Kadın olmaktan çıkınca erkek olmamıştı tabii. ONLAR hala bir kadın sanıyorlardı onu, dış kalıbından ötürü. Değişimin ne zaman gerçekleştiğini pek anımsamıyordu. Üç olasılık söz konusuydu:*

- *Gönül kapısını erkeklere kapattığında*
- *Yaşdönümüne girince*
- *Oğluyla kızına bundan böyle yemek pişirmeyeceğini bildirdiğinde"*

(Atasü, 1998, s. 99).

Kimlik arayışı yeni başladığı için isimsiz olan kadın kahramanın cinselliği paylaştığı erkekle olan mutsuz ilişkisinde sürekli hamile kalma korkusu yaşaması kadını boğan iç baskı yaratır. Adamın kendisine değer vermediğini ve gece yarısı kendi yatağından çıkıp başka kadınlara gittiğini bilir. Onun bahanelerine inanmak için kimi zaman kendince gerekçeler yaratması da aslında kadın kahramanın duygularına yenik düştüğünü ve çaresiz kaldığını ifade eder. Erkeğin birden fazla kadınla birlikte oluşu toplumsal kimlikte onun "elinin kınası" olarak tanımlanır. Oysa kadın kahramanın bu tarz bir girişimi "yüzünün karası" olacak bir utanç kaynağına dönüşecektir. Kadın kahramanın gönül kapısını erkeklere neden kapattığını özetleyen son ilişkisinden sonra özgürlüğün aşkla ya da cinsellikle sağlanamadığını idrak etmesi dikkat çeker. Kadın gövdesini kullanılıp atılan bir "nesne" olarak gören erkek özne yüzünden kadının kendi bedenine "kilit" vurması kadın yazgısının bir başka boyutudur.

Kadın kahraman üzerinde bir diğer baskı unsuru da aile içi ilişkilerdir. Evlilik aşamasında olan kızından çekinen kadın, torunu olursa kendisine yüklenecek "bakıcılık" rolünden de rahatsızlık duymaktadır. Kızı ve damadı "bencil ve çıkarcı" insanlardan oluşan "ONLAR" grubuna dâhil edilmektedir. Özgürlük arayışını kararlılıkla sürdüren kadın kahraman, yaşamında yeni bir sayfa açmak, kendini yenilemek hatta dönüştürmek üzere büyük çaba sarf eder. Onun isteklerine, özlemlerine yabancı olan yakınları kendi çıkarlarına uygun taleplerle kadının kimliğini yıllarca yadsımışlardır. Uzayı ve zamanı keşfeden kadın kahraman, özgürlüğün sonsuzluğuna ulaşma yolunda bir hedef belirler:

"*Kadınlık kabuğunu delip gecikmiş bir civciv gibi başını kaldırdığında, üzerinde sonsuzca uzanan uzayı – zamanı- keşfetti. Bol bol okuyabilir, düşünebilir, hatta politikaya bile atılabilirdi. Zamansızlıktan arayamadığı bütün eski dostlarıyla*

görüşebilirdi. Ödü patlıyordu, kızı evlenmeye kalkmıştı, sakın gebe kalmayaydı! Onlar torununa bakmasını isteyebilirlerdi, salt ardına gizlendiği biçim hala bir kadını andırdığı için. ONLAR talep edebilirlerdi, hak iddia edebilirlerdi, buyurabilirlerdi. Neyin 'doğru', neyin 'eğri' olduğunu bilirlerdi ONLAR. Gereklilikleri dayatırlardı, fiyakalı özgüvenleriyle, yetke bildiren taş gibi sözcükleri yığarak üst üste" (Atasü, 1998, s. 100).

İsimsiz kadın kahraman için "kadınlık kabuğu" kendisini sınırlayan mikro düzeyde bir hapishane gibidir. Kadın özneler toplumun farklı birimleri tarafından bu tür simgesel koğuşlara hapsedildikleri hâlde farkındalık yaşamazlar. Öykünün ana kahramanı, yaşadığı farkındalık sayesinde yakın çevresine karşı tutum ve davranışlarını değiştirir. Her zaman düzenli bir şekilde yemek pişirdiği ortak evlerinde artık kızı ve oğlu için yemek pişirmeyeceğini açıklaması "kadın olmaktan çıkışın" kanıtı olan en önemli karardır. Akşam yemeklerinde onu sürekli bekletip eve hep geç gelen ya da hiç gelmeyen evlatları, bu duruma rağmen annelerini sürekli eleştirmişlerdir. Toplumda "boyun eğen, sabreden, anlayışlı" anne kurgusu sürekli üretildiğinden çocukları onu "dikbaşlı ve bencil" olmakla suçlar. Kişilere hep başkaları tarafından dayatılan annelik kalıplarının kadın bireyi nasıl boğduğunu anlatır."Mutfak hapisleri" olarak adlandırdığı bu geleneksel mekânlardan kaçıp uzaklaşan kadın kahraman, "evdeki mutfağın kapatıldığını, çocuklarının yüzlerine karşı, açıkça ve yüksek sesle tebliğ" etmeyi başarır. (Atasü, 1998, s. 104) Ataerkil zihniyet, kadının kendi elinden alınan hakları için mücadelesinde tüm girişimlerini bastırmaya yönelik unsurları sürekli üretir. Özgürlüğe attığı adımı "tebliğ edip" cesur davranan kadın kahramanı bencillikle suçlayanlar için başat normlar erkek cinsi çevresinde oluşturulur.

Erendiz Atasü, roman ve öykülerinde kadının özgürlük arayışını mitsel söylenceler aracılığıyla da anlatmaktadır. Arkaik çağlardan günümüze taşınan mitolojik öyküler, kadının tutsaklığının ve özgürlük arayışının tarihselliğini gün ışığına çıkarır. Feminist eleştirmenler, Yunan-Roma mitlerinin anlatılarının bireyoluşsal [ontogenetically] olarak sadece erkek tinini yansıtan eril yapılar olduğunu ileri sürerler. Daha önceki mitolojilerde, özellikle kadın mitololerinde daha büyük bir güç ve yankı olduğunu savunurlar. Örnek olarak Virginia Woolf İsis mitlerini ve ikonografisini yoğun bir biçimde yeniden işlemiştir. Mary Daly, mit eleştirisinin edebiyat ve kültürdeki erkek önyargılarının deşifre edilmesinde çok önemli bir araç olduğu iddiasındadır. (Humm, 2002, s. 47) Bu bakımdan Erendiz Atasü, erkeği "kahraman"

ilan eden mit dünyasında kadının da özgürlük arayışına girebileceğini anlatırken yerleşik düzene edebi düzlemde karşı çıkar.

"*Klasik mitolojiden günümüze erkek karakterler, kadınlara üstün olarak çizilmiştir. Kadınların sesi ve gerçek deneyimleri yansıtılmamıştır. Estella Lauter ve Carol Schreier Rupprecht gibi feminist eleştirmenler feminist arketipçi teori önermişlerdir. Eski mitleri yeniden yazarak kadının sesini duyurmayı ve gerçek kadın deneyimini yansıtmayı hedefleyen feminist yazarlar, erkek egemen edebiyat geleneğini yıkmaya çalışmaktadırlar"* (Sepetçi, 2002, Özet). Erendiz Atasü de mitlerin yeniden yazımının gücüne inanan bu feminist yazarlar arasında yer almaktadır.

Resmi tarih, kahramanlıkları eril normlar ile kurgular. "Kahraman, insanlığın olumlu niteliklerini simgeleyen kültürel bir model" olarak inşa edilir ve toplumun değer yargılarını ortaya koyar. Erendiz Atasü, ataerkil düzenin kadını kahramanlıktan uzak kurgulamasının onun hiçbir zaman özgürleşemeyeceği önyargısını da inşa ettiğini savunur. *"Kahramanlık modeli, bireysel düşünceyi hem bilinç hem de bilinçaltı düzeyinde"* etkilediğinden kadın öznenin edilgenliği genel kabul gören bir tarihsel gerçeklik gibi algılanır. (Nare, 1996, s. 192). Ataerkil toplumun "kahramanlık" özelliğini erkeğe atfetmesi kadın yazınında eleştirilerek kadın kahramanların kendi tarihsel gerçekliğine kavuşması söz konusu olacaktır. Erendiz Atasü de mitsel öyküleriyle kadının özgürlük arayışlarını yansıtarak sesi kısılan kadın öznenin yok sayıldığı eski metinlerin boşluklarının doldurulmasına hizmet eder. Virginia Woolf'a duyduğu hayranlığı her fırsatta dile getiren Erendiz Atasü onun "kadından söz etmeyen erkek tarihine" açtığı savaştan etkilenir. Kendine Ait Bir Oda'da Woolf şu sözlerle tarihin boşluklarının ancak kadının gerçek deneyimleri ortaya çıkarıldığında dolacağını vurgular:

"Düşsel planda kadın son derece önemlidir; gerçek yaşamda ise tümüyle önemsizdir. Şiiri bir baştan öbür başa kaplar; tarihte hiç görülmez. Kurmaca yazında kralların ve fatihlerin yaşamlarına hükmeder; gerçek yaşamda ailesinin parmağına bir yüzük geçirdiği herhangi bir oğlanın kölesidir. Kurmaca yazında en esin dolu sözler, en derin düşünceler onun dudaklarından dökülür; günlük yaşamda hemen hemen hiç okuyup yazamaz ve kocasının malıdır. (...) Tarih kadınlardan hemen hemen hiç söz etmez'' (Woolf, 2014, s. 50).

Kendi tarihi yazılmadan özgürleşemeyecek kadın bireylerin anlatıldığı öykülerde Atasü, mitlerden faydanalarak toplumsal cinsiyet rollerine dair eleştirilerini yansıtırken kadının özgürlük ve hak arayışlarını ortaya koyar. "Mozaik" adlı öyküde

yazar mitolojik öğelerden yola çıkarak kadın erkek ilişkilerini sorgulamaktadır. "Krezus'un kölesi" öykünün ana kahramanıdır. Yazar anlatıcı, erkek iktidarına direnen duruşundan yola çıkarak kadınlık tarihini sorgular. Yüzyıllar öncesine odaklanarak"kadın olma halleri" üzerine düşünen yazar anlatıcı, fresklere bakarken onları "dondurulmuş, hapsedilmiş kadın kimlikleri" için birer simge olarak algılar:

"*Bırakın bütün acıları ve acıtmalarıyla dökülsün ortaya parçalanmalar! Çeşitliliğe özgürlük! Yerin dibine girsin tümcüllüğün baskıcı egemenliği!" diyerek kadınlığın evrensel sıkıntılarına, acılarına dikkat çeker''* (Atasü, 1998, s. 81).

"Ben merkezli bir düşünme biçiminde kendi arzularını ön planda tutma, kendi hazlarını gerçekleştirmeye çalışma sonucunda alınacak cezanın önüne geçme meselesi ancak "orta karara razı olma, ılımlı olma, dengeli davranma ile mümkündür. (…) Apollo tapınağındaki figürler aslında kurbanların temsilidir. Onlar da denge, uyum hususunda adeta tapınaktaki ibadetlerdeki gibi gelen kişilere mesaj iletirler" (Diel, 1975, s. 94). Atasü de kurban figürlerin kalıplara sıkıştırılmasının tarihi eserlerde de belgelendiğine dikkat çeker. Yazar, Mozaik öyküsünün kadın kahramanının öyküsünü neden yazdığını şu sözlerle açıklar:

"Kadın varoluşunun lekesiz ruh ve baştan çıkarıcı, günahkâr beden diye insafsızca ikiye yarılmasına karşı acı bir haykırış duyulur. Antakya müzesinde sergilenen Krezus mozaiğinden ve Krezus efsanesinden yola çıkarak kaleme aldığım Mozaik öyküsünde en azından yazar olarak amacım budur. Köle kadın, mozaikten ve Krezus'un zulmünden kaçtıktan sonra Aziz Piyer kaya kilisesine, Kapadokya'da bir kaya kilisesinin duvarında da görülür, fakat "kadınları kara örtülerle, duvar resimlerini ak sıva ile kapatmak isteyen bir yaşama biçiminde yeniden ve tümden yitirir gövdesini'' (Atasü, 2009, s. 107-108).

"Sessiz, çaresiz bekleyen, sadece buyrukları yerine getiren" kadının simgesi Krezus'un gözdesi öyküde ayrıntılı biçimde tasvir edilir. Krezus, eski Lidya devletinin son hükümdarı olup hazineleri, zenginliği ile meşhurdur. Gücün simgesi olarak bilinmektedir. Kölesi ile ilişkisi hakkında öyküde şu bilgiler yer alır:

"*Yüce hakanın buyruğuyla, altın tepside yakut kakmalı, burma altından iki bilezik ve çiçek dizilişli bir kolye taşıyor, bin altı yüz yıldır. Ve bekliyor efendisinin eril gücünün uyanmasını sabırla ve başkaldırıyla… Sözleri saklı kadın… Romalı soylu bir ailenin bir Doğu kentinde Akdeniz kıyısındaki villasında yüzyıl. Bekledi toprağın altında bin dört yüz yıl, ışıksız bir depoda yirmi-otuz ve bekliyor yüksek tavanlı, aydınlık salonda elli- altmış yıldır… Duyguları sessiz…"* (Atasü, 1998, s. 78).

Medusa, mitolojide Athena tarafından yılan saçlı bir yaratığa dönüştürülen figürdür. Medusadan söz eden metinlerde öfkesi ve laneti ile anıldığı görülmektedir. Güzelliği dillere destan iken başına gelmeyen felaket kalmayan bu figür farklı sanat eserlerinde farklı yorumlarla kurgulanır. Mozaik öyküsünde yazar anlatıcı, "köle kadın"a Krezus'a sadakatini, bağlılığını sorgulatmak ve özgürlük arayaşı için ona güç vermek üzere seslenir. Medusa bu konuşmalarda önemli bir simge olarak karşımıza çıkar:

"*Beyinsel ve eril boşluklar arasında bir erkek- yakalanmış kaçınılmaz sona- hükümdarmış, ne çıkar, damağı lezzetle tok, damarları şarapla esrik olsa da… Bak başının çaresine köle kadın! Tutun Medusa'nın kıvrak öfkesine! Yılan gibi görünmez ol, gizlen kovuklarda ölmemecesine, tehlike sezince elektrik gibi ak, toprağa saklan, kurtuluş gününe dek. Yitirme sabrını, yitirme öfkeni, kaç köle kadın, kaç*!" (Atasü, 1998, s. 79).

"*Tanrı, insanı Aden bahçesine bekçi dikerken ona iyiliği ve kötülüğü bilme ağacı dışında kalan ve cennette bulunan her türlü meyveden yiyebileceğini, fakat ille de ölmek istemiyorsa o ağaçtan özenle uzak durmasını söyledi. Yılan kadını, kadın da erkeği kandırınca Ulu Tanrı'nın yasağı çiğneniverdi"* (Kılıç, 2000, s. 19). Yılanın sembol olarak kadın ile ilişkilendirilmesi tarihin mitolojik köklerine dayanır. Kadını "tehlikeli" bir varlık olarak gören ataerkil zihniyetin yılan-kadın özdeşliğini yeniden üretime sokan söylemler geliştirir.

Medusa simgesi aklımıza "kötü kadın, lanetlenmiş kadın, istenmeyen kadın" figürlerini getirir. Aslında çağrışımlar bakımından ele aldığımızda öyküde bu figürün "kendi kaderini başkalarının belirlediği, fiziksel özelliklerindeki farklılık, üstünlük nedeniyle cezalandırılan" kadını temsilen yer aldığını söyleyebiliriz. Ezilen, sömürülen, sessizce köşelerinde beklemesi emredilen kadınların ortak kaderlerini sorgulayan yazar anlatıcı köle kadına şöyle seslenir:

"*Koş, köle kadın, ruhuna özgürlük vaat eden yeni dinin ayinlerine, gövdeni eziyetlerde yitir, ruhunu kurtar. Koş Aziz Piyer Kilisesi'ne. Karanlık bir rahim gibi koruyandır o! Saklar ve bağışlar. Saklan duvardaki gizli, güvenli dölyoluna. Emil yukarılara doğru, baca gibi yükselen karmaşık tünel dizgesinin içine! Korkma, Tanrı seninledir!"* (Atasü, 1998, s. 80).

Romalı şair Ovid, Dönüşümler adlı kitabının dördüncü bölümünde, Tanrı Poseidon'un üç Gorgon kardeşten ölümlü olan, güzel Medusa'ya tecavüz etmesi sonucunda Medusa'nın saçlarının Tanrıça Athena tarafından yılanlara

dönüştürüldüğünü anlatır. Medusa'ya bakacak olan erkekler de taşa dönüştürülmekle cezalandırılır. Taşlaştırma cezası Medusa'yı da etkiler çünkü kadının herhangi bir erkeğe bakabilme ve onu sevebilme gücü bu cezayla elinden alınmış olur. Kadına zorbalıkla hükmeden eril gücün temsili olan Tanrı Poseidon yerine kadının cezalandırılması dikkat çeken konulardan biridir. Kadın yazını sadece kadına ceza vererek onu cezalandıran fakat erkeğin hiçbir eylemini sorgulamayan düzenin haksızlıklarına karşı koyan kadın kahramanların mücadelesini dile getirerek cinsiyet ayrımının ortadan kaldırılması gerektiğini vurgular. (Uzundemir, 2009, s. 231)

Yazar anlatıcı, "Tanrı seninledir" diyerek mitsel kadın kahramanı cesaretlendirdiği öyküde din- kadın ilişkisine işaret etmektedir. Anlatıcı, öyküde "varlığın başlangıcı, doğum, varoluş sancıları" üzerine fikir üretirken kilisenin kadın figürün asıl yuvası olduğu için sanat eserinin orada daha iyi korunacağını belirtir. Öyküde hoşgörülü ve anlayışlı bir tanrı imajından söz edilmektedir. Kadın- tanrı ilişkisini de sorunsallaştıran öyküde kadın figürün aslında yaratıcı güç için ne kadar değerli bir varlık olduğuna işaret edilir. Öykü, kadını "günahın simgesi" olmaya mahkûm eden dinsel söyleme de bu bağlamda karşı çıkar. Anlatıcı, bir hafta önce yerinde gördüğü kadın figürün yerinde olmadığını, onun yerinde kocaman bir boşluğun yer aldığını fark edip bu duruma şaşırır. Tüm müze görevlileri ve sanat âlimlerinin de buna şaşırdığını belirtir: "*Krezus'un Hazineleri mozaiğindeki köle kadın saçının tellerinden giysinin etek kıvrımlarına dek -eksiksiz tüm taşçıklarıyla- buharlaşıp uçmuştu; yerinde gövdesinin biçiminde bir silüet-boşluk bırakıp da!..."* (Atasü, 1998, s. 79).

Öyküde mitolojik kahramanlar üzerinden kadının ikinci sınıf ilan edilmesi sürecini tarihsel çizgide dile getiren yazar anlatıcı, kadınların sıkıntılarının evrenselliğini vurgulamayı amaçlar. Müzedeki bir mozaik figürünün kaybolmasını özgürlüğüne kavuşmak isteyen köle kadının direnişinin zaferi olarak anlatması oldukça ilgi çekicidir. Sanat eserlerindeki "lanetli kadın figürü"ne farklı metinlerden göndermeler yapan yazar anlatıcıya göre bu durum, cinsiyet yüzünden "dışlanmışlık, yok sayılma, reddedilme" ile ilişkili olarak ele alınmalıdır. Kadının kendi yazgısına yön verebilmesinin ilk şartı onun özgürleşmesidir. Luce Irigaray, *"kadınların kültüre diri diri gömüldüklerini fakat kadınların oldukça eskilere dayanan antik bir medeniyete, farklı bir alfabeye ve dile sahip"* (Irigaray, 1996, s. 25) olduklarını belirtir. Atasü bu bakımdan öykü ve romanlarında mitsel kurgularla kadın medeniyetine katkı sağlar. Yazar mitolojik unsurlarla zenginleşen metinlerinin yazılış amacına dair şu bilgiyi verir:

"*Efsaneyi terk edemezsiniz, ama onu dönüştürebilirsiniz. Ona logosu katarak, logosu mitosta eriterek, çağımızın mitlere uygun olmayan karakterine rağmen, yeni bir mitoloji yaratmayı deneyebilirsiniz"* (Atasü, 2009, s. 114).

Bir başka mitolojik öykü ''Eskil Masal''da da Nefertiti ve Akenaton üzerinden kadın-erkek arasındaki ilişki anlatılmaktadır. Kadın yüklenen edilgen rollere yönelttiği eleştiri bakımından diğer başlıklarda detaylı tahlil edilecek bu öyküde eril bir yönetim anlayışının korunduğu, resmi tarihin padişahın yanındaki kraliçeyi yok sayışının altı çizilmektedir. "Cinsiyet körlüğü" tarihe erkek egemen kültürün merceğinden bakan araştırmacıların problemi olarak sürmektedir. Erkeklerin maskesi onların tarih boyunca toplumda edindikleri yeri sağlamlaştıran bir güç aracına dönüşür:

"*Ubilzayge'nin Akenaton'a emanet ettiği çalışmalarını bulmuştu; gök cisimleri üstüne, onları okuyordu… Taptaze bir deneyimdi yaşlı Nefertiti için, ölmüş kişilerle gönlünde kurulan ilişkiler; Ubilzayge ve Akenaton. Onlarla yeniden tanışıyordu; keşfettiği yüzleri bildiklerine, anımsadıklarına benzemiyordu. Niçin? Kör olan kendisi miydi? Yaşarken maske takan erkekler mi yoksa onu, Nefertiti'yi hiç mi görememişlerdi?"* (Atasü, 1998, s. 148).

Erendiz Atasü, eserlerinde kadının toplumsal açmazlar icindeki varoluş serüvenini kadınca bir bakışın getirdiği duyarlıkla ele almaktadır. Kadının özgürleşme serüvenini ayrıntılı biçimde dile getiren yazar, kendi bedenini ve cinselligini keşfeden kadın öznenin cinsiyet hiyerarşilerini sorgulamaya başladığına işaret etmektedir. Tarihin tüm dönemlerinde kadını "kontrol altında tutulması gereken tehlikeli figür" olarak gören ataerkilliğin köklerini mitoloji aracılığıyla irdelemektedir.

3.6. Aldatma Eylemi ve Sebepleri

"Tanzimattan itibaren evlilik konusu mutluluk ve özgürlük kavramları üzerinden sıkça işlenmiştir. Aileyi işleyen romanlarda en çok rastlanan konulardan biri de evlilikte erkek sadakatsizliği ve kadının buna sesini çıkarmayıp katlanmasıdır. Kocalarına müdahale etme güçleri olmayan kadınlar aldatma durumundan haberdar olduklarında da sessizce buna razı olurlar. Romanlarda kadın ahlâkı çok önemli bir konudur. Ahlâksız kadın aileyi yıkan, düzeni bozan en önemli etkenlerden biridir. (...) Kocasını aldatan kadınlar, karılarını aldatan kocaların aksine romanların sonunda mutlaka bir ceza görürler" (Esen, 1991, s. 406).

Feminist kadın yazarlar, edebiyat dünyasının kadın kahramanlara karşı tutumunun ataerkil söyleme uygun oluşunu gözlemler ve bu bağlamda kadın yazınında aldatma eylemini cinsler arası eşitlik ilkesi doğrultusunda, kadın özneyi haksızlığa uğratmadan, tek bir cins üzerinde baskı mekânizmaları geliştirmeden, kendi gerçek kimliği ile anlatırlar. Erendiz Atasü'nün öykü ve romanlarında "aldatma" eylemi insani bir çizgide, baskın toplumsal değerlerin keskin uçlarından uzak, bireyin iç dünyasını merkeze alan bir bakışla sorgulanır. Yazar, öykülerinin sonunda "suçlu" olan kahramanlarını dahi bağışladığı yönünde bir eleştiriye şu yanıtı verir:

"*Özellikle küçük burjuva aydınının kendini aşabilme, dönüştürebilme uğruna verdiği savaşım ve çoğunlukla bu alanda uğradığı dramatik yenilgi beni çok etkiliyor. "Kadınlar da Vardır " ın bir eleştirisinde, sonuçta öykülerdeki herkesi bağışladığım yazılıydı. Düşündüm, eleştirmen haklıydı. Her zaman yazdıklarıma egemen olduğumu iddia edemem. Bazen öyküdeki kişiler ve ilişkiler bana egemen oluyor ve öyküyü biçimlendiriyor, uzatıyor. Bu iyi mi, kötü mü, bilemeyeceğim"* (Atasü, 2002, s. 114).

Dağın Öteki Yüzü'nde aldatma eyleminin hem kadın özne hem de erkek öznenin iç dünyasının örtük gerçekliğini anlama çabası ile sorgulandığı görülür. Romanda özellikle Burhan'ın kadını "değersiz nesne" konumuna indirgeyen bakışı eleştirilir. Burhan'ın "sefalet yıllarının doğurduğu acımasız, hırsla dolu yeni bir insan tipi" olduğunun altı çizilmektedir. (Atasü, 1995, s. 172) Burhan'ın karısı onun kendisini aldattığı Handan adlı kadından haberdar olduğu halde buna göz yumarak eşinden tek bir bedel talep eder. Onun ailesinden uzaklaşmasını ve kardeşleri ile görüşmemesini ister. Bu bedel ödetmeye yönelik tavır, aldatılan kadının iç dünyasının gizemini sergilemesi bakımından dikkat çeker. Vicdan bu talebi ve talebin nedenini "kadın gözüyle" şöyle yorumlar:

"*Aldatılmasına karşı talep edebildiği tek bedel, Burhan'ın çoktan terk ettiği annesi ve kardeşleriyle seyrek görüşmesi. Zalimce bir güç oyunu bu yaralı eş kocayı ailesinde uzaklaştırmayı becerebildiğini düşünmek istiyor; böylece onur acısı hafifler sanıyor. Burhan ve Vicdan'ı birbirine bağlayan özdeş duyarlıkları ve tutkuları çözemediği için, Vicdan'a onu hep savunmuş görümcesine öfkeli! Burhan, Vicdan'ı hep erişilmez bir kadınlık anıtı gibi yücelttiği için kıskanç… Handan'ın Vicdan'a benzediği kulağına çalındığından kini büsbütün acılaşmış. Dansta kavalyesi ile oynaşması aslında Vicdan'dan alınan küçük bir intikam…"* (Atasü, 1995, s. 172)

Vicdan, ruhsal bir çözümleme yaparak Burhan'ın eşinin söz ve davranışlarını anlamaya çalışır. Onun çaresizlikle de olsa yöneldiği tüm hatalı davranışlarını zayıf

kişiliği ile ilişkilendirir. Aslında Vicdan, kardeşini en çok ve en sert eleştiren kişidir. Oysa gelinleri onunla adeta iktidar mücadelesine girişir. Bunu fark eden Vicdan, "tek ilacın sabır olduğunu" düşünerek her şeyi zamana bırakır. Aldatma olayının Burhan ve eşi arasında yaşanması kişisel çıkarlarını öne alan ve değerlerini yitiren çiftlerin yaşamında erdem yitimine de işaret eder. Burhan'ın Handan ile ilişki bittiği anda Burhan'ın eşi savaşı kazandığını düşünerek hevesle gelişmeleri beklese de büyük bir hayal kırıklığına uğrar. "Yaşlıca, çekicilikten yoksun, sıradan bir kadın" olarak tasvir edilen yeni bir sevgili, yorgun adama sorgusuz, koşulsuz dinginlik sunan özverili kadın tipi olarak onların yaşamına girer. Yazar anlatıcı, bu olay karşısında Burhan'ın eşinin durumunu şu sözlerle ifade eder:

"*Yeni kadın yengem için, altından kalkılması imkânsız son darbeydi! Tüm yaşam stratejisinin iflasıydı! Aldatılma acısına, yaşlılıkta kocasının ona, yalnızca ona kalacağı umuduyla katlanabilmişti. Handan'ın tutuşturduğu sevda yangını değildi bu, içtenliğiyle kendini tüketen ateş!... Öyleyse neydi? Yengem yorumlayamıyordu bile. Eski silahını kullanmayı deniyordu, beklemeyi ve görmezden gelmeyi… Ne zamana dek? Yengem her gün biraz daha acılaşıyordu. Yıllar geçiyor, hayat bitiyordu. Ailede herkes yeni kadını biliyor ve susuyordu… Kudretli ve celalli babaya karşı çıkmak kimin haddineydi!"* (Atasü, 1995, s. 184).

Burhan'ın eşi aladatılan pek çok kadın gibi susmayı tercih etse de aynı evde neredeyse hiç konuşmadan süren yaşamlarının zaman içinde işkenceye dönüştüğü anlaşılmaktadır. "Eşinin hiç yorulmayan tehditkâr suskunluğu" Burhan'ı huzursuz etmeye başlar. Yok gibi davranma protestosu aslında kadın öznenin "kendisini var etme" eylemidir. Susarak benliğini ortaya koyma yöntemini tercih eden kadının sessizliği anlamlı bir tepki biçimine dönüşür. Taşınmaz malların tümünü eşinin üstüne geçirerek onu asla terk etmeyeceğini kanıtladığını düşünen Burhan, aldattığı karısının acısını hafifletmediğini göremez. Aldatılma eylemi karşısında acı çeken kadınların iç dünyası romanda erkek gözüyle de analiz edilir. Burhan kadınlarla olan tüm ilişkilerini sorguladığı bir iç hesaplaşması anında kadın cinsine dair bazı gerçekleri fark ederek ürperir. Yaralı kadınların kendilerini tamir etme evrelerinde sergiledikleri gücün aslında erkek dünyasında pek bilinmeyen bir sır olduğunu düşünür. Çok sayıda kadınla birlikte olmuş yenik ve mutsuz bir adamın kadınlara dair şu tespitleri, kadınların kendilerini yenileme gücüne işaret eder:

"*Kadınlarda bu güç vardı… Acıları birbiriyle denkleştirme, birleştirme, yaşayıp bitirme, yeniden başlama! İyi ki bir sırdı onlar için, varlıklarının ayrılmaz parçası bu*

canlılık! Belki de yaşamsal işlevlerini besleyen bu saklı tazelik pınarında doyduklarından para, unvan, saygınlık fazla anlam ifade etmiyordu onlara! Burhan yoksunluğunu duyumsadığı bu onarma ve geliştirme yeteneğini kadın soyunda her fark edişinde hayranlık ve nefret karışımı yoğun bir ruh durumuna sürükleniyordu. Bozgun nedir, bilmiyordu kadınlar! Sonuna dek savaşıyorlardı; işte üç öksüzle Harb-ı Umumi'yi ve Kurtuluş Savaşı'nı atlatabilen annesi; işte kocasını rakibesine kaptırmamak için canını dişine takmış uğraşan karısı; işte, onu, Burhan'ı orta sınıf ahlâkına yitirmemeye kararlı Handan; ve işte Vicdan!.. (Atasü, 1995, s. 176).

Romanda anlatılan bir başka aldatma olayının yazar anlatıcının kendi başından geçtiği belirtilmektedir. "Yeni ilişkisinin bütün aşklar gibi, doruğa ulaştıktan sonra uyumsuzluğa yuvarlandığını" belirten anlatıcı, bu ilişkisinin de acıyla parçalandığını söylediğinde kadınların aşkta mutsuzluğa mahkûm olma kaderine işaret eder. Biten, yeniden başlayan ve sonra yine kopan bu ilişkinin gelgitlerinin fazla olması kadının iç dengesini alt üst eder. Acısını "evin iç işleyişinin alışılmış, güven verici patırtılarının altına" sakladığını söyleyen yazar anlatıcı aldatıldığını öğrenir. Buna rağmen bastırdığı bu öfkesiyle ilişkiyi sürdürmeye çalışır. Her zaman sevgilisiyle gittikleri bir lokantada onu bir başka kadınla gördüğünde ise öfkesine hâkim olamaz ve olay çıkarır. Yazar anlatıcı kendi iç dünyasına şu sözlerle ışık tutar:

"*İlişkimi umarsızca savunmaya çalışıyordum, başka kadınların varlığına karşın. Bir gün ansızın tükendi, yüreğimdeki acıyı sığdırdığım o geniş yer! Varlığımdan bir eylem taştı. Bir an sürmüştü, yalnızca bir an, acımın diyetini almam! Tasarlanmamış, hesaplanmayan, beklenmeyen ve unutulmayacak bir şiddet anı! Belki bilincimin altında can çekişen duygu varlığımın, yaşama soluğuna yeniden kavuşabilmek için son içtepisiydi bu öç! Müthiş rahatlamıştım. Saldırganlığımı anneme anlatmaya hiç niyetim yoktu. Onun gibi ölçülü ve kibar bir insanın şiddeti onaylaması mümkün değildi. Ama nasıl olduysa anlatıverdim"* (Atasü, 1995, s. 205).

Ataerkil toplumun aldatılan erkeğe "şiddet" uygulama hakkı tanıması fakat kadın öznelerin seslerini yükselttikleri anda dahi cinslerine özgü kalıp rollerine uymadıkları gerekçesiyle kınanması söz konudur. Yazar anlatıcı, bedel ödeyenin sürekli kadın olmaması adına bu ceza yöntemini kullanır. Biten evliliğinin ardından yeni ilişkisinde de yara alan yazar anlatıcıya annesi Vicdan "üzülmek istemiyorsan oyuna gelme" diyerek bazı uyarılarda bulunur. Erkeklerin türlü oyunlarla kadınları aldatmaları ve bunu olağanlaştırmaları hususunda kadınların bilinçlenmesi gerektiğine işaret edilir. "Erkekleri yaşantımdan kovuyorum" diye haykıran yazar anlatıcı, son yenilgisinin

ardından aşk defterini tamamen kapatır. ‘‘Doğunun Çağrısı’’ öyküsünde de kadın kahramanın öfkeyle “erkekleri yaşamından çıkardığı” anımsandığında aldatma eyleminin kadın kahramanların yaşamını tümüyle değiştiren bir travma olarak yaşandığına dikkat çekilir. Oysa erkek kahramanlar radikal kararlar almadan kendi gündelik yaşamlarına kaldıkları yerden devam etmektedir.

Gençliğin O Yakıcı Mevsimi romanında Tomris’in yalnızlığının yoğunlaştığı bir anda Can adlı evli doktor ile kocasını aldatmasının anlatıldığı bölümlerde tensel yakınlığın oldukça cesur bir dille ifade edildiği görülür. “Bedeninizi yazın” diyen feminist kuramcılara kulak verip gövdeyi tüm özellikleriyle âdeta bir kahramana dönüştüren yazar, kurguladığı kadın kahramana kendi gövdesiyle barışma fırsatını evlilik dışı bir ilişki ile de olsa yaşatır. Tomris, eşi Turhan ile kuramadığı cinsel bağı bu genç adamla kurmanın mutluluğunu yaşar. Aslında kadının kendi bedenini keşfetmesini sağlayan Can, onun hazlarına önem verdiği için Tomris’in yaşamında çok önemli bir yer edinir. Kadın kahramanın kocasıyla yatakta yakalayamadığı mutluluğu sevgilisinde bulmasının nedeni onun Tomris’in bedeninin en kuytu köşelerini dahi keşfetme cesaretini göstermesidir. Tensel yakınlıklarını ifade eden şu tasvir Tomris’in Can ile yaşadığı coşkunun nedenini açıklar: *“Erkeğin dili, kocanın ellerinin bile gezinmediği bölgeleri okşuyordu, tüyleri ıslatıp, dokuları aralıyordu. Kadın ayaktaydı ve adam önünde diz çökmüştü”* (Atasü, 1999, s. 68).

“*Sanat, varlığın eğitim, ulusallık, sınıfsallık gibi, diğerleriyle ortak katmanlarını delip, gövdeye ulaşan bir iletişimdir. Sanat, hep gövdeyi anlatır, yani faniliği ve cinselliği”* (Atasü, 2003, s. 26) diyen Atasü, cesur bir dille kadın bedenini anlatır. Romanda Can’ın cinsel ilişki sırasında kadının önünde diz çökmesi toplumsal cinsiyet rollerinin kalıplarına aykırı bir tutum olarak dikkat çekmektedir. Yazar cinsellikte kadının hazlarına önem vermeyen, onu cinsel yaşamda da ezen erkeklere karşı eleştirel bir tutum sergiler. Can ile yaşadığı cinsel ilişki, Tomris’in bedeninin kuruluğunu gideren, ona adeta hayat veren bir su gibi tasvir edilir. Cinsel ilişki sırasında kadın kahramanın erkeğe borçluluk hissi duyduğunun ifade edilmesi de geleneksel kadınlık rollerine aykırı bir tutum olarak dikkat çekicidir: *“Ve acıtmadan, incitmeden usulca Tomris’in içine girdi. Organı inceydi. Tomris nicedir gövdesinde fiziksel bir duyum gibi algıladığı acılı boşluğun, gittikçe kendi içine çöküp kapanan içbükey çatlağın dolduğunu hissetti. Borçluluk duydu erkeğe”* (Atasü, 1999, s. 70)

‘‘Su’’ adlı öyküde de mutsuz evliliği ve derin yalnızlığı nedeniyle yasak aşka yelken açan bir kadının iç dünyası cinsiyetçi bir tutumdan uzak yaklaşımla tasvir edilir.

Yazarın bu öyküde de aldatan kadına karşı "acımasız" tutum sergilemediği, onun iç dünyasına ışık tutup kadın olma hallerini sorguladığı görülür. Hem eşi Yalçın hem de sevgilisi Hasan ile ilişkisinde ataerkil kodların baskısında ezilen kadın özgürlüğe kavuşamaz. Kadının dünyasının "yasal eş, komşular, iş arkadaşları, yalnız yaşadığı evin günlük gereksinimleri" ile dolu olduğunun vurgulanması onu boğan düzenin parçalarını yansıtması bakımından önemlidir. "Aşkın sedef pırıltılı bütünselliği" için yasak aşka adım atan kadın kahraman, evlilik dışı bir ilişki ile de olsa tümlenip bütünleneceğini, kimliğinin dağılan parçalarını biraraya getireceğini umar. Erkek kahramanların ikisinin de kadında "anne-oğul" ilişkisindeki şefkati bulması ve ilişkinin bu yöne evrilmesi kadın kahramanın aradığı tutkulu haz ilişkisinden yoksun kalmasına neden olur. Psikanalist feminist yaklaşımın erkeğin kendi annesi ile ilişkisine de dikkat çekerek açıkladığı bu durum kadının bireysel tarihinin şekillenmesinde başat rol oynar:

"*Irmak gibiyim... Bir kıyım sen, bir kıyım o... Nereye akacağıma siz karar verdiniz. İstediğiniz biçime soktunuz beni; anneye dönüştürdünüz. (Sevecen) Oğullarım benim... Yalçın ve Hasan... İkiniz ne kadar farklı ve nasıl da özdeşsiniz... Beni siz yarattınız... (Yalçın'a bakmadan konuşur.) Unuttun mu, oğlan çocukları annelerini kandıramaz. (Yalçın'a döner, başparmağını sallar.) Küçük oğlanlar ancak küçük kızları inandırabilir"* (Atasü, 1992, s. 116).

Öyküde "köklerini" aradığını söyleyen kadın, kendisini derin bir boşlukta hisseder. Aldatma eylemi de bu boşluğun kapanacağına duyulan inançla gerçekleşir. Oysa iki erkek kahraman da eril güçlerini kadın üzerinde kanıtlama sevdasıyla hareket eder. Kadın kahraman kocasına onu aldattığını anlatarak dürüst bir tavır sergiler, fakat onun kendisini anlayamadığını fark eder. Kocasına göre sadece "çocukluğun güzel anılarının aklını karıştırdığı" bir kadın olması nedeniyle tüm bunlar yaşanır. Ona "köklerini bırak, sürgünlerini kovala" diye öğüt veren kocasına: "Kendimi arıyorum. Daha doğrusu, parçalanmış hayatımın kırıklarını biraraya toplayarak kendimi yaratmaya çalışıyorum." (Atasü, 1992, s. 110) şeklinde bir yanıt verir. Aşkın ve cinselliğin kendi kimliğindeki parçalanmayı sona erdireceğini ve ruhsal bütünlük sağlayacağını düşünen kadın kahraman diğer kadın kahramanlar gibi hayal kırıklığına uğrar.

Roman ve öykülerde kadın kahramanların aldatma eylemine başvurma serüveni dile getirilirken onların iç dünyalarının merkeze alınması dikkat çeken bir özelliktir. Kadın kahramanlar, bu aldatma olayının ardından dönüşüm yaşar ve hepsinde bir hayal kırıklığı söz konusu olur. *Açıkoturumlar Çağı*'nda eczacı Meral'in eşi Fuat'ı üniversiteden arkadaşı Haydar ile aldatması da kadın kahramanın iç dünyası merkeze

alınarak anlatılır. Yirmi yıl önce "aynı davaya gönül vermiş iki kırık insanın kucaklaşması" olarak gerçekleşen evliliğinde kendisini çok yalnız hisseden Meral "*kocasını dünyaya karşı dayanılmaz derecede soğuk ve ilgisiz"* (Atasü, 2006, s. 246) bulduğu için ondan tamamen uzaklaşır. Aslında Fuat'ın siyasi ortamda suikaste kurban giden kardeşi Murat'a âşık olan fakat onunla konuşamayan Meral'in yıllar boyunca Murat'ı kendi bilincinde taşıması ve bölünmüş bir bilinçle onunla sık sık konuşması Fuat'a karşı hiçbir zaman sağlam bir duygusal bağ geliştirmediğinin kanıtıdır. Bu şartlarda aldatma olayına doğru adım adım ilerleyen kadının Haydar ile buluştuğu mekânı "sahiden mutlu olduğu çünkü; kaygı duymadığı, üzerinde zorunluluğun baskısını hissetmediği" (Atasü, 2006, s. 145) tek yer olarak betimlemesi de aldatmanın nedeni olarak kadın kahramanın eksikliğini duyduğu "özgürlük" duygusuna işaret eder.

Meral'in içinden, Fuat'ın karşısına çıkıp, *"Vurulan kardeşine âşıktım! Murat benimle ilgilenmediği için seninle flört ediyordum. Öldüğü gün onunla buluşacaktım. Yaşasaydı ve beni sevseydi, seninle evlenmezdim!"* diye haykırmak (Atasü, 2006, s. 317) gelse de bunu başaramaz. Su öyküsünün kadın kahramanı, benzer bir durum yaşadığında oldukça cesur bir duruş sergilemeyi başarır. Meral ise onun kadar cesur davranamaz. İki kadın kahramanın da aldatma sonrasında hayal kırıklığı yaşayıp kendi hayatlarına tek başlarına devam etme kararı alması ikisi için ortak paydaya dönüşür.

Erendiz Atasü roman ve öykülerinde Virginia Woolf, Camille Claudel, Ruth Berlau gibi ünlü sanatçı kadınlara yer vererek acı çeken kadınların ataerkil düzene karşı koyma çabalarını yansıtmaktadır. Kadın kahramanlar, bu sanatçılarla özdeşleşip onların duygu dünyasına girmek için çabalar. Geçmişte yaşanmış kadın deneyimlerinin ifade edilmesine büyük önem veren feminist edebiyat eleştirisi tarihin önemli kadın öncülerini dışlayan sanat çevrelerine karşı kadın yazarların duyarlık sergilemesi gerektiğini savunur. Bu bakımdan Erendiz Atasü kadın bilinciyle yazan bir kalem olarak bu görevi başarıyla yerine getirir.

''Ağlayan Kadınlar Kolajı İçin Taslak'' öyküsünde İdil ve Sırma adlı iki yakın arkadaş mektuplaşarak kendi duygu dünyalarını dolaysız anlatımla ve samimi bir dille ifade ederler. Yurtdışında bir üniversitede araştırma yapan İdil'in aşk yaşadığı iş arkadaşı Dylan evlidir. İdil, en yakın arkadaşı Sırma'ya bu gerçeği belirtmese de bu durum Sırma tarafından sezgisel güçle fark edilir. Kendisini Ruth Berlau ile özdeşleştiren İdil gibi Sırma da Breht ve Ruth Berlau'nun yaşam öyküsünden çok etkilenir. İdil ile Ruth arasındaki benzerliklere dikkat çeker. *"Ruth Berlau'nun yaşam öyküsünü okudum. İçim sızladı, yüreğim yandı. Nasıl da bağımsız bir kadın, zeki,*

yetenekli, yürekli! Sana benziyor" (Atasü, 1992, s. 135) diyen Sırma, ikili ilişkilerde kadınların her zaman aldatıldığı ve sömürüldüğünü savunur. Anne rolüyle anaç bir tavır sergileyen Sırma'nın İdil'in yasak aşkını olgunlukla dinleyip *"Benim için özgürlüğün, bağımsızlığın, özerkliğin simgesisin"* (Atasü, 1992, s. 162) diyerek arkadaşını yüreklendirmesi dikkat çeken bir kadın dayanışması örneğidir.

Aşkta kadının her zaman özverili taraf olmasını bekleyen toplumsal bakışın sorgulandığı öyküde "cefakâr ve vefakâr" kadın modelinin farklı meslek gruplarındaki kadınların yaşam öykülerinde aynı özelliklerle yeniden üretildiğine işaret edilir. İdil, arkadaşının önyargılı tutumuna karşı çıkıp "*Brecht'in Ruth Berlau'yu sömürdüğünü nereden çıkardın? Ruth bile isteye sunuyor verdiklerini, öylesine cömert ve yürekli"* (Atasü, 1992, s. 139) diyerek yasak aşkın aslında kadının kariyerini olumsuz etkilemediğini savunur. Ruth ile Brecht arasındaki ilişkiden çok etkilenen İdil, kendisi ile sevgilisini bu ünlü çift ile özdeşleştirir. "*Brecht oyunlarını yazarken Ruth ile birlikte çalışırmış. Üretkenlikten doğan sevgi kutsal bir şey!.. Laboratuvar deneylerim iyi gidiyor."* (Atasü, 1992, s. 133) diyerek paylaşılan duyguların üretkenliği artıran bir motivasyon sağladığını vurgular. Oysa tarihsel gerçeklik araştırıldığında Breht ile Ruth'un ilişkisinin kadının iç dünyasını alt üst eden, emeğini sömüren, sürekli gelgitler yaşatan bir aşk ilişkisi olduğu görülmektedir.

Öyküde Ruth Berlau ile İdil Yiğitbaşı "milliyetleri, toplumsal kökenleri, politik yönsemeleri, medeni durumları, meslekleri, sanata eğilimleri" gibi farklı başlıklarla bir tabloda karşılaştırılır. Dikkat çeken husus iki kadının da çalışma arkadaşı oldukları ve aynı zamanda en yakın dostları olan erkeklerle yasak aşkta çektikleri acılardır. Öyküde Brech'in "Laitu" tipini Ruth Berlau'dan esinlenerek yarattığı belirtilir. Berthold Brecht'in imzasıyla yayımlanan tiyatro oyunlarına birlikte emek vermeleri–çoğu kez tüm alt yapıyı (yani arşiv ve ansiklopedi taramaları, müsveddelerin daktiloya çekilmesi v(s.) oluşturanın tek başına Ruth olmasının altı çizilir. "Emekten doğan sevgi" yi (Atasü, 1992, s. 140) olumlu değer olarak gören İdil, zaman içerisinde Ruth'un çıkmaza sürüklenip derin bunalımlar yaşadığını üzülerek öğrenir. "Tatlılığı kaybolmuş, yaratıcı canlılığı kezzaptan beter bir öfkeye dönüşmüştü. İçiyor, kavga çıkarıyor, küfrediyor, saldırıyor, tiyatroda dehşet saçıyordu. Alkolik olmuştu. Fakat Ruth her şeye rağmen *"sevdalarının başlangıcında, Brecht'in armağan ettiği demir halkayı, sol elinin yüzük parmağında hep taşıyarak, Brecht'in resminin önünde yaşlandı ve öldü"* (Atasü, 1992, s. 142).

Helene Weigel ile evli olan Bertol Brecht'in hayatında Margarette Steffin ve Ruth Berlau hem çalışma arkadaşı hem de sevgili olarak yer alır. Birbirlerinden haberdar olan kadınların bu durumu kabul ettikleri bilinmektedir. Ruth Berlau, Brecht ile Kopenhag'ta tanışmıştır. Saygın bir doktorla evliyken sevgilisinin peşinden Finlandiya'ya ardından da Moskova'ya kadar sürüklenir. Bir zamanların kendine güvenen ve aranılan aktristi acı dolu bir kadına dönüşür. (Aysan, 2013, s. 88) Ruth Berlau ile yapılan söyleşilere "*Ruth Berlau'nun Anı ve Notları" kitabında yer veren Hans Bunge, Ruth'a Breht'i sorduğunda şu yanıtı almıştır: "Bana bir pislik gibi davrandı. (...) Ne yazık ki onu seviyordum"* (Aysan, 2013, s. 89).

Ruth'un aşkından vazgeçmeyişi İdil'in de Dylan'a beslediği duyguları çağrıştırır. Fakat iki kadının kıyaslandığı tabloda Ruth "iflah olmaz romantik" diye tanımlanırken İdil'in nesnel gerçekçi bir kadın kahraman oluşu vurgulanır. Yasak aşkın sonunda kadınların aldıkları hasarlar da aslında bu özellikler doğrultusundadır. Çünkü İdil'in her zaman ayakları yere basan bir tavır ile hareket ettiği görülür. *"Dylan yıllardır anlamını yitirmiş bir evliliği sürüklüyor. Boşanabileceğini sanıyordu, olmadı. Bu ülkede evlilik hukuku aşılması zor engellerle dolu. Bu durumda ilişkimizi sürdürmeyi amaçsız buluyorum. Dedim ya, Ruth Berlau olmaya niyetli değilim"* (Atasü, 1992, s. 144) şeklinde açıklama yapması da onun kişilik yitimine uğrayan yenik kadınlardan birine dönüşmeyeceğinin göstergesidir. Aynı iş ortamında İdil ile Dylan'ın biten ilişkilerine rağmen çalışmaya devam etmelerini yorumlayan Sırma, kendi değer yargıları üzerinden eleştiri yapar. İdilin cinselliği paylaştığı erkeğe karşı her durumda geleneksel toplumun kalıpları ile yaklaşıp yaklaşmadığını düşünür:

"*Dylan ile, 'Roma'da Romalılar gibi davran' deyişine uyup Batı usulü kurdun ise, yani, onunla yattıysan, yakınlığın henüz çok taze anısı acı vermiyor mu? Eğer o sana 'Türk kızına Türk erkekleri gibi davran' önermesine uygun biçimde yönelmişse ve aranızda sonuna kadar giden türden cinsel birleşme gerçekleşmemişse, bastırılmış arzu rahatsız etmez mi? Her iki halde de, birlikte çalışmanızın, yoğun acıdan geçmeyen bir yolu bulunduğuna inanıyorum"* (Atasü, 1992, s. 148).

Sırma'nın duygusal tavrı kadın cinsine atfedilen ve evrensel olduğu düşünülen özelliklere uygun iken İdil'in romantizme kaymayan bir bakışla, cinselliğin özgürleştirdiği bir kadının gözünden sorgulandığını ifade eder:

"*Sürüp giden cinsel doyum biraz bayağı değil midir? Gündüzleri, geçmiş gecenin hayalleriyle akılları yorgun, gövdeleri temasa tıka basa tok, baygın gözleri*

kişiliksiz kadınlar, korunmasız avlar gibi, hayvansı ve acınası! Doyumsuzluğu severim. Beni kamçılayan odur, bana kendimi bulduran da!" (Atasü, 1992, s. 154).

Kitaba adını veren "Uçu" öyküsünde biri şair diğeri edebiyat öğretmeni olan kahramanların yasak aşkını doğuran ortak payda sanat aşkıdır. Öykünün merkezinde yer alan kadın, bir lisede edebiyat öğretmenidir. Mesleğini severek yapan, işine sıkı sıkıya bağlı bu kadın kahramanın en dikkat çeken özelliği içindeki yaşama sevincinin yoğunluğudur. Vakıf idaresinde memur olan evli bir şaire âşık olan evli kadın kahramanın onunla her okul çıkışında buluşma anları şöyle tasvir edilir:

"*Her ikindi üzeri, akasya kokularını soluyan bakışları karşılaşır, gülümserlerdi. Yan yana dururlar, sonra yürürlerdi, öylece, birbirlerine dokunmadan. Gören kestiremezdi sevgili olduklarını, ama herkes bilirdi. Ve herkes bilirdi, bunun yasak bir sevda olduğunu"* (Atasü, 1998, s. 39).

Öyküde kalıp olarak tekrarlanan "kimse kestiremezdi, herkes bilirdi" leitmotivi önemlidir. Ahlâk, namus, cinsellik konuları karşısında ikiyüzlü bir anlayışla hareket eden maskeli insanların aslında kendi içlerinde taşıdıkları çelişkilere, ikilemlere işaret edilmektedir. Bu bakımdan tekniğin işlevi bakımından içerik ile doğrudan bağlantısı söz konusudur. Şairle ilişkilerinin yeniliklere hep açık kalması, zaman içerisinde paylaşımlarının giderek çoğalması, farklı görüşleri tartışabilmeleri kadın kahraman için oldukça önemlidir. Evliliklerde eşlerle gerçekleştirilemeyen bu paylaşımlara yasak aşkta kavuşulması ilişkiyi özel kılmaktadır. Şairin karısını ve kendi annesini düşünen kadın kahraman "edilgen kadın" rolüne sıkışıp kalmadığı için kendi adına mutluluk duymaktadır:

"*Usul usul beslerdi adamı bitek toprak gibi. Müthiş bir sevinç duyuyordu kadın, annesi ve eleştirmenin karısı gibi birkaç adım uzakta sızılar içinde sessiz, durgun, esirgeyen bekleyişlerde yavaş yavaş tükenmediği için… Şairle arasındaki heyecan dalgasında, durmaksızın yeni titreşimler kıpırdatan, yeni kıvılcımlar saçan o çatışmalı uyumda yandığı, arındığı, pas bağlayan yüzeylerinden ışıldayarak kurtulan töz gibi incelip incelip çelikleşerek, ışıya ışıya tükendiği için mutluydu"* (Atasü, 1998, s. 45**).**

Kadın kahramanın mülki idari amir olan eşiyle arasındaki cinsel paylaşımın tamamen bitmesinin nedeni "öğretmenin yolculuktan apansız döndüğü bir gün, kocasını kendi evlerinde kasabasının yosmasıyla" (Atasü, 1998, s. 49) basmasıdır. Bu olay sonrasında eşiyle bir daha birlikte olmayan fakat boşanmayı da hiç düşünmeyen kadının eşiyle "silah arkadaşlığı duygusu" ile ortak ülküler çerçevesinde korunan bir birlikteliği vardır. Kadın kahramanın yalnızlığı, şefkat özlemi, yaralarını iyileştirecek birine

duyduğu ihtiyaç onun şaire yaklaştırmasına neden olur. Evliliğini sadece görev sorumluluğu ile sürdüren kadının vicdanen rahatlığı eşinin geçmişte ona yaşattıklarının ürünüdür.

Evli olan kadın kahramanın bir şairle yaşadığı aşk "Hayat Bir Rüya" öyküsünde de anlatılır. On yıllık evliliğine rağmen "şair"e âşık olan kadın kahramana bu yasak aşk "kendi deneyimsizliği ve kırılganlığı" nedeniyle çok acı çektirir. Kızının varlığından söz ettiği anda sevgilisinin hemen kendisini geri çekmesi, sorumluluktan, geleceğe dair planlardan kaçması kadın kahramanda hayal kırıklığı yaratır. (Atasü, 2008, s. 94) Kadın kahramanın cesaretine rağmen şairin hep "ürkek" davranması "özverili" kadın imgesini destekler. Şairi son gördüğünde "balmumumdan kırışık maske" gibi görünen yaşlı yüzüne bakıp erkeklerin maskelerinin gizeminin çözülemediğini düşünür. Aşığının aslında kendi kocasının bir başka çeşidi olup olmadığını, erkeklerin ruhlarında kadınların yüzüne sıkıca kapanan kapıların ardındaki gizemin ne olduğunu sorgular. "*Kocasının coşkusuz bağlılığıyla aşığının daldan dala konuşu aynı durumun farklı yüzleri midir"* (Atasü, 2008, s. 95) sorusu kadın kahramanın zihnini yıllarca meşgul eder. Bilinmezliğin belirsizliği ile baş başa kaldığını kendisi de itiraf eder.

Octavio Paz: *"Kadın, başka yerde yaşayan, başka bir varlıktır ve bu nedenle muamma dolu bir figürdür. Hatta onun bizzat muamma olduğunu söylemek daha doğru olacaktır. Yabancı bir ırkın ve milletin insanı gibi bir yandan cezbederken, diğer yandan da iter''* (Sayın, 1996, s. 74) der. Öyküdeki kadın kahraman ise erkek dünyasını gizemli bulur.

''Beyaz Fil'' öyküsünde ressam olan evli erkek kahraman ile Ani Binemeciyan'ın yasak aşkı da sanatın ortak payda olduğu bir ilişkidir. Ressamın eşi yeni kadının varlığını kocasının çizimlerinde değişen kadın figürün özelliklerinden fark eder. O, "*artık sabahları yüzmeye gitmiyor, sütten ak sakin karısı karabiber kokulu hırçın sevgilisi imgeleminin emrindeki fırçayla tamamlanan yeni bir üçgenin ağırlık merkezinde mutlu yaşıyordu"* (Atasü, 2008, s. 46). Ressamın karısı Beyoğlunda tesadüfen eşini, Ani'yi ve arkadaşları Kontu görünce eşiyle Ani arasındaki gizli bağı uzaktan da olsa çözer. İçkievinin kapısında "ak bir yontu" gibi duran kadın evine döndüğünde tuvalin başında evlenmeden önceki kendisiyle buluşur. (Atasü, 2008, s. 47) Aynı gece ressam evine dönünce karısıyla sevişmek istediğinde kadının onu reddetmemesi dikkat çekicidir. Cinsel ilişki sırasında kadının sarsıldığı her anda adamdan uzaklaştığını ressam fark etmez, onun coşkusuna olumlu anlamlar yükler. Ressamın karısı eşine çok kırılmış olsa da onu kaybetmek istememesi evlilikte

alışkanlığa dönüşen bağın yanı sıra toplumsal çevrede eşlerin birlikte edindikleri konumla da ilişkilidir. "Ani, ressamın akça pakça karısından usanmasını; Kont, Ani'nin ressamı bırakmasını; Boğaziçinde bekleyen eş, ressamın Ani'yi terk etmesini" (Atasü, 2008, s. 50) umsa da öykünün hiçbir kahraman için olumlu sona kavuşmaması yaşamın katı gerçekliğini yansıtması bakımından inandırıcıdır.

Ressamın karısının eşini kaybetmek istemeyişine benzer bir tavır Özlemek öyküsünde de karşımıza çıkar. Başka bir kadının varlığını ilk günden itibaren sezmesine rağmen bu gerçeği sürekli yok sayan ve eşini evine bağlamak için her şeyini feda eden kadın onun buna rağmen kendisini terk edişini "ezici kütlede oyulan koca boşluk" olarak tanımlar. Eşini ve çocuklarını aşkı uğruna terk eden erkek kahraman bir yazardır. Boşanıncaya kadar sevgilisiyle tutkulu bir aşk yaşar. Kitabını da yazmaya başlayan adam *"yeni kadının yanında kendisini akıllı, sıradışı, kudretli"* (Atasü, 2008, s. 106) hisseder. Öyküde "kudretli" sıfatı sıkça tekrarlanır. Erkeğin kalemi ile penisi arasında ilişki kuran erkek egemenliğine dayalı sanat anlayışı fallus merkezli söylemden beslenir. Anlatıcı, öyküde kahramanlarla arasına mesafe koymaya çalışsa da erkek kahraman yüzünden mağdur olan eski eşin çektiği acılar karşısında kadından yana taraf olduğunu hissettirir.

Erkek yazarın eşini aldatması ve ardından büyük pişmanlık duyması "Operada Bir Gece" öyküsünde de anlatılır. Öykünün ana kahramanı ünlü bir yazar büyük hayal kırıklığı yaşadığı anda geçmişi düşünüp eski sevgilisine de kendi eşine de haksızlık ettiğini idrak eder. Eşinden ve kızından çekinip boşanmaya cesaret edemeyen yazarı beklemeyi kabul etmeyip terk eden sevgilisinin "ülkenin önde giden kadın yazarlarından birine evrilmesi" yazarda kıskançlık duygusu uyandırır. Kadın kahramanın "acı çeken" kadın olmak yerine nesnel gerçekliği hızla benimseyip kendi kariyerine yön vermesi toplumsal cinsiyet rollerine zıt bir tutumu ortaya koyar. Yazarın eşi bu yasak aşkı fark ettiği günden itibaren adeta "ruhu bitkisel hayatta" yaşamaya başlar. İhaneti kabul edemez. Tüm bunlar gözünün önünden geçtiği anda "sıkı bir kundakta gibi" saran karanlık ve baskıyı duyumsayan yazarın mutsuzluğu ve huzursuzluğu nefes almasına engel olacak derecede artar.

Meriç'in mühendis babasının şehir dışındaki işleri nedeniyle pek uğramadığı evini metreslerinden biri ile evlenme kararı alarak terk etmesinin anlatıldığı Kayma öyküsünde erkeğin bu eylemi hem terk ettiği eşini hem de kızını çok yaralar. "Saygın bir kişi" olmasına rağmen çapkın mizacını değiştiremeyen erkeğin "aç mı açıkta mı koyuyorum ailemi" diyerek kendini rahatlatması ve "kimin metresi yok ki" sorusunun

yanıtından aldığı güçle kendini sürekli masum ilan etmesi söz konusudur. Meriç'in annesinin bu olay karşısındaki tepkisi toplumsal cinsiyet rollerini açığa çıkarır:

"*Anne yıllardır içinde biriktirdiği korkunç kini ve öfkeyi kusuyordu. Yıllardır, elalemden kocasının çapkınlıklarını gizlemiş, dedikoduları yüreklilikle yalanlamış kan kusup kızılcık şerbeti içtim demişti; çünkü öyle gerekiyordu. Tek amacı, biricik yavrusunu dünyaya salarken, boşanma utancına uğramış bir ailenin kızı kimliğinden esirgemekti. Bu olasılığın ilerde Meriç'in iyi bir kısmet bulmasını engelleyeceğinden emindi''* (Atasü, 2008, s. 129).

3.7. Siyasi ve Toplumsal Olayların Evliliklere Yansımaları

Erendiz Atasü, toplumsal olaylara karşı duyarlığı oldukça gelişmiş bir yazardır. Sol görüşlü bir yazar olduğu ve Kemalizmin ilkelerine bağlılığını yaşamı boyunca koruduğu bilinmektedir. Siyasi, sosyal ve kültürel olayların bireylerin kimlik inşasında etkili unsurlar olduğunun bilincinde olan Atasü, bireysel tarihleri toplumsal tarihin aynasında dile getirmektedir. Yazarın kurmaca dünyasında pek çoğu kadın olan ana kahramanların "ilerici aydın" olması tesadüfi değildir. Toplumda yaşanan kabuk değişimleri aydın kadın kahramanların kendi iç dünyalarında da yankısını bulmaktadır. Politik olayların yarattığı gergin atmosfer bireylerin ruhsal hallerini olumsuz etkilediğinden ülkede yaşanan kaos ya da belirsizlik özellikle aşk ve evliliklerde kan kaybına neden olmaktadır. Yazarın roman ve öykülerinde iç dünyaları ile karşımıza çıkan kahramanların duygularını şekillendiren siyasi olaylar, onlarda iç baskının kaynağına dönüşür ve sosyal ilişkilerine de yansır.

Gençliğin O Yakıcı Mevsimi'nde siyasi olaylar roman kahramanlarının iç dünyalarında kırılmalar yaratır. Romanda özellikle Milliyetçi Cephe Hükümetinin baskılarının arttığı dönemde özgüvenleri azalan kahramanların önce çevrelerine sonra da kendilerine yabancılaşmaya başladıkları fark edilir. Evliliklerde yaşanan sorunların arka planında toplumsal tarihin gelişim çizgisini takip eden anlatıcı, bireylerin çıkmazlarının derinliğinde sosyal ortamın izlerine işaret eder. Evliliklere eleştirel bir bakışla yaklaşan yazar anlatıcının aslında bu karmaşık ilişkilerin ortaya çıkma nedenlerini sorguladığı anlaşılır. Asistan derneğinde Turhan, etrafında toplanan sol görüşlü asistan doktorlarla ve ülkenin siyasi gündemiyle çok meşgul olup eşini ve ailesini ihmal eder. Ayrıca siyasi lider konumu, onu kadın erkek ilişkilerinde de karar merci olma yönünde bir eğilim geliştirmeye sevk eder.

"Tomris'deki yetinememe duygusunun kıpırdanışı ya da kadının bunun farkına varması, hükümet baskısının ağırlaştığı döneme rastlar. Turhan'a sorumluluklar el koymuştu. Tomris işte o yalnızlıkta karar verdi bir ilişki yaşamaya. Turhan'a kardeşçe, yoldaşça bağlı arkadaşlardan biriyle aldatamazdı kocasını. Âşık olmak da istemiyordu. Can ona göreydi. Can'ın havadar, seyreltik ilgisi tam ona göreydi" (Atasü, 1999, s. 69).

Siyasi önder konumundaki Turhan, eşitlik ve özgürlük için mücadele ederken evde yalnızlığa mahkûm ederek üzdüğü eşini anlamak için mücadele etmez. Tomris başta olmak üzere pek çok aydın kadının dernekte sadece erkek öznelere kulak vermesi dikkat çekmektedir. Siyasi meselelerle çoğu zaman erkek kahramanların ilgilenmesi toplumda yaygınlaşmış bir önyargıya sebep olmaktadır. Siyasi dünyaya hâkim olan eril dil, kadın kahramanlara yabancı bir atmosfer yaratmaktadır.

''Su'' öyküsünde politik bir figür olan erkeğin toplumsal rolleri ile eş rolü arasında bir denge yakalayamadığı ve Turhan gibi onun da eşini yalnızlığa mahkûm ettiği görülmektedir. Ülke sorunlarını evlilik dünyasının sorunlarının önüne alan ve bunu eşine açıkça hissettiren erkek kahraman, evde karısının ondan ilgi bekleyen hâllerine yıllarca duyarsız kalır. Siyasi dünyanın aşk ve evlilik gibi bireysel unsurları arka planda tutup önemsizleştirerek dava adamı olma yolundaki ülküsüne bağlılığını kanıtlamak için çabalar. Siyasi davayı özel yaşamının önüne almayı tercih eden erkeğin yıllar sonra da olsa eşinin varlığını hatırlama an'ı öyküde şu sözlerle ifade edilir:

"Koca: Birçok geceler, sana sımsıkı sarılıp uyumak ve her şeyi, tüm politik mücadeleyi unutmak istiyordum. Ama korkumu yenmek ve ertesi sabah mücadele arkadaşlarımı umutlu bir yüzle karşılamak zorundaydım, dahası umudumu yitirmemek zorundaydım. Bu telaşta, seni yanı başımda unuttuysam, özür dilerim. Seni incittim, hırpaladım…" (Atasü, 1992, s. 115)

Bir Yüz Bir Ters öyküsünde Nurten Hanım toplumsal olaylara ilgisiz kalan kadın kahramanlardan biri olup küçük dünyasında sadece belli başlı kişi ve olaylara yer vermektedir. Ülkesinde yaşanan siyasi, sosyal ve kültürel olayları önemsemeyen Nurten Hanım, eşinin haber programlarına düşkünlüğünden de büyük rahatsızlık duyar. Eşiyle aralarındaki iletişim problemi bu noktada başlar. Televizyondaki şarkılı türkülü eğlence programlarını izlemek isteyen eşine çok kızan Fikret Bey, "ne olacak şu dünyanın hali" sorusunu tekrarlasa da hiçbir zaman sorusuna yanıt alamaz. Bu soru Nurten Hanım tarafından işitilse de üzerinde durulmaz. "Allah evlatlarımızı korusun yeter" diye düşünen kadın kahraman için oğluna ördüğü atkıyı bitirmesi, torunu için yeleğe

başlaması tüm toplumsal sorunlardan daha önemlidir. Şu diyalog Fikret Bey ile onun arasındaki iletişim sorununu yansıtır:

"- Ne olacak şu dünyanın hali, Nurten?

- ... (Bir yüz, bir ters).

- Nurten, diyorum ki Türkiye'nin hali iyice kötüye gidiyor. Ölen ölene her gün, baksana…

- (Bir ters, bir yüz) Ne diyorsun, Allah aşkına, şaşırtma beni.

- Kimsenin can güvenliği yok.

- Aman Fikret, Allah aşkına. Bir tatlı söz söylemezsin. Elle gelen düğün bayram… Ne yapayım istiyorsun, yani? Allah evlatlarımızı korusun, işte bu kadar. Bak, birazdan şarkılar başlayacak. Onları dinle de için açılsın'' (Atasü, 1983, s. 29).

Eşiyle siyasi ve sosyal gelişmeler hakkında konuşmaktan kaçınan kadının sadece örgü ritmine kendini kaptırması dikkat çekicidir. Ülkede yaşanan kaosa dair konuşan eşinin söylediklerini duyunca el işi ritminin bozulması dahi onu sinirlendirir. Aslında bu durum, onda farkındalık uyanması durumunda anlık da olsa bilinçlenme ile küçük ve tek düze yaşamının değişmeye başlayacağına işaret eder. Ritmi bozan siyasi haberlerin ve haberleri irdelemenin kendi dünyasını sarsacağını, kurulu düzenini de bozacağını düşünür. Din olgusuna da dikkat çeken sözlerinde kadın kahramanın tevekkül anlayışı önemlidir. Bireysel yaşam mücadelesinden habersiz yaşamaya devam ederken "Allah korusun" duası onun tek sığındığı limana dönüşür. Onu rahatlatan, gevşeten ve mutlu eden bu bakış açısı eşi Fikret Bey'i çok öfkelendirir. Anlatıcı, sokaklarda ölümlerin kol gezdiği bir dönemde gündelik akışa kendini kaptırıp siyasetin ağır havasından uzak yaşamaya çalışan sıradan insanın bireysel çıkarlarının ön planda tutulmasına dikkat çekmektedir, fakat kadın kahramana karşı suçlayıcı bir dil kullanılmaz. Onun dünyasını şekillendiren toplumsal cinsiyet rollerine göre hareket ettiği vurgulanır.

Öykülerde erkek kahramanların siyasi olaylarla bağlantıları ve toplumsal olaylara yaklaşımları ortaya konulurken erillik ve siyaset bağlantısında "iktidar" kavramı sorgulanır. Kiraz Dalları öyküsünde bir öğretmen çiftin huzurlu evlilikleri kızları -öykünün anlatıcı kadın kahramanı- Seçil tarafından anlatılmaktadır. Annesinin "güçten hoşlanmayan bir koca" ile birlikte olmaktan memnun olduğunu belirtmesi ve bu gerçekliğin onu diğer kadınların pek çoğundan ayırdığını vurgulaması önemlidir. Kadınların pek çoğunun iktidar sahibi erkekleri olumladıkları ve onları siyasi otorite olarak görme eğilimi taşıdıkları düşünülmektedir. Öyküde kendi eşi sadece dürüstlüğü nedeniyle başta iş yaşamı olmak üzere farklı alanlarda yenilgiye mahkûm olduğunda

kadın kahramanın ona duyduğu sevgi, saygı ve güven pekişir. Çünkü orta sınıf bir aile olarak sürdürdükleri yaşamlarında hep azla yetinme, kanaat etme söz konusudur. Öyküde örtük de olsa siyasi olayların sosyal ilişkiler üzerinde ne kadar etkin olduğuna yapılan göndermeler söz konusudur. Bireylerin iç dünyalarını şekillendiren siyasi güçler onların duygu dünyalarında hâkim güç konumundadır. Sokağı tehlikeli hale getiren siyasi gerilim, insanların kendi evlerini "sığınak"olarak görmelerine neden olur. Öyküde anne ve babasının evliliği kadın kahraman tarafından anlatılırken arka fonda siyasi atmosfer yansıtılır:

"Daha küçükken bir şeyin ayırdındaydım. Annemle babam arasında düşünce birliği vardı. Birbirlerine âşık mıydılar bilemeyeceğim. Ama birbirlerine güvenirlerdi. Sımsıkı tutunmuşlardı dışarının acımasız yellerinin sızamadığı küçük bahçeli evlerine ve birbirlerine. Dışarısı onları ürkütüyordu. Sessiz, sade yaşantıların tutkunuydular. Evlerin dışında esen fırtınalar çocukluklarını ve gençliklerini alt üst etmişti" (Atasü, 1988, s. 163).

Siyasi olayların yarattığı fırtınaların kahramanların yaşamlarını doğrudan ya da dolaylı olarak alt üst ettiğini sıkça dile getiren Erendiz Atasü dış dünyayı tasvir ettiği eserlerinde de bireylerin iç dünyalarını merkeze almaktadır. Roman ve öykülerinde sokaklarda yaşanan kargaşanın ve kaosun üniversite ortamlarına nasıl yansıdığı kadın-erkek ilişkileri üzerinden anlatılmaktadır. Gençlerin kendi aralarında siyasi kimliklerine göre kategorilere ayrıldığı ve çatışmacı bir ortamın yaratıldığı üniversitelerde yaşanan sorunlar kahramanların bireysel yaşamlarında önemli kırılmalara sebep olmaktadır. *Açıkoturumlar Çağı*'nda Meral'e âşık olan ve onunla bir ilişkiye başlamadan siyasi suikaste kurban giden Murat'ın ölümüne dair bilginin belirsiz bırakılması tesadüfi değildir. Anlatıcı, siyasi kargaşa döneminin üniversitelere yansıma biçimlerini Murat, Meral ve Fuat üçgenine odaklanarak dile getirmektedir. Murat, roman boyunca iç konuşmaları ile Meral'in alt bilincine dönüşür. Bu durum siyasi gündem değişse de aslında kahramanların iç dünyalarında yaşanan kırılmaların ve savruluşların onları ömür boyu takip ettiklerini düşündürür. Murat'ın ağabeyi Fuat'ı eş olarak yaşamına kabul etme kararında Meral'in Murat'a yakın olma ve onu daha iyi tanıma eğilimi hissedilir. Öyküde Neslihan, siyasi atmosferi betimlerken "hepsi çok eskide kalmıştı" cümlesini tekrarlayarak yakın arkadaşı Meral'in ve kendisinin yaşamındaki fırtınaları dindirmeyi amaçlar:

"*Anımsayamıyordu nedenleri. Hepsi çok eskide kalmıştı. Meral son sınıfta, dişçilikten bir oğlanla 'konuşmaya başlamıştı. Mezun olur olmaz da nişanlanmıştı.*

Oğlanın küçük kardeşini Haydar tanırdı; kimya bölümünden Murat, yiğit, devrimci bir çocuktu. Temizlemişlerdi zavallıyı! Yeni bir terör dalgasının ilk kıpırdanışlarında… Merali Murat'ın ağabeyiyle evlenmişti. Hepsi çok eskide kalmıştı" (Atasü, 2006, s. 45).

Öykülerde evlilik bağının kimi zaman ortak siyasi görüşler ile sağlandığı ve duyguların bitip tükendiği anda sadece bu "dava arkadaşı" kimliğine sığınılarak evliliğin kurtarıldığı belirtilir. Uçu öyküsünde edebiyat öğretmeni ve eşi mülki idari amir İlbay ulusalcı bir çizgide "dava arkadaşı" olduklarını fark ettikleri anda birlikte olmaya karar verir. İlbay, insanların önünde siyasete dair çok önemli ve mantıklı düşünceleri dile getirdiği anlarda eşinin onu hayranlıkla dinlediği vurgulanır. Bir erkek olarak eşini arzulamaktan ve onunla birlikte olmaktan yıllar önce vazgeçen kadın kahramanın "siyasi kimlik" çerçevesinde ona sevecenlikle bakmayı sürdürmesi söz konusudur. Edebiyat öğretmeni ile eşini ortak noktada buluşturan en önemli değer, ulusalcı tavırdır. Kocasının da adeta bir çarmıhta "görev, sorumluluk, baskı" üçgeninde sıkışıp kaldığını düşünerek ona acıma ve şefkat duygusuyla yaklaşır. Ülkesi için kendi bireysel çıkarlarını hep arka planda tutan eşinin idealist çizgisi kadın kahramanı çok etkiler. Kendisini yıllar önce aldattığı için eşinden kopan ve Ankara'da ondan uzak yaşadığı dönemlerde bir şairle birlikteliğini sürdüren kadın kahramanın eşinden boşanmamasında onun ilkeli siyaset anlayışı temel etkendir. Toplumsal cinsiyet rolleri onu aşk ve evlilik konularında baskı altına aldığı ve iç gerilimin dozunu artırdığı için kadın kahramanın ikilemleri ve gelgitleri kendisine de çevresine de zarar verir.

Kristeva'ya göre kişi, sürekli birbirinin alanında kendisine yer bulmaya çalışan semiyotik ve sembolik alanlar içerisinde bitmek tükenmek bilmeyen kendi kimliğini ve benliğini arama çabası ve süreci içindedir. Bu nedenle romanlardaki kadın kahramanlar hangi cinsiyet rolünü benimseyeceklerinin ve nasıl davranacaklarının ikilemini yaşarlar. Ayvaz'ın tezinde vurguladığı gibi "bunun sonucunda toplumsal baskıyı üzerlerinde hisseden karakterler, sembolik düzene uyarak bu ikilemden kurtulmaya çalışırlar. Fakat romanlar, toplumsal baskıyı hissetseler de, karakterlerin bu ikileme hala devam ettiğini ortaya koymaktadır." (Ayvaz, 2012, Önsöz). Erendiz Atasü de metinleri aracılığıyla bu "kültürel özne"nin dünyasını sorgularken onun iç dünyasında kültürel ve simgesel unsurların siyasi yapıdan nasıl ve ne kadar etkilendiği sorularının yanıtını arar.

Dış dünyanın siyasi gelişmeleri, kahramanların iç dünyasına da hâkim olan koyu renkler taşımaktadır. "Uçu" öyküsünde çelişkileri ile karşımıza çıkan kadın kahraman "kültürel özne" olarak sosyal örüntülerin kendisi için kurguladığı kimlik ile iç

hesaplaşmasını sürdürür. Yazar, siyasi çerçevenin kadın erkek ilişkilerine yön veren baskın çizgisini belirgin kılmaktadır.

3.8. Kuşakların Aşka, Evliliğe, Cinselliğe Bakışlarındaki Farklılık

Erendiz Atasü, kadınların evlilik, aşk ve cinselliğe bakışının zaman içerisinde değişim ve dönüşüme uğradığını, kadın kahramanların kendi bedenlerini keşfederken kabuk değişiminin kimi zaman yeni kuşaklar sayesinde yaşandığını savunur. *Dağın Öteki Yüzü*'nde yazar anlatıcının yaşama sıkı sıkı sarılıp onu olumlu ve olumsuz tüm yönleriyle kabullenme çabası, annesi Vicdan'ın "sakınım" merkezli dünyasından oldukça farklıdır. Yazar anlatıcı ile annesinin evliliğe bakış açıları ve evlilikten beklentileri arasında benzerlik yoktur. Genç kadın, gürültülü patırtılı bir evlilik yaşadığını itiraf ederken bu sesli ilişkinin aslında çok içten olduğunun altını çizer. Raik ile Vicdan'ın ilişkisi fırtınalardan uzak ve sakin bir ilişki olduğu için annesinden bu noktada ayrılır. Evlilik sonrasında yeni ilişkiler de yaşayan ve bu ilişkilerde de hüsrana uğrayan yazar anlatıcı, çok yoğun ve karmaşık duygularla tanışır. Mesleki anlamda da arayışlarını sürdüren yazar anlatıcı, biyokimyayı bırakıp edebiyata yönelir. Bu karar, onun yaşamını oldukça derinden etkileyecek keskin bir değişikliğin ifadesidir. Mutluluğu da mutsuzluğu da derin bir şekilde yaşadığını düşünen yazar anlatıcı, annesinin yapamadığı her şeyi yapmaya çalıştığını belirtir. Kendi bedenine haksızlık ederek kadınlığını yaşamamış, gövdesini keşfedememiş, tutkularına sahip çıkamamış anne figürünü çözümledikten sonra yazar anlatıcının duygu ve düşünce dünyasının daha sağlıklı hâle geldiği anlaşılmaktadır.

Yazar anlatıcı, anne ve babasının evliliğinde gördüğü saygılı, sevgi dolu ve özenli tutumun zaman içinde değişen toplumun ikiyüzlü ve mutsuz evliliklerinde tarihe karıştığını belirtir. Sevgi temeline dayanmadan yapılan çıkar evliliklerine tanık olduğunda eski kuşakları düşünür ve kıyaslama yaparak bu farkın nedenini araştırır. Tarihsel ve toplumsal koşullardaki değişimin olumsuz yönde ilerlemesine ve bireyleri insani çizgilerden uzaklaştırmasına üzülür. Yazar anlatıcıya göre eski kuşağın saygı ve sevgi merkezli ilişkileri "kemalizmin başarısı"dır. İdealist olan insanlar inançlı bir şekilde yaşamayı sürdürdüklerinden erdemlerini yitirmezler. Yazar anlatıcının annesi Vicdan romanda bir önceki kuşağın kadınlarının kimlikleri ve sağlam duruşları ile iyi anne ve iyi eş olma noktasında sahip olduğu etki gücünü vurgular. Çocuklarını savaş yılları boyunca yaşatmaya çalışan güçlü ve onurlu kadınlar (Fitnat Hanım ve Raik'in

annesi) kendi çocuklarını bu mücadele ile etkilemişlerdir. Çocukları üzerinde büyük bir etki bırakan bu eski kuşak kadınlar, onların yaşamı algılama biçimlerinin değişmesini sağlamışlardır.

Yazar anlatıcının kendi evliliği, eski kuşakların saygın evlilik modelinden uzaktır. Evliliğinin Vicdan ve Raik evliliğinden çok farklı oduğunu açıklayan kadın kahraman, boşanma aşamasına geldiğinde yoğun bir iç hesaplaşma yaşar. Kocasıyla ilişkilerindeki tüm ayrıntıları bu sıkıntılı süreçte uzun uzun düşünür ve tüm fırtınalarına rağmen içten bir evliliklerinin olduğunun altını çizer. Ona göre bir evlilikte tüm duyguların samimi, içten ve doğal olması gerekir. Fırtınasız evliliklerin durgunluğuna dikkat çeken yazar anlatıcı, Vicdan ve Raik'in evliliğini de bu bağlamda düşünür. Coşkun duygulardan uzak, sessiz sakin durum onun evlilik anlayışına aykırıdır. Kendi kuşağının ikiyüzlü ve maskeli evliliklerini de sert bir dille eleştirirken kendisi için "şeffaflığın ve dürüstlüğün" önemini şu sözlerle vurgular.

"*Boşanmaya karar verdiğim günlerdi. Annem üzgündü, evliliğimin sürmesini istiyordu; üstelik kocamı severdi. Mutsuz bir evlilikti bizimki, gürültülü patırtılı, vurdulu kırdılı! İlginç bir yanı vardı, garip bir içtenlik yaşanmıştı… Sırlar, gizler, üstü örtülü özlemler yoktu. Garipti çünkü insanlar böylesine çıplak yaşamıyor; benden kaynaklanmıştı bu durum, içtenlik erkeklerin canını acıtır. Artık üzgün değildim; bir labirentin tüm gizini çözmenin, bir süreci sonuna dek yaşamanın ağır doygunluğunu özümsüyordum, yavaş yavaş"* (Atasü, 1995, s. 202).

"Yabancı Bir Göğün Altında" öyküsünün anlatıcısı olan kadın kahraman da *Dağın Öteki Yüzü*'nün anlatıcısı gibi eski kuşakların iç dünyasını keşfetmeye çalışır. Yurt dışında doktora öğrencisi olan genç kadın, aşk ve evlilik kavramlarını sorgularken farklı zaman ve mekânlarda yaşamış kadın figürleri kıyaslar. Anneannesinin aşkı, evliliği ve cinselliğine dair bilgi verirken kuşaklar arasındaki farklılığa dikkat çeker. Anneannesinin sevdiği adamı savaşta yitirdikten sonraki çileli yaşamı genç kadının gözünden anlatılır. Geçmişte birbirlerini görmeden evlenen çiftlerin duygularını merak eden anlatıcı, geçmişin geleneksel kalıplara dayalı evlilik modellerini irdeler. İç dünyasını merak ettiği anneannesine yabancı olduğunu itiraf ederken "benim ülkemde insanlar yaşantılarını kuşaktan kuşağa aktaramıyor" diyerek önemli bir boşluğa işaret eder. Çanakkale şehidi Mülazım-ı evvel Hasan ile evlenen anneannesinin aslında hiçbir zaman kadınlığını yaşayamadığını düşünür. Eşiyle evliliği ve cinselliğine dair her şeyin karanlık, gizemli oluşu anneanne figürünü ona "uzak ve yabancı" kılar. Anlatıcıya göre savaşta vefat edenlerin "birer insan olmaktan çıkıp söylenceye dönüşmeleri" sonucunda

"onları insan yapan her şey o gösterişli saygının altında" kaybolmuştur. (Atasü, 1988, s. 90) Anneannesinin evlilik yaşamını şu sözlerle irdeleyen genç kız, kadının toplumdaki "ikincil, sessiz, durağan" konumuna işaret eder:

"*Anneannem mülazım-ı evvel Hasan Bey'i sevmiş miydi? Onu yitirdikten sonra yıkılmıştı da sonra yeniden belini doğrultup çocuklarını mı büyütmüştü? Yoksa yüzünü görmeden vardığı kocasını hiç mi sevmemişti? Başına gelen her şeyi tevekkülle kabullenip, çocuklarını ailesine sığınarak mı büyütmüştü? Anneannemle hiç sohbet etmemiştik... Winnie'yle olduğumuz gibi arkadaş olmamıştık... Bana Hasan üstüne hiçbir şey anlatmamıştı. Anneannemle yaşadıkları arasında ince bir zar vardı sanki... Tıpkı şiddetli yağmurda insanı ıslanmaktan koruyan saydam ve ince bir yağmurluk gibi. Kim bilir belki anneannem istememişti de zorla geçirmişlerdi o yağmurluğu sırtına...*" (Atasü, 1988, s. 91).

Kuşakların kendi deneyimlerini aktarırken farklı bir tutum sergiledikleri görülür. Aksu Bora'nın da vurguladığı gibi evlilik konusundan söz edişleri bakımından eski ve yeni kuşak arasında önemli bir fark vardır: Birinci kuşak için bu, "mahrem" bir konudur ve yabancı biriyle konuşmaya yatkın değillerdir. İkinci kuşaktan kadınlar ise çok daha açık ve rahat konuşmaktadır. (Bora, 2001, s. 92) Aksu Bora, farklı kadın kuşakları ile yaptığı görüşmelerin sonucunda birinci kuşaktan kadınlar için tüm ideolojik dönüşümlere karşın anneliğin kendini var etmenin bir yolu gibi göründüğünü ve bunun annelerinden devralıp içselleştirdikleri bir değer olduğunu açıklar. İkinci kuşak için çocuk sahibi olmak, mutluluk veren bir olay olmasının yanı sıra "hayattan kopmak, engellenmek" anlamlarına da gelmektedir. Çünkü ikinci kuşak için hayat, gerçekte "dışarıdaki hayat" anlamına gelir. Birinci kuşağın kariyer sahibi kadınları kendilerini toplumsal bir misyonla donanmış saymaktadır. Hiçbiri aile bütçesine katkıda bulunmayı çalışmasının esas nedeni olarak göstermez. (Bora, 2001, s. 94) Kuşakların yaşam biçimlerindeki bu farklılık Erendiz Atasü'nün roman ve öykülerinde farklı kadın dünyalarını incelerken de sıkça karşımıza çıkmaktadır. Başta *Dağın Öteki Yüzü* olmak üzere farklı metinlerde ilk kuşağın toplumsal değerler ile bağının, evlilik ve aşka yüklediği anlamların yeni kuşakların duygu ve düşünce dünyasından uzak olduğunu ortaya koymaktadır.

Uçu öyküsünde de aile kurumunun eski kuşaklar tarafından farklı kavram ve olgularla ilişkilendirilerek tanımlanması söz konusudur. Yazar anlatıcı, aile kurumuna dair bilgi verirken toplumsal özelliklerin kadın erkek ilişkilerine şekil vermede ne kadar baskın olduğunun altını çizer. Büyüklere itaat inancıyla yetişen gençlerin gizledikleri

aşk mektuplarının, kurutulmuş çiçeklerin, hatıra olan eşyaların yıllar sonra açığa çıkarılmasının sosyal ve kültürel özelliklerle ilişkisine işaret eder. Bu noktada "bağlılık" kavramının toplumsal önemine dikkat çekilir. Aile denilen küçük sosyal birim kurulduğu andan itibaren kutsallığı söz konusu olduğundan iki kişiyi bir arada tutan sağlam bağların "hasretin boş uzamında titreşen koku molekülü… aşkın anısı… Dayanıklı ilişkilerin çölsü sadeliğinde bir serap" olduğu çünkü aileye bağlılığın en büyük erdem ve birinci görev olarak algılandığı belirtilir. *"Henüz genç bir ülkedir burası, hala yaşar kuruluş heyecanını. Kavramlar daha yitirmemiştir ruhunu ve bağlılık çoğu kez dokunaklıdır"* (Atasü, 1998, s. 40) diyen anlatıcı da toplumsal kimliğin kurulumuna ve yurttaşlık bilincinin özel yaşamlara etkisine dikkat çeker.

Bir Yaş Dönümü Rüyası adlı romanda kuşakların kadın erkek ilişkilerine bakış açılarında yaşanan değişim, Feride tarafından sıkça irdelenir. "Gençleri beğeniyorum" diyen Feride "Bizim zamanımızdaki gibi kanlı bıçaklı kavgalarla ayrılmıyorlar, dost kalıyorlar." (Atasü, 2002, s. 145) cümlesinde açıkladığı gibi yeni kuşakların "yapıcı" ve "dışadönük" yaşam tarzlarını övgüyle anlatır. Romanda Feride'nin kendi çocukluk ve gençlik dönemini Şirin'e anlattığı bölümde kuşaklar arasındaki farklılığa dikkat çektiği görülür. Şirin'e "benden çok farklı bir kadın türüne ait olacağını biliyordum" diyen (Atasü, 2002, s. 66) Feride, kadın kuşakları arasındaki farkı vurgular. Şirin'i anaokuluna götürdüğü dönemde siyasi karışıklık nedeniyle güvenlik sorunu yaşanan sokaklarda Şirin'in cesaretle yürüme şekli, Feride'nin dikkatini çeker. Feride'nin çocukluk dönemi hakkında bilgi verilirken onun çocukluğu, köşelerinde anne ve babasının yer aldığı "keskin köşeli bir üçgen"e benzetilir, fakat Şirin'in çocukluğu karmaşık bir uzay geometri biçimindedir. Bu simgeler kadınlara kendi özel alanlarını kurma becerisi kazandırma ve özgüven aşılama hususlarını ortaya koymaktadır. Eski nesillerin köşeli ve sivri yaşam algısı onların yetiştirdikleri çocukların da sınırlarını belirler. Oysa yeni neslin uyum gücü ve yaratıcılığı kendilerine açılan özel alanın genişliğini yansıtmaktadır. Feride, manevi kızı Şirin'e çok yakın olmaya çalıştığı dönemlerde onun "kendi başına olma" isteğini kırılarak da olsa kabullenir. Genç kızın özgürleşme çabalarına karşı koymaz. Annesi ile kendi ilişkisini mukayese eden Feride ile Şirin'in ilişkisi şu sözlerle ifade edilir:

"Şirin annesiyle arasına sızan boşluğun farkındaydı, kadının bundan incindiğinin de... Ne yapabilirdi ki... Anaç gönlün dileğine uyup kendine bir eş seçmeye, bebek mırıltıları, çocuk cıvıltılarıyla – en azından şimdilik- Feride'nin yörüngesinde dönmeye niyeti yoktu" (Atasü, 2002, s. 177).

Anne- kız ilişkisinde Feride ile Şirin'in kimi zaman rolleri değiştirmelerine neden olan şey, Şirin'in kendi deneyimlerinin fazla olmasıdır. Kabuğunu erken yaşlarda kıran Şirin, özellikle sosyal ve cinsel ilişkilerde "farkındalık" düzeyi oldukça gelişmiş bir kadındır. Feride'nin oğlu yaşındaki Kamuran'a âşık olduğunu hissettiği anda Şirin'in adeta anaç bir tavırla onu "korunması gereken, deneyimsiz bir kadın olarak" görmesi ve ona şefkatle yaklaşması dikkat çekicidir. Şirin, kendi deneyimlerinin Feride'yi üçe beşe katladığını düşünüp "sorumluluk duygusunda bir tutam da horgörüyle- annesini koruyucu kanatlarının altına alma gereksinimi" duyar. (Atasü, 2002, s. 179)

Üçüncü bir kuşağın biçimlendiğine dikkat çeken Kristeva, meşaleyi ikinci kuşaktan devralmış olan yeni bir genç kadın grubundan ya da kitlesel feminist hareketten söz etmediğini belirtir. Kuşak sözcüğünü kullanırken "bir kronolojiden ziyade işaret edici bir mekânı" hem bedene hem de arzuya dayalı bir zihinsel bir mekânı ima eder. Bu nedenle bugün artık aynı tarihsel zaman içinde her üç kuşağın paralel varoluşunu, hatta bu üçünün birbirleriyle örülebileceği ihtimalini dışlamayan – tam tersine- bir üçüncü tavrın dolayısıyla da üçüncü kuşağın mümkün olduğunu savunur. (Kristeva, 1994, s. 27) Feride, Şirin ve Şirin'in kendi çocuğunun sahip olduğu değerler karşılaştırıldığında Kristeva'nın belirttiği gibi iç içe kuşaklar ile karşılaşırız.

Romanda "Can Arkadaşla Hayat" küçük alt başlığında Feride, üniversite yıllarındaki yakın arkadaşları ile sosyal ilişkilerinden söz ederken toplumun kültürel, sosyal ve siyasi atmosferine dair bilgi verir. *"Bizim yaşamımız kitaplar ve sinemadan oluşmuştu. Öğrenciliğin dışındaki yaşamımız. Üniversitelerde politik faaliyetin eli kulağında idiyse de henüz başlamamıştı. Evlerde televizyon yoktu. Bilgisayar icat edilmişse bile bizim haberimiz olmamıştı"* (Atasü, 2002, s. 232) diyen Feride sosyal ve kültürel ortamın bireyleri şekillendirmede ana unsur olduğunu hatırlatır. Kızı Şirin'in kuşağının dünyaya yepyeni bir bakış açısı kazandıracak kadar güçlü olduğunu fakat geçmişin erdemlerinin de yitirilmemesi gerektiğini roman boyunca hissetttirir. Bu noktada Feride, yazarın sözcüsü konumunda hareket eder.

Yeni kuşaklara anlayış ve sevgiyle yakalaşan bir tutum sergileyen kadın kahramanlara farklı metinlerde de yer verilmektedir. Kayma öyküsünde Esin, genç bir kadın olan Lale'nin erkek arkadaşıyla birlikte olabileceği bir bekâr evinin olmadığını duyunca kendi evinde buluşmalarını önermek ister. Cinselliği paylaşamamayı genç çiftin önemli bir sorunu olarak algılayan Esin, onlara yardımcı olmak için çaba sarf eder. Oysa cinselliğin tabu sayıldığı geleneksel toplumlarda bu konunun konuşulması dahi "ayıp" karşılanmaktadır. Esin'in birlikte olduğu Orhan, meseleyi kendi

dünyasından düşündüğünü söyleyip Esin'in bu "iyiliği" yapmasını önler. Tedbirli olması gerektiğinin altını çizer. Öykünün sonunda gençlerin müdürleri Meriç tarafından işten çıkarılma nedenleri iş yerinde "ahlâk kurallarına aykırı" yakınlaşmaları olur. Esin kendi içinde büyük pişmanlık duyar. "İnci Satı Erhan Durmuş" öyküsündeki benzer bir durumdaki İnci de geleneksel çizginin dışına çıkar. Gündeliğe gelen Satı ile boyacı Durmuş'un flörtünü fark eden İnci bu duruma göz yumar, hatta ikisini mutlu eden bu ilişkiden memnuniyet duyar. Evinden çıkarken "geç geleceğinin altını çizerek" onları yalnız bırakması da öyküde dikkat çeken bir husustur.

Erendiz Atasü, hem eski kuşağın hem de yeni kuşağın kadınlarını her alanda destekleyen ve anlamaya çalışan bir yazardır. Eksikleri ya da yanlışları, tüm çekişkileri, ikilemleri, tutarsız halleri ile kadınları anlamaya çalışan yazar, kendi kurguladığı kadın kahramanlara bir röportajdaki şu sözlerine uygun bir tutum sergileyerek yaklaşmaktadır:

"*Kadınlardan yana bir tutum içindeyim derken, futbol takımı tutar gibi kadınları alkışlıyorum demek istemiyorum. Kuşkusuz, kadınların baskı altında tutulmalarından ve engellenmelerinden kaynaklanan, birçok yanlışları ve eksiklikleri vardır. Ancak, kadınların dünyayı, hayatı, olayları, ilişkileri, erkekleri ve kendilerini nasıl gördükleri, nasıl algıladıkları, kısaca kadın olmayı nasıl yaşadıkları anlatılmalıdır. Bunu da en iyi biz kadınlar yapabiliriz''* (Sürer, 1998, s. 48).

3.9. Dul Kadın Olma

Kocanın ölmesi ya da boşanmasıyla birlikte kadının toplumsal durumunda kökten değişmeler olur. En başta yakın çevreyle olan ilişkiler sarsılır. Kadının akrabalar, arkadaşlar arasındaki saygınlığı kocasının varlığıyla orantılıdır ve bu saygı kocadan ayrılma ya da kocanın ölmesiyle şekil değiştirir. Genç yaşta herhangi bir nedenle kocası ölen kadınlar bazen birkaç çocukla yalnız kalırlar. Bu tür kadınlar, çocuklarını yetiştirmek için ekonomik savaşıma atılmak ve cinsellik konusunda rüyalarla yetinmek zorunda kalırlar (Fahri, 1984, s. 25). Erendiz Atasü, dul olma halinin geleneksel toplumlarda kadını kategorilere ayırma eğilimleri sonucunda kadın dünyasında bir baskı unsuru yarattığını savunur. Yazarın kurmaca eserlerine bakıldığında dul kadın kahramanlar, mücadele dolu yaşamlarında hem cinsiyet rollerinden gelen "ikincillik" hem de "eş"i olmayan bir kadın olmanın yarattığı "ötekilik" ile kimlik mücadelesi verirler.

Dullara Yas Yakışır adlı kitaptaki öykülerin ana kahramanı olan kadınların çoğu yalnız, mutsuz ve endişeli bireylerdir. Kitabın adından da anlaşıldığı üzere "dul olma" psikolojisi üzerinde yoğunlaşan yazar anlatıcı, dul kadının bireysel ve toplumsal sorunlarının boyutlarını irdeler. Kadın kahramanların karmaşık iç dünyalarının farklı renkleri ile oldukça ayrıntılı anlatıldığı görülür. Yalnızlık, iç sıkıntısı, bunalım, aşk, evlilik gibi temalar öykülerde işlenirken birinci kişili anlatım dikkat çeker. Erendiz Atasü, bu öykü kitabına dair "yazdığım en karamsar şey bu. 80'lerin tüm karamsarlığı üstüne sinmiş. Karamsarlık da tıpkı hayatın diğer yönleri gibi yaşanılıp aşılması gereken bir deneyimdir" (Sürer, 1988, s. 49) diyerek kitabın adındaki "yas"a işaret eder. Ataerkil değerler üzerine kurulu geleneksel toplumlar dul olma halini "yas" ile ilişkilendirerek erkeğin yok olması durumunda kadının varlığının anlamının kalmayacağı düşüncesini pekiştirirler.

Dağın Öteki Yüzü'nde yazar anlatıcı, boşandıktan sonra yaşadığı aşk ilişkilerinde de hayal kırıklığına uğratıldığını romanda samimiyetle itiraf eder. Kızının ilkokul çağında olduğu dönemde bir şairle yaşadığı aşkın onun üzerindeki etkisi büyüktür. O dönemde annesinin ilerleyen hastalığı, kızının artan sorumlulukları ile birlikte yazar anlatıcı için sıkıntılar çoğalmıştır. "Gene de kendimce büyük bir aşk yaşıyordum. Mutlu bir aşk." diyerek yeni ilişkisini okurla paylaşır. (Atasü, 1995, s. 204) Dul bir kadının kendisini diğer erkeklerden uzak tutmasını, namusunu daha büyük hassasiyetle korumasını öğütleyen ataerkil kültüre karşı çıkış söz konusudur. Kendi gövdesini tanıma serüvenini özgürce yaşayan kadın kahramanın yaşamındaki yeni gelişmeler karşısında annesinin bakış açısı şöyledir:

"*Biyokimyayı terk edip, edebiyata yöneldiğim günlerdi. Annem bu gelişimi açık bir memnunlukla, ilişkimi epeyce kaygıyla ve gizli bir hoşnutlukla izliyordu. Serbest birliktelikleri kabullenebildiği söylenemez, ama red de edememişti. Yaşantıma alışmayı öğrenmişti; evlilik defterini temelli kapattığımı anlamıştı"* (Atasü, 1995, s. 204).

Dul bir kadın olarak yaşamını sürdüren yazar anlatıcı geçmişin deneyimleri ile benliğini yeni kurma aşamalarında Virginia Wooldf'un "Hayatın bir temeli varsa, o temel anılardır." sözüne kulak verir. Atasü'ye göre "V.Woolf elbette tüm yazarlar gibi kendi yaşamını ve kendini anlatıyordu; ancak tüm iyi yazarlar gibi yalnızca kendini anlatmıyor ve tüm büyük yazarlar gibi yaşamını bir iç dökme biçiminde dile getirmiyor, onu önce dışsallaştırıyor ve herhangi bir öğe gibi yapıtın dokusuna katıyordu." (Atasü, 2000, s. 51) Eşinden ayrılmış bir dul kadın olmanın zorluklarını özellikle kız çocuğunu yetiştirirken ve hasta annesine bakarken kendi yaşamında deneyimlemiş biri olan

Erendiz Atasü, "başına gelenleri değil başına gelenler yüzünden" yazmaktadır. Otobiyografik anlatım roman ve öykülerde özellikle kadın kahramanların duygu dünyalarındaki değişim ve dönüşüm anlatılırken güçlendirici ve zenginleştirici bir unsura dönüşür.

Arda Kalan öyküsünde Rabia Hanım, Sarıkamış'ta iki oğlunu yitirmiş bir anadır. Savaş döneminde Hüseyin'in ölüsü bulunmuş, Hasan kaybolmuştur. Hayri'den ise uzun süre haber alınamamıştır. Eşi Hamit vefat edince baba evine geri dönen Rabia Hanım, "bir kadının yalnız yaşaması yakışık almaz" diyen çoğunluğun baskısını üzerinde hisseder. Ataerkil toplumda erkek egemen sesler karşısında kadının konuşma hakkı olmaz. Kayınbabası ona evin tapusunu verdiği halde çocuklarını yanına alıp taşınan Rabia Hanım'ın onurlu duruşu öykü boyunca dikkat çeker. İkinci evliliğini Salih Efendi adlı bekâr bir adamla gerçekleştiren Rabia Hanım, herkesi şaşırtır. Salih Efendi'yi onlarca insan bu evliliğin yanlışlığı konusunda uyarmaya çalışır. "Yapma, etme! Duldur, üç çocuğu vardır. Dengin değildir. Bekâr adamın harcı değildir. Davul bile dengi dengine. Sana kız oğlan kız yakışır." derler. Oysa Salih Efendi Rabia Hanım'a büyük bir tutkuyla bağlıdır. Erkek egemen söylemin ürünü sözler dul kadın imgesinde kadının değersizliğini ortaya koyar. Rabia Hanımı ilk kez dere kenarında çevredeki erkeklere aldırmadan cesur biçimde yürürken gören Salih Efendi onun özgüvenine hayran olur. Diz altına kadar görünen bembeyaz bacağına dikkatle bakar. Âşık olduğu Rabia Hanım'la evlenme talebini kadının ailesine ilettiğinde Kırmızı Hafiz'ın kızı ile yaptığı konuşmada kadın kahramanın babasına "siz bilirsiniz" yanıtını vermesi toplumsal cinsiyet rollerinin yansımasıdır:

"- Bak kızım, dedi Rabia Hanım'a, adam senin bacaklarına tutulmuş.

Kıs kıs gülüyordu.

- Her neyse, evlenmek ister…

- Siz bilirsiniz babacığım, dedi Rabia Hanım.

Kıpkırmızı kesilmişti.

- Yoo, kızım, nesini ben bileceğim? Koca kadınsın, kendin karar ver. Dürüst, çalışkan, namuslu bir adammış. Pek parası yokmuş. Öyle bilinir Trabzon'da" (Atasü, 1985, s. 29)

Salih Efendi ile evlenen Rabia Hanım, üç oğluna karşı onun öz baba gibi davranmasına çok sevinir. Bu evliliğinde de Rıfat ve Raik dünyaya gelir. Tütün ekip toplayıp kurutarak onun kârını Salih Efendi'nin memur maaşına ekleyip geçinirler. Denize tepeden bakan cumbalı ahşap ev, Rabia Hanım için çok değerlidir. Savaş

döneminde Trabzon'un düşmanlar tarafından işgali söz konusu olduğunda ailesini kent dışına türlü zorluklarla kaçıran Rabia Hanım, çocuklarını büyük bir cesaretle korur. Trabzon'a geri döndüklerinde ise kendi evine yerleşen bir aileyi hiddetle oradan kovar. Evine sahip çıkarken sergilediği hırçınlık, eşi Salih Efendi'yi şaşırtır. Çünkü Salih Efendi, bu kadınların sokakta kalışına çok üzülür. Onlara acıdığını söylediğinde de Rabia Hanım tarafından eleştirilir. Bu konuda Rabia Hanım şöyle düşünür:

"*Salih Efendi, kendisinin bir dikili ağacı bile yokken, karısının bir evi, üstelik bir de tütünlüğü olmasına dayanamıyordu. Hele hele bu ev ona ilk kocasının ailesinden armağansa, hele hele Rabia Hanım bu evde başka bir erkekle aşk geceleri yaşamışsa… Rabia Hanım dondu kaldı. Demek ki Salih Efendi'nin tüm direnişinin altında yatan buydu. Bu yersiz ve zamansız kıskançlık, Rabia Hanım'ı müthiş öfkelendirdi. Bir insanın saçma sapan duyguları nasıl aklının önüne geçerdi? O, Rabia, hiçbir zaman hiçbir şeyin aklını gölgelemesine izin vermemişti. Böyle öğrenmişti babasından. Peki, bir erkek, okumuş, aydın bir adam nasıl böyle çocukça davranırdı. Her zaman saydığı kocasına karşı küçümsemeyle doldu Rabia Hanım"* (Atasü, 1985, s. 43).

Ev meselesi yüzünden evliliklerinde huzuru yitiren çiftin birbirlerine karşı tavırları değişir. İlişkideki büyünün bozulduğunu fark ederler. Yazar anlatıcıya göre Salih Efendi'nin karısının etten kemikten varlığı karşısında duyduğu çekingenlik, ürküntüye dönüşmüştü. Onun bu ürküntüsü erken çökmesine, yaşlılığını hemen kabullenip bir köşeye çekişmesine neden olur. Rabia Hanım da giderek yalnızlaştığını fark ederek üzülür. "Etinin yalnızlığına artık ruhununki de katılmıştı."(Atasü, 1985, s. 49) Rabia Hanım da artık genç ve çekici bir kadın olmadığını kabullenir. Kadın kahraman, ertelenmiş bir "yas" döneminin başladığını idrak eder.

Dul kadınların dramlarının anlatıldığı bir başka öykü Lanetliler öyküsüdür. Başlık geleneksel toplumda lanetlenmiş dul kadınların ötekileştirilmelerine işaret etmesi bakımından oldukça anlamlıdır. Eşinin işkencelerinden kaçan Zekiye, şen şakrak tavırlarıyla öyküde bazı kahramanların tepkisini çeker. Dullara yasın yakışacağını savunan alt bilincin bu metinde de ortaya çıkması söz konusudur. "Neşeli bir dul" olamayacağını düşünen insanlar onun dedikodusunu yapmaktan keyif alırlar. Zekiye'yi dul bir kadın olarak ilk günden etiketleyen mahalleli, ona hiçbir zaman rahat vermez. "Sarışın bukleler, yalazlanan güzel gözler, kütürdeyen etiyle" tasvir edilen kadının "dostu tarafından bıçaklanan kadınları çağrıştırdığı" belirtilir. Gecekondu mahallesinde kalamayan kadın, başhekimin yardımıyla hastaneye yerleşir. Kocasının gelip kendisini öldüreceği korkusuyla dolu olduğundan uzun süre normal bir yaşam süremez. Öyküde

kadın kahramanı sadece bedenden ibaret bir cinsel nesne olarak gören insanların "kirlenmiş" bir kadının rahat yaşamasının mümkün olmadığı yargısını savunması ve onu taciz etme hakkını kendilerinde bulması fallus merkezli söylemin dışa vurumudur.

Dul kadın psikolojisi "Yemen'den Bir Yel Esti" öyküsünde yazar anlatıcının anneannesinin yaşam öyküsünden yola çıkılarak tahlil edilir. Fitnat Hanım öyküde hem fiziksel hem de ruhsal özellikleri ile tanıtılır. 1910'larda sıkma başı çarşaf giyen, ahu gibi bakan Fitnat Hanım, modern kıyafetlerin giyilmeye başlandığı Cumhuriyet yıllarında dolgun gerdanını gösteren elbise giyen cesur bir kadın kahramandır. 20'lerde çarliston etekleriyle şık görünen Fitnat Hanım, 30'larda Florya'da denize girecek kadar modern bir hanımdır (Atasü, 1983, s. 185). Fitnat Hanım, Bağdat'ın çöl kumlarında ölüp giden bir annenin ve gür bıyıklı Miralay babanın kızıdır. Kumar borcuna karşılık babası tarafından altmış yaşında, iki karılı Ferit Hasan Paşa'ya verilir. On üç yaşında gerçekleşen bu evlilikten doğan çocuğu ölür. Hasan Paşa'nın ölümünün hemen ardından onun ilk iki eşi Fitnat Hanım'ı evden kovarlar. Yazar anlatıcı anneannesinin yaşadıklarını adeta onunla karşılıklı konuşur gibi dile getirir:

"Hasan Paşa'dan sonra iki kocaya vardın. Altı çocuk daha doğurdun. İkisi gitti bu dünyadan, dördü kaldı sana. "Bütün erkekler karanlıkta birbirinin aynıdır" derdin. Aşktan nasibin işte buydu senin… O ahu gözlerine, elli yıllık fotoğrafta bile diri gözüken gerdanına karşın… Peki ama, neden? Hiç düşündün mü? .. Hiç isyan duydun mu?" (Atasü, 1983, s. 187)

Fitnat Hanım'ın yaşadığı olayları anlatırken yazar anlatıcının kimi zaman hüzünle kimi zamansa isyan ederek ona bazı sorular yönelttiği görülmektedir. On sekiz yaşında ikinci evliliğini yapan Fitnat Hanım'ın eşi, elli üç yaşındaki bir kolağası askerdir. Onunla Anadolu'yu dolaşan kadın kahramanın farklı kentlerde çok sessiz bir yaşam sürüp sadece çocuk yapma işiyle uğraştığı belirtilir. Eşi ölünce üç cocuğu ile ortada kalır ve kocasından kalan son altınları bozdurup İstanbul'daki ağabeyinin evine gider. Çocuklarını parasız yatılı okullara verir. Ağabeyinin zenginliğinin kaynağına anlam veremeyen Fitnat Hanım, bolluk ortamını görse de orada sığıntı gibi yaşar. Yeni bir evliliğe adım atmasında da bu durumun etkili olduğu şöyle ifade edilir:

"Zengin de olsa ağabey evinde yaşamak zordu. Çaresiz yeniden evlendin. Vaktiyle seni isteyen, parasız diye babanın kıyıp da veremediği uzak bir akrabaydı son kocan. Kimse vermedi seni, sen vardın. Ne düşündün de vardın, ağabey evinden uzaklaşmaktan başka… Sevdin mi o adamı Fitnat Hanım? Hiç bilmedin." (Atasü, 1983, s. 188)

Yazar anlatıcının Fitnat Hanım'a yönelttiği sorular onun iç dünyasını aydınlatmaya yöneliktir. Gençlik yıllarından itibaren çileli bir hayat yaşayan kadının aslında kendi duygularından habersiz olduğu düşünülür. Maddi koşullar nedeniyle yaptığı evliliklerde sevgi sıcaklığını yaşayamadığı anlaşılır. Aslında her yeni evlilik onun yeni umudunu simgelese de beklentileri hiç gerçekleşmez. Çok içki içen kocasını akşamları sessizce bekleyip kötü yaşam koşullarına katlanan Fitnat Hanım'ın artık şarkı söylemediği vurgulanır. Aslında onun geçmişte söylediği şarkılar tüm zorluklara rağmen yaşama sevincini koruduğunun göstergesidir. Zaman içerisinde içindeki coşkuyu yitirmesi onun tüm davranışlarına da yansır. Cumhuriyetin ilan edilmesiyle kadınların dünyasında çok önemli değişikliklerin gerçekleştiğini düşünen yazar anlatıcı şu sözlerle Fitnat Hanım'ın giderek renksizleşen hayatını yansıtır:

"Savaş bitti. Cumhuriyet geldi. Sen ne yaptın? Süslendin; çocuk doğurdun; sonra akşam yemeklerini ısıtıp ısıtıp sofraya koydun kaç kez, içkici kocanın dönüşünü beklerken… Artık şarkı söylemiyordun. İyi adamdı kocan ama içiyordu. Ne yapabilirdin ki? Sessizce katlandın ve yaşlandın. Tek bir şeyde direndin; çocuklarını okuttun. Alacakları diplomanın onları açlığın, mutsuzluğun, güvencesizliğin ulaşamayacağı bir doruğa eriştireceğini sandın. Okuttun onları." (s. 188)

Tek başına direnerek verdiği yaşam mücadelesinde Fitnat Hanım için asıl önemli nokta, çocuklarının eğitimidir. Yazar anlatıcı onun çocuklarının da gelecekte adeta ondan miras gibi devraldıkları acı dolu, sıkıntılı bir yaşam süreceklerine işaret eder. Genetik miras gibi annelerinin çektiği acılar onlara da geçer. Eşi öldüğünde ellisini aşmış olan Fitnat Hanım, çocuklarıyla kaldığı ev bir gece alevler arasında kalıp yangında kül olunca en büyük çaresizliği yaşar. Yazar anlatıcı Fitnat Hanım'ı bu noktada suçlayıcı bir dille eleştirir:

"*Bütün yaptığın küllerin karşısında düşüp bayılmak oldu. Ah Fitnat Hanım, ah Fitnat Hanım, evi sigorta bile ettiremez miydin? Arsayı satıp parasını rüzgâra savurdun. Fazla dert etmedin yangını. Canınızı kurtardığınıza şükrettin. Sen yaşamın boyunca ne çok şükrettin be Fitnat Hanım!.. Hiç mi usanmadın?"* (Atasü, 1983, s. 189)

Fitnat Hanımın tevekkülü karşısında kimi zaman şaşıran kimi zaman sinirlenen yazar anlatıcı, onu aklını kullanamadığı anlar yüzünden eleştirir. Kadın kahramanın geleceği düşünmeden yaşamasını yanlış bulur. Bekâr asker oğluyla Erzurum'a giden ve orada taş evde huzurlu bir yaşam süren Fitnat Hanım'ın aslında hiç gün yüzü görmediğini düşünür. Doğuran kızını, hastalanan torununu dert edinen yaşlı kadının dünyasını aile üyeleri doldurur. Kendi kadın dünyasını, kendine ait özel bir dünyayı hiç

keşfedemez. Yaşlılığın fiziksel ve ruhsal belirtileri ortaya çıkınca da büyük hayal kırıklığı yaşar. Yaşlılığını kabul etmek istemeyen kadın kahraman, ilerleyen yaşı yüzünden çok üzülür. Hep mahzun hep küskün bir halde yaşar. Adeta kabuğuna çekilir. Yazar anlatıcı, onun ruh halini şöyle tasvir eder:

"*Şöyle böyle bir ihtiyarlıktı seninkisi uzaktan bakana; ne mutlu, ne mutsuz; sevinçleri kederleri, aşırı hiçbir yanı olmayan, ılık su gibi bir şey işte. Çocuklarına göre sen küçücük şeyler için üzülüyor, durmadan alınıyor, pireyi deve yapıyordun. Galiba, galiba gerçekten mutsuzdun be Fitnat Hanım. Geçen günlerini anımsıyordun. Yaşına mı yanıyordun Fitnat Hanım, yoksa yalnızca buruşan yüzünün, ağaran saçlarının, çarpılan bacaklarının, bükülen belinin, eli ermez gücü yetmezliğin mi acısıydı bu? Hep mahzun, hep küskündün. Kendine mi, kaderine mi, dünyaya mı küsmüştün Fitnat Hanım? Bağların git gide kopuyordu, tüm ahbaplarını yitirmiştin giderek. Ya ölmüşlerdi, ya dışarıya çıkamayacak kadar yaşlıydılar. Sen de öyleydin. Kabuğunun içine büzülen bir deniz hayvanı gibi, çekildikçe çekildin, kapandıkça kapandın, ufaldıkça ufaldın ve öldün; Ankara'nın bozkırına karıştın. Sandığındaki albümleri oğulların ve kızların aralarında paylaştılar"* (Atasü, 1983, s. 190).

Mücadeleci kadınların yaşamı küskünlükle sonuçlansa da dramlarını dile getiren yazar, *Bir Yaş Dönümü Rüyası*nda da dul kadın olma halini özellikle kadın kahramanın içinde kopan fırtınalar üzerinden dile getirir. Feride de Fitnat Hanım ve Rabia Hanım gibi "kendisine biçtikleri rolleri oynamamaya" karar vermiş (Atasü, 2002, s. 26) cesur bir kadındır. Eşi Ferhat vefat ettiğinde cenazede kadın kahramanın dul kaldığı için değil siyasi ortam yüzünden kaybettiği eşi ve kadın olarak yaşamanın zorlukları için kederli olduğu görülür. "Yaslıydı yaslı olmasına, duldu kuşkusuz; öfkeliydi elbette ve kararlıydı siyasi bakımdan. Ama içten ve derinden yası, ölümün kendinden ve şeklinden öte, yaşanmamışlıklar içindi. Başka bir şey yadsınmıştı onlara, esirgenmişti onlardan, ellerinden alınmıştı." (s. 27) denilerek Feride'nin iç dünyasına ışık tutulur.

Eşinin ölümünden sonra kendi iç sorgulaması sırasında aslında Ferhat'ı hiç tanımadığını fark eden Feride bu durum karşısında dehşete kapılır. Eşinin sadece davranışlarına ve dışavurumlarına tanık olduğu belirtilen Feride'nin duygularını ve anılarını eşiyle paylaşmadığı için ona yabancı kaldığının altı çizilir. Kadın kahramanın zihninin acının basıncıyla kaskatı kesildiği ve zaman içinde hareket edebilme yetisini yitirdiği vurgulanır. "Yalıtım" sözcüğünün anlatı dizgesinde sıkça kullanılması önemlidir. Feride'nin eşinin cenazesinde yaşadığı yabancılaşmanın da sembolik bir ifadesi olan bu sözcük kadın kahramanın iç dünyasının daha iyi anlaşılmasını

sağlamaktadır. Feride, eşi Ferhat'ın ölümünün ardından çevresindeki herkesin kendisinden beklediği davranış ve tutumlardan uzak, kendi seçimlerine uygun bir yaşam biçimini seçer. Toplum ona dul kadın olma yasası ile dayattığı mesajları verse de Feride, kalıpların içine sıkıştırılmayı reddeder. Onu bu süreçte destekleyen erkek kahraman Sedat'ın cesur tavırlarını ifade eden şu sözler aynı zamanda kadın kahramanın iç dünyasının aynasıdır:

"*Kadının derin ve içten yasını sezen, anlayıp kabul eden, suçluluğunu yüreğin sessiz diliyle bağışlayan tek kişi vardı. Yaslı dul yerine cıvıl cıvıl anne olmak istiyorsa haklıydı elbette. Sedat... Birlikteyken sunduğu sözsüz destek, kadının bulunmadığı ortamlarda suçlayıcı yorumları bozguna uğratan kesin savunulara dönüşüyordu; seziyordu kadın; biliyordu, kendisine biçilen role sahip çıkmadığı için fikir çevresi ona içerlemişti."* (Atasü, 2002, s. 33)

İlk eşinin ölümünün ardından Sedat ile huzurlu bir ilişkiye başlayan Feride, onun evini ziyaret ettiğinde iki dul kadın ile karşılaşır. Biri altmış diğeri seksenli yaşlarda olan iki kadın kahraman "iki neşeli dul" diye tanımlanır. Sedat'ın annesi ve anneannesinin yaşam biçimleri Feride'yi etkiler. Özellikle büyükhanımın "yürek vurgunları, evlat acısı ve kanser ameliyatlarıyla hırpalanmış ihtiyar gövdesi" ile eğlenebiliyor oluşu Feride'nin hemen dikkatini çeker. Yıkımlara dirençli bir anıta benzetilen yaşlı kadına dair verilen şu bilgiler önemlidir:

"Girit katliamından sağ çıkıp fırtınalı Ege'yi fındıkkabuğu tekneyle aşarak ta Bursa'ya ulaşabilmişti genç kızlığında. Sonra... evlenmişti. Çanakkale şehidi, çiçeği burnunda güveyinden iki madalya miras kalmıştı gencecik dulluğuna, karnındaki ikizler..." (Atasü, 2002, s. 42).

Romanda Feride ile Kamuran'ın konuşmasında Zorba adlı romanda erkeklerin dul kadınları recmetmesinden söz edilir. Kazancakis'in Girit üzerine yazarken "yabanıl, erkeksi" bir şiddeti betimlediği, kadınların özellikle de dul kadınların yaşadıkları sıkıntıları oldukça güzel ifade ettiği belirtilir. (Atasü, 2002, s. 187) Bu konudan söz ederken Kamuran'ın çok durgunlaşması ve hüzünlenmesi Feride'nin dikkatini çeker. Kamuran, intihar eden annesini bu konuşma sırasında birden anımsar ve Kazancakis'in romanında işkence gören kadınlarla kendi arasında bağlantı kurar: *"O gün Resmo'da Feride, Zorba'dan, roman kişisi genç dulu köyün şehvete aç erkeklerinin taşa tutmasından, katletmesinden söz ederken, ak libası kan içindeki esmer kadın hayali geçmişti.* '' (Atasü, 2002, s. 188).

Atasü'nün eserlerinde dul kadınlara toplum tarafından dayatılan roller sıkça ele alınmaktadır. Kamuran'ın annesi onun babasının yokluğuna alışamamış, siyasi olaylar nedeniyle gözaltına alınıp hapiste kaldığı süreçte de iç dünyasında büyük bir sarsıntı yaşamıştır.

Atasü'nün tek başına ayakta durmaya çalışan kadın kahramanlarından biri de Bayburtlu öyküsünde anlatılan ve eşinden üç yıl önce boşanmış aydın bir kadındır. Onun yalnızlığını merkeze alan "Bayburtlu" öyküsünde "dul olma hali"nin toplumsal bellekteki konumu okuyucuya satır aralarından hissettirilir. Yalnız başına çocuklarını yetiştirmek için yaşam mücadelesi veren kadın kahraman, ideolojik bakımdan "ilerici" tavrını öykü boyunca cesur bir şekilde ortaya koyar. Evindeki boya ustası "Bayburtlu" ile kardeşçe dertleşirken "boşandım" dediğinde onun hiç tepki göstermemesine çok sevinir. Çünkü toplumun diğer kesimleri için özel yaşama dair bu bilginin ne kadar büyük merak uyandıran bir etiket olduğunun farkındadır. Dul kadınlığı hemen "acınılası" hem de "dikkat edilmesi gereken" bir şey olarak gören geleneksel toplumlar "ötekileştirdikleri" dul kadın kahramanların gündelik yaşamını belirler. Eşinden ayrılan kadına "kadın kimliğinden uzak, varlığını çocuklarına adayan özverili anne" rolünü biçen kültür kodlarının insani özü acımasızca ezen katı anlayışını sorgular. Bayburtlu ile konuşurken içinden geçen anlık duygular dahi kadın kahramanda heyecan uyandırıp onun yoğun yalnızlığına işaret eder:

"O anda gözleri yazlık giysimin açık yakasına kaydı ve hemen çekti onları; suçüstü yakalanmışçasına kıpkırmızı kesildi. Yakamın gereğinden çok kaykıldığını ayrımsadım. İlahi Bayburtlu, aylardan beri bir kadın olduğumu duyumsamamıştım. Ben Bayburtlu ile söyleşirken bahçede oynayan çocuklarım tüm yaşamımı dolduruyordu nicedir. Analığımın içine sonuna dek batmış, kadınlığımı bile hepten unutmuştum, kaykılan yakamı bile ayrımsayamayacak denli... Apansız Bayburtlu bana bir kadın olduğumu duyumsatmıştı, bunda utanılacak ne vardı?.. Hoşuma gitmişti." (Atasü, 1988, s. 63)

"Can Yoldaşı" öyküsü yeni eşini "efendiden bir hatun" diye tanıtan Seyit'in evlilik beklentilerini anlatırken "dul kadın" kimliğini de irdeler. "Tokat'ta yaşayan, kırk beş yaşlarında, çocuksuz, kimsesiz bir dul" olarak tasvir edilen Gülizar sadece "can yoldaşı" aramaktadır. Öykü, dul kalan insanların yaşamlarında "can yoldaşı" eksikliğini duyumsadıklarını hüzünlü bir dille anlatır. Evlere temizliğe giden kadın kahraman hakkında "artık yorulmuş, kendi evini bilmek dilermiş" diye bilgi verilirken masalsı bir söylem dikkat çeker. Yaşam yorgunu kadının hayalleri, onun zorlu hayatında "masal"

olarak kalmaktadır. Ekonomik bakımdan oldukça sıkıntılı bir yaşam süren kadın, evliliği kendisi için bir kurtuluş kaynağı olarak görmektedir. "Belediye nikâhı" dışında eşine hiçbir şart koşmayan Gülizar, bunun nedenini Seyit'e şu sözlerle açıklar:

"*Ben, yerimi yurdumu bir iyice bileyim diye istedim belediye nikâhını. Yoksa, evde mevde gözüm yoktur. Evi çocukların üstüne yap; analarının emeği, onların hakkıdır. Mal mülk için tatsızlık istemem. Tokat'ta kocamdan kalma iki göz bir evim var; kiracı koydum da geldim. Kocamdan dul aylığı alırdım; gerçi şimdi nikâhlanınca o kesilecek. Ama, onca yıl gündeliğe gittim; bir başımaydım. Birkaç kuruş biriktirdim. Diyeceğim o ki, ben sana yalnzılıktan bezdiğim için geldim. Para pul için değil, istemem çocukların içine bir kuşku düşsün, ağzımızın tadı kaçsın."* (Atasü, 1988, s. 29)

Erendiz Atasü kadın kahramanların sevdikleri erkekler tarafından terk edildikleri andan itibaren toplumun da onlara sırt çevirdiğini ve bu kadınların giderek yalnızlaştığını kimi zaman ironik bir söylemle dile getirmektedir. Nevbahar Hanımın dokunaklı yaşam öyküsünün anlatıldığı Haziranda Bir An öyküsünde dul olmanın güçlükleri bu çerçevede anlatılmaktadır. Öyküde Nevbahar'ın önce kocası sonra da genç sevgilisi tarafından terk edilişi anlatılır. Alman sevgilisi için kocası tarafından terk edilince özgüveni zedelenen Nevbahar zor günler geçirir. Tek başına ayakta kalamadığını görünce de kendisini yanına çağıran kocasının ilk davetini fırsat olarak değerlendirip Almanya'ya gitmesi, kadının tutunamayışının göstergesidir. Yurda döndüğü ilk anda eski sevgilisi Zühtü'yü ziyaret etmesi ise onu terk eden genç adamı unutamadığını kanıtlamaktadır.

Nevbahar'ın öykü boyunca "yaşlılık" diye anılması kadın ve zaman ilişkisinin sorgulanmasını sağlamaktadır. Yaşlılık, beden ve ruhun değişime uğradığı, insanın "deformasyon" nedeni ile kendi gerçekliğinden ayna karşısında kaçmak istediği bir sürece işaret etmektedir. Erkek egemen söylem, kadına "yaşlılık" evresinde uyulması gereken rolleri dayatır. Bu bakımdan "yaşlı bir kadına yaraşır biçimde" yaşama yasası, kadın kahramanlar tarafından içselleştirilmiştir. Tüm bu yüklerin farkında olan Nevbahar'ın geçmişle sıkça hesaplaşması ondaki hüznü çoğaltır. Bir devlet dairesinde memur olan Zühtü ile kendi evinde aylarca buluşan kadın kahraman, dul kalışının ardından bu genç erkeğin de eski eşi gibi kendisini maddi açıdan sömürdüğünü fark etse de bu gerçeği reddeder. Zühtü'nün kendisine ihtiyaç duymadığı anda birden uzaklaşmasıyla çok mutsuz olan kadının bu kopuştan aylar sonra genç adamı iş yerinde ziyaret ettiğinde Nevbahar'ın iç dünyasına ayna tutan şu sözler dikkat çekicidir:

"*Yaşlılık hâlâ Zühtü'yü istiyor olabilir miydi? Yoksa gençliği miydi özlediği? Mutsuzdu bu kesin. Anılarımızda pırıl pırıl duran çocukluk evimizi yetişkinlik çağında ziyaret ettiğimizde yakamıza yakışan düş kırıklığı ve tatminsizlikti belki yalnızca Yaşlılığın mutsuzluğu. Yoo... Daha derin acılar vardı durgun ve küskün yüzünün ardında. Hırpalanmış kadınlık... Boşa çıkmış umutlar... Sıradanın dışına taşmasına boş yere çalışılmış, sonunda sıradanın batağına saplanıp kalmış bir hayat... Huysuz koca, vefasız aşık, bencil çocuklar... Yenik düşmüş bir hayat... Batağın içinde gitgide küçülen ve dibe doğru çekilen... Yenilginin nedenini bile anlayamadan. Neyin sıradan neyin sıradışı olduğunu bile kavrayamadan..."* (Atasü, 1992, s. 28)

Nevbahar'ın "batağın içinde gitgide küçülen" bedeni ve ruhunun bu çaresizliğinin nedeni "huysuz kocası, vefasız âşığı ve bencil çocukları"dır. Kadın için "sıradan" olma, büyük tehlike kaynağı iken kendisini "sıradan" bir dokunaklı öykünün kahramanı olarak bulması onun için kabul edilmesi güç bir gerçekliktir.

Nevbahar'ın yaşamının merkezinde "bekleme" eyleminin yer alması dikkat çeken bir başka ayrıntıdır. Ona dayatılan geleneksel kadın rolleri "acıyı susturup yemek pişirmek, giysi yamamak zorunda kalmak, yetiştirilecek çocuklarını düşünmek" tir. Anlatıcı, onun iç dünyasını "Nevbahar düş gücünün oyduğu delilik uçurumlarından sakındı; sıradanlığa düştü." (Atasü, 1992, s. 30) diyerek ustaca tasvir eder. Öyküde Nevbahar'a terk edilen her kadın gibi yas tutup kendini evine ve çocuklarına adamasını öğütleyen ve bunun için kendi sosyal normlarını dayatan çevre, onun özel yaşamını adeta gizli bir rejimle yönetmektedir. Kızı ve oğlu evlendiğinde daha da yalnızlaşan Nevbahar'ın eşi Almanya'da bir başka kadınla yuva kurmuştur. Buna rağmen sosyal çevre Nevbahar'ın "beklemeyi sürdüren ahlâklı kadın" rolünü koyu yalnızlığında da taşıması gerektiğini savunur. Almanya'ya eşinin yanına gidip onu yeniden biraraya gelmeye ikna eden Nevbahar'ın "dul kadınlıktan evli kadınlığa yükseldiğinin'' belirtilmesi aslında toplumun kadın cinsine özgü gizli bir hiyerarşik düzeninin varlığına işaret eder.

Zaman kavramının sorgulandığı Taş Üstüne Gül Oyması adlı öyküde anne-kız dayanışması anlatılırken "dul kadın olma hal"i üzerinden iki kadın kahramanın ortak duygulanımlarının altı çizilir. Haziranda Bir An öyküsünün Nevbahar adlı kahramanının iç dünyasında kopan fırtınaların aslında diğer dul kadınların yaşam öyküsünde de var olduğu fakat sessizce bastırıldığına işaret edilir. Taş Üstüne Gül Oyması, dul kalan bir kadının yaşamındaki boşluğun toplumsal faktörler ile daha da belirgin kılındığına işaret etmektedir. Kendilerine sadece yalnızlıklarını hatırlatan dış dünyaya karşı dayanışma

halinde olmaya çalışan anne ile kız öyküde ortak yazgıya sahiptir. Öyküde genç kadın kahramanın şu sözleri, onun annesi ile ortak yazgısının altını çizmektedir: "*Annem yeni ölmüştü ve son yılları iki dulun dayanışmasıyla arkadaşça paylaştığımız evinde yalnız kalmıştım. "Ben öldükten sonra fazla üzülmeyeceğine söz ver" demişti annem, söz vermiş, sözümü tutamamıştım"* (Atasü, 1997, s. 18)

Erendiz Atasü, kadın kahramanların yaşamında dul olma an'ından itibaren derinleşen bir boşluğu roman ve öykülerinde vurgulamaktadır. Geleneksel toplum, dul kadının yalnızlığını belirginleştiren sosyal yaşam örüntülerini dayattığı için kadın kadın kahramanlar mutsuz olmaya mahkûm kılınmaktadır.

3.10. Kuşaklararası İlişkiler

Kız çocuğunun gelişimini anne ile ilişkisi üzerinden inceleyen kuramcı Nancy Chodorow'a göre kız annelerinin dünyası erkek annelerinkinden farklıdır. Kız çocuğu yetiştiren kadın, kendisi de aynı toplumsal cinsiyeti paylaştığından ve benzer sosyal evrelerden geçtiğinden çocuğu ile "birlik ve süreklilik" duygusunu yaşar. Kız çocuklarıyla "ilksel özdeşleşme" oldukça güçlüdür. Kız çocuğunun annenin bir uzantısı ya da ikizi gibi yaşamayı temel alması önemlidir. (Chodorow, 1978, s. 109) Anne-kız ilişkisi bu "birliktelik" çerçevesinde Erendiz Atasü'nün roman ve öykülerinde sıkça ele alınmaktadır. "*Hayatın sürekliliği beni her zaman büyülemiştir"diyen Atasü'ye göre "gerçekten kuşaklar birbirinin içerisinden doğup kendilerinden sonraki kuşağın içerisinde eriyen dalgalara benzer"* (Arpa, 2012, s. 133).

Akrabalık ilişkilerini erkek egemen toplumun cinsiyetçi uygulamaları çerçevesinde sorgulayan Irigaray, Antigone'un Trajesini incelerken özellikle "soykütük" kavramına odaklanır. Ailenin organizasyonunda dahi ataerkil geleneğin ufkunun sınırlarının genişletilmesinin amaçlanmasını eleştirir. Ataerkil düzenin keyfi ve baskıcı tavrının edebi metinlere de sindiğine ve erkeği önceleyen akrabalık şemalarının yeniden üretildiğine dikkat çeker (Irigaray, 2014, s. 118). Bu bakımdan feminist kuram kuşaklararası ilişkilerin kurmaca eserler aracılığıyla kadın cinsinin bireysel ve toplumsal kimlik kazanımındaki deneyimleri paylaşmak üzere yansıtılmasının kadının özgürleşmesine büyük katkı sağlayacağını savunur. Erendiz Atasü'nün eserlerinde kadın deneyimlerinin feminist bir bakışla yansıtılması bu noktada önem kazanmaktadır.

Dağın Öteki Yüzü romanının başkişisi konumundaki Vicdan, temsil ettiği kuşağın duygu dünyasını kadın duyarlığıyla ortaya koyar. Vicdan'ın aile bireyleri

tanıtılırken aslında farklı kuşaktan çok sayıda kadının yaşam deneyimleri feminist bir bilinçle aktarılır. Değişen tarihsel ve toplumsal faktörlerin yanı sıra kişilik özelliklerinin farklılıkları, kadın kahramanların yaşam öykülerinin farklı çizgilerde ilerlemesini sağlar. Roman bu anlamda farklı kadın dünyalarını iç içe ele alan anlatı düzlemlerinden oluşur. Yazarın dalga metaforu ile açıkladığı kuşaklar arası ilişkinin bu romanda iç içe girmiş dalgaların birleştiği anda oluşturduğu büyük su kütlesini tasvir ettiği görülür. Ben anlatıcı konumunda karşımıza çıkan yazar, romanda Vicdan ve Nefise'den aldığı özelliklerin sentezi olarak var olduğuna, kendi kimliğinin her parçasını farklı kadınlardan alıp tamamlayarak gerçek ben'ini bulduğuna işaret eder. *Dağın Öteki Yüzü,* ben-anlatıcının aile bireylerini en çok da annesini anlama ve anlatma çabası ile kurgulanmıştır. Tanık olduğumuz bu iç yolculukta, aydın bir kadının kıran kırana süren iç hesaplaşması onun geçmişine, yaşadığı an'a ve geleceğe yöneliktir. Cumhuriyet kuşağı tarafından yetiştirilmiş ben anlatıcı ailesinin yokluğunda dış dünyanın yıpratıcı ilişkilerinde büyük zarar görür ve geçmiş kuşakları derinlemesine sorgular. Bu iç hesaplaşmayı Erendiz Atasü şu sözleriyle açıklar:

"*Cumhuriyetin ilk kuşağına mensup bir ana babanın kızıyım. İlişkilerinin iç yüzü neydi bilemem, ama eşitlik sürekli gündemdeydi aralarında. Aşağılanma yoktu. Bu ailenin içinden yaşama çıktığımda kuvözden çıkmış gibiydim. Dışarısı farklıydı. Kadının sosyal, psikolojik, cinsel açıdan yerini öğrenmek, üçüncü büyük şokum oldu. Sınıf farklılığına inat, bütün farklılıklara inat ortaklıklar olması korkunçtu. Bu beni düşünce ve gönül olarak feminizmin içine getirdi"* (Erbulak, 1992, s. 59).

Feminist bilinç, ben anlatıcının kendi doğasına yerleşmiş yaşamsal bir parça halinde karşımıza çıkar. Romanda annesinden kalan pırlanta taşlı bir yüzüğü her an yanında taşıması geçmişi içinde taşıma ve annesiyle özdeşleşme eğiliminin yansımasıdır. Annesinden kalan bir giysiyi tüm özel günlerinde giymesi de onun duygu dünyasının dışa vurumudur. Kendisine uğur getirdiğine inandığı bu nesnelerle ben anlatıcı annesine daha da yakınlaştığını belirtir. Annesinin kıyafetlerini giyip onunla aynı saç modelini yaptırarak ayna karşısına geçtiği bölüm, romanın en çarpıcı sahnelerini oluşturmaktadır. "Onun için dikilmiş gibiydiler, 50'lerin modasına uygun. Annesi onun şimdiki yaşındayken, aynı boyutlarda bir gövdeydi, demek ki" sözleri iki kadının tek kimlikte buluşma an'ına işaret eder. Nesneleri annesinin birer parçası olarak gören ben anlatıcının ruhunu aydınlatan ışığın kaynağı "güneş gibi doldururdu odayı." (Atasü, 1995, s. 24) diyerek andığı annesidir.

Yazar anlatıcının ayna karşısında annesinin kimliğiyle bütünleşme anları Lacan'ın ayna kuramını hatırlatır. Ben'in oluşumunda aynanın işlevi göz önüne alındığında yazar anlatıcının kimlik kurulumu daha iyi anlaşılmaktadır. Psikanalizde ayna motifi ruh tahlillerinde kullanılan önemli bir objedir. Psikanalist Jacques Lacan'ın "ayna evresi" diye tanımladığı zaman dilimi, kişinin "ben"ini oluşturan süreçtir. Kişi bu dönemde daha çok narsist bir duruş sergiler. "Bir kişilik bozukluğu olan narsistlik, kişinin yoğun gereksinimlerinin ve bunlara ilişkin gerçekdışı beklentilerinin de engelleneceği ve düş kırıklığına uğrayacağı bilinçdışı beklentisiyle muazzam öfkesi uyanmasın diye başkalarına yakın olmaktan korkar. Lacan"ın "ayna teorisi"ne göre "insandaki ben" kavramı sonradan oluşur. *"Lacan'a göre, Ayna evresi gelişimin kritik bir anı olmaktan öte bir önemi vardır."* (Karabulut, 2011, s. 979) Atasü'nün kadın kahramanlarının ayna karşısında kendi ben'leri ile yüzleşme anları "ayna evresi"nin özelliklerini yansıtır niteliktedir. Vicdan'ın annesinden kalan nesneler, onun benliğinin eksik parçalarının tamamlanmasını sağlayan önemli araçlara dönüşmektedir. "Dalga" adlı bölümün sonunda yazarın annesi ile özdeşleşmesine işaret eden şu cümlelerde kuşakları simgeleyen iç içe girmiş dalgalar ve "atlas tuvalet" ile ben anlatıcıyı kuşatan "özgürlük" duygusu ifade edilmektedir:

"*Bavuldan hep yanında taşıdığı giysiyi çıkardı; özenle giydi. Annesinin mavi atlas tuvaletiydi bu, 50'lerin modası… Kumral saçlarını, onun bu giysiyle çektirdiği fotoğraftaki gibi, düzenledi. Aynaya baktı: Annem, önünde herkesten gizlediği defteri, elinde kalemiyle, dudaklarında hüzünlü bir gülümseme ve gözlerinde muzip bir ışıkla, bana bakıyordu"* (Atasü, 1995, s. 33).

Annesi Fitnat Hanım yurt dışına gitmeden önce Vicdan'a elinde kalan son mücevher olan tek sıra incisini armağan ederek nesnelerin kadın ruhunu yaşatma gücüne duyduğu inancı ortaya koymaktadır. Vicdan'ın yanından hiç ayırmadığı bu mücevher annesi ile arasında sağlam bir bağdır. Ulusçu tavrı ile bilinen Fitnat Hanım'ın disiplini, dayanıklılığı, sert duruşunun altındaki yumuşaklığı başta olmak üzere pek çok özelliği kızına geçer. Annesiyle arasındaki benzerliği önceleri pek fark etmeyen Vicdan yaşı ilerledikçe bunun farkına varmaya başlar. Kendi kızına verdiği yüzük ile Vicdan kadın kuşağının kendi tarihlerini birbirlerine aktarmalarında aracı olan nesnelerin gücüne dikkat çeker. Feminist eserlerde kadın kuşakların "nesneler" aracılığı ile birbirlerinin bireysel tarihini adeta yeniden yaşaması oldukça önemli bir temadır. Kadının kimlik arayışına tanıklık eden nesne aracılığıyla "silik" kadın bireyin

"görünürlük" kazanması söz konusudur. Romanda yüzük ve incinin kahramanların iç dünyasının tahlilindeki önemli rolü bu bağlamda anlam kazanmaktadır.

Dağın Öteki Yüzü romanında üçüncü kuşağın yer alması bir zincirin halkalarının tamamlanmasını sağlar. Yazar anlatıcı ve onun kendi kızının ilişkileri, geçmişin anne kız ilişkileri zincirinden bağımsız değildir. Ailenin ölmüşlerinin yattığı Cebeci Asri Mezarlığına yıllar sonra gittiğinde kendi iç seslerine kulak veren ben anlatıcı, Fitnat Hanımı ve kızı Vicdan'ı düşünürken kendisini ve kendi kızını da onlarla aynı yazgıda buluşturur. Mezarlığa gelen kızına baktığında kendi annesi ve anneannesini görür. Kızı da hem kendisinin bir parçası olarak onunla özdeş hem de tümlük olgusuna kavuşmuş özgür genç bir kadın olarak apayrı bir kadın öznedir. Yazar anlatıcı, "yavrum, annesiyle bir- annesinden ayrı- özdeş" diyerek bu iç çelişkilerle dolu gibi görünen fakat tümlüğe işaret eden ilişkiyi yansıtır.

"*Dal gibi gövdesinin narin çatısındaki kalsiyumun, yumuşacık damarlarında dönen demirin, Makedonya'dan Girit'e, Ege'den Kafkasya'ya paralanmış bir coğrafyaya dağılmış kemik tozlarından, ilik parçalarından köklendiğini biliyorum. Genç dokularının ne kadar dayanıklı olduğunu, nasıl coşkuyla onarılabildiğini."*(Atasü, 1995, s. 263)

Doltaş, "Kızıma Günce" bölümünün son cümlesine dikkat çekerek nerede olduğunu merak eden kızına yazar anlatıcının "buradayım yavrum, sendeyim." yanıtının önemini vurgular. Sendeyim sözcüğü anne ile kızın "hem bir hem de başka olduklarını" kurmacayla gerçeğin, tarihle onu aktaran öznenin aynı zamanda tek ve başkalığı gibi bir kez daha vurgulanmış olur (Doltaş, 1998, s. 287).

Bildungsroman özellikleri sergileyen *Dağın Öteki Yüzü*'nde içsel bir yolculuğa çıkan kadın anlatıcının kimlik oluşumu toprağa kök salan bir ağaç metaforuyla dile getirilir. Kadın yazarın kendi yaşamından izler taşıyan romanda "engel/örtü/gizlilik/defin (cenaze)" metaforik kullanımla karşımıza çıkar. Kadının özbenini arama yolculuğunda "gizlenmiş" ya da yok sayılmış kadınlık deneyimlerini açığa çıkarır. Sadece kendisinin değil annesinin, annesinin yakın arkadaşının ve anneannesinin gizlerini dile getirerek tümlenme sağlar. (Kılıç, 2003, s. 200) Elaine Hoffman Baruch, "The Feminine Bildungsroman" başlıklı yazısında kadın yazarlar tarafından kaleme alınan eserlerde kadın kahramanın olgunlaşma serüveninin onun eğitimi, yetişme koşulları ve farklı kuşaklarla ilişkileri göz önünde bulundurularak ortaya konduğunun altını çizer. (Baruch, 1981, s. 335) Bu bakımdan Atasü, bildungsroman adlı gelişim/olgunlaşma türünün örneğini feminist bir yaklaşımla

kurgular. Aynaya baktığında *"Ben bir yazarım; ben bir kadınım, gövdesi erkeğe küsmüş…"* (Atasü, 1995, s. 244) diyen kadın anlatıcı kendi ailesinin tarihinden yola çıkarak Cumhuriyetçi kuşağın tarihini kadınlık bilinciyle sorguladığını ortaya koyar. Ana kahramanın yaşadığı deneyimlerin sonunda gerçekleşen değişim ve dönüşümü merkeze alan bildungsroman Gürsel Aytaç'a göre kültürel dönüşümün, ana kahramanın toplumsal değerlerle ilişkisinin altını çizer. (Aytaç, 1990, s. 276) Erendiz Atasü de kadın kahramanın sadece bireysel deneyimlerine değil onun kimliğinde önemli güce sahip toplumsal tarihe de odaklanmaktadır.

Hem bireysel hem de toplumsal tarihle hesaplaşan kadın öznenin tümlüğe kavuşma serüveni "Kızıma Günce" başlıklı bölümün iç monologları aracılığıyla daha ayrıntılı yansıtılır. Annesi Vicdan ile babası Raik'in mektuplarını okuyan yazar anlatıcı, bu metinleri inceledikten sonra özgürlüğü duyumsadığını fark eder. Mektup türünün kuşakların deneyimlerini yaşatması ve geleceğe aktarım rolünü üstlenmesi ile feminist edebiyata katkısı oldukça önemlidir. Ben anlatıcının kavuştuğu özgürlük duygusu anne ve babasını, Cumhuriyetin idealist kuşağının temsilcilerini bu metinler aracılığıyla yeniden keşfetmesiyle var olmuştur. Ailesini tanıyınca kendi özünü de kavrayan, bilinçlenen ve iç hesaplaşmasını tamamlayan yazar anlatıcı kendisini yeniden doğmuş gibi hisseder. Romandaki şu sözlerden onun bir dengeye kavuştuğu anlaşılmaktadır:

"*Gövdeme dokunuyorum, içtenliği duyumsayınca, açılan korkak bencilliği sezdiğinde küsüp kapanan bir kadın gövdesi… değil miyim artık… Doğayla kendi özel uzlaşmasına varmış, kendi ritmince dalgalanan bir ten miyim? Belki de özgürlük burada başlıyor. Çelişkinin bir rüzgâr gibi teni ürpertemez olduğu, özümlendiği sürecin ilk anında. Kişinin kendi duygularındaki karmaşayı berraklaştıran sezgisi, içine yöneldiğinde… Babamın mektubunu okşayıp bırakıyorum toprağın üzerine"* (Atasü, 1995, s. 253)

Romanda Vicdan kadar Nefise'nin de kızı olduğunu belirten ben anlatıcı annesinin otokontrolü yüksek kişiliğinin "sakınımlı" davranışlarını kimi zaman sorgular. Öznel bir bakışın yerini burada eleştirel nesnel bir bakış alır. Nefise'nin rahat, doğal, coşkulu davranışlarını kendisinin yıllar sonra özgür bir kadın olarak sergilediğini fark edince "evet, annem haklıydı, ben Nefise'nin kızıyım" (Atasü, 1995, s. 260) itirafı önemli bir zincire işaret etmektedir. Annesiyle Nefise arasındaki ilişkiyi detaylarıyla tahlil eden yazar anlatıcıya göre o, annesinin aynasıdır, tersine izdüşümüdür. "Öbür kendisi" yani olmak istediğidir. Gerçeklikle annesi arasındaki somut bağ olarak da Nefise'yi görmektedir. Bu bakımdan da Nefise'nin dostluğu Vicdan'ın büyük

boşluklarını dolduran, onun yaşamının eksik taşlarını tamamlayan "kimlik kurucu" bir işleve sahiptir.

Friedan, *"Benim kuşağımda annelerimize benzemek istemezdik. Annelerimizi çok sevsek bile düş kırıklıklarını görmezden gelemiyorduk. (...) Gariptir kızlarını seven annelerin çoğu da (benimki de bunlardan biriydi) kızlarının kendilerine benzemesini istemez''* (Friedan, 1983, s. 62) sözleri ile Vicdan ile kızı arasında yaşanan diyaloglardaki çelişkilerin kaynağına ışık tutmaktadır. Çünkü Vicdan kendi kızının kendisine tümüyle benzemesini istemez. Kendisi de Nefise'nin "özgür" ruhlu yaşam tarzını sıkça eleştirse de o sakınımsız hâllere imrendiğini kabul eder. Bu bakımdan ben anlatıcı, Vicdan'ın annesi, Vicdan ve Nefise üçgeninde kendi geometrik şeklini kurmaya çalışır.

Yazar anlatıcı, Cumhuriyetin idealist kuşağının kendi yazgısını sonuna dek yaşamış, tamamlamış bir kuşak olduğunu düşünür. Aslında yeni kuşakların onlardan devraldıkları düşünceler ve inançlar genç zihinlerde yer bulurken yeniden şekillenecektir. Kuşaklar arasındaki zincir, kopmadan fakat yenilenmeye ve değişime izin vererek kendini var etmeye devam edecektir. "Bir milletin yarısı felce uğramış gibi bırakılmaz" diyerek kadın yurttaşların yaşamında önemli değişikliklerin gerçekleşmesini sağlayan Atatürk'e gönülden bağlı bu kuşakla bağını romanın sonunda yazar anlatıcı şu şekilde ifade eder:

"*Ve işte bu anda kendimi görüyorum ve onların hepsini, bitkilerin ince köklerini besleyen Kemalistleri. Vicdan ve Raik'in kızıyım. Annemle babamdan ve başkalarından devraldığım ibrişimleri seçiyorum. Onlar benim içimde. Gene de onlardan farklıyım. Çünkü insanların ilişkilerde ve düşüncelerde erimesine değil, ilişkilerin ve düşüncelerin insanlara katılmasına inanıyorum. Ve anlıyorum ki Vicdan, Raik, Burhan, Reha, Cumhur yazgılarının sonuna dek gittiler. Hayır, yazgılarından kaçmadılar, yazgılarını tamamladılar. Yazgı nedir ki, kişinin içine doğduğu tarihselliğin sınırlarından başka… Ben onların çocuğuyum"* (Atasü, 1995, s. 260)

Aksu Bora'nın farklı kadın kuşakları arasındaki bağı irdelemek adına yaptığı değerli çalışma bu noktada büyük önem arz eder. Bora, iki ayrı kadın kuşağından bireylere sorular sorarak kadınların toplumsal kimliklerindeki, aile içi konumlarındaki ve benlik algılarındaki dönüşümleri tespit etmeye çalışmıştır. Seçtiği toplumsal kesim, "en az iki kuşaktır kentte oturan, eğitimli orta üst orta sınıf" kadınlardan oluşur. Aksu Bora, bu grubun kendilerini "modern" olarak gören "Cumhuriyet kadınlarının kızları" olduklarına dikkat çeker. Bu kadın kuşağı, kendi aileleri ile yaşadıkları kopuşlarda

ideolojik düzeyde dönüşüm yaşasalar da kendilik algıları değişmez (Bora, 2001, s. 85). Romanda kendilik algısını anneannesi ve annesinin dünyası ile iç içe kuran kadın öznenin kendi kızıyla da bütünleşmesi bu algıyı yeni kuşağa da taşımaktadır.

Kendisini "gövdesi erkeğe küsmüş bir kadın" olarak tanımlayan anlatıcı, evliliğini noktaladıktan sonra yaşadığı yeni aşkta da hayal kırıklığına uğradığından erkekleri yaşamından kovduğunu açıklayarak onlardan uzak durma kararı alır. Aşkla canlanan gövdesinin içe kapanması sürecinde onun gövdesi adeta sert bir kabuğa dönüşür. Anne ve babasının kuşağının tarihini anlama ve anlatma sürecinde giriştiği uzun iç hesaplaşmaların ardından bu sert kabuk kendiliğinden kırılmaya başlar. Yazar anlatıcının gövdesi de ruhu da yeniden özgürlüğe kavuşur. Aslında bunun nedeni onun kişilikleri, olayları ve olguları derinlemesine tahlil ederek gerçekleri tüm çıplaklığı ile görmesidir. Annesini hiç tanımayan fakat bu süreçte onu yeniden keşfederek ona yakınlaşan, babasının iç dünyasının gizli köşelerini öğrenen yazar anlatıcı karanlık noktaları aydınlattıkça kendi iç dünyasına da ışık tutarken cesur davranır. Onun bireysel tarihinin kadınlık onuru yaraları bu süreçte iyileşmeye başlar. Dürüstçe yüzleştiği tüm acılar onun kendi kabuğunu kırarak özgürleşmesine yardım eder. Erkeklerden uzak durmaya adeta ant içen yazar anlatıcı, kendi gövdesiyle yeniden barışık konuma geçince saplantılarından arınıp gövdesinin "erkek dokunuşundan uzakta, eskiden olduğu gibi boş, yarım ve kuru olmadığını" fark eder.

Erendiz Atasü'ye göre kadın bireyin "hayal kırıklığı"nı içten bir dille anlatmasının en önemli aracı onun kendi bedeni ile yüzleşmesini sağlamaktır. Yazar, Gül Erçetin ile yaptığı röportajda şunları söyler: "Kadınların cinsellik adı altında kırık birtakım deneyimler yaşadıklarını biliyorum. Ama bunların kadınlar tarafından kolay kolay itiraf edilmediğini, erkekler tarafından ise tahmin bile edilmediğini söyleyebilirim. Beni bunlara yazmaya iten, kadınların kırık, kırgın yaşantılarını romanın ulaşabildiği ölçüde insanlığın bilincinde berraklaştırmaktı. Bu konuda kadın yazarlara bir görev düştüğünü düşünüyorum. Çünkü cinsellik sonuçta içsel bir yaşamdır. Bu içsel yaşantıları dile dökmek kolay değildir. Uygun sözcüklere yazarların ulaşması daha kolay diye düşünüyorum." Erendiz Atasü, *Dağın Öteki Yüzü*'nde bu amacına farklı kadın kuşakları aracılığıyla ulaşmaktadır. Romanda *"yere serilmiş bir halkın yaralı çocuklarından – diriliş mucizesinin yaratıcılarından – doğan ben!"* (Atasü, 1995, s. 262) diyerek keşfedilen kimlik, hem yenilgi hem de zaferle de donanmış bir kadın kimliğidir.

Erendiz Atasü, beden anlatısı aracılığıyla kuşakları sorgularken "kadın deneyimi" odaklı bir yaklaşım dikkat çekmektedir. "Deneyim kavramı, tarihin öznesinin kim olduğu sorusuyla iç içe bir kavram olup feminist tarihçiliğin en önemli kavramlarındandır. Kadınların farklı alanlardaki deneyimlerini yeniden kurgulamaya yönelik çalışmalar, kadınların geçmişte yapıp ettiklerini görünür kılmakla yetinmez, kadınların mücadeleleri sırasında tarihin akışını değiştirirken kendilerini özne kılmaları süreçlerine de işaret eder (Balsoy, 2015, s. 224). Bu bakımdan *Dağın Öteki Yüzü*'nde feminist tarihçilerin metodundan yola çıkan Erendiz Atasü, kadının kimliğinin şifrelerinin farklı kadın kuşaklarının deneyimleri ile doğru okunabileceği düşüncesinin altını çizer.

Dağın Öteki Yüzü'nde benlik kurumunu ayna metaforundan sık sık yararlanarak anlatan yazar *Bir Yaş Dönümü Rüyası*nda Feride'nin kimlik arayışını dile getirirken de onun annesiyle ayna karşısında buluşmasını şöyle betimler:

"*Aynadan ona bakan, annesinin yüzüydü. Doğa nasıl da dalgasını geçiyordu, biz zavallı ölümlülerle! Ölümsüzlük yanılsamaları yaratıyordu yaşlanan yüzlerde... Herkes ihtiyarlarken, gençliğinde zerrece andırmadığı annesine, büyükannesine, halasına, teyzesine benziyordu"* (Atasü, 2002, s. 262).

Bu tabloda farklı kadın kahramanların yüz çizgilerinin dahi birbirine karıştığının söylenmesi sürekliliğe ve kader ortaklığına işaret eder. Kırık hayatların hepsinin acı, hüzün ve çileyle dolu olduğu anlaşılır. Feride'ye "bir sen misin acı çeken", "bir sen misin kim olduğunu bilmeyen" sorularını soran anlatıcı, aslında bu ortak yazgıya sahip kadınların kolektif bilincini vurgular. (Atasü, 2002, s. 262) Kadın bireylerin hafızasına odaklanan anlatıcı, tarihin görünmez kıldığı "kırık hayatlar"ı önemser ve onları yazıya dökerek görünür ve değerli kılar:

"*Aynada, anneannesinin, babaannesinin, teyzesinin, o doğmadan ölmüş öbür teyzesinin çizgileri birbirine karışarak, birbirinden doğarak, birbirinde eriyerek ona bakıyorlardı. ... Acıyla, hüzünle, çileyle, altlarındaki kırık hayatlarla bakıyorlardı"* (Atasü, 2002, s. 262).

"Birbirinde erime" sözü ile sınırların ortadan kaldırıldığına işaret edilmesi önemli bir ayrıntıdır, çünkü gerçek bir dönüşümün sağlanması sınırların ve duvarların yıkımı ile mümkündür. Romanda Feride'nin öz kızı gibi sevdiği Şirin'in sıkça Sedat'ın anneannesi Yadigâr Hanım'a benzetilmesi okuyuculara *Dağın Öteki Yüzü*'nün kadın kuşaklarıyla kurulmuş zincirini hatırlatır. Bu romanda Feride, Şirin'e seslenerek "kan bağınız yok ama gitgide Sedat'ın anneannesine benzedin" dedikten sonra "kişilik sahibi

kadındı" vurgusuyla Yadihar Hanım'ı över. (Atasü, 2002, s. 275) Yadigâr Hanım'ın roman boyunca "özgüven ve cesaret"i ile tanıtılması Atasü'nün geçmişin kadın kuşaklarının özellikle "cesur" ve "sağlam" duruşlarına dikkat çekme çabasını da ortaya koymaktadır.

Sedat'ın anneannesi Yadigâr Hanım'ın Girit'ten göç ederken yaşadığı zorluklar ve ailesinin uğradığı kıyım, onun kimliğinde derin izler bırakır. "Aslında narin ve şefkatli bir kadınken; şefkatini içinde saklayan, dışında sert bir kabuğu olan, sert ve otoriter bir kadın" haline gelen Yadigâr hanım, Sedat'ı bu duygu dünyasıyla büyüttüğünden "Sedat'ın cinsel davranışlarında anneannesinin soğuk bir kadın olmasının" büyük önemi vardır. (Tanrıyar, 2002, s. 115) Eski kuşakların sadece kadın kahramanlara değil erkeklerin iç dünyalarına da kendilerinden parçalar taşıdıkları, Yadigâr Hanım'ın sadece Şirin'de değil Sedat'ın kimliğinde de izdüşümleri ile yer aldığı anlaşılmaktadır. Romanda "Birlikte yaşamanın izleri yalnızca insanların ruhlarına değil, yüzlerine de siniyordu..." (Atasü, 2002, s. 308) ifadesi fiziksel benzerliklerin dışında duygudaşlığın kahramanlar arasında bir bağ kurduğunu belirtir. Şirin, hem Yadigâr Hanım ile hem de Feride ile bu bağı kuran yeni kuşağın temsilcisidir.

Romanda Feride'nin gördüğü bir rüya, onun bilinçaltını ortaya çıkarırken farklı kadın kuşakları ile ilişkilerinin de tahlil edilmesini sağlar. Rüyasında farklı kadın yüzlerinin aniden ve hızlıca birbirine dönüşmesi kadınların ortak yazgıda buluşmalarının göstergesidir. Bu rüyada Feride, altını kirletmiş bir kadına yardım ederken bu kişinin kim olduğunu ayırt etmekte güçlük çeker. İlk olarak kendi annesine yardım ettiğini düşünür, ardından hiç tanımadığı halde Şirin'in öz annesi olan kadın kahramanın altını "seve seve temizlediğini" bu rüyada görür. Kadının yüzü birden değişince de o anda "veremli teyzesinin" altını temizlediğini fark eder. Sonunda o kadının kendi yakın kız arkadaşı İzgen olduğuna karar verse de "öfkeli, hırçın, sonsuzca acılı" olanın sadece İzgen olmadığını, onunla aynı kaderi paylaşan tüm bu kadın figürlerin "hastalıklı" bir yaşam sürdüğünü düşünür. Feride'nin rüyası kâbus gibidir, kadın kuşaklarının hayal kırıklıklarıyla dolu kederli yaşam öykülerini imgesel bir anlatımla ifade etmesi bakımından dikkat çekmektedir. Gördüğü kadın yüzlerinin hepsinden birer parça alarak kendi tümlüğüne kavuşmak isteyen Feride'nin "*Bir Yaş Dönümü Rüyası*" onun sağlam bir kimliğe erişimini sağlayacak benlik için adeta bir köprüdür.

Erendiz Atasü, kuşaklar arası ilişkileri anlatılırken "femme fatale" denilen ve geleneksel kadın rollerini taşımadığı için "tehlikeli" bulunan kadın tipini Şirin'in duygu

ve düşünce dünyası üzerinden kurgular. Kendisinde izler bırakan eski kuşağın kadın temsilcilerinden ayrı bir özgürlük alanına sahip olan Şirin, ataerkil toplumun geleneksel kadın rollerine uygun olmayan söz ve davranışları ile "femme fatale" denilen kadın tipini temsil eder. Aysu Erden "femme fatal/femme noir" kadın figürü 'erkeğin tüm algılarını bozan' ve uysal, itaatkâr, ezilen, âşık kadının yok oluşunu simgeleyen, ataerkil egemenliğin kuyusunu kazan bir kadın" olarak tanımlar. Femme Fatale, "ev işleri virtüözü" olmaktan uzak, diğer kadınlar gibi gündelik ve tekdüze yaşama boyun eğmeyen, sıkıcı bir yaşam yerine "sonsuz tekilliği talep eden", suçlu bir kadın"dır (Erden, 2011, s. 78). Romanda oldukça "serbest" yetiştirildiği vurgulanan Şirin'in "varlığını çevreleyen ayladaki gücün onu büsbütün çekici, hatta tehlikeli kıldığı" belirtilir. Hem kadınsı bir duruş hem de çocuksu ifadeye sahip olan Şirin "cömertçe sevilmiş ve özgür" (Atasü, 2002, s. 121) bir kadın olarak kendisinden önceki kadın kuşağının aslında olmak istediği kadın-bireyi temsil etmektedir. Selda Tan Özdemir'in de vurguladığı gibi "dişil gücünü kullanan, tehlikeli, tehditkâr, oyunlarının farkına varan erkek kahramanı baş döndürücü güzelliğiyle elinde oynatan fakat şefkat uyandıracak denli masum görünüşlü" femme fatale (Özdemir, 2003, s. 78) yeni kuşak kadınlar daha zeki, entelektüel, özgür ve narsist bir kimliğe bürünürken kültürel kodlardan oluşan geleneksel kalıpları yapısökümüne uğratırlar. *Bir Yaş Dönümü Rüyası*nda "femme fatale" kadının kendi kimlik arayışını özgürce sürdürürken olumsuz bir anlam dizgesi içinde yer almaması yazarın feminist bakış açısının bir ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Farklı kuşaklardan kadın kahramanların yaşamında ataerkil söylemin yarattığı dışsal ve içsel "baskı" unsurlarının Şirin'in kimliğinin oluşumunda neden etkin ol(a)madığının yanıtı romanda yer almaktadır. Şirin, annesini ve babasını kaybettikten sonra kendisini sevenlerle bile arasına koyduğu "dokunulmazlık alanı" sayesinde özgürlüğüne kavuşur. Bu alanı bir "saygı mesafesi" olarak adlandıran Şirin'e göre eski kuşağın kadınları "çift" denen kapalı kutunun içinde kısıtlı bir yaşam sürmektedir. Eski kuşakların geleneksel kadın kahramanlarının sınırları erkekler tarafından çizilen kapalı kutularda yaşamaları cinsler arasındaki ilişkilerde "adaletsiz" uygulamaların göstergesidir. "*Benim kuşağımın kadınları sadakatten, gövdenin kilitlenmesini anlardı. Şirin farklı bir kuşaktan. O, bir "yeni kadın!"* (Atasü, 2002, s. 162) diyen Feride, kapalı alana mahkûm olmayan Şirin'in cinsiyet hiyerarşilerinden uzak yaşam biçimini hayranlıkla onaylar. Feride, kuşaklar arası farklılığı düşünürken Şirin başta olmak üzere gençlerin "ne istediğini sorgulayan, bilen" kişiler olduğunu fark eder. Kendi kuşağının

"o ne istiyor" sorusu ile yetiştirildiğini düşünür. Oysa "ben ne istiyorum" sorusunu kendisini ikaz eden kızı sayesinde geç de olsa kendi kendisine sormaya başlar. Bu noktada yazar kimliği ile Erendiz Atasü'nün kadınların bireyleşmesi için "ben ne istiyorum'' sorusuna ihtiyaç duyduklarını vurgulaması onun feminist bilincini yansıtmaktadır.

Romanda anlatıcı, Şirin'i "femme fatale" olarak tanımlarken Lou Andreas Salome'ye de benzetmektedir. Şirin'i en iyi tanıyan arkadaşlarından biri olan Emek de annesinde bulamadığı aktif cesareti Şirin'de bulduğunu farkederek ona "Lou Andreas Salome" adını takar. Salome, ünlü düşünürleri kendine âşık eden "femme fatale" bir karakter olarak bilinmektedir. 1800'lerin ikinci yarısında kural tanımadan ve yasaklara uymadan yaşayan Salome, "olağanüstü bir kişilik taşıyan" sıradışı bir kadın olarak görülür (Livingstone, 2001, s. 18). Rilke'nin en güzel şiirlerini onun için yazdığı ve Freud'nun çok açıkça hayranlık duyduğu Louise Andreas Salome bilim ve sanat dünyasının pek çok yazar, şair ve filozofu ile iletişim kurmuştur. *Bir Yaş Dönümü Rüyası*'nda Şirin de özellikle sosyal çevresi geniş, üretken ve bağımsız bir kadın kahraman olarak nitelenir. Erendiz Atasü iki kadın arasında ilişki kurarken özellikle "bağımsızlık" sevdalarının altını koyu harfle çizmektedir.

Femme fatale kadın modeli *Dağın Öteki Yüzü*'nde Vecdet'in tasvirinde de karşımıza çıkar. Romanda 'Bursa'da dağa tırmanırken Reha ve Burhan'ın aklından geçen kadın figürler arasında en olumsuz sıfatlarla betimlenen kişi, "Vecdet"tir. Burhan onu çok sert bir dille eleştirerek *"masum, anlayışlı, namuslu kadın" kategorisinden dışlar. Çünkü romanda "Vecdet bir erkeği tamamlamak üzere yaratılmış kadınlardan değil. O zaten bir tümlük... Vecdet Burhan'a yaramaz…"* (Atasü, 1995, s.91-92). Vecdet'in "tümlenmiş" bir kadın olduğu için eleştirilmesi ve "tehlikeli" bulunması fallus merkezli bakış açısının kadını erkeğe bağımlı görme halinin tezahürüdür. Aşk ve evlilikte aradıkları mutluluğu hiçbir zaman bulamayan Reha ve Burhan'ın zihninden geçenler onların "kadın dünyası" na ne kadar uzak ve yabancı olduklarını ortaya çıkarmaktadır.

Femme fatale olarak kadınlardan bir diğeri Kadriye, "Özlem Zamanı Geçti" öyküsünde yaşadığı sosyal çevrede özellikle annelerin çok eleştirdiği kadın kahramandır. Yeni kuşak kadınlar arasında en "ahlâksız" kişi olarak gösterilen ve "tehlikeli" bulunan Kadriye'yi anlamaya çalışan yakın kız arkadaşı Selçuk, toplumsal cinsiyet kalıplarına hapsolmuş bir kadındır. Buna rağmen Selçuk, Kadriye'nin kendi bedeni ile barışmak, kadınlığını yaşamak için toplumsal tabuları aşmaya çalıştığını fark

ederek ona empati ile yaklaşır. Sevdiği, iyi anlaştığı erkekle tensel yakınlık kurduğunu, cinsel ilişkiye girdiği için bundan hiç utanmadığını açıkça belirten Kadriye, özgürlüğünün tüm sınırlarını zorlamak için çabalar. Cahil mahalle kadınlarından oluşan bir grup, onun hakkında sürekli dedikodu üretip Kadriye'nin dışlanmasına neden olur. Kadriye'nin "aykırı" kimliğinin sorumlusunun "kızı gönlüne bırakırsan ya davulcuya varır ya zurnacıya" sözüne kulak vermeyip onu özgür bırakan ailesi olduğunu savunanlar: "Eh, bir kızı kendi başına bıraktın mı ya davulcuya ya zurnacıya…" diyerek düşünce dünyalarını ortaya koyarlar. *"Kadriye'ye bir doğa yanılgısıymışçasına şaşkınlık dolu anlamaz gözlerle" bakıp "Tuh tuh, Tanrı kimselere vermesin"* (Atasü, 1983, s. 133) diyerek "özgür ruhlu" bir kadını "tehlikeli, hastalıklı, anormal" bir canlı olarak algılarlar.

Kuşaklar arası ilişkiler "Gerçek ve Düş" öyküsünde annesinin vefatından sonra hem kendi yaşamını hem annesinin geçmiş yıllarını sorgulayarak bütün bilinmez noktaları aydınlatmaya çalışan kadın kahraman aracılığıyla işlenir. Öyküde annesinin ölümü, kadın kahraman için tutkulu bir arayışın da başlangıcı olur. Erendiz Atasü ölen kadın kahramanın yok oluşunun aslında bir başka kadının dünyasında yarattığı ışık ile varoluşu simgelediğini özellikle kuşaklararası ilişkileri anlatırken sıkça kullanır. Bu bakımdan ölüm teması işlevsel olarak karşımıza çıkmaktadır. Geçmişin "gizemli ve hâlâ örtülü" tüm gerçeklerini ortaya çıkarınca annesinin asıl kimliğini bulacağına ve kendisinin aslında ona dönüşeceğine inanan kadın kahraman : *"Annemin biten hayatını öğrenmek, anlamak, annem olup yeniden yaşamak için kavurucu bir susuzluk duyuyordum. Annemin yaşamında iç içe geçmiş doyumun ve doyumsuzluğun gizini çözmek istiyordum"* (Atasü, 1985, s. 131) diyerek özgürlük arayışının kaynağını ortaya koymaktadır.

Erendiz Atasü'nün betimlediği yeni kuşak kadın kahramanların "denge" ve "doyum" arayışı içinde olmaları dikkat çeken bir husustur. Kadını kendi doğasından uzaklaştırıp kategorilere ayıran erkek egemen söylemler, kadın bireyin denge kurmasına ve özdoyuma ulaşmasına engel teşkil eder. Gerçek ve Düş öyküsünün genç kadın kahramanı da annesinin doygunluğuna imrenerek onun "dengesinin ve dinginliğinin hamurunu" hangi tılsımlı güçle yoğurduğunu merak eder. Kendisini annesiyle özdeşleştiren kadın kahramanın kuşaklar arasındaki sağlam bağın yarattığı süreklilik duygusunun etkisinde kaldığı görülür. Anneannesini, annesini, kendisini ve kızını tek bir beden ve tek bir ruhta düşünen kahraman, hepsinin ortak bir kaderi paylaştıklarına

inanır. Kadın kahramanın iç konuşması kuşaklar arasılığın onun benlik inşasında merkezi rol oynadığını kanıtlar:

"*Hastaneden çıkıp yollarda yürüyen kadın, annemin ölümüne ağlayan ben miydim, anneanneme ağlayan annem miydi, yoksa bana ağlayan kızım mı? Bilmiyordum. Ben kimdim? Sanki ben, bütün bu kadınların hepsi ve hiçbiriydim. Sürekli döngüler çizen ve hep başladığı yere dönen bir mekânda devinen kimliksiz bir varlık gibiydim. Öncesiz ve sonrasız bir zamanda, kaçıp kurtulmak istiyor tam kurtulduğumu sandığım an, başladığım noktaya döndüğümü ayrımsıyordum. Kimdim ben, bilmiyordum. Beni doğuran ölmüştü; tek bildiğim buydu. Bu biraz da benim ölümümdü."* (Atasü, 1985, s. 133).

İkinci kuşaktan kadınlar, zaman zaman çatışma yaşasalar bile onların anneleriyle duygusal etkileşimlerini ve dayanışmaları çok güçlüdür. Ancak onlara göre *"bu, kendilerinin özerkleşmesini engelleyen değil, tersine destekleyen bir durumdur"* (Bora, 2001, s.89). Öyküde anlatıcının annesinden dinlediği öğütler adeta vasiyet niteliğindedir:

"*Kendimi bulmak için ne gerektiyse onu feda ettim. Pişman değilim. Belki babana, belki de kendime haksızlık ettim, yanıldım. Yanılmamak mümkün mü? Ben düğümü ancak bir noktaya kadar çözebildim. Bunun ötesinde yapılacak bir şeyler varsa, sana bırakıyorum. Düğümün geri kalanını sen çöz. Ben ancak kendi kendime yetmeyi öğrenebildim. Bu yeterliliği aşmayı sen öğren"* (Atasü, 1985, s. 166).

Kendini bulmak için çabalayan kadın kahraman iktidar araçlarının kadını "öteki" kılan baskı araçlarına karşı mücadelesinde düğümleri çözmeye başladığında kendi gerçeklerine ulaşmaya başlar. Banu Yörük'ün de işaret ettiği gibi annelik kavramının kadında oluşan "ötekilik" algısıyla doğrudan bağlantısı söz konusudur. Ataerkil toplum kadını annelik ile ödüllendirdiğini düşünüp onun temel görevini neslin devamını sağlama olarak kurgular. Kadının benlik algısına bilinçsizce de olsa empoze ettiği bu fikir özellikle kuşaklar arası ilişkiler üzerinden Atasü'nün eserlerinde farklı bakış açılarıyla sorgulanır. (Yörük, 2008, s. 75)

Erendiz Atasü'nün çok sayıda öyküsünde farklı nesillerden kadın kahramanlar "süreklilik" duygusunun anlamını keşfetmeye çalışır. Alınyazısı gibi değiştirilemeyen çoğu özellik adeta genetik miras olarak yeni kuşaklara devredilmektedir. "Üç Kuşak" öyküsünde anneanne, anne ve onun evli kızının yaşam serüveni kanalıyla nesiller arasındaki köprülerin nasıl kurulduğu anlatılmaktadır. Öyküde anneannenin ölümü anlatıcı kadının iç dünyasında bir uyanış yaratır. Üç kuşaktan kadın kahramanın yaşam

öyküleri eş zamanlı analiz edilmektedir. Öykü, annesinden "anneannen öldü, gel" diye telgraf alan kadın kahramanın karmaşık ruh halinin tasviri ile başlamaktadır. Bu kısa ve resmi ifade kadın kahramanın gündelik yaşamını kesintiye uğratıp onun uzun uzun iç hesaplaşmalar yaşamasına neden olur. Annesinin "çekingen, kibar, usul" tavrını bir yana bırakıp kızına "gel" diye emreden bu seslenişi kızını şaşırtır. *"Zavallı anneciğim, yaşamında belki de ilk kez buyurmuştu… Hayatını sıkıştıran zorluklara karşı koyarken, kırılmamak için gitgide yumuşayıp esnekleşerek direnmeye çalışan anneciğim…"* (Atasü, 1985, s. 192) diyen anlatıcı ataerkil değerleri sorgulamadan kabul eden "adanmış" bir kadın olarak annesinin zorlu yaşamını tahlil etmektedir.

Küçük evlerinde annesine uygun yer olmadığını, eşinin ve çocuklarının da onun varlığından çok rahatsız olacağını düşünen anlatıcı için annesinin kalacağı yer meselesi çözümsüz bir hâl alır. Oysa annesi, kendi evinde kafasını dinleyip tek başına yeni bir düzen kurma planı yaptığını ona açıklar. "Annesinin ilk kez nefes alabileceğini, kafasını dinlemesi gerektiğini" savunan damadının bakış açısını haklı çıkaran anne figürü, yıllar boyunca hem hastalıklı annesinin hem de kendi kocasının bakımını üstlenmiştir. Kadının kendi bedenini ve ruhunu kurutan bu ilişkiler ağında herkesin "ona muhtaç" gibi yaşadığı fark edilir. Evdeki her sorunu tek başına çözmeye çalışan kadın kahraman, *"Babana bir şey sezdiremezdim. Olmazdı işte, sinirli adamdı, üstelik tansiyonu vardı, biliyorsun. Hasta oluverecek diye ödüm kopardı. İkisinin arasında sıkışıp kalmıştım işte. Ne gençliğimi anladım, ne evliliğimi"* (Atasü, 1985, s. 203) diye itirafta bulunur. "Baba" figürünün evde "öfkeli" haliyle korku salması ataerkil aile düzeninin şematik yapısının göstergesidir. Türk Dil Kurumunun güncel elektronik sözlüğünde kadın nedir sorusuna verilen yanıtlar arasında "analık veya ev yönetimi bakımından gereken erdemleri, becerileri olan" ve "hizmetçi bayan" tanımlarının yer alması toplumsal cinsiyet rollerini pekiştiren bir durumdur. Öyküde kocası ve hasta annesi arasında ezilen kadın için kurgulanmış "kurban" rolü bu bağlamda yerleşik bir algının ürünüdür.

Öyküde annesi ile anneannesi arasındaki "tuhaf" ilişkiyi sorgulayan anlatıcı, kendisini paşa konağında sanan, paşa kocasıyla gösterişli yaşamına devam ettiğine inanıp adeta geçmiş zamanda yaşayan anneannesinin bakımının ne kadar zor olduğunu düşünür. "Seksen sekiz yaşında biblo gibi zayıf bedeni, güzel yüzü, özenli saç topuzu, süslü terlikleri" ile hatırladığı anneannesinin *"doğal ikliminden çok uzaklara sürülmüş acayip bir canlı"* (Atasü, 1985, s. 202) olduğuna inanır. Aslında annesine çok az analık eden anneannesinin onun ellerine emanet edilen küçük bir çocuk olduğunu savunur. Anneanne figürünün zihnen geçmişin belli bir dönemine takılıp kalması tesadüfi

değildir. Yaşlı kadının reddettiği şimdi zaman, onu değersizleştiren unsurların hâkim olduğu bir zaman dilimidir. Günün gerçekliğini reddeden, an'dan uzaklaşıp sürekli geçmiş zamanın mekânlarında geçmiş zaman insanlarıyla yaşayan yaşlı kadının yitik cenneti eşiyle yaşadığı konaktır. Hizmetçiler, halayıklar, aşçı ve kalfalardan uzak, farklı bir yaşam biçimini kabullenemeyen kadın kahramanın bakımını kızı üstlenir. Heykele benzettiği anneannesi ve ev işlerinde kullanıla kullanıla yıpranmış makine gibi gördüğü annesini düşünüp "peki ben neyim, ben bir insan mıyım" sorusunun yanıtını arayan anlatıcı, kadını "nesne" olarak gören cinsiyet ayrımcılığına itiraz eder. *"Daha iyi eğitim görerek kendini yetiştiren genç kadın kuşağı çevresinde olup bitene duyarlı, kendi duygularına düşüncelerine sahip çıkan, sosyal yaşamda cinsel nesne olarak algılanmayı kabul etmeyen tavırları ile bir önceki kuşaktan oldukça farklıdır."* (Michell, 1995, s. 84) Bu bakımdan anlatıcı, toplumun "kurban" kadın imgesine direnip geçmiş zamana tutunan anneanne figürüne de anlayış ve şefkatle yaklaşmayı başarır. Anneannesinin özellikle doğumlarından hiç bahsetmemesi anlatıcının dikkatini çeker. Onun doğumdan, kandan, acıdan, sancıdan hiç hoşlanmadığını hissettirecek kadar tüm kadınsal kavramlardan uzak yaşadığına inanır. Doğumları ve doğuran kadınları hiç sevmeyen anneannesini ile midye kabuğundan doğan güzellik tanrıçası Venüs arasında ilişki kuran anlatıcı, onun da Osmanlı sarayının harem dairesindeki bir çiniden doğduğunu söyler. Çözülüp dağılmamak için donup kaldığı düşünülen yaşlı kadının masalsı atmosferini hiçbir şey değiştiremez. Kadın anlatılarında masalsı söylem, katı gerçekliğin reddedildiği durumlarda sıkça kullanılmaktadır. Bu öyküde de yaşlı kadın kendi mutluluk masalında "donup kalmış" bir güzellik simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerçek ve düş başlığını taşıyan öyküde düşlerle yaşayan "kraliçe" rolünde anneanne de "külkedisi" olan anne de özgürleşemedikleri ve hayallerine kavuşamadıkları bir hayatı yaşamak zorunda kalırlar.

''Uçu'' adlı öyküde de kuşaklar arasılık, edebiyat öğretmeni ile annesinin ilişkileri "onların kaderindeki benzerlik" noktasından hareketle ele alınmaktadır. Kızının evli bir şairle yaşadığı yasak aşkı bilen ve bundan çok rahatsız olan yaşlı kadının iç dünyasına ışık tutulur. Üç Kuşak öyküsündeki anneanne figürü gibi geçmiş zamanı çok özleyen, geçmişte yaşanmış olayları kendi dünyasında yeniden kurgulayan, yitik cenneti olan çocukluğunun mutluluğunu yeniden yakalamayı düşleyen yaşlı kadın, "sessiz ve düşünceli" biri olarak nitelendirilir. Ahşap köşkte kızıyla yalnız yaşasa da özellikle şiir akşamlarının kalabalık gruplarıyla sosyal ortama girince çok mutlu olur. Yaşlı kadının geçmişi düşünürken *"Çocukluğu, kendinin mi kızının mı? Öğretmen*

okulu, yatılı koğuşlar… Yoksulluk… Şehitler… Öksüzlük…" (Atasü, 1985, s. 43) diyerek kopuk kopuk sayıklamaları dikkat çekmektedir. Onun bilinçaltından taşan bilgilerde kendi bireysel tarihinin içinde kızınınkinin bir alt metin gibi iç içe bulunması kuşaklar arası sürekliliğin göstergesidir.

"*Yaşlı annenin kaderi de böyle sessizce yan odaya kıvrılıp akmaktı, gamlı gövde gibi, kızının döl yatağından boşalıp toprağa karışan kara kan gibi… Muma kesmişti benzi, dudakları keskin, kıpırtısız çizgi. Ne tek yakınma sözü, ne de inilti kurtulabilmişti dişlerinin arasından. Kan, sessizce akmıştı minik dölle birlikte, kızının kırılgan, köşeli gövdesinden. Şair işitmemişti"* (Atasü, 1985, s. 44) sözleriyle yaşlı kadının kızına acıma duygusu ve anne şefkati ile yaklaşması söz konusudur. Kaybedilen bir bebeğin acı hatırası kızı için çok zor olsa da onun iradeli biçimde bunun üstesinden geldiği görülür. Şairin kendisinin haberinin dahi olmadığı bu sorunu tek başına atlatan öğretmenin aslında kırılgan olan gövdesinin bu tür sorunlar karşısında nasıl sertleşip kabuklaştığı öykü boyunca anlatılmaktadır. Düşük ya da kürtajın anlatımı, kadın deneyimlerinin doğal gerçeklikleri çerçevesinde dile getirilmesi noktasında feminist edebiyat için önem arz etmektedir. Erendiz Atasü, kadın gövdesinin kendi seslerini "sansürsüz" dile getirirken gövdede yaşanan değişimlerin kadının iç dünyasında yarattığı değişime büyük önem vermektedir.

Farklı kuşaklardaki iki kadının öyküsü "Mis" öyküsünde dile getirilirken anne rolündeki kadın kahramanın "yabancı" kimliği dikkat çekmektedir. Eski bir tiyatro oyuncusu olan Louise ile onun konservatuar öğrencisi kızı Sevdanın ilişkisi derinlemesine yansıtılmaktadır. Sevdiği adam için İngiltere'den kaçıp Ankara'nın yoksul bir mahallesine yerleşen Lousie, geçmişine dair her şeyi unutmak için büyük çaba sarf etmektedir. Sevda, annesi ve babasına konservatuarda okumak istediğini söylediğinde Louise'nin annesinin sert tepki göstermesi kadın kahramanın kendi geçmişinin kötü deneyimlerini kızının yeniden yaşaması endişesidir, fakat Sevda sanatçı olma hayalini babasının da yardımlarıyla gerçekleştirir. *"Senin için sevgili kızım, hep seni düşünerek… Sen ki neyin nesisin, farkında değilsin. Benim nereden geldiğimden, kimin nesi olduğumdan haberin yok"* (Atasü, 1998, s. 66) diyen Louisenin tavrı "anne" kimliğinin "korumacı" rolünü ortaya koymaktadır.

Öyküde kızı Sevda'yı konservatuarda okuma kararından vazgeçmeyişini ve onun kararlılığındaki sağlam duruşu görünce etkilenen baba figürü bu kararlı direnişin karısı Louise'den kızı Sevda'ya geçen bir özellik olduğuna işaret etmektedir. Şevket, karısıyla kızı arasında çok belirgin benzerlikleri keşfederek onların "özdeş" kimliklere

sahip olduklarını idrak eder. Kızının Finten rolüne evde gizli gizli hazırlandığı bir anda karısının elinden tutup onu izlemeye götüren Şevket'in *"Bak, bu sensin aslında. Senin yeteneğin. Buraya, bu eve gömdüğümüz yeteneğin. Yazık değil mi? Tamamen yok olmasın. İzin ver kızımızda yeşersin. Bu şansı ondan lütfen alma"* (Atasü, 1998, s. 68) deyişi Louise'nin fikirlerini yeniden sorgulaması için anahtar rol üstlenir. Sevda sahneye çıktığında Şevket'e göre sahnede izledikleri aslında "Louisenin çeyizi"dir. Sorgusuz sualsiz sadece bu mutlu an'ı yaşamaya kararlı olan Louise için de kızı kuşakların sürekliliğinin aynasıdır. Sevda sahnedeki duruşu ile Louise'ye büyükannesinin gençlik yıllarındaki fotoğraflarını da çağrıştırdığında diğer öykülerde karşımıza çıkan kuşaklararası kadın zinciri metinde tamamlanır. Kadınların genetik mirası üzerinde uzun uzun düşünen Louise'nin kızı Sevda'nın fiziksel ve ruhsal özelliklerinde kendisinin ve yakınlarının izlerini görmekten mutluluk duymaya başlaması onun kendi geçmişi ile barışmasının ve kendi kimliğini kuran öğeleri kabullenmesinin yansımasıdır. Buna rağmen kadın kahramanın annelik rolünün baskın olduğu onun iç dünyasında yükselen seslerle ortaya çıkmaktadır.

"*Kulis kokusu Şevket'siz yıllarda yoldaşı olacaktı; Louise'i yeni özgörevine iletecekti: Sevda'yı kollamaya, onun ilişkilerini denetlemeye. Sakın ha, kızı değersiz ten yakınlıklarında, uykusuz, esrime kokulu gecelerde tüketmeyeydi yeteneğini! O sımsıkı koşullarda özenle saklanmış cevheri, kutsal bir emanet gibi gözetilen ve iletilen"* (Atasü, 1998, s. 70).

Kızını büyük bir hayranlıkla izleyen Louise'nin yıllar öncesi tiyatro sahnesinde Jülyet ve Desdemona kimliklerine büründüğü an'ı Sevda'yı izlerken hatırlaması kendisini ve kızını kurmaca eserlerin diğer kadın kahramanları ile aynı karede düşündürüp "kadın/lık geleneği" sorgusu yaratmaktadır. Ortak kaderinin birleştiği düşünülen kadın kahramanları yaşamları boyunca ayakta tutan sanat aşkı, Louise için görünmez bir yol gösterici olarak tanımlanan kulis kokusunda somutlaşmaktadır. Sahnede kurmaca eserler sergilenirken kadın kahramanların arasında sağlam bir tarihselliği kuran"duygu iletkeni"ne işaret edilmesi önemlidir. Kızına "kendi çeyizi" olan oyunculuğunu sahnede izlerken kadın kahramanın kendi iç çelişkilerini, çatışmalarını, hayal kırıklıklarını ve coşkusunun tiyatro metinlerinin kadın kahramanlarından "çeyiz" gibi algılaması "ortak kadın yazgısı" üzerine düşünülmesini sağlamaktadır. Sahnenin ışıklarının kadın tarihini aydınlatarak kuşaklararası güçlü bir zincire şu sözlerle ışık tutmaktadır:

"Duende… Işınlanıyor oyuncuların varlıklarından, kıpırtılarla dolduruyor, dalgalandırıyor izleyiciye değen loş havayı, müthiş bir duygu iletkeni gibi duyarlı ve devingen kılıyor. Duende… İnsanın yaratıcı ve kahredici gizi Desdemona'nın öğrenilmiş katmanlarından süzülüp derinlere, taa en dibe sürülmüş asal dokuya, Juliet'in deli fişekliğine ulaşabiliyor, sevdadan bu yana ilk, ölümden önce belki de son kez" (Atasü, 1998, s. 69).

"Hayat Bir Rüya, Torun ve Yeryüzü Mutluluğu" öykülerinin kendi içinde kurduğu üçlü bir zincir ile anneanne, genç anne, kız çocuğunun yaşam öyküsünden kesitler sunulur ve farklı kuşakların kimliklerinin tümlenmesinin farklı parçaların birleştirilmesi ile mümkün kılınacağı vurgulanır. İlk öyküde yaşlı kadın kahramanın geçmişi acılar, kayıplar, hayal kırıklıkları ile dolu olduğundan kadın kahramanın gördüğü rüya yaralarını kanatan bir kâbusa dönüşür. "Yara"nın iyileşmemesi ve yeni kuşağa da miras yoluyla aktarımı olasılığı yaşlı kadın için endişe kaynağıdır. Geçici tamponların çözüldüğünü ve yaraların tazelendiğini hisseden kadın kahramanın iki buçuk yaşındaki torununun sesini duyunca yerinden doğrulup kalkması onu yaşama bağlayan gücü "yeniden doğan/yeni doğan kadın"da bulmasıdır. Öyküde bir Fransız yazarın romanında yaşlı bir kadının ölmeye yattığını fakat küçük torununun sesiyle yeniden hayata tutunduğunun anımsanması kadın kahramanın bilinçaltını yansıtmasının yanı sıra torununun varlığını onun dünyasında daha anlamlı kılar. *"Hoşgeldin bebek. Ne çok ağrının merhemisin… Bilerek bilmeyerek çekilen hasretlere yanıt… Yitik insanlardan, yitik zamanlardan evrene dağılmış zerreciklerden canlı bir armağan… Yaşamak sırası sende…"* (Atasü, 2008, s. 112) diyerek giriş yapılan Torun öyküsündeki gibi "yeniden var oluş" umudu simgeleyen "torun" ile mümkündür. *"Torun büyüdükçe anneannesini daha çok yaklaştırıyordu hem geçmişe hem geleceğe. Bazen günleri şaşırıyor, toruna kızının adıyla sesleniyordu"* (Atasü, 2008, s. 114) denilerek kadın kuşaklarının kendi geçmişleri ile barışmalarını ve geleceğe "umutlu" bakmalarını sağlayan yeni kadınların henüz yaşanmamış bireysel tarihlerinin kolektif kadın bilincinin ürünü olması için mücadele edilir. Döngü sözcüğünün "Torun" öyküsünde de karşımıza çıkması dikkat çekmektedir:

"*Matruşka bebekler gibi bir dizi oluşturmuşlardı, birbirlerinin gövdelerinden koparak yaşlı kadın- anneanne, genç kadın-anne, kız bebek-torun aralarında döngüsel bir duygu akışı. Kızının dal gibi bedenini, torunun bir avuçluk ılık varlığını geniş gövdesiyle kaplamak, içine salıverildikleri insanlar dünyasının korkunçluklarından korumak istiyordu yaşlı kadın"* (Atasü, 2008, s. 114).

Kadın kuşakların arasında "koşulsuz uyum"un var olmadığı ve kimi zaman "rekabet" ilişkisine benzer bir "güç" mücadelesinin az da olsa hissedildiği "Yeryüzü Mutluluğu" öyküsünde ortaya çıkar. Ameliyata giden kadın, bebeğini bırakıp gitmek istemeyince kendi annesinin bebeğe verdiği "gecelik" koku çağrışımları ile işlevsel bir anlam kazanır. Çocuk "sihri koklamış gibi sakinleşir" (Atasü, 2008, s. 150). Gecelik, öykü boyunca kadın kuşaklarının birbirlerinin varlığını koku çağrışımı ile hatırlamalarını sağlayan nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadın belleği anne ile yoğun ilişki anlarını hatırlatan bu nesne ile harekete geçmektedir. Öyküde genç kadın kahramanın ameliyat öncesinde bebeğinden bir türlü ayrılamayışı karşısında kendi annesi ona şu sözü söyler: *"yeniden sana dönmesi için yıllarca beklemen gerek büyüsün, evlensin, çoluğa çocuğa karışsın"* (Atasü, 2008, s. 148). Anlatıcıya göre bu cümle "öç demeye dili varmasa da ekşi doyumla" söylenmektedir. Yaşlı kadının genç bir anne olan kızının geçmişte kendisini anlayamadığı noktaları kendi çocuğu ile ilişkisinde idrak etmesi yaşlı anne için tatmin unsuruna dönüşmektedir. "Kendini bildi bileli annesiyle arasında var olan o garip, tersine duygu işleyişi, yarım kalmış bir tümce, kekeme bir sözcük gibi olan o iktidarsız iktidar mücadelesi gene kendini hissettirmişti" (Atasü, 2008, s. 148). İktidar sözcüğünün kadınlar arası ilişkilerin tasvirinde de kullanımı önemlidir. Hem güç mücadelesi hem de birincil ya da ikincil konuma taşınan "baskın" bir kimliğin varlığı söz konusu olmadığından "iktidarsızlık" söz konusudur. "Hayat Bir Rüyadır" öyküsünde geçmişin yaralarını kanatan kadın kahraman "Torun" öyküsü ile yeni doğan bebek ile yara merhemine kavuşup "Yeryüzü Mutluluğu" öyküsünde de iç hesaplaşmalarla da olsa yaralarını iyileştirmeyi başarır. Kuşaklararası ilişkilerin "iyileştirici" bir güce sahip olması bakımından kadın kahramanların yaşam öykülerinde kalıcı izler bırakması feminist hareketin merkeze aldığı önemli hususlardandır. Bu bakımdan üçlü öykünün oluşturduğu zincir ile sağlanan "aktarım" kadın geleneğinin inşasına önemli bir katkı sağlamaktadır.

Rabia Hanım'ın torunu ve Raik'in kızı Selma Hanım "Arda Kalan" adlı öyküde geçmişten "arda kalan"ları yara merhemine dönüştürür. Otobiyografik bir öykü olan metinde yazar anlatıcı kendi babaannesinin yaşam öyküsünü paylaşmaktadır. Selma, yazar anlatıcının duygu ve düşünce dünyasını temsil eden ana kahramandır. On beş yaşından beri gitmediği Trabzon'a kongre için gitse de Selma'nın asıl amacı babaannesinin bu kentteki mezarını görmek ve geçmişin izlerini keşfetmektir. Mezarlık bu öyküde de fiziksel mekân olmaktan çıkıp kadın kuşakların kültürünü ve tarihini birbirine aktarıp ölümden yaşam doğuran bir rol üstlenir. Babaannesinin mezarına bakıp

onun doksan bir yıllık ömründe "döllenmiş yumurtadan, çocuk sevimliliğine, serpilen genç kızlığa, doğurgan anaçlığa" geçtiği zamanları hayal eden Selma'nın kendi kimliğinin kurulum aşamaları da eş zamanlı olarak zihnini meşgul eder. Vefat eden beş erkek evladını gömmüş olan sabırlı babaanne figürü, Selma'nın gözünde önemli bir direnç anıtına dönüşmektedir.

"Galiba o kadar çok değişim yaşadım ki sürüp giden bir şeylere ihtiyacım var." diye düşünen Selma kuşaklarası süreklilik duygusunun yarattığı döngü ile huzura kavuşur. Her şeyin hızla tüketildiği bir çağda kadın kahramanların yaşamlarının sağlam döngüsü içinde biriken kadınlık deneyimleri "güven" duygusu aşılamaktadır. Rabia Hanımdan kalan bahçedeki çiçekler zamana meydan okuyarak yeşerdiğinden babaannesinin dirençli kimliğinin göstergeleridir. Doğanın döngüsü Selmanın iç huzurunu çoğaltan bir faktöre dönüşmektedir. Tüm yıkımlara direnen çiçeklerle onlara can veren Rabia Hanım'ın gücü arasındaki bağ Selmanın yeniden kimlik inşasında önemli role sahip olacaktır. Kuşaklar arasında sürekliliği kendi yaralarına merhem olarak süren genç kadın, babaannesinin *"dokunduğu toprağın bir parçası, bu toprağın bir elementi"* olduğunu düşünür (Atasü, 1985, s. 79).

Kadınların beden değiştirip bitkiye dönüşmeleri aslında "kurtuluş"tur. Daphne'nin defne ağacına, Syrinx'in saza dönüşmesi onları Apollon'un ve Pan'ın cinsel tacizinden ve şiddetinden korumaktadır (Ergun, 2009, s. 224). Rabia Hanımın geçmişinde yaşadığı tacizden ve Selma'nın Trabzonda eniştesinin cinsel saldırısından kurtuluş anları kadın-doğa arasındaki soyut bağın gücüne işaret etmektedir. Selma, bitkiler gibi kendi köklerini, kimliğinin kimin devamı olduğunu, kendi benzerinin nerede olduğunu, özdeşinin var olup olmadığını araştırmaktadır. Rabia Hanım'ın kimliği bu noktada "dönüştürücü" güç olarak karşımıza çıkar. Öykünün sonunda yaşam "dimdik, ödünsüz dikilen bir duvara" benzetilmektedir. Duvar, kadın cinsini toplumsal cinsiyet rolleri ile dar mekânlara sıkıştıran cinsiyetçi ideolojinin simgesidir.

Bachelard'a göre "mekân çözümleme, özel yaşamımızla ilgili mekânların dizgesel ruhsal çözümlemesi olacaktır." Öyküde de mekânların kadın kahramanların ruh hallerine göre yeni görüntüler kazanması kahramanın iç dünyasının yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. *"Geçmişin tiyatrosu olan belleğimizin dekoru, kişileri baskın rolleriyle korur. İnsan bazen zaman içinde kendini tanıdığını sanır, oysa tanıdığını sandığı şey, varlığın durağanlık kazandığı mekânlar içindeki bir dizi bağlanmalardır yalnızca; yitirilen zamanın peşine düştüğünde, zamanın akışını "durdurmak" isteyen varlığın. Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar."*

(Bachelard, 1996, s. 36) diyen Bachelard, Selma'nın mekân ile kurduğu ilişkiyi anlamlı kılmaktadır. Kadın kahraman belleğin dekorunun tüm ayrıntılarından faydalanarak geçmişin izlerini mekânın gizli yüzlerinde arar ve kadın kimliğinin kayıp parçalarına ulaşır. Dilek Direnç'in de vurguladığı gibi "Rabia Hanım, Selma'ya yüzyıl başının geleneksel bir ataerkil yapı ve İslam kültürüyle şekillenmiş toplumunda, üstelik savaş, kaçış ve göç yıllarında yaşanmış kendi hayatını açarak, göreli olarak daha durağan bir dönemde ve kadın olarak daha ayrıcalıklı koşullarda yaşayan Selma'ya, kendine inanç ve mücadele ruhu" aşılamaktadır (Direnç, 2001, s. 16).

Virginia Woolf'un eserlerinde kadın karakterler hayatın tüm öğelerinin birbiriyle bağlantılı olduğunu derinden hissederler. Woolf'un metinlerinin merkezinde de "döngüsellik" yer almaktadır. Bu noktada Virginia Woolf ile yazar arasındaki etkileşimin önemli bir parçası daha ortaya çıkmaktadır. Atasü'ye göre Woolf'un kendi dehasıyla ilgili tutumu, pek çok erkek yazarınkinden farklıdır. Woolf, *"kendini, hiçlik deryasında olağanüstü bir ada gibi görmez. Tarihsel, kültürel ve biyolojik bir akışın parçası olduğunun sadece zihinsel olarak değil, duygularıyla da farkındadır* (Atasü, 2009, s. 143). Akışın parçası olma halinin farkındalığı kadın yazarların kendi kurgu dünyalarına da yansımakta ve kadın yazarlara ait bir etkileşim zinciri oluşturmaktadır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

CİNSEL KİMLİĞİN OLUŞUMU BAKIMINDAN KADIN

Erendiz Atasü'nün eserlerinde kadın kimliğinin cinsellik üzerinden cesur bir dille sorgulanması yazarın kadın edebiyatının en özgün kalemlerinden biri olmasında önemli bir rol oynamaktadır. Erendiz Atasü şu sözleriyle cinselliğin anlatımındaki başarısının sırrını açıklamaktadır:

"*Cinselliği anlatmak zor. Kendi kuşağım için konuşuyorum. Çünkü genç kuşağın daha farklı yaşadığını sanıyorum. Benim kuşağım daha baskılı yaşadı. Ataerkil baskıların bir kısmını biz de özümsedik. Kendi kendimize baskı uyguladık. Cinsellik hakkında düşünmeye, konuşmaya yönelik yetiştirilmediğimizden dolayı zorlandım. Dilden kaynaklanan zorluklar da oldu. Cinsellik konusu çok maço bir dille anlatılıyor. Kadının duygularına denk düşen bir dilimiz yok. Bu yüzden hep imgeleri kullandım*" (Ergu, 2004, s. 4).

Çünkü kadını anlatan eserlerde bedenin kendi iç seslerini kadın yazarların dahi duyuramayışı toplumsal kodların içselleştirildiğini kanıtlamaktadır. Oysa Erendiz Atasü, eserlerinde bireyleşmeyi önleyen kodları ifşa etmekle yetinmez, yapıçözümü ile yerleşik anlatı dizgelerini kadın dilinin gücü ile bozmayı başarır. Kadın kahramanlar, kendi bedenlerini estetize edilmiş bir söyleyiş ile tanıma fırsatı yakalar ve kendi doğalarıyla barışarak bütünlenme sağlar.

Erendiz Atasü, dilin ideolojik bir araç olarak kullanılıp kadın cinselliğini baskıladığı bilinci ile yazmaktadır. Foucault'nun tasvir ettiği *"her alana içkin olan ve kendi örgütlenmelerini kuran güç ilişkileri"* Atasü'nün cinsellik temalı metinlerinde karşıt güç olarak karşımıza çıkmaktadır (Foucault, 2003, s. 71). *"İktidar ilişkileri başka tür ilişkilere (ekonomik süreçler, bilgi ilişkileri, cinsel ilişkiler..) göre dışsallık konumunda değildir, onlara içkindir, bu bağıntılar iktidar içinde oluşan bölüşüm eşitsizlik ve dengesizliklerin dolaysız sonuçlarıdır"* (Foucault, 2003, s. 72). Erendiz Atasü, roman ve öykülerinde bu iktidar ilişkilerinin doğurduğu cinsiyet ayrımcılığına ışık tutarak eşitsizliğe karşı mücadele eder ve kadın kahramanların cinsel yaşamlarında kavuşacağı özgürlük ile gerçek kimliklerine sahip olacaklarını savunur. Kadını kendi doğasından örtük iktidar ağları aracılığıyla uzaklaştıran ataerkil düzenle metinleri aracılığıyla hesaplaşan yazar, tabulaştırılmış konuların üzerindeki örtüleri kaldırma rolünü üstlenir. Bu örtüleri kaldırırken yazarın ataerkil düzenin yerleşik dil yapısı yerine

feminist kuramcıların işaret ettiği parçalı, tutarsız, şaşırtıcı söylemlere başvurması bilinçli bir seçimdir. Parla'nın belirttiği gibi "*Psikoseksüel güdülerin, rasyonel anlam birimlerini parçalamasına izin verilmeli, bunun için de tutarlı, mantıklı, bütünlüğü olan bir yazı biçimi yerine parçalı, tutarsız ama kışkırtıcı bir yazı biçimi seçilmelidir. Egemen iletişim biçimlerini paramparça edecek, erkek egemen dilin anlam egemenliğini kırabilecek güce sahip olduğunu söyler''* (Parla, 2001, s. 32).

4.1. Kadının Kendi Bedenine Yabancılaşması

Ataerkil toplumlarda kadın bireyin kendi bedenini keşfetmesini sağlayacak deneyimleri yaşamasına engel olan sosyal kodlar, yaşamın her hücresine sinerek tüm alanlarda kadını kuşatmıştır. "*Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederler. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederler. Bu durum yalnızca erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler"* (Berger, 1988, s. 47) diyen Berger, kadının "seyirlik nesne" olarak kendi bedenine uzaklığını da açıklamaktadır. Atasü, kadını "nesne" olarak algılayan eril zihniyet yüzünden kadın bedeni ile bilinci arasındaki uzaklığın metinler aracılığıyla yok edileceğine duyduğu inancı beden anlatılarında yansıtmaktadır. Kadını "edilgenlik" kalıbına sıkıştıran göz, Irigaray'a göre *"diğer duyulardan daha fazla nesneleştirir ve hükmeder"* (Pullock, 2002, s. 98). Erkek iktidarı tek güç olduğundan kadın "bakma" ediminden mahrum kılınmaktadır. Erendiz Atasü, bu mahrumiyetin oluşumunu sosyal ve kültürel koşulları göz önünde bulunduran bir yaklaşımla kurguladığı beden anlatılarında sorgular.

Yazar, kalıplara sıkıştırılan ve sorgulanması yasaklanan kadın bedenini *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*'nde tüm çıplaklığı ile ele alır. AyşeAysu'nun bireysel serüvenini merkeze alarak onun kendi bedenini nasıl keşfettiğini, cinselliği yaşarken hissettiği karmaşık duygularla değişen iç dünyası aracılığıyla yansıtır. Dilek Doltaş'a göre yazar, aşk ve cinsellik kavramları içgüdüsel ve duygusal yönden etkili oldukları kadar, kadın kahramanların belleklerindeki çağrışımlarına göre de anlam kazanmaktadır. *"Yumuşak, tedirgin ama dürüst ve ısrarcı bir kadın diliyle sorgulanan kadın cinselliği belli bir kültür bağlamında"* tartışılmaktadır (Doltaş, 1999, s. 16). *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*, AyşeAysu'yu kendi bedenine yabancılaştıran tüm bireysel ve toplumsal etmenlerle hesaplaşan bir romandır.

Açıkoturumlar Çağı romanında kahramanların kendi eşleriyle aralarındaki soğukluk ve uzaklığın zaman içerisinde yabancılaşmaya dönüştüğü görülmektedir. Neslihan ve Olgun bu yabancılaşmayı yaşayan kahramanlar arasında yer almaktadır. Çiftin yaşamlarının en özel alanında aralarında oluşan fiziksel boşluğun aslında duygusal bir boşluğun ürünü olduğunu fark etmekten kaçınması gerçeklikle yüzleşme korkularını ortaya koymaktadır. Sadece kadın kahramanı değil erkek kahramanı da rahatsız eden bu durumun Olgun'da yarattığı gerilim şu sözlerle betimlenir:

"*Olgun kollarında yatan vücudun ağırlaştığını sandı. Birbirine değen gövdelerin arasında bir dehşet ürpertisi! Bir an! Maddenin soncul ve uçurumsu sessizliği, yatağına, kucağına kadar sokulmuştu işte! Her şeyi yutan obur boşluk… Yoo, karısının gövdesi ılıktı. Ferahladı. Yorgun Nesli, gevezeliğinin ortasında uyuyakalmıştı, hepsi bu"* (Atasü, 2006, s. 305).

Açıkoturumlar Çağı'nda duyu kayıpları ile ilgili özel bir yabancılaşmadan söz edilmektedir. Duyu kaybı "doğunun gölgesi altında beliren, neredeyse bütün karakterlerin yabancılaşmasını somutlaştıran ve parçaları birleştiren bir simge" olarak romanda yer almaktadır. *"İnsanın vücudunda acı algısının yok olması, ruhunda olup bitenlerin tezahürü ve yaşanan olayların derinliğini somutlaştıran bir tepkidir"*. (İşçi, 2014, s. 119). Neslihan ve Meral yabancılaşmayı akademik bir araştırma çerçevesinde düşünüp sorgularken sosyal ilişkilere yansıma biçimlerine de odaklanırlar. Meral ile Fuat'ın evliliklerinde iletişim sorunları belirginleşmeye başladığında kadın kahramanın kendi bedenine de eşinin bedenine de yabancılaşması söz konusudur. Meral, Fuat'ın eline hafifçe dokunduğunda kocasının derisi buz gibi iken "Sende de duyu kaybı var" diye fısıldaması dikkat çekicidir. *"Benim derim yüzülmüş, bütün sinir uçlarım açıkta" diyerek kendi bedenine odaklanan Meral yabancılaşmanın iletişim sorunlarından kaynaklandığını düşünmektedir* (Atasü, 2006, s. 247).

Romanda Meral'in eşiyle cinselliği "heyecansız coşkusuz" yaşaması kadın kahramanın iç dünyasını şekillendiren önemli faktörlerden birine dönüşmektedir. Yatağın kendine ait köşesine büzüldüğünde "kimi çiftler için sevişme vakti" diye düşünen Meral'in yorgun ve isteksiz hâli belirginleşir. "Hedefini yitirmiş arzu taşlaşarak" derisinden iliklerine, uykunun kara kuyusuna çökerken bu durum, kadın kahramanın hem kendi bedenine hem de eşinin bedenine yabancılaşmasına neden olmaktadır. Kara kuyu, çiftin birbirine karşı tüm ilgisini, arzularını, coşkusunu yutması bakımından önemli bir simgedir. Arzunun taşlaşması da kadının kendi bedenini canlı bir doku olarak hissettiği tensel aşktan tümüyle uzaklaşmasının göstergesidir.

Yabancılaşmanın kadının bedeni ve ruhunda yarattığı değişim "Hüzün" adlı öyküde hapisteki sevgilisi için üzülen genç, yalnız ve mutsuz bir kadın kahramanın iç dünyası üzerinden yansıtılmaktadır. Sevdiği adama büyük bir tutkuyla bağlı olan kadın kahraman, tensel yakınlıkların özlemiyle dolup taşmaktadır. Taş duvarların, demir parmaklıkların tek başlarına insanlar arasına engel dikemeyeceğine inanan kadın kahramana göre erkek egemen değerlerle şekillenen toplumlar kadını kendi bedenine yabancılaşmaya zorlamaktadır. Toplumda birbirini seven iki insanın mutlaka evlilik şartıyla birlikte olabileceğine dair yerleşik kalıplar bu yabancılaşmanın gerçekleşmesinde önemli rol oynamaktadır. Sevgilisiyle yaşadıkları ilişkide sevgi ve tutkuyu kaybetmemek için direnen kadın kahraman her şeyi kontrol altına alan denetim mekânizmaları nedeniyle içtenliğine gölge düştüğünü fark edip sevgilisine *"bir yığın insanın meraklı, öfkeli ya da aldırmaz gözlerinin denetiminden geçmiş ve hayli gecikmiş bir mektup"* (Atasü, 1985, s. 87) ile iki insan arasındaki bağın korunamayacağını belirtir. Kadın kahraman, sevdiği adama hasretle yazdığı mektupların başkaları tarafından okunduğunu düşünüp en özel alanlarına yabancıların girmesinden duyduğu rahatsızlığı çaresizlikle dile getirmektedir.

Ataserkil toplumlar, kadın erkek ilişkilerindeki tabuları ile insanları gerçek kimliklerinden uzaklaştırıp kendi kimliklerine bile yabancı bireylere dönüşmelerine neden olur. Kadın kahramanın komşusu Necla Hanım hakkındaki düşünceleri bu yabancılaşmanın en somut örneklerindendir. Necla Hanım, sevgilisiyle yaşadığı ilişki nedeniyle kadın kahramanı horlayan ve dışlayan biridir ve evliliğinde aşkı ve cinselliği hiçbir zaman yaşayamadığından kendi gövdesine yabancı bir kadındır. Onun başkalarını sürekli gözetleyen meraklı ve art niyetli tavırları ile yaşamındaki bu boşluğu doldurma çabası sonuç vermemektedir. Kadınlığını, sevdiği erkekle sınırsız ve kuralsızca keşfeden hemcinsini namus kavramı üzerinden denetlemeye ve sorgulamaya kalkan Necla Hanım, kendi yabancılaşmasının bilincinde de değildir. Necla Hanım için *"Bir kez bile orgazm olmamıştır evlilik yaşamında, başka bir yaşam da bilmez zaten. Ömrü kocasına numara yapmakla geçer. Onun için beni gözetler ve ayıplar"* (Atasü, 1985, s. 90) diye düşünen kadın kahramanın bu sözleri cinsel ilişkide orgazm taklidi yapmak zorunda kalan kadınların kendi bedenlerine yabacılaşmalarını sorgulamaktadır. Cinselliği doyasıya yaşayamayan, hazlarını bilmeyen, kendi bedenini tanımayan ve isteklerini kocasıyla paylaşamayan geleneksel kadın tipinin eleştirisi söz konusudur. "Yatakta dahi maskeler takarak kendisi olamayan" kadın modeli üzerinde duran kadın

anlatıcı, kendi yaşadığı çaresizliğin bedelini hemcinsine karşı acımasız davranışlarla ödetmeye çalışan Necla üzerinden "ödlek insancıklar" grubu ile hesaplaşmaktadır.

"Kadınlar da Vardır " adlı öyküsünde doktor Gülşen eşine duyduğu büyük aşka rağmen cinsellikte kendi bedenine ve eşinin bedenine yabancılaştığını üzüntüyle ve çaresizlikle idrak eden kadın kahramanlar arasında yer almaktadır. Üniversite öğrencisi iken İstanbul'da kimi zaman aynı evi paylaşan karı kocanın tensel yakınlığı onların birbirlerine duydukları sevgi ve güveni zamanla pekiştirmiştir. Cinselliği özgürce yaşayan Gülşen'in aynı dünya görüşünü paylaştığı Erol'u "yaşamını güzelleştiren insan" olarak görmesi sağlıklı cinsel yaşamlarına bağlı olarak oluşmuş bir duygudur. Kadının arzularına ve hazlarına değer veren biri olarak tanıtılan Erol ile Gülşen'in gençlik yıllarında yaşadıkları tutku dolu ilişki şu sözlerle anlatılır:

"*Erol'un Fındıkzade'de arkadaşlarıyla birlikte oturduğu evde kimi zaman sonuca varmayan sevişmeleri olurdu, ama Erol gene de doyuma ulaşırdı. İnce çocuktu Erol, Gülşen'in de doyuma ermesi için uğraşır dururdu. Gülşen, Erol'u kendinden geçercesine izler, gene de "memur çocuğu" terbiyesi almış deneyimsiz, hırçın ama sevdalı eti direnirdi. Gülşen, Erol'a öylesine tutkundu ki Erol'un her dokunuşu ona dünyaları bağışlıyordu. Gülşen Erol'la ilişkisinin aynı bütünün kopmaz parçaları oldukları duygusunu her öpüşte, her sarılışta, her el ele tutuşta kana kana içiyordu. Bakışlarının karşılaştığı her an, Gülşen'in varlığı eriyor, sınırlarını aşıp Erol'un varlığına karışıyordu"* (Atasü, 1983, s. 56).

Gençlik yıllarının bu sıcak ilişkisinin yabancılaşma sorununun gölgesinde yara almaya başlaması en çok Gülşen'in iç dünyasını etkiler. Kadın kahraman, özellikle tutkulu cinsel yaşamın sona ermesi ile bu ilişkinin sıradanlaşmaya başladığını ve kendi bedenine yabancılaştığını üzülerek idrak eder. Gençlik yıllarının büyük aşkı ile evlenirken arzularının hiç körelmeyeceğine inanmış olsa da evliliğinin ilk yıllarından itibaren bu arzuların sönmeye başlamasıyla hayal kırıklığına uğradığını itiraf eder. Bu hayal kırıklığı kadının yaşadığı yabancılaşmada belirleyici faktördür. Doyuma ulaşmak, bedeninin tüm hazlarını sevdiği erkekle paylaşarak yaşamak, kadın kimliğini keşfetmesini sağlayan tensel yakınlığı gerçek bir tutkuyla elde etmek Gülşen için oldukça önemlidir. Fakat kan kaybeden evliliğinde bunların geçmişte kaldığını görecek kadar nesnel bir bakışa sahip kadın kahraman için her şey büyüsünü yitirmiştir. Kendi bedeninde ve ruhunda yaşadığı değişim şu sözlerle betimlenmektedir:

" *... gözlerindeki ışıltı sönmüş, o coşkulu mutluluk yok olmuştu. Uykuya daha rahat geçmeleri için basit bir rahatlama aracıydı sevişmeleri, sonradan insanın içine*

büsbütün yalnızlık ve hüzün veren. Yaşam denen şu çelişkiler yumağının kördüğümünde Gülşen'in duygularıyla etine bağlı duyuları koşutluklarını yitirmişler, birbirlerine ters doğrultularda çoğalıp gelişmişlerdi" (Atasü, 1983, s. 56).

"Balkon Saati" adlı öykünün ana kahramanı Neşe de doktor Gülşen gibi "sevdiğine inanarak evlendiği" eşi ile cinsel yaşamlarına hâkim olan huzursuzluk ve soğukluk nedeniyle mutsuz bir kadın kahramandır. Eşiyle arasındaki mesafe, birbirlerine en yakın oldukları anda dahi kendisini hissettirerek kadının kendisine ve çevresine yabancılaşmasını hızlandırır. Eşinin yorgun bedenini kendisine dayadığında "terli dokunuşunun yıllar öncesinde içinde hüzün koyulaşırken duyduğu özlem kadar zevk vermediğini" itiraf ederken soğukluğu evliliklerinde azalan paylaşımlar ile açıklamaktadır. Özel bir dershanede çalışan eşinin eve hep yorgun geldiğini gözlemleyen kadın kahraman, onunla çok az konuştuklarını fark eder. Kadın özneleri "suskun ve silik" bir imgeye hapseden ataerkil güçlerin kadınlık rollerine uygun olarak eşinin kendisiyle iletişimi kesmesi kadın kahramanda yabancılaşmanın tetikleyici unsuru olmuştur. Geçim sıkıntısı nedeniyle tatil yapamadıkları için eve hapsolan kadın kahramanın şu cümlesi önemlidir: *"Biz bunaltıcı ev içleri ile düşman ev dışı arasında eşikte kapana kısıldık"* (Atasü, 1983, s. 93). Yaklaşan 12 Eylül darbesinin ayak sesleri eşlerin cinsel yaşamlarına gölge düşüren bir başka önemli faktördür, çünkü güvensiz bir ortamda her şeye kuşkuyla yaklaşan bireylerin iç sıkıntısı, korkuları ve endişeleri beden ve ruh sağlığını etkilemektedir. Eşler arasındaki iletişimsizlik kadın karakterin kendi bedenine yabancılaşmasıyla son bulmaktadır.

"Parçalı kimlik, parçalanma, bütün olamama" kavramlarını bedenle ilişkilendirerek sıkça sorgulayan Seçil'in yabancılaşma duygusu Kiraz Dalları öyküsünde anlatılmaktadır. Kendi bireysel ve toplumsal konumunu sorgulamaya başladığı anda anlatıcı konumuyla kendi ismine dair bilgi verirken kadın kahraman aslında kendisine ne kadar yabancı ne kadar uzak olduğunu üzülerek itiraf etmektedir. Adını sesli söylediği anda benliğini sorgulamaya başladığı düşünülmektedir. Geçmişi tekrar tekrar yaşadığını belirten kadın kahramanın öznel zaman algısı onun tümlenme yaşayamamasının nedenini ortaya koymaktadır. Anıları sürekli canlı tutan kadın kahramanın asılı kaldığı geçmişi bırakmama nedeni "belki bu an'a tutunamadığımdan" diyerek açıklar. Zaman kırılması onun kendi benliğini doğru anlamasını engeller. Kadının parçalı bilinçle giderek kendi dünyasına yabancılaşması ile oluşan tablonun şu tasviri toplumsal cinsiyet rollerinin kadın kimliğini parçalara ayırmasının da eleştirisidir: *"Çocuk Seçil, okullu Seçil, genç kız, âşık Seçil, ev kadını, anne Seçil,*

çalışan kadın Seçil, alanlarda bağıran Seçil, sökük diken Seçil.... Sahneler, daha doğrusu tablolar... Bir başkasının çizdiği ve bana yabancı... Kendi yaşamım, anılarım, benden uzak..." (Atasü, 1988, s. 157).

Kadın kahramanın kendi yaşamına dahi yabancılaştığının göstergesi olan bu sözler, hem bireysel hem de toplumsal etmenlerin kadın bedeni üzerindeki yaptırım gücünü açığa çıkarmaktadır. Farklı kimliklerin ayrı ayrı tablolar olarak düşünülmesi bütünlenme sorununa ışık tutar. Kendi kimliğini tek başına, özgür bir birey olarak oluşturamadığı için benliğine uzak kalma söz konusudur. Toplumsal rolleri yerine getirirken adeta başkasının hayatını yaşıyor gibi hissetmesi de erkek egemen zihniyet karşısında yitirdiği kadın kimliğinin eksikliğine işaret etmektedir.

4.2. Eşleriyle İletişim Kuramayan Kadınların Mutsuzluğu

Erendiz Atasü, roman ve öykülerinde geleneksel toplumların cinsiyetler arası ezme-ezilme çelişkisinin yoğun olarak gözlendiği evliliklerde kadın kahramanların mutsuz ve huzursuz yaşamlarını mercek altına almaktadır. Yazar kendisiyle röportajımızda bu durumun sebebini: *"Kadınla erkeğin ayrı hayat alanlarında yaşadığı bir gelenek"* ile bağlantılı açıklamıştır. "Haremlik selamlıktan ve bu geleneğin bütün toplumsal art etkilerinden" söz eden Atasü'ye göre *''iki cins birbirine yabancı olarak yetiştirilmektedir. Bu bakımdan evlilikte de bu yabancılığın pek aşıldığı söylenemez"* E. Atasü (kişisel iletişim, 19.06.2010).

Açıkoturumlar Çağı romanında eczacı Meral, eşiyle kuramadığı iletişim nedeniyle cinsel yaşamında mutsuzluğu giderek artan kadın kahramanların başında yer alır. Kadın kahramanın yatakta "kabuklu bir böcek gibi" büzülmesi onun eşiyle iletişimsizliğinin bedeninde ve ruhunda yarattığı dönüşümün en önemli simgesidir. Meral'in eşi Fuat ile uzun yıllar boyunca "sınırlı" bir diyalog kurduğu anlaşılmaktadır. Orhan adlı dostu ile dertleşirken *"Hayat beni şaşırttı, Orhan ağabey. Bizim evde neşe vardı, şaka vardı. Kimsenin aşağılandığına tanık olmadan büyüdüm. Fuat'ın ciddiyeti, soğukluğu beni şaşırttı"* (Atasü, 2006, s. 247) diyen Meral eşinin kimliğine yabancılığının altını çizmektedir. Onunla paylaşımını sürdürmek için büyük çaba sarf eden tarafın her zaman kendisi olması ise toplumsal cinsiyet rollerine göre "özverili" olması beklenen kadın kahramanın aterkil kodların dışına çıkmadığının ifadesidir. Boşanmaya adım adım yaklaşırken dahi kadın kahramanın bu çabasını sürdürmesi dikkat çekicidir. Kültürel benliklerin inşasında kadın cinsini ikincil konuma yerleştiren

zihniyetle uyumlu bir eylem sergileyen Meral, *"nerdeyse bir görev duygusuyla başından geçen önemli önemsiz bütün olayları günün sonunda kocasına anlatırdı. Fuat çoğu kez onu dinlemezdi, ama Meral alışkanlığını sürdürüyordu, sanki vazgeçse aralarındaki incelmiş bağ hepten kopacaktı"* (Atasü, 2006, s. 74). Meral, gündelik yaşamda eşiyle yitirdikleri sıcaklığı cinsellik kanalıyla aşacaklarını düşündüğünde eşinin soğukluğunun bedenlere de yansıdığını idrak eder. *"Beden ettir; yozlaştırıcı iştah ve günahkâr arzuların, usdışılığın yatağıdır" algısıyla "ahlâki amaçlar uğruna terbiye edilecek ve edilmesi gereken bir şeydir"* (Berktay, 1987, s. 26) görüşünü savunarak eşler arasındaki iletişimsizliğin artmasına neden olan söylem, Fuat tarafından içselleştirilmiştir. Kadın kahramanın isteklerini, amaçlarını ve ilgi alanlarını yok sayan ataerkil kültüre uygun davranan Fuat, eşinin giderek yalnızlaşmasına neden olmaktadır.

''Arda Kalan'' öyküsünde eşlerin iletişimsizliği hem kadın kahramanların hem de erkek kahramanların iç dünyalarındaki boğuntuya ışık tutularak irdelenmektedir. Öyküde oğlu Hayri'yi evin "yeni reisi" olarak görerek ataerkil söylemin sağlamlaştırılmasına bilinçsizce de olsa katkı sağlayan kadınların rolüne dikkat çeken Rabia Hanım, onun savaştan döndükten sonra evi yönetmeye başlamasından büyük bir memnuniyet duymaktadır. Babasının ardından kocasının tahakkümü altında ezilip erkek iktidarının gücünü kabullenen geleneksel kadın kimliği, öyküde "yağmur, kar gibi doğa olayı" olarak "sıradan ve normal" karşılanmaktadır. Rabia Hanım'a göre insanların bu konuda soru sormasına dahi gerek yoktur, çünkü kadın vesayet altında ve kısıtlı bir yaşam sürüyor gibi görünse de erkek koruması altında olması "güven" uyandırmalıdır. Rabia Hanım, oğlu Hayri için komşu kızı Müyesser'i uygun gelin adayı olarak seçerken onun saygılı bir gelin olduğunu "durgun bir zekâyı yansıtan gözlerinden" anlar. Hayri'nin karısına da kendisine de yetecek zekâsı vardı nasılsa" diye düşünür. Akrabaları olan bu kızla oğlunu evlendirip taşra geleneğine uyarak mal mülkün aile dışına çıkmasını önlediği için mutlu olur. Gelinini her yönden çok beğenen Rabia Hanım, onların çocuk sahibi olamamalarının nedenini öğrendiğinde çaresiz kalır. Hayri ile Müyesser sağlıklı bir iletişim kuramadığı için cinsel yaşamlarında uyum yakalayamaz ve birlikte olamazlar. Rabia Hanım, oğlu ve gelininin birbirlerini yeterince arzulamadıkları için birlikte olamayışlarının nedenini algılamakta güçlük çeker. Kadın bireyi cinsiyetlendirilmiş imgelere hapsedip onu kendi gerçek doğasından uzaklaştıran kültür kodlarını içselleştirmiş bir zihniyete sahip olan kadın kahramanın bu durumu anlamaması yadırganmaz.

Müyesser ile Hayri'nin evliliği başka insanların istekleri ve beklentileri doğrultusunda gerçekleşmiş geleneksel bir evliliktir. Kadının benliğini yok sayan erkek hegemonyası altındaki evlilikte eşler arasında herhangi bir sıcaklık söz konusu değildir. Birbirlerine dokunmayan, şefkatle sarılmayan, hiçbir coşkulu anı paylaşmayan bu çiftin evliliği mutluluk ve huzurdan uzaktır. Ev reisliğini üstlenen Hayri'nin eş seçimini annesine bırakması, Rabia Hanım'ın gelinini oğlunu mutlu edecek kişi olarak değil de ev işlerinde kendisine yardımcı ve dertlerinde yoldaş olacak kişi olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Öyküde kendisi de cinsiyetçi düzenin bir kurbanı olan Rabia Hanım'ın benlik algısı ataerkillik üzerinden kurgulandığından onun Müyesser'in sorunlu cinsel yaşam nedeniyle anlam vermesi imkânsız hal almaktadır.

''Denizin Türküsü''nde anlatıcı, mutsuz evliliklerinde sürekli maske takan insanlara bakarak gördüğü her dişinin iki kadın, her erkeğin iki adam olduğunu vurgular. "Asıl kendileri ve onun üstüne giysi gibi geçirdikleri olmak istedikleri kendileri" arasında yaşanan çatışmanın insanoğlunun yaşamını çekilmez hale getirdiğinin altını çizer. Öyküde tasvir edilen bu "ikiyüzlülük" erkek egemenliğinin esas alınması ile doğrudan ilişkilendirilmelidir, çünkü ataerkillik namus ve ahlâk üzerinden topluma "ikiyüzlü" ilişkiler dayatmaktadır. Erendiz Atasü, cinselliği tabu haline getiren ve hiçbir zaman kendi arzularına sahip çıkmayan bireylerin iletişim sorunlarının çözümsüzlüğünü vurgulamaktadır. Biyolojik varoluşuna göre değil ataerkil zihniyetin toplumsal cinsiyet rollerine uygun hareket etmeye çalışan insanlar "birey" kimliklerini yitirerek sağlıksız ilişkilere mahkûm olmaktadır. Bu sağlıksız ilişkilerin çiftleri nasıl yalnızlaştırdığı öyküde içtenlikle ifade edilmektedir:

"*Bir kadın ve bir erkek dört kişi gibiydiler… Birbirlerinin içindeki kişilerden birini sever, öbüründen nefret ederlerdi. Birbirlerinden kopamaz ve birlikte olamazlardı. Orda öylece, terden ıslak, yorgun ve isteksiz gövdeleriyle yatan kadınlar ve erkekler… Bazen sevişirlerdi pencerelerinden göründüğüm sıcak odalarda adettir diye. Bir türlü kıvılcım çakmaz etleri arasında. Tek bir amacı vardır sarılmalarının, bir çocuk yaratmak. Etleri değerdi birbirine, ama bir şey söylemez, konuşmazdı birbiriyle. Kadınlar ve erkekler kendi beyaz çarşaflı yataklarına ve yalnızlıklarına dönerlerdi"* (Atasü, 1985, s. 225).

Öykünün anlatıcısının deniz olması simgesel bir anlam arayışına işaret etmektedir. Öz doğasından uzaklaşan insanoğluna fallosentrik (erkek merkezli) sistem aracılığıyla kurulmuş rolleri dayatan eril düzen hem doğayı hem de kadın bireyi iktidar kanalları susturmaktadır. Kirletilen doğa gibi kadın özne de ataerkil düzende sessiz ve

suskundur. Kadın cinsi gibi doğaya da hükmetmeye çalışan sömürü politikalarına karşı denizin sesine kulak veren yazar, özgürleşemeyen insanın dar kalıplara sıkışmış, boğucu, sıradan, renksiz dünyasını alaysı bir tonda eleştirmektedir. İletişim kuramayan insanlara anlatıcı tarafından verilen mesaj onların önce kendi sözcüklerini bulma cesaretine sahip olmaları gerektiğidir.

Selçuk'un evliliğinde eşiyle arasına giren soğukluğun anlatıldığı "Özlem Zamanı Geçti" öyküsünde de kadın kahraman iletişim sorunları yaşamaktadır. Eşinin gündelik yaşamda bencil davranışlar sergilediğini gözlemleyen Selçuk, onun düşüncesiz tavırları karşısında çok üzülür. Cinselliği özgürce yaşayamadıklarını düşünen kadın kahraman mutlu cinsel yaşamının olmadığını kendi kendisine sıkça itiraf etse de bu duruma bir çözüm üretemez. Sevişmeden önce konuşup dertleşmek Selçuk için çok önemli bir eylemdir. Küçük dokunuşların cinsel isteğe etkisinin farkında olduğundan eşinden beklentilerini de bu yönde geliştirmektedir. Konuşamayan kadının iç sesleri her zaman bastırıldığından eşiyle sağlıklı iletişim kurması imkânsız hale gelir. Selçuk'un eşini de kendisini de yetiştiren ailelerin eğitim anlayışının onlara "kimlik" kazandırmak yerine cinsiyet rolü dayattığının bilincinde olması oldukça önemli bir ayrıntıdır. Yazar, duyarlı kadın kahramanları aracılığıyla kültürel kimliğin kuruluş aşamalarına ve evliliklerde çiftleri sakatlayacak kadar baskı unsuruna dönüşmesine dikkat çekmektedir:

"Kimseyi incitmek istemeyen, herkesi mutlu kılmaya çalışan Oktay'ın yatakta böylesi düşüncesiz davranmasına şaşıp kalmıştı Selçuk. Kırılmıştı Oktay'a kırılmasına ama mantıklı olmaya çalışıyordu. Ortak başarısızlıklarının tek nedeni, Oktay değildi, biliyordu. Suç yetiştirilişlerindeydi, ikisi de doğal yanlarını baskı altında tuta tuta duyularını sakatlamışlardı. Sonradan Selçuk'u mutlu eden sevişmeler, okşanmalar da oldu. Ama artık Selçuk evliliğin cinsel yanını önemsemenin yanlışlığına karar vermişti, fazla etkilenmedi" (Atasü, 1983, s. 175).

Bir Yaş Dönümü Rüyası'nda Feride iletişim sorunu nedeniyle yalnızlaşan ve Selçuk gibi iç dünyasındaki değişimin farkında olan duyarlı bir kadın kahramandır. Kadın kahramanın eşiyle aynı odada kalmaya dahi tahammül edemeyecek noktaya gelmesi, kadını ikincil konuma hapseden geleneksel kültürün "kurban" imgesini reddetmesini sağlayacak bir bilinç düzeyine ulaşmasında etkili olur. Zihninden geçen düşünceleri bastırmayan Feride yalnız ve mutsuz bir kadın olmayı göze alarak tüm çelişkileri ve zayıflıkları ile hesaplaşır. Romanda özellikle cinselliğin anlatıldığı bölümlerde Feride, yaşamın karmakarışık yapısının altını çizerek zıt duyguların birbiriyle çok sık örtüştüğünü belirtmektedir. Tek tip insan olmayı dayatan iktidarın eril

dili, doğadaki zıtlıklara karşı bireylerin duyarsız olmasını ve her şeyi kendi keskin sınırlarında ve köşeli görmesini dayatmaktadır. Oysa romanda Feride'nin zihnini erkek-kadın, gündüz-gece, akıl- duygu gibi zıtlıklar arasında birincil değerlere özel anlamlar yükleyip onları imtiyaz sahibi yapmadan kurulacak doğal bir düzen meşgul etmektedir. Kadın kahramanın kendisinde bir uyanış sağlayan noktaya ulaştığını belirten şu sözler, eşler arasındaki uzaklığın sebep olduğu tehlikeye de işaret etmektedir:

"*O ilk gece, nice engelden sonra kavuştuğu erkeğinin yanında, derin bir hayal ezikliği içinde, kırık bir soru işareti gibi sessiz ve uykusuz yatarken ve sevgilisi büyük soluklarla uyurken, içindeki eksikliğe bulabildiği tek açıklama, kendi geçmişine benzer hayat hikâyelerinden gelen genç kadınlardan beklenebilecek yorumdan başkası değildi: Uzun sürmüş el değmemişliğin yol açtığı bir ten beceriksizliği, kendine ve yalnız kendine ait bir duyu yetersizliği*" (Atasü, 2002, s. 21).

Erendiz Atasü "Can Yoldaşı" öyküsünde kadın kahramanın bekârlık döneminde, evliliğinde ve dul kaldığı süreçte hissettiği derin yalnızlığı farklı yaştaki ve sosyal sınıftaki erkeklerin yanında duyumsamasının altını çizerek kadının değişmez yazgısına işaret etmektedir. Eşinin ölümünün ardından üç çocuğu ile Ankara'da yalnız yaşayan Seyit Efendi'nin evine gelin olarak gelen Gülizar, dul bir kadındır. Kocası ölene dek onunla paylaştığı cinselliğin anlamını hiç sorgulamamış olan kadın kahramanın cinselliği adeta bir görev gibi algılayıp yerine getirmesi dikkat çekmektedir. Erkeği olarak tanıyıp bildiği, yediği tüm dayaklara rağmen saygıda kusur etmediği kocasını aslında sevip sevmediği üzerinde bir an olsun düşünmemiş kadın kahramanın içsel yalnızlığının kendi ben'ini idrak ettiği andan itibaren sürdüğü fark edilir. Gülizar, eşinin ölümünün ardından "pos bıyıklı mahalle bekçisi" ile yasak aşkta kendisini "cinsel arzularını bastıramayan genç dul bir kadın" olarak konumlandırıp büyük bir pişmanlık duyarak kendi duygularını anlamlandırma çabasına girişmeden dış dünyanın kalıplarıyla hareket etmeye devam etmektedir. "Göğüsleri, karnı, kolları sevmişti o adamı" ifadesi onun sadece cinsel ihtiyacını giderme amacıyla bekçiyle birlikte olduğunun açık ifadesidir. Gülizar'ın yalnızlığının temel sebebi onun gövdesel birliktelikleri duygusuz yaşamaktan kaynaklanan hissizliğidir, çünkü kadın kimliğini hiç sorgulamamış olması onu kendi iç dünyasına yabancı kılmaktadır. Basılma korkusuyla "taze dul" Gülizar ile ilişkisini noktalayan bekçinin onu terk etmesi de kadının bu ilişkiyi yanlış diye tanımlamasına rağmen terk edilmeyi "beklediğinin" göstergesidir. Edilgenlik onun kanıksadığı bir değere dönüştüğünden senelerce kimseyle birlikte olmadan yapayalnız yaşayan kadın kahraman, evlendiği Seyit ile paylaştığı cinselliğe *"O bir erkekti,*

Gülizar'sa bir kadın... Hepsi buydu işte..." (DYY, s. 31) yorumuyla tepki vermesi, yaşam karşısında hiçbir zaman derinleş(e)meyen, düz ve sıradan bakışının kaybolmadığını kanıtlamaktadır.

"Kayısı Gülü" öyküsünde Fitnat Hanım'ın psikolojik sorunlar yaşamasına neden olacak kadar mutsuz olmasının nedenlerinin başında cinsel hayatında yaşadığı hayal kırıklığının derinleştirdiği yalnızlık duygusu gelmektedir. Evin üst katında tek başına, sadece içki içerek zaman geçiren eşinin kendisine karşı soğukluğu ve uzaklığı Fitnat Hanım'ı bunalıma sürükler. Eşinin beğenisini kazanmak için çok güzel elbiseler giyen, saatlerce süslenen, yemek masasını lezzetli yemeklerle donatan ve şarkılar söyleyerek ortamı şenlendiren Fitnat Hanım'ın neşesi gece yarısı söner. Kadın kahramanın törensel bir havada aynı işlemleri yineleyerek eşiyle cinsel yaşamındaki sorunları giderme çabası, toplumsal cinsiyet rollerine uygun hareket ettiğinin kanıtı olsa da tüm çabalarına rağmen eşiyle iletişim kuramayışı öyküde geleneksel kodlarla örülen şematik ilişkilerin insani sıcaklığı yok ettiğini vurgulamaktadır. Eşinin içki sonrasında hemen uykuya dalması ile masada yapayalnız kalan kadın şiddetli baş ağrılarına çare bulamaz. Evdeki herkese bağırıp çağıran Fitnat Hanım'a karşı ailenin diğer üyeleri anlayış göstermeye çalışır. Fitnat Hanım'ın tüm çabasını gözlemleyen ve yaşadığı hayal kırıklığının öfkeye dönüştüğünün farkında olan kızı Ayten'e göre babasını baştan çıkarabilecek tek kadın "içki perisi" dir. Öyküde erkek kahramanın kimselerle iletişim kurmayıp sadece içkiye sığınması onun ruh halinin de acınası durumda olduğunu hissettirecek bir anlatımla ifade edilmektedir. Küçük bir kız çocuğu olmasına rağmen Ayten, Fitnat Hanım'ın tüm çabalarına karşın yalnız ve mutsuz oluşunu toplumsal cinsiyet rolleri ışığında irdeleler:

"*Hani uğraşır, didinir, emek-zahmet bir yemek pişirirsin, fırın iyi çalışmaz, yemek bir şeye benzemez... Nasıl düş kırıklığına uğrar insan... Tıpkı onun gibi bir şey. Tüm süslenmen, bahçenin binbir kokusuna senin bedenindekini katmaktan öte bir şeye yaramadı... (...) Ne zaman leylak kokusu duysam, aklıma bizim bahçedeki yaz akşamları gelir ve annemin güzel ve küskün hayali canlanır gözlerimde*" (Atasü, 1988, s. 138).

''Kayısı Gülü'' öyküsünde kendi evliliğinde cinsel yaşamın doyumdan uzak olduğunu üzülerek fark eden Ayten'in eşiyle iletişim sorunlarını modern çağın klasik sorunları olarak görüp geçme eğilimi onun gerçeklerden kaçma çabasını dışa vurmaktadır. Eski zamanların arzularının, hazlarının, tutkulu isteklerinin artık yaşanmadığını, o duygunun da geçmişte kaldığını düşünen kadın kahraman kendi çocukluk yıllarının haz dolu ilişkilerine gizli tanıklığını hatırlar. Komşunun bahçesinde

abisi ile sevişirken gördüğü Yıldız'ı, bu olaya birlikte tanık olduğu, aynı odayı paylaştığı Bedriye'nin mastürbasyon yaparken çıkardığı sesleri düşünüp bu kadınların hepsinde aynı haz isteğinin yeşerdiğini düşünür. Kadın kahraman, o yıllarda *"Peki, bende niye yok böyle duygular? Ben anormal miyim? Yoksa onlar mı? .. Aklım karışıyor"* (Atasü, 1988, s. 143) sorusuyla zihnini uzun süre meşgul etmiştir. "Yıldız'ın, Bedriye Abla'nın ya da annesinin hissettiği şey için "ben onu hiç bilemedim... Her ne idiyse, belki yaz bahçelerine, manolya ağaçlarına, bülbül seslerine daha çok yakışıyordu" diyerek tutkulu tensel yakınlaşmayı doğanın bir parçası olarak algılasa da zihninde donuk bir imgeye dönüştürmeye çalışır. Evliliğinde iletişimsiz cinsel ilişkiden kaynaklanan sorunlara çözüm bulamayan kadın kahraman, kendisine "cinselliği hiç bilmiyorsun" diyen yetişkin kızına şu yanıtı verir:

" *– Hadi oradan, dedim, ben bilemeyeceğim de mereti kim bilecek? .. Her gece, her gece... Yorgun muyum, hasta mıyım, üzgün müyüm .... Bizimki hiç dinlemez. Uyuyor muyum... Kesinlikle aldırmaz. Tak tak... Bir dirsek darbesi... Küt küt bir ayak vuruşu... Haydi, kalk görev başına... Ne bilemeyeceğim a kızım... Dört çocuğu kim doğurdu?.."* (Atasü, 1988, s. 143).

Eşinden bahsederken "kocam, şimdi Allahı var, erkek adamdır" diye söz eden kadın kahraman, cinsel yaşamlarının oldukça hareketli olduğunu söyleyip eşine karşı kadınlık vazifesini yerine getirdiğini savunur. Erkeğin kendi gövdesine hızlıca saldırmasını "tutkulu'' ilişkinin parçası olarak algılayan kadın kahraman ayak darbeleri ile uyandırışılını erkeğin cinsel dürtülerinin saldırganlaştığı bir sahne olarak algılamaz. Erkeğin aceleci ve kararlı tutumu ile cinselliğin evliliklerinde dolu dolu yaşandığını düşünen kadının "ne bilemeyeceğim a kızım'' sorusu şefkatten uzak sadece libidonun önderliğinde yaşanan kısa süreli doyumların kendisi için cinsel dünyayı tanımlamada ve anlamada yeterli olduğunun göstergesidir. Cinsel paylaşımı adeta kadının zorunlu bir görevi, erkeğini mutlu etmesi için önemli bir unsur olarak gören kadın kahraman, dört çocuk doğurmuş, üç kez düşük yapmış ve beş kez kürtaj yaptırmak zorunda kalmıştır. Kızının kendisine eleştirileri karşısında "feminist işte" diyerek geçiştirmeye çalışırken "feminist'' kelimesini "uyumsuz'' anlamında kullanması dikkat çeken bir ayrıntıdır. Kızı "kadınları anlamayan gene kadınlardır" diyerek annesinin bilinçsiz tavırlarını eleştirirken Erendiz Atasü'nün sözcülüğünü de üstlenmektedir.

Öyküde mastürbasyon başta olmak üzere farklı kadın deneyimlerinin cesur bir dille anlatılması, feminist bir yazarın cinselliğin karanlıkta bırakılan noktalarını feminist bir bakışla aydınlatma çabasının ürünüdür. Sürekli başkalarından gizlemek zorunda

kaldıkları cinsel arzularını yaşayamayan kadınların ayıplanma, dışlanma, cezalandırılma korkuları ile bedenlerinin seslerini susturmak yerine öyküde kendi kendilerini tatmin ederek de olsa doyum sağlamaları önemlidir. Kadının da cinsel arzularını erkek dünyasında olduğu gibi "doğal'' bir iç yaşantı diye tanımlaması gerektiğine işaret eden yazar, "bedenini yaz'' sloganıyla hareket eden feminist kuramcıların kadın yazarlardan bekledikleri cesur tavrı göstermeyi başarmaktadır.

4.3. Ataerkil Cinsel Ahlâkın Erkeğe Sunduğu Üstünlük

Ataerkil toplumlar, kadına "edilgen" kimlik atfederken aşk, evlilik ve cinsellikle kadını yok sayan bir tutumla kurgulanmış kültürel özne inşasını "normalleştiren" bakış açısına sahiptir. *"Cinselliğin ahlâktan asla özerkleşmediği, anneliğin mitleştirildiği yapıda kadın pasif, arzusunu sadece erkeğin katalizörü olarak görme, onun kendi bedenini, arzularını, isteklerini doğrudan ifade edebileceği olgusunu yadsıma, erkek romancılarının eliyle sürekli yeniden üretilir. Kadın aşkını ve arzusunu, erkek cinselliği ve arzusunun parametreleriyle tanımlayan bu bakışta kadın karakterler "olumsuzdur"* (Öğüt, 2006, s. 31). Erendiz Atasü kadını geleneksellik ve irrasyonellikle ilişkilendirerek onu hem kamusal alanda hem de özel alanda "pasif" olmaya zorlayan ataerkilliği reddeden kadın kahramanların iç dünyasını özellikle cinsellik kavramı üzerinden sorgulamaktadır.

Erendiz Atasü'nün kurmaca dünyasında bilinçlenmiş kadın özneleri temsil eden ve kadın kimliğini onurla taşıyan kadın kahramanlar, ataerkil ahlâkın erkek üstünlüğüne dayalı söylemine karşı çıkarlar. *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi* romanında AyşeAysu'nun kimlik arayışı boyunca cinselliği keşfetme serüveni anlatılmaktadır. Fethi ile yaşadığı aşk, onun kendi kadın kimliğini tanıma ve anlama öyküsünü de başlatan güçtür. Anlatıcı, kadın dünyasına ışık tutarken kendi cinsel kimliğine dair arayışlar, sorgulamalar, iç hesaplaşmalar içindeki "aktif" öznenin hayal kırıklığı ile sonuçlanan benlik mücadelesine tanıklık etmektedir. Doktor AyşeAysu ve yakın arkadaşı Tomris eğitimli ve ekonomik bağımsızlığını kazanmış iki meslektaş olarak kendi kadın dünyalarına yabancı olma durumlarına son vermek için toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıkma çabası içindedir. Bu aydın kadın kahramanların kendi cinsel kimliklerini tanımlama süreçlerinde yaşadıkları bireysel ve toplumsal sorunlar, özgürlük uğruna çektikleri acılar ve cinsel ilişkide uğradıkları hayal kırıklıkları geleneksel toplumda kadına "edilgenlik" rolünü dayatan toplumsal baskının gücünün yansımalarıdır.

AyşeAysu'nun kadın kimliğinin oluşumunda cinselliğin ne kadar önemli bir rol oynadığı gençliğin en yakıcı mevsimi boyunca anlatılırken cinselliğin onun yaşamındaki değişken etkilerine dikkat çekilmektedir. Toplumsal kimlik ve bireysel kimliğin oluşumunda AyşeAysu'nun kimi zaman Ayşe kimi zamansa Aysu olarak karşımıza çıkması romanın en dikkat çeken özellikleri arasında yer alan kimlik bölünmesine işaret eder. Kadın kahramanın yaşadığı çelişkiler ve ikilikler iç çatışmaya neden olduğundan kimlik bölünmesi kaçınılmaz bir hâl alır. Toplumsal cinsiyet rolleri kadını "pasif" Ayşe olmaya zorlasa da Aysu'nun özgürlük arayışında kadın kimliğine sahip olma kararlılığı dikkat çekmektedir. Beden ve cinsellik hususu, Ayşe kimliği üzerinden akıl ve benlik ise Aysu üzerinden değerlendirilmektedir. Ayrılık sonrasında Fethi'yi özlediği anlarda hem Ayşe hem de Aysu'nun cinsel çağrışım yüklü anımsamaları, iki kimlik için de cinselliğin varoluşsal önemine dikkat çekmektedir:

"*Dr. AyşeAysu koridorun orta yerinde duruverdi. Hep böyle oluyordu. Usu küçük hastalarından birine sımsıkı odaklanmışken ve başka her şey unutulmuşken, içinde apansız kabaran bir uyanış varlığını temellerinden sarsıyordu. Göğüsleri acıyordu; şişkin, gergin ve alevliydiler… Fethi'nin kocaman elleri imgelemde avuçluyordu onları, yumuşuyorlardı, sızı diniyordu. Sonra Fethi handiyse hınçla emiyordu onları. Canı yanıyordu Ayşe'nin, Aysu öfkeleniyordu. Hep böyle oluyordu"* (Atasü, 1999, s. 39).

Romanın merkezinde AyşeAysu'nun uzun yıllar boyunca uzak kaldığı ve yabancısı olduğu bedenini keşfetme serüveni yer almaktadır. Kendi bedenini seyretmekle başlayan bu tanıma süreci kendine dokunabilen, arzularını yüksek sesle tanımlayabilen, yasakçı zihniyetten uzaklaşıp özgürce cinselliği yaşayabilen bir kadın öznenin oluşumuna doğru ilerlemektedir. Fethi'yi tasvir ederken *"O bir gövdeydi ve ilk karşılaşmalarından beri Ayşe'yi uyandırıyordu"* (Atasü, 1999, s. 57) diyerek cesur bir söylemi tercih eden anlatıcı, fallus merkezli dilin kadına "pasif" roller dayatan yerleşik yapısına karşı çıkar. Cinsellik algısının kuşaklar arasında önemli bir fark teşkil ettiğine dikkat çeken yazar anlatıcı, II. Cumhuriyetçileri eleştiren bir tavır sergilemektedir. Eski kuşakların cinsel yaşamlarındaki "tutuk, bastırılmış, yok sayılmış, ayıplanmış" duyguların ve arzuların onların yaşamlarını çok olumsuz etkilediğine işaret eder. Atatürk döneminde yaşanan gelişmelerin modern kadının cinsellik algılasını etkileyecek adımlarına doğrudan göndermede bulunur. Ulusalcı politikaların kadına bütünlükçü yaklaşamama sorunu şu eleştirel yorumla dile getirilmektedir:

"*Kulak kabartın, İkinci Cumhuriyetçileri işitebiliyor musunuz? AyşeAysu ile Fethi'nin başarısızlığından da "muasır medeniyet"i yakalama azmini sorumlu buluyorlar! Yanlışlık değil, eksiklik söz konusu. Kadınla erkek yan yana durunca köprüler kurulur sanıldı, kurulmuş gibi davranıldı. Kaypak yanılsama… Peki, eskiden nasıldı? Ninelerimiz ve dedelerimiz evlilik yatağında birbirlerini nasıl sevmeyeceklerini iyi bellemişlerdi. İkinci cumhuriyetçilerin unuttuğu ve bizim de artık unuttuğumuz işte bu! Hasrete vurgun özdoyumcular ulusu!"* (Atasü, 1999, s. 157).

Yasakçı zihniyeti açık bir dille eleştiren anlatıcı, kadını "pasif" rollere mahkûm eden toplumsal kalıpların tümüne karşı çıkmaktadır. Romanda AyşeAysu'nun erkek arkadaşı Fethi ile cinselliği paylaşma anında yaşadığı kötü bir deneyim, kadın kahramanın yaşamında iyileştirilemeyen bir yaraya neden olur. Fethi'ye "ben de seni okşamak istiyorum" dediğinde "bırak konuşmayı" yanıtını alan AyşeAysu, *"izin ver sana dokunabileyim" diye ısrar eder. Cinsel hazzı paylaşmak isteyen kadın kimliğine yabancı olan Fethi "kadınlar okşamaz, okşanır!"* (Atasü, 1999, s. 75) diyerek bu diyaloga son noktayı koyar. Kadının isteklerini, arzularını, heveslerini görmezden gelen "üstün" erkek figürü geleneksel ataerkil yapının kalıplarını cinsel ilişkide de yansıtan figürdür. Fethi, kadına "edilgen" bir rol yükleyen üst kültürün destekçisi olarak erkeğe sınırsız özgürlük sunan ataerkil düzeni temsilcisine dönüşmektedir.

Tamer Kütükçü'nün de belirttiği gibi kadın yazını metinlerinde, kadın bedenine özgü alanların temsilinin yanı sıra, kadın bedeni üzerinde etkin kılınmış yaptırım unsurları da metinsel alana taşınmaktadır. Kadın bedenini ikincil konuma mahkûm eden "sosyal kodlar" bu bedeni nesneleştiren "bireysel edimler" bu yaptırım unsurları arasındadır. "*Kadın cinselliğiyle çağrışımsal bağlar kuran görsel temsillerin yer aldığı aktarım biçimi, aslında, söylemi hem üstü örtük kurmayı öngören kadın yazını düşüncesiyle paralellik içindedir; hem de radikal bir çıkış yapmak yerine, kadın cinselliğine karşı yapılandırılan muhafazakâr yerleşik söylemin altını gizlice, ama gizli olduğu için daha sinsi bir biçimde oyan bir tavrı temin etmesi bakımından kayda değerdir"* (Kütükçü, 2010, s. 52). "Kadınlar okşanır" söylemine Atasü'nün getirdiği eleştiri, feminist yaklaşımın ürünüdür, çünkü fallus odaklı söylemin inşa ettiği yerleşik düzen, feminist bir kadın yazar olan Erendiz Atasü tarafından yapısökümüne uğratılmaktadır.

AyşeAysu, ilişkisinde cinselliği keşfederken kendisine "kadınlar okşamaz, okşanır" diyen erkeğin baskısı karşısında kendi ışığında dahi aydınlanamayan cılız bir muma dönüşür. Mum ve kadın bedeni özdeş kılınırken kendini "tüketen" nesnenin pasif

hâli kadının "bağlı" ve "ikincil" konumuna işaret etmektedir. Romanda "ateş" metaforu "aydınlatıcı" özelliği ile kadının iç dünyasındaki dönüşümü yansıtması bakımından anlamlıdır, çünkü kadın karakterin yakıcı da olsa kendi arzularını doyasıya yaşama serüveni onun "ateş"te yanarak deneyim kazanması ile sembolleşmektedir. Kadının kendi bedeni ve ruhunu keşfetme arzusuyla tutuşan ateş, onun varlığını yok sayan baskın güçler karşısında sönmeye mahkûm edilir.

AyşeAysu, Fethi ile ilişkiye adım atarken çok çekingen davrandığı için kendi arzularını doğru ifade edemez, fakat toplumun kadına cinsel isteklerini özgürce belirtmeyi yasaklayan baskısı karşısında direnmeye karar verir. *"Aysu ilk kez yazgısını avuçlarında hissetmişti; onu gönlünce yoğuracaktı, bayat kurallarca değil. Dünyaya meydan okumuştu" (Atasü, 1999, s. 61).* Onun kendi çemberlerini kırmaya karar vermesi özgürlüğü yakalamak adına bilinçlenmesiyle eş zamanlıdır. Romanda toplumun kadını çocukluktan ergenliğe geçerken "küçücük bir hücreye erdem tekmeleriyle kapattığı" belirtilmektedir. Cinselliğin ahlâk ve namus kavramlarına atfedilen değerler ile dar bir alana hapsedilmesi ataerkil toplumlarda belirgin bir özelliktir. Kendisinden ayrılmak isteyen Fethi'ye adeta yalvarırcasına açıklamalar yapan AyşeAysu'nun *"Dün olanları unut lütfen. Benim hatamdı. Çok deneyimsizim. Sen de sabırsızsın. Daha önce de yakınlaştık, güzeldi. Öyle değil mi? Geçici ruh hallerimle seni bunaltmamalıydım." (Atasü, 1999, s. 85)* deyişi geleneksel rollere uygun davranıp "efendi" erkeğin karşısına "köle" olarak çıkışının göstergesidir.

Fethi ile AyşeAysu arasındaki ilişki anlatılırken onların kimi zaman doğrudan iletişim kurmadıkları, iç seslerinin adeta bir koro oluşturacak kadar yoğunlaştığı görülür. Yazar anlatıcının iç sesler korosu adını verdiği bu iç konuşmalar, iki sevgilinin birbirlerine söylemedikleri ya da söyleyemedikleri düşüncelerin ürünüdür. Ayrıca tiyatro sahnesine benzeyen diyaloglarda "oynayan" ya da "yaşayan" diye iki ayrı grubun varlığı, "ikiyüzlü toplum" tarafından kurgulanan kültürel öznelere dikkat çekmesi bakımından önemlidir. Hissedilen gerçeklik ve kahramanların içinde bulundukları ruh hali bambaşka iken onların birbirlerine söyledikleri sözlere kendi gerçek duygu ve düşüncelerinin hiç yansımaması, içtenliğin giderek azaldığı bir diyaloga işaret etmektedir.

Nevin Yıldırım Koyuncu, iki cins arasındaki hiyerarşik ve hegomonik ilişkinin *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*'nde oldukça belirgin olduğuna işaret etmektedir. "*Kartezyen düalizmi, insan varlığını ruhsal/zihinsel ve fiziksel/bedensel diye ikiye bölerek, zihni veya aklı 'ben'le özdeşleştirir; bedeni ise bu ben'in bütünlüğünü tehdit*

eden 'yabancı' olarak karşımıza çıkarır. Buna göre beden, "ben"in ötekisi olarak ve sıklıkla da kadınla özdeş bir anlamda kullanılır" (Koyuncu, 2014, s. 170). Eski Yunan düşünce geleneğinin hiyerarşik karşıtlıklar düşüncesini sürdüren Kartezyen bölünme, günümüze kadar ulaşan cinsiyetler arası bir yarılma yaratmakla kalmamış, Fatmagül Berktay'ın da vurguladığı gibi *"kişinin kendine karşı bölünmesi gibi vahim sonuçlara da yol açmıştır"* (Berktay, 1995, s. 130). AyşeAysu'nun adı düalist söylemin romanda somutlaşmasıdır. Çift kimliğe sahip olduğu adından da anlaşılan AyşeAysu'nun benlik arayışı onun var oluş an'ından itibaren ismindeki bu çiftkimlikle başlar. Fethi ile yaşadığı kırık aşk öyküsünde bu parçalılık durumunun daha da belirginleşmesi dikkat çekicidir. Erendiz Atasü, erkek iktidarının kadın bireyin kendi benliğine özgürce kavuşmasını engelleyen ilişkiler ağını nasıl oluşturduğunu anlatmaktadır.

Margot Waddell, feminizm ile psikanaliz ilişkisini sorgularken kadının dağılan, parçalanan, zarar gören, bölünen ve ardından tümlenen bedeninin ve ruhunun ancak kadının özgürleşmesi ve bütünlenmesiyle aydınlanacağını belirtmektedir. Statükonun baskıcı gücü yüzünden parçalılığa mahkûm olan kimliklerin feminist edebiyat eserlerinde kendini ifade imkânı bulduğunda adeta bir uyanışın simgesine dönüşmesi söz konusudur (Waddell, 1995, s. 129). Romanda AyşeAysu'nun Fethi ile ilişkiye adım atarken kendi bilinçaltındaki toplumsal kodlarla hesaplaşması, uyanışın önemli ilk adımıdır. İlk kez yazgısını avuçlarında hisseden AyşeAysu, etken özne rolüyle kendi yaşam öyküsünün de ana kahramanına dönüşmektedir. Atasü, kendisiyle gerçekleştirdiğimiz röportajda ''*bölünmüş kişiliğin romandaki anlamını ataerkil toplumun kadını çeşitli kategorilere mahkûm eden baskısı ile açıklamıştır. Erdemli-erdemsiz kadın ayrımı ile başlayan bölünmelerin aslında kadının kimliğinde onarılması güç çatlaklara neden olduğunu ve kadının asıl dramının bu bölünmüşlükten sağlam ve anlamlı bir tümlük yaratma çabasında gizli olduğunu''* vurgulamıştır. E. Atasü (kişisel iletişim, 19.06.2010). Romanda "yokoluşta bütünlenen" kadın kahramanın iç konuşması yazarın altını çizdiği "sağlam ve anlamlı tümlük yaratma çabası"nın ürünüdür:

"Beni yok etmişti. Öylesine dağılmıştım ki, öbür bilincim yabancı gözlerle bile izleyemez oldu, yenilip yutulmamı. Önce ikiye ayrıldım. Aysu dikkatle kaydetmeye koyuldu. Boşuna. Darbelere karşı duramadı. Çiğnendim. Yokoluşta bütünlendim. Hayır, etim değildi sızlayan. Kepçe ellerinin görünüşte ulaşamadığı içselliğim, duygularım acıyordu, parçalanmanın fiziksel kıvranışlarıyla" (Atasü, 1999, s. 75).

Yazar anlatıcı, kadını yok sayan, onun isteklerini görmezden gelen erkek egemen kültüre yönelik sert eleştiride bulunur. Erkek hegemonyasının tarihselliği

üzerinde duran yazar anlatıcının kadını ezen erkek gücüne karşı şu sözleri dikkat çekicidir: *"Yengi! Esriklikle gevşemiş gırtlak düğümlerinden üç sözcük fırlamıştı! Eril ataların böbürlenen erki! Yargı! Edilgenliğe mahkûm edildiniz! İleriki yıllarda, sözün anısı, teninkinden çok incitecekti kadını: Kadınlar okşamaz, okşanır"* (Atasü, 1999, s. 75).

AyşeAysu ile Fethi'nin cinselliği yaşama biçimlerinde erkeğin üstünlüğü anlatılırken çiftin üçüncü kuşak Türk aydınlanmasının insanları olmaktan çıkıp Âdem ile Havva'ya dönüştüklerinin altı çizilmektedir. Fethi'nin tüm ilgisinin sadece AyşeAysu'nun teninde toplandığı belirtilerek çiftin çok sağlıklı bir ilişki yaşamadığı vurgulanır. Âdem ve Havva adlandırması kadın ile erkeğin dramının tarihsel kökenlerine işaret etmektedir. Âdem'in kaburga kemiğinden yaratıldığı söylenen Havva figürüne göndermede bulunan yazar anlatıcı, AyşeAysu ve Fethi'nin cinselliği paylaşırken karşılaştıkları sorunları ele alır. Kadın ile erkeğin birbirlerinin bedenini ve ruhunu tanımadan, anlamadan tensel yakınlık kurmaya çalışmalarının aslında ilişkiye çok zarar verdiğini şu sözlerle anlatmaktadır:

"*Havva'mız ürkünce, büzüşen derisinin çekeceğini, ten esnekliğini yitirdikçe, adamın büsbütün daralan ufkunun çivi başına doluşacağını unutmuştu. Âdem kaynaşma şafağında kadınının coğrafyasını gezegenden söküp ayırmamıştı ki… Oysa şimdi, yüksek basınç altında sıkışıp nesneleşen enerjisi erkeğin, şefkatsizdi, çiviliyordu iki teni de, fena acıtıyordu. Gizemli bütünsellikten, AyşeAysu'ya ve Fethi'ye süren insanlık macerasının yokuşlarında inişlerinde, ten bilgisinin biriktiği protein sarmalları – ışık yıllarınca uzayan – kim bilir hangi taşa takılıp kopmuştu!"* (Atasü, 1999, s. 158).

Berktay'ın vurguladığı gibi *"Hıristiyan geleneğinin Yahudilikten devraldığı Adem ile Havva öyküsü kadın bedeninin aşağılanmasını ve ondan duyulan korkuyu yansıtır. Kadının ikincil konumunu haklı çıkarmaya yönelen iki argümandan biri olan doğa/kültür ikiliğine göre, kadınlar hala cinsellik ve doğurganlık yoluyla doğaya bağımlıdırlar. Bu noktada doğa/kültür ayrımının kendisinin kültürel bir sonuç olduğu akla gelmez. Kadını aşağı "doğal" kategoriye, erkeği de üstün "kültürel" kategoriye yerleştiren bir sınıflandırıcı şemadan ibarettir. Hıristiyanlığın cinselliğe karşı tutumu, kadın kişiliğini tam karşıt bir biçimde parçalıyor: Fahişe/kutsal ana ya da Havva/Bakire Meryem. Bu iki karşıt kavramın kaynaklandığı beden ile ruh arasındaki ikiliğin faturası esas olarak kadına çıkarılmış olmakla birlikte, erkeğin de herhangi bir bedel ödemediği söylenemez"* (Berktay, 1987, s. 26).

"Adem ile Havva öyküsünün Genesis'te (Tekvin'de) anlatıldığı biçiminde Tanrı kadına şöyle seslenir: *"Senin acılarını ve doğurganlığını artıracağım, çocuklarını acı içinde dünyaya getireceksin, arzuların kocana yönelecek ve seni o yönetecek." Burada çarpıcı gerçek kadının suçlanması ve erkeğe boyun eğmekle cezalandırılmasıdır. Kadının karşısında erkek Tanrı'nın temsilcisi olmuştur"* (Berger, 1988, s. 48). Romanda Fethi'nin söz ve davranışları erkeği toplumda tanrılaştıran bu zihniyetin ona tanıdığı üstünlükten kaynaklanmaktadır.

AyşeAysu, Turhan'ın cenazesinde Fethi'nin ikinci eşini gördüğünde onu "Havva'nın sayısız suretlerinden yalnızca biri" olarak tanımlar. Fiziksel olarak AyşeAysu, Fethi'nin ilk eşi ve bu yeni kadın arasında büyük benzerlik söz konusudur. Bu kadın grubu "yuvarlak yüzlü, akça pakça kadınlar dizisinden" birer boncuk olarak nitelendirilmektedir. Kadın kahramanların tek tip oluşu onları sadece gövdeleri ile sınırlandırıp seven Fethi'nin kadın kimliğine yönelik algısını eleştirmektedir. "Şefkati ancak şehvetten yaratan" erkeklerden biri olan Fethi'nin karşısında birey kimliklerine sahip ol(a)madıkları görülür. "*Birey söylencesi ne içinde büyüdüğü halkın geleneğinde vardı, ne dünya için düşlediği çözümde"* (Atasü, 1999, s. 159) cümlesi kadınların ortak yazgısındaki edilgenliğin sosyolojik kaynaklarını yansıtmaktadır. AyşeAysu'nun ve Fethi'nin savunduğu sol ideolojinin kadın kimliğini korumaya yönelik eylem ve düşünceler hususunda eksikliğine dikkat çekilmektedir.

Romanda aydın kadının cinsel deneyimsizliğine işaret eden yazar anlatıcı, bu düşüncesini AyşeAysu ve Tomris adlı iki kadın doktorun iç dünyasına tutulan ışıkla dile getirmektedir. Mesleklerinde başarılı olan bu kadın doktorların kariyerlerindeki tatmin edici yükselişe rağmen aşk, evlilik, cinsellik konusunda ne kadar mutsuz, üzgün ve çaresiz oldukları anlatılmaktadır. Bu kadın kahramanlar, iç dünyalarında dengeyi sağlayacak kadar kendi bedenlerini ve kadın kimliklerini tanıyamadıklarını çaresizce kabullenirler. "*Ne gariptir hekimlik. Bilinebilecek her durum sözcüklerle yazılıdır bilincinde, yalnız sözcüklerle. Belden aşağı fıkralara erkek meslektaşlarınla birlikte gülersin; her şey yolundaymış gibi davranırsın. Oysa hiçbir şey yolunda değildir. Herhangi bir kadın kadar çaresizsindir, deneyim fukaralığını bilimsel sözcüklerin altına gizlersin, yabancılığından da kurtulabilmek umuduyla"* (Atasü, 1999, s. 65) cümleleri aydın kadının gövdesi ile bilinci arasına mesafeler koyarak onu "yaşam acemisi" kılan egemen söyleme dönük önemli bir eleştiridir. AyşeAysu cinsel deneyimsizlik üzerine düşüncelerini ifade ederken "ten denizinde" yüzen kan ter içinde kalmış deneyimsiz yüzücülerden söz etmektedir. Geleneksel toplumun dayattığı değerler ışığında

"lanetlenmiş" gövde kendi derinliğini bilmeyen acemilerin boğulmasına neden olmaktadır. Eski kadın kuşakların "kendi bedenine yabancılaşmış, çalışkan, özverili rol model anne- yurttaş- eş kimlikleri" ile ülküsel kadın modeline uygun bir kimlik taşıdıklarına işaret edilmektedir:

"*Yok, saydıkları bedenlerinin içinde –dokunmadan ve dokunulmaya izin vermeden – seksen, doksan yıl, kendileriyle barışık yaşamış kadınlar tanımıştı; büyükanneleri. Özverili öğretmenler kuşağı. Yaşlandıkça üstelik, pörsümüş canlı maddeyi daha az anımsayabilmek için su içmez olurlardı, böbrekleri az çalışsın diye. Gövdelerini denetim altında tutmaktan öfkeli bir haz alırlar, o hırsla başlarını dikleştirip habire çalıştırırlardı yaşlı gövdelerini; çevrelerine su böreği, sakızlı muhallebi, kitap, öğüt sunarlardı"* (Atasü, 1999, s. 71).

Erendiz Atasü, kadın kahramanların edilgenliğini imgesel bir anlatımla dile getirmektedir. Yazarın cinselliği anlatırken sıkça başvurduğu "tünel, elmas, buz kristali" gibi imgelerin karşılığı cinsel çağrışımlı anlamlardır. Onlara metinde yüklenen anlamlar roman kahramanlarının duygu dünyalarındaki değişime göre şekil almaktadır. Erendiz Atasü, imgesel dil kullanımını şöyle açıklar: *"İmge kullanmayı seviyorum, gerektiği zaman, yani düz anlatımın yetersiz kaldığı, anlamın ya da anlam aralığının sözcüklere sığmadığı hallerde. İmgeyi metni süslemek için kullanmam, çağrışımla, eğretilemeyle kendimi daha iyi ifade edebileceğimi düşündüğüm ve hissettiğim an kullanırım.* E. Atasü (kişisel iletişim, 19.06.2010) "Buz kristali" ve "tünel" romanda AyşeAysu'nun kendi cinsel arzularını tanımlama ve anlamlandırma sürecinde onun iç dünyasına bağlı olarak sürekli değişime uğrar. Yazar anlatıcı, kadının cinsel organını temsilen "tünel" imgesine başvurmaktadır. Tünel ile buz kristalinin bir arada kullanıldığı şu sözler dikkat çekicidir:

"İşte o zaman o ağrılı isteği ayrımsadı, bacaklarının arasından yukarıya, karnına doğru sokulan… Toprağı zahmetle yaran bir kömür tüneli gibi kıvrılarak derinleşiyor ve sonra bir noktada, gizil ısıyla yüklü boğucu yarık ani bir dönüşüme uğruyor, duru bir oluşuma başkalaşıyordu. İçin için tüten kömür tüneliyle buz kristali arasına sıkışmıştı" (Atasü, 1999, s. 12).

Tünel, AyşeAysu'nun cinsel arzularını tanımlama ve anlamlandırma sürecinde sıkça karşımıza çıkmaktadır: "*Fethi'yle kırabilirdi döngüleri; dinamitlenebilirdi kütleleri; açılan tünelden doğurabilirdi kendini yeniden! Kayaların buharlaşma noktasına bu kadar yakınlaşmışken, geri adım atmayacaktı"* (Atasü, 1999, s.59). Tünel imgesinin işlevi yazarın şu sözleri ile açıklanmaktadır: *"Gövde ne yalnızca bir kalıptır*

ne de gövdemizden ayrı duygularımız yaratıcı enerjimiz olabilir. O nedenle gövde çağrışımlı eğretilemeler kullanmak hem hoşuma gidiyor hem de bunu gerekli görüyorum. Örneğin tünel imgesi sonuçta bir simgeye dönüşüyor. Çetin deneyimleri simgeliyor. Aynı zamanda kadınlık organını vajinayı simgeliyor son derece somut bir benzetmeyle sevda özürlü, kapalı bir toplumda kadınlık deneyimleri ışıksız bir tünele dönebiliyor o organda'' (Sürer, 2000, s. 64).

Gençliğin O Yakıcı Mevsimi'nde Tomris de AyşeAysu gibi kendi cinsel kimliklerine yabancı kadınların edilgenliğini sorgular. Eğitimli kadınların da aslında bu konuda ne kadar cahil olduklarını belirterek kadının eğitim seviyesinin yüksek olmasının bu konuda ölçüt olamadığının altını çizer. "O yıllar duymuş muyduk "G noktası"nı? diye düşünen Tomris kendi kadın kuşağının kendi bedenini tanımakta ne kadar geç kaldığına işaret eder. "Tünelde bir köle gibi, kendi gövdesinin tutsağı yaşadığı yıllar. Öğrenilebilecek her şeyi, sözcüklerle bildiğini zannederken, *"G noktası" denen sinir yumağından haberi bile yoktu"* (Atasü, 1999, s. 67) cümleleri ile vurgulandığı gibi Tomris kendi bedeninin yabancısı olduğundan doktor kimliğine rağmen gövdesinin isteklerinden habersiz yaşamaktadır.

AyşeAysu ve Tomris'in romanın sonunda iç dünyalarında yaşanan büyük değişim, simgesel bir anlatımla buz kristalinden elmasa dönüşümün öyküsü olarak anlatılmaktadır. Yaşamlarının olgunlaşma evresinde erkeklerin üstünlüğünü reddeden sağlam bir kadın kimliğine "elmas parçasına dönüşerek" kavuşurlar. *"Bir başkalaşım, yaşam katmanlarında. Yeryüzünün koynunda kayalar nasıl başkalaşırsa, öylesine doku değişimine uğradı tünel… Buz kristali elmas parçasına döndü. Radyoaktif bir değişimdi bu. Ve yakaladın sonsuz gençliği!"* (Atasü, 1999, s.153) diyen anlatıcı "pasif kadın imgesi" karşısında kadın diliyle konuşan özgür ruhları tasvir eder.

Ataerkilliğin kurguladığı negatif kadın imgesine karşı kadın anatomisi üzerine kurulu bir dil, Monique Wittig'in de belirttiği gibi *"otomatizmlerin yıkıcısı olan" özneler tarafından tasarlanır* (Humm, 2002, s. 147). Erendiz Atasü'nün roman ve öykülerinde kadın kahramanlar, kendi bedenlerinden yükselen sesleri bastırmadıklarında acı çekerek bedel öder, fakat bu zorlu süreçte benliklerini keşfetmeye başlar. Kadına atfedilen olumsuz sıfatları reddeden bilinçli kadın kahramanların hepsinin âşıklarının ya da eşlerinin feodal düzende yetişmiş erkekler olması, çatışmayı kaçınılmaz hâle getirir. Fethi'nin AyşeAysu ile tensel yakınlık kurarken kadının beklentilerine kulak tıkayan kaba tutumu, *Açıkoturumlar Çağı*'nda Meral ile Haydar'ın yaşadığı deneyimde de karşımıza çıkmaktadır. Sevmediği bir

kadınla ailesinin zoruyla evlendirilen Haydar, feodal değerlerin hem kurbanı hem de temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Eğitimli erkeklerin kadın bedeni söz konusu olduğunda "cahil" bir tutumla hoyratlık sergilemesi romanda Meral'i çok rahatsız eder:

"*Haydar ani bir hareketle Merali yakaladı ve ağzından öptü. Meral bu öpüşü bekliyordu, ancak bu kadar çabuk değil, böylesini değil. Ağzını yırtarcasına ezen bu sıcak basıncı yadırgamıştı, hoşuna gitmemişti; ama bu yırtıcı temas öylesine umarsız bir ihtiyaç feryadıydı ki, çağrıya kayıtsız kalmadı. Kimse ona, ne kadar uzun zamandır böyle yakıcı bir ihtiyaç duymamıştı''* (Atasü, 2006, s. 139).

Kadının ağzının ezilmesi, kadın özneye sosyal yaşamda "sus" komutunu veren ataerkil söylemi yansıtmaktadır. Kadının iletişimini engelleyip iç seslerini dışa vurmamasını emreden ve "ağzı yırtarcasına ezen" eril otorite, ezen-ezilen sınıf çatışmasında kadının "alttaki" konumunu evrensel gerçeklik haline getirmeye çalışmaktadır. *Açıkoturumlar Çağı*'nda Meral'in eşinden soğumasının nedeni, Fuat'ın kadının beklentilerine kulak tıkayıp onu nesne gibi algılamasıdır, fakat Haydar da özellikle cinsel yaşamda Meral'i hayal kırıklığına uğratır. Meral'in yasak aşkı göze almasını sağlayan duygu, onun "edilgen" kadın rolüne karşı isyanıdır. Haydar ile "*hayatın çatışmalı karmaşıklığında, ancak tenlerinin sığışabildiği kusursuz bir sığınak"* (s. 143) keşfettiğini düşünerek ilişki kurar. Haydar da Fethi gibi şehvet düşkünü olduğundan kadın kahraman, hayal kırıklığına uğrar ve bedeni yine sessizleşir. *"Erkek, her derde devadır diye sevişmek istedi. Kadın karşı çıkmadı. Haydar etin haz ürpertisine ve isteksizlik kasılmalarına çok hassastı. Kadın eskisi gibi yol vermiyordu.''* (Atasü, 2006, s.157) cümleleri kadın öznenin bedeninin kendi duygularını ifade etmeye başladığını kanıtlar. Edilgenlik rolü ile kadını toplumda simgesel dar hücrelere kapatan ateerkil zihniyete karşı isyan eden bedenin yol vermemesi önemli bir mesajdır.

Bir Yaş Dönümü Rüyası'nda Feride'nin iki eşi de Fethi ve Haydar'a benzerlikleri ile dikkat çekmektedir. Köy kökenli erkek kahramanlar, eğitim düzeyleri yükselse de kadın bedenine aç diğer hemcinslerinden farklı davranmazlar. Romanda "şehvet" ile "şefkat" duygusunu iç içe görmek istediğini açıkça ifade eden Feride, kendi isteklerini ve hazlarını ilk eşi Ferhat ve ikinci eşi Sedat ile paylaşamaz. *"Tutku... Karnından köklenip göğüslerinden fışkıran bir bitkiydi... Ferhat dallarını kırmış, yapraklarını ezmişti"* (Atasü, 2006, s.156). Feride'nin iç dünyasını yansıtan bu sözler, yazarın cinselliği anlatırken doğadan sıkça faydalandığı imgeli anlatıma örnektir. İstek ve arzularına kulak tıkanması nedeniyle tüm canlılığını yitiren kadın ruhu, Erendiz Atasü tarafından kuru ya da çürük bitkilere benzetilerek anlatılmaktadır. Erendiz

Atasü'nün çok beğendiği bir sanatçı olan ve Yüzey öyküsünde yaşam öyküsüne yer verilen Camille Claudel'in kendisini "kurtların kemirdiği bir lahana" ya benzetmesi bu noktada akla gelmektedir: *"Ne zaman bir yaprak ortaya çıkarsam yiyip bitiriyorlar"* (Stephan, 1992, s. 67) diyerek ataerkil düzenden kaçamadığının altını çizen Claudel gibi Atasü'nün kadın kahramanları da canlılıklarını erkek egemenliğine dayalı toplumsal düzen yüzünden yitirmektedir. Feride, kadının "ezilen" cins olmasını kanıksamaya başladığında "üstün" erkeklerin ezdiği ve kırdığı bir bitkiye dönüşüm de gerçekleşir. Cinselliği paylaşırken eşi Sedat'ın "oynaşmaya kadının başlamasından hoşlanmayan" biri olması, onun kadına en özel alanlarında isteklerini, hazlarını ve arzularını ifade hakkı vermeyen bir zihniyetin temsilcisi olduğunu kanıtlar. Bu durumun Feride'ye etkisi romanda şu sözlerle açıklanmaktadır:

"*Feride'nin dokunuşu, sokuluşu talepkarlaşmasaydı, herhalde Sedat yanı başındaki bu insan sıcaklığından, bu anaç gövdeden rahatsızlık duymayacaktı hayatının sonuna kadar, Feride'ye çok da güçlü olmayan yönelişi yıllar geçtikçe hepten zayıflasa da. Eskiden birbirlerine yumulup öyle uyurlardı; şimdiyse yatakta aralarına dağlar girmişti. Feride'nin arzuladığı Sedat mıydı ki?.. Elindeki eski kumaştan yeni bir giysi çıkartmaya yeltenen tutumlu ev kadınları gibi davranıyordu Feride ve bu Sedat'ı çok kızdırıyordu"* (Atasü, 2006, s. 95).

Irigaray, kadının cinsellikteki haz duygusunu önleyen toplumsal kodlarla hesaplaşırken engellenen kadın bireylerin fiziksel ve ruhsal durumlarına odaklanan feminist araştırmacıdır. *"Kadın cinselliğinin ataerkil düzen tarafından tanımlanması, kadınların kendi bedenleriyle, çoğul ve heterojen hazlarıyla bağlantılarını koparmıştır"* (Aydoğan, 2006, s. 34) görüşünü savunmaktadır. Feride kendi bedenini keşfederken çoğul hazları yaşamasına fırsat verecek kadınlığını eşi Sedat'a ayıpsız ve yasaksız bir cinsel söylemle ifade etmeye çalıştığında büyük hayal kırıklığı yaşar. Irigaray'ın işaret ettiği gibi "engellenen kadın" olmaya mahkûm edilir. Kadın kahramanın kendi arzularına kulak vererek eşine mutfakta aniden sarılması çiftin arasında büyük probleme neden olur. Kollarını eşinin bedenine dolayan kadının ani bir hareketle itildiği anda yuvarlanacakmış gibi sarsılması cinsellik noktasında çiftin arasındaki en önemli kırılmadır. "Bu ucuz numaraları nereden öğrenirsin, bilmem!" diyerek Feride'yi azarlayan Sedat onda büyük hayal kırıklığı yaratır. Kendi taleplerini dile getirme açıklığını ve cesaretini "ucuz oyun" olarak niteleyen ve ahlâki çerçevede onu yargılayan eşinin davranışı karşısında Feride'nin tepkisi, anlatıcı tarafından şöyle ifade edilir:

"Feride'nin eli ayağı buz kesti. Başı dönüyordu. Kimdi bu yabancı? Kadının damarını kesseler bir damla kan akmayacaktı, öylesine büzüşmüştü derisi" (Atasü, 2002, s.96).

Bir Yaş Dönümü Rüyası'nda anlatılan ve erkeğin üstünlüğünü yasa halinde kabul eden evliliklerden bir diğeri de İzgen'in anne ve babasının mutsuz evliliğidir. Feride, yakın kız arkadaşının huzursuz çocukluk günleri hakkında bilgi verirken onun yaşadığı tramvayı kendi içinde hisseder. Feride, kadın erkek ilişkilerine dair gerçekleri kendisinden çok daha erken ve çok daha fazla acı çekerek öğrendiğini düşündüğü İzgen'in evliliğe dair korkularını şu sözlerle belirtir:

"*O da benim gibi aşk özlüyordu, sevilmek ihtiyacındaydı, ama korkuyordu. Benden çok daha fazla korkuyordu. Babası annesinin üstüne yürüdüğünde, güçlü bir köpek yavrusu gibi korkuyla yemek masasının altına saklandığını anlatmıştı bana. Erkeklerden, cinsellikten, doğurmaktan, her şeyden korkuyordu*" (Atasü, 2002, s. 234).

Ataerkil kültür, kadının çekinmesini ve korkmasını sağlayacak kuralları dayatarak cinsler arası hiyerarşiyi "zorunlu" kılmak için çabalar. Dış baskının yanı sıra iç baskı ile desteklenen eril iktidar, korkutulan kadın öznenin kendiliğinden "nesne" oluşunu izler. Erendiz Atasü bu durumu beden anlatısı üzerinden sorgulamayı tercih etmektedir. "*Beden ya üzerine kültürel anlamların işlendiği edilgen bir ortam olarak ya da yorumlayıcı bir iradenin kendine kültürel bir anlam belirlemekte kullandığı araç olarak belirir. İki durumda da beden yalnızca bir grup kültürel anlamla ancak haricen ilintili bir araç ya da ortammış gibi resmedilir. Oysa bedenin kendisi de bir inşadır, tıpkı toplumsal cinsiyetli öznelerin alanını teşkil eden sayısız "bedenler" gibi* (Butler, 2005, s. 54).

Kadın bedeninin kültürel kodlarla hapsedilmesi "Antiokos'un Mirası" öyküsünde mitolojik ve tarihi unsurlara yoğun bir biçimde yer verilerek anlatılmaktadır. Kadın erkek ilişkilerinde özellikle cinsellik üzerinden sorgulanan güç ilişkilerinin tarihselliği, kadın özneyi edilgen cins olarak gören zihniyetin değerlerinin kemikleşmiş yapılarına vurgu yapmaktadır. Öykünün başında tasvir edilen bir kayıkta taşınan Bizans prensesi, "masum yüzü çocuksu, Meryem ana bakışlı" bir kadındır. "Yiğide ram olmuş güzel" olarak tasvir edilen prensesin Kommagene Kralı Antiokos ile ilişkisi öyküde ayrıntılı biçimde anlatılmaktadır. "*Yiğit sonuna dek daldı tekfur kızının derinliklerine. Mutlak teslimiyeti gördü dişinin yüzünde. Kaleyi fethettiğini iliklerinde duyumsadı. Bıraktı kendini… Savaşmayı bıraktı. Belsuyu boşandı."* (Atasü, 1998s. 86) cümleleri "iktidar" kavramının cinsel ilişkide "efendi-köle" ilişkisini açığa vurması bakımından dikkat çekicidir. Fethedilen kale imgesi, erkeği serdar olarak yücelten savaşçı ruhlara

sahip geleneksel toplumlar için kadın bedeninin "ele geçirilmesi gereken fiziksel mekân" olarak algılandığının kanıtıdır. *"Schick, Batı'nın kendi kimliğini inşa sürecinde ötekiyi, yani Doğu'yu tanımlarken cinsel başkalığa nasıl başvurduğunu sömürgeci söylemin sömürgeci pratiği meşrulaştırması üzerinden ele alır. Sömürgeci imgelemde kadın da toprak da fethedilecek nesneler gibi kavranmaktadır"* (Kılıç, 2004, s. 16).

Öyküde Rum kadınların rahat kıyafetler giyerek vücut hatlarını kimi zaman ortaya koymaları ile ilgili bölümde de kadın bedeni "seyirlik nesne" olarak yine edilgen konumdadır. Anlatıcı, erkeklerin düş dünyasında bu kadınların yeri ile ilgili sorgulama yaparken çocukların babanın nüfusuna yazılmaları konusunu tartışmaktadır. Babanın "otorite" oluşunun, kalıcı iktidar sahibi olarak algılanmasının hem cinsel yaşamda kadına hükmetmesi hem de çocuğa soyadını vererek ona sahip çıkması noktasında gündeme geldiğini belirtmektedir. Öyküde farklı etnik kimliğe sahip kadınların yabancı topraklarda cinsellik üzerinden aşağılanma biçimlerine yönelik eleştiri söz konusudur: *"(Daha az örtünürdü Rum kadınlar, Türklerin düş gücünde daha kolaydı soyunmaları. Sonuca bakılırsa 'yiğide ram olmuş güzel' tarihin akışına pek de aykırı düşmüyor galiba. Yeni kuşakların baba soyağacına yazıldığını düşünürsek.)"* (Atasü, 199886) ifadesi ile anlatıcı, etnik kimliği, sosyal sınıfı ve yaşına bakılmaksızın kadınların ötekileştirilmesinin evrenselliğini vurgulamaktadır.

Foucault, Cinselliğin Tarihi'nde şu sorunun yanıtını aramaktadır: *"Özgül yerlerde tarihsel olarak ortaya çıkan (çocuk bedeni etrafında, kadın cinselliği, doğumları kısıtlayan pratikler ve vb konularda) cinsellik üzerine özgül bir söylemde, hakikat dayatmanın özgül bir biçimde en birincil, en yerel iktidar ilişkileri nelerdir?"* (Scott, 2000, s. 27). Foucault, "çoğul ve hareketli" iktidar ilişkileri alanındaki söylemleri tespit etmek ve doğru yorumlamak gerektiğini savunmaktadır. Erendiz Atasü de öyküde iktidar ilişkilerinin kimi zaman açık kimi zamansa örtük biçimde kadını ikincil konuma mahkûm eden araçlarını deşifre etmektedir.

Anlatıcı, öyküde cinsellik konusunu tartışırken ataerkil sistemin özellikle soyad konusunda kadın cinsine uyguladığı baskıyı vurgular. Yeni kuşakların neler yaşadıklarını örneklerle ifade eden anlatıcı gündelik yaşamda kadına "pasif" rollerin yazgı gibi dayatıldığına işaret eder. Tarihin akışı içinde kadın figürün zamansal ve uzamsal değişime rağmen değişmeyen yazgısı temel meseledir. Nemrut dağındaki tanrıça heykellerine bakınca oradaki kadın figürlerin erkeklerle ilişkilerini, cinsel yaşamlarını düşünen öykü anlatıcısı, Tanrıça Tike ile Türkmen gelin arasında ilişki kurarak benzerliklerin altını çizer. İki kadının da ortak kaderinin adeta onların

yüzlerindeki çizgilerden anlaşıldığını söyler. İkisi için de tek iktidar simgesi, yaşamlarındaki erkekler kahramanlar olup resmi tarih de o kahramanların tarihi olarak yazılmaktadır. Bu bakımdan yazar, öyküyü kurgularken sanat tarihçisi gibi hareket edip kadının hem özne hem de nesne olarak toplumsal bellekte edindiği konumu eleştirel bakışla irdeler.

‘‘Uçu’’ adlı öyküde edebiyat öğretmeni evli kadın kahraman ile evli bir şairin yasak aşkları anlatılırken “kadına, ülkeye, doğaya” egemen erkek imgesi sorgulanır. Şairde şefkat duygusunu bulan kadın kahraman, geceleri “ona sarılıp deliksiz uyumanın hayalini” kurar, fakat erkeğin gövdesinin saatine göre hareket etmek gerektiğini belirtir. “Sevişmenin saati vurdu!” dendiği anda, erkeğin istekleri ortaya çıkmakta ve kadının sadece uyumlu davranarak onu elde tutması gerekmektedir. Bu söylem, ataerkilliğin erkeği “değerli” varlık haline getirip kadın kahramana “bu değeri yitirmemek için değersizleşmeyi dahi göze al” komutuna işaret etmektedir. Tensel ilişki sonrasında sabahın erken vaktinde hızla evden kaçıp giden şairin ruh hali ile kadın kahramanınki birbirinden farklıdır. Yaşadıkları mutluluk ve doyum yoğunluğu ile ilgili fark, erkeğin hâkimiyet düşkünlüğünü yansıtan şu sözlerle belirtilmektedir: *“Kısa bir süre önce, an’dan bile kısa, ilbayın karısı sıcacık, geçit vermiş, yumuşak köpük gibi boyun eğmişken, şairin hala canlı iskeleti tüm evrene egemendi! Kadına, ülkeye, doğaya!”* (s. 45).

“Sessiz Ali” adlı öykü, ataerkil toplumların kurguladığı “sessiz kadın imgesi”ni çağrıştıran başlığı ile ilgi çekmektedir. Ali ve Gülsüm’ün evliliğinin anlatıldığı öykünün ana kahramanı Ali, çok yumuşak yüzlü, sakin ve kibar birisidir. Ezik tavırları yüzünden iş yerinde diğer görevlilerin saygısız tutumlarına maruz kalan Ali, evlilik öncesinde “Gülsüm de mi hiçleyecek beni” diyerek özel alanda da kamusal alandaki gibi “itibarsız” olma korkusunu duyumsar. Ali’nin kendi yumuşak huylu bir annesinin sakin kişiliğinden dahi çekindiği belirtilmektedir. Üç çocuk sahibi olup büyük bir emekle onları babasız büyüten annesine çok düşkün olan Ali, onun sözünden asla çıkmaz. Öyküde kadın kahramanın “analık özverisiyle doyuma ulaşan kadınlardan” olduğunun altı çizilirken Ali ile annesinin uyumlu ilişkisine dikkat çekilmektedir. Annesi “sana helal süt emmiş bir taze arayayım mı” diye sorduğunda Ali çok sevinir. “Helal süt emmiş kız” arama işi, ataerkil düzenin kadını kendi ölçütleri ile “namuslu ve namussuz” kategorilerine ayırma eyleminin özellikle eğitimsiz kadınlarca kabul görmesinin göstergesidir. Annesinin “Muharrem Efendi’yle anlaşabileceğiz galiba. Kızı Gülsüm tam bize göre, sessiz iyi bir kız” demesi görücü usulü evlilikte kadının “mal” gibi alınıp

satıldığını vurgular. Kadının alıp verilen ve takas edilen bir nesneye dönüşümü kadın kahramanların kendilerinde herhangi bir tepki uyandırmamaktadır.

Ali'yi çok kılıbık bir erkek olarak tanımlayan köy ahalisinin onun hakkında ürettiği dedikodular, Ali'yi ve ailesini çok etkilemektedir. Anlatıcı, mahalle kahvesinde "demli çayla birlikte Ali'nin evliliğinin yorumlarının da içildiğini" söylerken erkeklerin kadınlardan dafa fazla dedikodu yapıp yapmadığı sorusu üzerinde düşündürmektedir. Çiftleri cinsel performansları ile dedikodu malzemesi yapan erkek grubu, Ortaçağda "kadın insan mıdır" sorusuna yanıt arayarak kadının tüm yaşamsal haklarını elinden almaya çalışan ve ataerkil zihniyeti temsil edenleri akla getirmektedir. Öyküde Ali'nin *"cinsellik deneyimi, iktidar sorunu yaşayıp yaşamadığı, geneleve gitmediğinden kız gibi oğlan olduğu"* (Atasü, 1983, s. 193) konuşulmaktadır. Ali'nin nişanlandıktan sonra yüzüne yerleşen kaygılı, mutsuz, huzursuz ifade onun cinsellikteki iktidar problemi ile ilişkilendirilmektedir. "Bu sessizlikle elkızını nasıl güdecek" diyen insanlar, söz ve davranışlarıyla Ali'nin üzerinde büyük bir baskı oluştururlar. *"Erkekler medeni dünyada kendi taşıyabilecekleri yükten de fazlasını alıp sosyal yaşamda aslında var olma mücadelesi veriyorlar. Seksüel enerjilerini de oraya aktarıp feda etmeleri de aslında onların da mağduriyetine işaret eder" görüşünü savunan Freud'u haklı çıkaran bir baskı durumu söz konusudur"* (Freud, 2004, s. 2).

Mahallelinin Ali'yi ısrarla Bent deresindeki geneleve göndermeye çalışması onu rahatsız eder, çünkü oraya daha önceki gidişi "karabasan" olarak tanımlanır. Ali için genelev imgesi, *"antiseptik kokularıyla, çıplak ve tombul baldırların, jiklet çiğneyen yayvan bir ağızdan çıkan "cak cak" seslerinin birbirine karıştığı bunaltıcı, bulandırıcı silik bir anıydı."* (Atasü, 1983, s. 195) Ali, kendisine sürekli "sessiz" lakabıyla seslenen insanların kışkırtıcı sözlerinden çok etkilenir. Eşine karşı onu doldurmaya çalışan "emmiler, dayılar" öyküde "mahallenin ileri gelen büyükleri" olarak tanıtılsa da kadını ikinci sınıf vatandaş olarak gören zihniyetin temsilcileridir. Ali'nin bir gün eşine attığı tokatın mimarları, kahvehanede evli çiftlerin cinsel ilişkilerini gündelik sohbet malzemesi hâline getiren erkek grubudur. Georges Duby ve Michelle Perrot, "Kadınların Tarihi" kitabının adını sorgularken *"bizim tarihimiz temelde ilişkiseldir; topluma bir bütün olarak bakıyoruz ve bizim kadın tarihimiz, bir o kadar da erkek tarihidir''* (Duby, 1993, s. 9) diye belirtirken erkeklerin kadınların tarihini yazan, kurgulayan ve yaşatan sonsuz iktidar sahibi güçler olarak algılanmasını eleştirmektedirler.

Kadının erkek üzerinden tanımlandığına işaret eden bir diğer öykü olan Özlemek öyküsünde "kocasının hayat yoldaşı" olarak kimlik kazanan kadın kahraman, eşi olmadığında kimliksiz kalır, çünkü kadın cinsi erkeğin kavramları ile tanımlanmakta ve ancak onunla var olabilmektedir. Öyküde cinsellik üzerinden özlem duygusunun tasviri güç ilişkilerinde kadının konumunu ve deneyimsizliğini belirten şu ifadelerde "kayıp kadın kimliği" güçlü erkeğin gölgesinde aranmaktadır:

"*Tuhaftı, çünkü nicedir onunla tensel ilişkiden haz almıyordu. Küskündü eti. Gene de… Kocası hücrelerinin içine nüfuz etmişti. Ve şimdi, kendini çekmişti işte, kadının bedeni delik deşikti… Zehirli bir acı dolduruyordu özlem oyuklarını. (..) O yoğun yakınlık duygusu, kendi başına bir tümlüktü, hazla yoktu belki bağlantısı. Daha çok kimlikle ilgili bir şeydi. Kendini öyle tanımlamıştı, kocasının hayat yoldaşı ve şimdi kimliksizdi işte, kaybolmuştu. (..) Kendisi, o kayıp kendisi, bedenin kim bilir hangi köşesine büzülmüş ya da bir eter gibi bedene dağılmış, sadece ve sadece özlüyordu. Gerçekten yaşadığı tek deneyimdi özlem"* (Atasü, 2008, s. 99).

Bedenin değişimi sorgulanırken dilin kadınca bir zihnin üretiminde oluşu dikkat çeker. *"Kadın bedeninin benzetmelik olarak kullanımı, kadın bedeninin temsiline ilişkin özel stratejilerden biridir. Dildeki eril hegemonyayı kırma adına, kadın yazınsal bilincin salık verdiği alternatif düşünme biçimlerinden biridir"* (Kütükçü, 2010, s. 52) diyen Kütükçü, Erendiz Atasü'nün beden anlatılarına da ışık tutmaktadır, çünkü Atasü'nün roman ve öykülerinde eril hegemonyanın özellikle kadın erkek dünyasında aşk ve cinsellik üzerinden kurulum biçimi kadın bilinciyle analiz edilmektedir.

Eşi kendisini terk ettikten sonra çocuklarını zorluklar içinde tek başına büyüten kadın kahramanın benliğinde eski eşinin ardından oluşan boşluk, zaman içinde bütün erkekleri kapsayan bir "iğrenmeye" dönüşür. Erkekler onun için iki kümeye ayrılmıştır: Oğullar ve yabancılar. *"Bu gecikmiş özgürlük, berrak ve sert bir hava" olup "nereden geldiği belirsiz bir uçu, bir sonuçtur"* (Atasü, 2008, s. 104). Bu olumsuz duygunun kaynağı, ataerkil zihniyetin kadını alt konumda yaşamaya zorlayan eşitliksiz ilişkileri olduğundan "nefret ve iğrenme" duygusunun kaynağı aslında bellidir. Kadın kahramanın yaşadığı özgürleşme hissini Torun öyküsünde damadının kırıcı sözlerinin ardından büyük acı çeken yaşlı kadının da yaşadığı anlaşılmaktadır. Torun öyküsünün sonunda yaşlı kadının kendisini özgür hissetmesini sağlayan duygu dünyası şu sözlerle tasvir edilmektedir:

"*Birden yorgunluğunun yenikliğinin içinde büyüyüp gelişen, kaya gibi oluşumu, yalıtılmış ve sevimsiz kudreti ayrımsadı; onu çöküntüden esirgeyen, artık kimseye*

ihtiyaç duymamasıydı. Damadı doğurmadığı oğlu filan değildi onun; aşk denen hayal oyunu sonucu hayatlarına karışmış bir yabancıydı. Bütün erkekler gibi geçici… Kalıcı olsalar da yaşam denen yaprak dökümünde geçiciydi erkekler (Atasü, 2008, s. 118).

"Ağlamak" öyküsünde Feride adlı kadın kahramanın mutsuzluğuna ve huzursuzluğuna rağmen sürdürdüğü evliliğinde eşinin bencil bir tutumla sadece kendi varlığını önemsemesinin nedeni, ataerkil zihniyetin erkeğe tanıdığı üstünlüktür. Kadın kahramanın canlılığından, yumuşaklığından, sevecenliğinden uzaklaşıp bambaşka birine dönüşmesinin nedeni "*sevdiği adamı kaybetmeyeyim derken kimliğini kaybetmesidir"* (Atasü, 1985, s. 118). Eşinin yıllarca ihmal ettiği, unuttuğu ve önemsemediği Feride, yıllar sonra etinin "direnen sakınımlı bir katılığa" dönüştüğünü fark eder. Atasü'nün roman ve öykülerinde sıkça karşımıza çıkan sert kabuk, kadın kahramanların bedensel ve ruhsal değişiminin son evresine işaret etmektedir. Eşler arasındaki uzaklık, onların zaman içinde birbirlerine yabancılaşmasına neden olur. *"Mustafa, düş kırıklığı yaratan geceleri izleyen günlerde, patlamaya hazır bir bomba gibi dolaşıyor, kavgalar artıyordu."* (s. 106) cümlesi cinsel yaşamın sorunlarına ışık tutmaktadır. "*Cinsel şiddetin bir cinsiyet ayrımcılık biçimi olduğu ve bu nedenle de yasa dışı sayılması gerektiği"* (Donovan, 2015, s. 367) bilinse de kadın erkek ilişkilerinde fiziksel gücü elinde bulunduran erkek toplumsal konumundan da aldığı tam yetki ile kadına şiddet uygulamaktadır. Ağlamak öyküsünde eşinin her türlü incelikten yoksun bir hoyratlıkla attığı adımlar kadının isyan etmesine neden olur: *" – Yeter be diye bağırdı, yeter!.. Ben orospu değilim, yeter. Kuduz köpek gibi ısırıyorsun, her tarafım çürük içinde, insanca davranmayı bilmez misin? Hayvan bile dişisine daha iyi davranır. Yeter, dedim, yeter…"* (Atasü, 1985, s. 106).

Kendisine yıllarca ilgi ve şefkat göstermeyen eşine karşı içinde biriken öfkenin bu şekilde patlaması kadın kahramanda cinsel soğukluğu da açığa çıkarmaktadır. Feride'nin gözlerinde beliren kin ve öfke aslında yılların birikimidir. İşinden dönmesini heyecanla beklediği eşinin her akşam kendi kabuğuna çekilip onu hiçbir şey paylaşmaya değer görmemesi kadın kahramana sürekli hayal kırıklığı yaşatmaktadır. Kadın kahramanın iç yaralarını fark etmeyen eşi zaman içinde karısının sıcaklığını tamamen kaybeder. Büyük arzularla eşinin eve gelmesini bekleyen kadın, onun kendisini ihtiyaç nesnesi gibi belli anlarda hatırlayıp sonrasında kenara atıp unutmasını gururuna yediremez.

"*Beraberken yaşadıkları yarım kalan sevişmeleri, Mustafa yalnız başına tamamlayıp doyuma ulaşırken, düşsel bir Feride olurdu yanında… Ama o anların*

dışında yoktu Feride… Arzulu bekleyişin, beraberliğin, anımsama ve düşlerle ulaşılan doyumun dışında. Feride yoktu Mustafa için… Evlendikten sonra, yalnızca karısını gereksindiği anlar boyu var olmuştu Feride. Mustafa onun bedenine ya da ruhsal yakınlığına ihtiyaç duyuyor, elini uzatıp yanındaki Feride'ye ulaşıyordu. İhtiyacı bitince, karısını yanı başındaki unutulmuşluğuna terk ediyordu" (Atasü, 1985, s. 111).

Eşinin evlendikten sonra yaşadığı değişimi hayretler içinde izleyen kadın kahraman, cinsel hazlarını, arzularını, coşkularını eşiyle paylaşamaz. Evlenmeden önceki yarım sevişmelerinde Feride'nin bekâretini koruması için özveride bulunduğunu düşünen Mustafa, yıllar sonra kendisini bu konuda yeniden sorguladığında farklı düşünür çünkü *"asıl düşündüğü kendisiydi"* (Atasü, 1985, s. 112). Evliliğin zorunlu hale gelmesinden çekinen erkek, eşine karşı ilk günlerden itibaren bencil davranışlar sergilediğinin farkındadır.

Atasü'ye göre eğitimli kadın kendi yaşamında gördüğü şiddeti ve uğradığı hakareti başkalarıyla paylaşmama hususunda özel bir duyarlık geliştirmektedir: *"Eğitim, hatta ekonomik özgürlük bir yere kadar donanım sağlıyor. Eğitimli kadınlar uğradıkları hakaretleri utandıkları için saklarlar."* E. Atasü (kişisel iletişim, 19.06.2010) Bu sözler, Feride de dâhil yazarın pek çok kadın kahramanın yaşamında yankısını bulmaktadır. Çünkü kurmaca dünyada olduğu gibi reel yaşamda da eğitimli kadınlar erkeğin üstünlüğünü kabul etmese dahi onların gücü karşısında ezildiklerinde bu gerçeği en yakınlarıyla dahi paylaşmamaya özen göstermektedirler. Yazarın bu noktadaki duyarlığı erkek iktidarının tahtını sarsmak isteyen kadın anlatıcılar aracılığıyla metinlerine yansımaktadır.

"Lanetliler" öyküsünde Hülya'nın ataerkil kodların şekillendirdiği bir evde ve iş yerinde geçen hayatında evliliğe ve cinselliğe karşı giderek soğumasına neden olan husus, erkek cinsine atfedilen üstünlüktür. Bekâr bir hemşire olan Hülya'nın evlilikten uzak durması, çevresinden bu yönde baskı görmesine neden olsa da kadın kahraman, kendi duyguları ve düşünceleri doğrultusunda hareket eder. Evinde tanık olduğu sağlıksız ilişkilerde kadınların erkeğe bağımlı bir yaşam sürmesi onun kadın erkek ilişkisine bakışını şekillendirmiştir. Anne ve babasının evliliği ve cinselliği yaşama biçimlerine tanık olması Hülya'nın yaşamındaki en önemli kırılmadır. Küçücük bir çocukken "cinselliğin sesleri ve kokusuyla" tanıştığını söyleyen Hülya'nın zihninde kalan görüntü, koku ve sesler onda yıllar sonra dahi büyük üzüntü ve tiksintiye neden olur:

"*Anasıyla babasının çaputların altında gizlenmiş, birbirine doğru hırsla atılan bedenleri, babasının hırıltılı soluğu, anasının iniltileri, inler gibi gıcırdayan eski somya… Kirli yatak çarşaflarından, iç çamaşırlarından sızan, insan terinin ekşimtraklığına karışmış sperm kokusu… Kan ve sancı… İkide birde, dölyoluna firkete sokup düşük yapan anasından boşanan kan… Anasının sancıyla iki büklüm olmuş bedeni, acıdan çarpıtılmış yüzü, babasına savurduğu küfürler…"* (Atasü, 1985, s. 184).

Cinselliğe dair çağrışımlar, Hülya'da sadece korku, endişe, hayret ve üzüntü uyandırır, çünkü sevgisiz bir ilişki yaşayan kadınlar cinsellik sonrasında acı çekmeye mahkûm taraftır. Her defasında hamile kalan annesinin neden aynı acıyı tekrar tekrar yaşamaya razı olduğuna "hemşire kimliği" ile anlam veremez. Gündüz hırsla ve nefretle sürekli kavga eden, birbirlerine duydukları nefreti açıkça ifade eden iki insanın neden geceleri birbirlerine sarıldıklarının cevabını bulamaz. Bu sorunun bir bilmece gibi çözümsüz olduğuna inanan Hülya öykünün başlığında vurgulandığı gibi "lanetliler" olarak damgalanan cinsin kaderinin ataerkil düzen varlığını koruduğu sürece değişmeyeceğini çaresizce kabullenir.

Ataerkil ahlâkın erkeğe tanıdığı üstünlük, "Üç Kuşak" adlı öyküde anlatılırken anneanne, anne ve torun üçlüsünün yaşamından sunulan kesitlere yer verilir. Anneannesinin Nişantaşın'nda bir konakta Osmanlı Paşası eşiyle evlilik yıllarını anlatan kadın kahraman, "paşam" diye seslendiği eşine hizmette kusur etmeyen anneanne figürünün iç dünyasının diğer kadın kahramanlardan çok farklı olduğunun altını çizer. Eşiyle belli aralıklarla, kendi belirlediği günlerde birlikte olması onun kendi taleplerini ifade etme özgürlüğüne sahip çıkışının altını çizmektedir. Namlı konaklarında ayrı odalarda yatan bu çiftin ilişkisinin diğer kadın-erkek ilişkilerinden farklı olduğunun altının çizilmesi kadının kendisine toplumun dayattığı rollerin dışına çıkma gayretinden kaynaklanmaktadır. Anneannesinin "doğumları ve doğuran kadınları" sevmediği için eşiyle birlikte olacağı geceleri takvime göre belirlediği açıklanır. O, gebe kalma riskinin olduğu günlerde kapısına gelen eşine "affınıza sığınırım beyciğim" diye seslenerek hasta olduğunu söyleyip kapısını açmama cesareti gösterir. Diğer konaklardaki eşlerin böyle durumlarda kapıyı öfkeyle omuzlayıp kırdıkları fakat dedesinin "hayırlı geceler" diyerek odasına çekildiği anlatır. Kadının "paşam" dediği erkeğin cinsel ilişki talebini reddetmesi, kadın gövdesini sadece "cinsel ilişki aracı" olarak gören erkek öznelerin dünyasında "tuhaf" karşılanmaktadır. Anneannesinin iki kez "cümle cihana kısır olmadığını gösterme gereksinimi" duyarak gebe kalabileceği günlerde dedesini odasına davet ettiğini belirten kadın anlatıcı, anneannesinin söz ve davranışlarına dair şunları

söyler: “Herhalde o iki gece, anneannem göğsü en açık ipeğini giymiş, en iç gıcıklayıcı kokusunu sürmüş, kocasına Sarayda öğretilen o işveli kırıtışıyla yönelip:

“- *Paşam, demişti, size elcağızımla bir rakı sofrası donattım bu akşam. Kaç gündür, Devlet-i Ali Osmani’nin derdiyle ne kadar da meşgulsünüz, aziz efendim… Ben zavallı zevcenizi büsbütün ihmal ettiniz. Acaba bu akşam biraz istirahat buyurmaz mısınız?.. Arzu ederseniz, sofrada cariyeniz de size refakat etsin. Arzu buyurursanız şarkı söylesin, emir buyurursanız ut çalsın…*

Anneannemin sürmeli gözlerinde usta işi işve pırıltıları, vücudunun kıvrımlarından yayılan o dayanılmaz çağrı, o iç gıcıklayıcı koku… Her şeyde hep aynı etiket: “Sizi memnun ederim. Sonuç, annem ve dayım!” (Atasü, 1985, s. 197).

Ataerkil toplumlarda cinsiyet hiyerarşisinin sağlamlığını korumak adına kadın cinsinin “erkeği memnun etme” işi ile görevlendirildiği ve farklı denetim mekânizmaları ile bu görevin yerine getirilip getirilmediği kontrol edilmektedir. Kadın kendi eşi ve çocuğu ile yer aldığı tabloda varlığı ile anlam kazanırken erkeğin emirlerini yerine getirdiği sürece kendi yaşamına sorunsuz devam edebilecektir. Üç Kuşak öyküsünde erkek sözcüğü ile devletin iktidar çağrışımı üzerinden aynı anlam dizgesinde kullanımı önemlidir. Kadın kahraman, yaratıldığı andan itibaren biyolojik doğası ile üstün olan erkeğe “devlet reisi” ya da “evin reisi” konumunda olduğu için hizmette kusur etmemek amacıyla büyük çaba sarf eder. Öykü, siyasi ve sosyal düzeni erkek egemenliğine göre inşa eden ideoloji aygıtlarını ifşa ederken kadının ikincilliğini vurgulayıp bu tabloyu eleştirmektedir.

“Sevda İçin Tek Kişilik Ağıt” öyküsünde de yıllar sonra eski sevgilisi ile aynı masada karşı karşıya oturan kadın kahramanın iç dünyası cinsiyet hiyerarşilerinin gücüne dikkat çekilerek betimlenmektedir. Kadın kahraman, geçmişte tutkuyla bağlı olduğu eski sevgilisinin aşka ve cinselliğe yaklaşımında ataerkil yapının yoğun izlerinin söz konusu olduğunu vurgular. Kadın öznenin haz ve arzularını yok sayan tutucu bir cinsellik algısı ile kendi varlığını reddeden eril düşünce tarzından rahatsız olur. Eski sevgilisinin kendisini sadece cinsel meta olarak gören “gözlerinde yanan keyifli ışık” onu rahatsız eder. Sevda için yakılan ağıt, on beş yıl önceki bir aşkın ardından biriken yoğun bir hüznün ifadesidir. “Külün içinde köz gibi” on beş yıl saklı tutulan bu eski aşkta kadın kahraman, karşısındaki erkeğin kendisini “tüm özne, bütünlenmiş bir birey” olarak algılamadığının bilincindedir. Kadın cinsini “horlayan” ataerkil düzenin temsilcisi olan erkek kahramanın kadını “zayıf cins” olarak görüp ona ya acıma ile

yaklaşmayı ya da onu "koruma" bahanesi ile kendi ipoteği altına almayı tercih etmesi şu sözlerle ifade edilmektedir:

"*Onun alıcı kuş bakışlarının altındaysa aşağılanırdı; ya acıma bölerdi kadını bin parçaya, ya aşağılanmaya duyduğu öfke ve başkaldırı... Bir türlü bir tümlük olamazdı adamın yanında. Hep böyle başlardı adamın tutkusu, önceki güzelliği yıkarak... Adam geriye kaykılmış, kadının bedenini inceliyordu, gözleri apaçık bir anlamla deliyordu tenini. Sonunda, kendine ait bu varlığa sahip çıkmaya karar vermişti.* (Atasü, 1988, s. 20)

Kadın erkek ilişkilerinde ataerkilliğin yansımalarını sorgularken av-avcı benzetmesine sıkça yer veren Atasü, kadın öznenin kurban imgesinin de altını çizer. *Dağın Öteki Yüzü*nde Vicdan'ın annesi Fethi'yi "avına yaklaşan avcı" diye tanımlamıştır. "Sevda İçin Tek Kişilik Ağıt" öyküsünde de kadını kuş misali tuzağa düşmesi beklenen "pasif, narin, korunmasız" canlı olarak algılayan zihniyet tasvir edilmektedir. Kadının "tüm bir insan" gibi algılanmadığını fark ettiği an'ın kadın özne için uyanış simgesine dönüşmesi söz konusudur, çünkü erkek egemen zihniyet karşısında yok sayılsa da "kendine ait bir varlık"olduğunu idrak eden kadın kahraman, birey kimliğine sahip çıkmaktadır. Kadın kahraman gençlik döneminde erkeğin buyurganlığından "onurlandığı, mutlandığı" bir zamanı yaşadığını da anımsayarak özeleştiri yapmaktadır. "*Belki çok eskiden, kadın olmanın başka yolunu bilmezken, boyun eğmekten gizli gizli hoşlandığını"* (Atasü, 1988, s. 22) belirtir. Bu sözler, ataerkil toplumlarda erkeğin koruyucu kanatları altında yaşamaktan keyif alan kadınların ikincil konumlarının farkında olamamalarına dönük bir eleştiridir. Öyküde "kendisi olmayan bir genç kız iken" bu deneyimi yaşadığını söyleyen kadın kahramanın kadın erkek ilişkilerine, evliliğe ve özellikle de cinselliğe bakışının zaman içerisinde çok değişmiş olduğunu fark etmesi kadının kimlik sorgulamasının gücünü ortaya koymaktadır.

Kadınları alt konuma hapsederek erkek iktidarını pekiştiren erkek egemen zihniyet, Özlem Zamanı Geçti öyküsünde de "av" olarak tanımlanan bir kadın kahramanın yaşamı üzerinden eleştirilmektedir. Üniversite yıllarında sol hareketin içinde yer alan Kadriye'nin kimlik karmaşası yaşayıp bunalıma girdiği dönemde İzmirli zengin bir ailenin oğluyla evlenme kararı alması çevresindeki herkesi şaşırtan önemli bir karardır. Çok mutsuz olan Kadriye'nin geçmişin acı izlerini silmek için bulduğu bu çözüm, onun kurtarıcı aramasından kaynaklanmaktadır. İdeolojik yapılanmalarda "kurtarıcı" rolünü siyasi gelenek içinde bir kişiye teslim edip ona koşulsuz bağlanma, aynı davada yer alan bireyler arasında hiyerarşi yaratır. Kadın kahraman için sol

hareketin öncü erkek kahramanları kurtarıcı rolünü yerine getiremeyince evlilik ilişkisinde maddi ve manevi ihtiyaçlarını karşılayacağı umulan "kurtarıcı" eş arayışı başlar. Kadriye'nin kendisini işe alan zengin bir avukatla bir ömür geçirebileceğine inandığı anda verdiği evlilik kararı kısa bir sürede büyük bir pişmanlığa dönüşür. Bu zengin adamın Kadriye ile evlenmek isteme nedeni kadının "ona değişik gelmesi"dir. Kadın kahramana vahşi bir hayvanı inceler gibi yaklaşan erkek için onu "evcilleştirme" büyük bir zaferdir. Öyküde kadının tüm bir birey olarak kendi gerçek kimliği ile algılanmamasına tepki gösteren anlatıcı, Kadriye'nin paramparça olmuş benliğinin aldığı yaraya dikkat çekmektedir:

"*Evcilleştirdiği aslanı dostlarına gösteren avcının övüncünü duymuştu Kadriye'yi çevresine tanıştırırken. O kadarcık da şımarıklığı olur hayatın sıkıntılarını yaşayarak öğrenmeyenlerin. Kadriye kim bilir ne denli aşağılanmış hissetmiştir kendini. Benliği parçalara bölünmüş, zavallı, çaresiz. Ve bir gün yeter demiştir, toplamıştır kendini ve benliğinin saçılan parçalarını, düşüncelerinin, inançlarının, anılarının ve gündelik yaşamının bu bölünmüşlüğüne daha fazla dayanamayıp… Yürüyüp gitmiştir varlığını bütünlemeye ve ölmeye…"* (Atasü, 1983, s. 163)

Ataerkil zihniyetin erkeğe atfettiği "olumlu" değerler Yüzey adlı öyküde de cinsellik üzerinden sorgulanmaktadır. Kadın kahramanın kendi zihnine yerleş(tiril)miş kültürel kodların zamanla nasıl kalıcı hale geldiği ve kadının iç dünyasındaki gelgitlere rağmen toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranmayı "misyon" olarak algılamasının nedenleri irdelenir. Öyküde sevdiği erkekle yaşadığı cinsel birlikteliği sorgulayan kadın kahramanın "gündelik faydacılığın sesi" diye tanımladığı ses, aslında toplumda sosyal ilişkileri yöneten erkek egemenliğinin dışa vurumudur. Öykünün anlatıcısı konumundaki kadın kahraman, gezdiği müzedeki eserlerin sanatçı Camille ile Rodin'in ilişkisinde erkeğin üstünlüğünü ortaya koyduğunu fark edip "muhtaç" konumdaki kadın imgesini sorgular. "Doyum sağlayamayan" kadınlarla ortak kaderi paylaşmasına neden olan sorunlu duygusal ilişkisine dair şu sözler onun iç dünyasına ayna tutmaktadır:

"*Ondan vazgeçememenin asıl nedeni cinsel ihtiyacın. Onun seni doyurup doyurmadığını bile bilmiyorsun; ama gene onu düşlüyorsun. Kapalı yetiştirilmişsin, cinsel düşlerin kolayca yön değiştiremiyor; alıştığın erkeği istiyorsun. Öyleyse yatıp kalkmayı sürdür onunla. Tıpkı onun sana davrandığı gibi tavır al; sorumluluk duyma; beklentisiz bir ilişki sür"* (Atasü, 1992, s. 71).

Biyolojik kimliği nedeni ile erkeğe itaat etmesi gerektiğini ve kendi varlığını ona adaması gerektiğini kabul etmek istemeyen kadın kahramanların ödedikleri bedellerin

ataerkil söylemle dış dünyada yayılması kadın dünyasında bir başka baskı unsuru yaratmaktadır. Bir Kimlik Aranıyor öyküsü bu iktidar ağının nasıl dolaşıma sokulduğunu köyden kente gelip gündelikçi olarak çalışan Gül'ün yaşam öyküsü aracılığıyla ortaya koymaktadır. Öykünün adında "kimliğini arayan kadın" özneye işaret edilerek erkek egemen toplumlarda kadını baskılayan düzenin onun varlık alanını sınırladığının altı çizilmektedir. Öyküde anlatılan iki genç köylü kadının dramı, ataerkil zihniyetin kadınlığı sadece nüfus kategorisi içinde algıladığını kanıtlamaktadır. Köylülerin dışladığı ve hiç konuşmadığı iki kadın kahramanın deneyimleri "ibret öyküsü" çerçevesinde sunulur. Köyden kente geldiğinde iş bulup çalışan sonra da zengin bir adama âşık olup işten çıkarak onunla yaşamaya başlayan kadının hikayesi "ibretlik" ilk hikayedir. Birlikte olduğu adam tarafından terk edilen bu kadın kötü yola düşmekten kurtulamaz. Köyden gelen babası tarafından dövülüp kan revan içinde sokağa bırakılır ve "orospu" damgası yediği için de kimseler ona yaklaşmaz. Öykü köyde de kentte de kadını "namus ve ahlâk" kavramları üzerinden yargılayan çevrelerin kadın bireylerin duygu ve düşünce dünyasına verdikleri zararı yansıtmaktadır. Öyküde kadın kahramana "orospu" damgasını vuran söylemin kurucu özneleri "dövüp sokağa atan baba ve kadının ekonomik özgürlüğünü elinden alıp sonra onu terk eden vefasız sevgili"dir. Diğer köylü kadınların bu tablo karşısında "nişan yüzüklerini atı atıveren, ikide bir kocalarından boşanan şehirlilere benzememekten" onur duyduklarını söyleyip "modern kadın"a "tehlikeli" etiketi vurmasının nedeni de içselleştirilmiş ataerkil değerlerdir. Gül'e ibret olması için anlatılan ikinci öykünün "deli" kadın kahramanın yaşamı, "suçlu, ahlâksız, garip" biri olarak etiketlenip dışlanmış ve kapatılmış kadın gruplarının yerleşik düzen karşısında yaşadığı çaresizlik merkeze alınarak yansıtılmaktadır. Evde kaldığı söylenerek sürekli aşağılanan ve bu ağır toplumsal baskıya dayanamayıp ruh sağlığını yitiren kadın "deli" damgasını yemekten kurtulamaz. Çeyizindeki eşyalarla konuşan, çevresiyle hiçbir bağı kalmayan ve evinde sürekli acı çeken kadın, sonunda hastaneye kapatılmıştır. Bir kadının yaşamını "bekâr" sürdürmesini "tuhaf" karşılayan ve buna izin vermeyen toplumun gündelik yaşamın içine sızan ideolojik mesajlarla kadında yarattığı iç baskının kadını delirtip bir tımarhaneye kapatana dek sürmesi ataerkil mekânizmaların sürekliliği ve kararlılığının göstergesidir.

Cixous'un da vurguladığı gibi *"Dişil bir imgelem yaratılarak kadınlar, çocuklar, histerikler başta olmak üzere "kenara itilmiş" grupların kendilerini ifade imkânı*" bulması (Humm, 2002, s. 158) kadın edebiyatı ile mümkün olmuştur.

Toplumun kendi kurallarına göre yaşamayan kadınlara yaşam hakkı tanımadığını anlatan bu öykü ile Atasü, feminist bakış açısını bir kez daha ortaya koymaktadır. Bir Kimlik Aranıyor öyküsü, toplumda henüz akıl ve ruh sağlığını yitirmemiş kadınların yaşamlarının zorluğuna işaret etmektedir.

Erendiz Atasü, aşk ve evlilikte kadın cinsini "özne" olarak algılamayıp ona "yabancı" kalan erkeğin deneyimsizliğini ilişkilerdeki mutsuzluğun temel nedenlerinden biri olarak görmektedir. Kapalı toplumlarda kadın "namus ve ahlâk" kavramları ile baskılara maruz kalırken erkek de karşı cinsin duygu ve düşünce dünyasını tanıyabileceği ilişkilerden mahrum kalmaktadır. Kadını istekleri, ilgileri, tutkuları ve hazları olan bir varlık olarak değil sadece "kaba et" olarak gören bakış yüzünden aşk ve evlilikler mutsuz sonlara mahkûmdur. Erkek birey kendisini "kral" gibi hissettiği geleneksel toplumda kimi zaman cinsel yaşamda iktidarsızlığı ile yüzleşip bu krallığı yitirdiği an kuşatıcı geleneksel değerlere değil karşısında iktidarsızlığına tanık olan kadın özneye saldırır. İki cinsin de kendi cinselliğini özgürce yaşayamadıklarını savunan Erendiz Atasü, roman ve öykülerinde sadece kadın dünyasına değil karşı cinsi de anlamaya dönük bir eğilimle erkek dünyasının karmaşık yapısına da ışık tutar.

Dağın Öteki Yüzü romanında Kore'ye sevk edilen askerlerin psikolojisinin tahlil edildiği bölüm, erkeklerin kadın dünyasını hiç tanımadıkları hususuna iyi bir örnek teşkil etmesi bakımından önemlidir. Kadınlarla hiç ilişki kurmamış utangaç çok sayıda genç adamın ruh halinin tasvir edildiği bu bölüm, toplumsal cinsiyet rollerinin kurulum aşamalarının sorgulanmasını sağlamaktadır. Askerler için moral gecesi düzenlendiğinde "yarı çıplak dans eden Amerikan kızlar"a hiç bakmayan bu "çekingen erkekler" aslında kadın bedenini ve ruhunu hiç tanımayan deneyimsiz kişilerdir. Bu noktada kültür farkı da onların "açık kadın" karşısında ne yapacaklarını bilemeyişlerinin sebebini açıklamaktadır. Farklı ulusların askerleri arasında kıyaslama yapıldığında belli geleneklerle yetiştirilmiş kapalı toplumların erkeklerinin karşı cinse olan yabancılığı da ortaya çıkmaktadır:

"*Bir kısmı henüz 'kadın' tanımamıştı; yavuklusunu düşleyenler vardı, düşsel yavuklular yaratanlar… Çadırlarda yataklarının başucunda çıplak kadın resimleri bulunmazdı. Evli olanlar bazen karılarının, özellikle çocuklarının; bekârlar analarının, babalarının, kardeşlerinin fotoğraflarını asarlardı. 'Moral gecelerinde' yarı çıplak dans eden Amerikan sanatçılarına bakmaz, başlarını mahcubiyetle öne eğer, bazen kaçamak bir göz atarlardı. Nasıl da utangaçtılar… Gövdelerinden titizlikle uzak duruyorlardı; ürpertici bir güçle asılıyorlardı bu karara"* (s. 160)

Öyküde askerlerin savaşırken "ölmeye, şehitlerin mekânı cennete girmeye hazır olmaya" şartlanmaları ataerkil düzenin erkeği "vatan koruma" rolü üzerinden yücelttiğini düşündürür. Vatana karşı görevin kendilerine yüklediği sorumlulukla cinsiyet kimliğinin önüne geçmesi gerektiğini savunan askerler 'kadın' imgesinden uzak yaşamaya çalışırlar. Askerlerin cinsel enerjilerini gövdelerine hapsettiklerini söyleyen yazar anlatıcı, onların içinde bulundukları ruhsal durumu "şehitlik mertebesine gusül abdestsiz varamazlardı" cümlesiyle açıklar.

"Ağlamak" öyküsünde Şermin Avcı'nın buz pateni pistindeki kızının gösterisini izleyen üniformalı beş yatılı okul öğrencisi tasvir edilirken onların deneyimsizliğinin altı çizilmektedir. "*Uyumsuz, neşesiz, parasız ve kız arkadaşsız" öğrenciler "geldikleri sönük ışıklı Anadolu kasabalarının, oralardaki onarım isteyen ahşap evlerinin, çok çocuklu şaşkın analarının ve öfkeli sert babalarının anısı" ile doludur. Bu beş delikanlı Şermin Avcı'yı "asla erişilemeyecek yüce bir varlığa duyulan bastırılmış bir özlemle ve hayranlıkla izliyorlardı"* (Atasü, 1985, s. 100). Yatılı okul öğrencilerinin Şermin Avcı'yı arzuladıklarını ve onunla düşlerinde birlikte olacaklarını ima eden şu sözler cinselliğin kendi doğası içinde "normal" kabul edilmediği kapalı toplumlarda "düşsel" olmaya zorlandığı vurgusu dikkat çekmektedir:

"*Bu beş delikanlının da bu gece yatakhanenin karanlığında Şermin Avcı'yla bir randevusu olacaktı. Sert yastıklarına sarılıp, yanlarında Şermin Avcı'yı düşleyerek, kısacık bir an, erkekliklerini yaşayacaklardı. Onlar için, gençlik ve mutluluk gerçek dünyada değil, düşsel olandaydı"* (Atasü, 1985, s. 101).

Geleneksel toplumlar, erkek ya da erkeklik imajlarını fazla sorgulamadan kadın imgesine yoğunlaşmaktadır. Sayın'ın da işaret ettiği gibi kadın imgesinin geçirdiği dönüşümler, "neden erkek değil de kadın bedeni farklı dönüşümlere tabi kılındı" sorusuna yanıt niteliği taşımaktadır. *"Yüzyılların imgelemine göre gerek doğaya ve maddeselliğe daha yakın olan gerekse zelil olma tehlikesini içeren beden eril değil dişildir. Erkek egemen toplumların arzu nesnesi dişil bedendir ve arzu, madalyonun – zillette koşup giden – ters yüzüdür"* (Sayın, 2000, s. 180). Kadın bedenini kendisine "tehlikeli" olarak sunan kültürel kodların baskısından kurtulamayan erkeğin kadının bedenine de ruhuna da yabancı oluşu hem psikolojik hem de sosyolojik analize ihtiyaç duyan önemli bir husustur. Erendiz Atasü, erkek kahramanların iç dünyasını özellikle kadın gövdesine karşı yaklaşımları üzerinden tahlil eder.

"Suyun Karanlık Çekimi" adlı öyküde "Venedik fahişesi" olarak tanımlanan ve "işini ustaca yaptığının altı çizilen" kadın kahraman tasvir edilirken birlikte olduğu

müşterilerin cinsellik hususunda yaşadıkları "ortak çekingenlikten" dert yanması dikkat çekici bir ayrıntıdır. Çünkü "ah şu yenidünyalılar" diyerek sitem eden kadın kahramana göre modern insan aslında özgürlük kavramından oldukça uzaklaştığı cinsel yaşamındaki "zavallı görünümünün" farkında değildir. "Ah, şu Yeni Dünyalılar... Kişisel özgürlük dedikleri şey neye yarıyordu, adam organına söz geçiremedikten sonra" diyen kadın kahraman, hangi erkeğin neye muhtaç olduğunu çok iyi bildiğinin altını çizerek toplumun "fahişe" leri de deliler, suçlular ve katiller gibi "dışlayan" tutumuna karşılık özgüvenli bir tonda düşüncelerini yansıtır. Bir masör, bir fizik tedavi uzmanı, bir ruh hekimi, bir papaz gibi işini yaptığını söylemesi kadın bedenini seks işçiliği hususunda sömüren ve ardından "düşmüş kadın" etiketi ile damgalayan erkek egemen düzene yönelik mesajlar içermektedir. Odasına gelen bir müşteriye "rahatla, korkmana gerek yok" demesi kadın gövdesinin gizemi karşısında kendi iktidarını sorgulayacak erkeğin iç baskılarına tanık olduğunun göstergesidir. Erkeğin bu hizmete karşılık "beni iyileştir sonra yok ol" diyerek verdiği yanıt, erkek cinsinin kabalaştığı ve küstahlaştığı anlarda karşısındaki bireyi "tüketim nesnesi" olarak gördüğünü kanıtlar. Öyküde cinsel birlikteliğin pek çok ayrıntıya yer verilerek anlatılması yazarın içsel yaşantıları dile getirirken ne kadar cesur davrandığına da dikkat çeker. "Sorumluluk yok, sorular yok" diyerek Venedikli fahişeyle birlikte olan erkek yatakta "soru soran, iletişim kuran, taleplerini dile getiren" kadın öznelere tahammül edemediğine işaret etmektedir. Bir fahişenin kendi bedenini "usta bir müzisyenin çalgısını kullanması" gibi ritmli kullanışına hayran kalan erkek için cinsellik, kadının gündelik yaşamdaki "hizmetçi" konumunu sürdürmesi gereken alandır. "Yeni Dünyalı genç homoseksüel, Venedikli fahişenin üstüne Niagara şelalesi gibi boşaldı" cümlesi ve yataktaki kadının 19. Yüzyıl Venüs'üne benzetilmesi öyküde cinselliğin estetize edilerek anlatılmasına örnek teşkil eder. Kadın anlatıcının sanat eserleri ile ilişkilendirdiği bedenin bir fahişeye ait olması anlatıcının önyargısız tutumunu ortaya koymaktadır.

Geleneksel kadınlık rolü tanımlanırken kadınların hem kişi ve hem de kitle bazında bölünmeye maruz kaldığını belirten Erendiz Atasü'ye göre erdemli kadınlar kendi içinde "eşlik" ve "annelik" kategorilerinde iken fahişe kadınlar ise altın kalpli (kurban) kadın ve fettan kadın (vamp, fam fatale) olarak sınıflandırılır. Roman ve öykülerde kadın kahramanlar birey kimliklerini kurmalarına izin verildiğinden okurun karşısına "tümlük" içinde çıkar. Ahlâkçı yaklaşımlar, yazın dünyasında "namus ve erdem" kavramları ile kadının karmaşık iç dünyasının derinliğini yok sayan bir tutum sergileyerek kadın cinsinin sadece sosyal yaşamda değil sanat dünyasında da eril güç

karşısında ezilmesine neden olur. Yerleşik imgelere mahkûm edilen kadın özneler, bireysel kimliklerine feminist kadın yazarların kaleminin sağladığı özgürlük alanı ile kavuşmaktadır.

4.4. Kadının Cinsel Gücünden Soyutlanması ve Edilgenliği

Evrensel kültür tarihinde mitsel söylemlerin desteklediği "kadın edilgendir" yargısı, kadın bireylerin cinsel yaşamlarında tutuk, bağımlı ve tatminsiz olmalarının temel sebebidir. Sylviane Agacinski, yaşamın tohumunu yalnızca erkeğin aktarabileceği ya da tek bir cinsel organın, fallusun var olduğu düşünülerek erkek iktidarının mitsel söylemle kurulduğunu belirtir. (Agacinski, 1998, s. 22) Psikanaliz ve antropoloji, bilinçdışı oluşumların incelenmesinden ve akrabalık yapılarından yola çıkarak erkekmerkezciliği kavramsallaştırır. Jacques Lacan, *"Simgesel düzen işleyişinin başlarında erkek merkezcidir. Bu bir olgudur"* (Agacinski, 1998, s. 20) diyerek genel kabul gören cinsiyetçi söylemin çıkış noktasına işaret eder.

"*Lacan'da simgesel düzende "phallus'un (erkeklik organı) üstünlüğü"yle açıklanan erkekmerkezcilik, daha önce Freud'da yalnızca tek bir libido bulunduğu ve onun da itkisel etkinlik olarak temelde erkek olduğu düşüncesiyle vardı. (...) Freud da birçok öteki Batılı gibi bu kavramsal hiyerarşinin kökenini ya da anlamını sorgulamadan, körü körüne etkin'i erkeğe, edilgen'i dişiye bağlar. Fougue ise Freud'un libido hususundaki görüşünü eleştirerek tek libidonun varlığının bir yanılsama olduğunu belirtir. Kadının kendine has yaratma kapasitesinden kaynaklanan bağımsız libidosundan söz eder. Kadının eksik erkek olmadığının ve kendi cinsinin libidosuna sahip olduğunun altını çizer"* (Durudoğan, 2010, s. 87). Erendiz Atasü'nün roman ve öykülerinde kendi libidolarını fark edip içsel enerjilerini yaratıcı alanlara aktararak kimliklerini kazanan ve özgürleşen kadın kahramanlara yer verildiği görülmektedir. Yazar, kadın kahramanların kendi cinsel dürtülerini bastırmalarına karşı çıkarak onları özgür özneler olarak kurgulayıp mitsel söylemin "pasif kadın" imgesini alt üst eden bir tutum sergilemektedir.

Dağın Öteki Yüzü romanında yazar anlatıcı, geleneksel kapalı toplumlarda arzularına ket vuran kadın bireylerin "bastırılmış" duygularının onların yaşamında derin yaralar oluşmasına neden olduğunu anlatmaktadır. Vicdan ve Raik cinsel deneyimleri olmadan evlenen, sadece birbirlerine hafif dokundukları anları dahi tüm ayrıntılarıyla hatırlayan ve bu dokunuşlara çok büyük anlamlar yükleyen "çekingen, mahcup

insanlar" olarak tanıtılmaktadır. Raik, Vicdan'a genç kadınlığının ilk öpücüğünü verdiğinde onun nişanlısı konumundadır. Bu detayın romanda vurgulanması geleneksel toplumun çiftlere kendi ilişkilerindeki paylaşımlara dair sunduğu takvimsel izinlere işaret etmektedir. Kadın ve erkek ilişkilerinde tutuk olmanın sebebinin toplumsal koşullar olduğunu ifade eden şu bölüm romanda dikkat çekicidir:

"*Fitnat Hanım'dan izin alabilirlerse, müstakbel nişanlılar, mehtapta sandal sefasına çıkacaklar! Raik iyi kürek çeker ne de olsa Karadenizli… Vicdan'a bugün bir daha dokunmayacak. Belki sandaldan inmesine yardımcı olduktan sonra, hafifçe elini öper genç kadının"* (Atasü, 1995, s. 44).

Yazar anlatıcının Vicdan ile Raik'in mutlu evliliklerinde sakinlik ve huzuru tek düze, heyecansız, doyumsuz bir cinsel yaşam olarak algılaması özgürlüklere konulan sınırlara açık bir eleştirinin ifadesidir. Anlatıcı, annesi Vicdan'a "yatak ilişkiniz nasıldı" sorusunu yönelttiğinde de "kardeşçe bir sevgi" den bahseden kadın kahraman için "doyum" sözcüğünün aslında önemsiz olduğunu fark eder. Oysa anlatıcıya göre "istek ve doyum" sözcükleri bir kadın için oldukça önemli kavramlardır. Erkek egemen toplumlarda kadının dünyasında "istek ve doyum" sözcüklerini yasaklayan cinsiyetçi tutuma karşı çıkan anlatıcı, kendi annesine sorularını cesur bir dille yönelterek onu "edilgenlik" kalıbından çıkarmaya gayret göstermektedir. Vicdan'ın itiraflarına dönüşen şu diyalog anlatıcının kendi annesinin bastırılmış iç seslerini ortaya çıkarıp kadın kimliğini tanıması yönünde bir girişimdir:

"*İstek mi güzeldi, doyum mu?*

İstek güzel ve yakıcıydı. Doyum… Ürküyordum kendimi bırakmaktan. İçimde bir şey vardı sanki, beni engelleyen."

"Yetiştirilişindeki baskı."

"Evet, ama başka bir şey de vardı sanki."

"Ne?"

"Anımsamıyorum… İstiyordum ve korkuyordum."

"Hep mi korkuyordun?"

"Kendimi bildim bileli."

Kötü bir şey mi gelmişti başına?" (Atasü, 1995, s. 199).

Çocukluk yıllarında dayısının evinde adeta sığıntı gibi yaşayan Vicdan kendi korkularını ve acılarını öz kızıyla bile çok sık paylaşmasa da bu diyalog onun kendi geçmişi ile yüzleşmesini sağlar. Geleneksel toplumda kız çocuklarının "sessiz" olmaya zorlanması onların kendi iç seslerine yabancı olmalarına neden olmaktadır. Vicdan

yaşlılık döneminde dahi "sakınımlı" konuşmaları ile kadınların seslerini kısan eril toplumsal gücün etkisinde olduğunu kanıtlar. Yazar anlatıcı babası Raik'in korkularına dair soruları da annesine yönelterek erkek kimliğinin onun iç dünyasındaki yansımalarını öğrenmeye çalışır. Babasının "erken boşalma korkusu" olduğunu öğrenince "*ilk kez cinsel bir deyim duyuyordum annemin ağzından"* (Atasü, 1995, s. 200) diyerek annesinin sürekli savunma mekânizmaları içinde süren yaşamının "gizlilik" ilkesine işaret eder. Eşi Raik korktuğu için sık sık başlarına gelen "erken boşalma" sorununu anlatırken Vicdan'ın cümlesindeki "başımıza" sözcüğü yazar anlatıcının dikkatini çeker. Annesine yönelttiği "neden" sorusuna şu yanıtı alır: "Çok deneyimsizdi. Fazla kadın tanımamıştı. Beni gözünde büyütüyordu herhalde, koklamaya kıyamadığı bir çiçek gibi davranırdı bana. Baban kadınlara aşırı bir saygı beslerdi." Anlatıcı bu yanıt karşısında "*Bu memleket için ne kadar alışılmamış!"* (s. 200) diyerek toplumda kadına saygı duyan, onu aşağılamayan ve horlamayan erkek sayısının azlığına dikkat çekmektedir.

Cumhuriyet kuşağının idealist bireylerinden biri olan Raik, ataerkil toplumlarda kadını ikinci cins olarak görerek onu ezen erkeklerden farklı bir kimliğe sahiptir. Nazan Aksoy'un da vurguladığı gibi "*yeni kurulan Cumhuriyet'in genç erkekleri karılarına hayrandırlar, ama kadınların açığa çıkan güçlü kişilikleri karşısında mutlak iktidarlarının elden gitmeye başladığını da hisseder gibidirler. Raik gündelik hayatta karısıyla paylaşmaya başladığı iktidarı cinsel hayatında yitirir, bu yeni kadın karşısında kendini yetersiz bulur; iktidarsızlaşır''* (Aksoy, 2014, s. 54). İstek ve doyumdan uzak bir yaşam süren Vicdan, iktidar sorunu yaşayan eşi ile cinselliğe dair iletişim kurmadığı için kendi iç seslerini bastırarak "geleneksel kadın" modeli ile ortak paydada buluşur. Bu ortaklığa rağmen kendi deneyimleriyle eski kuşağın deneyimlerini kıyasladığında yazar anlatıcının "kadına saygı" konusunda gelinen nokta karşısında üzüldüğü anlaşılmaktadır. Cumhuriyetin ilk döneminde kadına duyulan saygıyı "Kemalizmin başarısı" olarak tanımlayan yazar anlatıcı, feministlerin bir kısmının Kemalizmin kadına gerçek özgürlük fırsatı vermeden onu kadın kimliği ile değil "yurttaş" kimliği ile değerlendirdiğine dair eleştirisine de yanıt vermektedir. Erendiz Atasü, "Ölmeye Yatmak" romanını tahlil ederken "gövdesiz aydın kimliği"ni Kemalizmin aydın kadın modeli ile ilişkilendirmektedir:

"*Aysel potansiyelinin sonuna henüz varmamıştır. Gövdesiz aydın kimliği kendi seçimi değil, dinci feodal artıkların üzerine yapılanmaya çalışan laik ama ama tutucu cumhuriyetin dayattığı bir seçeneksizliktir ve üstelik bizim cumhuriyetimize özgü bile*

değildir. Dünyanın her yanında, birey olmak isteyen kadını bekleyen bir tuzaktır bu…'' (Atasü, 2000, s. 543).

Tokuroğlu'nun doktora tezinde işaret ettiği gibi: *"Batı ülkelerinin kadınlarının giyim-kuşamı, eğitim sistemi, çalışma hayatı ve koşulları ile toplumsal hayatta kendini gerçek ve medeni kılmaya çalışan Türk kadını, sürekli çelişkiler içinde ve yabancılaşarak yaşamak zorunda kalmıştır"* (Tokuroğlu, 2003, s. 53). Bu bakımdan "kadına saygılı" fakat "kadına yabancı" çekingen erkek modeli ile Cumhuriyetin misyon sahibi ülküsel kadın modelinin evliliğinde kendisine söz hakkı tanınsa da kadının doyuma ulaştığı söylenemez. Erendiz Atasü, *Dağın Öteki Yüzü*'nde farklı kadın kuşakları aracılığıyla kadının çelişkilerle dolu iç dünyasının doğal gerçekliğini cesur bir dille sorgulamaktadır.

Bir Yaş Dönümü Rüyası'nda Feride'nin anne ve babasının evliliği de Vicdan ve Raik'in evliliğindeki sakinlik ve huzura sahiptir. Feride'ye göre bu evlilik yarattığı huzur duygusu ile sorunsuz bir evliliktir, fakat annesi "şefkat" duygusunun ilişkiyi heyecan ve coşkudan uzaklaştırıp anne-oğul ilişkisine evrilmesine neden olduğunu düşünür. "*Çevresine cinsel enerji alanı yaymayan, nazik ve sadık" bir insan olan babası adeta "annesinin doğurmadığı oğlu*"dur. (Atasü, 2002, s. 136) Kadının cinsel gücünden soyutlanmasına neden olan bu ilişki biçimi, kadın kahramanların düşledikleri tutkulu cinselliğe sahip olmalarını önlemektedir. Romanda "bizi sevdiğimiz erkekler mahvetti" diyen annesinin kendi iç dünyasındaki fırtınalar Feride'yi yetiştirme tarzına da etki etmiştir. Kızı Feride'nin vücudunu mikroplardan korumak için her aşı çeşidini düşünen kadın karakter ya erkekler onu incitirse diye endişelenip kızını onlardan korumak için bir aşı bulunmamasına üzülür. Kadın kahraman kendi isteklerine kulak tıkayan ve kendisi için hiçbir özveride bulunmayan erkeklerce mutsuz edilmesini hastalık ile ilişkilendirmesi önemlidir. Kadın bünyesinde hastalık etkisi yaratarak onun fiziksel ve ruhsal bakımdan zarar görmesine neden olan ilişkilerin kaynağı, erkeğin bencilliği ve baskın olma isteğidir.

Feride, annesiyle babası arasındaki ilişkiyi yıllar sonra bir hastane odasında sorgularken onların evliliği ile kendisinin Sedat'la evliliği arasında kurduğu paralellik dikkat çekmektedir. "Evimizde cinselliğin sevinci eksikti" diye düşünen Feride'nin evliliğinde tensel uyum ve coşkulu cinsel paylaşıma hiç yer olmadığı anlaşılmaktadır. "Feride'nin babası da mı Sedat'ın saklı öfkesiyle silahlıydı?" sorusu erkek kahramanların edilgenliği kabullenmeyen kadın kahramanlara karşı ani tepkilerine işaret etmektedir. Feride kendi sönük cinsel yaşamlarını teyzesinin kızına anlattığında "aman

sen de! Bir saatten sonra kardeş olmayan mı var?" yanıtını alır. Ataerkil toplumlardaki evliliklerde kadın ve erkek kendi toplumsal cinsiyet rollerini görev bilinci ile uyguladığından evliliğin monotonlaştığı anlarda da bu ilişkiyi aynı vazife duygusu ile sürdürmeleri beklenir. Oysa Feride evlilik denilen kuru bir kabuğun içerisinde kendisini susuz bırakıp kadınlığını yaşamasına engel olan toplumsal kalıpları reddeder. Özsu arayışı kadının kendi istek ve arzularına sahip çıkmasının, kadın kimliği için özgürlük mücadelesinin ifadesidir. Düşlerinde anne babasını gören Feride, onların evliliğini kurutan unsuru kendi bilinçaltına itilmiş duyguları serbest kılarak çözümler:

"Annesiyle babasıyla yataktaydılar. Çıplaktılar. Annesi babasını bebek gibi kucaklamıştı. Babası ağlıyordu. Küçük bir çocuk gibi sakin hıçkırıklarla ağlıyordu. "Hayatını mahvettim," diyordu, "beni bırak, başka bir erkeği sev," diyordu. Annesi çocuğunu büsbütün bağrına basıyor, "Mühim değil" diyordu,"ben yalnız seni sevdim. Ben seni böyle de sevdim. Asla bırakmam," diyordu. Kapıda uykusu kaçmış bir çocuk duruyordu. Bu garip ve içli sahneyi uykusuz gözleriyle içiyordu. Bir kız çocuğu. Hiçbir kitabın yazmadığı bir ilk sahneye tanık oluyordu" (s. 109).

''Düş ve Gerçek'' öyküsünde de kadın cinsinin edilgenliği kadın anlatıcı ve annesi arasındaki diyalog ile sorgulanmaktadır. "Erkekler kadınları terk eder, bu hep böyledir. Bu, bizden az acı çektiklerini göstermez" diyen annesine kulak veren anlatıcı güçlü görünen erkek cinsinin de ataerkil değerlerin yükü altında ezildiğini idrak eder. Terk edilmeyi yenmekten bin kat daha insanca bulup "kocalarımız da eninde sonunda bizi terk eder, bizle aynı evde oturmaları, bizi terk etmediklerini göstermez." diyen kadın kahraman "yenmek" eyleminin altını çizerek ataerkil değerler üzerine kurulu toplumlarda iktidar ilişkilerinin erkeği saldırmaya, fethetmeye ve kazanmaya yöneltmesine gönderme yapmaktadır. Öyküde annesi ile "dağılmış boncuk bir kolye" arasında benzerlik ilişkisi kuran anlatıcı hem nesneleşen kadının edilgenliği hem de parçalara ayrılan kadın kimliğine işaret etmektedir. Erkek arkadaşını ilk kez annesine anlattığında onun gayet anlayışlı bir tavırla *"aman ne güzel, hayatını istediğin gibi yaşa yavrum"* (Atasü, 1985, s. 143) yanıtının verilmesi kadının edilgenlikten kurtulmasının anahtarının kadının kendi duygularına sahip çıkması olduğu gerçeğine işaret edilmektedir. Genç yaştaki kızı sadece mahalle dedikodularına son vermek üzere erkenden evlenmeyi düşündüğünde annesi, toplumsal ahlâk polisliği yaptığını düşünen insanların özel yaşamlara yön vermesine karşı sert tepki gösterir:

"*Benim kızım mı söylüyor bunları? Öz kızım! Herkesin ne dediğinden sana ne?.. Şunu aklına koy ki herkesi ilgilendirmeyen işlerde, herkesin aferinini bekleyenler hiçbir*

zaman ruh huzuruna kavuşamaz. İnsan tek başına doğar, tek başına ölür; iki kişi sevişir. Bu ne demektir, bilir misin? Bir insanın ölümüyle ilgili her şey yalnız kendini, sevişmesiyle ilgili her şey yalnız kendini ve sevdiğini ilgilendirir; üçüncü kişiyi veya kişileri ilgilendiren hiçbir şey yoktur. Özel yaşantında kendi kurallarını kendin koymazsan, hapı yuttun… Dinle beni kızım, bu işlerde tek bir doğru vardı, sana doğru gelen" (Atasü, 1985, s. 145).

Bu sözleri söyleyen kadın kahramanın "yaşamını savunan yırtıcı bir hayvan" gibi göründüğünü belirten kızı, özellikle "sevişmek" sözcüğünü yinelemekten adeta yabanıl bir zevk duyduğu hissedilen annesinin karşısında çok utandığını belirtir. Onun gibi ince bir kadının böylesine güçlü bir sesle alışılmadık düşünceler haykırdığını duymaktan çok rahatsız olduğunu dile getirir. Kadını av-avcı ilişkisinde "narin bir hayvan" olarak gösteren geleneksel bakışa Düş ve Gerçek, Özlem Zamanı Geçti öyküleri başta olmak üzere farklı metinlerde erkek iktidarını sorgulatmak üzere yer veren yazarın "yırtıcı hayvana" dönüşen kadın kahraman aracılığıyla kimlik değişimini dönüşümünü vurgulaması önemli bir ayrıntıdır. Sevişme eylemini de normalleştirerek kullanan anne figürünün yadırganmaması gerektiği düşüncesi öyküde anlatıcı tarafından örtük bir mesaj olarak verilmektedir.

Annesiyle evlilik ve cinselliğe dair konuşurken onun özellikle tensel yakınlaşma konusundaki açık fikirleri anlatıcı kadını öykü boyunca şaşırtmaktadır. Annesinin aşkla dolu bir an'dan söz ederken yüzünün nasıl aydınlandığının altını çizilmektedir. Beden, kadının sosyal çevre ile kurduğu iletişimde kilit rol oynayan araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadın kahraman kendi arzularını ifade edebildiği anda cinsellikte edilgen kılınmadan yaşadığını idrak eder. Bu noktada kendi içinde adeta bir güneşin yandığının ve kadının tüm yüzünü ışıltıyla aydınlattığının belirtilmesi kadının özbenine cinsellik aracılığıyla kavuşmasına işaret eder. Güneş sembolü farklı metinlerde de kadının varoluşsal kaygılar yaşadığı anlarda onun doyuma ulaşmasının ve aydınlanmanın ifadesidir. Duygu dolu bir cinselliğin önemine işaret eden anne figürü, "kadınla erkeğin ruhlarının birleştiği anların" yarattığı sevince kadını edilgen olmaya zorlamayan erkek özne ile kavuşmanın mümkün olacağını ima etmektedir. Kadını kendi doğasından uzaklaştırmadan yaşanan cinsel yakınlaşmada tutkuyla sağlanan sevgi ilişkisinden sonra pişmanlıklardan uzak olunacağının altını çizmektedir. Bu noktada Atasü'nün cinsel tecrübe sonrasında hayal kırıklıkları yaşayan kadın kahramanları akla gelmektedir. AyşeAysu örneğinde olduğu gibi cinselliğinden soyutlanan kadın kahramanların tensel ilişki sonrasında büyük pişmanlıkları söz konusudur. Düş ve Gerçek öyküsünde kadın

kahramanın ezberletilen annelik rol kalıplarına rağmen cesur bir dille *"önemli olan tek şey o doruklardır"* (Atasü, 1999, s. 155) diyerek cinsel zevkin doruk noktalarına işaret etmesi ve tatmin edilen kadının asla ilişkiden pişmanlık duymayacağının altını çizmesi önemlidir.

Erendiz Atasü, kadının cinsel gücünden soyutlayan ve edilgenliğe mahkûm eden ilişkilerin yarattığı hayal kırıklığını sorgulamaktadır. Evlendiğinde "cinselliğin cenneti"nin tüm güzelliklerine sahip olacağını düşleyen Selçuk'un yaşadığı büyük hayal kırıklığını analttığı Özlem Zamanı Geçti öyküsü bu bakımdan oldukça dikkat çekicidir. Sobanın ılıklığında kestane yiyerek eşiyle sohbet etmekten çok büyük keyif alan kadın kahramanın cinselliğinden soyutlanması, duygusallıkla yaşayacağını düşündüğü tensel yakınlığı elde edemeyişi onu hayal kırıklığına uğratır. Cinsel yaşamda "edilgen" kimliği kabul etmeyen yakın arkadaşı Kadriye'yi fazla cesur bulduğu hatta onu kınadığı anları düşününce büyük pişmanlık duyar. Kadriye, topluma başkaldırıp kendisine dayatılan tüm cinsiyet rollerini reddederken kadın kimliğinin etrafına örülen duvarları yıkmıştır. Kadriye, Sinan ile arkadaşlığı sırasında Selçuk'a "onunla yattım" diyecek kadar cesurdur. Ataerkil toplumlarda bekâr bir kadının cinsel ilişkisini en yakınları ile dahi paylaşması oldukça sıkıntılıdır, çünkü suçlanıp ayıplanacak olan kadının "kurban" rolüne bürünmesi ve ilişki nedeniyle cezasına razı olması beklenmektedir. Cinselliği deneyimleyen arkadaşındaki fiziksel ve ruhsal değişimi gözlemleyen Selçuk'un içinden geçen şu düşünceler dikkat çekicidir:

"*Kadriye'nin dış görünümünde değişen bir şey yoktu. Gene saçları kıvır kıvır ve dağınık, kaşları kalın, yüzü makyajsızdı. Ama hayat doluydu Kadriye. Gözlerinden, teninden, saçının kıvırcığından fışkıran canlılık, süssüz püssüz bir fanusun içinde yanan olağanüstü bir ışık gibiydi. Selçuk, Kadriye'nin saçtığı bu ışığı kendi mermer donukluğu ile kıyaslayınca Kadriye'yle Sinan'ın sevdasında gözlerde izlenim olan şeylerin tende dokunuşlara dönüştüğünü anlamıştı"* (Atasü, 1983, s. 119).

Öyküde kendini gerçekleştirmeye çalışan kadın tipini simgeleyen Kadriye'ye göre tensel birliktelik aşk, sevgi ve tutku ile iç içe ele alınmalıdır. Yasakların ve tabuların anlamsızlığını dile getiren kadın kahraman, Selçuk'a *"Düşüncelerimiz uyuşuyor, amaçlarımız bir. Bedenlerimiz neden ayrı olsun?"* (Atasü, 1983, s. 119) sorusunu yönelterek kadınların kendi bedenlerine özgürce sahip çıkmaları gerektiğini hatırlatır. Ayesha'nın da vurguladığı gibi "*cinsel tercihlerinde özgür olmaları gereken insanların sadece kendi duyguları doğrultusunda hareket etmeleri gerekir. Cinsellik insanın varoluşunu hissetme biçimidir, fakat bireyin kendisinin dışındaki faktörler*

tarafından kamusal olarak inşa edilip yasalarla denetlenmesi söz konusudur" (Ayesha, 2011, s. 82) Cinsellikte kadını "edilgen" kılan iktidar araçlarına karşı mücadele eden özgür kadın kahramanlar varoluşlarını tensel ilişkilerde hissederek kadınlıklarını keşfederler.

Cinsel gücünden soyutlanmadan kendini gerçekleştirmeye çalışan bir diğer kadın kahraman Kayma öyküsünün Esinidir. Kendi taleplerini ve arzularını ifade etmesine izin vermediği için on yıllık aşk ilişkisinin bittiği anda güçlü olmayı başaran Esin karşı cinsle "uyumsuz" olduğunu kabullenip aşk defterini kapatmıştır. Erendiz Atasü'nün (AyşeAysu, Tomris, Feride, Meral ...) diğer hayal kırıklığına uğrayan kadın kahramanları gibi Esin de aşk arayışlarının ve erkeklerle ilişkisinin bittiğini vurgular. "Hayatına ve bedenine onları sığdıramadığını" söyleyen kadın kahraman, erkeklerin kadının dünyasına "işgalci güç" gibi yerleşmeye, onları sahiplenmeye ve sömürmeye şartlanmış olduklarına dikkat çeker. "*Her koşulda ve her konumda – ilk sarsıntıyı atlattıktan sonra – kendisi için her bakımdan doyum verici bir dünya kurabiliyordu"* (Atasü, 2008, s. 134) cümlesi Esin'in güçlü bir kadın kahraman olduğunun göstergesidir. Atasü, geleneğin "pasif kadın" imgesine karşı çıkıp kendi doğasıyla uyumlu yaşamaya çalışan özgür kadınların erkeklerle ilişkilerinde "uyumsuz" olmalarını kadınların ödediği bedel olarak yorumlamaktadır.

''Zaide'' öyküsünde Ruth cinsellikte kendi isteklerini, arzularını ve haz noktalarını açık bir dille ifade edebilen özgür kadındır. Eşi Hermann ona karşı nazik davranan ince ruhlu bir sanatçıdır. Savaşın gölgesinde yaşadıkları evlilikte göçler nedeniyle kimi zaman kendi aralarında da iletişimsizlik yaşayan çiftin barışma anlarında yaşanan tensel yakınlaşmada kadın kahramanın "aktif" olması, sevdiği erkeği yönlendirmesi, cinsel ilişki için "davetkâr" partner konumuna geçmesi ve eşinin ona bu girişimi için "minnet" duyması önemlidir. Öyküde cinsel paylaşımda kadının da erkeğin de aktif olması gerektiğine işaret edilmektedir. Öykünün kahramanlarının yabancı olması, toplumsal geleneklerin şekillendirdiği baskı unsurlarından uzak bir yaşamı "sanatçı duyarlılığı" ile yaşamaları tensel paylaşımlarında onların sınırsız özgürlükle hareket etmelerinde etkili olmaktadır. Ruth'un gövdesinin kapılarını eşine açtığı ve onu benliğinin derinliklerine davet ettiği sahne, öyküde şu sözlerle betimlenir:

"*Ruth yavaşça yaklaştı ve ona sarıldı. Hermann'ın başını bir bebek gibi yasladı göğsüne. Hermann fileyi öylece bırakıverdi kapının eşiğine. Ruth onu elinden tutup, yatağına doğru çekti. Bluzunun düğmelerini çözdü ve Hermann'ın elini esmer güzel göğüslerinin üstüne koydu. Hermann sessiz ve kıpırtısız, kendini Ruth'un iradesine*

bırakmıştı, yanlış bir devinimden ürkerek, sessiz bir yakarışla ve umutla, tapınağının kapılarının önünde bekleyen inanmış gibi bekliyordu Ruth'un gövdesinin açılmasını. Sonunda… Aylardan sonra... Belki de yıllardan… Hermann Ruth'la aynı umutsuzluk çukurunda buluşmuş ve bağışlanmıştı. Sessiz bir minnetle Ruth'un gövdesine kabul edildi" (Atasü, 1997, s. 108).

Kadınların edilgenliğini onaylayan ve onların iç seslerini bastıran erkek egemen kültür, Eskil Masal adlı öyküde eşine isyan eden kadın kahraman aracılığıyla eleştirilmektedir. Öykünün mitolojik kökenli olması önemlidir. Helen Cixous'un belirttiği gibi "*ecriture feminine" denilen kadın yazınında temel mesele olan kadının varoluşunun ifade edilmesinde mitler çok önemli rol üstlenir, çünkü mitler yeniden sorgulandığında güç ilişkileri ortaya çıkar"* (Humm, 2002, s. 158). Eskil Masal öyküsünde tarihsel bir yazgıya dönüşen "hiçlik" duygusu karşısında isyan eden kadın kahraman "Ama karın değilim" diye inleyen" Nefertiti eşine "*Yıllardan beri benden uzaksın. Ben bir hiçim… Şimdi de kızımızı sürüklüyorsun aynı çıkmaza. Lütfen onları rahat bırak, Tut'a ve kızımıza dokunma!"* (Atasü, 1997, s. 147) diye bağıracak cesareti kendisinde bulur. Erendiz Atasü, kadın kahramanın sesini yükseltmesinin altını çizerken kendi isteklerine ve arzularına yabancılaşmış kadın kimlikleriyle dolu mitsel söylemi yapısökümüne uğratır.

4.5. Eşcinsel Eğilimler

Edebiyatımızda eşcinsellik teması sorgulandığında kadınlar arasındaki eşcinsellik konusunda çok fazla metne rastlanmadığını belirten Sennur Sezer'e göre bu temayı en çok yazan erkek romancı Attila İlhan'dır. Sezer'e göre kadın yazarlarımızın kadın eşcinselliğinden söz ettiklerini söylemek mümkün değildir. Bu durum toplum baskısından ya da kadınların her yazdıklarının yaşanmış varsayılması korkusundan kaynaklanlanmaktadır. (Sezer,1995, s.7) Asuman Kafaoğlu Büke de edebiyatta eşcinsellik teması ele alınırken yazarların cinsel tercihlerinden değil, daha çok karakterlerin cinsel deneyimlerinden söz edilmesi gerektiğine dikkat çeker. *"Eşcinsellik bir eylem midir yoksa kişilik tanımı mıdır?"* sorusunun yanıtının aranmasının eşcinsel edebiyat eserlerinin derinleşmesini ve zenginleşmesini sağlayacağını belirtir. "*Eserde kişinin bir bütün olarak ele alınması durumunda okura dünyanın çok da bilinmeyen bir yüzünü, yaşamın bilinçli olarak karanlıkta bırakılan yönünü yansıtacaktır"* (Büke,2001, s. 15). Erendiz Atasü, kahramanlarının eşcinsel eğilimlerini onlara önyargısız bir

tutumla yaklaşan anlatıcılar tarafından içtenlikle dile getirirken yaşamın karanlık noktalarını Büke'nin vurguladığı gibi aydınlatmaktadır. Cinsel tercihler bireyin karanlık bölgelerinde, iktidar araçlarının baskısı nedeniyle "örtük" ve "kapalı" olmaya hatta yok olmaya zorlandığından Atasü, eşcinsellik temasına feminist kadın yazar bilinciyle yaklaşmaktadır.

Atasü'nün öykü ve romanlarında eşcinsel karakterlerin özellikte sanata ilgi ve yetenekleri dikkate alındığında kendisi de lezbiyen bir şair olan Elsa Gidlow'un *"lezbiyenler kendilerini erkeğin içsel ve dışsal hâkimiyetinden kurtardığında lezbiyen kişiliğin alışılmadık biçimde yaratıcı olduğu"* görüşü anımsanır. (Sevim, 2005, s. 87) Martha Shelley "*lezbiyen, bağımsız kadın modeli olarak görülmelidir. Çünkü "erkek egemen bir toplumda lezbiyenlik bir akıl sağlığı işaretidir."* (Sevim, 2005, s. 86) diyerek kadının eşcinselliğini ataerkil toplumsal yapıyla mücadele ile ilişkilendirir. Atasü'nün kadın kahramanlarının bazılarının daha önce erkeklerle ilişkilerinde hayal kırıklığını yaşayıp cinsel tercihlerinde farklı arayışlara yönelmesi bu görüşün uç bir fikir olmadığına işaret etmektedir. Elif Tanrıyar ile söyleşisinde yazarın şu sözleri dikkat çekicidir:

"*Eşcinsellik kötü bir şey değil. Dış görünüşün altındaki şeyler bir yazarı daha çok ilgilendiriyor. Edebiyat insanın ifade etmekte zorlandığı noktaları ifade etmek sanatıdır. Yalnızca bir kurgu oyunundan ibaret değildir. İnsanın ortada olan özelliklerini herkes görür. Yazar biraz arkada kalan özellikleri, bastırılanları irdelemek durumunda. Toplumu anlatırken de, bireyi anlatırken de..." (Tanrıyar, 2002, s. 114)*

"Ada" başlıklı öyküde eşcinsel yazar Larry ve Marianne arasındaki ilişki "koku" çağrışımlı sözcükler ve doğa metaforları ile yaratılan incelikli bir söyleyişle anlatılmaktadır. Eşcinsellik teması işlenirken yazar tensel yakınlaşmanın imkânsız olduğu aşk ilişkisini estetize ederek anlatmaktadır. Kadın gövdesi ile sanat eserleri arasındaki kurulan ilişki bu noktada yazarın bilinçli bir seçimidir. Kendisine büyük bir tutkuyla bağlı olan Marianne'yi beğendiğini ve ona hayranlık duyduğunu itiraf eden Larry, "aydan dökülen bir gümüş sağnağı altındaki bir azize"ye benzettiği bu kadın kahramanı kutsal bir güzellik simgesi olarak görür. Düş ve gerçeğin iç içe sunulduğu şu tablo, tensel arzuları kaba bir dile başvurmadan dile getirmektedir:

"Marianne o anda bir kadından başka ve fazla bir varlıktı. Gümüşi bir ışık konisinin içinde, at sırtında, çıplak duruyordu. Bir an bana öyle geldi. Bir an sonra 'Hayır,' dedim kendi kendime, 'yanıldın.' Bu bir ışık konisi değildi. Geometrik bir biçimselliği çağrıştıracak keskin çizgilerden yoksundu. Somut ve basit bir biçimden

başka ve fazlaydı. Titreşimlerden oluşmuş akışkan bir şeydi. Marianne henüz doğmamış bir dinin azizesi – hayır – tanrıçası gibi aydan dökülen gümüş sağanağında duruyordu" (s. 17).

Yazar anlatıcı, öyküde Akdeniz'de bir adada -Kıbrıs'ta- yazar kadın kahramanın izlerini sürmektedir. Bir makale için araştırma yapmak üzere bu adaya gelen anlatıcı, yaşlı insanlardan adanın eski sakinleri hakkında bilgi alır. Marianne, Anglikan romancı Larry Doublet'in güncesinde sıkça söz ettiği kadındır. Yazarın güncesi onun vasiyeti üzerine ölümünden yirmi beş yıl sonra basılmıştır. Çok katmanlı öyküde yazar anlatıcı Marianne'yi Larry Doublet'in sesiyle tanıtırken sanat eserlerinin ince ruhlara seslenen estetiğinden, doğadaki renklerin sunduğu çeşitlilikten faydalanarak tasvir etmektedir:

"Marianne gümüş bir heykel gibi… Onu seyrederken… Soluğum tutuldu… Marianne… Sonra… Gümüş gibi beyazımtırak gri pırıltılar saçan kumsal… Uzanmıştım… Ve yumuşak dalgalar minik öpüşler gibi okşuyordu yalın tabanlarımı… Marianne yanıma geldi… Bekledi… Bende olmayanı… Gövdemin ona sunamayacağı… O heyecanı… Bekledi… Uzun saçları göğsüme değdi… Sonra başını… Bir yavru kuş sokuluşuyla… Koltuk altıma yerleştirdi… ve küçük bir kız kardeş gibi uyudu…" (Atasü, 1998s. 15).

Öyküde Marianne'nin çok eşliliği seçebilecek kadar şehvet düşkünü bir kadın olduğunun altı çizilmektedir. Doyuma ulaşamayan, tutkulu bir cinsel birliktelik yaşayamayan kadın kahramanın erkekleri "gövde" olarak görmesi ataerkil söylemin cinselliğe dair kalıplarını alt üst etmektedir. "*Marianne villasında şehvet partileri düzenliyor, konuklarıyla çıplak ata biniyor, sonra dilediği erkekle yatıyordu. Larry onunla yatamadığı için, o bir orduyla yatıyordu. Ama herhalde bir Türk'le ya da Yunanlı'yla sevişmeye gönül indirmezdi''* (Atasü, 1998s. 33) sözleri cinselliği tarihsel ve toplumsal koşulların yarattığı tabloya arka fonda yer vermesi dikkat çekmektedir. Kıbrıs sorunu nedeni ile Yunanistan ile Türkiye'nin yaşadığı sorunlar, adada halkın yaşadığı sıkıntılar ve antiemperyalist mücadele öyküde örtük de olsa dile getirilmektedir. Öyküde anlatıcının kendisinin de kadın yazar kimliğini açığa vurması öykünün kadın dili ile kadın deneyimlerinin kurgulandığı bir anlatıya dönüşmesini sağlar. Adada yazar anlatıcıya tüm bilgileri veren yaşlı adam: "Onlarla ortak yanlarınız var, yazarsınız ve kadınsınız." diyerek Larry ve Marianne'nin farklı cinsel tercihlerine kadın yazar duyarlığı ile yaklaşacağını bildiğini vurgular. Feminist edebiyat eleştirisi, kadın yazarın kadınlık deneyimlerini kendi cinsine özgü bir bilinçle kurguladığını

savunmaktadır. Bu bakımdan öyküde yazar-cinsiyet ilişkisinin de sorunsallaştığı bir alt katman söz konusudur

Larry'nin eşcinsel kimliği ona büyük bir tutkuyla bağlı olan Marianne'nin ona duyduğu aşkı etkilemez. Hatta kadının onu daha çok arzulamasına dahi neden olur. Benzer bir ruh hali *Bir Yaş Dönümü Rüyası*'nda eşcinsel Kamuran'a beslediği tutkulu aşk ile Feride adlı kahramanın duygu dünyasında da görülmektedir. Çok beğendiği birine karşı beslediği arzulara rağmen ona kavuşamaması Marianne'nin duygularını daha tutkulu hale getirir. Yazar anlatıcı Marianne'nin duygularının yanı sıra Larry'nin cinsel tercihi yüzünden homofobik toplumda yaşadığı sıkıntıyı da dile getirmektedir:

"Herkes Larry'e olan tutkunluğunu, elde edemediğinden inatla vazgeçmeyen şımarık kız çocuğu kaprisi mi sanıyordu? Değildi. Larry'nin bir gerçeği vardı, değiştiremediği, hükmedemediği, saygınlığını yitirmemek için saklamak zorunda kaldığı cinsel gerçeği! Larry'e dokunduğu her an bu gerçeği duyumsuyordu. Larry'e sokulup uyurken gölgelerden ibaret kendi varlığının merkezi bir noktasında duran cam şişenin mühürlü ağzının açıldığını ve balsı- ağulu özün dişil varlığına özgürce yayıldığını, gerçeğe en yakın haliyle, hayal edebiliyordu. Ve Larry bunu seziyor, kadının düşüne değer veriyor, saygı duyuyordu. Aralarındaki giz buydu" (Atasü, 1998s. 35).

Jacqueline, Schaeffer, "Kadın ne ister" sorusuna yanıt ararken *"kadın, haz sevgilisi olmayan biriyle ilişkisinde şefkat duygusu temelli bir diyalog kurabilir. O kişiyle baba-kız, anne-kız ya da anne-oğul ilişkisinin tatmini söz konusu olabilir. Husumet oluşmadığı sürece bu ilişkide şehvetin yerine şefkat ağırlıklı bir huzur söz konusu olacaktır"* (Schaeffer, 2003, s. 126) diyerek kadın dünyasının kendine özgülüğüne ışık tutar. Ada öyküsünde Larry ve Marianne, *Bir Yaş Dönümü Rüyası*'nda Feride ile Kamuran arasındaki ilişkide, *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*'nde Tomris ile Turhan'ın ilişkisinde ana-oğul ilişkisinin duygusallığı ve şefkati söz konusudur. Tomris ve Turhan heteroseksüel bir çift olduğu halde şefkate dayalı, tutkulu tensel ilişkiden uzak fikirsel ortaklığa dayalı ilişkilerinde ana oğula dönüşürler.

Nevin Yıldırım Koyuncu'nun da vurguladığı gibi beden bir bakıma, metaforik olarak, cennetteki yasak meyvenin ta kendisidir. Beden bilincin düzlemine yasak meyvenin ilk ısırığıyla düşmüştür. *"Kendi bedenine dönmek de bu anlamda bilinçsizliğin sis sarmalını aralamak, düzeni bozmak demektir"* (Koyuncu, 2014, s. 191). Ada öyküsünde imkânsız aşkın tutkulu biçimde sürmesi ve Larry'nin toplumun baskısına rağmen kendi cinsel tercihini değiştirmemesi bedenin bireyin kendi gerçekliğini yaşamasını sağlayan bir özgürlük mekânına dönüşümüdür. *Bir Yaş*

*Dönümü Rüyası*nda Feride de benzer bir deneyimi yaşar. Çocuğu yaşındaki Kamuran'a karşı duygularını yüksek sesle dile getirme cesaretini gövdesinden alır. Bedenin derinlerinde bastırıldıkları yerden dile gelen duyguları, Feride'ye şu sözleri dedirtecek kadar cesaret verir: "*Vajinam sanki oyuluyor! İbneymiş, umurum değil! Çocuğum yaşındaymış! Hiç aldırmıyorum! Onu [Kâmuran'ı] istiyorum, anladın mı, bütün vücudunu istiyorum! Hayatımda ilk defa bir penis istiyorum!"* (Atasü, 2002, s. 259). Feride'nin denetleyemediği duyguları, aslında bastırılmış olan bireyselliğinin cinsel aşk aracılığıyla su yüzüne çıkarak, sesini bulması gibidir.

Bir Yaş Dönümü Rüyası'nda Kamuran çok üzgün olduğu bir gece Feride'nin evine sığınır ve kadın kahraman onu oğlu gibi teselli ederken birbirine karışan gözyaşları onların cinsel tercihlerin, toplumsal cinsiyet rollerinin, cinsiyet ayrımlarının sınırlarını ortadan kaldıran bir bütünleşme yaşadığının göstergesidir. *"Feride çocuğun kipriklerinde titreşen gözyaşına dokundu parmaklarının ucuyla; yanağını nemli ve ılık yüze dayadı. Karnının altında kabarıp çözülen karşı konulmaz bir dalga devinimine koşut, kendi göz pınarlarından süzülen yaşlar Kamuran'ın gözyaşlarına karıştı."* (Atasü, 2002, s. 221) cümleleri ile anlatıcı eşcinsel ilişkilerdeki naifliğe ve içtenliğe dikkat çekmektedir.

Kristeva, "Women's Time" (Kadınların Zamanı) adlı çalışmasında dilin bütününün cinsiyet olarak ayrışmasına karşılık *"dişil dürtüleri ve ses tonlarını içeren semiyotiğin"* dişile değer veren yeni dil biçimleri ile meydan okuduğunu belirtir. (Humm, 2002, s. 151) Erendiz Atasü, dişil dürtüleri fallus merkezli söylemden tamamen uzaklaşıp kadın dili ile yansıtmayı başarır. Özellikle kadın kahramanların bedenlerinin tasvirinde dişil dilin ortaya çıkışı metnin feminist bakış açısını da ortaya koymaktadır. Feride, Kamuran'ı ilk kez arzuladığını farkettiği bir anda kendi bedenini ve ruhunu şu sözlerle sorgular:

"Feride, bacaklarının arasında terk edilmiş çorak bir vadi taşıyordu. Kurumuş kalmış vajinası, zar duvardaki çatlak yüzünden hep iltihaplanmaya hazır, hep biraz sancılı ve tedirgindi. Gövdesinde hızla dolaşan kan basıklarına hücum ediyor ama vadinin engelini aşamıyordu" (Atasü, 2002, s. 198).

Penis, erkek egemen toplumlarda iktidar ile aynı anlam dizgesinde buluşur. Erkeğin sonsuz gücünü biyolojik kimliği ile kazandığını savunan ataerkil düşünce penisi hâkim güç kaynağı olarak kurgular. Erendiz Atasü, romanda penis sözcüğünü sembolik düzenin "baba yasası"nın oluşumunu sağlayan iktidar organı olma işlevinden

uzaklaştırarak erkek egemenliğini reddeder. Feride, bu sözcüğün yarattığı etkiye dair şu sözleri söyler:

"Feride'nin hiçbir zaman penis denen canlı parçasıyla ilgili belirgin duyguları olmamıştı. Kimi arkadaşları iğrenirdi, bunu biliyordu. Hayır, Feride'ye o kadar itici gelmemişti organ, ama çekici de değildi. Bu garip tarafsızlığı bu geceye, bu akşam sofrasına kadar farkedememesi garip değil miydi?" (Atasü, 2002, s. 230).

Erkek egemen toplumların penise yüklediği anlamlar, eşcinsel erkek kahramanların yaşam öykülerinde de yapısökümüne uğratılmaktadır. Kadını fallus referansı ile "tamamlanmamış/eksik erkek" diye nitelendiren ataerkilliğin yücelttiği penis, Atasü'nün roman ve öykülerinde bu anlamsal gücünü yitirir. Kamuran'ı arzuladığı anda Feride'nin erkeğin bedenini düşlerken "penis" i yok sayması "*O kalınlığı kolları ve bacaklarıyla sarmaladığını, var gücüyle sıktığını düşündü. Kamuran'ın başını memelerinin arasında duyumsadı da, delikanlının bacak arası hiç aklına düşmedi."* (BYDR, s. 198) cümleleriyle ifade edilir.

"*Psikanalistler, kadının analize "penis arzusu" için ya da Lacancı deyişle penis neyi simgeliyorsa onun arzusu için geldiğini söylemişlerdir. Irigaray, Freud'a kadın analizde bu arzuyu dile getirmediğinde analistin başına ne gelir diye sorar: "Kadın erkeğin penisini- fallus olarak simgesini- arzulamadığında eril öznenin/analistin elinden tüm silahları alınmış olur, analiste ne yapacak bir şey ne de gerek kalır"* (Taş, 2008, s. 13). Romanda Feride de ataerkil toplumun penis "silah" gibi gören yerleşik söylemini yapısökümüne uğratmaktadır. Başta Helene Cixous olmak üzere feminist kuramcılar kadın yazarların kadının bedeni, deneyimleri, duygu dünyası hakkında yazarken dilin gramer kurallarını silip geçmeyi, özgürce bir üslup yaratıp farklı teknikle bu içeriği ele almayı uygun görmektedir. Bu üslup "ötekileştirilen" azınlık gruplar arasında yer alan eşcinsellerin deneyimlerinin de kurgulanmasını mümkün kılmaktadır. Atasü de metinlerini bu özgür üslupla kurguladığını özellikle *Bir Yaş Dönümü Rüyası'*nda ortaya koymaktadır.

Koyuncu, Feride'yi ancak Kâmuran'ın anladığını savunur, çünkü Feride gibi o da yaralı ve toplumun ötekileştirdiği kavramların toplamıdır: *''Kürt'tür, ama Türk-Arap-Kürt-Çerkezlik de vardır, doğuludur, kimsesizdir, üstelik eşcinseldir ama Feride'nin ruhuna ve bedenine hitap etmekte, cinselliğini uyandırmaktadır''* (Koyuncu, 2014, s. 186). Ataerkil düzen ötekileştirilmiş gruplara yaşam hakkı tanımadığından bu dışlanmışlık onların kendi aralarında birliktelik duygusunu sağlamlaştırmaktadır. Feridenin cinsel tercihleri de sıradan bir heterojen kadın cinsine uygun değildir.

Feride'nin ilgi duyduğu Kamuran'ın eşcinsel olduğunu öğrenmeden önce onunla ilgili hislerini ifade eden şu sözler aslında kadın karakterin androjenliğe dair görüşlerini yansıtmaktadır: "*Feride erkek gövdesinde kadınsı çizgilerden, erkek ruhunda kadınsı şefkatten hoşlanırdı, kadınsı tavırlar onu iterdi. Çocuğun zıddına gitmesi bu yüzdendi"* (Atasü, 2002, s. 176).

Erkek egemen söylemin baskıcı gücünün toplumda "kapatılmış" bir azınlığın dışlanmasına neden olduğu bilinmektedir. Özürlüler, eşcinseller ya da yaşlılar" eril kodlarla bezeli sosyal alanda varoluş mücadelesi verirler. Bu bağlamda öyküde yaşlı kadınla eşcinsel eğilimleri örtük de olsa hissettirilen duygudaşlık anlam kazanır. *Bir Yaş Dönümü Rüyası*nda eşcinselliğin anlatıldığı bölümlerde Sedat'ın da genç erkeklere çok da belirgin olmasa da tensel yakınlık duyduğu hissettirilmektedir.

Romanda eşcinselliğini açık bir biçimde yaşayan Doğa adlı kadın kahraman Sedat ve Kamuran'dan daha cesur davranmaktadır. Eşcinselliğini Kamuran da gizlemez fakat bu konuda duygularını ve düşüncelerini en cesur dille her zaman ortaya koyan tek kişi Doğa'dır. Şirin'e erkek dünyasını kötülerken "ne anlarsınız şu erkeklerden hiç bilmem" diyen Doğa, Feride'nin kendi cinsel kimliğini onaylamasını arzu ettiği "Doğa, Feride'nin onu yalnız sessizliğini koruyarak değil, sözcüklerle de kabul etmesini bekliyor ve istiyordu." cümlesinden anlaşılmaktadır. Bu noktada Adrienne Rich'in lezbiyenlik ile ilgili şu sözleri anlam kazanmaktadır:

"Lezbiyen varoluş hem tarihsel olarak lezbiyenlerin var olduğu gerçeğini hem de bizim bu varlığın anlamını yaratmaya devam etmemizi teklif eder. 'Lezbiyen süreklilik' terimi kadın-kimlikli deneyimin bir çeşidini içerir. Bunu her kadının kendi yaşamı ve tarih boyunca meydana gelen oluşumlardan elde eder, bu kadın kimlikli deneyim sadece bir kadının cinsel açıdan bir başka kadınla birlikte olma arzusu değildir" (Humm, 2002, s. 342).

Romanda Doğa'nın kendi cinsine yönelik tabiatını Şirin'den öğrendiğinde Feride'nin irkilme nedeni, Türkiye'nin tek eşcinselinin ünlü bir şarkıcı olduğunu sanmak üzere yetiştirilmiş bir kuşakta yer almasıdır. Winant'a göre toplumsal kategoriler nedeniyle "*dışlanan, soyutlanan lezbiyenler için gündelik yaşamı zorlaştıran negatif anlamsal alanlar oluşturulmaktadır"* (Winant,1987, s. 131). Sol görüşlü bireylerin toplandığı dernek çevresinde Doğa'yı açık bir şekilde destekleyen tek ismin Sedat olması sol hareketin sınıf sorunsalına duyarlılığını cinsel kimlikleri nedeniyle ezilen ötekileştirilen bireylere karşı sergilemediğini düşündürmesi bakımınan önemlidir. Sedatın "demokrat geçinen" kişileri adeta tehdit ederek Doğa'ya sahip çıkması ataerkil

düzenin kadının kendini koruyamadığı ve erkeğin gücüne mutlaka ihtiyaç duyacağına dair yerleşik algısını doğrulayıcı niteliktedir. Sedat kanatları altındaki Doğa için:

"*Doğa çalışkan, dürüst bir arkadaş. Bundan böyle kimse ne onun ne başkasının mahremiyetine burnunu sokmaya kalkışmasın, karşısında beni bulur, böyle biline!' diye bir güzel haşladı o sözüm ona demokrat geçinenleri"* (Atasü, 2002, s. 226).

Kulkarni, kadın eşcinselliğini araştırırken 1970'lerin başında toplumsal düzlemde yankılanmaya başlayan "lezbiyenlik"olgusunun kısa zamanda hem bir kimlik arayışı, hem de siyasal bir mücadelenin simgesi haline geldiğini tespit eder. Dört ayrı grubu inceler: *1- Evrenselciler: Cinsiyet kimliği ve cinsel yönelim bireyde doğuştan gelen şeylerdir (Mary Daly, Adrienne Rich ...) 2- Toplumsal Yapısalcılar: Bireyin cinsel yönelimi toplumsal ve siyasi güçlerin etkisiyle oluşur. (Faderman, Kitzinger, Witt) 3- Etkileşimciler: Evrenselcilerle toplumsal yapısalcılar etkileşim içindedir. (Liz Stanley, Sue Wise) 4- Yapısalcılık Sonrası/Postmodern Görüş: Kimlik ve benzeri kavramlar yapaydır, baştan aşağı sökmek gerekir. (Linda Nicholson, Judith Butler) Butler, mevcut kimlik kategorilerini statükocu rejimlerin bir denetim stratejisi olarak yorumlar ve şiddetle karşı çıkar"* (Kulkarni, 2000, s. 115). Atasü'nün eşcinsel karakterleri de Butler gibi düşünüp sınırları ve kategorileri reddederek özgürlüğü savunur.

Sol bir partide mücadele veren Doğa, politik mücadelede önemli kadın figürlerden biridir. Onun eşcinsel kimliği zaman içerisinde onun kendi kimliğini koruma mücadelesine yol açmaktadır. Benliğini saklamadan, baskılamadan sosyalist bir ortamda var olmak Doğa için çok zordur. "Kendisi" olmanın yeterliliğine" önce kendisi inanmış ardından sosyal çevresi kadının doğasını kabullenmiştir. Politikadan uzaklaşan Kamuran "kazanan yoktu" diyerek politik atmosferin olumsuz yönlerinin altını çizer. Oysa hemcinsi ile yıllar sonra kurduğu aile ortamında Doğa'nın aynı politik mücadeleyi sürdürme kararlılığı kahramanın sağlam duruşunu yansıtmaktadır. Kadın ile erkeğin biyolojik ve psikolojik farklılıkları üzerine düşünen feminist araştırmacılar kimlik farklılıklarını değişik yönleri ile tartışırlar. Romanda ikisi de eşcinsel kimliğe sahip Doğa ve Kamuran arasında yapılan kıyaslamada kadın dünyasının erkeğinkinden oldukça farklı olduğunun altı çizilir. Kadınlar "daha içten, daha sade, daha alçakgönüllü" olmalarının yanı sıra "kişiliklerini bölen duvarların geçirgenliği" de söz konusudur.

Margaret Fuller, "Kadın" adlı eserinde özgüven ile özgürlük arasında bir ilişki olduğunu savunmaktadır. Kadınların özgürleşmesi ile dünyadaki iyileşme arasında

bağlantı kuran Fuller eğer kadınların özel niteliklerinin ifade edilmesinin ortamı sağlanırsa, hem kendi hayatlarının hem de toplumun hayatının çok değişeceğini savunmaktadır. Fuller, *"kadınlara uygulanan baskının onları nesnelleştiren sistemden kaynaklandığını ileri süren Emma Goldman'ın eşcinsel haklarını açıkça destekleyen ilk Amerikalı feminist"* (Sevim, 2005, s. 63) olduğunu belirtir. Margaret Fuller'in belirttiği gibi özgüveni artan kadın kahramanların özgürleştiği ve özgürleşenlerin de özgüvenlerinin arttığı gözlemlenmektedir.

4.6. Toplumsal Değişimin Kadının Cinsel Yaşamına Etkileri

Cumhuriyetin ilk yıllarının kadının cinselliğe yaklaşımını nasıl etkilediğini özellikle *Dağın Öteki Yüzü*'nde ele alan Erendiz Atasü, hem dış dünyadaki tutumları hem de kendi iç dünyalarında yaşadıkları deneyimleri ile kadın kahramanların cinselliğe bakış açısını ortaya koymaktadır. *Dağın Öteki Yüzü*'nde Vicdan ile Nefise arasında kadın erkek ilişkilerine yaklaşım bakımından derin bir farklılık söz konusudur. Kadınlık bilinciyle hareket eden Nefise, cinselliği doğal ve sıradan bir olgu olarak kavrarken Vicdan kadınlığını haz duygusunu merkeze alarak yaşamayı uygun görmez. Nefise, İngiltere'de de çeşitli balolara katılır ve oradaki genç erkeklerle eğlenir. Vicdan'ı balolara katılmadığı için eleştiren Nefise, onu Muhafazakâr İngiltere'nin tutucu insanlarına benzetmektedir: "*Vicdan gene incinir. Muhafazakâr? Bir Kemalist tutucu olabilir mi? Hayır, tutucu değil; tutuktur o. Uzun yaşamının sonuna dek coşkulu ruhuyla tutuk davranışları arasında acı çekecektir"* (Atasü, 1995, s. 63).

Bu sözler modern Türk kadınının çelişkilerden kurtulamama yazgısına işaret etmektedir. Romanda ben- anlatıcıya göre yazgısına başkaldıran tek kadın kahraman Nefise'dir. Daktiloyla yazan, otomobil kullanan, İngiliz subayına bir anda sevdalanan, çok sevdiği kız arkadaşının nişanlısını arzulamaktan kendini alıkoyamayan, yayımladığı kitaba adını koyabilen, eşinden ayrıldıktan sonra tek başına ayakta kalmayı başaran kişidir. Yazar anlatıcı da "sakınımsız" yaşama isteği, heyecanları, coşkusu ile Nefise'ye benzer.

Romanda Vicdan'ın kızı olan ben- anlatıcı Vicdan'ı tanımlarken anahtar sözcüğün "sakınım" olduğunun altını çizer. Kemalizme duyduğu inanç Vicdan'da katı bir görev bilinci de geliştirmiştir. Üstlendiği rol bakımından idealist davranan Vicdan, kadın kimliğinin dışındaki her şeye kendi gövdesi ve ruhunu kapatır. Sağlam ilkelerine tutunarak attığı tüm adımlarda onun rehberinin "akıl" olması modernite ile Cumhuriyet

projesi arasındaki fikirsel bağa işaret etmesi bakımından dikkat çeker. Duygu seline kapılmasını önleyen bir "akıl" süzgecine sahip olan Vicdan gelişkin bir otokontrol sahibidir.

Tokuroğlu'nun da işaret ettiği gibi "*Cumhuriyet dönemi aydınları arasında, doğuculuk-batıcılık konularında görüş ayrılıkları bulunmasına rağmen, buluştukları ortak nokta; ataerkil cinsellik kalıpları içersinde oluşan kadınlık ve erkeklik oluşumlarının yeniden üretilmesidir. Diğer bir deyişle, istenen değişimin değişmeyen yüzlerinden bir tanesi, toplumsal cinsiyet anlayışıdır''* (Tokuroğlu, 2004, s. 80).

Vicdan, Nefise'nin baloda tanıştığı İngiliz teğmenle evlilik fikrine "Sen Türkiye Cumhuriyetinin kızı emperyalist İngiliz ordusunun bir subayıyla izdivacı nasıl düşünürsün" diyerek karşı çıkmasında "milliyetçi feminizm" etkisi açıktır. Ulus devletin kurulumuna tanıklık eden kadın bireylerin "yurttaş" kimliğini kadın kimliğinin önüne almaları misyonu genel kabul gören bir tavra dönüşür. Oysa Nefise "yeni keşfettiği kadınlığıyla sarhoş"tur. Nefise kendi iç hesaplaşmasını şu sözlerle yapar: *"Bazen bana ne oluyor anlamıyorum. Hans Trott'un içine giren Nazi şeytanı gibi, bir şeyler dürtüyor beni… Kendimden başkasını düşünemez oluyorum. Kötü ruhluyum"* (Atasü, 1995, s. 66)

Suçluluk duygusu hisseden Nefise, âşık olduğu adamla paylaşacağı tutkulu ilişkinin etkisine kapıldığında ailesine ve bursla kendisini oraya yollayan ülkesinin büyüklerine karşı sadakatsiz, bencil, sorumsuz davrandığını düşünüp kendi ruhundaki kötülük tohumlarından utandığını hissettirir. Yaşadığı bu iç çatışma Vicdan gibi ilkeli, sorumluluk sahibi, ciddi bir kadının yanında daha da yoğunlaşmaktadır. Anlatıcı yazarın Vicdan'a seslenerek söylediği şu sözler "yaşanmamışlığa, doğallıktan uzak oluşa" karşı kendi duygularına ve kadın kimliğine sahip çıkamayışına yönelik eleştiridir: "*(Senin şeytanların nerde, Vicdan? Nereye sakladın onları? Gün gelir, senden hesap sorarlar. Yaşam ve tarih hiçbir şeyi affetmez… Şeytanları gizlemeyi bile ödetir… İyiliğin bir bedeli vardır)"* (Atasü, 1995, s. 66).

Nefise, erkeklere yaklaşımı bakımından Vicdan'a kıyasla daha rahat ve doğal olsa da onun iç hesaplaşmaları ve gelgitleri de yoğundur. Erkekler tarafından ezilme, kullanılma ve aşağılanma korkusu onun zihnini sürekli meşgul eder. İç dünyasını kaplayan bu kaygının düzeyi her geçen gün artmaktadır. Erkeklerin bencil duygularla dolu olduğunu düşünerek karşısına çıkan kişinin onu sadece tensel arzularını doyurmak için bir "tüketim nesnesi" gibi kullanıp atacağına inanmaktadır. Kendisinin aşkta bir Türk halısına dönüşebileceği endişesi şu sözlerle tasvir edilmektedir:

"*Nefise'nin içinde arzuyla birlikte, kadın soyunun, arzuyu acıya boğan o eski "bilgi"si uyanıyordu… Britanya İmparatorluğu'nun koruyucusu genç soyluyla, Türkiye Cumhuriyetinin halktan kızını birleştiren duygular, ancak gövdeler ayrıyken var olabilirdi… Gövdeler birleştiğinde, erkeğin duygusu sönecekti… Kendini dünyanın sahibi sanan aristokratların ellerinde, Ortadoğu'dan alınmış bir şal olacaktı Nefise tepe tepe kullanılacak… Bir gümüş andaç bile değil, dokunulmadan saklanan… Hayır, hayır… Bir Türk halısına dönecekti; Hereke, Bünyan basıldıkça basılacak"* (Atasü, 1995, s. 76).

Kadın olma durumunu sorgulayan Nefise, kadın birey olarak cinsel kimliğe sahip çıkmanın önemini fark eder ve cinselliği doğal bir süreç olarak tanımlayıp yaşamanın önündeki engellerin kadınların sıkıştırıldığı kalıplardan kaynaklandığını düşünür. Toplumsal kurallar adı altında kadını mutsuz eden, kendi kimliğinden uzaklaştıran ve giderek daralan çember halkalarını kırmanın yollarını sorgular. Bu farkındalık onu kadın meselesi üzerine daha çok düşünmeye sevk eder. Kadına cinsiyet ayrımcılığı üzerinden dayatılan toplumsal kültürün kader gibi sunulmasını aldatmaca bir düzen olarak kabul etmektedir:

"*Nefise, gergin kaslarında hapsolmuş kadınlığını tanımıyordu. Güdüler, sezişler, içe doğuşlarla kıpırdayan kadınlığını… Onun kadınlık adına bildiği korkmuş, sinmiş, kinlenmiş bir varlıktı; tokat, tekme izlerini yüreğinde taşıyan, hela aralarında gizli gizli kanayan… Nefise, böyle olmak istemiyordu! Ona, çağları aşabilmesi için, bilgiden ve ince beğeniden oyulmuş sihirli değneği uzatan kahramanına boyun eğmeli miydi? Başarabilir miydi? Bilmiyordu. Denemekten başka umarı mı vardı? Ülkesinin kadınları üstüne çökmüş, ağır kaderi aralayacak, başka hiçbir ışın demeti yoktu"* (Atasü, 1995, s. 76).

Nefise'nin iç hesaplaşmasının anlatıcı ben tarafından sürdürülmesi farklı kadın dünyaları arasındaki sınırların yok olması bakımından dikkate değerdir. Kendi annesi ile özdeşliğini sorgularken Nefise'nin kendi özgürlük alanını sorgulama anlarındaki iç tepkilere geniş yer vermesi anlatıcının sadece annesi ile değil Nefise ile de kurduğu özdeşime işaret etmektedir. Misyonu ile var olan "milliyetçi" kadın figürüne getirilen eleştiri Cumhuriyetin ikinci kuşak kadınlarının zihin dünyasında geniş yer bulmaktadır. Toplumda aktif rol oynamaya başlayan kadın bireyin "eşit yurttaş" olmasına rağmen "cinsiyetsiz" figür olarak algılanması temel sorunlardan biri olarak varlığını korumaktadır. Eğitimli kadının vatan için mücadelesini verdikten sonra da özgürleşememesi Nefise'ye göre kadın dünyasının merkezi konusu olmayı hak eden

öneme sahiptir. Nefise'nin "ayrıksı tutum" sergileyen kadın kategorisine doğru evrimi onun yaşadığı iç hesaplaşmanın ürünüdür.

Bir Yaş Dönümü Rüyası'nda İkinci Milliyetçi Cephe hükümetinin kurulma evresinde çiftlerin gündelik yaşamları politik olayların gölgesindedir. "Bıçaksı yarıklarla" her şeyin bölündüğünü söyleyen anlatıcı, kurumların, evlerin, sokakların hep ikiye bölündüğüne dikkat çekmektedir. İnsanların kutuplaşması dönemin çalkantılı siyasi atmosferinin önemli göstergesidir. Kadın erkek ilişkilerine yansıdığı fark edilen şiddet ortamı romanda önemli yer teşkil etmektedir. Etki güçleri ile ev içlerine girmeyi başaran siyasi olaylar kadın öznenin iç dünyasında özellikle de cinselliği yaşama biçiminde etkilidir. Kadının aşk, cinsellik, evlilik kavramlarını sorgularken iç dünyasında yaşanan değişim, şu sözlerle ifade edilir:

"*Ölümlerle, saldırılarla katmerlenip kapanan bir halkanın boğuntusundaydılar, kadın ve kocası... Ve en altta kadının tutkusu... yara gibi kabuk bağlamıştı. Tutku kocanın kaba dokunuşlarına çarptıkça içe doğru kanıyordu, kabuğu çatlatamıyordu. Sokaklar öfkeye ve aleve boyandıkça erkeğin arzusu kabarıyor, hoyratlaşıyordu"* (Atasü, 2002, s. 22).

Feride, cinselliği yoğun olsa da kendisini tatmin etmeyen duyarsız ilişkilere katlanamaz Eşinden ayrılmayı planlarken 1980 darbesi öncesinde okulda iki ayrı solcu grubun kavgasını ayırmak isteyen Ferhat beton zemine düşüp vefat eder. Feride sol ideolojiye her zaman bağlı kalır, fakat eylemlere ve toplantılara katılmaktan vazgeçerek aktif politik kimliğinden uzaklaşır.

"Yaşlı Bir Genç Kız" adlı öyküde de toplumsal değişimin ilişkilere yansıma biçimleri ele alınır. Öykünün ana kahramanı Nermin tıp fakültesinde okuduğu yıllarda âşık olduğu ve kısa bir süre birlikte olduğu genci "terbiyeli, iyi bir çocuk" olarak nitelendirmektedir. Nermin, âşık olduğu genç adamın yaşam felsefesinin kendisininkinden farklı olduğunu nesnel bir yaklaşımla kısa sürede idrak eder. Onun "bir an önce zengin olma hayali" ile bencilce ve çıkarcı hareket ederek manevi değerli yok sayan "para" merkezli bir hayat sürmesi Nermin'i rahatsız etmektedir. Üniversite yılları boyunca sol harekette yer alarak aktif politik mücadeleyi sürdüren Nermin'in neden böyle bir ilişkiye başladığının yanıtı şu cümleyle verilmektedir: *"Sevdim onu, çünkü ihtiyacım vardı bu duyguya"* (Atasü, 1988, s. 80). Başkalarına yardım etmeyi "enayilik" diye tanımlasa da sevgilisinin kendisine karşı iyi, kibar ve yumuşak davrandığını belirtir. Aşk adına genç adamın kendisinden beklentilerini şu sözlerle ifade

eden kadın kahraman ilişkisinin yürümeme nedenini muhakeme gücünü ortaya koyan bir tavırla açıklar:

"*İkimiz iş ortağı gibi bir şey olacaktık işte... Birlikte yürüyecektik yaşam yolunu, ortak çıkarlarımızı dikkatle gözeterek ve birbirimize destek olarak... İlk yıllar belki sıkıntı çekerdik. Ama ben "mecburi hizmetimin" ardından "ihtisasımı" bitirince düze çıkacaktık. Muayenehaneyi açtık mı, köşeyi döndük demekti... Bana önerdiği böyle bir şeydi. Ve bedenimi istiyordu, yepyeni bir arabaymışım gibi... Adına sevmek diyordu bütün bunların"* (Atasü, 1988, s. 81).

Geçen yılların bireylerin aşka ve cinselliğe bakışını etkileme biçimleri Hayat Bir Rüya adlı öyküde yaşlı bir kadının iç dünyasının tahlili ile anlatılmaktadır. Uykuya daldığında geçmişin pişmanlıkları ve kaçırılan mutluluklarını rüyasında gören yaşlı kadın uyanıp "*tanıyamadığı ve taşıyamadığı benliğinin ağırlığını algılar ve öldüğünü zannedip yeniden uykuya dalar"* (Atasü, 2008, s. 93). Uyandığında bilinci ile bedeni arasındaki uzaklığı sorgulayan kadın kahraman "yarım kalmış öpüşleri sahicileşemeyen dokunuşları" düşünerek kederlenir. Kocasının da kendisinin de bireysel kimlik geliştirememiş oldukları gerçeği ile yüzleşmekten kaçınmaz. Eşi politik mücadelesinin özünü anlamayan yeniçağa küsüp kahrından ölmüş bir erkektir. Atasü, sadece kadınların değil erkeklerin de modern çağların insani değerlerden uzaklaşan ve iletişim kurmayı güç hâle getiren ilişkilerde yara aldığının altını çizmektedir.

4.7. Yasak Aşkta Kadının Benlik ve Cinsellik Algısı

Erendiz Atasü, yasak aşkın işlendiği roman ve öykülerinde kadın kahramanların iç dünyasında yaşanan değişimi içtenlikle dile getirerek ilişkinin oluşum serüvenini anlatmaktadır. Geçmişte "ahlâkçı" yazar tavrıyla yasak aşk teması anlatılırken özellikle kadın kahramanlara önyargılı bir tutumla verilen cezalar erkek egemenliğinin kurmaca dünyada izdüşümüdür. Toplumsal belleğin namus ve ahlâk kodları ışığında yasak aşkı tahlil eden erkek kalemlerin pek çoğu, kadın kahramanın benlik ve cinsellik algısını önemsemezler. Atasü, roman ve öykülerinde özbenini sıkça sorgulayan ve "yasaklanmış" olsa da içinden gelen duyguların peşinden gitme cesaretini gösteren kadın kahramanlara yer vermektedir.

"*Bizim ilk ve gerçek ruhumuz olarak özben, ana karnında bedenimizle birlikte büyüyüp gelişen embriyonal bilinçdışıdır. Bu bilinçdışının uyumlu bir birlik ve bütünlüğünü koruyarak ömrümüzün sonuna kadar bizden ayrılmaz''* (Graber, 1998, s.

11). Jung'un öğrencisi Gerhard Adler'in Özben'in Dinamizmi Üzerine adlı yazısında belirttiği gibi özben çifte bir karakter taşır, hem bireyselleşme sürecinin amacını hem de bu süreci harekete geçiren motor gücü oluşturur. Erendiz Atasü'nün eserlerinde kültürel kodlarla örülmüş duvarlar nedeniyle özbeninden uzaklaştığını fark eden kadın kahramanların benlik arayışı onlar için uyuma ve dinginliğe kavuşma umudunun simgesidir.

Gençliğin O Yakıcı Mevsimi romanında kadın bilinciyle hareket eden ve özgürlüğüne çok düşkün olan Tomris'in benlik algısı, onun aşk ve evlilik yaşamına pararel bir değişim sergilemektedir. Doktor Turhan, "doyumsuz kadın" olarak eleştirdiği eşi Tomris'in kendisini bir gün terk edip gideceği endişesinden hiçbir zaman kurtulamaz. Bütün meseleyi "önlerindeki beş on yılı atlatmak" olarak gören Turhan'a göre orta yaş dönemi daha rahat aşılacaktır ve eşinin "özverili" davranıp sabretmesi gerekmektedir. Oysa Tomris kendisine yeniden kadınlığını hatırlatan meslektaşı Can ile unutulmaz bir ilişki yaşar.

Karen Horney, Kadın Psikolojisi adlı kitabında "nevrotik sevgi ihtiyacı"nı açıklamaktadır. Nevrotik sevgi ihtiyacının çoğu zaman cinsel alanda ortaya çıktığına işaret eder. Tomris adlı karakterin cinselliği yaşarken bu duruma örnek teşkil ettiği görülmektedir. Horney, "*öteki insanlarla olan coşkusal ilişkiler ne denli bozulursa, nevrotik sevgi ihtiyacının da o kadar cinsel bir kılığa bürünmeye yatkın olacağını"* vurgular (Horney, 1999, s. 305). Tomris, hastane çevresinde yalnızlaştıkça bedeninde ve ruhunda yaşanan değişime dair iç sesleri yükselir. Tomris, kendi bedeninden yükselen seslere kulak tıkamayıp yaşamını tümüyle sorgulama cesaretini göstermektedir.

Kadının hazlarını dikkate alıp onun benliğine saygı duyan erkek modelini keşfetmesi Tomris için yasak aşkın kapılarını açan önemli faktördür. Romanda libidonun gövdedeki işlevini hissettirmesine dair göndermeler dikkat çekmektedir. "*Ruhsal enerjinin libidoya yani cinsel enerjiye dayandığını belirten Freud'un ve ona karşı çıkarak libidonun nötralize enerjiden oluşup kendisini çeşitli yönlerde ifade etme ortamı bulduğunda açığa çıktığını söyleyen Jung'un görüşleri romandaki göndermeleri anlamlı kılmaktadır"* (Cebeci, 2000, s. 229). Ruhsal yapının kendi kendisini imgelerle ifade ederken metaforlar, benzetmeler, din ve mitoloji gibi sembol sistemlerinden yararlanması Jung'un savunduğu görüşün kanıtıdır. Tomris'in yaşamındaki değişim onun içsel enerjisini farklı kanallara aktarmaya karar vermesi sonucunda meydana gelmiştir.

Cixous'a göre kadının bedeni, aile ve eşlik çerçevesinde sürekli acı çekmektedir ve bireyler kendi bedenlerinin farklı noktalarına hapsettikleri sesleri duymazlar. Fakat bedenin cevap verme zamanının geldiğini belirten Cixous, kadının erotizmini, evrenini ve kendi "kadınlık" kültürünü yazması gerektiğini savunur. Bu girişim için ilk adım bedenin bastırılmış duygularının ortaya çıkarılmasıdır. *"Kadın dili ile yazılan feminist metinler "fark" üzerinden kurgulanmalı, erkek ile eşitlik/ aynılık ekseni yerine kadın cinsine özgü olana odaklanmalıdır. Kadın benliği ucu açık bir metinsellik çerçevesinde ortaya çıkarılmalıdır"* (Taş, 2008, s. 19). Ataerkil yapının feminist yaklaşımla kurgulanmış metinler sayesinde ifşa edileceğini ve yıkılacağını savunan kuramcıların altını çizdikleri "kadın dilinin kullanımı" Erendiz Atasü'nün eserlerinde ilk dikkat çeken nitelikler arasındadır. Atasü: "*Kadın gövdesinin maceralarını satır aralarında kalmadan anlatmaya koyulduğunuz zaman, (duygu ve duyu düzleminde) bir suskunluğu ifadelendirmenin zorluğuna ek olarak, dilsel bir kabalığı kırmak ve bir kadın üslubu yaratmak zorunda kalırsınız zaten."* E. Atasü (kişisel iletişim, 19.06.2010) diyerek "kadınca söyleyiş" için çabasını dile getirmektedir. Atasü, Freud'un karakter teorisinde önemli yer teşkil eden içgüdüsel enerjinin bireylerin yaşamında geçirdiği safhaları anlatarak kadın kahramanların cinsel kimliğinin gelişimini kurgulamaktadır.

"*Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*"nde doktor sevgilisi Can'ın kendisine verdiği yaşam dersi olarak tanımlanan "gövdeden iğrenmeme" duygusu, Tomris'in kendi bedeni ile ilişkisini yeniden kurgulamasını sağlar. Tomris, yasak aşkı ile cinsel deneyiminin ardından "*yabancı ve uzak"* gövde parçasına ilk kez yakınlaştığını fark eder (Atasü, 1999, s. 71). Kadın kahramanın ilişkiden sonra kendisini "hovarda erkek gibi" hissetmesi onun toplumsal cinsiyet rollerinin kalıplarını yıkan tavrına işaret etmektedir. "Alışamadığı bol bir giysi" olarak nitelediği kaygısız özgürlüğün kendi bacaklarına dolanması Tomris'in tüm dikkatiyle bedenine odaklandığına işaret eder. Özgürlük kavramına geleneksel toplumun bakış açısındaki cinsiyetçi tutuma rağmen Tomris benliğini keşfetmesini sağlayan cinsel deneyimden pişmanlık duymaz. Hekim olarak kendi görevini "kural, çıkar, alışkanlık ve gövde arasında acıya kıstırılmış benlikleri onarmak" olarak tanımlayan Tomris yasak aşk sonrasında kendi isteklerini, hazlarını ve hayallerini keşfetmenin verdiği rahatlık hissi ile kadın kimliğini gururla taşımaya başlamıştır.

Tomris ile benzer bir deneyimi *Açıkoturumlar Çağı* romanında Meral de yıllar sonra karşılaştığı okul arkadaşı Haydar ile yaşar. Romanda Meral "*mesele Haydar değil Fuat'a sevgim bitti. Yeni değil. Kocamdan başkasıyla beraber olmak, doğa dışı bir şey*

gibi gelirdi bana eskiden. Bunun sadece kendi kuruntum olduğunu yaşayarak gördüm'' (Atasü, 2006, s.251) diyerek yasak aşkın insani bir durum olduğunu ortaya koyan sözleri onun değişim isteğine ışık tutmaktadır. Eşi Fuat ile cinsel yaşamında doyuma ulaşamayan kadın kahraman aradığı sıcaklığı sevgilisinde de bulamayıp hayal kırıklığına uğrar. "*Haydar'ın içini dışını, çıplak ruhunun tanıdığı inancı bir yanılsamadan ibaretti. İşte, hiçbir şey bilmediği ortadaydı! Bir yanılsamayı sevmişti"* (Atasü, 2006, s. 229) cümleleri kadının ruhsal durumunu tasvir etmektedir. "Yanılsama" sözcüğünü roman ve öykülerde sıkça kullanan yazar anlatıcı kadın kahramanların "tutku" eksenli bir ilişki içinde olmadıklarını idrak ettikleri anda yaşadıkları hayal kırıklığını "deneyimsizlik" üzerinden irdelemektedir. Tomris gibi özgür bir kadın olmak ve kendi doğasına kavuşmak için yasak aşka yönelmesine rağmen ihtiyaç duyduğu "tutkulu" ilişkiyi yaşayamaz. *"Haydar, onun bedenini öğrendiği için tüm varlığını bildiğini sanıyordu. Tanımışlar mıydı birbirlerinin bedenlerini? Ruh örtülüyken, gövde anlaşabilir miydi ki? (Atasü, 2006, s. 319)* soruları, kadın kahramanın gövdesine odaklanan erkeğin onun iç dünyasını görmezden geldiğini düşündürmektedir.

Cinsel ilişkinin sadece gövdeler arasındaki tensel uyumla sınırlı olmadığını, çiftlerin birbirlerinin iç dünyasındaki karanlıkları da cinsel deneyimle aydınlatacaklarını düşünen Meral'in hayal kırıklığına uğraması kaçınılmaz hal almaktadır, çünkü Haydar kaçamak görüşmeler üzerine Meral kadar kafa yormamakta, kadın kahramanın içinde kopan fırtınalara duyarsız kalmaktadır. Cinsel yaşamlarında "konuşan" çiftlerin sayısının az olması, gövdesel birlikteliklerin sadece içgüdülerle hareket edip rahatlatılan bedenler aracılığıyla yaşanması geleneksel kültürün normalleştirdiği bir durumdur. *Açıkoturumlar Çağı*'nda eczacı Meral ve yakın arkadaşı Neslihan, "tutkulu" cinsel yaşamın hayalini kursa da romanda *"tutkulu kadınların tutkusuz kocalarıydı onlar"* (Atasü, 2006, s. 329) diye tanımlanan eşleri Fuat ve Olgun kadınların beklentilerine yanıt veremez. Amacına ulaşamayınca, yorulsa da, kanasa da, direnen tutku, hedef değiştiren, yöntem değiştiren, ama yok olmayan bir duygu olarak Meral'i ve Neslihan'ı ayakta tutan güçtür.

Meral'in yasak aşka adım atmasında geçmişte siyasi suikast sonucu öldürülen ve kendi eşi Fuat'ın kardeşi olan Murat'ın hayalinin de etkisi fazladır. Alt bilinç olarak roman boyunca Meral ile konuşan Murat onun benliğini büyük ölçüde şekillendirir. Charlotte Davis Kasl'ın "bağımlı cinsellik" tanımı şöyledir: "*Bir kadının öfkesini kusmak, kendini güçlü hissetmek, gerilimden kurtulmak, duygularını saklamak ya da*

gelip geçici bir yakınlık kurmak amacıyla cinselliği kullanmasıdır'' (Kasl, 1993, s. 68). Meral'in bir başkası ile birlikteliği, her an içinde taşıdığı Murat'ı gizleme ve yok sayma yolu olarak kullanması da söz konusudur. Meral'in eşinden tamamen uzaklaşmasına neden olan yasak aşkına dair şu sözler, kadın kahramanın benlik arayışında Murat'ın etki gücünü ortaya koymaktadır:

"*Sadakat, yapısının bir parçasıydı ve yaşama susuzluğuyla yaşama ilkesi arasındaki gerilim, Haydar çıka gelmese kalıcı bir tereddütte, özünü, kokusunu yitirmiş kuru, kavruk bir kabuğa dönüşebilirdi. Zihnini sık sık yoklayan genç ölünün hayali, kadının sevilmeye hasret etini nereye kadar oyalayabilirdi ki…"* (Atasü, 2006, s. 141)

Erendiz Atasü'nün kadın kahramanlarının cinsellikte özsularına kavuşamama durumundan kaynaklanan kabukları kırma gayretleri, erkek egemen toplumlarda kemikleşmiş değerler ile örülü sert kabukları sürekli yeniden üreten ataerkil söylem ile mücadelelerinin göstergesidir. Romanda söz edilen "gerilim" kadın kahramanların yaşadığı iç çatışmaların bir sonucudur. Yazar anlatıcı "sevilmeye hasret" gövdeleri susuz kalıp kabuklaşan kadın kahramanların ataerkil söylemin dayattığı "kurgulanmış benlikler"i reddetmesi ile başlayan iç çatışmayı içtenlikli bir söyleyişle yansıtmaktadır.

Yasak aşkın "reddedilen, yok sayılan, yasaklanan, saklanması gereken" bir ilişki durumu olmasına dönük seçilen başlığı ile dikkat çeken Sır öyküsünde iki kız kardeş olan öğretim üyesi kadın kahramanların birbirinden farklı kişilikleri kadınlığın homojen olmayan yapısına dikkat çekmektedir. İkinci Feminist dalgadan itibaren "farklılık" sözcüğünün altını çizen feminist kuramcılar etnik kimlik, sosyal sınıf, eğitim düzeyi ve ekonomik koşulları aynı olsa da kadınların iç dünyalarında kendilerine özgü bir doğanın varlığına işaret ederler. Kadınların kendi içlerindeki farklılıklara dikkat çeken Sır öyküsünde kızkardeşlerden birinin, ''gizlide yasak çiğnemenin hazzı'' ile üniversiteden öğrencisi ile birlikte olup hamile kalışı öykü kurgusunun merkezinde yer almaktadır. Adalet Ağaoğlu'nun Ölmeye Yatmak eserini anımsatan olay örgüsünde kadın kahramanın "ölmeye yatan" Aysel gibi iç hesaplaşma yaşadığı görülmektedir. Ağaoğlu kadının iç dünyasındaki fırtınayı tarihsel ve toplumsal olaylar ile bağlantılı irdelerken Atasü kadın kahramanın kimlik ve benlik oluşumunu onun aşka, evliliğe ve cinselliğe bakışı üzerinden analiz etmektedir. Bu bakımdan Atasü'nün metni toplumsal tarihe yer verse de kadın bireyin kendi iç dünyasına odaklanan feminist bir bakışla kaleme alınmıştır. Varoluşlarını cinsellikle hissederek özgürleşen eğitimli kadınların iç çatışmaları anlatılırken toplumsal normların gücünü de yansıtmaktadır.

Sır öyküsünün ilk satırlarında "bir daha bu konuyu ağzımıza almayacağız" diyen kızkardeş "dar alanda boğulmamak için korunaklı evinin dışına çıkıp heyecana kapılan" hamile kardeşine empati duygusuyla yaklaşmaktadır. Cinsiyetçi örgütlenmeleri ortaya koyan dar mekânlar kadınlarda kısıtlanmışlık duygusunu çoğaltma özelliğine sahiptir. Öyküde kendi kimliğini özgürce ortaya koyarak bu kısıtlanmışlık halini reddeden eğitimli kadın kahramanın hamile kalışı "gerçekçi" bir bakışla yansıtılmaktadır. Romantize edilmiş bir kurguyla "aşırı duygusallık" yüklü bir anlatı yerine reel duruma odaklanmış bir metnin tercih edilmesi kadının en çaresiz kaldığı olaylarda dahi akılcı çözümlerle yarasını sağaltacak bir yöntem bulunabileceğine duyulan inancın yanı sıra kadın cinsinin "aşırı duygusal, aklını kullanamayan, öznel bakış sahibi" olarak nitelenmesine karşı çıkış da söz konusudur. Nesnellik hamile kalan kızkardeşini anlamaya çalışan ablanın dünyasında daha baskındır.

Evin küçüğü olan "hamile" kız kardeşin çaresiz durumla baş edebilecek eylem gücünün ya da sabır kudretinin olmadığını düşünen ablasına göre kızkardeşi "tohum taslağı" denilen oluşum sürecini tamamlayamamış, sürekli başkalarının yardımı ile yol almış bir kadındır. Bu sözler benlik inşası yarım kalmış bir kadının bireysel tarihine işaret etmektedir. Tohumun gelişmesi için gerekli "özsu" kadının özgürleşmesi ile elde edilebilecektir. Ataerkil zihniyet "tohum" benliğini tanıyıp anlamasına dahi izin vermemesinin yanı sıra tarihsel ve toplumsal koşulların uygun iklim şartlarını da kadınlardan esirgemektedir. Öyküde hamile kadının baskıcı toplumsal iklimde kalkıştığı işin "yürekli" bir iş olarak tanımlanması dikkat çekmektedir. *"Yönetmeliklerle yasaklanmış bir ilişki yaşama fikrine aşık" olan kadının yaşadığı yasak aşk bir özgürlük arayışı ve başkaldırısıdır. İlişkilere kendimizi tanımlamak için değil kendimizi gerçekleştirmek için gereksinme duyarız"* (Sayın, 1996, s. 76) diyen Charles Taylor'un vurguladığı gereksinimi kendi hayatında yoğun biçimde duyumsayan kadın kahraman, zincirlenmiş bedeninin "kendin ol" çağrısına kulak verme cesaretini göstermiştir.

Öyküde kız kardeşler arasındaki ilişki, kadınların karmaşık iç dünyalarını yansıtarak anlatılmaktadır. Kardeşi ile cinsel ilişki yaşayan öğrencinin delici bakışlarını kürsüde ders anlattığı sırada kendi üzerinde ilk hisseden "abla" olsa da kızkardeşi bu devrimci öğrenciye ilgisinden söz ettiği anda "hep kardeşine destek olan hep onun hatrına geri çekilen" kişi olarak kendi arzularını yok sayar. Kız kardeşiyle gencin yasak aşkı başladığı anda "*yaşlanma arifesindeki ablanın bedeninde dolaşan gençlik sön (dü) ve "bir daha hiç genç ol (maz) kadın"* (Atasü, 2008, s. 88) cümleleri onun da kendini gerçekleştirememiş bir özne olduğunu kanıtlar. Ayrıca kız kardeşinin yerinde onun da

olabileceği, kadın öznelerin rahatlıkla konum değiştirip birbirlerine dönüşmelerine izin verecek ortak kadınlık durumu içinde oldukları anlaşılır. Öyküde "*abla durmuş oturmuş bir kadındır. Hem yaşamında öğrencisiyle oynaşmak gibi hafifliklere yer yoktur."* (İAÖ, s. 86) cümlesi abla rolündeki kadın kahramana bilim kadını dünyasının yerleşik değerleri ve kurallarını anımsatan iktidar araçlarının sesi ile kadının kendi sesinin yer değiştirdiğinin göstergesidir. Erendiz Atasü, aşkı "hem toplumsal ve bireysel sınırları aşan hem de kadınla erkeği birbirine denk kılan bir alan yaratan" (Atasü, 2009, s. 88) güç olarak tanımlamaktadır. Eserlerinde kadın kahramanlar, benlik inşasını aşkın bu özgürlük alanında gerçekleştirmektedir. Yaşamdan kesitler sunan öykülerin olayın sonuna odaklanmak yerine kadınların iç dünyalarındaki duygu değişimine odaklanması Sır öyküsünde olduğu gibi yazarın bilinçli bir tercihi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadın kahramanlar fiziksel ve ruhsal değişim yaşadıklarını ayrımsadıklarından yaşama kaldıkları yer devam ediyor görünseler de "eski ben"in yitimi söz konusudur.

Kendini gerçekleştirme umudu ile uğruna eş ve çocukların terk edildiği yasak aşk Özlemek öyküsünde de özgürlüğe açılan kapıların anahtarı olarak somutlaşır. Öyküde kadın kahramanın sevgilisi "bağımsız ruhlu ve hayattan zevk almasını bilen" bir kadın olduğu için ona hayranlık beslediğini itiraf eder. Eşi ve çocukları ile dar bir alanda kendisine ait olmayan bir hayatı yaşıyor gibi hissettiğinde sevgilisiyle kaçmayı göze alan kadın kahramanın özgürlük tutkusu, sevdiği adamda tedirginlik hissi uyandırmaya başlar. Sevgilisiyle evlendikten sonra eski eşindeki "sorumluluk" duygusuna sahip olmadığını fark ettiği kadının özgür tavırlarından rahatsızlık duymaya başlar. Kadının özgürlüğü erkeğin kendisini "köksüz ve yönsüz" hissetmesine neden olmaktadır. "Süreklilik ve evcil güven" ihtiyacı duyan erkekte "eksiklik" duygusu yoğunlaşır. Kadından uzaklaşan erkek *"sessiz ve tenha ilişkiyi bir yazgı"* olarak tanımlayıp kendisini de "talihsiz" addeder. (Atasü, 2008, s. 106) Toplumsal cinsiyet rollerinin erkeğin "rahat" etmesini sağlayan cinsiyetçi örgütlenmeleri gündelik yaşamda belirleyici güce sahiptir. Öyküde ataerkilliğin sunduğu nimetler erkeğin elinden alındığında onun kendisini "köksüz" hissetmesi tek cinsin üstünlüğüne dayalı bir düzende oluşan küçük bir kırılmanın "üstün özne" erkeğin yaşamında boşluk duygusu uyandırması önemli bir ayrıntıdır. Edilgen kadın imgesine uymayan sevgilisine önce hayran olup sonra da onu geleneksel kalıplara girmeye zorlayan erkek fallus merkezli söylemin temsilcisi konumundan uzaklaşmamak için direnmektedir. Kadınların ataerkil düzende her yönden "talihsiz" sayılmalarının somut gerekçeleri söz konusu iken erkeğin kendisini "talihsiz" görmesi metne ironik bir bakış kazandırmaktadır.

Erkek anlatıcısı ve erkeğin iç dünyasını merkeze alması ile dikkat çeken Eski Sevgili adlı öyküde evli bir erkek ile büyük aşk yaşayıp sonunda terk edilen kadın kahramanın ilişkisi erkeğin bakış açısıyla yansıtılmaktadır. Yazar olduğu bilinen erkek kahraman kendi duyguları ile hesaplaşırken aşkın kaza ve acı gibi kaçınılmaz oluşunun altını çizer. Onun sevgilisi de Özlemek öyküsündeki sevgili modelinde olduğu gibi kendi duygularına sahip çıkan özgür bir kadındır. Terk edilen kadının son mektubunda onu duygusuz ve korkak olmakla suçlamasını terk edilişin öfkesi ile açıklayan erkek anlatıcı, *"Onunla olabilmek için saygınlığımı tehlikeye atmıştım ve yakınlarımın mutluluğunu"* (Atasü, 2008, s. 18) diyerek bu yasak aşk için mücadele ettiğine inanır. Erkek öznenin kültürel alanda kendi itibarının korunmasının ne kadar önemli olduğu hatırlatılırken onun kadını "pasif" olmaya zorlayarak iç çatışmalar yaşamasına neden olan acımasızlığına öyküde doğrudan yer verilmemesi kadın yazarın erkeğin çıkmazlarını da insani bir duyarlıkla anlamlandırma çabası olarak okunmalıdır. Erendiz Atasü ile yaptığımız röportajda bu öyküdeki otobiyografik unsurlara dair yazarın şu açıklaması önemlidir: "*Onunla Güzeldim' deki Eski Sevgili hikâyesi, hiç öyle görünmemesine karşın, birçok otobiyografik öge ve iç hesaplaşma, daha doğrusu tarafımca deneyimlenmiş duygu içerir. Gene o hikâyede kimi aile fertlerime ait kimi biyografik unsurlar da vardır. Doğrusu beni hayli yormuştu onu yazmak."* E. Atasü (kişisel iletişim, 19.06.2010)

Öyküde erkek yazar kahramanın geçirdiği kaza sonrasında hastanede kaldığı süre boyunca eski sevgilisinin onu merak edip birkaç kez görme girişiminde bulunması, kadının gerçek aşkla ona bağlılığının yanı sıra cesaretini de yansıtması bakımından önemlidir. Erkek yazar, "ona ümit vermediği" için kendini suçlu hissetmesini gerektirecek bir şey olmadığını düşünmektedir. Kahramanların duygu dünyasının deinliklerine ışık tutan öyküde erkek kahramana "acımasız" davranılmama nedeni "otobiyografik" yönünün etkili olduğu görülür, çünkü yazarın kendi yaşam deneyiminden beslenerek yazdığını belirttiği bu öyküde sadece "terk edilen ve acı çeken, özverili" kadın kahramanı destekleyen "korumacı" bir kimliğe bürünme endişesi onun öznel bir yaklaşımı tercih etmesinde etki gücüne sahiptir.

Yasak aşkın anlatıldığı bir diğer öykü olan Aynı Şarkı'da "tesisatçı" erkek kahramanın yasak aşkını dinleyen kadın yazar, erkeğin dünyasına "yabancı" olmamaya çalışan, onu sabırla dinleyen "duyarlı kadın" kimliği ile karşımıza çıkmaktadır. Aynı mahallede yaşayan tesisatçı ile eski aşkı arasındaki gelgitli ilişki erkek kahramanın gözünden anlatılmaktadır. Onun terk ettiği eşinin de uğruna çileler çekip sonra

vazgeçtiği sevgilisinin de "edilgen" konumda olmaları kadın yazgısına işaret etmektedir. Yazar anlatıcıya göre öyküde geçen olay, Zeki Demirkubuz'un Kader filmini anımsatan bir aşk öyküsüdür. İmkânsız bir aşkın peşinde erkeğin yaşadığı zorlukların anlatıldığı filme yapılan gönderme aşk, evlilik ve cinsellikte yaşanan sorunların sadece kadının dünyasında değişim dönüşüme neden olmadığı erkek üzerinde de yıkıcı etkilerinin olduğuna işaret eder. Öyküde anlatıcı konumundaki kadın yazar, bir aile babasını berduş hale getirecek kadar güçlü ve tutkulu aşkın yıkıcı doğasını "ürkütücü" bulur. Öyküde gönderme yapılan "Kader" filminde de aşkın "suç, suçlu, cinayet, kayıp insanlar" üzerinden anlatılmasının yarattığı gerilimli atmosfer, aşkın "ürkütücü" doğasının altını tekrar çizer. Aşkın öyküde iki kez "hastalık" olarak tanımlanması dikkat çekmektedir. Tensel hiçbir paylaşım olmadan sadece duygusal alanda yaşanan aşk mahalleli tarafından açıkça kınanmaktadır. *"Uzak ufkun rüyasını görüp kendini gemi sanan küçük kayık"* olarak betimlenen tesisatçı kendi evine dönüp aşkından vazgeçtiğinde limanda çürümeye de başlar. (Atasü, 2008, s. 73) Ataerkil düzenin insanın özgürlük okyanusunda bireysel kimliğini kendi doğasından uzaklaşmadan yaşamasına izin vermeyen bir limana benzetilmesi öykünün dikkat çeken noktalarındandır. Limanda kayık da gemi de beklemektedir. Bu durumda erkek egemen söylemin "pasif" konumda olmaya zorladığı kadın birey de "aktif" olan erkek birey de aynı limanda "bekleyen" ve çürüdüğünün dahi farkında olamayan kurgulanmış kimliklerdir.

Aşk temasının işlendiği öykülerde kadın ile erkeğin aşkı yaşama hâllerine dair farklılık cinsiyetlere toplumun yüklediği rollere göre değişmektedir. Erkeklerin kendi anneleri ile hesaplaşma alanına dönen aşk ilişkisinin psikanalizm ile feminist edebiyat ilişkisi ekseninde analiz edilmesi gerekmektedir. Çünkü öyküde erkeğin annesiyle bağlarının onun sevgilisine karşı tutumunda belirleyici oduğu anlaşılmaktadır. Erkek özne çocukluk döneminde iğdiş edilme korkusu ve baba yasasının gücü karşısında anneyle olan bağını kesip baba ile özdeşleşmektedir. Psikanalist feministler, kendi benliğini tanımaya başlayan kız ve erkek çocuğun "baba dili" ni kabullenmeye zorlandığı dönemin ataerkil örüntülerle donanmış sembolik düzeni yarattığına dikkat çekmektedirler. İktidar aracı fallus ile elde ettiği konumda anne ile bağlarını tamamen koparan erkeğin ona "olumsuz" bir imge atfetmesi Su adlı öyküde şu cümlelerde kadın-erkek ilişkilerinde önemli unsura dönüşmektedir: *"Kadın erkeğe bağlandı, doğmamış çocuğunun yerine koydu onu; bu bağı sevdi. Erkek kadına bağlandı; yitirdiği annesinin yerine koydu onu, bu bağa öfkelendi"* (Atasü, 1992, s. 99).

Su öyküsünde eşi ile sevgilisi arasında duygusal gelgitler yaşayan kadın kahraman, kendisini ilgisiz ve sevgisiz bırakan eşine büyük öfke beslemektedir. Evde eşini "nesne" gibi görüp onun bireyliğini reddeden eş rolündeki erkek kahraman politik sebeplerle ülkeden uzaklaşırken sadece kendi geleceğini düşünerek kadını yok sayar. Aldatılan eş konumuna düştüğünde ise kadını yıllar sonra da olsa kendi iç mahkemesinde yargılar ve affettiğini açıklar. Tiyatral tarzdaki öyküde kadın sahneye çıkıp kendisini "nesne" gibi gören erkek ile hesaplaşır: "*Kadın: (Öfkelenir.) Bağışlıyorsun ha… Peki, neyi… Kim veriyor sana bağışlama hakkını? Tutuklanmamak için kaçtığın geceyi anımsıyor musun? Apandistimin patladığı geceyi? Ölebilirdim… Yoo, seni suçlamıyorum… Evet, haklıydın… Ama bağışlama hakkını sonsuza dek yitirdin!"* (Atasü, 1992, s. 115).

Kendi bedeninde aşırı ağrı ve acının yaşandığı bir anda acımasızca kendisini terk eden erkeğin bencilliği ile uğradığı hayal kırıklığının ardından yasak aşka yelke açma cesaretini gösteren kadın kahraman, kendi benliğinin bu şekilde onaracağına inanarak "ayağı aksak bir şair" ile birlikte olur. Ayağındaki aksama erkek kahramanın duygu dünyasını şekillendiren önemli bir güçtür. Erkeğin bir uzvunda eksikliğin onun iç dünyasına yansımaları sadece bu öyküde değil *Açıkoturumlar Çağı*'nda Neslihan'ın eşi Olgun'un ayağındaki sakatlığın ilişkilerine etkisinin hissettirildiği bölümde de karşımıza çıkmaktadır. Ataerkil kültür erkeği "üstün cins" kılarken onu fiziksel ve bedensel olarak "bütünlenmiş/tümlenmiş" varlık olarak kurguladığı için erkekteki eksiklik onu yaralamaktadır. Kendi egosunda doyum sorunu yaşadığı anda da kadın kahramana karşı tavrının değişmesine neden olmaktadır. Su öyküsünde "ayağı aksak şair"e âşık olan kadın kahraman şairle aynı şehirde geçen çocukluk yıllarının tüm güzel anılarını bu yeni ilişkide yeniden yaşamak ister, fakat sevgilisinin de kocası gibi kendisini "ikincil" konuma mahkûm eden söz ve davranışlarıyla hayal kırıklığına uğrar. "Bütün erkekler aynıdır ve kadınlar üzülmeye mahkûmdur" diye düşünecek kadar karamsar bir çizgiye ulaşan kadın aşk defterini kapatan kadın kahramanlar grubuna acı deneyimleri sonrasında dâhil olur.

4.8. Kadının 'Namus' ve 'Bekâret' Kavramlarına Bakışı

Ataerkil düzenin kadını baskı altına almasını sağlayan en önemli araçlarından biri namus ve ahlâk kavramları ile ilişkilendirdiği bekâret olgusudur. "*Bekâret sadece birey olarak kadına ait değil, bütün aileye ait bir değerdir. Kadının bekâreti, kişisel bir*

konu değil, sosyal bir olgudur" (Cindoğlu, 2011, s. 116) diyen Cindoğlu, geleneksel değerlerin güçlü yapısının sürekliliğine dikkat çekmektedir. Erendiz Atasü, kadını "bekâret" zinciri ile kendi bedenine yabancı kılan ataerkil değerlerin sebep olduğu deneyimsizliğin bedelini iki cinsin de ödediğine dikkat çekmektedir. Deneyim sözcüğünün kadın yaşantısındaki önemini feminist eleştiri kuramına göre sorgulayan Dorothy Smith'in belirttiği gibi *"yaşanmamışlıklar," kadını "eksik" ya da "öteki" olarak tanımlayan gelişmemiş toplumların sosyal ilişkilerinde kadının kendini doğru ifade etmesini engeller''* (Smith, 1997, s. 393).

Dağın Öteki Yüzü'nde Vicdan ve Nefise'nin ev sahibi Miss Meadow, İngiliz İmparatorluğu'nun, iyi birer eş ve anne olmak üzere yetiştirilmiş genç kızlarından biri olarak tanıtılmaktadır. Farklı ülkelerde de toplumsal cinsiyet rollerinin kadını ezen yönüne Batılı bir ülkenin kadın yurttaşları üzerinden örnekler verilmesi dikkat çekmektedir. Kadınları "erdemli ve erdemsiz" olarak bölen söylemin kadınların kendileri tarafında da taklit edilerek başka kadınların da bu kategoriye sokulması söz konusudur. Üzerindeki dini baskının da etkisi ile Miss Meadow eril söylemi bilinçsizce de olsa içselleştirmiş bekâr bir kadındır. Birinci Dünya Savaşının onu yalnızlığa yargıladığı, yaşdaşı tüm genç erkeklerin bu savaşta öldüğü, Meadow'un çocuk özlemini başka çocuklara bakarak giderdiği belirtilmektedir. "İyilik meleği rolü" kadın kahraman için "ödül" gibi algılanmaktadır. Onun tüm iyi Protestanlar gibi Tanrı'ya, krala, çalışkanlığa, sorumlu ve erdemli davranışlara inandığının vurgulanması Meadow'u çevreleyen kültürel kodların onu baskı unsuru olarak rahatsız etmediğine işaret eder. Kendisi "yalnızlığı bellemiş bir gövdeye" sahip olma gururu ile sürdürdüğü yaşamında hayatına kimseyi almayı düşünmese de Nefise ile Vicdan'ın evlilik fikrinden uzak yaşamaları Meadow'u çok üzer. Farklı bir dine ve etnik kimliğe sahip bekâr genç öğrencilerin yalnız kalmalarından üzüntü duyan Meadow'un içinden geçen şu düşünceler kadın kimliği ile ilişkisini yansıtmaktadır:

"*Miss Meadow, Vicdan ile Nefise'nin erkeklerle yüzeysel ilişkiler kurmalarını hem anlıyor, hem anlayamıyordu… Miss Meadow, elbette bakireydi. Erkek temasını pek az tanımış – o da savaştan önce – yıllardır yalnızlığı bellemiş bir gövdeydi Miss Meadow… Vicdan'ın ve Nefise'nin sakınımı onun için şaşılası değildi bir bakıma… Herhalde din engeli söz konusuydu kızlar için… Ama, kızlar Müslüman taliplerinden büsbütün kaçıyorlardı!.. Hintlilerle Mısırlıların hiç şansları olmadığından Miss Meadow hiç kuşku duymuyordu. Elbette ülkelerine döndüklerinde zorunlu hizmetle karşılaşacaklarını Miss Meadow biliyordu; bu bir etmen olabilirdi. Ama gene de.. Miss*

Meadow'un yalnızlığa talimli gövdesinde, onca yıl sürmüş erkeksizliğin hala unutturamadığı doğal bir bilgi, "hayır!" diyordu, bütün bunlara; hınzır bir soru oluşuyordu, Miss Meadow'un aklını kurcalayan… Bu kızların hali ne olacaktı?" (Atasü, 1995, s. 70).

İngiltere'de "sakınımlı" yaşayan Türk kızlarının "Müslüman" kimliğine dikkat çekerek Ortadoğulu kadınlarla empati kurmaya çalışan Meadow dinin kadının cinsel yaşamına etkisine ışık tutmaktadır. Kendisinden söz edilirken "elbette bakireydi" vurgusu Meadow için bekâretin onurla taşınan ve korunması gereken bir değer olduğuna dikkat çekmektedir. Kadının kendi bedeninin sahibi olmasına izin verilmemesi öyküde Doğulu kadınlar için de Batılı kadınlar için de evrensel bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. "Yalnızlığa talimli gövde"lere sahip olan kadınlar erkek komutanların yönettiği bir ordunun tek tip emir erine dönüştürülmüştür. İktidar aygıtlarının belirlediği disiplin yönetmeliğinde bekaret toplumsal gerçekliğin ilk koşulu ve "temizlik" sembolü olarak "vazgeçilmez" değerdir.

Dağın Öteki Yüzü romanında bekâret kavramı namus ve ahlâk kavramları ile iç içedir. Romanda Reha'nın âşık olduğu komşu kızı Yıldız ile fiziksel temas kurması annesi tarafından yasaklanır. Bu ilişkiye şiddetle karşı çıkan annesi onu sert bir dille uyarır: "*Yıldız'ı iğfal edersen seni evlatlıktan reddederim, seni uçkuru düşük, serseri*." (Atasü, 1995, s. 108) diyerek kızar. Kardeşi Burhan'a göre Yıldız 'taşrada vatan vazifesi ifa edecek bir subaya uygun bir eş' değildir. Burhan, Yıldız'ı "monden" olmakla suçlar. Bu sözler "evlenilecek kadın" kategorileri kurgulayan cinsiyetçi söylemin yansımalarıdır. Reha Yıldız'ı düşündüğü anlarda onunla bir gelecek hayal eder. "*Yıldız başkaydı. İlk defa gerçekten bir kadının 'dest-i izdivacını' talep etmek istiyordu. Gerdek gecesine kadar, Yıldız'ın baldan tatlı dudaklarından başka bir yerine dokunmayacaktı.."(Atasü,* 1995, s. 109) cümleleri erkeğe de kadın gövdesinden uzak durması gerektiği, evleneceği kadının gerdek gecesine dek "temiz" kalması şartı üzerinden dayatılmaktadır. Reha, Yıldız'ı monden olmakla suçlayan Burhan'ın kadın düşmanlığının sebebini çözmeye çalışır. Patolojik bir yaklaşımla onun ruh halini tahlil ettiğinde üvey babasından kaynaklanan baskıyı bu durumun temel sebebi olarak görür. Çocukluk ve gençlik dönemlerinde kendilerinden güçlü başka erkeklerin, babaların, okul müdürlerinin komutanların yoğun baskısına maruz kalan erkek kimliklerinin kendi yaralarının gelecekte kadınlar üzerinde hâkimiyet kurarak iyileştirilmeye çalışıldığı anlaşılmaktadır.

"Lanetliler" öyküsünde "ürkek ve çekingen, sürekli hüzünlü ve düşünceli" olarak tanıtılan iki bekâr hemşirenin yaşam öyküsüne ışık tutulurken "ahlâk, namus, bekâret" kavramları sorgulanmaktadır. Keriman, otuz beş yaşına karşın Hülya gibi "el değmemişlerden" biri olarak tanıtılır. Aşk evliliği yapmak istediği için pek çok "fırsat"ı da kaçırdığı söylenen kadın kahramanın varlıklı eşraf ailesinin gölgesinde, geleneksel bir yaşam sürdüğüne işaret edilir. Aile kurmayı çok istediğini söylerken üç-beş çocuk yapma hayalini de gizlemeyen Keriman, "okşanmayı, dokunmayı, dokunulmayı" özler. Evlenmediği için toplumun kendisine bakışındaki "aşağılayıcı, eleştirel, sorgulayıcı" tavırdan çok etkilenen kadın kahraman, kendisiyle aynı kaderi paylaşan tüm bekâr hanımların ortak yazgıda buluştuklarının altını şu sözlerle çizer:

"Yaşı geçmiş kızların ortak yazgısı, o aşağılık hissi benzeri duygudan kurtaramamıştı kendini. Özlem, dışlanmışlık, itilmişlik, ürkeklik karışımı o duygudan… "Bekâret duygusu" diyordu Hülya buna. Kızların hepsinde vardı. Okul bitirmişler, diploma almışlar ama kendilerinden beklenen birinci işi başaramamışlardı, evlenememişlerdi… Sınıfta kalmışlardı. Bekâret halkası, bacaklarının arasındaki derinliklerden çıkmış da boyunlarına geçmişti sanki tutsak etmişti onları. Ne halkayı kırabiliyor, ne de onunla birlikte yaşayabiliyorlardı, onu yeni bir halkayla, bir evlilik yüzüğüyle değiştirmedikçe rahat soluk almayacaklarını düşünüyorlardı" (Atasü, 1985, s. 172).

"Halka" imgesi oldukça önemlidir. Kadını sürekli çevreleyen, baskı altında tutan, ona sınırlarını hatırlatarak "kısıtlanmışlık" hissini sürekli canlı tutan bir iktidar aygıtıdır. Evlenmeyen kadının "bekâret halkası" kadının kendine ait olduğu kabul edilmeyen bedeninde toplumsal bir denetim unsurudur. Kadın kahramanların tensel ilişkilerine izin vermeyen bu kontrol mekânizması onların bastırdıkları duygular nedeniyle iç çatışma yaşamalarına neden olmaktadır. Kadınların yaşamlarında eksiklik duygusu hissetmelerine neden olan bu durumun çözümü olarak onlara evlilik yüzüğü halkasının dayatılması kadının aslında bir başka mahkûmiyet ve mağduriyet biçimidir. Onu yine dar bir alana mahkûm eden bu yeni halka, evlilikle takıldığı için toplum onayından geçen legal bir simgedir. Oysa kadınlar için prangaya dönüşen "halka" isim ya da şekil değiştirerek onları boğma misyonunu sürdürür, çünkü *"kızlık zarı, bekâretin göstergesi olup kadın olarak adlandırılan bedenin sınırlarını çizer. Erkek bedeni bu tarz bir işaretlemeye maruz kalmaz iken kadın bedeni ataerkil kültürde bekâret üzerinden işaretlenir*" (Lama, 2011, s. 254).

Kadının bedeni ve ruhuna bir damga gibi yerleştirilmiş bekâretin Haziranda Bir An öyküsünde "ceza" olarak tanımlanması önemli bir ayrıntıya dikkat çeker. Serap "el değmemiş" kadınları "temiz, namuslu, erdemli" kadınlar olarak aldatıcı bir tavırla yüceltir gibi görünen toplumsal güçlere inanmaz. Hem nikâhlı kocası hem de uzatmalı sevgilisi tarafından kullanılıp bir kenara atılan Nevbahar'ın cinsel deneyimlerine rağmen Serap ile yalnızlık ve mutsuzlukla dolu ortak yazgıda buluşması meselenin ince bir zarın varlığı üzerinden değil kadın özneye dayatılan ahlâk normları çerçevesinde tartışılması gerektiğine işaret etmektedir. *"İri kemikli zayıf ve ürkek gövdesini daktilo makinesinin arkasına saklamaya" uğraşan ve "el değmemişliğini bir ceza gibi sürükleyen"* (Atasü, 1992, s. 33) Serap, hayatın katılığına ancak düşlerle oyalanarak katlanabilmektedir. Katı ve katılık sözcükleri fallus merkezli söylemin kurguladığı toplumsal gerçekliğe dair çağrışımlara işaret etmektedir. Gerçek yaşamda "kirlenmemek" için erkek gövdesinden uzak duran kadın öznenin düşlerinde yarattığı ilişkilerde tatmin olmaya çalışması kadın için iç çatışması yarattığından şizofrenik bir bilincin ortaya çıkması da bu duruma bağlıdır. İki kadın kahramanın da yaşamında "özlemler ve isteklerle, kararsızlık ve beceriksizlikle örülmüş ilişkiler örtüsü" merkezde yer almaktadır. "Orta yaşlı kadının yaşlı kadını kendi geleceği gibi izleyerek" yürüdüğü veda sahnesi ile anlatıcı, Nevbahar'ın geçmişinin aslında Serap'ın geleceği olacağını sezdirilmeye çalışmaktadır.

Gençliğin O Yakıcı Mevsimi'nde AyşeAysu'nun Fethi ile yaşadığı aşk boyunca kendi bedenini, kadınlığını, bastırılmış coşkulu duygularını keşfetme serüveni anlatılmaktadır. Fethi, Şirin adlı küçük kızının annesinden boşanmış, evlilikten soğumuş bir asistan doktordur. Meslektaşı olan Fethi'ye ilk görüşte âşık olan AyşeAysu'nun onunla ilk karşılaşması ve ona karşı uyanan duyguları ifade edilirken *"Erkek: Boylu, boslu, güleç yüzü esmer bir güneş. Kadın: Yüzü yuvarlak, gövde çizgileri yumuşak."* (Atasü, 1999, s. 35) olarak tasvir edilmektedir. Fethi'nin güneşe benzetilmesi toplumsal kültürün kodlarına işaret etmektedir. "*Tüm yaşamın ilk anası bilinen ve bütün yaratıkların kendisinden halkedilip kendisine döneceğine inanılan toprak evrende her şeyin çevresinde dönüp durduğu merkez olarak elde bulundurduğu üstün konumu giderek yitirmiş, yeni bir evren düşüncesi, güneş merkezli bir evren tasarımı doğmuştur. Güneşe en üstün erkek- yaratıcı gücün simgesi gözüyle bakışmaya başlanmıştır. Güneş erkekliğin simgesi yapılmış, tüm evren ve varlıkların yaratıcısı aşamasına yüceltilmiştir"* (Graber, 1998, s. 19).

Romanda AyşeAysu ile Fethi'nin cinsel paylaşımı "*Tabuları yıktılar, kuralların üstünden atladılar. Zarımsı eşiklerde önlemle oyalanamazlardı bundan böyle"* (Atasü, 1999,60) cümleleriyle ifade edilirken kültürel kodların "kadını koruma" adı altındaki önlemlerinin insanları oyalamaya çalışan ikiyüzlülüğüne karşı çıkış söz konusudur. Romanda Fethi'nin kızı Şirin ile sevgilisi AyşeAysu arasındaki fiziksel benzerliğe dikkat çekmesi önemlidir. Baba rolü ile sevgili rolünü eş zamanlı düşünen ve anlamlandırmaya çalışan Fethi'nin bu durumdan çok etkilendiği anlaşılmaktadır. Sevgilisinin bekâreti ile küçük kızının saf ve masum duruşu arasında kurduğu ilişki dikkat çekicidir. AyşeAysu'nun bekâreti, saflığı, masumiyeti karşısında genç adamın aslında sorumluluk duygusu ile kendisini gergin hissettiği anlaşılır. Kızı ile sevgilisi arasındaki benzerliği fark ettiği ilk anda yaşadığı iç sıkıntı romanda şöyle tasvir edilir:

"*Fethi canı acıyarak irkildi. Şirin'in yuvarlacık kumrallığında Ayşe'yi andıran bir ürperiş vardı. Ayşe'nin bu denli el değmemiş olabileceğini kestirememişti. Sıkıntıyla kravatını gevşetti. Ter basmıştı. Bir anda sırtı sırılsıklam. Güneş ipince, zarımsı bir kağıt parçasında öylece duruyordu. İçten, gülünç ve korumasız"* (Atasü, 1999, s. 49).

"Zarımsı bir kâğıt parçası" sözüyle kadının sürekli korumaya zorlandığı "ince zar" arasında bir bağ kurulması öyküde imgelerin ataerkil söylemin kodlarını deşifre etmede ustaca kullanımını kanıtlamaktadır. Sevgilisinin el değmemişliği Fethi üzerinde olumsuz bir baskı unsuruna dönüşür. Ona ilişkilerinin ilk günlerinde "evliliği asla düşünmemesi" gerektiğini söyler. En başında sunduğu bu şartı genç kadının kabul etmesini umar. AyşeAysu onun her şartını kabul ederek ilişkiyi özveriyle yürütmek için çabalar. Fethi AyşeAysu'nun evini ziyaret ettikten sonra anne ile kızın arasında yaşananlar oldukça önemlidir. Kızının boynunda ve ağzında kırmızı lekelenmeler, kızarıklıklar görmesine rağmen onu utandırmamak ve ona hesap sorar gibi davranmamak için tepkisiz kalan annenin anlayışlı tavrı dikkat çekicidir. Modern fikirlerle dolu olan yaşlı kadın, eski kuşakların aşka ve cinselliği bakışını sorgular. Kadınlara dayatılan "bekâret" tabusunun anlamsızlığı üzerinde yoğunlaşır. "*Kızına bekâretin erdemini öğretmekle hata mı işlemişti? O, yaşlı kadın şimdi pek saçma buluyordu bu öğretiyi! Kızının bekâret geleneğine hayli zamandır inanmadığını hissediyordu, ama hala bakireydi işte! Yoksa... Artık... değil miydi?"* (Atasü, 1999, s. 43) diyen iç sesleri kadın kahramanın bekaret öğretisini yücelten geleneksel anne modelinden oldukça uzak olduğu fark edilmektedir. Kendi kızını da geleneksel değerlere göre yetiştirdiği için pişmanlık duyar. Kadınların erkeklerden uzak

geçirdikleri yılların, onlara toplum tarafından dayatılan kuralların ve yasakların aslında ilerde mutlu evliliklerin kurulmasında büyük engel olduğunu düşünür.

"Özlem Zamanı Geçti" öyküsünün iki kadın kahramanı aynı okullarda okumuş iki yakın arkadaş olan Selçuk ve Kadriye'dir. Üniversitede okudukları yıllarda kadın erkek ilişkilerinin toplumun baskısı altında yaşandığını ve cinselliğin tartışılmaz bir tabu olduğunu idrak ederler. Kadriye'nin "o senin kitap kurdu ukala ananla baban sendeki dişiliği öldürmüş" dediği Selçuk, arkadaşına kızsa da aileden aldığı eğitimi, toplumdan öğrendiği kuralları sorgulamaya başlar. Kadriye'ye göre "iki insan rastlantıyla onların anası babası olmuş diye onların yanlışlarının görülmemesi" doğru değildir. Bu sözler Rubin'in ailenin işlevine dair görüşleriyle uyumludur. *"Rubin için seksist ayrımın hem başlangıç noktası hem de garantisi ailedir. Kadın ve erkeğin dünyaya geldiği ve cinsiyetlerinin oluştuğu aile ortamı ataerkil sistemin egemenliğinde olduğundan aile her yeni kuşakta yeni yöneten erkekler ve yönetilen kadınlar üretir. Eve aile içine kapanmaya zorlanan ve orada önemli birçok görevi yüklenmekle sorumlu tutulan kadın, aile içinde ona verilen cinsiyeti benimserken evcilleşir. Ancak bu evcilleşme süreci kadın açısından acı ve aşağılanmalarla doludur''* (Doltaş,1992, s. 53). Bu bakımdan Kadriye, aile kavramının insanın kişiliğini olumsuz etkileyen kalıplarını cesur bir tavırla eleştirmektedir.

Kadriye, "Bu gidişle kutumuzu açtırmadan göçüp gideceğiz bu dünyadan" diye konuştuğu Selçuk'u sürekli utandırır. Kapalı, sınırlı ve keskin köşeli kutunun kadının cinsel organına yönelik anlamsal karşılığı ile onun biçimsel özellikleri arasında bağ kurabiliriz. Yurt ortamında açık saçık fıkralar anlatıp gülüşen kızlara alışmaya başlayan Selçuk, aslında dudaklarının kuruluğunu, teninin yalnızlığını kendisi de fark etmektedir. Ali Doğan ile kurduğu arkadaşlıkta dinlediği şarkının sözlerinde geçen "tatlı öpüşler" i aradığını söylemesi düşlere mahkûm edilen kadının gerçek sıcaklıktan ne kadar uzak olduğunun göstergesidir. "O yıllar öpücük filan yoktu. Kupkuruydu Selçuk'un dudakları." cümlesi toplumun cinsel ahlâk hususundaki dayatmacı tavrını ortaya koyar. Susuzluk içinde olan insanların cinselliği nasıl baskı altında tuttuklarına işaret edilir.

Kadın kahraman, çevresindeki bekâr kız arkadaşlarının "bekâret duygusu" denilen yük altında ezilip bunu büyük sorun haline getirmelerine tanık olmaktadır. "Özlem, dışlanmışlık, itilmişlik, ürkeklik karışımı" bu duygunun kadınların iç dünyasında büyük bir mutsuzluk ve huzursuzluk kaynağı olduğu fark edilir. Kadınların bacaklarının arasından çıkıp boyunlarına geçen ve onları tutsak eden bir halkadan bu öyküde de söz edilmesi iktidar aygıtlarının tüm mekânlarda dolaşıma sokulduğunu ifade

etmektedir. Kendisinin toplumsal cinsiyet rollerine kapılmama noktasında çok kararlı olduğunu ısrarla vurgulasa da kadın kahramanın kendi bedeninin iç seslerini dinleyip dinlememesi ikilemi onun kendi bedeninin sahibi olması ya da olmaması noktasında bilinçlenmesinin göstergesidir:

"*Bekâret duygusuna kapılmayacaktı! Hayatın kitaplardan öğrenilemeyecek denli karmaşık olduğunu, bazı şeylere insanın aklının değil, derisinin, etinin karar verdiğini bilemeyecek kadar gençti. Bedenin kaslarında mı, beyninde mi, yüreğinde mi, yoksa kanında mı, belki tümünde, durmadan biriken bir güç vardı. Ona söz geçirmek, onu ezmek olası değildi. Bir yandan bastırıyordu, öbür yandan patlak veriyordu. (...) Hayvansı bir iniltiydi o. Biraz da toprak kokuyordu. Toprak gibi dirim ve ölüm karışımı. Önemsenmemeliydi. Ezilmeli, bastırılmalıydı. O gücün, o sesin baskısından kurtulmalıydı"* (Atasü, 1983, s. 173).

Bir Yaş Dönümü Rüyası'nda Feride, Kamuran'a toplumsal kimlikten söz ederken *"Bizim mazimizde 'Vahşi Batı'yı tek başına keşfe çıkmış kıyıcı sığır çobanları yok. Ne de ilkel doğayı tek başına sömürgeleştiren Robinson Crusoe gibi tüccar gemiciler var. Akla gelmez yöntemlerle dizi cinayetler işleyen dahi ve deli suçlular da yok. Akıncılar var, göçler var, katliam var, mahallenin namusu var. Biz rekabeti ehlileştiremiyoruz, ne de rekabetle ehlileşebiliyoruz. Topluluk ruhunu çiğneyerek bir yere varmamız mümkün değil, topluluk ruhunu tekil varlıklarımıza özümseyerek bir yere varabiliriz"* (Atasü, 2002, s. 244) der. Feride, kadınların yaşamlarını "bekâret yitirme" korkusu ile zehreden "mahalle namusu"nu katliam ile yan yana kullanarak bilinçaltında ikisinin eş değerliğini yansıtır. Mahalle baskısı Aynı Şarkı adlı öyküde daha da belirgindir. Tesisatçı olarak anılan erkek kahramanın âşık olduğu kadını ailesi o askerde iken Almancının birine verir fakat genç adam bu aşkı kendi eşi ve çocuklarına rağmen unutamaz.

Yıllar sonra eşinin hastalığı nedeniyle eski mahallesine dönen eski sevgilisinin evine gidip gelmeye başlayan tesisatçının "ona hediyeler alması, kadının mutfağını sürekli doldurması" mahallede *"orospu olarak damgalanması"* için yeterli sebeplerdi. (s. 73) Kadının upuzun saçlarını aniden kestirmesinin öyküde sembolik bir anlamı vardır. "Kestim kara saçlarımı -n'olacak şimdi/Bir şeycik olmadı/Deneyin lütfen/Aydınlığım deliyim rüzgârlıyım" dizeleriyle Gülten Akın'ın yasaları, töreleri, yasakları protesto edişinde olduğu gibi kadının upuzun saçlarına kıyması mahalle baskısına karşı içsel tepkisinin dışavurumudur. *Açıkoturumlar Çağı*'nda da kendi saçlarını çok kıskanan kız kardeşi Bayhan'ın üzülmesini istemediği için saçlarını

kestiren Neslihan “Oysa severdim uzun saçlarımı” (Atasü, 2006, s. 303) itirafıyla baskılara dayanamayan kadınların ortak kaderini yaşadığını belirtir.

Aynı Şarkı öyküsünde yasak aşk yaşadığı adamın onun saçlarına hayran olmasına rağmen kadının saçlarını kestirmesi aşığının ondan vazgeçmesine neden olur ve kadın eski düzenine geri dönmek zorunda kalır. Anlatıcı onun saçlarını kestirmesini “belki kocasına sadık kalmak istiyor” diyerek yorumlar. Öykü, bir kadını kamera duyarlığı ile takip eden ahlâk bekçilerinin kadın kahramanın varoluşunu hissetmesini sağlayan cinsel özgürlüğüne engel olan erkek egemen değerlerini açık bir dille eleştirmektedir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

EĞİTİM YAŞAMINDA KADIN

5.1. Eğitim Konusunda Cinsiyet Ayrımcılığı

Kız çocuklarının tarih boyunca farklı ülkelerde erkek öğrencilerin sahip oldukları eğitim haklarını onlardan sonra almış olmaları cinsiyet ayrımının temel insan hakları arasında yer alan eğitim hususunda da var olduğunu kanıtlamaktadır. Yahya Akyüz, ayrımcılığın tarihsel çizgisini şu sözlerle yansıtır: "*Osmanlılar kızların öğrenimini çok ihmal etmişlerdi. Kızlar ancak Kur'an okunuşunu öğreten ve ibadetlere ilişkin temel dini bilgiler kazandıran Sıbyan Mekteplerine gidebilirler, daha sonra örtünme yaşları gelince okuldan ayrılırlardı. Toplumda kızlar sadece zevce (eş) anne olmaya ve ev kadınlığına aday görüldükleri için, onların Sıbyan mekteplerine bile gitmeleri bir ihtiyaç olarak görülmezdi"* (Akyüz, 2000, s. 31). Erendiz Atasü roman ve öykülerinde kadınların eğitimsiz bırakılmalarına neden olan cinsiyetçi örgütlenmelere ışık tutarak bu konuda kadın yazar ve bilim insanı olarak hassasiyetini ortaya koymaktadır.

Dağın Öteki Yüzü'nde Cumhuriyetin sağladığı eğitim olanakları ile yurtdışına gitme imkânı bulan genç kadınların yaşam öyküleri toplumsal tarih ışığında dile getirilirken Kemalist ideolojinin eğitim anlayışına ışık tutan bilgiler verilir. Atatürk sayesinde aldıkları bursla İngiltere'ye giden kadınlardan biri olan Vicdan, erkek kardeşleri Burhan ve Reha için ideal kadın tipini simgeler. Kardeşlerinin ona duydukları hayranlık oldukça fazladır. "*Burhan ve Reha koskoca Cambridge Üniversitesini bitirmiş, bir erkek gibi diplomalar almış ama hala zarif ve kırılgan kalabilmiş ablalarına hayrandırlar"* (Atasü, 1995, s. 98). Vicdan ile çizilen ideal kadın tablosu tasvir edilirken Reha ve Burhan'ın "güçlü, idealist, sağlam" olma halini "erkek" cinsiyetine atfetmeleri ataerkil söylemin yeniden üretimidir. "Erkek gibi diplomasını alıp gelen fakat duysusal yapısını koruyarak 'kadın' kalabilen" ablalarına dair bu düşünceleri Reha ve Burhan'ın cinsiyetlere has özellikleri kategorik olarak sıralayarak kadınlık ve erkekliği kurgulayan ataerkil kültürün temsilcileri arasında yer aldıklarının göstergesidir. Dönemin "erkek" egemen toplumsal yapısını düşünerek bu fikirleri tahlil ettiğimizde bu cinsiyetçi bakışın gerçekçi bir tutumla yansıtıldığını belirtmek mümkündür.

Arda Kalan öyküsünde Rabia Hanım'ın babası Kırmızı Hafız, "üç oğlundan daha çok sevdiği kızını" iyi yetiştirmek için elinden geleni yapan bir baba figürü olarak geleneksel toplumsal düzenin yerleşik yapılarını alt üst eder. Eşrafın tersine oğullarına değil kızına çok düşkün olan Kırmızı Hafız, ona ata binmeyi, kürek çekmeyi, silah kullanmayı öğretir. Kadınlara kamusal alana çıkmayı yasaklayan erkek egemen kültürün kadını eve hapsederek onu güçsüz hale getirdiğini savunan babası "dünya kötüye gidiyor, bunlara ihtiyacın olabilir" diye düşünerek kızının kimseye muhtaç olmadan kendisini koruyabilmesi için çabalar. Okuma yazmayı ve ud çalmayı ona öğretir. On beş yaşına geldiğinde onu Hamit ile evlendirir. Yirmi beş yaşındaki eşiyle mutlu olan Rabia Hanım, babaevinin kalabalığında yaşamak istemediğinde ayrı eve geçmesi sağlanır. Kızının "kendine yetebilen" bir birey olması için ona eğitim veren babası, Rabia Hanım'ın yıllar sonra "cesur bir kadın" olarak anılmasını sağlayan özgüvenin kaynağıdır. Ataerkil iktidarın "baba" figürünün kadının "ikincil" konumunu kendi aile reisliği ile sağlamlaştırması geleneksel olarak algılansa da Kırmızı Hafız'ın kızını oğullarından dahi üstün tutması erkek hegemonyasını bozan bir tavırdır.

*Bir Yaş Dönümü Rüyası*nda Feride'nin önce Ferhat ve ardından Sedat ile evliliğinde yaşadığı uyum sorununa dair önemli ipuçları onun çocukluk ve gençlik dönemi anılarında aranmaktadır. Romanda yazar anlatıcı eğitim sistemlerinin kültürel kodlarla birey kimliklerini kurguladığına işaret etmektedir. Yetişme koşullarının oldukça farklı olduğunu bildiği iki erkeğin kendi dünyasına çok yabancı oluşlarını uzun zaman sonra fark eden Feride alınan eğitime ve sosyal çevreye göre insanın çocukluğunun hamurun şekil alması gibi şekillendiğine dikkat çeker. Kendisine iyi bir gelecek sağlamak için çırpınan ve öğretmen olmasını sağlayan anne ve babasından aldığı eğitimle ilerici, aydın, devrimci, özgür bir Cumhuriyet kadını olan Feride sevdiği fakat mutlu olamadığı erkeklerin kalabalık ailelerde yoksulluk mücadelesi ve feodal değerlerin gölgesinde kazandıkları kimliğin kendisine çok yabancı olduğunu geç de olsa anlar. Romanda anlatıcının şu tespitleri önemlidir:

"*Feride'nin çocukluğu üçgene benziyordu. Bir köşede o, öbür köşelerde annesiyle babası. Sedat'ın çocukluğu daireye benziyordu, yarısı o, yarısı anneanne, dışta anne, baba ve öbür yabancılar. Ferhat'ın çocukluğu kocaman bir kürede zıplayan bilyeler gibiydi. Yukarda yoksul mahallenin kubbesi, mavi gök aşağıda, her yere düşüşte ayağının altında bulacağını bildiği toprak, annesi"* (Atasü, 2002, s. 71).

Can Yoldaşı öyküsünde annesi vefat eden kız çocuğunun eve üvey anne gelene dek tüm işleri üstlendiği, ölen annesinden toplumsal cinsiyet rollerini miras gibi

devraldığı görülür. "Anamın kemikleri daha soğumadı" diyerek babasına yeni evliliğin hesabını büyük bir kızgınlıkla soran Çiçek, babasının açıklamaları ile tatmin olmaz. "*Bugün yarın sana kısmet çıkar, evlenir gidersin, Kemal'e bir ana lazım, bize kim bakar"* ATASÜ, 1988, s.) diyen babasının bu sözleri üzerinde düşünür. Seyit'in bakış açısına göre yeni eşi aslında sadece evin düzenini sağlamak üzere bu evin bir parçası olacaktır. Kızı Çiçek ona "yani bakılmak için mi evleniyorsun" diye sorduğunda yeni eşin kendi annesinin yerine konmayacak, aslında sevilmeyecek, sadece belli vazifeleri yerine getirecek biri olduğunu bilme isteği ile doludur. Seyit kaçamak yanıtlarla bu soruyu geçiştirse de gelen kadının aslında eski karısının yerini tutamayacağını kendi kendine itiraf eder. Okul çağındaki Çiçek için erken evlilik planlarının yapılması "çocuk gelin" sorununu akla getirmektedir. Erkek kardeşi için eğitim ve işe dair hayaller ve planlar mümkün olacakken Çiçek babasına ve kardeşine annesinin yokluğunda sunduğu hizmeti kendisinden büyük bir adama, babası gibi göreceği bir adama, sunmaya devam edecektir. Eve gelen yeni gelinin de sadece hizmet amaçlı kullanım için eve kabul edilmiş olması ve "gül yanaklı" anlamına gelen Gülizar adını taşıması onun ve Çiçek'in benzer yazgısına işaret etmektedir.

"Esma" adlı öyküde köyden Ankara'ya göç eden Bekir Efendi ve ailesinin zorlu hayatı anlatılırken çocukları arasında cinsiyet ayrımı yapan "baba" figürü öykünün merkezindedir. Büyük kentte odacı olarak iş bulan Bekir Efendi'nin köyden göç eden diğer odacılar gibi "köyde tarlasının olmadığı, köyden gelen kışlık erzağının bulunmadığı" vurgulanır. Eşi Döndü sürekli doğum yaptığı için işe gidip çalışması mümkün değildir. Bu durum kadın kimliğini "çocuk doğurma aracı"na indirgeyen ataerkil kültürün köyde de kentte de korunduğunun kanıtıdır. Annesine yardımcı olmakla görevli Esma, "on bir yaşında, çok zeki, anlayışlı" bir kız çocuğudur. Yıllık izinlerde inşaatlarda işçilik yapan Bekir Efendi, yoksul olduğu için eğitim konusunda sadece erkek çocuğuna yüksekokulda okuma fırsatı verebileceğini belirtir. Eğitimde fırsat eşitliği konusunda Esma'nın dramı şu sözlerle anlatılır:

"*Ailenin büyük çocuğuydu o. Bunun ne demek olduğunu bilirdi. Kız olması bir şey değiştirmezdi. Tersine daha çok şey beklenirdi ondan. Bir yaş küçük bir erkek kardeşi vardı. Babası onu yüksekokulda okutmak istiyordu. Bir diploma edinip ailesini kurtaracağı güne kadar kardeşinin ayrıcalıkları vardı. Esma'nınsa yalnızca ödevleri… Küçük kardeşlerine bakmalı, evi çekip çevirmede annesine yardım etmeliydi… Esma'nın görevleri bitmezdi"* (Atasü, 1985, s. 213).

"Harput'ta Var Bir Kilise" öyküsünde Simon, İstanbul'da yaşayan ve bir Türk ile evli olan kızını evlatlıktan reddeden bir baba olması bakımından Esma'nın babasıyla benzer özelliklere sahiptir. Ataerkil değerlerin erkek üstünlüğünü yasalaştıran adaletsiz uygulamalarına kendi yaşamından imza atmış aile reisidir. Karısının tüm yalvarmalarına karşılık onun da kızıyla görüşmesini yasaklamıştır. Oysa bir Türk ile evlenen oğluna tavır almayı hiç düşünmemiştir. Kızının hasretiyle yanıp tutuşan anne, yataklara düştüğünde Simon, "hastalığı ile onu ikna etmeye çalıştığı" düşüncesine kapılır. Eşine ve kızına karşı çok katı olan Simon'un bu tavrı karşısında anlatıcı "ilk kez, yaşlı, şişman, dindar Madama, taa içimde bir kız kardeşlik duygusu doğdu" diyerek kadına karşı acıma duygusunu ifade eder. İnatçı kafası ile ihtiyar bir boğaya benzettiği Simon'un iri ellerinin nasıl acıtıcı olabileceğini hayal ederek onun karısının ne kadar mutsuz ve huzursuz olduğunu anlar. Onun kızına karşı da aynı sertliği koruduğunu bilen anlatıcı, Simon'u kız çocuğu ile erkek çocuk arasında ayrım yapmaması için uyarır. Madam erkek çocuğunu ve gelinini görmeye İstanbul'a sıkça gitse de onun kızını görmesine izin verilmez. Doktor hanımın şu sözlerine Simon'un verdiği yanıt onun zihnindeki "kadın imgesi" hakkında önemli ipucudur:

- *Ama oğlunda aynı şeyi yapmış. Ve sen gelinini seviyorsun... Öyle söyledin bana..*
- *Öyledir. Bende yalan yok...*
- *Peki, kızının suçu ne?*
- *O kızdır, dedi Simon, kesin bir sesle.*
- *Nerede yaşıyor?*
- *İstanbul'da.*
- *Simon Usta, dedim, oğluna "Demir", kızına "Sevgi" adlarını sen taktın. Niçin?*
- *Öyle icabetti...*

Korkunun önlemleri... " (Atasü, 1988, s. 56)

İktidar aygıtları toplumsal yaşamda farklı şekillere bürünerek erkek üstünlüğünü topluma kimi zaman da örtük mesajlarla da olsa iletmektedir. Kişi adları cinsiyet hiyerarşilerinin onaylanmasını sağlayan araçlara dönüştürülmektedir. Çünkü kadınlara Çiçek, Narin, Sevgi, Özlem gibi adlar verilirken onların "duygusal, ince ruhlu, korunmaya muhtaç" gibi sıfatlara uygun davranmaları "sessiz, sadık, güzel, yumuşak" olmaları beklenir. Oysa erkeklerin "Demir gibi sağlam ve Aslan gibi cesur" olmaları onların biyolojik kimliklerinin bir uzantısı olarak kabul görür. Kız ve erkek çocuklara

yönelik farklı davranışları tespit etmek üzere Harvard Üniversitesi'nde yapılan bir çalışmada kız çocuklara *"Ne şeker şey!", "Sen çok güzel bir kızsın." denilirken, erkek çocuklara, ses yükseltilerek "Vay, delikanlı olmuşsun!", "Ne kadar güçlüsün böyle!"* (Çolak, 2009, s. 72) gibi ifadeler kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu bakımdan öyküde Simon çocuklarına verdiği adlarla ataerkil ideolojinin cinsiyetçi örgütlenmesine katkı sağlamaktadır.

"Arda Kalan" öyküsünün kadın kahramanlarından Remziye, babasının kendisini okutmama kararına karşı direnmiş, yaşam boyunca öğrenme isteği ile dolu olmayı başarmış, zeki bir kadın olarak tasvir edilmektedir. Maraba kızı iken Tıp Fakültesini kazanıp doktor olması onun azminin göstergesidir. Trabzon'da çocukluk yıllarında babaannesi gibi sevdiği Rabia Hanım sayesinde okula gönderilen Remziye, yıllar sonra bu eğitim mücadelesini Rabia Hanım'ın torunu Selma'ya anlatır. Kırmızı Hafız'ın oğullarından üstün tutarak eğittiği Rabia Hanım'ın yıllar sonra muhtaç kadınların eğitiminde rol alması eğitime yapılan yatırımın farklı nesillere yansımasının önemli bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Rabia Hanım'ın torunu Selma, Trabzon'a bir kongre için gelmiş bir akademisyendir. Öyküde hem Remziye hem de Selma yaşamlarının farklı dönemlerinde cinsiyet ayrımı sorunu yüzünden çeşitli zorluklarla karşılaşmışlardır. İstanbul'a taşındıktan sonra babasının izin vermediği üniversite eğitimi için evden kaçan Remziye, bir doktorun muayenehanesinde çalışmaya başlar. Fakülteye de devam eden kadın kahraman eğitim yıllarını şöyle anlatır:

"Çalışkan bir öğrenciydim. Şimdi şaşıyorum, nasıl zaman bulup da ders çalışıyordum ve onca değişik konudaki kitabı okuyordum. Ama yutarcasına okuyordum; öğrenmeye korkunç bir susuzluğum vardı. O zamanlar galiba her şey biraz daha kolaydı. Bir öğrenci yurduna yerleşebildim, sınava girip burs kazanmıştım. Şimdiki kadar pahalı değildi ortalık, burs parası yaşamama yetiyordu. Gene de çoğu günü simit ve çayla geçiştiriyordum. Doktordan aldığımı da kitaba yatırıyordum. Düşünüyorum da biraz da şansım yardım etmiş. Ne kolaydı o yıllarda tümden kayıp gitmem, kaybolmam… İyi arkadaşlar edinmiştim. Okuyan, düşünen, tartışan insanlar. Onlardan, insanın tek başına, bireysel namusunu korumaktan öte pek bir şey gerçekleştiremeyeceğini öğrendim. Bireysel namusun da uçkurun içinde olmadığını öğrendim" (Atasü, 1985, s. 77).

Çektiği tüm sıkıntılara rağmen eğitim mücadelesinden vazgeçmeyen kadın kahramanın anlattıkları Selma'yı çok etkiler. Selma, eğitimci ailesinin ona sağladığı maddi ve manevi desteği düşünerek kendisini onun karşısında çok şanslı görür. Kendini

onun karşısında hepten "çocuk" hissettiğini söylemesi deneyimsizliğine işaret etmektedir. Remziye'nin "galiba sonunda yaşama karşı şerbetlendim" demesi kendisini yılan gibi sokan cinsiyetçi söz ve davranışların zehrinden koruyacak sağlamlıkta olduğunun göstergesidir. Onun her şeye rağmen umutla yoluna devam etmesini sağlayan anahtar sözcük eğitimdir.

"Yaşlı Bir Genç Kız" öyküsünün ana kahramanı Nermin de Remziye gibi Tıp Fakültesinden aldığı eğitimin etkisiyle dünyayı nesnel bir bakışla kavrayan zeki bir genç kadındır. Nermin'in anne ve babasının eğitime dair görüşlerinde dikkat çekici bir farklılık söz konusudur. Başka konularda tutucu davranan baba figürünün eğitim söz konusu olduğunda "ilerici" bir tutum takınması şaşırtıcıdır. Onun eğitim karşısında saygıyla eğilmesi özellikle kızlarını mutlu eder. Kızlarını ve tek oğlunu büyük kente üniversite eğitimi için yollayan kocasına çok kızan anneleri "*kız kısmı okuyup da ne olacak bey, sonunda yapacağı yemek pişirmek, bebe kundaklamak değil mi?"* diye sorarak toplumsal cinsiyet rollerinin gücünü hatırlatır. Nermin'in iki ablasının da aldıkları eğitime rağmen çalışmayı değil evlenmeyi tercih edip geleneksel ev hanımı rollerine hızla kendilerini kaptırmaları annelerinin bu sözünü haklı çıkarmaktadır. Kocasını ülkedeki siyasi kaos, üniversitelerde yaşanan çatışmalar konusunda uyaran kadının "*mektepler mekteplikten çıkmış, kan akıyor*" demesi çocuklarını koruma içgüdüsünün yansımasıdır. Oğlunun siyasi görüş ayrılığı nedeniyle kurşunlanan bir kahvehanede yaşamını yitirmesi diğer aile üyelerinin fikirlerinde de değişiklik yaratır. Bu konuda Nermin'in anne ve babasının dönemin eğitim ortamına dair görüşlerini değerlendirdiği şu sözleri önemlidir:

"*Babam ki, açık giyime, fazla gülmeye, gezmeye, eğlenmeye kızar... Okumak deyince akan sular durur... Kızlarını, gözünün bebeği oğlunu büyük kente yollar, kılı kıpırdamadan... Ne kızlarının kötü yola düşeceği kuruntusu, ne kurşunlar, bombalar set çekebilir babamın kararına... Aydınlık hayranı, yarı karanlıktaki zavallı babacığım benim... Bulutlarda gezen babacığım... Annem ondan çok daha gerçekçidir. Bugünün gerçeğini yaşar annem, yarınınkiyle ilgilenmez, babamsa yarınlara vurgundur. Bir türlü kavrayamaz bugün olup biteni. Ve o cahil anam hep haklı çıkar"* (Atasü, 1988, s. 76).

Tıp fakültesi son sınıftaki eğitimini güç koşullarda tamamlamaya çalışan Nermin kıt kanaat geçinmektedir. Arkadaşlarıyla paylaştığı küçük bir çatı katında, damı akan berbat bir tavanarasında zorluklarla dolu bir yaşam sürmektedir. Evi "arnavut kaldırımı döşeli daracık, karanlık bir sokak"tadır. Kendi döneminin şartlarını ablalarının üniversite yıllarıyla kıyaslayıp her şeyin daha kötüye gittiğini üzülerek fark eden genç

kadın kahraman: "*Babamın dükkânı eskisi gibi işlemiyor artık. Herkes büyük mağazalardan alışveriş ediyor. Babamın müşterileri gitgide fukaralaşıyor. Onlar yoksullaştıkça babamın da elinde avucunda pek bir şey kalmıyor... Küçük kızı para sıkıntısı içinde... Ve sınavlarda kalmamak için durmadan çalışıyor*" (Atasü, 1988, s. 75) diyerek ailenin ekonomik durumundaki olumsuz değişimi yansıtır.

Kapitalizmin çirkin yüzünü göstermeye başladığı düşünen Nermin tüm insanları etkisi altına alan yeni toplumsal düzeni eleştirir. Çevresini gözlemleyerek *"herkes bir şeyler bulmak ya da almak için uğraşıyor"* (Atasü, 1988, s. 78) yargısının altını çizer. Çıkar ilişkilerinin egemen olduğu ortamda güzel duygulara yer kalmadığını vurgular. Büyük bir hırsla sürekli yeni bir şeylere sahip olmaya çalışan insanların yaşam biçimlerine anlam veremez.

"Yansıtmacı romanda birey (karakter) nesnel gerçeklikle ve toplumsal yapıyla tutarlı bir uyum sergileyebilirken modernist romanda hayata ve topluma aykırı düşen, kendisini onlara kapatan ya da onlarla buluşamayan bir yabancıya dönüşmek durumundadır" (Sazyek, 2002, s. 500). Yaşlı Bir Genç Kız başlıklı öykünün adındaki çelişkileri kendi içinde taşıyan Nermin hayata ve topluma her geçen gün daha fazla yabancılaşmaktadır. "Para merkezli" düzende eğitim yuvalarının da güç ilişkilerinden ve tüketim ekonomisinden etkileneceğinin bilincinde olan kadın kahraman, akılcı bir tutumla olayları ve olguları birbiriyle ilişkilendirerek irdelemektedir. Ruhu olmayan nesnelerin insan ruhunu satın alacak kadar değerli hale getirilmesini eleştiren öyküde yer alan şu sözler, genç kadınların aldıkları eğitime rağmen toplumsal cinsiyet rollerini içselleştirmiş olduklarını ve kadın kimliğini tanımaya dönük hiçbir çabalarının olmadığını Belma örneği üzerinden yansıtmaktadır:

"*Bizim fakültede laborant Şefik Bey video almaya, çatı katını paylaştığım arkadaşım Belma çeyizine taksitle buzdolabı almaya, oturduğum binadaki bakkal Hasan Amca evine otomatik çamaşır makinesi almaya çalışıyor. Herkes uğraşıyor, didiniyor, çalışıyor. Kimsenin vakti yok bir başkasını ayrımsamaya... Beni kurşun öldürmedi ama bu umursamazlık delirtecek... Canımı kurtardım rastlantıyla, aklımı kurtaramayacağım*" (Atasü, 1988, s. 78).

5.2. Cumhuriyetin Atatürkçü Kuşağının İdealist Eğitim Anlayışı

"Kadın denilen varlık, bizatihi yüksek bir varlıktır" diyen Mustafa Kemal Atatürk, kadınların başta eğitim düzeyi olmak üzere tüm sosyal yaşamlarında

gerçekleştirilecek ilerlemelerin yurdun kalkınmasını sağlayacak önemli adımlar olduğunu savunur. Bir ülkede her vatandaşın söz ve düşünce sahibi olması konusunda şunu söyler: "*Bir memlekette yaşayan vatandaşların her biri, o memleketin idaresi ile yakından ilgilenmelidir"* (Arıburun, 1973, s. 482). Cinsiyet ayrımcılığına açık bir dille karşı çıkan Atatürk, eğitim seferberliğinde de "aydın Türk kadını" modelini oluşturmak için mücadele eder, çünkü "*yasal, kurumsal ve sosyal ayrımcılık ortadan kalkmadan bedensel ve zihinsel bakımdan kendini güçlü hisseden, ev içinde eşinin ve çocuklarının kölesi gibi yaşamayan bağımsız kadın modelinin varlığı mümkün olmayacaktır"* (Nye, 1988, s. 39).

Dağın Öteki Yüzü yeni kurulan ulus-devlet aracılığıyla geliştirilen yeni eğitim anlayışını ortaya koyan romandır. Romanın ana kahramanlarından Vicdan, birinci Dünya Savaşında yoksul düşmüş, güngörmüş bir ailenin kızıdır. Vicdan'ın annesi Fitnat Hanım, çocuklarını üvey babaları ile yetiştirmek zorunda kalmış, savaş dönemlerinde tek başına ayakta kalmayı başarmış güçlü bir kadındır. Yeni yazıyı öğrenmek için büyük hevesle millet mektebine giden Fitnat Hanım'ın İstanbul düşman işgalinden kurtulana kadar başından hiç çıkarmadığı kara çatkıyı kurtuluş gününde çıkarıp atması romanda taşıdığı sembolik anlam bakımından önemlidir.

Meyda Yeğenoğlu, Batı'nın bakışına meydan okuyan Doğu algısını "peçe" simgesinde somutlaştırır, çünkü peçe Batılıların içeri girme, fetih ve nüfuz etme fantazilerinin etrafında döndüğü bir ekran işlevi görmektedir. Doğulu ve Müslüman kadınların taktığı peçe, hem öfkeye hem ilgiye neden olurken Batılı erkek bakışının karşısına dikilmekte, batılı erkeğin yabanıl Doğu'yu "ehlileştirme" fantazilerine karşı gelmektedir. Çünkü "peçe" ve onun simgesi, "Batılı erkeğin içeri girme ve sızma isteklerine karşı gelerek ona engel olmakta; gizlerinin keşfedilmesini reddetmektedir. Peçe, kendi aracılığıyla Doğu'nun kavranıp anlaşıldığı bir figür, Doğu kimliğinin kurucu bir öğesi haline gelir" (Sayın, 1996, s. 75). Romanda kadın kahramanlar, Cumhuriyetin farklı alanlarda gerçekleştirilen yeniliklerinin destekçisi oldukları mesajını vermektedirler. Düşman güçlerle savaşan erkeklerin yanında cepheye gitmemiş olsalar da bağımsızlığın ilanını "kara çatkısını çıkarıp atan Fithat Hanım" gibi kadın kimliğini sembolik biçimde bağımsız kılarak destekleyen kahramanların yeni ulus devletle "özgürlük" duygusu üzerinden kurduğu ilişki dikkat çekicidir.

Cumhuriyetin kadın eğitimine verdiği değer, kadını ikinci sınıf yurttaş konumundan tamamen kurtarmaya dönüktür. *Dağın Öteki Yüzü*'nde Cumhuriyet tarihi bireylerin tarihleri ile paralel anlatılırken Cumhuriyetin kadın öznesinin kurgulanışı da

eş zamanlı olarak sürmektedir. Fitnat Hanım, yakında öğretmen olacak kızı ile gurur duyduğunu sıkça vurgulamaktadır. Vicdan'ın Selanik'te başlayan yaşamının ilk gençlik yılları parasız yatılı okullarda, sonrası dış ülkelerde geçmiştir.

Romanda Vicdan ve Nefise, Atatürk tarafından İngiltere'ye gönderilen kız öğrenci grubunda iki samimi arkadaştır. Vicdan, Nefise'ye kıyasla daha mücadeleci daha idealist bir kimliğe sahiptir. Kemalist kuşağın üyeleri olarak cumhuriyetin çağdaşlaşma hareketini savunan bu kadın kahramanlar, aldıkları yurt dışı eğitiminden sonra yurda dönüp hizmet ederler. Aldıkları burs ile büyük bir sorumluluk altına girdiklerini düşünen kadın kahramanlar, Cumhuriyetin modernleşme projesinin mimarlarının "çağdaş kadın" modeli oluşturma yolunda ilerlemektedir:

"*Babasız büyümüş, parasız yatılı okumuş iki genç kız… Çapa Muallim Mektebi'nde öğrenciyken, Türkiye Cumhuriyetinin ilk burs sınavına girmişler, muallimlerinin buyruğuyla kazanmışlar. Dünyanın en namlı üniversitelerinden birinde öğrencidirler şimdi. Diplomaya ulaşmak zorundalar. Vatan borcudur bu. Yarıda bırakmak olmaz. Sorumluluk binmiştir omuzlarına"* (Atasü, 1995, s. 40).

İngiltere'ye gönderilen burslu öğrenci grubunun üyelerinden biri Narin adlı genç kız, oradaki yaşam koşullarına ayak uyduramaz ve intihar eder. İngiltere'ye geldikleri ilk ay Dover kayalıklarından atlayarak yaşamına son verir. Bu intihar kendi kabuğunu kırmaya başlayan bir genç kadının eski ile yeni değer sistemi arasında bocalamasının, vatanından kopup geldiği yeni yerde "yabancılık" hissetmesinin öyküsü olarak okunmaktadır. Yurtdışına büyük bir hevesle geldiği bilinen genç kızın intiharı tüm öğrencileri derinden sarsar. İngiliz hükümeti Miss Meadow adlı ev sahibesini onun yanında kalacak olan Türk kızları için önceden bilgilendirir. Bu ön bilgi yurt dışına çıkan kız öğrencilerin yaşam biçimleri ve gittikleri yerde karşılaşabilecekleri sorunlara işaret etmesi bakımından önemlidir:

"*Cambridge Üniversitesi'nin müthiş kuralcı bürokrasisi, sessiz ve pürüzsüz işleyen bir makineyi andırırdı. Vicdan ve Nefise, Park sokak 15 numaraya yerleşmeden, Miss Meadow uyarılmıştı! Kızlar yaralı bir ülkeden geliyorlardı. Büyük olasılıkla aile sorunları vardı! Babalarını küçük yaşta yitirmişlerdi. Ve en önemlisi, "bu ülkeye giriş yaptıktan hemen sonra" onlar gibi Türkiye Cumhuriyeti'nden burs alan üçüncü arkadaşları Narin, İngiltere'ye büyük bir istekle gelmesine karşın, intihar etmişti! Miss Meadow resmi mektubun son satırlarını küçümseyerek okudu; babasız iki genç kıza şefkat gösterebilmesi için, Britanya Hükümeti'nin Türkiye ile iyi geçinmek kararında olduğunun kendisine bildirilmesine hiç ihtiyacı yoktu"* (Atasü, 1995, s. 68).

Vicdan eşi Raik'e yazdığı bir mektupta "Biz Cumhuriyetin sivil neferleriyiz" diyerek ne kadar büyük bir sorumluluk taşıdıklarına dair duyduğu inancı ifade etmektedir. Savaş karşıtlığını her fırsatta dile getiren Vicdan, eğitim gören nesillerin aydınlanma sürecinde barış yanlısı bir tutum izlemeleri gerektiğini savunmaktadır. Eşine mektubunu savaş korkusunun gölgesinde yazarken I. Dünya Savaşı'nı hatırlayan kadın kahraman, açlık, sefalet, yokluk içindeki ülkenin hüzün veren halini gözünün önüne getirdiğini vurgular. Geçmişin acılarının tekrar yaşanmaması için kararlı bir mücadele vermesi gerekenlerin öncelikli olarak eğitimli insanlar arasından çıkacağını düşünür. Bu noktada Cumhuriyetin idealist kuşağının duygu ve düşünce dünyasında "yeni yurttaş" imgesinin sağlam bir yer edinmeye başladığı anlaşılmaktadır.

Atatürk tarafından yurtdışı eğitimine gönderilen bu öğrenci grubu reel yaşamda Oxford Üniversitesine giderek orada eğitim alır, fakat yazar anlatıcı, bu gerçekliği romanın kurmaca dünyasında değişime uğratarak onların Cambridge günlerinde geçen eğitim dönemini yansıtır. Yazar anlatıcının annesinden yıllar sonra İngiltere'de mesleki çalışmalarını sürdürmek üzere Cambridge Üniversitesi'ne gitmiş olması ve kendi deneyimlerini de yansıtabileceği bir metin kurgulamak istemesi Oxford yerine Cambridge'nin tercih edilmesinde etkili olmuş faktörlerdir. Vicdan ve Nefise'nin öğrencilik yıllarının anlatımına "sunuş" bölümünde şu açıklama yapılmaktadır:

"*Kitapta önemli yer tutan Vicdan'ın İngiltere'deki öğrenciliği -gerçeklikteki mekânda–Oxford'da değil, Oxford Üniversitesi'nin "kardeşi" Cambridge Üniversitesi'nin kentinde geçer. Hiçbir mantıklı nedeni yok. Oxford'u çocukluğumda görmüştüm; pek berrak anımsayamıyorum. Oysa Cambridge'de gençlik yıllarımda ve olgunluk çağımda, kısa sürelerle de olsa yaşadım. Yapıtı kurgularken, bu bölümü bir türlü Oxford'da geliştiremediğimi fark ettim. İmgelemim mıknatıs gibi beni Cambridge'ye çekiyordu. (Oysa 1929 yılında, Cambridge Üniversitesine belki de kız öğrenci henüz kabul edilmiyordu.) Ben de kurgumu Cambridge'e kaydırdım"* (Atasü, 1995, s. 7).

İngiltere'deki eğitim yıllarının anlatıldığı bölüm, romanda "Vicdan ve Nefise" adını taşır. Medeniyet ile özdeş kabul edilen Batı'nın gözde okullarında cinsiyet ayrımcılığının sürdüğüne dair göndermelere yer verilen sunuş yazısının ardından Cumhuriyetin eğitim politikasının iki erkek kahramanın değil iki kadın kahramanın bireysel tarihleri üzerinden kurgulanması feminist ve Kemalist kimliği ile tanınmış bir kadın yazarın bilinçli seçimidir. Vicdan ve Nefise İstanbul'da bindikleri İtalyan bandıralı Theophile Gautier gemisinden Marsilya limanında indiklerinde tüm yolcuların

karaya ayak bastığı anda toprağı öpme isteği duymaları zorlu bir yolculuğa işaret eder. Vicdan, diğer yolcular gibi koşup toprağa sarılma isteği duysa da onun toprağa, bitkiye, hayvana hiçbir zaman dokunamadığının altı çizilir. Yapısındaki bu narinliğin Napoli-Marsilya arasında tutuldukları fırtınada kendini göstermeyişine sevinen Vicdan, fırtına boyunca kusan Nefise'ye bakarak *"hiç olmazsa denizle yüzleşmede ondan daha dayanıklı çıktığını"* (Atasü, 1995, s. 39) düşünür. İki kadının aile ortamı, yetiştirilme tarzı ve aldıkları eğitim farklı olduğundan duygu ve düşünce dünyaları birbirine benzemez. Karaman'da küçük bir yerleşim biriminde köy kökenli ailede yetişmiş Nefise zor yaşam koşulları karşısında daha "dayanıklı" ve gittiği yere "uyum" sağlama konusunda Vicdan'a göre daha rahat bir kadındır.

Vicdan ve Nefise, Çapa Kız Muallim Mektebinde okurken Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk burs sınavında başarılı olup geldikleri İngiltere'de "dünyanın en namlı üniversitelerinden birinde" olmanın onurunu duyarlar. Omuzlarına yüklenen "vatan borcu sorumluluğu" burslu öğrencilerin hepsinin içselleştirdiği bir değer olarak görülmektedir. Diploma, onlar için vatan hizmetine koşabilecekleri an'a kavuşma hasretlerini dindirecek araç olarak algılanmaktadır. Yurtdışına bu umutlarla gelen kızlardan biri olan Narin'in yeni yaşam düzenine ayak uyduramayıp Dover kayalıklarından atlaması, kadınları kendi doğaları gereği sadece "narin" bir çiçek olarak kendi dar dünyalarında yaşamaları gerektiğine inandıran ve "güçsüz" kadın imgesini onlara dayatan ataerkil düzenin sorgulanması gerektiğine işaret eder. Manş Denizi'ne kendini bırakan bu genç kızın ölümü tüm burslu öğrencilerin derinden sarsılmasına neden olur. Vicdan ve Nefise bu elim olayı düşünürken tüm zorluklara rağmen direnme gücü bulmaları gerektiğini düşünürler, fakat genç ölünün hayali yıllarca hafızalarına kazınmış olarak onları takip edecektir.

Vicdan ile Nefise yaz tatillerini farklı yerlerde geçirirler, çünkü Vicdan tüm tatillerde gemiye atlayıp Türkiye'ye ailesini görmeye gitmeyi tercih eder. Nefise ise hiç görmediği Avrupa ülkelerini görmeyi yeğler. Bu seçim annesine ve kardeşlerine çok düşkün olan Vicdan'ın Nefise'den ayrılan kişilik özelliklerinin altını çizer. Vicdan'a göre daha yenilikçi ve coşkulu yaşayan Nefise'de yeni yerler keşfetme arzusu ondaki özgürlük tutkusundan güç almaktadır. *"Hayatlarının en varsıl dönemini yaşadıkları"* (Atasü, 1995, s. 40) belirtilen burslu öğrencilere vatandan gelen bursun tüm ihtiyaçlarını karşıladığı hatta arttığının altı çizilir.

Katı kurallar karşısında isyankâr kimliği ile dikkat çeken Nefise dâhil tüm öğrencilerin ülkelerine döndüklerinde "vatana hizmet vazifesi" ile işlerine dört elle

sarılmaları eğitim yaşamları boyunca içselleştirdikleri değerlerin yansımasıdır. Nefise, zor koşullarda çalışmasına rağmen büyük bir görev aşkıyla hareket edenlerden biridir. Onun gibi yurtdışından dönüp çalışmaya başlayan tüm kadın kahramanların da aynı azim ve özveriyle vatana borçlarını ödedikleri görülür. Nefise, Vicdan'a yazdığı bir mektupta annesinin hastalığının ağırlaştığını, onun yataktan dahi çıkamadığını fakat bu durumda dahi izin alıp memleketine gitmeyi uygun görmediğini belirtir. *"Ah Vicdan, annemi bir daha göremezsem, halim nice olacak? Mektebi bırakmam mümkün değil; vazife her şeyden mukaddes. Çaresizlik içinde beklemeye mecburum"* (Atasü, 1995, s. 43) diyen Nefise'nin tutumu, kişisel meselelerin önüne geçen "vazife" duygusunun Cumhuriyetin idealist kuşağı için kutsal bir kavram olduğunun göstergesidir.

Cumhuriyetin idealist kuşağına mensup Vicdan ve Nefise'nin özgür ve güçlü olma çabaları yaşamları boyunca devam etmiştir. Vicdan, eşi Raik'e yazdığı mektuplarda bir kız çocuğu sahibi olmak istediğini yıllar öncesinden belirtirken "kendisine benzeyen, kendisinin olmak isteği, ulaşmak istediği fakat elde edemediği özellikleri taşıyan" bir kız çocuğunun annesi olmayı çok ister. Onu nasıl yetiştireceğini, ona nasıl bir gelecek düşlediğini uzun uzun düşünür ve hayallerini eşiyle paylaşır. Onun sözlerinden anlaşıldığı üzere Vicdan kendi kişiliğinde zayıflık ya da zaaf olarak gördüğü her şeyi kızının yeni oluşacak kimliği üzerinde tamir edecek, bunları ancak bu genç insanın yepyeni dünyasında onararak kendi kimliğini tamamlamış ve bütünlemiş olacaktır. Eşine mektubunda "*Raik'ciğim bir kızımız olsun istiyorum. Senin de öyle isteyeceğine eminim. Onu asri bir Türk kadını olarak yetiştirelim. Bilgili, görgülü, nazik ama kuvvetli. Ah Raik ben kuvvetli değilim, sadece sen beni öyle görmek istiyorsun. Ama kızımız kuvvetli olsun e mi?"* (Atasü, 1995, s. 257) diyen Vicdan'ın "asri Türk kadını" olmaktan gurur duyduğu fakat hayat karşısında yeterince "dirençli" olamamasından kaynaklanan eksikliğin toplumsal cinsiyet rollerinden kaynaklandığının farkında olduğu anlaşılmaktadır.

Erendiz Atasü'nün özellikle romanlarının ana kahramanı olan kadınların Kemalist ideolojinin ilkeli ve idealist temsilcileri olduğu ve yaşamları boyunca Cumhuriyetin değerlerine sahip çıktıkları görülmektedir. *Açıkoturumlar Çağı* romanının Atatürkçü kadın kahramanları Meral, Neslihan ve Yıldız Hanım, Cumhuriyetin eğitim politikasının kadınların okumasına ve ekonomik özgürlük kazanmasına büyük önem verdiğini savunurlar. Kemalist öğretinin kitapları rehber edinerek bilimsel bilgiyi desteklediğine dikkat çeken kadın kahramanlar, okur sayısının azalması ile Cumhuriyet değerlerinden uzaklaşılması arasında bağ kurarlar. Neslihan ve Meral'e göre kadının

güçlü ve özgür olmasının ön koşullarından biri iyi bir okur olmasıdır. İnsanların kitap okumadığı bir memlekette ilerlemenin mümkün olmayacağını savunurlar. Anlatıcıya göre Meral ve Neslihan "okuryazar Türklerin roman okuyan son kuşağının üyeleri"dir. Roman niyetine yayımlanan ucubelere bakarak onları küçümseyen kadın kahramanlar, siyasal İslamın gelişimini açıkça eleştirdikleri konuşmalarından anlaşıldığı üzere mistik eğilimlerle ve bireyin karmaşık iç dünyasını yansıtmadan yazılan popüler romanları eleştirmektedirler. Bilgi birikimlerini kendi okudukları kurmaca metinlere bağlayan Neslihan ve Meral eczane stajı yaptıkları yaz döneminde "*ne çok roman okuduklarını düşünürken her sayfada hayatı güzelleştiren nadir bir ışık keşfettiklerini"* (s. 37) belirtirler. Atatürk'ün ilkelerinin kadın kuşağının yolunu aydınlattığını savunan kadın kahramanlar, aldıkları fen eğitimine rağmen edebiyat dünyasının kurmaca metinlerine yönelip yaşamın gizemini sorgulamalarını sağlayan kitaplarla kişisel gelişimlerini tamamlamaktadırlar.

Açıkoturumlar Çağı romanında Profesör Yıldız Hanım'ın asker babasından aldığı eğitimin merkezinde de Atatürk ilkeleri yer almaktadır. Yıldız Hanımın üç kardeşiyle birlikte Türkçeye yeni çevrilen sosyalist kaynakları yutar gibi okuduğunu belirten anlatıcı, "anneleri bir şey demezdi, dinlerdi sadece, onun ne düşündüğünü neden hiç merak etmemişlerdi?" sorusu ile ev hanımlarının duygu ve düşüncelerini paylaşmama nedenleri üzerine düşünülmesini sağlar. Bilgiyi erkek cinsine yakın bir kavram olarak algılayan ve kitapları okuyup yeni bilgiler ürecek bireylerin erkekler olacağını savunan cinsiyetçi yaklaşıma karşı tavır geliştiren anlatıcının "dinleyen" anne üzerinden ataerkilliğin "pasif kadın" imajını hatırlatması önemli bir ayrıntıdır.

"Geç 19. ve erken 20. yüzyıl Osmanlı entelektüeline göre Müslüman Osmanlı kadınlığının anneliği sorunludur çünkü bu kadınlar bilinçli ve çağdaş annelik yöntemlerine toplumsal hayattan dışlanmış olmaları, modern eğitim olanaklarından faydalanamamaları ve katı bir cinsiyetler arası hiyerarşiyle aile içerisinde yeterince söz sahibi olamamaları nedeniyle yabancıdırlar" (Demirci, 2015, s. 68).

Cumhuriyetin yeni kuşağını temsil eden Yıldız Hanım ve kardeşlerinin evde tarihsel materyalciliğe ilgi duyarak sosyalist yayınları takip ederken diyalektik yaşam felsefesini sorgulamaları asker babalarının dikkatini çeker. *"Babalarına bıyık altından gülüyorlardı; 'zıtların birliği' kitaplardan öğrendikleri yeni bir bilgiydi, hayatın bütün kilitlerini açıyordu! Babalarının bunu kavramayıp hayrete düşmesi onları eğlendiriyordu (s. 134)"* cümleleri genç kahramanların yaşamı değişmez tek doğruya

yer veren keskin köşeli kalıplarla değil her şeyin zıttı ile birarada anlamlı hale geldiği karmaşık yapısı ile kavradıklarını ortaya koyar.

Aydın kuşağın yetiştirdiği akademisyenler arasında yer alan AyşeAysu'nun yaşam öyküsü Gençliğin O Yakıcı Mevsimi'nde anlatılırken Atatürk'ün çizgisinden sapan insanlar, içi boşaltılmaya çalışılan değerler ve ilkelere dikkat çekilmektedir. Milliyetçi cephe hükümetlerinin Atatürk ilkelerinin daha etkin olduğu yıllara oranla gittikçe kötüye giden bir süreç yaşattığı belirtilmektedir. Eğitime verilen önemin devlet kademelerinde Atatürkçülükten uzak birtakım eğitimsiz kişilerin etkin olmaya başlamasıyla güç kaybettiğine işaret edilir. Cumhuriyet değerlerinin aydınlara sahip çıkılmasını sağlayan "bilim sever" niteliğinin ataerkil toplumlarda "erkek ve para" ikilisinin üstünlüğüne dayalı bir iktidar mekânizmasıyla kaybolması romanda şu sözlerle eleştirilmektedir:

"*Sonra belirir fabrikalar, uzun ve yalnız tuğla bacalarıyla. Şeker, çimento ve mensucat. Cumhuriyetin yılmaz emeği, şiddetli içtenliği!.. Devrime ve sanayiye inanç tam. Ne zaman ve nasıl yoksullar hakkında ferman kesildi, kaderleri damgalanıp mühürlendi? Ne zaman ve nasıl göbekleri kalın köstekli, kostak yürüyüşlü ağalar, beyler, eşraf ve sarıklı imam efendiler, Cumhuriyetin yoksul ve azimli mühendislerini, öğretmenlerini, ustabaşılarını kenara ittiler! Ne sıra kuklalarını oturttular yönetim masalarında! Tarlalar kayboldu. Tek tük fabrikalar da"* (Atasü, 2000, s. 90).

5.3. Eğitim Dünyasının Sorunları

Dağın Öteki Yüzü'nde idealist ve saf bakış açıları ile Vicdan ve Nefise İngiltere'de aldıkları eğitimin ardından yurda döndüklerinde hemen iş bulacaklarını düşünürler, fakat aradan dört ay geçmesine rağmen atamaları yapılmaz. Nefise, Vicdan'a yazdığı mektupta dönemin milli eğitim bakanlığında yaşanan sorunları ve karışıklığı şu sözlerle anlatmaktadır:

"*Hala bir vazifeye tayin edilemedim. Ya sen?... İngiltere'de tahsile başladığımız kesin tarihi gösterir evrakımızı, o zamanki talebe müfettişine yollamıştık; hatırlarsın. Şimdiki müfettiş Reşat Şemsettin Beyefendi, kendilerine bu evrakın intikal etmediğini beyan etmekte. İngiltere'ye yazdım; derhal cevap geldi; posta makbuzunun kopyasını gönderdiler. Ankara'ya gidip Maarif Vekaleti'ne, bu yeni vesika ile, tekrar müracaat ettim. Hiçbir netice alamadım. Vekâlet'teki karışıklığı sana anlatamam, içler acısı… Bu gidişle bizi hiçbir yere tayin edemeyecekler, galiba" (s. 41).*

Nefise, bu sözlerle Batılı eğitim sistemi ile kendi ülkesinin eğitim sistemini kıyaslar ve aradaki farka üzülerek işaret eder. Onun sitem dolu sözleri ülkesinin eğitim bakanlığındaki kargaşa nedeniyle yaşanan çaresiz bekleyişin ifadesidir. Nefise'nin 'Maarif Vekâleti' ile ilgili eleştirileri giderek sertleşir: "Nezaretin, saçma sapan bir imparatorluğun yadigârı" olduğunu düşünen Nefise, tarih ile hesaplaşmasında ise Cumhuriyetin "ilerici" yapısını beğendiğini belirtir. Geçmişin tüm kültürel değerlerini toptan reddeden bir bakış açısı ile dikkat çeken Nefise'den farklı bir tutum sergileyen Vicdan, aynı çaresizliği yaşamasına rağmen yurtseverliğini ön plana çıkaran sakin bir tutum sergilemektedir:

"*Birkaç ay maaşsız kalmak kimin umuru… Vicdan da Nefise kadar idmanlıdır, yarı aç yatılan uykulara… Annesi, üvey babası ve kardeşleriyle müthiş para sıkıntısı çekmektedir. 1929 dünya mali krizi, Türkiye'ye ulaşmıştır! Vicdan Maarif Vekâleti'ne içerleyemiyor, toz konduramadığı devletinin kendisini hatırlamasını sabırla bekliyor. Her şeye çabucak uyan Nefise'nin, doğduğu kasabada yalnızlığa düşmesine şaşıp kalıyor"* (Atasü, 1995, s. 45).

Nefise, Maarif Vekâleti'ne başvurusunu Vicdan'dan gizli yaparken Vicdan'ın henüz ülkeye dönmediği yalanını söyler. En yakın arkadaşının bu tavrı karşısında büyük bir hayal kırıklığı yaşayan Vicdan onunla bu sorunu paylaşmayı düşünür, fakat Nefise'den şu yanıtı alacağından emindir:

"*Hemşire, sonuca baksana… Senden önce ve senden gizli Maarif Vekâleti'ne müracaat ettim de ne oldu? Çiçeği burnunda Cumhuriyet'imizin saçma sapan imparatorluğumuzdan devraldığı 'Maarif Nezareti' keşmekeşinde kayboldu gitti, benim evrak… Senin tayininin de eli kulağındadır. Bu tafra neden!"* (Atasü, 1995, s. 44).

Nefise, Gazi Terbiye Enstitüsünde işe başladığında şehirden 4 kilometre uzaktaki enstitünün bulunduğu yerleşim birimini hiç beğenmez. Çevrede hiç ev olmadığını söyleyerek bölgenin ıssızlığını vurgular. Çıplak tepeleri Sussex coğrafyasına benzeten Nefise sürekli yurtdışındaki mekânlarla kıyaslama yapar. "Orta Anadolu tepeleri kıraç, renkleri boz; oysa İngiltere'nin sonsuz kırları yemyeşil kırlarla uzanırdı, her mevsim" diye düşünür. Nefise, yurtdışında gördüğü ve tanıdığı Batılı unsurların üstün yanlarını neden kendi ülkesinde hiç göremediği sorusuna yanıt bulamaz. Gazi Eğitim Enstitüsünde tek kadın öğretmen olmanın sıkıntılarını yaşamaktadır. Eğitim sisteminde kız ile erkeği ayıran cinsiyetçi yaklaşımın doğurduğu olumsuz sonuçlara şu sözleriyle dikkat çeker:

"*Enstitüdeki tek kadın hoca benim. Ne kadar yalnızım, anlıyor musun?... Erkek muallimlerle pek arkadaşlık edemiyorum; hemen dedikodu başlıyor. Galiba Cambridge dâhil, hep kız mekteplerinde okuduğumuzdan paylaşacak fazla bir şey de bulamıyorum erkeklerle*" (s. 43).

Nefise'nin sözleri, Cumhuriyetin aydın kuşaklar yetiştirme çabasının kadın erkek ilişkileri hususunda feodal değerlerle hesaplaşmayan, feminist bilince yeterince sahip çıkmayan modernleşme projesine yönelik eleştiridir. Kadın ve erkek bireyler yatılı okullarda karşı cinsi sürekli "uzak ve tehlikeli" görerek aldıkları eğitimle bilgili hale gelseler de sosyal ilişkilerde deneyimsiz kalmaktan kurtulamazlar.

Açıkoturumlar Çağı'nda Meral de Nefise gibi bürokrasinin hantal yapısı ve Cumhuriyetin aydınlanmacı tavrından uzaklaşmış kadroları nedeniyle eğitim dünyasına sert eleştiriler yöneltmektedir. Eğitim gönüllüsü olarak gecekondu mahallelerinde çalışan Meral, feminist kimliğini açığa çıkararak cinsiyet hiyerarşileri karşısında mücadelenin yoksul semtlere taşınması gerektiğinin altını çizmektedir. Mahallelere giden gönüllü aydın kadınlara orada sorun çıkaran kişiler erkek cinsinin üstünlüğüne dayalı düzenlerinin bozulması korkusu içindedir. Meral: *"Derneğimiz gecekondu kadınlarının ayağına gidip yurttaşlık haklarını anlatmak ve okuma yazma bilmeyenlere alfabeyi söktürmek için Millî Eğitim Bakanlığı'nın üst düzey yetkilileriyle mutabakata vardı. Fakat, iş basına yansıdığı gibi değil, proje yürümüyor; birkaç mahalle dışında, yerel bürokratlar bu mutabakatı hiçe sayıyorlar, olmadık zorluklar çıkartıyorlar"* (Atasü, 2006, s. 199) diyerek eleştirilerini dile getirmektedir. Yerel bürokratlar bölgede kadınların ezilmelerini "normal" karşılayan ataerkil düzenin temsilcileri arasında yer aldıklarından derneğin çalışmalarına destek olmazlar. Meral aşk yaşadığı devrimci Haydar'a bu konuda dert yandığında onun da gecekondu kadınları ile ilgili zihninde "önyargılı ve eksik" bir bakış açısına sahip olduğunu üzülerek fark eder. Kürt milliyetçisi olan Haydar'a göre sadece Kürt kadınları eğitimsiz bırakılmış ve ezilmiştir, fakat Meral'in gecekonduda tanık olduğu manzara evrensel kadın sorunlarına dikkat çekmektedir. Bu noktada anlatıcı sol hareketin temsilcisi erkeklerin okullardan aldıkları eğitimin onların kadın meselesine bütünlükçü bir bakışla yaklaşmaları için yeterli olmadığını Meral ile Haydar'ın ilişkisi üzerinden ifade etmektedir:

"Meral'in bir derneğe katılıp gönüllü çalışmaya başlaması, Haydar'la arasından yeni bir kara kedinin geçmesine yol açmıştı. Meralin algıladığı gerçeklilikle Haydar'ın zihninde ki resim örtüşmüyordu. Okuma yazma bilmedikleri için doğdukları gecekondu mahallesinden dışarı adım atmaya cesaret edememiş yaşamlarını orda

tüketip orda ölecek kadınlar, Haydar'ın sandığı gibi Kürt filan değildi. Haydar düzen dışı bırakıldığı için düzen karşıtı olduğunu varsaydığı gecekondunun mevcut dizgeye özümsenmesi diye neredeyse aşağılıyordu Meral'in çabasını. Meral, yegane eğlencesi televizyon olan bu insanların, bir yanda dinin kıskacında yakınmasız yaşayıp giderken beyaz camda seyrettikleri Avrupai ya da Amerikanvari müreffeh hayatlara özendiklerine bir türlü Haydar'ı inandıramıyordu" (Atasü, 2006, s. 200).

Romanda ilerici olduklarını belirten solcu erkeklerin kadın bireyin eğitim sorunları karşısında kendi şaşmaz doğrularını sorgulamayışı onların iç dünyasında "üstün erkek" kalıbının tamamen yok edilmediğine işaret etmektedir. Meral'in gözlemlerinin yansıtıldığı bu sözlerde Kemalizmin elit bir projeyi kurgulayan, gecekondulara inemeyen bir ideoloji olduğu eleştirilerine gönderme yapması da dikkat çekmektedir. Anlatıcı, Cumhuriyetin akıl ve bilim eksenli kültür politikasının yerini dini sömüren siyasal İslamın ve yozlaşmış Batı özentisi kültürün aldığına işaret etmektedir. Kendilerine yabancılaşmalarında televizyonun büyük etkisi olduğunun farkında olmayan yoksul insanlar, bu aygıtı da "kurtarıcı" gibi görerek onun savunduğu değerleri sorgusuz içselleştirmektedir. Bu atmosferde Meral'in savunduğu Kemalizmin değerleri ile proje yürütmesinin imkânsız hale gelme nedenleri irdelenmektedir.

Farklı dönemlerde eğitim sorunlarının çeşitlenerek artma nedeni "Denizin Türküsü" öyküsünde de dile getirilmektedir. Anne ve babalara seslenen anlatıcı konumundaki deniz, yazarın temsilcisine dönüşerek ailelerin çocuklarını eğitme metodlarını sert bir dille eleştirmektedir. Çocukların birey olmasını engelleyen ebeveynlerin ne kadar sağlıksız düşündüklerini gündelik yaşamdan örneklerle açıklar. "Behey insancıklar" diyerek söze başlarken onlara aslında ne kadar acıdığını ifade eder. Hayat denizinin ortasında umarsız kaldıkları için çocuklarına yapıştıklarını söylediği anne babaların onları can simidi gibi görmelerinin çok yanlış olduğuna işaret eder. Çocuklar için yapılan her fedakârlığa karşın onların özgürlüklerini sınırlayan çıkarcı bir ilişki biçiminin olduğunu vurgular. "Düşün çocukların yakasından" sözünü sıkça yineleyen anlatıcı deniz, ebeveynlere "bütünlenme" nedir sorusunu yöneltir. Onların "yanlarındakileri yutup yok etmek" sandıkları bu kavramı aslında hiç bilmediklerini üzülerek itiraf etmeleri gerektiğini düşünür. Sürekli bölünen, sürekli yok eden insanoğlunun "bütünlenme" hakkında fikri olmayacak kadar acınası durumda "amip" misali yaşadığını söyler. Bu eleştiriler eğitimden kaynaklanan sorunların bir ürünü olan "tamamlanmamış" birey kimliklerindeki boşluklara işaret etmektedir. Aldıkları eğitime rağmen eleştirel bakış açıları üretemeyen, dar kalıplara dayalı fikir dünyalarında

derinleşemeyen anne ve babaların bireyliğine saygı duymadıkları evlatlarının ruhsal gelişimlerini nasıl engelledikleri şu sözlerle anlatılmaktadır:

"*Çocuklarınızı put yerine koyduğunuzu bilmez misiniz? Bilmez misiniz ki onlar put değil. Kıvıl kıvıldır onlarda canlılık, sizin içinizden kovduğunuz canlılık. Acımıyorum size, tek çocuklara acıyorum. Bırakın onları; kokuşmuş değerlerinizi, analığınızın, babalığınızın, öğretmenliğinizin şırıngasıyla sokmayın körpe beyinlerine. Sizin vaktiniz tamam bre ortadakiler, anlamaz mısınız?.. Bırakın bari çocuklarınız kurtulsun. Onlar insancık değil, insan olsun"* (Atasü, s. 228).

Eğitim dünyasının sorunlarına değinen bir başka öykü de Kayma adlı öyküdür. Kadın anlatıcının okul yıllarına dair bilgi verirken "ilkokula dair fazla anım yok" ve "ortaokula dair fazla anım yok" cümlelerinin laytmotif (leitmotiv) olarak karşımıza çıkması düşündürücüdür. Eğitim kurumları bireyleri tek tip insanlar olarak yetiştiren disiplin mekânizmalarını çalıştırdıklarında kendi yaratıcılıklarının öldüğünü fark eden bireylerin çocuk yaştan itibaren bu kurumlardan soğuması söz konusudur. Yaşanmışlığa rağmen bireysel bellekte anıya yer verilmemesi bilinçaltının bir tepkisi olarak okunmaktadır. Okula başlamasını "çocukluğunun sakin yapısının yırtılması" olarak gören anlatıcı, sadece kız öğrencilerin okuduğu bir ortaokula geçtiğinde "kızların dünyası bana yabancıydı" diyerek içsel yalnızlığının kaynaklarına işaret eder. Karma eğitimin olmadığı okullarda yetişen genç kadınların dramı *Dağın Öteki Yüzü*'nde Nefise'nin de vurguladığı gibi önemli bir konudur. Okul yıllarına dek ailesinde ve mahallesinde kendi cinsiyetine dair hiçbir bilgi alamamış ve cinsinin özelliklerine tamamen yabancı kalmış bir kahramanın eğitim yıllarının zorluğu onu gelecekte anılarını silmeye zorlayacaktır. "*Yaşamak gerekliliklere, zorunluluklara bağlıydı. İçinden geleni değil gerekli ve zorunlu olanı yapmak konusunda uzun ve etkili bir eğitimdi, çocukluğu"* (s. 128) sözleriyle bireylerin kendilerini gerçekleştirmelerine engel olan eğitim sorunlarının çocukluk yıllarından itibaren yerleşmiş köklü sorunlar olduğu ve geçmişleriyle barışık olmayanların huzursuz bir geleceğe adım attıklarına işaret edilmektedir.

Kiraz Dalları'nın ana kahramanı Seçil, öyküde ellili yıllarda "küçük, haraketsiz ve gri" bir kent olarak nitelenen Ankara'nın soğuk ve karlı günlerinde kendi çocukluk yıllarının manzarasına da bu sert gri tonun hâkim olduğuna işaret etmektedir: "*Okul binalarında küçük, kalabalık, gri- kara sınıflar dizim dizimdi. Kocaman bir kara tahta gözlerdi bizi. Bir köşede gri- kara bir soba dururdu. Kara önlüklü çocuklar şaşkın kuş sürüleri gibi oradan oraya konup göçerdi. Öğretmenler kara önlükler giyerlerdi,*

ellerinde cetvel olurdu" (s. 158) diyen kadın kahraman "kara" nesnelerin iç karartıcı görünümüne işaret etmektedir. Onun çocukluk yıllarının okul imgesi üzerine uzun uzun düşünürken "cetvelli öğretmenler" ile dolu okul ile hapishane arasında kurduğu ilişki "özgürlük yoksunluğu" üzerinden kurulmaktadır. İktidar kavramı, disiplin ve otorite konusundaki görüşleri ile Foucault'u akla getiren şu tasvir okul, hastane ve hapishaneleri "denetleme mekânizması" için kullanan iktidar aygıtlarının eleştirisidir:
"Çocukları beton bir avluya alıp sıraya dizmişlerdi. Duvar ve demir parmaklıklarla çevriliydi avlu. (...) Ben ağlamıyordum, üşüyordum. O zaman adını koymam imkânsızdı, şimdi biliyorum. Duyduğum yoksunluktu. İlk kez tutukevine giren birisi de aynı şeyi duysa gerek" (Atasü, 1988, s. 159).

Anlatıcı Seçil, öğretmen olan anne ve babası hakkında öyküde bilgi verirken dönemin eğitim dünyasına ve eğitimci tipine ışık tutan önemli ayrıntılara yer vermektedir. Anne ve babasını sürekli evde sınav kâğıdı okurken ya da derslerine hazırlanırken hatırladığını söylemesi onların mesleki sorumluluk duygularına ve işlerine karşı besledikleri saygı ve bağlılığa işaret eder. Onların *"bütün öğretmenler gibi mideleri hastaydı"* (Atasü, 1988, s. 160) diyen anlatıcı kahraman, işlerini çok ciddiye alan idealist kuşakların özverili tutumuna dikkat çeker. Evlerinde *"her şeyin ölçülü ve örtülü"* olması, *"israf olmasın"* denilerek *"iktisat yapma"* ve *"iktisadi olma"* (Atasü, 1988, s. 161) konusunda duyarlılığın aşırı gelişmiş olması, bu memur evinde ekonomik duruma dair bilgi vermesinin yanı sıra "gösteriş düşkünü" yeni modern zamanların tüketim kültüründen ne kadar uzak yaşandığını ortaya koymaktadır. Anne ve babasının "mecburi ihtiyaç" listesinde kitap ve tiyatronun önemli yer tuttuğunu belirten kadın kahraman, onların sürekli kendilerini geliştirmek için çabaladıklarının altını çizer. Erendiz Atasü'nün Vicdan ve Raik başta olmak üzere idealist ve saf öğretmen kuşağını rol model olarak yücelttiği görülmektedir. Ömürleri boyunca öğrenci gibi çalışmayı gönüllü sürdüren bu eğitimci tipindeki bozulmalar eğitim sistemindeki sorunların habercisidir. Seçil, okullardaki eğitimin yetersizliğinden söz ederek uygulamalı eğitimin ve yaşam tecrübesinin daha önemli olduğunu söylediğinde babasının verdiği yanıt eğitim kurumlarındaki yozlaşmaya işaret etmektedir:

"*Bir gün annemle babama eğitimin yalnızca okulda olamayacağını, gerçekte okulun çocuklara hayatın çok dar bir bölümünü gösterdiğini filan söyledim. Nasıl olup da böyle konuştum, bilemiyorum. Annemle babamın kültür adını verdikleri bilgilerden yakınmıyordum ama herhalde kendimi yaşam karşısında iyice bilgisiz ve savunmasız*

hissediyordum. Hiç unutmam, babam gazetesini bırakıp dikkatle yüzüme bakmıştı. Sanki sözlerimi aklında tartıyordu. Bense pot kırdığımı düşünüp utanıyordum. Babam,

- *Bu da bir görüş, dedi. Doğruluk payı büyük" (Atasü, 1988, s. 178).*

5.4. Akademik Dünyada Kadının Karşılaştığı Sorunlar

Mary Morse, kadının bilim dünyasına girişinin erkek cinsinin serüveninden oldukça farklı olduğu gerçeğine ışık tutmaktadır. Tarihsel süreç incelendiğinde bilimin erkek işi olduğu algısının önüne geçilememesinin sebebi ataerkil kültürün yerleşik düzenidir. Kadınların bilim alanında dışlanmaları, yok sayılmaları ya da onların yaptıkları işler karşısındaki tepkisizlik ve aldırmazlık kadınların bilim dünyasında edinmeye çalıştıkları konumu olumsuz çizgide etkilemektedir (Morse, 2001, s. 9). Toplumda kadını "görünmez" olmaya zorlayan erkek egemen zihniyet, bilimsel çalışmaları yapacak aklı "üstün cins" erkeğe atfeder. Kadının "görünmezlik" ilkesine uymasını ve politika, bilim ve ekonomi gibi "eril" sahalardan uzak durması gerektiğini savunur. Cordelia Fine, entelektüel yetenekleri olan kadınların 'erkek zihinlerine sahip' kişiler olarak nitelendirildiğini hatırlatarak Ouartely Journal of Science'de yer alan bir makalenin şu iddialarının akademide kadının sorunlarını daha iyi anlamamızı sağlayacağını savunur:

"*Bilim kadını, kadın atlet gibi anomaliden ibarettir, istisna bir varlıktır ve iki cinsiyet arasında üç aşağı beş yukarı ara bir konumdadır. Birinde beyin, diğerinde kas sistemi anormal bir gelişim göstermiştir"* (Fine, 2011, s. 15). Ünlü psikolog Edward Thorndike "*Kadınlar bilim insanı ve mühendis olabilirler ve hiç süphesiz olacaklardır ama geleceğin Joseph Henry'si, Rowland'ı ve Edison'u erkek olacaktır. Tüm kadınlar oy kullanabilse bile, Senato'da küçük bir rol oynarlardı"* (Fine, 2011, s. 18) der.

Cinsiyet eşitsizliğinin Türk üniversitelerindeki durumuna ışık tutan Serpil Sancar "Üniversitede Feminizm" başlıklı ufuk açıcı yazısında eğitimli, kocasına aşık olup evlenmiş, çalışıp para kazanan, tek çocuklu, kentte yaşayan kadınların zaman zaman bütün bunlara sahip olmayan kadınlar kadar güçsüz olabildiğine dair saptamalara dikkat çeker. Modernleşmeci paradigmanın kadınların modernleşme kriterlerine uygun fırsatları yakaladıkları halde neden hala eşit ve özgür bireyler olamadıklarını açıklamaya yetmediğini vurgular. Akademik feminizmin başarılı olduğu ülkelerde, bu başarının üniversite içindeki eleştirel bilim anlayışından gelen destekle ilişkili olduğunun altını çizer (Sancar, 2003, s. 165).

Kadının zihin yeteneği bakımından aşağı cins olduğu görüşüne dayalı biyoloji teorilerine Cumhuriyet ideolojisinin hiçbir zaman başvurmadığını savunan Nazan Aksoy, Türk toplumunun üst tabakasında yer almış kadınların cinsiyet ayrımcılığına uğramadıklarını kendilerinin sık sık belirttiklerine işaret eder. Ayşe Durakbaşa'nın da bu konuda kendisiyle hem fikir olduğunun altını çizerek "*Türkiye'de bilim kadınları cinsiyetlerinden dolayı hiçbir engellemeye maruz kalmamışlardır. Bu da dönemin cinsiyetler arası eşitliği sağlamayı hedef alan eğitim-öğretim siyasetine dayanır"* (Aksoy, 2009, s. 182) diye belirtir. Erendiz Atasü de ulus devletin kuruluş aşamasında kadınların bilim ve sanatla uğraşması için çabalayan ilerici zihniyetin varlığını kazanım olarak görür, fakat "bilim adamı" yetiştiren ataerkil toplumlarda bilim ve kadın sözcüklerinin yan yana pek kullanılmamasını toplumsal bilinçaltının dışavurumu olduğu gerçeğini savunur. Atasü, roman ve öykülerinde bu gerçeği sorgulayarak kadın kahramanların akademik dünyada yaşadıkları çeşitli sorunlara ışık tutar. Ankara Üniversitesi Eczacılık Fakültesinde akademisyen olarak çalıştığı yıllar boyunca karşılaştığı ya da gözlemlediği örnek olay ve olgulardan faydalanan yazar, metinlerinin içtenliği ve inandırıcılığını artıran bu kişisel deneyimini ölçülü kullanmaya özen göstermektedir.

Erendiz Atasü'nün otobiyografik metinlerinden biri olarak mesleki deneyimlerini sıkça yansıttığı *Açıkoturumlar Çağı*, kadın bilim insanlarını sadece aşk, evlilik ve cinsellik üzerinden tahlil etmekle yetinmez ve onların iş yaşamlarında karşılaştıkları durumları da analiz eder. Neslihan ve Meral'in Atasü gibi Eczacılık Fakültesinden mezun olmaları ve yazarın da uzmanlık alanı olan farmakognozide çalışmalar yapmaları dikkat çekmektedir. Romanda Neslihan'ın kurduğu iç denge sayesinde başarılı bir bilim insanı ve iyi bir anne olduğu belirtilirken onun erken olgunlaşmasını sağlayan acı deneyimlerin öğreticiliğine dikkat çekilir:

"*İkisinden de daha başarılı olanı Neslihan'dı. Üniversitede doçentti ve yakında profesör olacaktı; evliliği Meral'inkinden daha sağlam kayaya dayalıydı. Meral çocuksuzdu, oysa Neslihanın iki oğlu vardı. Meral sevgiyle tıka basa beslenmişti büyüme çağında; kendisini benzerleriyle kıyaslamayı öğrenemeden ulaşmıştı yetişkinliğe. Neslihan ise, kıyaslamalara duygu karıştırmanın yetersizliğini erken bir ıstırapla öğrenmiş ve unutmamıştı"* (Atasü, 2006, s. 57).

Yumuşaklığını ve sevecenliğini dokularının altında saklayan oysa çekirdeği sert olan Meral'i şeftaliye benzeterek onun dayanıklı biri olduğunu savunan Neslihan kendisini "*muhteşem kabuğu ile hindistancevizi*" (AOÇ, s. 57) olarak görmektedir.

Evinde ve işinde yaşadığı sorunları dışa vurmayıp dik durmayı tercih eden Neslihan'ın eşi Olgun "*bazen Nesli'nin iki kocası olduğunu düşünüyordu-laboratuvardı ikinci eş ve için için öfkeleniyordu. Gene de kendine yakıştıramazdı Neslihan'ın araştırmalarına açıkça cephe almayı. Böyle bir duruş, Olgun'un hayal gücündeki öz imgesiyle çatışırdı"* (s. 161). Neslihan yoğunlaştığı işine kendisini fazla kaptırdığı zamanlarda onun çalışma temposundan rahatsız olan eşinin tepkisizliğini onun kendi imajını bozmama arzusuyla açıklaması düşündürücüdür.

Psikolog Simon Baron- Cohen "The Essential Difference" (Özsel Farklılık) kitabında "*Kadın beyni ağırlıklı olarak doğuştan empatiye, erkek beyni doğuştan, ağırlıklı olarak, sistemleri anlamaya ve kurmaya yatkındır. Filozof Neil Levy'nin de vurguladığı gibi erkekler dünyayı anlamaya, onun içindekileri yapmaya ve onarmaya yoğunlaşmışken, kadın zekâsı en çok insanları rahatlatmaya uygundur"* (Fine, 2011, s. 15) diye belirtir. Bu bakımdan Olgun kendisini Neslihan'ın yerine koyan bir sevecenlikle hareket etmek yerine dış dünyadaki itibarını zedelememek adına temkinli davranır. Oysa Neslihan gündelik yaşamında empati duygusuyla hareket ederek eşini kötü zamanlarında rahatlatmaya çalışmaktadır. Bu bakımdan "özverili" kadın imgesine uygun hareket etmektedir. Neslihan siyasi sebeplerle üniversiteden uzaklaştırıldığında ona yardım eden danışmanı Yıldız Hanım'a göre özverileri ile evliliğini sürdüren Neslihan dirençli bir kadındır:

"*Olgunu severdi. Saygılı ve güvenilir bir çocuktu, ama cezaevinden çıkmış, işsiz, mahzun, geleceksiz bir Neslihan'ın hele annesi yeni ölmüş ve babası hemen yeniden evlenmişken, solcu da olsa bu kibirli zengin oğlanın eline bakmasına, zekâsının heba olmasına Yıldız Hanımın vicdanı asla razı değildi. Ne bulmuşlardı birbirlerinde bu iki genç, Allah bilir! Birbirlerinin özverisine âşık olmuşlardı, besbelli"* (s. 112).

Güneydoğu ve Doğu Anadolu'da çalışmalar yaparak Aspir için bitki toplayan Neslihan ve hocası Yıldız Hanım, feodal geleneğin tüm özelliklerini yaşatmayı sürdüren bölge halkının şaşkın bakışları arasında bilimsel çalışmalarını sürdürürler. Terör örgütü ile devlet arasındaki çatışmaların sürdüğü bir dönemde o bölgede bulunan iki kadın kahramanın can güvenliklerini tehlikeye atma pahasına dağlarda çiçek toplamaları onların işlerine bağlılığının göstergesidir. Mağaralarda gizlenen gerillaların onlara bakarak içlerinden geçirdikleri şu sözler cinsiyet ayrımının yansımasıdır:

"*Anlamayan gözlerle izliyordu içerdekiler, bu kendini bilmez kadınları. Kimisi kızıyordu, buralar babalarının çiftliğiymiş gibi dağ çiçeklerini toplamalarına. Ama mağaradan çıkıp gizlendikleri yeri ele vermezlerdi, iki adet saçı da aklı da kısa için.*

Ama akıllarına gelemezdi. Kadınların güvenliği bazen, hayatın sıkışıklığında beliriveren böyle ağlanası gülünç boşluklara bağlıydı işte" (Atasü, 2006, s. 108)

Kadının "saçı uzun aklı kısa" olarak aşağılandığı kapalı toplumlarda bilim ile uğraşan kadın kahramanların işinin gelişmiş toplumlara kıyasla daha zor olduğu görülmektedir. Yıldız Hanım ile Neslihan birbirlerine destek olarak bu zorlukları aşarlar. Kadın dayanışmasının mesleki alanda da sürmesi romanda dikkat çekici bir unsurdur. Rekabet duygusu ile birbirini yok etmeye çalışmak yerine el birliği ile erkek egemenliği karşısında güçlerini birleştiren iki kadın kahramanın darbe dönemlerinin zor koşullarında da işbirliğini korudukları görülür. Neslihan 1980 darbesinin yaşandığı dönemde haksız gerekçelerle de olsa hapis yattığında sonradan beraat etmesine rağmen üniversitesiyle ilişkisi kesilince Yıldız Hanım büyük çaba sarf ederek onun yeniden kadro alabilmesine ön ayak olmuştur. Yıldız Hanım'ın şu iç konuşması kadınların erkeklerin politik ve ekonomik güçleri ile kurdukları ilişkiler ağına muhtaç bırakılmalarını erkek hegemonyasını ifşa ederek ortaya koymaktadır: *"Neslihan bilmezdi; onu fakülteye geri döndürmeyi o zamanlar görev başındaki vali ağabeyini masonik ilişkileri sayesinde başarmıştı. 12 Mart ve 12 Eylülde kendi başının fazla ağrımamasında ağabeyinin çevresinin etkisi büyüktü"* (s. 134).

Anne Fausto Sterling "Women's Studies and Science"de modern bilimin hiyerarşik düzenini inceler. Herkesin tamamladığı araştırma ve çalışmaya göre unvan kazandığını belirtip kadınlara merdivenin en alt basamaklarında yer açıldığına dikkat çeker (Sterling, 1980, s. 4). Yıldız Hanım en üst basamakta yer aldığı dönemlerde de ailesinin kanatları altına girmek zorunda kalmıştır. Bu durumda kadını unvanların yarattığı hiyerarşi ezmese de ataerkil düzenin kadın cinsine düşmanlığı tüm alanlarda takip etmektedir.

Bir Yaş Dönümü Rüyası'nda sosyoloji alanında çalışan Şirin, yüksek lisans eğitimine başladığı andan itibaren kariyerine odaklanmış kadın kahramandır. Öz annesi olmasa da onu çok seven Feride'nin bu konuda Şirin'e güveni tamdır. Maddi sorunlar yaşadıkları bir dönemde araştırma görevlisi sınavını kazandığı haberi ile eve gelen Şirin'in sevincini yürekten paylaştığı anda iki kadın kahramanın samimi dayanışması dikkat çeker. (Atasü, 2002, s. 259). Başka şehirlere araştırma yapmak amacıyla giden Şirin, üniversitelerin adeta ticarethaneye dönüştüğünü üzülerek fark eder. Çalışmalarında gerekli malzemeyi elde edemeyen kadın kahramanın şu düşünceleri akademik dünyadaki sorunları yansıtması bakımından önemlidir:

"*Üniversitenin yalnızca üniversite olduğu döneme yetişememişti. Kendini bildi bileli, mevcut süreç işlemekteydi. Önce, devlet üniversitelerini yoksullaştırma bahasına, özel kuruluşlara kamu mali desteği bol bol sunulmuş, özel üniversitelerin pıtrak gibi çoğaldığı kısa bir bahar dönemi yaşanmıştı. Derken patlayan krizler, dal kıran fırtınalar gibi sarsmıştı ülkeyi; ham meyveler patır patır dökülmüştü. Sermayesi güçlü özel üniversiteler tutunabilmişti ancak. Tutunmaya tutunmuşlardı da buralarda yığılan paraydı, cihazlardı; bilgi birikmiyordu, uğrayıp geçiyordu ya da geçerken uğruyordu. (...) Değişen kayan topraktı; kökleri sökülüp atılmasın diye ticarethanelere öykünüyordu üniversiteler, özel girişimcilerden destek kabul ederek... Ne karşılığında?"* (s. 279).

Paranın gücünün bilim dünyasında da egemen olması özellikle kadın kahramanların çalışmalarını güçleştirmektedir, çünkü erkeğin egemenliğindeki cinsiyetçi örgütlenmede paranın da bir başka otorite yaratması, ortamda kadın cinsinin daha da geri planda bırakılmasına neden olmaktadır. Şirin'in bir araştırma için eski arkadaşı Kamuran'ın iş yerine giderek ondan maddi yardım istemek zorunda kaldığı anlarda hissettikleri, kadın kahramanları daha çok ezen kapitalist unsurları düşündürmektedir. Erkeklerin siyaset ve ekonomi alanındaki güçlerine rağmen azimle çalışmayı sürdüren Şirin, araştırma yöntemleri üzerinde yoğunlaşır ve sosyal bilimler alanında toplanan verilerin tahlilinin nasıl yapılması gerektiğini sorgular. İstatistiksel rakamlar arasında kaybolup giden araştırmacıların bakış açısı geliştirmediklerini, tarihsel ve toplumsal koşulları göz önünde bulundurmadıklarını fark eder. Bilim insanlarının özgün çalışmalara imza atamama nedenlerinden birini keşfettiğini düşünür. (Atasü, 2002, s. 268) Şirin'in bazı şirket, dernek ya da partilerin araştırma gruplarına ters düşen işlere kalkışması onun meslek yaşamında büyük sıkıntılar yaşamasına neden olur. *Açıkoturumlar Çağı* romanındaki Bayhan ve eşi Cengiz gibi doktora tezlerini dahi şirin görünmeye çalıştıkları güçlü çevrelerin emirleri doğrultusunda değiştirip televizyon kanallarında iktidarı öven konuşmalar yapan neoliberal aydınların dünyası Şirin'in kendine özgü dünyasından çok farklıdır. Siyasi önkabullerden uzak durarak tüm çalışmalara eleştirel gözle bakan kadın kahramanı iş arkadaşlarının "CADI melek" diye anması dikkat çekicidir.

Mitsel söyleme dair bilgi veren Graber'e göre, *"söylence ve mitlerde dişiler genellikle erkeklerin hayatına susamış canavarlar olarak karşımıza çıkar, örneğin Medusa, Sfenks, kötü cin ve periler. Lorelay, Erlkönig'in kızı, cadı, vampir, kara örümcek vb kılıklarla boy gösterir* (Graber, 1998, s. 24). *"Egemen iletişim biçimini*

parçalayıp erkek egemen dilin anlam egemenliğini kırmak" isteyen Atasü imgesel bir anlatımı tercih eder" (Parla, 2001, s. 32). Kadını "yılan" ya da "cadı/büyücü" diye tanımlayan zihniyet, kadınlar için *"meşru dile erişim eşitsizliği ve bazılarının tekelinde olan dilin iktidar aracı olarak kullanımını"* (Saygılıgil, 2005, s. 20) sürekli kılar. Cadı olarak ötekileştirilen kadın kahramanlar, dik duruşlarını yitirmeden erkek egemen ortamda varlıklarını "uyumsuz" etiketi ile sürdürürler.

"*Erkekler iş ve aile hayatını kalın çizgilerle birbirinden ayırabilirken kadınlar buna yatkın değildir. Aile hayatı kadınlar için işten daha önemliyken erkeklerde durum tersidir"* (Çabuklu, 2000, s. 50) görüşünün aksine Şirin yaşamının merkezine işini almıştır. "Toplumsal Cinsiyet ve Bilim Üzerine Düşünceler"de Evelyn Fox Keller, bilimin eril bir alan olmaktan çıkarılması için bu alanda canla başla çalışan kadın kahramanların emeğinin görünür kılınmasının önemine dikkat çeker. İnsani boyutun öne çıkarılması, bilim insanlarının kendilerinin de dâhil olacağı bir işbirliği ile mümkün olacaktır. Bilimin adeta "*erkeğe özgü*" (s. 12) olarak algılanmasının önüne geçilmelidir. Bu noktada Şirin'in "erkeğe özgü" alanda kadın kimliğini geri plana atmadan bilim dünyasında var olma savaşını kararlıkla sürdürdüğü görülür. İntihar eden kadınlar üzerine çalışma yapmaya başlaması onun cinsiyet eşitsizliği karşısında duyarlığını ortaya koymaktadır.

Araştırmalarını yurtdışında sürdüren kadın kahramanlar da yurt içindeki hemcinsleri ile benzer sorunları yaşarlar. Kadın olmaları nedeniyle onlara dayatılan "öteki" sıfatına "yabancı olma" hâli de eklendiğinden bu kadın kahramanların uğradıkları ayrımcılığın daha fazla olduğu anlaşılmaktadır. "Yabancı Bir Göğün Altında" öyküsünün ana kahramanı İngiltere'de bir üniversite hastanesinde burslu çalışan ve doktora eğitimini sürdüren bir kadındır. Öykünün adından da anlaşıldığı üzere yurtdışında kariyeri için yaşamanın türlü zorluklarına katlanan bu doktora öğrencisi gün boyunca araştırma laboratuvarında çalışmaktadır. "Laboratuvarın bilimsel unvanlı kişilerinin" aşağılayıcı tavırlarına tanık olan kadın kahraman, Orta Doğulu, Asyalı, Afrikalı araştırmacıların horlandığını üzülerek fark eder. Bilim dünyasının unvanlarla kendi içinde yarattığı hiyerarşinin ast üst ilişkisinde otoriteler tarafından ezilen doktora öğrencisi, kadın cinsi kimliği ve yabancılığı ile daha "alt" konumda yer alır ve sistemin en mağduru haline gelir. Yazarın bu kimlikleri birarada taşıyan bir kadını öykünün ana kahramanı olarak seçmesi bilinçli bir tavırdır. Burstan vazgeçip ülkesine dönmek yerine aklını kullanarak direnmeyi tercih eden kadın kahraman, yabancı uyruklu kişilere çeşitli uydurma adlarla seslenen akademisyenlerin tavrını sert

biçimde eleştirir. "İnsan böyle yabancılaşır işte kendi kendine, kendi adına bile" diyerek isimlerini öğrenmeye dahi çalışmayan meslektaşlarının bu tavrının incitici olduğunu vurgular. Yabancı düşmanı profesör ve doçentlerin alt konumdaki kişilere adları ile hitap etmemeleri onları yok saydıkları, onların kimliklerine saygı duymadıkları ve ortamda onlara ihtiyaç duymadıkları mesajını vermeye yönelik bir eylem olarak okunmaktadır. Kadın kahramanın bu çalışma ortamına uyum sağlama sürecine dair öyküde şu bilgiler yer alır:

"Ben hiç yakıştırılmış bir sözcükle anılmadım... "Türkiyeli kız, şu bursunu bizim hükümetin bizden kestiği vergilerle ödediği kız" filan olarak kaldım. Bundan da hoşnuttum, uydurma şeyleri sevmem, hele adları hiç... Daha sonraları bütün o bilimsel unvalı kişilerle, o, büyük, temiz, beyaz, kimya kokusundan arınmış laboratuvarda, aynı şişenin içindeki su ve yağ gibi yan yana yaşamasını öğrendim, değmeden birlikte olmasını..." (Atasü, 1988, s. 86).

Ağlayan Kadınlar Kolajı öyküsünde yurtdışına 80'lerin politik baskıları nedeni ile çıkmış olan İdil, üniversitede araştırmacı olarak çalışmaktadır. Kendisine Madam Curie diye seslenilen İdil, işine adanmış bir yaşam sürmektedir. Yakın arkadaşı Sırma onun bilim dünyasına kapanıp özel yaşamını bütünüyle unutmasını eleştirirken: "*Benim sevgili 'Madam Curie'm. Yoksa 'matmazel' mi demeliyim? Hiç gönül işlerinden bahsetmiyorsun. Laboratuvarına kapanıp bir 'bilim bakiresi' olarak yaşlanma sakın. Seninle ilgili tek kaygım bu"* (Atasü, 1992, s. 121) diyerek akademisyen kadının özel hayatını ihmal ettiğinin altını çizer.

İdil, ülkesinde özgür bir çalışma ortamı bulamadığı için kaçtığı yurtdışında bulduğu çalışma ortamının tüm olumlu özelliklerine rağmen sürekli vatan hasreti duymaktadır. Ülkesinde ileri teknoloji imkânlarını bulamayacağının da farkında olan İdil: "*Araştırmayı ülkemde gerçekleştirebilmek ve hayata geçirebilmek isterdim. Dış ülkelerde bulabildiğim çalışma ortamına ülkemde kavuşabileceğimi sanmıyorum"* (Atasü, 1992, s. 159) diyerek iç dünyasında oluşan sıkıntıyı belirtir. Erendiz Atasü kadın kahramanlarının iç dünyasındaki çelişkilerin ve gelgitlerin onları mutsuz eden en önemli faktör olduğunu farklı araştırma alanlarındaki kadın kahramanlar aracılığıyla vurgulamaktadır.

ALTINCI BÖLÜM

SİYASİ YAŞAMDA KADIN

İngiliz din adamı Thomas Gisborne "Kadın Cinsinin Görevleri Üzerine Bir İnceleme" (An Enquiry into the Duties of the Female Sex) adlı kitabında kadın ve erkek rollerinin gerçekleştirilmesinde gerekli zihinsel yetenekleri belirtirken "*Yasama, hukuk bilimi, siyaset, ekonomi bilimi; hükümetin tüm idari işlevlerinin yürütülmesi; karmaşık ilmiye araştırmaları, engin ticari girişim alanının olmazsa olmaz birikimi… Bunlar ve diğer çalışmalar, arayışlar ve meşgaleler genelde ya da tamamen erkeklere atfedilir; mutena ve kapsamlı muhakeme güçleriyle, yoğun ve sürekli pratiğe geçirme ile donanmış bir zihnin arayışını şart koşar "* (Fine, 2011, s. 14) der.

Erkeğin "kapsamlı muhakeme gücü" ile doğru kararlar verip ülkeyi yönetebileceğini "duygusal, sevecen, narin ve pasif" kadına bu alanda yer olamayacağını savunan ataerkil sesler, siyasi alanda kadınların erkeklerle eşit siyasal varlık olarak görülmelerine engel olmaktadır. Kadının seçme seçilme hakkına 1934 yılında kavuşmuş, kadın kotaları ile siyasi partilere yaptırım uygulanmış olsa da Türk siyasi yaşamında kadın erkek eşitliği ulaşılabilmiş bir nokta değildir. Erendiz Atasü bu durumu roman ve öykülerinde tasvir etmekle yetinmeyerek kadınların siyasal eşitliğe kavuşamayış nedenlerini de ifşa etmektedir.

Kadın haklarına verdiği önemi kadının siyasi alanda yer alması gerektiğine duyduğu inancı dile getirerek vurgulayan Atatürk döneminde ulus devletin modernleşme projesi, feminist milliyetçi bir eğilimin oluşmasını sağlamıştır. Kandiyoti'nin işaret ettiği gibi "*Milliyetçi hareketler bir yandan kadınları ulusal aktörler; anneler, eğitimciler, işçiler hatta savaşçılar olarak toplum hayatına daha fazla katılmaya davet ederler. Öte yandan kültürel olarak kabul edilebilir kadın davranışlarının sınırlarını tayin ederler"* (Kandiyoti, 2011, s. 169). Bu bakımdan kadının "sınırlandırılmış haklar" ile var olduğu anlaşılmaktadır.

Ülkemizde 12 Eylül 1980 askeri müdahalesinin ardından depolitizasyon sürecinde yaşananların feminist hareketlerin önünü açtığı yönündeki genel kanı politik arenada coşkulu erkek sesleri devlet zoru ile de olsa kesilince kadın kendi sesini duyurabilmiştir şeklinde bir yorumu da beraberinde getirmektedir. İdeolojik hareketler kısıtlandığında kadın hareketlerinin güç kazanması özgürlüklere yasakların geldiği bir noktada kadın sesine alan açılması çelişkisini doğurmaktadır. Erendiz Atasü farklı

denemelerinde siyasi yaşamda kadının konumunu irdelerken simgesel olarak kadına partide yönetimsel düzeyde yer verilse dahi onun önemli kararlara imza atma yetkisini yine erkeğe bırakmak zorunda kalmasını cinsiyet ayrımı olarak eleştirmekte ve bu sorunu, kurmaca dünyasındaki kadın kahramanlar aracığıyla roman ve öykülerinde irdelemektedir.

6.1. Politik Duruşu Olan Kadınların Mücadelesi

Erendiz Atasü'nün özellikle roman kahramanları politik bir duruşa sahip ilerici kadınlardır. Kemalist kimlikleri ile dikkat çeken ve Cumhuriyeti koruyan bu aydın kadınların tümü sol görüşlüdür. Toplumda gelir adaletsizliğinden rahatsız olan kadınların sınıf çatışmasına odaklanırken kadın erkek ilişkilerindeki eşitsizliğin de altını çizmeleri önemlidir, çünkü kadın kahramanlar her tür iktidar ilişkisinin özgürlüklere zarar verdiğini savunurlar. Toplumsal olayları dikkatle takip eden kadın kahramanlar çoğu zaman bedel öderler. 12 Mart ve 12 Eylül'de yaşanan kaos erkek bireylerin yanı sıra kadın bireylerin yaşamlarını da alt üst eder. Buna rağmen kadın kahramanların kendi politik duruşlarını korumaya devam ettiği görülmektedir.

Gençliğin O Yakıcı Mevsimi'nde AyşeAysu sol görüşleri nedeniyle klinik şefinin baskı ve gizli tehditleri yüzünden zor günler geçirir. Asistan derneğinde toplanan doktor arkadaşları ile toplumsal olayları değerlendiren, tartışan ve yaşanan sorunlara çözüm üretmek isteyen kadın kahraman, sol hareketlerin kan kaybettiği süreçte de eşitlik ve adalet talebini sürdürür. Fethi ile ilişkisi bitince onun bulunduğu çevreden uzaklaşmak adına derneğe daha az giden ve aktif mücadeleyi en aza indiren AyşeAysu duyarlı bir yurttaş olarak yaşamına devam eder. Benzer bir tutumu *Açıkoturumlar Çağı*'nda Meral de sergilemektedir. O da Haydar isimli devrimci erkekle birlikte iken sol mücadelede daha aktif hareket eder, fakat ilişkisi hayal kırıklığı ile sonuçlandıktan sonra sadece düşünsel zeminde politika üretir. Meral de çağdaş, özgür ve duyarlı bir kadındır. Devlet tarafından aranan, suça karışmakla suçlanan ama suçsuz olduğunu iddia eden gençleri Meral'in kendi eczanesinde saklamayı kabul etmesinin nedeni Haydar'ı mutlu etmek değil, sorumlu bir birey olarak özgürlük mücadelesi veren kişilere destek olarak kendi vicdanını rahatlatmaktır. Meral, yakın dostu Orhan ve sevdiği adam Haydar ile sol siyasete dair görüşlerini paylaşırken ikisinin de kadın kimliğine politik zeminde saygı duymadığını fark eder, çünkü Orhan kadın kahramanın sözleri karşısında içini çekip

"*Kadınlığın inceliğiyle hiç bağdaşmayan bu münazara ağızlarını bu kızlar nereden öğrenirlerdi ki"* diye düşünür.

''*Oysa Haydar'ı köşeye sıkıştırmanın zaferiyle*" (Atasü, 2006, s. 52) ipeksileşen Meral politikayı erkek diliyle değil "ipeksi" kadın kimliği ile tartıştığı için memnundur.

Açıkoturumlar Çağı'nda aktif olarak siyasette yer alan kadın kahraman Gülbahar'dır. Neslihan ve Bayhan'ın kız kardeşi olan Gülbahar âşık olduğu "Kürt" Muammer ile evlenmesine karşı çıkan hâkim babasıyla yaşadığı sorunlar nedeniyle evden kaçar ve sevdiği adamın evine yerleşir. Muammer'in evine düzenlenen bir baskında yakalanan genç kadının emniyet sorgusunda intihar süsü verilse de aşağıya atılarak öldürüldüğü anlaşılır. Neslihan, polis baskınını haber aldığını düşündüğü Muammer'in önceden evden çıkmış ve Gülbahar'a haber vermemiş olmasını bağışlamaz. Bayhan ise "Cumhuriyetin adaleti, korkağın biri, ödlekliğini ilkelerinin arkasına saklayan hâkim" diye nitelediği babasını suçlar. Yasa dışı ilişkilerinden kuşkulandığı için Muammer ile evlenmesine izin vermediği kızının hayatını kararttığını düşünür. Gülbahar'ın sol görüşleri nedeniyle özellikle babasıyla yaşadığı çatışmada babasının iktidar sembolü devletin evdeki temsilcisi olarak yükselen sesinin yarattığı baskı kadın kahramanı ezmiştir. Gülbahar'ın ölümünden sonra Neslihan ve Bayhan ile iç sesleri aracılığıyla alt bilince dönüşerek roman boyunca kendini ifade etmesi hem bastırılmış seslerini yansıtmasını sağlar hem de onun kızkardeşlerinde bıraktığı derin izi ortaya koyar.

Bir Yaş Dönümü Rüyası'nın Feridesi de AyşeAysu gibi siyasi ve sosyal olaylar karşısında duyarlığı ile dikkat çekmektedir. Ülkede anarşinin yoğunlaştığı dönemlerde okullara da sıçrayan siyasi eylemlerden tedirgin olan teyze kızı ile Feride arasında geçen bir diyalog, öğretmenlerin içinde bulunduğu sıkıntılı durumu ifade eder. Teyzesinin kızı, Feride'ye "öğrenciler bile silahlanmış" diyerek onun için duyduğu endişeyi paylaşır. Feride ise "hayat her zaman tehlike ile iç içedir" diye yanıt vererek soğukkanlı duruşunu ortaya koyar. Kendi çalıştığı okulu "solun kalesi diyorlar bizim liseye" ifadesinde tasvir eden Feride, okul müdürü için de "sıkı bir arkadaş, bizden" diyerek kendi siyasi kimliğini açıkça ortaya koyar. Feride'nin devrimci bir öğretmen olduğuna dair önemli bilgilerin olduğu bu bölümde onun ilerici öğretmen misyonu ve ülkeye dair sorumluluk duygusu ile hareket ettiği görülür.

Erendiz Atasü'nün kadın kahramanları, politik alanda erkekler tarafından üretilen şiddet duygusuna karşı çıktıkları için barış yanlısı olduklarını cesur bir tavırla yansıtırlar. *Dağın Öteki Yüzü*'nde Atatürk sayesinde aldıkları burs ile İngiltere'de eğitim

gören Vicdan ve Nefise 1932 yazında Berlin'e giderek Alman tarihine ve toplumuna dair gözlemlerde bulunurlar. Almanya ile yeni kurulan Türkiye Cumhuriyetini kıyaslarken kendi ülkelerinin liderine duydukları sevgi ve güveni içtenlikle ifade ederler:

"*Siyaset ve siyasi liderler Vicdan ve Nefise'nin zihnini uğraştırmıyordu. Onlar kendi ülkelerine ve önderlerine güveniyorlardı; içleri rahattı. Hitler denen bu ufak tefek çirkin adam, Gazi'nin Türkler için başardıklarını, yenik Alman ulusuna sunabilecekse, Almanlar hallerine şükretmeliydiler"* (Atasü, 1995, s. 47).

Vicdan ve Nefise'nin siyasetten uzak durduklarının altını çizmeleri kadına bu alanda yer açmayan erkek egemen söylemin görmeyi arzu ettiği kadın imajının yansımasıdır. Erkeklerin yazdığı kanlı tarihte iktidar hırsının sebep olduğu kayıpları Almanya'da Naziler tarafından işkenceye maruz kalan bir Yahudi'yi sokakta kanlar içinde gördüklerinde idrak eden Nefise ve Vicdan büyük bir üzüntüye kapılırlar. Kanlarının donduğunu hisseden iki genç kızın zihnine SS şefinin siyah copu yerleşir. Boş bir çuval gibi yerde yatan, kemikleri kırılmış adama yaklaştıklarında Nefise "kaçalım" diye Vicdan'ı uyardığında "adamın yardıma ihtiyacı var" diyen Vicdan duygusal kimliğini ortaya koyar. Nefise "Yahudi o" diyerek arkadaşını kolundan çekerek oradan uzaklaştırırken kimlikler üzerinden yapılan ayrımcılığı bilinçsizce de olsa pekiştirir. İnsanları aşırı milliyetçi duygularla sınıflara ayırıp otoriter kimlikleri ile zayıf gruplar üzerinde hakimiyet kuranların tarihi kana boyadıklarına işaret eden *Dağın Öteki Yüzü*'nde Hitler örneğiyle bu kanlı tarih hatırlatılmaktadır. Tüm dünyadaki siyasi, sosyal ve kültürel gelişmeleri takip etme hevesine kapılan Nefise ve Vicdan'da oluşan duyarlık savaş karşıtı hümanist duyguların bir ürünüdür. Berlin'de ırkçı hareketlere bağlı siyasi gelişmeler karşısında korkan iki kadın kahramanın içinde bulunduğu ruh hali, yazar anlatıcı tarafından şöyle tasvir edilir: "*1932 Berlin'inde, nasyonel sosyalizm yanlısı bir küçük burjuva ailesinin evinde iki Türk kızı ağlar, Nazizmin yükselmesine, yaklaşan felakete… Yitik çocuklar gibi, umarsız yurt özlemi çekerek"* (Atasü, 1995, s. 61).

Nefise ve Vicdan'ın Almanya'da evlerinde kaldıkları ailenin üyeleri onlara sıkça "hanginiz Türklere daha çok benziyorsunuz?" sorusunu yönelttiklerinde de ırkçı tutumlar örtük bir şekilde de olsa kendini göstermektedir. Nefise her defasında Vicdan'ın sarışınlığı ile fiziksel özelliklerinin farklılığını vurgulayarak kendisinin asıl Türk olduğunu söyler. "*Elbette ben! Ben anavatan Anadolu'nun tam ortasındanım. Vicdan, Rumelilidir; 'suyun ötesinden!' O daha az Türk!.. Baksanıza nasıl da*

sarışın…" diyerek Vicdan'ı çok incitir. Nefise uzun zaman sonra geçmişi düşünüp bu "ırkçı" tutumu hatırladığında hem Vicdan'ı üzmüş olmanın hem de Trott'larla aynı bakış açısına sahipmiş gibi görünmenin büyük pişmanlığını yaşar. Onun şu iç hesaplaşması bu bakımdan önemlidir:

"*Niçin arkadaşını incitmekten kendisini alamıyordu; neden Vicdan'ın kırılacağını hiç düşünmeden, kendini beğenmiş Trott'ların saçmasapan sorularını, "Elbette, ben daha Türk'üm" diye yanıtlamıştı. "Daha Türk" ne demekti?" Niçin onlara, "Biz sizin gibi dar kafalı değiliz; soyağaçlarının ölü kökleri boğmaz bizi," dememişti! "İmparatorluğumuzu neyle suçlarsanız suçlayın, ırkçı değildi; Cumhuriyetimiz her ırkı kucaklamaya hazırdır," deyip bildirmemişti hadlerini"* (Atasü, 1995, s. 74).

Nefise de Vicdan da Kemalist değerlere bağlı genç kadınlar olsa da ulusçu tavrın Vicdan'da daha açık sergilenmesi, onun Cumhuriyete her zaman koşulsuz bir sevgiyle bağlı olduğunun altını çizer. Nefise de onunla aynı hisleri taşıyor olsa da siyasi bilinç bakımından kendisindeki eksikliğin farkındadır. Nefise, Berlin sokaklarındaki işkence görüntülerinden sonra Nazilerin politikalarının insanlara ne kadar zarar verdiğini anlayıp politik değerleri insani değerler üzerinden sorgulamaya başlar. Siyasi bilinç bakımından hatalı davranışlarının yanı sıra kendi özel yaşamında sergilediği tutum noktasında öz eleşti yapar. Yabancı subaylarla ilişkilerinde sağlam bir duruş sergileyemediğini düşünerek bunu bir zayıflık göstergesi olarak yorumlar:

"*Berlin sokaklarında kararlı darbelerle inen simsiyah cop, "daha Türk", "daha Alman","daha İngiliz" in anlamını hiç unutamayacağı biçimde açıklamıştı Nefise'ye! … Vicdan'ı nasıl üzebilmişti, hem de Trott'ların önünde!.. Neden bu ailenin kışla düzenini andıran yaşantısına önce hayran kalmıştı; ve sonra niçin o kadar ürkmüştü onlardan? Nasıl, bir süre – kısa bile olsa- İngiltere'yi asıl vatanı sanmıştı? Neden Vicdan'ı beğenen Hugh Eliot'la baloya gitmiş; genç adama iki arkadaşa birden "kur yapabileceği" güvenini aşılamıştı. Neden baloda Hugh'u terk etmiş, vatanını işgal eden üniformanın sahibi genç soyluya, Ted'e meyletmişti?.. Hugh köşelerde somurturken ve Ted çevresinde dönerken zafer sarhoşu olmuştu! Neden?.. "* (Atasü, 1995, s. 75).

Nefise'nin öz eleştirisi Kemalizmin Türk kadınını ülküsel değerler ile kuşatıp ona "öncü" kimliğini verirken onun "kadın kimliğini" geri planda tutarak arzularını bastırmak zorunda bıraktığını ortaya koymaktadır. Ulus devletin ona verdiği vazifeyi yerine getiremediğini düşündüğü anda suçluluk hissetmesine neden olan bir devlet ve kadın ilişkisi söz konusudur.

‘‘Münih’e Yağmur Yağıyordu’’ öyküsünde Münih Üniversitesi’ni ziyarete giden bir akademisyen kadın da Nefise ve Vicdan gibi savaş karşıtıdır ve Nazi döneminin izlerini taşıyan her şeyi açıkça eleştirmektedir. Münih’te ders verme teklifi alan kadın kahraman, okulu ve sosyal çevreyi tanımak için bir keşif gezisine çıktığında gelişmiş Avrupa kentlerinin tarihi ve kültürel dokusunu anlamaya çalışır. Kendi ülkesinden Münih’e gelmiş olan genç araştırmacıların “suskun, kuşkucu ve sakınımlı” halleri onun dikkatini çeker. “Ilık bir merhabaya muhtaç” gençlerin kendi ülkelerinden gelen bir akademisyen ile konuşmamalarını özgüven yitiminin bir yansıması olarak açıklar. Kendisini muhalif biri olarak tanımlayan kadın kahramana göre: *“Yetersiz öğrenimlerinin üstüne bilimsel araştırma yapmaya uğraştıkları bu bilge kentte tüm öz güvenlerini yitirmişlerdi. Uzak durmayı seçtiler, sunduğum kekten ve meyvelerden bile azıcık yediler. Benim gibi bir “muhalif”e yakınlaşmaları memleketteki yetkililerin hoşuna gitmeyebilirdi”* (Atasü, 1992, s. 46). Bu cümleler onun da Ağlayan Kadınlar Kolajı öyküsündeki gibi politik alanda aktif bir kadın kimliği taşıdığının ipucudur. Devlet iktidarının bireyleri ezen gücüne karşı çıkan kadın kahraman akademide “suskun” gençleri özgürlüklerine yurtdışında bile sahip çıkamadıkları için eleştirmektedir.

Öyküde “Sinema- Edebiyat İlişkisi” başlığı altında değerlendirilebilecek önemli bir film eleştirisi de yer alır. “Beyaz Gül” filmi ana kahraman için oldukça önemli ve anlamlı bir filmdir. Alman rejisör Verhoveen’in bu filminde Münih Üniversitesinde Nazilere karşı bir direniş örgütü kuran genç insanların yargılanmaları ve idam edilmeleri anlatılmaktadır. Öyküde kurmaca mekân olarak karşımıza çıkan üniversite binası bu filmin de çekildiği yer olduğundan ben-anlatıcı gezdiği mekânın farklı köşelerinde önemli tarihsel olayların ruhunu yakalar. Almanya’da 40’lı yıllarda yaşanmış bir politik olaydan söz ederken “Beyaz Gül” filmine yapılan göndermeler dikkat çeker. Rejim karşıtı “Beyaz Gül” örgütü üyesi üç üniversite öğrencisinin Nazi subaylarınca öldürüldüğü olay, kadın kahraman tarafından sorgulanır. Gisela adlı Alman kadına bakıp kendisindeki politik bilinç ile onunkini kıyaslayarak “ya senin ülken.. onca genç asılırken ne yaptın” sorusunu kendisine sorması özeleştiri yaptığının kanıtıdır. Gisela’nın özgür genç bir kadın olarak ne geçmişe, ne erkeklere, ne çocuklara, ne ülkelere” bağlanmayan başına buyruk yanının altı çizilmektedir. Bu noktada “toplumcu” bakış açısına sahip kadın özne ile yabancı bir başka kadın öznenin “bireyci”liği kıyaslanırken Batılı kadının özgürlüğüne sahip çıktığı ve kendi olmayı başardığı vurgulanmaktadır:

"*Özgürlüğü sarmalamıştı Gisela'yı, dikenli bir kılıf gibi; koruyordu onu geçmişten ve acılardan, yalıtıyordu onu gelecekten ve umutlardan, saldırırken hayatın üstüne Gisela.*
(Seni koruyan bir şey yoktu. Beynini, yüreğini ve çevresini sorularla didikleyen bir insanı nasıl anlar Hans'la Gisela. Sorular seni öylesine yaralanmaya açık kılıyor ki...) (Atasü, 1992, s. 43).

Akademisyen kadının kentle arasında kurulan gizli bir diyalog kimi zaman da diyalogsuzluk söz konusudur. Münih'i "sessiz ve unutmuş" bir kent olarak algılayan kadın karakter, "Nazi çizmeleri yankılanıyor. Onları bir ben duyuyorum" diyerek kent ile kurduğu özel bağa dikkat çeker. Münih'i derin uykudaki bir insan olarak düşünmektedir. Kenti kendi tarihine yabancı olmakla suçlayan kadın kahraman kenti "bir ana" olarak algılar. Kimi zaman şefkatle sarıp sarmalayan kimi zamansa canavar kesilip kendi öz tohumlarını yiyen bir varlık olduğuna inanır. "*Nazizm yıkıldığında mutlanan Münih bağrında büyüttüğü kötü tohumun canavarlaşıp kendi öz başını yemeğe koyulduğunu görür''* (Atasü, 1992, s. 41) diyerek Almanya'da politik tarihin bireyleri Gisela örneğinde olduğu gibi bağsız ve yalnız olmaya sevk ettiğini ima eder.

Kadınların savaş karşıtı tutumu *Bir Yaş Dönümü Rüyası*nda da karşımıza çıkmaktadır. Romanda savaşın erkeğin güç sevdası yüzünden ortaya çıkan ve kadın dünyasından uzak olan bir kavram olduğunun altı çizilir. Sedat'ın anneannesi Yadigâr, ailesinde elini Rum kanına boyamamış tek erkeğin olmadığını üzülerek ve ayıplayarak söyler. Yunan savaşı hakkında konuşurken de *"silah erkek eline yakışırdı"* (Atasü, 2002, s. 195) der. "İki tarafın da kadınlarının elleri temiz" diyen Yadigâr Hanım, savaş sonrasının tüm acılarını başta kadın ve çocukların yaşadığının farkında olan bir bilinçle eleştirilerini sürdürür. Erkekler tarafından kurgulanan tarihte erkek aktörlerin yönlendirdiği politik olaylardan uzak durdukları halde en çok kadın ve çocukların etkilenmesi ve güç ilişkilerinin en zayıf basamağında yer aldıkları için çektikleri acıların görmezden gelinmesi söz konusudur. Yaşlı Yadigar Hanım aktif olarak siyasi hareketlerde yer almasa da ideolojik ilişkilerin birey kimliklerini yaralayan pek çok noktasını eleştirmektedir.

"*Kadınlarda iktidar için iktidar saplantısı yoktur. Mesleki başarı ve servet birikimi hala kadınlardan çok erkekler için önemlidir. Erkekler çocukluktan itibaren rekabete, meydan okumaya, saldırganlığa, kazanmaya, kudrete, araçsallığa, teknik olana, üstünlüğe, şiddete ve sonuçlara yönlendirilir* (Çabuklu, 2000, s. 50). Erendiz

Atasü, *Açıkoturumlar Çağı* romanında yer alan şu sözlerle erkeklik ve savaş ilişkisini irdelemektedir:

"Erkekler öfkelenince organları kabarır! Bu yüzden mi, silahlı adamlar, her çağda ve her coğrafyada, yakaladıkları kadınlara tecavüz ediyorlardı, her kanlı hesaplaşmada! Kadınsız yaşamanın sonucu patlayan şehvet ihtiyacı değil bu! Can korkusu ve can almayı kolaylaştıran öç alıcı öfkenin karışımı bir başka şehvetti, mutlaka!'' (Atasü, 2006, s. 235).

"Yabancı Bir Göğün Altında" öyküsünde de kadın kahramanlardan Winnie, devletlerin dış politikalarını özellikle savaş dönemlerinden yola çıkarak yorumlamaktadır. I. Dünya Savaşında nişanlısı Bill'i kaybeden kadın kahraman, barış yanlısı tutumunu her fırsatta ortaya koyan bir İngilizdir. Irkçı, saldırgan ve bencil liderlerin ne kadar tehlikeli işlere yol açtıklarını tarihin sayfalarından örnek olaylarla açıklamaktadır. İkinci Dünya Savaşında Kızılhaçta cankurtaran sürücüsü olarak görev yapmış olan kadın kahraman, savaş döneminin fedakâr İngiliz kadınlarından biridir. İngiltere'yi kadınların ayakta tuttuğu bir dönemden söz eden anlatıcı, erkeklerini cephede kaybeden kadınların tarihte görünmez kılınmasını eleştirmektedir. Anlatıcının yönelttiği "niçin öldüler" sorusuna karşılık "yurt severlik, vatan kavramı, yurttaş olma" hususunda görüşlerini açıklayan Winnie'nin şu sözleri önemlidir:

"*Borazanlar çalarken herkes pırıl pırıl üniformalar içinde, caddeler çiçeklerle doluyken, "vatan için" laflarına inanmak kolaydır. Ölüm, sakatlık, işsizlik kol gezmeye başlayınca, çiçekler solup üniformalar partallaşınca, "vatan" sözü anlamını yitirir. Her şey kötü politikacıların yüzünden oldu. Hepsine onlar sebep oldu. İkinci Dünya Savaşı da o deli Hitler'in yüzünden çıkmadı mı?"* (Atasü, 1988, s. 92).

Winnie'ye göre yaşanan tüm sıkıntıların kaynağı İkinci Dünya Savaşı'dır. "Her şeye o deli sebep oldu" diyerek Adolf Hitler'i tüm acılara sebebiyet veren insan olarak hedef gösterir. Nişanlısı Bill'i yitirdiği savaşın ardından bu sevgisiz, yoksul, kimsesiz yaşama katlanmak zorunda kaldığını üzülerek anlatır. Ülkesi için cephede mücadele etmiş ve sevdiği adamı kaybetmiş bir kadının temizlik görevlisi maaşı ile zorlukla geçinmesi, yapayalnız kalması ve cenazesine sadece yabancı öğrencilerden oluşan küçük bir grubun acıma duygusuyla katılması tarihin kadın özneyi "silikleştirme" hususunda acımasız tavrının işe yaradığını kanıtlamaktadır. Ülkelerin aşırı milliyetçi politikalarla yurttaşlarını savaşa sürükledikleri dönemlerin dışında sosyal devlet olamayışları öyküde satır aralarında eleştirilir. Anlatıcı kadın kahraman Winnie'nin

ölümünün ardından kendi içinde şu soruları tartışarak asıl sorumluların, suçluların nerede olduğunu bulmaya çalışır:

"İlahi Winnie, kötü politikacılar nedir ki birer oyuncaktan başka... Bill'i kimler kandırıp, ne için savaşa yolladı? Sen niye yapayalnız ve kimsesiz bir kadın olarak yaşlandın ve öldün? Niye yetmiş beş yaşına kadar çalışmak zorunda kaldın?.. Sen ki dünyanın en varlıklı ülkelerinden birinin yurttaşıydın, niye yaşlılık aylığın sana yetmedi de ölünceye dek yarım gün hizmetçilik yaptın? Niye cenazende sadece Orta Doğulular ve Afrikalılar vardı? Hayatın boyunca hizmet ettiğin ülkenin insanları neredeydi? Yaşamla aranda ince bir zar yoktu senin. Gene de böyle soruların yanıtlarını düşünmedin hiç..." (Atasü, 1988, s. 93).

Roman ve öykülerde kadınların aktif politikada yer almayıp sadece seçim dönemlerinde oy vererek politik kimliklerinin farkına varmalarına dahi engel olmaya çalışan erkek bireyler, siyasi parti seçimlerine müdahale ederler. "Arda Kalan" öyküsünde Rabia Hanım, oğlu Hayri ile 1950 dönemi seçimlerinde oy verilecek parti meselesi yüzünden karşı karşıya gelerek küskünlük yaşar. Hayri, ailesinden oylarını İsmet Paşa'ya vermelerini ister. "Memleketi harpten korumuştur" diyerek gerekçesini de belirtse de Rabia Hanım oyunu Demokratlara vermekte kararlıdır, çünkü onların "yıllar yılı maaş alamayan dul ve yetimlere maaş bağlayacağını" (Atasü, 1985, s. 60) duymuştur. Aslında Hayri'nin evinin reisi olarak herkesi yönetmesi karşısında gurur duyan Rabia Hanım'ın siyasi bir meselede kendi seçimini ortaya koymak üzere kişiliğini oğluna karşı koruması önemlidir. Onun "sen benum oyuma ne karişisun da?.." diyerek Demokratlara oy vermesi dikkat çekici bir çıkıştır. Rabia Hanım, seçimlerin ardından kocası Salih Efendi'den bağlanan 40 TL'lik üç aylık maaşı alınca çok mutlu olur. "Allah devlete millete zeval vermesun" diyerek dua okur. Hakkı olan bu paranın önemini Hayri'ye "*Ben Salih Efendi'ye yıllarca karıluk ettim; bu devlete de iki şehit oğul verdim. Devlet bana kocamdan 40 TL maaş bağlamış, çok mu? Ha bu kadarcığı da benum hakkım değil midur?* (Atasü, 1985, s. 60) diyerek anlatır.

Kadının hangi partiye oy vermesi gerektiği hususundaki tartışma, Kiraz Dalları öyküsünde Seçil'in annesi ve babası arasında da yaşanır. Öykünün ana kahramanı Seçil, anne ve babasının farklı siyasi partilere oy vermeleri nedeniyle seçim dönemlerinde kendi aralarında kimi zaman fikir tartışmasına giriştiklerini söyler. Annesinin sürekli Halk Partisi'ne oy verdiğini ve Atatürk'ün kurduğu bu partiden asla vazgeçmediğini belirtir. 1950'de Demokrat Parti'ye oy verdiği için eşi tarafından eleştirilen babası ise "oyumla tek parti istibdadının yıkılmasına katıldım" diyerek Halk Partisi'nin

politikalarını beğenmediğini ortaya koyar. 1950'de desteklediği Demokrat Parti'nin de 1954 sonrasında değiştiğini ve bu partinin kan kaybettiğini açıklar. Anne ve babası arasında geçen şu diyaloğa tanık olan kadın kahramanın aslında içten içe annesiyle hemfikir olduğu anlaşılmaktadır:

"*Annem,*

- Benim İsmet Paşa'ya saygım var, deyip kestirip atardı.

- Elbette, derdi babam, unutma ki İsmet Paşa tek bir kişilik değildir. O bir kişilikler bütünüdür. Milli mücadele'nin Miralay İsmet'ine benim de saygım var, Lozan'ın İsmet Paşa'sına, muhalefet lideri İsmet İnönü'ye şapka çıkarırım. Ama Milli Şef İsmet İnönü'yü hiç sevmiyorum" (Atasü, 1988, s. 176).

"İsmet Paşa'yı gazetelerdeki resimlerinden tanıyordum. Sevimli bir ihtiyardı, tam bir dede. Üstelik uşakta başına taş bile atmışlardı. Nasıl kıymışlardı yaşlı adama... O hoşgörülü ihtiyarın iktidar elindeyken korkunçlaşabileceğini düşünemiyordum." sözleri ile Seçil'in çocukluk yıllarında İnönü iktidarını annesinin etkisi ile hem sempati ile hem de elde ettiği kontrolsüz güçle insanları ezmeye başlayan hırslı politikaları nedeniyle eleştirirerek anması dikkat çekicidir.

6.2. Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da Kadın

Feodal değerlerin korunduğu Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesi Erendiz Atasü'nün roman ve öykülerinde anlatılırken kadınları özne değil nesne olarak gören ataerkil bakışın meşrulaştığı bir coğrafya olduğu vurgusu dikkat çekmektedir. İkincil konuma mahkûm edilen kadın kahramanın anne ya da eş olma dışında bir rolü olmadığını savunan erkekler, eğitim aldıklarında dahi katı görüşleri değişmez. *Açıkoturumlar Çağı* romanında Doğulu erkeklerin kadına bakışını analiz eden Meral'in zihninden geçen şu düşünceler kadının nesne konumuna indirgendiğini ifade etmektedir:

"*Eczacı hanıma dükkânın değersiz bir ayrıntısıymış gibi bakarlar. Eski insanlar böyle değildi. Çekingen bir saygı olurdu gözlerinde, uzak ve hasretli bir bakış, kızlarla birlikteyken… Besbelli onları gezmeye götürecek paraları yoktu. Kızların ellerini cebe atmaları ise, onurlarını yaralardı. Kırılgandı ve kesiciydi, onurları. Hem ürküntü, hem merhamet uyandırırdı. Alev gözleri, bıyıklarının altında belirip kaybolan mahcup ve çocuksu gülüşleri, hem tetikte hem tutuk gövdeleriyle, kolay çözülemeyen bir çelişkiler bilmecesi gibi dururlardı, fakülteye yayan gidip gelen, çayın yanında simitle beslenen*

ağa oğulları… Belki de farkındaydılar bir yanılsama yarattıklarının. Ve o yüzden, bilinçle sürdürürlerdi bu bilmeceli duruşu. Kim bilsindi? Meralin hiçbir doğuluyla yanılsamaların yırtıldığı noktaya kadar varan yakınlığı olmamıştı ki… (Atasü, 2006, s. 24).

Açıkoturumlar Çağı'nda Neslihan da yakın arkadaşı Meral gibi feodal düzeni, *"İnsanların bu kadar eli ermez gücü yetmez kalışında, onları önce ezen, sonra da sömürülecek etleri butları kalmayınca fırlatıp atan ve gördüğüm kadarıyla bu dağlarda, yaylalarda, kasabalarda, kentlerde kimsenin toz kondurmaya yanaşmadığı feodal düzenin hiç mi sorumluluğu yok''* (Atasü, 2006, s. 124) diyerek eleştirmektedir. Neslihan'ın danışmanı profesör Yıldız Hanım'ın annesi bu feodal düzende yetişmiş, Türkçe bilmeyen bir Zaza kızıdır. Ailesinin tümünü kaybettikten sonra uçurumun kıyısında kendini tam atacakken Yıldız Hanım'ın babası onu kurtarmıştır. Subay baba "tam bir Milli Mücadele kahramanı" olarak tanıtılmaktadır. Eşine Türkçe öğretmesi ile birlikte kadının geçmişini tamamen sildiği ve asla anılarından söz etmediği anlaşılmaktadır. Kadın kahramanın at binmesi ve dışarıda dolaşması mekânın cinsiyete bağlı olarak sınırlandırılmasına karşı çıkışın temsili olsa da kamusal alana çıkan kadının arkasında asker eşinin gücünün olduğunun bilinmesi kadının kendi kimliği ile itibar görmediğini düşündürür. Onun "tam bir Cumhuriyet kadını" olup çıktığı belirtilirken bu sürecin mimarının asker eş olduğu vurgusuna yer verilir. Öyküde "Türkçe öğrenmiş, üç mükemmel çocuk yetiştirmiş, kocasına köle gibi bağlanmış" bir kadından söz edilirken uçurumun kenarında iken ölümden kurtulsa da kendini gerçekleştirememiş, asıl kimliğinden giderek uzaklaşmış, asimile olmuş bir kadın kahramanın dramı söz konusudur. Kürt ya da Zaza kadınların bu kimliklerini bastırmaya zorlanması kadınlarda yabancılaşma tehlikesini de beraberinde getirmektedir. Ölümünden önceki birkaç gün içinde zihni bulanıklaştığında Zazaca konuşmaya başlayana kadar çocukları annelerinin etnik kimliğinden habersizdir. Kadın kahramanın bilinçaltının ortaya çıktığı ölüm döşeğine gelinceye kadar çocukları ile arasındaki mesafe korunmuştur. Öyküde "hiçbiri ona geçmişini soramamıştır o güne dek"cümlesi ile kadın kahramanın kendi evinde de yalnızlığa mahkûm olduğuna işaret eden anlatıcı, Yıldız Hanım'ın annesinin bu durumdan hiç şikayetçi olmadan "en azından çocuklarının bildiği bir dilde şikayet edemeden" bu dünyadan göçüp gittiğini belirtmektedir. Profesör Yıldız Hanım, annesinin ölmeden önce Zazaca konuşmasını şöyle değerlendirir: *"Bu anıya, annemin adına gizemli bir aidiyet duygusu yüklüyor değilim," dedi, "biliyoruz ki, bilinç bulanınca, ilk anılar ilk öğrenilenler anımsanıyor. Sonrakiler siliniyor. Gene de çok*

hazin" (Atasü, 2006, s. 127). Olaylara nesnel bakışını bu yorumuna da yansıtan Yıldız Hanım'ın annesinin yazgısı karşısında üzüldüğü anlaşılmaktadır. Beyaz Fil öyküsünde Ani adlı Ermeni heykeltıraş kadın kahraman da ölüm döşeğinde iken şuurunu yitirmeye başlamadan hemen önce kendi ana dilinde birkaç sözcük mırıldanır fakat pencereden *"eski çağlardan kopup kar tanelerinde yankılanan"* (Atasü, 2008, s. 54) ezan sesi duyulduğunda "memleketim" dediği anlaşılır ve ezgi sustuğunda ise kadın ölür. İkinci Ülke adlı öyküde de Haco Kadının *"Yurdum"* (Atasü, 1997, s. 87) diye inlediği son an'ı kadın kahramanların ulus kimliği ile bağlarına işaret etmesi bakımından dikkat çeker. Vatanın "ana" ile ilişkisi ölüm anında bilinçaltında bastırılmış tüm arketipsel kavramlarla birlikte kendini göstermeye başladığının göstergesidir.

"Antiokos'un Mirası" adlı öyküde isimsiz bir kadın kahramanın aşk öyküsü anlatılırken kadını eşya gibi gören erkek egemen toplumların feodal değerlerden yüzyıllar boyunca uzaklaşmadıklarına işaret edilir. Sevdiği fakir gence kavuşamayan kadın kahraman parası olan bir ağaya adeta satılarak teslim edilmiştir. Yazın Adana'ya hamallığa giden fakir gencin yokluğunda onun sevdiği kızla evlenen ağa, onu eşya gibi satın aldığı için küçük, daracık bir yere koyarak kendi isteğine göre "kullanır". *"Aşiretin beyi sayar banknotları, alır genç adamın sevdiği kızı, boynuna beşibiryerdeyi ve kollarına altın halkaları takar, onu toprak damın içine tıkar"* (Atasü, 1998s. 88) sözleri kadının para karşılığında alınıp satıldığını ortaya koyar. Aşiret beyinin emri dışında evinden çıkmayan kadın kahramanın öyküde neden isminin belirtilmediği de bu aşamada ortaya çıkar. Doğu ve Güneydoğu'da yaşayan eğitimsiz kadınların dramlarını hatırlatan anlatıcı, isim vermeyerek pek çok kadını aynı sonun beklediğini ifade etmiş olur. Aşiret kültürünün ataerkil değerleri yeniden üretip kadınları kuşaklar boyunca zindana hapseden bir yaşam tarzını dayatması Doğu ve Güneydoğu'da kadınlarda öğrenilmiş çaresizlik duygusuna neden olmaktadır.

İkinci Ülke öyküsünün ilk cümlesi Doğu'yu tanımlayan çarpıcı bir ifadedir: *"Yozdal vilayetini geçince ikinci ülke başlıyordu, ağaçsız ve kadınsız"* (TÜGO, s. 59). Bistil vilayetine sağlık taraması için gönüllü bir gruba dahil olup giden kadın anlatıcıya kendi yakınları "çılgınlık bu"diyerek engel olmak ister, çünkü "asiler ve askerlerin" vuruştuğu bir coğrafyaya gitmesini istemezler.*"Dağları katır sırtında aşan, ıssızlıktan, hayduttan, kurttan donmaktan korkmayan o delimtrak ebelerin ve öğretmenlerin gücüyle "* (Atasü, 1997, s. 92) donanan kadın kahraman ise cesur davranarak kararından dönmez. Ağaçsız ve kadınsız coğrafyada devletle çatışan eli silahlı örgüt nedeniyle can güvenliği olmayan halk yoksul, mutsuz ve huzursuzdur. Yolda

kendilerini durduran asker güçleri: "Hocam, hesapta olmayan bir durum, harekât başlamış." dediğinde bir engelle daha karşılaşan kadın kahramanın "*Bize ne, biz buraya sağlık taraması yapmaya geldik*" (Atasü, 1997, s. 81) diyen kararlı sesi "*her aydın bir süre Doğuda çalışmayı vicdani bir görev saymalı ve görevini yerine getirmeliydi, taa ki ülkenin her yanı aynı zamanı solumaya başlayan dek"* diyen babasının bilinci ve duyarlığının sesidir. Kadının "görünmez" kılındığı coğrafyanın genel atmosferinde erkeğin otoriter sesi dışında "sessizlik" hakimdir. "*Cinsiyet rollerine dayanan işbölümü, tarihsel süreç içinde farklı iktidar, otorite, hiyerarşi, denetim gibi ilişki ve güç alanları" yarattığından devam eden toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki eşitsizlik"* (Çakır, 2010, s. 137) en acımasız yüzünü feodal değerler nedeniyle Doğu'da göstermektedir. *"Kadınlar ortalıkta görünmez"* (s. 61) cümlesi toplumsal cinsiyet rollerinin bölgede herkes tarafından sorgusuz kabul edildiğinin keskin ifadesidir. Geleneksel kadın modeli ile tarih öğretmeni modern erkeğin karşılaşma biçimi şu sözlerle tasvir edilir:

"Her akşam babamı kapıda Haco nine karşılar, terliklerini getirir, saygıyla eğilir, babamın ayaklarının yanına bırakırdı. O sırada ikisi Bistilce konuşurlardı. Babam kendisine hizmet edilmesine alışık değildi ve bundan hoşlanmazdı. Ancak, Haco kadını asla engellemezdi; bu küçük tören, sunulan armağanı geri çevirme nezaketsizliğine düşmemek için gülümseyerek katlandığı evcil bir ayrıntıydı" (Atasü, 1997, s. 71).

Erkeklere hizmet eden Doğulu kadın bunu kendisinin biyolojik bir parçası gibi düşünmüş ve içselleştirmiştir. Haco, eşi Sultan'ın adamları tarafından kaçırılıp öldürülünce töre gereği kendi kaynı ile zorla evlendirilmesine önceleri çok üzülse de "*genç teni erkeğe acıkmış, kayını da boylu poslu güzel bir adammış… Haco ona alışmış."* (Atasü, 1997, s. 72) cümleleri ile köylü kadının cinsel arzuları cesur bir dille ortaya konularak onun iç dünyasına ışık tutulur. Kadının da erkek gibi içgüdüleri ile hareket ettiğine ve erkek dünyasında olduğu gibi kadın için de "doyum" sözcüğünün önemli olduğuna dikkat çekilir.

Öyküde 60'ların başında Bistil'e doktor eşi ile gidip sağlık ocaklarında çalışan kadın anlatıcı ''genç ve henüz sevişen bir çift olmaları" nedeniyle yoksulluk ve cehalet dolu coğrafyada kişisel ve bencil sebeplerle de olsa eşiyle mutlu bir yaşamlarının olduğunu belirtir. Onu üzen tek nokta kanamalı hastalarının çokluğudur. *"Yıllarca savsaklanmış kadın hastalıkları düşükler, bıçak, tabanca yaralamaları''* (Atasü, 1997, s. 75) bölgenin kadın cinsini sadece "annelik" ile görevlendirdiği gerçeğini ortaya

koymaktadır. Kadın bedenini "et parçası" olarak algılayan erkekler, kadını "doğurma makinesi" addeden zihniyetin temsilcisidir.

Bedenin "saf biyolojik form" değil tarihsel bir kurulum ve sosyal kontrol aracı olduğunu savunan Foucault'nun beden politikasına dair analizleri, İkinci Ülke adlı öyküde kadın gövdesine yaklaşım biçimlerine ışık tutmaktadır. Foucault, iktidar ve bilgi arasındaki ilişkinin bedene dair sürekli "hakikat"ler üreten, bu hakikatin bedenin "doğa"sı olduğunu iddia eden tıbbi, bilimsel ve yönetimsel, cezai yöntemlerle süregeldiğini belirtir ve "doğal" bildiklerimizin tarihselliğini ortaya koyar. (Köse, 2013, s. 40). Öyküde "Haco kadının yaşam alanı avluya açılan mutfaktı" cümlesi kadın kahramanın mekânsal sınırlılığını yansıtmaktadır. *"Bayram kutlamalarında ocağın yanıbaşına çömer, geniş kalçalı bir ana tanrıça yontusunu andıran duruşuyla iyi yürekli bir dev anası gibi"* (Atasü, 1997, s. 70) cümlesi ise mutlak otoriteye kadının hakim olduğu anaerkil dönemin izlerini düşündürür ve "ana tanrıça" benzetmesi kadın kahramanı güç merkezi kılar. Bu durum, anlatıcının tarihsel bir çizgide maskülen yapının korunduğu coğrafyanın kadını yok sayan iktidar ağlarını "iyi yürekli bir dev anası" gibi dağıtma çabasının simgesel anlatımıdır.

Güneydoğu Anadolu Bölgesi, *Bir Yaş Dönümü Rüyası* romanında Kamuran'ın aile bağlarının anlatıldığı bölümde karşımıza çıkmaktadır. Kamuran'ın annesi, politik olayların içinde aktif olarak yer almış bir figürdür. Gülhan Öztürk Zülkadiroğlu, Diyarbakırlı Kürt bir doktorun kızı olarak tanıtılmaktadır. Yeraltı örgütlenmesinde görev alan kadın ODTÜ'de öğrenci iken tanışıp evlendiği eşi ile birlikte aynı siyasi mücadelenin içindedir. 80 darbesiyle birlikte tutuklanıp yargılanan kadın kahraman, sağlık sorunları nedeniyle şartlı tahliyesinin hemen ardından intihar eder. Kamuran, annesinin tahliyesinde dedesinin ilişkilerinin etkili olduğunu ve hapiste beyin kanaması geçirmiş, sinir bozukluğu teşhisi de konmuş olan annesinin bu ilişkiler sayesinde çıkarılabildiğini belirtir. Kadın kahraman, demir parmaklıklar ardındaki mahkûmiyetin açık havada ataerkil düzenin kadın cinsine "kader" olarak dayattığı mahkûmiyet ile özdeş olduğunun bilincindedir. "*Ölüm temasının yatay olarak eksiden artıya, artı sonsuzdan eksi sonsuza geçiş, gidilen bir boşluk, eriyecek olan yatay bir gövde''* (Gökhan, 1995, s. 59) olduğu bilinciyle devlete başkaldırısındaki gibi erkek egemen yapıya da canı pahasına başkaldırmıştır.

Kamuran, kendi politik görüşünü açıklarken ulus kavramına inanmadığını vurgular. *"Ölmüş annem gibi Kürt milliyetçisi filan da değilim"* (Atasü, 2002, s. 246) diye açık bir dille kendi duruşunu ifade eder. Kamuran'ın dedesi Kemalettin

Zülkadiroğlu bölgede nüfuzlu bir insandır ve başta oğlu ve gelini olmak üzere siyasi hareketlerin öncülerini "*devletin parasız yatılı okullarında okuyup da devlet düşmanı kesilen haddini bilmez maraba çocukları"* (Atasü, 2002, s. 294) olarak tanımlamaktadır. Yurtdışında faili meçhul cinayete kurban giden oğlunun "o kıza sevdalanması"nı onun felaketi olarak açıklar. Ataerkil söylemin dışavurumu bu cümlede bir kez daha açığa çıkmaktadır. Kadın kahraman hem cinsiyeti ile hem de bağlı bulunduğu ekonomik sınıf bakımından Zülkadiroğlu tarafından aşağılanmakta ve horlanmaktadır. Ana ata dinlemeden o "çulsuz"a sevdalanan oğlunu "haddini bilmez köpek" diye niteleyen Zülkadiroğlu, gelininin intiharının ardından kimsesiz kalan torunu Kamuran'a sevgiyle ve şefkatle yaklaşır. Kamuran'ın annesi "istenmeyen gelin" ilan edildiğinden varlığında da yokluğunda da anılmayan kişiye dönüşür.

"Harput'ta Var Bir Kilise" öyküsünün kadın kahramanı da siyasi görüşü nedeniyle Batı'da bir kıyı kentinden Harput'a sürgün gönderilen bir doktordur. Ülkede yaşanan kaosun adeta bir fırtınaya dönüşüp herkese zarar verdiğini belirten kadın kahraman, kendisinin aslında şanslı olduğuna inanmaktadır, çünkü Doğu tayini ile atlattığı bu fırtınanın başka yaşamları nasıl yerle bir ettiğine tanık olmuştur. Arkadaşlarının çoğunun işsiz ya da tutuklu olduğunu söylerken geçmişteki kararlı politik mücadelesi için ödenen bedelleri sorgulamaktadır. Yol arkadaşlarının kendisini birer birer terk etmesine hem çok şaşıran hem de çok üzülen kadının her şeye rağmen umudunu yitirmemek için sergilediği üstün çaba dikkat çekicidir. Kendisini yapayalnız ve kimsesiz hissettiği bir anda yeni tanıştığı Simon ile kıyaslar ve farklı etnik kimliği ve dinine rağmen onunla aynı yabancılık duygusunu taşıdığını hisseder. Daha güzel yarınlar uğruna verdiği onurlu mücadeleden aslında yenik çıktığına inanmak istemese de şu sözler, kadın kahramanda umudun giderek tükendiğini düşündürmektedir:

"*Bir zamanlar canımı verebilecek denli sevdiğim ülkemde, duyarsızlığın orta yerinde zavallı bir azınlık üyesinden başka neydim ki?.. Simon kadar, ondan bile daha çok!.. Simon ve ben olmaz sevdaların tutkunuyduk. O koruyabileceğini sanıyordu, bense değiştirebileceğimi. Kendimizi aldatıyorduk. Bizi bağlayan buydu işte... Orada, Harput'ta, Simon Usta'nın bahçe lokantasında, o ana dek zihnimde hep bulanık bıraktığım bir nokta, aşağıdaki sıradağların görüntüsü kadar saydamlaşıyordu. Sayıları gitgide azalan küçücük bir grubun içinde önemsiz bir damlaydım ben. Gençliğimi aldanışlarla tüketmiştim... Kuru bir dal gibi kalakalmıştım. Yalnız, yoksun ve yoksul. Çocuğum bile yoktu"* (Atasü, 1988, s. 60).

6.3. Emperyalist Güçlere Karşı Bilinçlenme

Feminist hareketler, kadın erkek eşitliğini sağlama mücadelesinde sömürü ilişkilerinin tümüne karşı tavır geliştirmiştir. Egemen güçlerin kadını ezme yöntemlerinin kimi zaman ekonomi politikalarında kendini göstermesi bu tavrın haklılığını ortaya koymaktadır. Erendiz Atasü, neoliberal politikaların insanlara ve çevreye zarar verdiğini savunmaktadır. "*Töre cinayetleri ve bekaret tabusu kadar, ev işinin paylaşılmaması, evlilikte kadının isteği ve rızası dışındaki cinsel birleşmeler, cinsler arasındaki ücret eşitsizliği, işten çıkartılan kadınlar ve neoliberalizmin özgürlük adı altında bireylere dayattığı bütün köleleşmeler, feminizmin mücadele alanına girer."* E. Atasü (Kişisel iletişim, 19.06.2010) diyen yazar, roman ve öykülerinde bu görüşünü yansıtmaktadır.

Ağlayan Kadınlar Kolajı İçin Taslak öyküsünde politik baskıdan kaçarak yurtdışına gelmiş aydın kadın kahraman İdil, ülkelerin dış politikalarını sosyal ve toplumsal adalet üzerinden sorgulamaktadır. "Bu insanların yıllarca dünyayı sömürmüş ve hâlâ sömüren bir ülkenin yurttaşları olmaları ve bilenmiş bilinçlerini yalnız ulusal sınırları içindeki işçi sınıfının ekonomik çıkarları için kullanmaları ne acıdır'' diye düşünmesinin nedeni hem İngiltere devletinin Doğu'ya karşı tutumu hem de sol harekette sadece belli grupların haklarını savunan eksik mücadeledir. Araştırmacı olarak çalıştığı üniversitede meslektaşı Dylan ile aşk yaşamasında da bu düşünce dünyasının etkili olduğu *"onların arasından gelmiş Dylan'la haksızlığa uğramış ülkelerden birinin kızının birleşmesi, sanki bu acının, en azından, benim payıma düşen bölümünü sağaltıyordu"* (Atasü, 1992, s. 157) cümlesiyle ortaya konulmaktadır. İdil göçmen kuşlar gibi sıkça ülke değiştirdiğini ve artık kendi ülkesinde huzura kavuşmak istediğini sıkça belirtse de "*Yurdumuz gerçek bir özgürlüğe kavuşsa ve siyasi görüşlerim başımı derde salmasa bile, '70'lerden bu yana Batıda biriken bilimsel teknolojiyi yakalayabileceğimizi sanmıyorum."* (Atasü, 1992, s. 161) cümlesi Doğu-Batı kıyaslaması yapan kadın kahramanın kendi ülkesindeki geri kalmışlığın altını çizmektedir. Öykü, geri kalmışlıkların hem Doğu hem de Batı eksenli sorgulanmasını sağlamaktadır. Kadının ve doğanın sömürüsünü erkek egemen düzeninde normalleştiren, geri kalmış Doğu'ya egemen olan emperyalist güçlerin kendisini "kadın" Doğu'yu keşfedecek ve ona "sahip olacak" bir erkek gibi kurgulaması politik ve ekonomik mücadelede cinsiyet ayrımcılığına dayalı söylemlerin göstergesidir.

Batılı ülkelerin neoliberal politikaları nedeniyle hem kendi ülkelerine hem de çevrelerine zarar verildiği görüşünün savunulduğu ve sömürü karşıtı bir tutumun desteklendiği öykülerden biri de Beyaz Fil'dir. Çok sevdiği Ani ile evlendikten sonra onu Paris'e götürme hayallerini yeniden gözden geçiren Kont adlı kahraman, dipsiz bir hüzün kuyusunda olduğunu düşünmektedir. Bu yoğun hüznün sebebi savaşın Avrupa'da yarattığı tahribattır. *"Sanat başkenti gözalıcı pırıltısını yitirmiş, gelecek gittikçe kararan gri bir boşluğa dönüşmüştü. Kont nedenini bilmeden suçluluğa kapılıyordu. Iç savaş sonrasının perişan koşullarında Rusya'dan kaçarken bile, kendini yazgının elinde bu denli savrulmuş hissetmemişti"* (Atasü, 2008, s. 51). Öyküde farklı ülkelerden kaçarak biraraya gelmiş aydın kahramanların eşitlik ve adalet duygusunu barındıran bir coğrafyada mutlu ve huzurlu yaşama hayallerini koruma mücadeleleri yenilgiyle sonuçlanır. Emperyalist güçlerin ataerkil söylemler gibi her yerde iktidar aygıtlarını dolaşıma sokmuş olması kahramanların çıkış noktası bulamayışlarının temel sebebidir. Öyküde Doğu kadar Batının da kapitalizm ve neoliberalizm gibi farklı başlıklar altında olsa da insani özü yok etmeye dönük politikalarına ışık tutulmaktadır.

Açıkoturumlar Çağı romanında aydın kadınların yabancı sermayeye karşı eleştirileri oldukça belirgindir. Meral ve Neslihan kendi meslekleri olan eczacılıkta yaşanan sorunlardan yola çıkarak paranın ve çıkar ilişkilerinin egemen olduğu ideolojileri eleştirirler. İlaç endüstrisinde yaşanan sorunları güçlü devletlerin iktidar aygıtları ile ilişkilendirek kadın kahramanların emperyalist güçlerin sömürülerine karşı geliştirdikleri bilinç, romanda oldukça önemlidir. Ayla Kutlu'nun altını çizdiği gibi romanda "küreselleşme" karşıtı eleştiriler geniş yer tutmaktadır (Kutlu, 2006, s. 3). Erendiz Atasü, romanda açıkoturum tartışmalarını ülke sorunlarının birbiriyle bağlantılarına ışık tutmak ve küreselleşen dünyada "gelişmiş" ülkelerin oyunlarının dünyadaki temel sorunların temel kaynağı olduğuna işaret etmek üzere kurguya yerleştirdiği görülür. Romanın anlatıcısı, özelleştirmeleri, ilaç endüstrisindeki yanlış uygulamaları, laiklik tartışmalarını, Güneydoğu'da terör sorununu, ataerkil düzenin yerleşikliğini ve siyasal İslam tehlikesini temelde Amerika'nın ve Batılı ülkelerin savunduklarına ve diğer ülkelere dayattıkları ideolojinin çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiğine işaret etmektedir.

Yabancı sermayeye karşı duran bu aydın kadın kahramanlar, katıldıkları açıkoturumlarda yurtsever kimliklerini ortaya çıkaran konuşmalarıyla dikkat çekmektedir. Mezun oldukları yıl, hem Neslihan'ın hem Olgun'un, lisansüstü burslu öğrenciler olarak ABD'ye gitme fırsatını kullanmadıkları, ülkelerinden ayrılmayı

akıllarının ucundan bile geçirmedikleri belirtilir. *"ABD'ye yerleşmiş olsalardı, Nesli bugün aspir araştırmasında tıkanıp kalmazdı. Gözaltına filan da alınmamış olurdu. Pişman mıydı? Yorgundu. İnsan tümüyle Türkiye'den kopamazdı ki.. Birbirini doğuran zıt duygularla bağlıysa oraya! Hırçındı, zalimdi, acınasıydı ülke! Kendi kendini yaralamıştı! Sağ pençesiyle gözünü oymuş, sol beynini ezip çıkartmış, onu yiyordu! Hayat veriyor, susuz bırakıp kavuruyordu. Kurtulamıyordun ondan, uzaklaşsan bile yörüngesindeydin (Atasü, 2006, s. 325)"* cümleleri Neslihan'ın hem eleştirdiği hem de büyük bir aşkla bağlı olduğu ülkesiyle ilişkisini ortaya koymaktadır.

Neslihan, kendi kızkardeşi Bayhan ile yollarının ayrılmasında politik görüşlerindeki derin uçurumun etkili olduğunu düşünmektedir. Bayhan ve kocası kısa süreli bir bursla gittikleri ABD'de *"sihirli kapıdan geçmişler, Neslihan'a anlaşılmaz, uzak ve bulanık, Olgun'a ise tanıdık ve gün gibi aşikâr ama itici gelen farklı bir iktidar ve eylem düzeyine kaymışlardı"* (Atasü, 2006, s. 86). "Her işi ters giden safdillerin ayağına dolanıp duran" iktidar ağlarının Bayhan ve eşi gibi çıkarcı aydınlar tarafından ustaca kullanıldığını ima eden anlatıcı, kendi ülkesinin değerlerine sahip çıkmayan yeni "aydın" profilini eleştirmektedir. "Kimileri için koruyucu, kimileri için boğucu" hale gelen iktidar, kültürel kodlarla örülü anlatı dizgelerini yaşamın her alanında dolaşıma soktuğundan boğulan bireylerin kurtuluş alanları giderek daralmaktadır. Politikacıların ve ekonomistlerin kimi zaman "*yetersizliklerinin suçunu üstüne atacak hayali bir ağ dizgesi"* (Atasü, 2006, s. 86) yarattıklarını ve görünmez ağların gerçek ve işlevsel" olduğunu belirten anlatıcı, Bayhan ve eşi gibi neoliberal aydınların bu ağların kurucuları olmakla gurur duyduklarının altını çizmektedir.

Neslihan'ın yurtsever bir aydın kadın kimliği ile Yale mezunu "Amerika tutkunu" Bayhan'ın tartışma programı sayesinde ünlenmiş aydın kimliği roman boyunca karşıt güçler olarak karşımıza çıkmaktadır. "Tarihçi eşi Cengiz Aytamer gibi "tanınmış" bir akademisyen olan Bayhan, televizyonun baş rolde olduğu günümüzün görsel dünyasının, sanal imgelerinden biri olmayı içselleştirmiş bir kadındır. Dış görünüşüyle kendini markalaştıran bu kadın kahramanı, yazar anlatıcı *"bu deprem ülkesinin fay kırıkları gibi, bu kadının içindeki reddedilmiş mazi"* aracılığıyla çözümlemektedir. (Ülker, 2007, s. 163). Bayhan'ı "DEĞİŞİM Üniversitesi Sosyal Bilimler Bölümü Başkanı" olarak tanıtan yazar anlatıcının değişimi büyük harflerle vurgulayan ironik söylemi dikkat çekicidir. Cumhuriyeti sert bir dille eleştiren Bayhan kendi toplumuna yabancılaşmayı onur veren bir değişim olarak yaşamaktadır. "Aynada kendisini kudretli

peri" olarak gören Bayhan'ın hem kültürel kimliğinde hem de kadın kimliğinde yaşanan değişim, fiziksel görüntüsünden yola çıkarak şu çarpıcı sözlerle anlatılmaktadır:

"*Hiç değiştirmediği saç ve makyaj biçimini- imgesinin sık sık göründüğü beyaz cam ve gazete sayfaları için, kimliğinin logosu işlevini üstlenmiş bu tarzı- ABD'de doktora sonrası araştırma çalışmalarını yürütürken katıldığı bir danslı partide ilk kez denemişti. Sözcüklerin tam anlamıyla 'sükse yapmıştı' kıyafeti ve davranışları. "Oh, what a wonderful Turkish aura" demişti herkes''* (Atasü, 2006, s. 88).

Bayhan, politik kaos döneminde hapse girip çıkan Neslihan'ın "ilke adını verdiği katılığını yumuşatıp" kendi liberal politikalarına kulak vereceğini düşündüğü bir anda Neslihan'a Rody S. adlı Amerikalı üst düzey asker ile kurdukları iletişim ağında fen bilimleri temsilcisi olmasını önermektedir. *"Sizin araştırmalarınızın teknolojiye bağımlı olduğunu düşünüyorum; yanılıyor muyum? Teknoloji pahalı bir şey ve Türkiye bu alanda zayıf"* (Atasü, 2006, s. 89) diyen Bayhan'a "bedeli ne olacak bu ağa katılmanın" sorusunu yönelten Neslihan, ilkeli duruşunu yitirmediğini kanıtlamaktadır. Piyasa ilişkilerinde "karşılıksız yardım" diye bir şeyin söz konusu olmadığının altını çizen Neslihan, "*Ortak düşünceye bağlı kalıyor herkes, öyle mi? Bunun dışına çıkan, gruptan atılıyor. Peki, nerde kaldı senin bilimsel özgürlüğün?"* (Atasü, 2006, s. 294) sorusu ile de Bayhan'ın yabancı çevrelere ödediği bedelin kendi özgürlüğü olduğunu ima etmektedir.

Bayhan'ın "Erkeklerin Cumhuriyeti Dişilliğe Karşı" kitabının arka kapak yazısında yer alan *"Bayhan Aytamer, şaşmaz tahlil kudreti ve hassas kalemiyle, Cumhuriyetin kadın devrimini inceliyor. Kemalizmin, iddia edildiği üzere kadınlardan yana bir ideoloji mi, yoksa onları siyasi amaçları doğrultusunda biçimlendiren, bazen serbesti tanıyan, bazen dizginleyen bir erkek ideolojisi mi olduğunu tartışıyor"* (Atasü, 2006, s. 211) cümleleri Bayhan'ın Cumhuriyetin kadın politikası ile hesaplaştığını göstermektedir. Ulus devlet kurulurken "*Halkın ulusal kalkınma için birleşmesi "ulus" ve "vatan" için bütün diğer istemlerini feda etmeye hazır olması beklenmiştir. Bu kapsamda, kadınların eğitimi ve katılımı, onların "kendileri için" var olacakları bir bireysel bilinç yaratmalarının ya da bir toplumsal cinsiyet sınıfı oluşturmak için kolektif bir bilinç geliştirmelerinin bir aracı değil, ulusal gelişmeyi sağlamanın bir yöntemi olarak görülmüştür"* (Arat, 1998, s. 57). Bayhan'ın görüşleri "yurttaş" kimliğinin öne çıkarıldığı bu sürecin eleştirisidir. Anlatıcı, Bayhan'ın amacının neoliberal politikaları savunan ülkelere kendi toplumsal tarihine dair malzeme vermek olduğunu düşündüren tavrını sürdürmektedir. Neslihan da eline aldığı kitaba bakarak kardeşine

"Cumhuriyetin kadınlar için hiçbir şey yapmadığını nasıl söylersin? (..) Kadınları aile mahkemelerinde ölüme yargılayıp cezayı infaz eden gelenekleri nasıl dişil diye nitelendirebilirsin?" (Atasü, 2006, s. 211) sorularını yöneltir fakat tatmin edici yanıtlar alamaz. "Dünya nereye gidiyor biz hala neredeyiz" diyen Bayhan'ın küreselleşme ve liberalizme tutkuyla bağlandığı anlaşılmaktadır.[7]

Açıkoturumlar Çağı'nda eleştirilen liberal politikaların İslamcı sermayenin güçlenmesinde etkili olduğunu savunan anlatıcı, emperyalistlerle yapılan işbirliğine dikkat çekmektedir. Meral, gecekondulardaki kadınlara yardım amacıyla çalıştığı derneğin bir sorununu çözmek üzere büyük bir holdinge giderek Nuri Boğa'nın ortanca gelini ile görüşür. "Gerçekten işlerim çok yoğun" diyen kadın kahramanın ilgisizliği karşısında hissetikleri şöyle ifade edilir: *"Niçin buraya geldim!' diye içi içini yiyordu binadan çıkarken. 'Niye bu oyunu oynuyorum…' Ailenin erkekleri, şeriatçı sermayeyle al takke ver külahken, laik sermaye gelinleri, toplumu irticadan döndürmeyi amaçlayan yurttaş girişimlerinde boy gösteriyorlardı'' (Atasü, 2006, s. 200).*

Romanda Orhan'ın Kemalist Cumhuriyetin *"Bir kibritle otuz yedi can alan şeriatçı canileri" (Atasü,* 2006, s. 51) neden durduramadığını sorması Sivas katliamına yapılan göndermedir. *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*'nde de *"namı kahraman olan ilde komşunun komşuya kıydığını"* ve daha sonra *"Sivas yangınının ateşten ve utançtan lanet gibi yolları kestiğini"* (Atasü, 1999, s. 27) hatırlatan anlatıcı toplumsal tarihin bireyleri yaralayan acı olaylarının altını çizmektedir. Anlatıcı, toplumsal duyarsızlaşma nedeniyle "belleksiz toplum" modelinde şeriatçı unsurların ekonomik güce de sahip olarak iktidar aygıtlarını diledikleri gibi kullandıklarını göstermek için çabalar. Erendiz Atasü'nün Alevi kimliğine sahip yurttaşların ezilmeleri hususundaki duyarlığı Bir Kimlik Aranıyor öyküsünde Güley adlı gündelikçi genç kadın üzerinden anlatılmaktadır.[8]

---

[7] Tezimizin kapsamı dışında yer alan son romanı "Dün ve Ferda" ile Erendiz Atasü önemli bir değişime dikkat çekmektedir. Ferda adlı kahraman eski sol kimliğinden uzaklaşan ve yabancı sermayeyle iş ilişkisine girerek zenginleşen bir akademisyen olarak karşımıza çıkar. Açık Oturumlar Çağı'ndaki Neslihan'ın ilkeli duruşunun yeni dünya düzeninde korunmasının ne kadar zor olduğunu düşündüren iç çatışmalar yaşar. Atasü, nesnel bir tavırla onu anlamaya çalışıp yargılamadan kurgulamış olsa da Ferda'nın romanda "dönek aydın tipi" çerçevesinde değerlendirilmesine engel olamaz.

[8] Tezimize dâhil olmayan Güneş Saygılı'nın Gerçek Yaşamı romanının ana kahramanı Güneş'in yakın dostu Alevi kökenli Zehra'nın yaşamı boyunca kimliği nedeniyle karşılaştığı güçlükleri ayrıntılarıyla irdeleyen anlatıcı Maraş ve Sivas katliamlarına da kolektif hafızada edindikleri yeri tartışarak geniş yer vermektedir. Son roman ve öykülerinde kadını merkeze alan feminist bakışını korumakla beraber yazarın toplumsal tarihe daha çok eğildiği ve kültürel kodları ideolojik olaylar ışığında irdelemeyi tercih ettiği anlaşılmaktadır.

Zenginleşme çabaları ile kendi özlerinden uzaklaşan insanların sadece büyük holdinglerde değil mahallelerde de iktidar elde etme çabası içinde olduklarını anlatan "Kapıcı Zebercet'in Önlenemeyen Yükselişi" adlı öykü yozlaşmış değerlerin önlenemeyen yükselişinin sembolüdür. Kapıcı Zebercet'in eşi gündeliğe giderek para kazanmaktadır. Doğu'dan göç edip gelen ve kendi akrabalarını da farklı işlere zamanla yerleştirip kendi çıkarları doğrultusunda para ve şöhret için her yolu mübah sayan Zebercet, muhtarlıktan sonra "dindar-liberal partinin belediye başkanına" danışman olarak atanır. Bu yükseliş öyküsü boyunca eşi hep arka planda iken öykünün sonunda çekilen zafer fotoğrafında eşiyle lüks bir konutun önünde poz vermesi "*çekirdekten yetişmiş adam olarak"* (Atasü, 2008, s. 35) tanımlanan Zebercet'in "düzenin adamı" oluşunun göstergesidir.

Zaide öyküsünde emperyalist güçler geçmişin Nazi faşizminden yola çıkılarak eleştirilmektedir. Hermann ve eşi Ruth savaştan kaçıp Türkiye'ye sığınmış ve Ankara'da açılan konservatuara büyük emek vermişlerdir. *"Ah Mathilde, içim nasıl yanıyor! Almanya'nın galip gelmesi ve Nazi zulmünün dünyayı kaplaması dehşetle korkutuyor beni! Ancak ülkemin yenilip mahvolmasını da dileyemiyorum! Nasıl dileyebilirim, sen sevgili kardeşim orada yaşarken!"* (Atasü, 1997, s. 104) diyerek kardeşiyle konuşurken iç çatışmasını yansıtan Hermann kendi vatanını sevmesine rağmen yayılmacı politikalara karşı çıktığını öykü boyunca açıkça ortaya koymaktadır. Yahudi soykırımını "*Ruth'un kızkardeşi Sarah annelerinin gaz odasına gönderildiğini yazıyor. Mathilde, hiçbir şey hissedemiyorum. Duygularım felç oldu."* (Atasü, 1997, s. 114) sözleriyle yansıtan anlatıcı, iktidarlar arasındaki savaşın sıradan insanların yaşamında yarattığı yıkımın adaletsizliğine işaret etmektedir. Zaide adlı öyküde Ruth'un politik görüşü onun politika- sanat ilişkisini sorguladığı şu sözlerle ifade edilir:

"*Ruth hızlı ve kesin bir devinimle başını çevirdi, "Alman müziğinden nefret ediyorum! "hırsla bağırıyordu. Doğa dışı insanlık dışı bir şeyler var o bestelerde. Siz Alman müzisyenler bu konuda düşünmelisiniz! Yahudiler sıra olmuş gaz odasına doğru ilerlerken, Wagner aryalarıyla ruhunu dinlendiren SS komutanlarını unutmamı kimse beklemesin benden!"* (Atasü, 1997, s. 116).

Gençliğin O Yakıcı Mevsimi romanında AyşeAysu ve Fethi'nin yeni büyücülük araçları olarak tanımladıkları "bilgisayar ve iletişim ağı" ile yeni tanıştıkları dönemi "paranın henüz hor görülebildiği" bir dönem olarak tanımlamaları oldukça önemlidir. Sol görüşlü gruplarca 68 Kuşağının yaşam biçiminin ve sahip oldukları değerlerin savunulması için verilen mücadele şu sözlerle anlatılmaktadır:

"*İlk darbenin sınavından geçmişler var aralarında, acılaşmamışlar; ne saflıklarını yitirmişler, ne ümit etme yetilerini. Paranın henüz hor görülebildiği, zekanın bilgi ve dürüstlükle ilişkisi ölçüsünde değerlendiği çalışmanın ve dayanışmanın erdem sayıldığı, açıkgözlerin ve açıkgözlülerin ayıplanabildiği bir ortamda yaşıyorlar. Her sabah kentin orta halli ve yoksul semtlerinden fakültelerine, akşamüstleri yeni bir asistan örgütlenmesinin altyapısını oluşturdukları meslek odasına koşuyorlar''* (Atasü, 1999, s. 28).

"Uçu" öyküsünün anlatıcısı siyasi konularda süren tartışmalar ile ilgili kimi zaman yorumlar yaparak araya girmektedir. Ülkenin siyasi, sosyal ve ekonomik koşullarını değerlendirmektedir. Kendisini üzen siyasi tablonun mimarının "para egemen" düzenin sahipleri ve bekçileri olduğuna işaret etmektedir. Bilimsel bilginin yerini "üfürükler, mırıltılar, büyülü kadim sözler"in alması aklın ışığından uzaklaştırılan insanların küreselleşme olgusunu sorgulamadan kabul etmesi için geliştirilmiş bir strateji olarak görülmektedir. Anlatıcı, kapitalist sistemin sınıflar arasında yarattığı uçurumu ve ezilen çoğunluğun çaresizliğini şu sözlerle dile getirmektedir:

"*Onurlu ve yoksul ülke kolay paranın katran karası, yapışkan yatağına çekiliyordu; üfürüklerle, mırıltılarla, büyülü 'kadim' sözlerle… Eskil bir ruh musikisinin tılsımlı ayaklarından medet umarken yoksullar, üstleri başları gaz yağı lekeleriyle kaplanıyordu, krom saçılıyordu dişlerinden, yaralarında petrol pıhtılanıyordu. Avuç avuç kötülük tohumları saçılmıştı insanların üstüne, ağulu tırtıllar dalamıştı etlerini. Ve işte şimdi…''* (Atasü, 1998, s. 47)

6.4. 12 Mart ve 12 Eylül Dönemlerinin Kadın Dünyasına Yansımaları

12 Mart müdahalesi Türkiye aydınlarını ve yazarlarını sorumluluk bilinci ile bir hesaplaşma ortamına itmiştir. Halkla kurulacak organik bağ üzerine düşünen aydınların işçi sorunlarını ve küçük burjuva yaşantılarını sorguladığı görülür. Politikleşen ortamda roman dünyasının 1970'li yılların tip sorunsalına ev sahipliği yaptığına dikkat çeken Sezer Ateş Ayvaz, dönemin roman karakteristiğini sergileyen üç romanı inceler. Yarın Yarın, Kaçış ve Yağmur Sıcağı'nın benzerliklerini vurgulayan Ayvaz, Oktay Rıfat'ın Bir Kadının Penceresinden romanının ideolojik tavrının farklı olduğunun altını çizer. Evli bir kadınla ilerici gencin ilişkisini anlatırken cinselliğe odaklanan romanda kadın ve erkeğin ortak paydaları "ezilmişlik" olsa da kurgu bakımından farklı bir metin olduğunu belirtir. (Ayvaz, 2014, s. 213) Erendiz Atasü'nün metinlerinde de darbe

dönemlerinin izlerinin bireylerin iç dünyaları üzerinden irdelenmesi söz konusudur. İdeolojik baskı araçlarının bireylerin ruhlarını nasıl sakatladığı aşk, evlilik ve cinsellikte açık bir şekilde ortaya çıktığından yazar, tarihsel koşulların ruhsal durumu etkileme biçimlerini iç yaşantılarla anlatmaktadır. Atasü'nün politik gerçekliğe kadın yaşamları ekseninde yaklaşımına dair şu sözleri bireysel tarih ile toplumsal tarihin iç içeliğini yansıtmaktadır:

''*İnsanın içine doğduğu tarihsel dönemi aşmak gibi bir şansı yok, maalesef. Dolayısıyla, siyasi çalkantılar herkesi etkiliyor, kişi farkına varsa da varmasa da. Dolayısıyla benim romanlarımda siyasi dönem her zaman kendini belli eder. Başka türlü bireyi veremezsiniz. Başkaldıran, ya da daha geniş kapsamlı bir sözcük kullanacak olursak direnen kadınlar bana hep daha ilginç gelmiştir. Gençliğin O Yakıcı Mevsimi'ndeki kadınlar da öyle. Bu direnmenin illa siyasi anlamda olması da gerekmiyor''* E. Atasü (kişisel iletişim, 19.06.2010).

Ayşegül Yüksel'e göre *"Erendiz Atasü'nün, ürettiği edebiyata yansıyan baskın kişisel özellikleri, sosyalist, aydın, kadın, kentsoylu, meslek ve emek sahibi olmasıdır. Karşımızda 'edebiyat üretme keyfi'ni 'toplumsal sorumluluk' duygusuyla eşleştirmiş bir edebiyat insanı var''* (Yüksel, 2014, s. 40).

Yazar, kurmaca dünyasında ülkenin yaşadığı toplumsal ve siyasal olaylara dair bilgi verirken 1970'lerin siyasi kargaşasının tarihsel gerçekliği bireysel ve toplumsal çizgide nasıl etkilediğine odaklanır. İnsanların ölümle burun buruna yaşadıkları bu yıllar pek çok kişinin yaşamının kırılma noktası olarak tarihe damga vurmuştur. Yazar anlatıcı, 12 Mart 1971 muhtırasında ve 12 Eylül darbesinde ülkede yaşanan sıkıntıların bireylerin yaşamlarını etkileme gücünü sorgulayarak kaos ortasında kalan bireyin dramını ortaya koymaya çalışmaktadır.

Dağın Öteki Yüzü'nde 1980 öncesi dönem *"Başka kahramanlarım da vardı, solcu kahramanlar. 60'larda bir de 70'lerin ortalarında yaşam güzeldi… Gençlik, umut, coşku, paylaşım, ortak amaçlar güzeldi… (Dostluk, imece ruhu, türküler… Derinde yatan o büyük uyumsuzluğu örten o büyük şal… Çocukluğun bittikten sonra ne yaşadığın mekânı sevdin, ne zamanı! Kabul et!)''* (Atasü, 1995, s. 17) diyen yazar anlatıcı tarafından her şeye rağmen yaşama tutunma dönemi olarak tanımlanır.

Romanda "uyumsuzlukları örten şalın yırtılması"nın 1980 darbesi ile gerçekleştiği hissettirilir. Toplum yaşamında büyük bir kırılma yaratan 80 darbesi romanın sunuş bölümünde yazar anlatıcı tarafından "bilinen ve inanılan değerleri yok eden" güç olarak tasvir edilir. Hem birey hem de toplum yaşamını alt üst eden darbenin

silinmeyen izleri şu sözlerle yansıtılmaktadır: *"Sonra 80 darbesi vurdu! Bildiğimiz dünya dağıldı. Kostümler değişti, kaldırılan oyunun yerine yeni bir kanlı güldürü sahneye kondu. (Uyumsuzlukları örten tüm şallar yırtıldı… Çıplak kaldı herkes o zaman kendimi ve diğerlerini gördüm…) (Atasü, 1995, s. 2).* Herkesin çıplak kaldığını söyleyen anlatıcı yazar, aslında yitirme eylemine işaret etmektedir. Sahip oldukları pek çok şeyi yitiren insanların kaybettikleri değerlerin altı çizilmektedir. Yazar anlatıcı, mazbut bir ev kadını olarak yaşamını sürdürdüğü yıllarda üniversite öğrenciliğinin kendisinin yan uğraşı olduğunu belirtir. Küçük bir çocuğa sahip olduğu bu dönemi "masumiyet çağı" olarak niteler. Evliliğinde yakalamaya çalıştığı mutluluğun verdiği umut onun yaşamını her şeye rağmen güzel kılmaktadır. Oysa geçen yıllar bu umudun yerine koyu bir hüznü taşımıştır. Evliliğin hayal kırıklığı ile sonuçlanmasında siyasi, toplumsal ve kültürel olayların büyük etkisi söz konusudur, çünkü yaşanan korku ortamında güven duygusunu yitiren insanların çevreleriyle ilişkilerine bu olumsuz atmosfer yansımıştır. Kendisiyle dahi yüzleşmekten kaçınan bu "yaralı" bireylerin evliliklerinin çökmesinde siyasi kaousun etkisi büyüktür.

"*Evliliğimin mutlu dönemleri de vardı. Belki 80'lerin fırtınası yıprattı onu. "Sizi anlaşmış bir çift sanıyorduk!" tanık olduğunuz içtenlik, çektirdiklerimiz için birbirimize ödediğimiz diyetti. Cinayetler işleniyor, farkında mısınız? Usandım, arkadaşlarımın saldırıya uğradığı, kimi kez öldürüldüğü haberini almaktan; usandım cenazelere katılmaktan, insan yitirmekten, gözyaşı dökmekten, öfke duymaktan, öldürülme tedirginliğinin eşliğinde yaşamaktan; çocuk bezi yıkamaktan, yazılı kâğıdı okumaktan, kocamın dostlarını ağırlamaktan. Usandım bu ülkede sergilenen kanlı güldürüde rol almaktan…"* (Atasü, 1995, s. 18).

Yazar anlatıcının "kanlı güldürü" benzetmesi oldukça dikkat çekicidir. Toplum büyük bir kanlı gösteride gerçek ile gerçek olmayanın ayırt edilemeyişi bireylerin sağlıklı düşünmelerini de önlemektedir. İnsanlar ne olduğunu anlayamadan bu oyunun içine itilmektedir. Anlatıcı kendisine biçilen rolü de almak istemediği halde bunun kendisine dayatılarak verildiğine işaret eder. Evliliğindeki anne rolü, üniversitedeki eğitmenlik rolü, eş rolü onun yaşamını sıkıcı hale getiren, tek düzeliğe boğan bir atmosfer yaratmıştır. Siyasi olaylar da evliliği içinden çıkılmaz bir girdaba sokmuştur. *Dağın Öteki Yüzü*'nde yazar anlatıcı bireyleri yutan girdabın nasıl oluştuğunun farkına varılmadan hayatların yok edildiğinin altını çizmektedir. Yıkımın ardından fiziksel ve ruhsal yaralarla yüzleşen insanların darbeleri hatırlamak dahi istemedikleri kötü

geçmişe hapsetmelerinin nedeni, kendi hayatlarının anlamlandıramadıkları politik gelişmelerle kontrolden çıkmış olmasıdır.

"Özlem Zamanı Geçti" öyküsünde de siyasi ortam öykü kahramanlarının yaşamlarının her alanında onları etkiler. Yürüyüşler, mitingler, tutuklamalar arttıkça ev içlerinin sıkıntısı da buna bağlı olarak çoğalır. Yakıt darlığı, taşımacılıkta yaşanan sorunlar, yiyecek maddelerinin kente ulaşamaması insanları zor şartlarda yaşamaya mahkûm eder. Selçuk, evinde her an bu sorunları düşünerek toplumsal olaylara kafa yoran bir kadındır. Eşi bir gün eve elinde on paket makarna ile gelince ona şöyle seslenir: *"Ne o beyim, biz de mi istifçiliğe başladık? Karşı çıktığımız ne varsa yapar olduk, bakıyorum"* (Atasü, 1983, s. 103). Selçuk, duyarsız ve bencil insanlara benzememek için direnmek gerektiğine inanan ilkeli bir duruşa sahiptir. Mücadele sırasında eşini karşı saflara geçmekle ve kendisini yalnız bırakmakla suçlamaktadır. Ekonomik bunalımın toplumsal çalkantıya sebep olarak ev içlerini alt üst etmesi Selçuk ve Oktay'ın çatışmaları üzerinden yansıtılmaktadır.

"Özlem Zamanı Geçti" öyküsünün iki kadın kahramanı Kadriye ve Selçuk, lisede aynı sırayı paylaşmış yakın arkadaşlardır. Öykünün girişinde sunulan bir gazete haberinde "Gaziantep'te çatışmada ölen kadın terörist"in Kadriye olduğu anlaşılır. Selçuk, gazete haberini okuduğunda geçmişi tüm ayrıntılarıyla hatırlar. Kadriye'nin herkese, her şeye hatta en çok da kendine suçlayan gözlerle bakan "inatçı, dik başlı, gururlu bir kız" olduğunu düşünür. Hayatın onun sivri köşelerini yuvarlaklaştırmak için çok uğraştığını ama törpüleyemeyince de sonunda tüm vücudunu yuttuğunu düşünür. Bu sözler, iktidar aygıtlarının değiştirip dönüştüremediği insan gövdelerini ve ruhlarını nasıl ortadan kaldırdığını düşündürmektedir. Kurulu düzenin bozulmaması için iktidarların sadece demografik unsur olarak gördüğü kadın bireyin yok edilmesi ataerkil düzen için bir kayıp değildir. Politik kaos ortamlarında gazete ve radyo haberlerinin soğuk dilinde ölümlerin "sıradan yitim" olarak sunulması da bu noktada dikkat çekicidir.

Kadriye, siyasi hareketlere sevgilisi Sinan ile üniversite yıllarında dâhil olmuş, bu dönemden sonra da çok sayıda yürüyüşe ve mitinge katılmıştır. Kadın kahramanların aktif oldukları politik hareketlere attıkları adımın sevgilileri aracılığıyla olması dikkat çekici bir ayrıntıdır. Selçuk'un eşi Kadriye'yi "şu kara kuru kız, boykotçulardan" diyerek tasvir etmektedir. Kadriye'nin ölüm şeklini eşinden öğrenir öğrenmez eşinin bu olaydan hiç kimseye söz etmemesini söyleyen Oktay ile Selçuk arasında geçen şu

diyalog dönemin siyasi atmosferinin iç dünyalarda yarattığı gerilimi yansıtması bakımından önemlidir:

“ - Neden söz etmeyeyim?

- Öldürülen - yaşasa da fark etmez ya- bir anarşist yakının olduğundan.

- Yakın mı? Kadriye hala bana yakın mıydı dersin?

- Senin yorumun onları ilgilendirmez. Eli silahlı zorbaları. Kimse bilmemeli. Üzüldüm falan diye anlatmayasın kimseye.

- Oktay, dedi Selçuk, bir insan öldü.

Sesi fısıltı gibi çıkmıştı. Oktay'daki fırtına koptu kopacak.

- Evet, anlıyorum. Günde kaç kişi ölüyor, biliyor musun?

- Yirmi, dedi Selçuk duyulur duyulmaz bir sesle.

- Gördün mü? Önlemimizi almalıyız” (Atasü, 1983, s. 98).

Selçuk, eski bir dostunun ölümü karşısında eşinin gösterdiği tepkiye öfkelenir ve onu bencil olmakla suçlar. Özeleştiri yaparak kendi geçmişi ile bugününü kıyaslayan Selçuk, siyasi ve sosyal olaylar karşısında giderek duyarsız hale gelmesinin sebeplerini irdeler. Bu iç hesaplaşma sırasında idam sehpasındaki gençlerin sekiz yıl önce asıldıkları gün ne kadar çok ağladığını hatırlar. Hiç tanımadığı bu gençler için büyük üzüntü yaşadığını hatırlaması kadın kahramanın kendisinin hala vicdanlı olduğunu bilme isteğinden kaynaklanır. Deniz Gezmiş'in idamı başta olmak üzere devrimci gençlerin idam edilişlerine yönelik bu hatırlama, onun son yıllardaki duyarsızlığı nedeniyle kendi kendisine duyduğu öfkenin büyümesine neden olur. Selçuk, kendisini “duygulanma yeteneği olmayan bir yontu”ya benzetir. Bu durum iktidarın örtük araçlarla gündelik yaşamlarına nüfuz ettiği bireyleri özne olmaktan çıkarıp nesneleştirerek kendisine yabancılaştırma mekânizmasının çalıştığına ve amacına ulaştığına işaret etmektedir. Kadriye'nin gözlerini hatırladıkça kendisini kötü hisseden Selçuk'un aynı anda odun sobasını yakmayı başarmanın sevincini de yaşadığını idrak edip “*Bu geceyi de atlattık*” (Atasü, 1983, s. 96) diyerek şükretmesi iktidarların bireyi kıstırdıkları gündelik kaygıların onlarda baskı unsuru yaratma biçimini ortaya koyar. Can güvenliğinin olmadığını düşünen birey, toplumsal duyarlık geliştirmek yerine küçük çıkarları doğrultusunda günü kurtarma telaşına düşmekten kendini alıkoyamaz.

Öyküde üniversite ortamlarının siyasi kaousun en etkili olduğu mekânlar olarak yansıtılması dikkat çeken bir husustur. Üniversitelerde öğrenci eylemleri, boykotlar, çatışmalar nedeniyle tırmanan siyasi gerilim, yaşamları alt üst etmeye başlamıştır. Kadriye ve Sinan ilk kez bu süreçte gözaltına alınırlar. Kadriye, karakolda

sabahladığında onu hem merak eden hem de onun kararlılığıyla gurur duyan kişi olan Selçuk siyasi olaylar yaşanırken "temiz aile çocuklarının dünyasıyla eylemci öğrenciler arasında bir yerde"dir. Bu ifadede kullanılan "temiz aile çocukları" iktidar aygıtlarının dolaşıma soktuğu söylemi hatırlatmaktadır, çünkü üniversite öğrencilerinin "temiz aile çocuğu" olmasının koşulunun iktidarların hiçbir kararını sorgulamamaları, eleştirmemeleri, eyleme geçmemeleri olduğu yönündeki telkinlerde bu ifade kalıplaşmaktadır. Sessiz ve suskun olmanın bir erdeme dönüştürülmesine dönük bir çağrışım dikkat çekmektedir. Selçuk, *"Hep arada kaldım, şimdi de öyleyim ya, kesin tavır alamadım hiç. Herkese hak verip, herkesin yanlışını görmek, ya da öyle yaptığını sanmak.. Elini kolunu bağlıyor insanın."* (Atasü, 1983, s. 121) sözleriyle kendi çaresizliğini yansıtmaktadır.

"*Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*" romanı kadın erkek ilişkilerini, evlilikleri, cinselliği, aşkı ve darbe döneminin bireylerin yaşamlarına etkilerini kadın bilincinin merceğinden anlatmaktadır. Bireysel ve toplumsal dramlar kadına özgü bir bakış açısıyla analiz edilmektedir. Aşk, evlilik ve cinsellik gibi bireysel temaların yanında dönemin politik olayları ayrıntılı biçimde ele alınır. Özellikle de askeri darbelerin bireylerin yaşamında yarattığı kırılmalar anlatılmaktadır. Romanın ana kahramanları örgütlü mücadeleye inandıkları için meslek odasında aktif siyasetin birer parçası olan aydın insanlardır. Yazar anlatıcı, roman kahramanlarının yaşamlarını baştan aşağı değiştiren siyasi olayları romanın arka fonu olarak dile getirir. "1975" başlıklı bölüme mevsimin ilkbahar olduğunu söyleyerek giriş yapan anlatıcı, "iki darbe arasının doruk noktası! Henüz Birinci Milliyetçi Cephe hükümeti kurulmamış" diyerek ilkbahar mevsiminin olumlu anlam çağrışımlarından faydalanarak toplumsal atmosfere dair bilgi verir. Gazete diliyle rapor şeklinde paylaşılan bu bilginin ardından şu tasviri paylaşır:

"*Gençlerin umutlu olduğu henüz masum bir ülkedeyiz. 60'ların başından yankılanan özgürlük esintisi pek uzak değil: '68' ise pek yakın. Vicdanı besleyen atardamarlar henüz pıhtılarla tıkanmamış. Ne Güneydoğudaki çatışma başlamış, ne namı "kahraman" olan ilde komşu komşuya kıymış, ne Sivas yangını ateşten ve utançtan bir lanet gibi yolları kesmiş. "Ölüler" deyince, işgal donanması gibi ufku kapatmış yabancı bir filoyu lanetlerken vurulanlar geliyor akla… ve darağacında sallanan iç yiğit… ve dağlarda vurulmuş kahramanlar…"* (Atasü, 1999, s. 27).

Yazar anlatıcının destansı üslûbunda dikkat çeken duygu yüklü cümleler toplumsal tarihin anlatımını başarılı kılmaktadır. Güncel siyasi olayları yansıtan romanda karmaşanın hâkim olduğu sancılı günlerin pek çok insanın yaşamında derin

izler bıraktığı sıkça vurgulanır. Ülkede süren kaos ortamının güncel tarihin çok önemli olaylarına göndermelerle anlatılması değişmeyen şiddet yanlısı tutumları koruyan çevrelere yönelik eleştiri olarak okunmalıdır. 1978'de yaşanan Maraş katliamı ve 1993'te yaşanan Sivas yangını insanlık onurunun ayaklar altına alındığı olaylar olarak anılmaktadır. Bu öznel bakışın ardından Mustafa Kemal'i büyük bir sevgi ve özlemle anan yazar anlatıcı, onun ulusal kahraman kimliğini nasıl büyük bir özveriyle kazandığını şu sözlerle dile getirmektedir:

"*Kahramanlara aç bir ülke burası. Doyamadan ayrıldı "kahraman"ından. Yalnız elli yedi yaşındaydı öldüğünde, ülkeyi küllerinden, yıkıntılardan doğuran… Gençler kendilerini kurtuluş ve kuruluşun ardılı sayıyorlar, anka kuşu ülkelerinin serüvenini eksik buluyorlar. Devrime ve kahramanlara inanıyorlar, devrimin nasıl gerçekleşeceğini tam da kestiremiyorlar ama çabalıyorlar"* (Atasü, 1999, s. 28).

Romanda sıkça anılan asistan derneği önemli bir meslek odasıdır. Örgütlü mücadele için çalışan aydınların sıkça uğradığı bu mekânın AyşeAysu'nun yaşamında önemli bir yeri vardır. Ülkenin tüm sorunlarının tartışıldığı, güncel siyasi olayların değerlendirildiği bu ortamda Fethi ile bir arada olan AyşeAysu sevgilisi ile aynı amaçlar uğrunda mücadele verdiği için ona daha çok bağlanır. Bu ortaklık ona duyduğu aşkı daha anlamlı hale getirir. Kimi zaman türküler söylenen, halaylar çekilen ve eğlenceler düzenlenen bu dernek, romanda "yarenlere kucak açmış bir Bektaşi tekkesi" olarak tanımlanır. Meslek odasında kadın erkek ilişkilerine dair şu açıklama dikkat çekicidir:

"*Yoldaşlıktan kardeşliğe, eril dişil çakımlarına dönüşüveren ilişkiler… Dokunmanın alevli sınavından geçmemiş duygular ve çekimler yanılsamalarla bezenmişti. Kadınlar ve erkekler eşittiler bu düşte. Gövdelerinin geçmişten sürüp taşıdığı önyargıları unutabilir, siyasi inançlarına ve gelecek düşlerine uygun eşitlikçi ilişkiler hayal edebilirlerdi. "Kahraman" imgesinin gruptaki genç kadınlar üstünde doğrudan etkisi mi vardı? Ruhu sıradanlık tezgâhında dokunmuş bir erkek gövdesini sevemezlerdi"* (Atasü, 1999, s. 29).

Ateş imgesini sıkça kullanan yazar anlatıcının dokunmanın "alevli sınav"ından söz etmesi Jung'un ateş imgesine dair yorumunu hatırlatmaktadır. Ateş elementi C.G. Jung tarafından psişik enerjinin dinamik çekirdeği ile ilişkilendirilmiştir. Evrensel ısı ve ışın yayan enerjiyi; kolay heyecanlanan ve ışığı kanalıyla dünyaya renk getiren enerjiyi ifade etmektedir (Arroyo, 2000, s. 102). Dokunma eylemi ile psişik enerji arasında kurulan bağ düşünüldüğünde dernekte aydınların kadınlık ve erkeklik hallerini doyuma dönük bir arzuyla yaşamadıkları, cinsel kimliklerinden uzak oldukları ve eşitlikçi bir

ilişki düşlense de "erkek" kahramanların yakacağı ateşin aydınlatacağı yolda yürüme zorunluluğu anlaşılmaktadır.

Meslek odasındaki üyeler, ülkede gelişen tüm toplumsal olaylara duyarlı yaklaşmaktadır. Bazı dönemlerde üzerlerinde baskı hisseden dernek üyeleri bu durumu *"Hayır '75' ilkbaharında yoktu. Sonra baş gösterdi çatlaklar. Milliyetçi Cephenin basıncı üstümüze yüklendikçe"* (Atasü, 1999, s. 29) ifadesiyle açıklar. Sıkıyönetim döneminde gözaltılar, işkenceler, tutuklamalar başladığında gözler hemen dernek üyelerine çevrilir. 1980 darbesinde yaşananlardan sonra AyşeAysu saldırılara karşın dik duruşunu koruduğunu övünerek ifade ederken hastanede klinik şefinin iktidar yanlısı bir tutumla ihbarlarda oynadığı baş role dikkat çeker:

"Kimimiz sıkıyönetimce kovuşturuldu, kimimiz üniversiteden uzaklaştırıldı. Kimimiz aç kaldı, kimimiz boncuk üretip sattı, kimimiz işportacılık yaptı. Kurumda kalanlarımız yalıtılmış yaşamlar sürdü, pisliğe bulaşmamaya çabalayarak. Hiçbirimiz pes etmedik. Tek bir Faust çıktı aramızdan, ruhunu yükselen değerlere satan! Asistan derneğindeki güzellik yanılsama değildi! Yüreğimizin çocuksu çekirdeğini bozulmadan her koşulda koruyabildik" (Atasü, 1999, s. 30).

AyşeAysu'nun annesi kızının aktif siyasi yaşamı üzerinde düşünürken geleneksel anne babaların koruma reflekslerinin coşkusundan uzak sakin bir tutumla hareket etmesi dikkat çekicidir. Kızının ve onun yol arkadaşlarının ne amaç uğrunda mücadele ettiklerini doğru anlamaya çalışır. Yabancı dilde eğitim veren bir liseye gönderilen AyşeAysu'nun ana dile olan tutkusunun altını çizen annesi, onun milli kimliğe saygı ve sevgisini ortaya koyar. Ülkesinin dilini koruma duyarlığının ne kadar güçlü olduğunu fark ettiğinde onun toplumsal değerlere sahip çıkma gayreti ile bu özelliği arasında ilişki kurulması gerektiği düşünülür. "*Kızının ve arkadaşlarının isyanını anlıyordu, bir başka "kızıl elma"nın peşine düşmüşlerdi"* (s. 43) ifadesi sol görüşlü gençlerin ülkülerine sahip çıkma serüveninde diğer siyasi hareketlerde olduğu gibi düşselliğin merkezde olacağını hatırlatır. Kadın kahramanın hüzünlü bir edayla mücadelenin sonundaki olası yenilgiyi betimlerken *"Yazık... Aydın başkaldırılarının sabırsız tutkusunda kül olacaktı aşk ve devrim düşleri"* (Atasü, 1999, s. 43) cümlesini kurması geçmişin deneyimleri ile konuşan anne figürünün sakin duruşunun kaynağını ortaya koymaktadır.

Romanın en dikkat çeken özelliklerinden biri siyasi gelişmelerin kadın erkek ilişkilerine, aşklara ve evliliklere yansımalarını siyasi baskılar arttıkça daha belirgin hale getirmesidir. Darbe günlerinin izlerinin bireylerin yaşamlarına yansıma biçimlerinin

detaylı biçimde anlatıldığı ilişkilerden biri Tomris ile Turhan'ın yara alan evliliğidir. Eşinin aktif siyasete verdiği emeğe hem saygı duyan hem de onun sosyal yaşam nedeniyle uzun yıllar boyunca yapayalnız kalmasına üzülen Tomris evliliklerinde darbe günlerinin gölgesini ilk hisseden kişidir. Eşinin tutuklanma ve öldürülme korkusu ile yaşadığı günlerde evlerinin içinin sadece kaygı ve endişe ile dolu olduğu fark edilir. İç huzuru yitiren bireyler ev içlerinde de giderek yalnızlaşırlar, çünkü kendi kabuklarına çekilip eşlerine dahi yabancılaşırlar. Hastanede yakın arkadaşı Fethi'yi sağcı bir öğrenci öfkeyle bıçakladıktan sonra gerginliği artan Turhan'ın polis ile işbirliği yapan siyasi hareketlere tepkili olduğu fark edilir. Ülkedeki siyasi kaosun Turhan'ın iç dünyasında yansımaları şöyle tasvir edilmektedir: *"Turhan kaygılıydı. Öldürülebilirdi, fakülte silahlı sağ militan kaynıyordu. İşte, Fethi'yi bıçaklamışlardı. Nerdeydi fail? Kaçmış, kaçırılmıştı. Darbeden sonra öldürülme tehdidi tutuklanma beklentisiyle yer değiştirmişti. ..."* (Atasü, 1999, s. 67).

AyşeAysu, yirmi iki yıl önce tuttuğu günlükleri karıştırırken 4. Haziran. 1977 tarihinde yapılan genel seçimlerle ilgili bir nota rastlar. Milliyetçi cephe hükümetine karşı desteklediği "yeni düzen vaad eden, mavi gömlekli esmer, güleç lider" için görüşlerini içten bir dille yansıtan notta verilen ipuçları Türk siyasetinin önemli isimlerinden Bülent Ecevit'i işaret etmektedir. Ayrıca AyşeAysu'nun güncesinde "Bugün faşizmi oylarımızla yıkıyoruz" (Atasü, 1999, s. 102) cümlesi de sol harekete duyduğu inancı ifade etmesi bakımından dikkat çekmektedir.

Oya Batum Menteşe, İngiliz kadın romancı Dorris Lessing'in *The Golden Notebook*, (*Altın Defter*) romanını okura anımsatacak şekilde Erendiz Atasü'nün kendi romanları arasındaki benzerliklere ve bağlantılara yer verdiğini belirtir. Lessing'in romanının başkişisi Anna Wulf yaşamına anlam ve biçim verebilmek için deneyimlerini dört ayrı renkteki dört ayrı defterde farklı bakış açılarından ele almaktadır. Ayşe Aysu da günlük tutarken yaşamına anlam verme çabası içerisindedir. Ayrıca kadınların bastırdıkları iç seslerini yansıtan bir edebi tür olan günlükle ilişkileri erkeklerden farklıdır. "*Son defterde, Anna Wulf kendisini tüm değerlerin yitirildiği post-humanist (hümanizmanın yitirildiği veya hümanizma sonrası) bir dünyada tam bir çözüşme içinde bulur. Atasü'nün kadınları da yaşantılarına bir anlam, bir biçim verme, belki de yaşama tutunabilecekleri değerler arama çabasındadırlar''* (Menteşe, 2014, s. 66). *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*'nde AyşeAysu'nun devrim düşlerinin ve Fethi'nin aşkıyla yanan ateşin sönmesi onun yaşama tutunma ümidi olarak anlamlar yüklediği iki kaynağın yitimidir.

"Uçu" öyküsünde edebiyat öğretmeni kadın kahraman toplumsal olaylara duyarlı aydın kadınlardan biridir. Evine gelen aydın grubun üyesi olan "çevirmen" dostu ile aralarında cinsiyetsizliğe dayalı sağlam bir bağ olduğunu düşünerek onu dost meclisinde ayrı bir yerde tutar. Son dönemin siyasi gelişmelerini büyük endişeyle izlediğini söyleyen kadın kahraman, kaybolan geçmiş yılların iki tanığı olarak kendisi ve çevirmen için yaşamın devamının ödül değil cezaya döndüğüne işaret eder, çünkü geçmişin güzelliklerinin yitimine tanıklık etmektedirler. Yaşanan pek çok şeyin öykünün adındaki "uçu"gibi gelip geçiciliğine dikkat çeken anlatıcı, iki kahramanın iç dünyasında kalıcı izler bırakan politik gelişmelerin altını çizer:

"*Uzun yaşamak ödül müydü? Akasyalara ve memleket sevgisine kıyıldığını görmek… Devletin, partilerin de hizmetinden çıkıp silahlı güruhların eline düştüğünü öğrenmek… Gene de kalan bir şeyler vardı… Çevirmen mi? O diğerleri gibi özbenini içsel ateşlerde uçu aşamasına dek yakmamıştı. Acıyla pişmiş ve pekişmişti, toprak kaplar ve dervişler örneği, ama onlar gibi katlanmadan, sabırla, ödül beklemeksizin dili ve düşünceyi örerek. Ve işte bir sır, öğretmenle çevirmenin ortak sırrı, bilgiyle beslenerek usul usul''* (Atasü, 1998, s. 54).

Açıkoturumlar Çağı'nda Neslihan darbe döneminde hapishane deneyimini yaşamış kadın kahramandır. Cahil insanların sayısının arttığı toplumda kitlelerin giderek duyarsızlaşmasına üzülen Neslihan kendi evinde eşinin ve iki oğlunun toplumsal olaylar karşısındaki tepkilerini "abartılı" bulmalarını toplumda bireylere bütün tekil bencillikleri "sevecen bir şal" gibi örten zihniyetle açıklar. "*Bir kadın, kamu yararına olan inancı uğruna, ömrünün iki yılını cezaevine gömdükten sonra bile, bu sorumluluğu rahminde büyüttüğü oğullarına aktaramıyorsa.. Ne kadar acı… Neslihan Meral'in şanslı olduğunu düşünür. Onun çocuğu yoktur. Neslihan anne babalarını ihbar eden Nazi gençliğini anar ve ürperir; kız kardeşinin öldürülmesinden beri, "İhbar" ve "İhanet" sözcükleri acıtan harflerle kazılıdır benliğinde''* (Atasü, 2006, s. 32).

Neslihan bireyde güven duygusunun yitimine neden olan toplumsal olayları irdelerken yol kesen soygunların yerini ülkede özellikle 70'lerde yol kesip adam vurmaların almasına dikkat çeker. 70'lerin siyasi cinayetlerinin üstünü örten karanlık güç odaklarının sorgulanmayışını vurgular. Neslihan, kendi ailesinin duyarsızlığının büyük resme bakıldığında topluma yayılan bir problem olduğunu idrak eder. Herkesin ve her şeyin değişen koşullar ekseninde dönüşüme uğraması, hiçbir şeyin sağlam kalmaması kadın kahramanda sürekli kaygı ve şüphenin yoğunlaşmasına neden olur.

Toplumda iktidar aygıtlarının sebep olduğu çözülmelerle insanların "birlik" duygusunu yitirdiği gerçeğine şu sözler ayna tutmaktadır:

"*Belki 13 Eylül 1980 sabahı, bu nedenle, birçok kişi kolayca vazgeçmişti siyasi ideallerinden. Maskelerini, cüppelerini bırakıvermişlerdi, yenilerini edinmek üzere. Neslihan gibilerse hapsi boylamıştı. Ve burada, durgun duruşlu aşiretler, bu nedenle kıvraklaşıp saf değiştiriveriyorlardı. Bugün yanık yanık 'devletin zulmünden' yakınan, yarın merkezi yetkenin aracı oluyor, dün yeminlerle devlete toz kondurmayan, bugün onu arkadan vurabiliyordu''* (Atasü, 2006, s. 104).

Öykülerde toplumsal tarih sorgulanırken eğitim sistemine dair özellikle de üniversitelere dair bilgi verilmektedir. Ülkenin yaşadığı siyasi darbe dönemlerinin tecrübeleri sıkça hatırlatılırken üniversitelerin depolitize olan, günü kurtarma telaşı ile idealsiz yaşayan, kimi zaman sadece eğlenceye dalarak zaman geçiren genç kuşağın iktidar aygıtları tarafından bilinçli oluşturulmuş bir kitle sorgulanmaktadır. 80 sonrasında ortak ruhu yakalama bilinciyle hareket edenlerin ödediği bedellere tanık olan gençlerin "bireyleşme" adı altında bencilleşmesi ve çıkarcı kazanımlarını erdem sayması, sosyolojik boyutta incelenmesi gereken önemli bir tablodur. 12 Eylül döneminde öğrenci olaylarının içinde yer alan kuşağın ise onlardan çok farklı bir yaşam algısına sahip olduğu bilinmektedir. "Yaşlı Bir Genç Kız" öyküsünde ablalarının üniversite ortamı ile kendi eğitim dönemini kıyaslayan bir genç kız iki farklı dünyadan söz etmektedir. Kendisinden önceki kuşağın kaygılarının, eğilimlerinin, eğitimlerinin oldukça farklı olduğunu vurgulamaktadır. Onun şu sözleri iki farklı gençlik kuşağını yansıtması bakımından önemlidir:

"*Sigara dumanlarının soluk alınamayacak denli yoğunlaştığı kantin... Karbonatlı çaylar içilirken, kantin fıkralarına gülüşülürken sevda aranan yürekler, kesişen bakışlar ve kantin aşkları; dersler asılıp da gidilen sinemalar; ablalarımın yazları babamın tutucu gözlerinden sandıklara gizledikleri, fakülte zamanı giyip de kırıttıkları minicik etekler... Kızlı oğlanlı tasasız kalabalıkların gülümsediği fotoğraflar... Kısacık etekler kızların bacaklarını cömertçe sergilerken, İran kraliçesi Farah'ın düğün başını birkaç yıl geriden izleyen saç tuvaletleri kavuk gibi yükselir başlarının üzerinde, bu resimlerde... İskambil kâğıdından yapılmış bir köşk gibi rengârenk, motif motif, hafif bir yaşantı... Hayatın soğuk soğuk üfleyen alaycı ıslığına dayanamayıp, yıkılıp giden, ona katılanların yaşamında değil, belleğinde iz bırakan, geçmişte izlenmiş bir film gibi uçucu bir yaşantı... Deneyimimizin tam tersi... Boş bir*

neşe... Bizim kuşağın yaşamındansa neşe kovulmuştu. Dokunduğumuz her şeyi kurşun ağırlığına çevirdik" (Atasü, 1988, s. 74).

"Yaşlı Bir Genç Kız" öyküsünde oğlunun genç yaşta ölümünün ardından büyük sıkıntılar çeken bir annenin küçük dünyası yansıtılmaktadır. Taranan bir kahvehanede ölen yirmi üç yaşındaki oğlunun acısını her an duyumsayan kadın kahramanın yaşamı çocuklarına adanmış bir yaşamdır. Öldürülen gencin kız arkadaşı Beldan'ın hayatı da bu olaydan sonra değişmiştir. Beldan, üniversite yıllarında sol harekete sevgilisi ile katılmış devrimci kadındır. Makine mühendisliği son sınıfta okuyan sevgilisi ile eylemlere katılan, politik mücadelesini aktif biçimde sürdüren genç kadın, varlıklı bir ailenin kızıdır. Yirmi üç yaşındaki sevgilisi orta halli bir ailenin çocuğudur. Sevgilisinin paramparça olmuş cesedini teşhise giden Beldan için bu acı deneyim onun politik yaşamının sonu olur. Sevgilisinin öldürülmesinin ardından aylarca özel bir sinir kliniğinde tedavi gören genç kadının politikaya tövbe edip yaşamını tamamen değiştirdiği belirtilir. Kahvehane tarandığında sadece hafif yaralanma ile kurtulan Beldan, ailesinin bulduğu zengin bir adamla evlenip iki çocuk doğurarak yepyeni bir yaşama kavuşur. Taranan kahvehanede ölen sevgilisinin annesi onu "değişiklik olsun diye solculuğa özenen, oğulcuğunu baştan çıkaran, derslerinden kitaplarından ayıran, kendisinin hiç utanmadan kurtulduğu ölüme sürükleyen fettan kız" olarak tanımlar. 80 öncesinde ülkede yaşanan kargaşanın, kaosun, silahlı çatışmaların yaşamları nasıl ezip geçtiğini anlatan bu öyküde özellikle kadın kahramanların çaresizliğinin altı çizilir. Ortak payda olan acıda buluşan anne figürü ile Beldan'ın yaşamındaki kırılmaya odaklanan öyküde bireysel acıları yaşarken buna sebep olan ideolojik aygıtların sorgulanmayışı kahramanların dünyasındaki önemli bir eksiklik olarak görülmektedir.

Kadın kahramanları umutsuzluğa düşüren siyasi atmosfer Ayten adlı kadın kahramanın gözünden anlatılan Kayısı Gülü öyküsünde de yansıtılmaktadır. Ayten, siyasi kargaşanın yoğun olduğu 70'li yıllarda kendi çocuklarını tutuklamalardan, gözaltılardan, sağ- sol çatışmasından uzak tutmaya çalışan bir anne rolündedir. "Rabbime şükür, olaylara filan katılmadı çocuklar" diyerek dualar okuyan geleneksel kadın modeli, çocuklarının her eve dönüşünde rahat bir nefes aldığı bu zorlu süreci ileriki yıllarda üzüntüyle hatırlar. *"Ah, ne helecan çektim o anarşi yıllarında"* (Atasü, 1988, s. 152) diyerek bir annenin çocuklarının can güvenliği için duyduğu endişeyi içtenlikle yansıtır.

"Kiraz Dalları" öyküsünde ana kahraman Seçil, siyasi eylemlere gençlik döneminde etkin biçimde katılmıştır. Anımsamalar, hatırlamalar, çağrışımlar aracılığı

ile geçmişin siyasi olayları üzerine sıkça düşünen kadın kahramanın yaşamı üzerinden öyküde bireysel belleğin toplumsal bellek ile ilişkisi ortaya konulmaktadır. Kendi bireysel ve sosyal konumunu tanımlarken "alanlarda bağıran Seçil" diyerek aktif politik yaşamına gönderme yapması kadın kahramanın politik mücadelesine sahip çıktığının göstergesidir. Daktilosunun başında kendisini adeta boş bir çuval gibi hissettiği bir an'da geçmişteki siyasi mücadelesini hatırlayarak içinde bulunduğu durumun nedenini anlamaya çalışır. Boş çuval imgesi dikkat çeken bir unsurdur, çünkü kavramların içinin boşaltıldığı dönemlerde yaşanan "anlamsızlık" bireylerin iç dünyasına da yansımaktadır. Onların duygu dünyasında var olan ve kimliklerini ayakta tutan değerlerin yitime uğraması bireylerin boş çuvallara dönüşmesine neden olur. Kargaşa yıllarında arkadaşlarının birer birer vurulduğunu belirten kadın kahraman geceleri evinin basılma korkusu ile yaşarken dahi direncinin kırılmadığını gururla belirtir. Siyasi olayların yoğunlaştığı dönemde insanların kötü koşullarda kendilerinin dahi inanmakta güçlük çektiği bir direnci kuşandıklarına işaret eder. 1958 yılında 160 yolcunun boğulduğu Üsküdar gemi kazasından söz ederken "henüz günde 20 kişinin anarşiye kurban gittiği yıllardan uzaktaydık" diyerek çalkantılı dönemi başlatan darbe yıllarına gönderme yapar. Gündelik yaşamında kadın kahramanın bilinçaltında evinin basılması korkusu ile yaşadığı yıllara göre kurulmuş içsel bir saat ve takvimle yaşadığı anlaşılmaktadır, çünkü farklı olayların zamanını darbe yılları ile ilişkilendirerek anlatması onun yaşadığı içsel kırılmanın göstergesidir.

Kiraz Dalları öyküsünün ana kahramanı Seçil'in kendi çocukluk ve gençlik dönemini arka planında toplumsal olayları yansıtarak anlattığı görülür. Annesinin Halk Partisi'ne oy verdiğini ve babasını da "1950'de Demokrat Parti'ye oy vermekle" suçladığını belirtir. Teyzesinin de "her şeyi yok ettiler" diyerek suçladığı Demokrat Parti'nin öyküdeki kadın kahramanlar tarafından sıkça eleştirildiği görülür. Özellikle 1950-1960 arasında Demokrat Parti dönemi boyunca kadınlarla ilgili muhafazakâr görüşlerin zaman zaman ortaya atılması dönemin kadın kimliği üzerinde baskı kurduğu görüşünün genel kabul görmesine neden olmuştur (Gülendam, 2006, s. 21). Teyzesinin siyasi eleştirilerinde ülkeyi "yokistan" a döndüren bir parti olmakla suçlanan Demokrat Parti döneminde ülkede tanık olunan "uzun kuyruklar" yaşanan sıkıntıların göstergesidir. Ekonomik sıkıntılar yaşayan vatandaşların çok kötü şartlarda yaşayıp temel gıda maddelerine dahi ulaşamadıkları yıllara gönderme söz konusudur. 1960'lara gelindiğinde üzücü tablo şöyle tasvir edilir:

"*Üç yıl sonra iktidar gerçekten yıkıldığında evimizde 57 seçimlerinin boşa çıkan taşkın sevinci yinelenmedi. 27 Mayıs sabahı annemle babam düşünceliydiler. Okula gidemediğim için üzülüyordum. Ders yılının son günüydü, sınıfça kendimize pasta ziyafeti çekecektik. Aramızda para toplamıştık, paralar yanmış, pasta hayal olmuştu"* (Atasü, 1988, s. 172).

27 Mayıs 1960 tarihinde gerçekleşen askeri darbeyi kendi okul yıllarına dair anılarla birlikte dile getiren anlatıcının şu sözleri dikkat çekicidir: *"60 Mayısının son günlerine doğru, okul idaresinden bir görevli sınıfları tek tek dolaşıp, evimize tek başımıza dönmemizi, sokaklarda gruplar halinde dolaşmamamızı, kalabalıklara asla karışmamamızı, polis bizi durdurursa hemen durmamızı, asla koşup kaçmamamızı, hiçbir şey sormayıp hiçbir şey söylememememizi bildirmişti. Tek başına yaşam yoksa o günlerde mi başlamıştı?"* (Atasü, 1988, s. 173). Anlatıcı, 60 ihtilalinde ıssızlaşan sokaklar yüzünden bireylerin yalnızlaşma serüveninin başladığına işaret etmektedir. Politik gerçekliğin bir çocuğun gözünden yansıtılması yazarın toplumsal tarihin önemli olaylarını saf ve masum bir dünya aracılığıyla sunma eğilimini ortaya koymaktadır. Darbe dönemlerinin baskıcı ortamının, bireyi kendi kabuğunda yaşamaya zorlayan iktidar mekânizmalarının geleceği şekillendirme gücüne sahip olduğu vurgulanır. Kendi çocukluk yıllarının gözlemlerini dile getiren Seçil'in şu sözleri dönemin siyasi atmosferinin ev içlerindeki yansımasıdır:

"*27 Mayıs çocukların evlerde ve okullarda hapsoldukları "yetiştirme hücrelerinin" duvarlarını yıkmıştı. Sokak birdenbire evin içine girivermişti. Artık "çocukların önünde şu konuşulur, bu konuşulmaz" diye bir şey kalmamıştı. Kavramlar birbirine karışmıştı. Okullar bile suskunluklarından sıyrılmışlardı birazcık. Pek çok şey söyleyip de hiçbir şey söylemeyen ders satırlarının arasında gerçeğin yüzü arada sırada bir görünüp bir kayboluyordu. 27 Mayıs'tan sonra biz çocuklar daha çabuk büyüdük"* (Atasü, 1988, s. 175).

Öyküde dikkat çeken bir başka ayrıntı Türkiye İşçi Partisi'nin gönüllü tanıtımını yapan babasını anlamaya çalışan Seçil'in sol siyasi hareketleri sorgulamasıdır. Adaleti, özgürlüğü ve eşitliği savunan politikasında tek hedefinin insanlar için daha güzel bir yaşamı mümkün kılmak olduğunu söyleyen babasının sözlerinden etkilenen Seçil'in kendi ideolojik duruşunu da bu yönde şekillendirdiği fark edilmektedir. İnsanlarla iletişim kurmaya çalışan babasının milliyetçi okul müdürü yüzünden resen emekliye sevk ettirilmesi olayında Seçil ideolojik çatışmanın bireylerin iş yaşamını etkilediğini idrak eder. Babasının ölümünden sonra darbe günlerini düşünürken idamlara karşı çıkan

kadın kahramanın insan onurunu önceleyen bir politik zemin oluşturulması yönünde iç seslerinin dışavurumu kayıplar tarihine de isyanıdır:

"*Hep bir şeylerin yitişine tanık oldum... Kuşaklar kayboluveriyor bu ülkede. Cumhuriyet'in genç kuşakları, annemin babamın yaşdaşları, 47'liler ve diğerleri... Her yeni kuşak, her şeye en baştan başlıyor. Sürekli genç kalan bir ülke yaşıyor sayılabilir mi? Gençlerine büyüme şansı tanımayan bir yer... Bir arkadaşım var, oğlu idam bekliyor. Benim oğlum olabilirdi, o ananın yerinde ben olabilirdim... Böyle bir acıya nasıl dayanılır? Acılara alışamadım. Hep bir şeyler yitti gitti, insanlar, çabalar, umutlar "* (Atasü, 1988, s. 182).

Arda Kalan öyküsünde Remziye'nin yaşamının anlatıldığı bölümde önemli siyasi konular doktor olup Trabzon'da görev yapan kadın kahramanın gözünden yansıtılır. Yoksul bir ailenin kızı olan ve eğitim giderlerini karşılamak için çalışmak zorunda kalan Remziye, kendi ayakları üstünde durmayı başaran tıp fakültesi öğrencisidir. "Örgütlenmeye inandığım için başım beladan kurtulmadı" diyen Remziye, bir ara tutuklanmış, hatta okuldan atılması söz konusu olmuştur. Kendi ailesini dahi kendi eğitimine karşı çıktıkları için terk etmeyi göze alan kadın kahramanın haksızlığa, sömürüye, adaletsizliğe karşı mücadeleyi içselleştirmiş sağlam bir politik kimliğe sahip olduğu anlaşılmaktadır. Üniversite öğrencisi olduğu dönemde mitinglerin, gösterilerin, toplantıların sonunda insanların gözaltına alındığı ya da hapse atıldığı günleri hatırladığında duyduğu üzüntü geçmiş yılların onda bıraktığı izlerin derinliğinin göstergesidir. Sokaklarda can güvenliğinin olmadığı yılları anlatan kadın kahraman, anarşi ortamının insanların kimliklerini tehdit eden güçler tarafından kullanıldığına işaret etmektedir. Siyasi kaosun orta yaş döneminde de bu ülkenin temel sorunu olduğunu üzülerek belirten Remziye yaşadığı kent olan Trabzon'un giderek tutucu kimliğe bürünmesi karşısında da çaresiz kaldığını belirtir. Gerici güçlere karşı gençliği boyunca mücadele eden dirençli ve kararlı kadın kahramanın orta yaş döneminde kentte yalnız bir kadın olarak büyük sıkıntılar içinde süren yaşamında ümitlerini her geçen gün kaybetmesi, kadın kimliği ile varoluşu zorlaştıran toplumsal yapının örtük bir eleştirisidir.

Yazarın "Kadınlar da Vardır " adlı öykü kitabı 12 Mart döneminin evliliklere etkisini yoğun olarak işlediği kitaplar arasında yer almaktadır. Kitaba adını veren öykünün ana kahramanı Gülşen, Arda Kalan öyküsünün doktor Remziyesi ile meslektaştır. İki kadın kahramanın da toplumsal olaylardan yara alan ruhlarını onarmak için çabalaması onları duygudaş kılmaktadır. Gülşen ile avukat eşinin evliliği siyasi

olayların gölgesinde sarsılır. Büyük bir aşkla evlenen iki kahramanın ideolojik görüşleri nedeniyle yaşadıkları sıkıntılar ruhsal durumlarını etkiler. Üniversitede okudukları dönemde çok sayıda eyleme katılan iki kahramanın kendilerini "sosyalist gençler" olarak tanımlamaları ideolojilerinin yarattığı uyumla ortak düşler kurduklarını ortaya koyar. Her mitinge ve yürüyüşe katıldıklarını söyleyen Gülşen, siyasi kimliğini onurla taşıdığının altını çizer. Çalıştığı hastanede zıt kutuplardaki yöneticilerin tutucu söylemlerine karşın şef yardımcılığına kadar yükselmesini mesleki başarı olarak algılar. Eşinin geçmişindeki sol kimliğe bakış açısının zamanla değiştiğini üzülerek fark ettiğinde ilişkileri yara almaya başlar:

"*İlişkilerindeki değişme ne zaman başladı? Gülşen anımsayamıyordu. Evlenmelerinden kısa bir süre sonra 12 Mart oldu, Gülşen üç hafta, Erol bir buçuk ay gözaltında kaldılar. Sonra Gülşen uzmanlığa, Erol avukatlığa başladı. İlk çocukları Mehmet doğduğunda değişme tamamlanmıştı. İkinci bebek Ahmet'in doğumu bir yenilik getirmedi. Erol önceleri mahcup bir övünmeyle, sonradan canı sıkılarak anlatırdı gözaltı günlerini, sonra hiç söz etmez oldu. Unuttu mu ki?... Ne zaman yalnızca su parası, kaç ekmek alınacak, çamaşır makinesi ödentisinden başka şey konuşamamaya başladılar. Ne zaman Erol, davalarından Gülşen'e söz etme gereğini duymaz oldu? Ne zaman Gülşen, o gün doğan bir bebeği ateşli ateşli anlatırken Erol televizyondaki boya badana reklamına dalar gider oldu? Dönüşüm çok hızlıydı. Zamanı anımsayamayacak denli…"* (Atasü, 1983, s. 57).

"Hüzün" adlı öykünün kadın kahramanı düşünce suçu nedeniyle hapse atılmış olan bir erkeğin sevgilisidir. Siyasi olaylara karıştığı için toplum tarafından dışlanmış bir adamı seven genç kadının alkol aldıktan sonra bulanıklaşan bilincinde sürekli dış güçlerin baskılarının yankılanması kadın kahramanın çıkmazlarını ortaya koyar. Dayanma gücü bulamayan kadın kahramanın alkole sığınma nedeni gerçekliğin sertliğini kırma ve bedensel rahatlamayı sağlama arzusudur. Komşuları tarafından dışlanan, horlanan, eleştirilen ve yalnızlığa mahkûm edilen kadın kahramanın bir siyasi hükümlüye duyduğu büyük aşkı toplumun reddetmesi, mahalle kültürünün kendi içinde bir mahkeme kurduğunu ve dar alanlarda bireyleri yargıladığını kanıtlar. Bu bakımdan kadın kahraman da geleneksel toplum tarafından hapse mahkûm edilmiştir. Öykünün adının "hüzün" olması dikkat çekici bir ayrıntıdır. Hüzün duygusunun anlam dünyasına dair yazarın şu sözleri öykünün adını işlevsel kılar: *"Bana kalırsa, bende de var olan bu hüznün önemli bir nedeni, kadının öfkesine sahip çıkamayışıdır. Bastırılan öfke, kötü*

kalpli olmayan insanlarda hüzün şeklinde tezahür eder. Öfke mi kime? Tabi ataerkil düzene ve onun temsilcilerine" E. Atasü (kişisel iletişim, 19.06.2010).

"Hüzün" öyküsü yazarın Woolf'un yazarlık dünyasından etkilendiğini de kanıtlayan bir metindir. Atasü, *"Virginia Woolf, olay anlatıcısı değildir, duygu değişimlerinin, duygu nüanslarının anlatıcısıdır, bana edebiyatta çekici gelen de budur. Zor kavranan, hazır sözcüklerle ifadelendirilmesi kolay olmayan duygu aralıklarını dile getirebilmek. Ayrıca Virginia Woolf edebiyatı deha adalarının oluşturduğu bir panorama olarak değil bütünsel bir bakış olarak kavrar ki bu düşünce bana yakındır."* (Eren, 2001, s. 47) diyerek etkileşimi kendisi açıklar. Hüzün öyküsünde genç bir kadının duygu dünyasının Woolfvari bir üslupla dile getirildiği görülmektedir. Politik gerçeklik de Woolf'un metinlerinde olduğu gibi örtük biçimde de olsa bireylerin iç dünyalarında kopan fırtınalar aracılığıyla dile getirilmektedir.

"Özlem Zamanı Geçti" öyküsünde de Kadriye çürümüş toplum değerlerinin dışarıda insanı hapseden bir düzen oluşturduğunu savunmaktadır. Kadriye, evine ve ailesine karşı yabancılaşmaya başladığında onların kendisini hiç sevmediklerine inanır. Zaman içinde tüm sosyal çevresine karşı yabancılık hissi duyan kadın kahramanın düzene hiç ayak uyduramadığını fark etmesi, onun duygu dünyasını şekillendiren bir güce dönüşür. Yakın arkadaşı Selçuk'a yaşadığı iç sıkıntısını anlatırken "yirmi beşini geçkin olmak, seninle konuşmayan bir babanın eline bakmak ne kadar zor biliyor musun?" diyerek dert yanar. Ekonomik özgürlüğün kadın dünyasındaki önemine dikkat çeken sözleri aynı zamanda onun kapana kısılma hissi yaşamasının nedenini belirtmektedir. Kadriye'nin şu sözleri onun yaşadığı uyum sorununu ortaya koyar:

"Acıdan, ölümden, hapisten korkmuyorum dedi, Kadriye, hiçbir şeyden korkmazdım. Ama sana bir şey söyleyeyim mi, hapisten çıkıp içine girdiğim şu dünyada yaşamaktan korkuyorum. Uyumsuz bir hücre gibiyim bu düzenin bedeninde. Beni yok etmek istiyorlar. En çok da başka yol kalmadığı için karşı çıktığım her şeyle bütünleşip, fizik varlığım zarar görmezken gerçekten yok olmaktan korkuyorum" (Atasü, 1983, s. 139).

Katran Ağacı adlı öyküde Rum sevgilisi Evdoksya'dan köylülerin baskısı yüzünden uzaklaşmak zorunda kalan Mehmet'in başından geçenler, Hüzün öyküsünde mahalle baskısı altındaki aşkı hatırlatarak duygusal ilişkilerin seyrinin belirleyicisinin aşık çift değil sosyal çevre olduğunu düşündürmektedir. Politikanın bireysel duygulara yoğun etkisine işaret eden Katran Ağacı'nda Mehmet orduya katılıp cephede düşmanla savaşıp köyüne muzaffer edayla döndüğünde eski aşkı Evdoksya'nın evine bakmadan

yürüyüp geçer. Kadın kahramanın ve ailesinin ötekileştirildiği şu cümlelerle açığa çıkmaktadır: "*Köy onu bağrına bastı; kahraman Memet! Evdoksya'nın yeşerttiği umut işte o anda kırıldı, o an bildi "hainin kızı" olmak ne demek"* (Atasü, 1997, s. 53).

Askeri darbe döneminin bireysel dramlarını farklı bir açıdan yansıtan Katran Ağacı öyküsünde köyün yazlık bir kente dönüşümü ile kendi değerlerine sahip çıkan saf ve masum insanların paraya tapan bireylere dönüşümü eş zamanlı anlatılmaktadır. Bu dönüşümü yaşayan kişilerin darbe döneminde tutuklanmış, işkenceler görmüş ve köylerine döndüklerinde ruhsal travma sonrasında geçmişlerini tamamen reddedip yepyeni bir kimliğe bürünmüş bireyler olması en önemli ayrıntıdır. Politik koşulların insanı özbenine yabancılaştıracak ve kimlik yitimi yaşatacak kadar güçlü olduğunun altını çizen öyküde yer alan şu sözler 12 Eylül'ün kurguladığı yeni ben(lik)lerin tasviridir:

"*Asker, darbeden sonra hapse düşmüş torunlar eve dönmüştü; işsiz ve dostsuz kalmışlardı… Sonra yavaş yavaş uyum sağladılar yeni dünyaya, koltuk değneğiyle yürümeyi öğrenir gibi, ailelerinin desteğiyle-kimi fırlattı attı koltuk değneklerini ve uğrunda hapis yattığı düşünceleri; bürokrat dedelerin ninelerin hayal bile edemedikleri konumlara fırlamaktı ödülleri ve ceplerine akan, kaynağını yaşlıların çözemediği paralar"* (Atasü, 1997, s. 55).

"Lanetliler" öyküsünde akıl hastanesinde kalan Gülizar adlı kadın da politik olaylar sonrasında ruhsal travma yaşamıştır. Karadeniz'de yoksul bir köyde doğan ve güçlüklerle okuyan kadın kahramanın Beşikdüzü Öğretmen Okulu'nda son sınıf öğrencisiyken bunalım geçirip sinir kliniğine düşmesinin arka planında toplumsal olaylar yer alır. Siyasi olaylar nedeniyle ülkede yaşanan kaos üniversite öğrencilerinin yaşamlarını derinden etkilemiştir. Sevdiği gencin gözlerinin önünde öldürülmesine tanık olan Gülizar, sürekli sanrılar görerek o anı sürekli yeniden kurgular. Geçmişte kalan işkenceler, sorgulamalar ve dayaklar kadın kahramanın zihninde her an karmakarışık biçimde hazır bekler. Çağrışımlar, hatırlamalar, ve sayıklamalar onun hastalığının ilerlemesine neden olur. Baktığı yerde "sağcılar, solcular, ve polisler" gören genç kadın, çıldırmanın eşiğine geldiği an'ı anlatırken "*Çok akıllıydım, onun için hastalandım. Sağcılar 'Selamün aleyküm,' solcular 'Selam' der. Aklım çoktu, onun için almadılar beni aralarına. Aklım çoktu, fazla geldi, rahatsız etti beni…"* (Atasü, 1985, s. 175) der. Uyumsuz ve anlaşılmaz cümleler kurarak karmakarışık zihnini bu şekilde dışa vuran genç kadının "ölümün ve aşkın acısı, öldürülme ve tutuklanma korkusu, davaya ihanet suçluluğu, terk edilme duygusu, yalnızlık, korkular, kuşkular, tedirginlikler" üzerine

sürekli konuşması onun içindekilerden kurtulma çabasının göstergesidir. Kuşkular ve korkular arasında aklını yitirmeye başlayan kadın kahramanın ruh halinin temel nedeni siyasi olayların bireysel ve toplumsal bilinçte yarattığı ağır hasardır.

Allan Hepburn, travma yaratan olay ya da olaylarla yüzleşmede gecikmenin bir nevroz belirtisi olduğundan, travmatik geçmişleri nedeniyle kimlik parçalanması yaşayanların geçmişleriyle hiç ilgisi olmayan alternatif kimlikler de geliştirebileceklerinden bahseder ve onların sürekli değersiz olduklarını düşündüklerinin altını çizer (Güzel, 2014, s. 146). Gülizar'ın da tümlüğünü yitirdiği ve kendisini sürekli "değersiz" hissettiği anlaşılmaktadır. Sevdiği adamın dış etmenlerle aniden yaşamından çıkması onda geri dönüşü olmayan bir "terkedilme korkusu" yaratmıştır ve genç kadın için hiçbir şey artık "sağlam ve kalıcı" değildir. Anlatıcı, Gülizar'ın yaşamını öyküde "güme gitmiş bir yaşam" olarak tanımlar. Onun geçirdiği sinir krizinin ardından çevresindeki insanların ondan uzaklaşmaları konusunda söylenen şu sözler küçük bir taşra kentinde toplumun akıl ve ruh sağlığını yitiren bir kadına bakışını tüm gerçekliğiyle yansıtması bakımından çarpıcıdır: *"Anadolu'da insan hem kadın hem "deliyse" hiç affetmezler onu. Getirip bırakırlar "kancıkları" akıl hastanelerine, bir daha uğramazlar bile. Vebalı gibi, cüzzamlı gibi kaçarlar onlardan, Tanrı'nın yeryüzündeki tüm ilenci üstlerine toplanmıştır deli karıların"* (Atasü, 1985, s. 175).

"*Ataerkil hukuk çok uzun bir dönem boyunca kadınları çocuklar ve delilerle aynı kefeye koyarak "kısıtlı" saymakta herhangi bir mahzur görmemiştir''* (Berktay, 1999, s. 49) diyen Berktay, kadınların da kendi tarihlerinden yoksun bırakılıp çocuk kalmalarına neden olan ataerkil düzeni eleştirir. Kadınlar, deliler ve çocuklar "duygu ve düşüncelerine önem verilmeyen, fikir dünyaları gelişmemiş, kendi tarihlerine de toplumsal tarihe de yabancı özneler" olarak kurgulanmaktadır. Bu kurguyu inşa eden toplumsal kültür, iktidar mekânizmalarının ürünüdür. Erendiz Atasü, öykülerinde soyutlanmış ve ötekileştirilmiş grupları anlatırken buna uygun bir dil kullanır. *"Anlaşabilmek, benliğini oluşturabilmek, diğerleriyle eşit koşullarda var olduğunu hissetmek, susmak zorunda kalmamak dil ve söylemin değişime zorlanmasıyla mümkün olur. Kadınların, çoğunluk içinde yer almayanların, güçsüzlerin, tutunamayanların, ötekilerin sesleri ancak böyle bir müdahaleyle duyulabilir"* (Saygılıgil, 2005, s. 20). Atasü, ataerkil söylemi reddederek kadın dilini kullandığı için kimlikleri nedeniyle ötekileştirilen kahramanların seslerini özgürce dile getirmelerini sağlamıştır.

"Balkon Saati" öyküsünde kadın erkek ilişkileri, aşk ve evlilik temaları işlenirken arka planda darbe günlerinin izleri okura hissettirilir. Öyküde arka fon olarak

kullanılsa da 80 darbesinin yaşandığı dönemin insanları nasıl huzursuz ve mutsuz ettiğine dair bilgiler verilir. Sokakların güvensiz hale geldiği, insanların belli saatlerde balkona dahi çıkmadığı, evlerin kimliği belirsiz kişilerce kurşunlandığı bir dönemi tasvir eden öyküde 12 Eylülün kaos ortamı yansıtılır. Gece yataklarında ürkek, tedirgin, rahatsız uyuyan eşlerin zamanla iletişim problemi yaşamaya başladığının belirtilmesi özel alanlara giren politik gerçekliğin cinsel yaşamları etkilediğine işaret etmektedir. *"İsterse kırk derece olsun, cam açmayı göze alamazdık. Bakarsın bir serseri kurşun giriverir odaya. Olmadı mı böyle şeyler? Çook duyduk. Sonra şafak sökmeden sıcağı, sessizliği, karanlığı ve uykuları bölen patlamalar duyacağız. Bazen yakın bazen uzak. Ne kadar kanıksadıksa da alışamadık, ürpereceğiz."* (Atasü, 1983, s. 84) diyen kadın kahraman "serseri kurşun" bekledikleri için kendi huzurlarını yitirip sevgiyi de paylaşamayan mutsuz çiftlerin sözcüsü konumundadır. *Bir Yaş Dönümü Rüyası* romanında Feride de 12 Eylül sürecinin ülkenin tarihinde önemli bir kırılma olduğunu *"Bir şeyi bozmak çok kolay, düzeltmek ya da yeniden yapmak zordur. Uzun sözün kısası, Türkiye hala 12 Eylül sürecinden çıkmış değil"* (s. 158) sözüyle ifade eder. Feride'nin yeni neslin yaşam algısına dair şu sözleri ülkenin depolitizasyon sürecinde kurgulanan gençliğin değerlerini yitirmesinin altını çizmektedir:

"*Gençler vur patlasın çal oynasın eğleniyorlardı. Umurlarında mıydı, terör, ıstırap, onları neyin beklediği? Kıvrılıp bükülmesi, sarsılıp kasılması, gevşeyip rahatlaması için gövdelerini serbest bırakıyorlardı. Herkesin keyfi yerindeydi, yarınından kaygısız ülkelerdeki gibi. Sanki mayın döşenmemişti yollarına*" (Atasü, 2002, s. 170).

Feride toplumsal tarihle hesaplaşma hususunda oldukça cesur bir tavır sergilemektedir. Resmi tarihin örttüğü toplumsal yaraların toplumsal bellekte yarattığı kırılmalar, bir toplumun kendi benliğinden uzaklaşmasında etkili olmaktadır. Bu gerçeğin bilincindeki Feride 6-7 Eylül olaylarının yarattığı tahribat başta olmak üzere insanların yaşam öykülerinin seyrini değiştiren tarihsel olayları sıkça hatırlamaktadır. Romanda, "Mazi Sayfaları 1''başlığı altında kendi çocukluğunu anlatan Feride, ders kitaplarının yok saydığı tarihsel gerçeklere yer veren düşsel bir kitabı okur gibi her bölümün başlığına uygun bir anısını paylaşmaktadır. "Masum, yoksul ve mutlu" oldukları dönemi gölgeleyen siyasi olayları şöyle anlatmaktadır:

"*İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra doğmuştuk. Yokluğun koyusuyla tanışmamışsak da zenginlikten uzaktık. İlkokuldaydık 6-7 Eylül olayları yaşandığında. Pek anımsayamıyorduk. Birçoğu gibi geçiştiriliveren, üstü örtülen vakalardı bunlar,*

aile sırlarını andırıyorlardı, kurcalamaya gelmezdi. '60 ihtilali estiğinde ortaokuldaydık. '68 fırtınasının ufukta belirmesine ise zaman vardı" (Atasü, 2002, s. 15).

Farklı etnik kimliklere dönük düşmanca politikaların tarihin arka odalarına saklanmasını eleştiren kadın kahraman, roman boyunca ötekileştirmelerin her türlüsüne karşı olduğunu ortaya koyan tavır sergiler. Resmi tarihin anmak istemediği toplumsal olaylara karşı "dilsiz'' tavrının yanlışlığının altını çizer. Açıkoturumlar Çağı romanında da Dersim meselesinden söz edilirken olayı yaşayanların dahi "unutma bahçesi''ne gömmeleri, belleği şekillendirmeye çalışan insanoğlunun tarih karşısındaki acizliğinin göstergesidir. Romanda Visalettin Bey, Dersim tanığı bir emekli memurdur. 1936 olaylarında yedi yaşına ulaşmıştır, ama o döneme ait hiçbir şey hatırlamadığını iddia eder. Düşüncelerini Meral'e aktarırken Cumhuriyetin idealist öğretmen kuşağını olumlayan sözleri yazarın Kemalist bilincinin açığa çıktığı bölüm olarak dikkat çekmektedir:

> "*Olayları öğrendim tabii. Zamanla sağ kalan akrabalardan…" Duruşu kayıtsız… "Hatıralarım, parasız yatılı okulda başlar. Çok iyi öğretmenlerimiz oldu." sözü hemen öğrencilik yıllarına getirmiş, tavrı canlanmıştı. Demek yanıt bu kadar basitti… Hatırlanmıyordu… Hepsi bu…*
>
> *"Peki öğrenince ne hissettiniz?" demişti Meral.*
>
> *"Valla Meral, kızım, anasını babasını yitirmiş bir çocuk ne hisseder… Gerçi öğrendiğimde neredeyse yetişkindim. Ama ne anamın yüzü vardı belleğimde ne babamın. Benim gibiler çoktu. Öğretmenlerimiz şefkatliydi, onlar bize ana baba oldu. Anamız babamız yurdumuzdu"* (Atasü, 2006, s. 245).

Toplumsal olaylara aşırı duyarlı Erendiz Atasü'yü sadece "feminist bir yazar" olarak tanımlamak yazara büyük bir haksızlık olacaktır. Akkoyunlu'nun da vurguladığı gibi Atasü, "salt burjuva sınıfı kadınlarının cinsel özgürlük haklarını arayan bir feminist yazar" olarak değerlendirmek oldukça yanlıştır. Yazar, ''*her sınıftan kadının sorunlarını yansıtmakla birlikte etnik kimlik, mezhep farklılıkları, siyasi, ekonomik çalkantıları cesurca dile getirmektedir* (Akkoyunlu, 2014, s. 164). Erendiz Atasü, roman ve öykülerinde hem kadının hem de erkeğin toplumsal olaylar karşısında değişime uğrayan bireysel kimliklerini toplumsal kimlikleri ile birlikte tasvir etmektedir. *Güneş Saygılı'nın Gerçek Yaşamı*, *Dün ve Ferda*, *Hayatın En Mutlu An'ı* adlı - tezimizin kapsamı dışında kalan- kitapları yazarın feminist bakış açısını korumakla birlikte toplumsal tarihe yoğunlaşan bakış açısının göstergesidir.

6.5. Kemalist Düşüncenin Kadın Üzerindeki Etkileri

"*Kemalist modernite projesi ulus- devleti toplumu örgütleyici ve tanımlayıcı egemen-özne konumuna getirerek hareket eder. Bu anlamda ulusal kimliğin kurulma sürecinde devlet, toplumsal ilişkilerin düzenleyicisi değil tanımlayıcısı konumundadır. Kemalizmin iki önemli niteliği bu noktada ortaya çıkar, birincisi, "birey" nosyonu olmadan geliştirilen ve daha çok "devlete karşı yükümlülüklere" dayalı bir vatandaşlık (yurttaşlık) anlayışı, ikincisi, devletin ayrıcalıklı konumuna dayalı organik ve homojen bir toplum anlayışıdır"* (Keyman,1996, s. 10).

Erendiz Atasü, feminist ve Kemalist kimliğini ortaya koyan şu sözleri ile Cumhuriyetin kadın hakları hususunda sağladığı kazanımları belirtmektedir: *"Biz Türk kadın yazarları için "Evin koruyucu meleğini" bir büyük kahraman Mustafa Kemal Atatürk yendi; ikincisini ise ancak kendimiz kendi çabamızla gerçekleştirebiliriz, kendimizle yüzleşerek ve ataerkilliği sorgulayarak*'' (Atasü, 2003, s. 13).

Ayşegül Yüksel, *Dağın Öteki Yüzü*'nde "kadın" bakış açısının egemen kılındığını vurgulamaktadır. Türkiye'nin 20. yüzyılında yaşanmış tarihsel- toplumsal bir serüvenin bugünün Türkiye'sinde yaşayan ben anlatıcının kadın duyarlığının süzgecinden geçirilerek dile getirildiğini söyler (Yüksel, 1997, s. 172). *Dağın Öteki Yüzü* Cumhuriyetin idealist kuşağını anlatırken diğer eserlere göre feminist bilincin örtük de olsa önemli bir yer teşkil ettiği görülmektedir.

Dağın Öteki Yüzü, Kemalist düşünceyi merkeze alan bir roman olduğundan Cumhuriyet kuşağının tarihini bu düşünce ekseninde irdelemektedir. Yazar anlatıcı, annesinin kuşağıyla kendi kuşağını roman boyunca kıyaslarken kadın duyarlığı açısından önemli bir ayrımı keşfeder. Annesinin Nazım Hikmet'e ve Atatürk'e duyduğu sevgiyi birbiriyle kolayca bağdaştırdığını belirtir. Annesinin iç dünyasına bu yolla dokunan toplum ve tarihin onda bireysel duygulanımlar yaşattığını vurgular. "Benim kuşağım için kitlesel heyecan, bireysel duygu dünyasının dışında seyrediyordu" diyen yazar anlatıcı, kuşaklar arasındaki politik farklılığın belirginliğine dikkat çeker. Yazar anlatıcının idealizm konusunda yaptığı şu karşılaştırma oldukça önemlidir:

"*Bu kadınların ve kuşağımın idealizmleri aynı hamurdan değildi. Aşırı duygucu ama yeterince bilinçli değil! Böyle özetlenebilirdi davranışları; ama varoluş gerçeğini ne derece yansıtırdı bu yalınkat tanım? Annemin ve benzerlerinin içselliklerinde sonuna*

dek yaşadıkları bir şeydi politika; oysa bizlerin içsel yaşantılarımız yok olma noktasına indirgenmek üzereydi politikayla uğraştığımız günlerde" (Atasü, 1995, s. 203).

Cumhuriyete sıkı sıkıya bağlı olan Vicdan için "Cumhuriyet aşkı" onun ruhunu besleyen coşkulu duygudur. Onun için gövdenin başat olmadığını, çocukluğundan beri bütün enerjisini ulusal mücadeleye harcadığını açıklar. *"Varoluşu "gövde" ve ruh diye kesin bir biçimde ikiye bölen bir kuşaktandı o!"* (Atasü, 1995, s. 203). Vicdan kadın erkek ilişkilerinde kendi kuşağının erkeklerinin kadın dünyasına saygı ve sevgiyle yaklaştıklarını dile getirirken bunun Kemalizm'in başarısının bir yansıması olduğunu belirtir. Yazar anlatıcı da Kemalizm'in kadın erkek ilişkilerindeki demokratik, eşitlikçi, ilerici bir tutum sergilediğini savunmaktadır.

Vicdan'ın İngiltere'den döndükten sonra Gazi Mustafa Kemal ile yaptığı görüşme "Dorukta" adlı bölümde ayrıntılı biçimde dile getirilirken bu kuşağın gençlerinin içindeki derin ve içtenlikli Atatürk sevgisi ortaya konulmaktadır. Vicdan, kendisine "zat-ı âliniz" diye hitap eden Atatürk'ün tüm söz ve davranışlarındaki inceliğin ve kibarlığın onun kadınlara duyduğu saygının ifadesi olduğunu vurgular. "*Türkiye'yi dışarıda en iyi temsil edecek kimseler, zat-ı âliniz gibi Garp fikriyatını mevcudiyetine katmış, lakin Türk milli hassasını katiyen kaybetmemiş gençlerdir"* (Atasü, 1995, s. 96) sözünü işittiğinde kendisini Kemalist ordunun bir neferi gibi hisseder. Bu misyon onun için oldukça önemli hale gelir. Onun yaşamı algılayışında Kemalist ilkeler başlıca kılavuz olacaktır. Vicdan'ın Atatürk ile diyaloğu Atatürk'ün şu sözlerinde dile getirdiği duyarlığını ortaya koyduğu bir görüşmedir: *"Bir cemiyet, bir millet erkek ve kadın denilen iki cins insandan mürekkeptir. Kabil midir ki bir kitlenin bir parçasını ilerletelim, diğerine göz yumalım da kitlenin heyeti umumiyesi ilerlemeye mazhar olsun? Mümkün müdür ki bir camianın yarısı topraklara zincirle bağlı kaldıkça diğer kısmı semalara yükselebilsin?* (Onger, 1965, s. 35).

Kendisini bir ordunun neferi olarak algılayan Vicdan'ın duygu ve düşünceleri ulus devletin kuruluş süreci ile kadın öznenin kurgulanışını paralel sorgulamamızı sağlar. Demirci'nin işaret ettiği gibi toplumsal değişim ve reform projeleri toplumsal kurum ve bireyleri sınırları ve içeriği çeşitli ideolojik konumlarla belirlenmiş formüller çerçesinde değiştirmeyi, gerektiğinde yeni kurum ve kimlikler inşa ederek değişim olgusunu belli bir temele ve sürekliliğe oturtmayı hedefler. (Demirci, 2015, s. 66)

Vicdan, Atatürk önderliğinde gerçekleştirilen "dil devrimi" konusunda oldukça hassastır. Eski yazıyı bırakıp yeni harflerle yazmaya başlayan Vicdan, mektuplarında kullandığı dil nedeniyle eniştesi tarafından eleştirilmektedir. Cumhuriyete bağlı

olmasına rağmen eski yazıyı kullanmaktan vazgeçmeyen eniştesi geçmiş zamana duyulan vefa borcunu bu şekilde ödediğini düşünür. Bu noktada alfabelerin kullanımına ideolojik anlamlar yüklendiği görülmektedir. Vicdan'ın eniştesinin bu konuda eleştirilerine verdiği yanıtı Raik'e yazdığı bir mektuptan öğreniriz: *"Biliyor musun, Cumhuriyete kalben sadık bu yaşlı zabit bizim birbirimize, yeni harflerle yazmamıza hayret ediyor… Ona, "Paşa Enişte," dedim, "Biz Cumhuriyetin sivil neferleriyiz."* (s. 30). Vicdan ve Nefise'nin ulu önderin fotoğraflarına duydukları sevgi ve saygı İngiltere'de ev sahipleri Miss Meadow'un da dikkatini çeker. Atatürk'ü kendi imgelemindeki özverili diğer kahramanlarla ilişkilendirmeye çalışır. İsa figürünün aklına gelmesi Miss Meadow'un aldığı katı din eğitimi ile doğrudan bağlantılıdır. Onun zihinden geçen şu düşünceler Atatürk ile İsa arasında kurduğu ilişkiye açıklık getirmesi bakımından önemlidir:

"*Kızların, vatanlarını kurtaran kahramana duydukları sevgiyi ve hayranlığı anlıyordu, tabii; ancak, böyle bir bağlılık onun deneyimlerinde yoktu; tam olarak kavrayabilmek için, tanıdığı olgulara benzetmek, onlarla kıyaslamak gereksinimindeydi, kızların ruh hallerini. Vicdan ile Nefise'nin Mustafa Kemal aşklarını, ancak Katolik rahibelerin İsa aşklarına benzetebiliyordu; İsa'nın yüzüğünü taşıyan bakirelerin…"* (Atasü, 1995, s. 72)

Bu sözlerin ardından yazar anlatıcının zihninde "insandan farklı bir canlı, bir doğa olayı gibi miydi Mustafa Kemal?" sorusu uyanır. Atatürk fotoğrafına bakıldığında onun yüzünde sezgi gücünün ifadesinin şekillenmiş olduğunu söyler. Yazar anlatıcı Miss Meadow'un tarihin bazı dönemlerinde devleşen ya da cüceleşen insan modellerine dair edindiği birikimin önemini şu sözlerle belirtir:

"*Doğanın ve tarihin anlatılması güç rastlantılarının çakışmasıyla belirmez mi büyük adamlar? Miss Meadow tarihin sarsıldığı dönemlerde tek başına, yakınmasız ayakta kalabilmiş tüm kişiler gibi, örtük bir bilgelik geliştirmişti Birinci Savaş sırasında. Sıradan insanların devleştiği ya da cüceleştiği anlara tanık olmuştu. O anlarda yüzlerde beliren anlamları belleğine kaydetmişti; her çizgisinde böylesi atılgan ve çevik bir dikkatin yoğunlaştığı bir başka yüz anımsamıyordu. Küçük insanların küçük akıllarını ve duygularını biçimlendirirken kullanıp ziyan ettikleri o Tanrısal armağan, sezgi gücü cisimlenmişti sanki Mustafa Kemal'in yüzünde''* (Atasü, 1995, s. 72-73).

Ölümünün ardından Türk ulusunun acı çekeceğini, çok üzüleceğini bilen, heykellerinin ve resimlerinin her yere konulacağını düşünen Atatürk'ün, yıllar geçtikçe de bu heykellerin yıkılacağını, ondan özür dilemek adına da sonra yeniden mezarına

gelineceğini öngördüğü belirtilir. Yazar anlatıcıya göre bu fikirler onun ileri görüşlülüğünün ürünüdür. Ulu önderin toplumda herkesin kendisini anlayamayacağını, zamanla bazı yurttaşlarının onun devrimlerinden uzaklaşacağını bildiğini hissetmesi söz konusudur. Ulu önderin onu anlayacak yeni bir kuşağın varlığına duyduğu inancı da koruduğu romanda şu sözlerle vurgulanır:

"*Gene de, garip biçimde ilerde onu anlayacaklarını biliyordu. Şimdi yaşayanlardan daha derinlemesine, ilerde, henüz doğmamış çocuklar, Vicdan Hayrettin gibilerin çocukları onu anlayacak ve seveceklerdi. Onun gerçek evlatları bu çocuklar olacaklardı"* (Atasü, 1995, s. 240).

Vicdan ve Nefise ana yurtlarına duydukları özlem yoğunlaştıkça İngiltere'de "yurt" kavramının anlamını sorgular. İnsanın doğduğu, doyduğu, mutlu olduğu, kendisini güvende hissettiği kara parçalarının o insan için anlamını ele alırlar. "Peki ama, yurt neresidir?.. Yurt kişinin en iyi bildiği, tanıdığı ülke değil midir?" sorusuna yanıt ararlar. Vatan kavramını "yücelten" bir bakışla hareket eden Vicdan, ihanetleri bir bir hatırlayarak üzülür. Barış yanlısı bir insanın geçmişin savaş tablolarını unutma eğilimi söz konusudur. Hümanist bir tavır geliştiren Vicdan, tarihin kanlı olaylarını büyük bir üzüntüyle hatırlar:

"*Vatan!" diye düşündü Vicdan… Babasını gammazlayan Alaşehir mi? Parasız yatılı koğuşları mı? Bakırköy, Sakızağacı Sokak 8 numara mı? Yoksa iki buçuk yaşında yitirdiği o güzelim deniz kenti mi? Selanik'i unutmalı, öyle değil mi? Misakı Milli sınırları dışında kaldı… (Mustafa Kemal doğduğu kenti unutuyorsa sen de unutabilirsin; unutmalısın… Unut, Vicdan unut…. Unut küçük Vicdan, göç yollarında, bebek bedeninin, annenin gövdesinden aldığı korku, kaygı titreşimlerini unut, unutabilirsen… Sen de küçük Reha, sen de Burhan, siz de unutun… Unut, küçük Vicdan unut Yunanlılara duyduğun korkuyu, kini ve nefreti; unut!.. "Uluslar düşmanımız değildir!" unut küçük Vicdan unut, unut dayının evini, başına gelenleri, unutabilirsen… Unut babanın ölümünü, dindaşlarının ihanetini unutabilirsen…)* (Atasü, 1995, .240).

Erendiz Atasü'ye göre yurt duygusu bir ait olma meselesidir. Kendinizi ait hissettiğiniz ve aynı zamanda size ait olduğunuzu düşündüğünüz yerdir. Bu duygu o yere karşı kişiye bir sorumluluk da yükler. Yitirilmiş yurt ise, yitirilmiş sevgiliye benzer. O size yönelik görünür bir bağ taşımaz artık, fakat siz hala onun izlerini taşımayı sürdürürsünüz. (Atasü, 2002, s. 48) Romanda Vicdan'ın yitirdiği vatanıyla bağını sürdürüyor olması Atasü ile düşünce ortaklığını yansıtmaktadır. "*Unuttum hepsini; ateşten geçtim, arındım… Peki vatan neresi?.. Türk'üz, hiç şüphe yok! Öyleyse*

vatan neresi?.. " (Atasü, 1995, s. 62) diyen Vicdan zihnini dolduran soruların yanıtlarını ırkçı söylemlerden uzak durmaya çalışarak araştırması ile dikkat çeker. "Vatan nedir" sorusunu Nefise kendisinin ve ailesinin yaşadığı yokluk dolu günleri anımsayarak şu iç konuşma ile sorgular:

"Vatan?' diye düşündü Nefise. Karaman pazarı mı, limon sattığı?.. Damı akan, rutubet kokan ev mi, Karaman'daki?... Hela aralığında düşük yaparken ölen teyzesi mi? Beline yediği koca tekmesinin izlerini hala taşıyan anası mı? ... Açlık mı? Burunlarının dibine gelmiş Yunan; işgal korkusu mu?... Diyar-ı Bekir mi, kuş uçmaz, kervan geçmez yerlerde?... Erzurum mu, karlı dağlar ardında?... İzmir mi, düşman çizmesi altında?.. Karadeniz kıyıları mı, İskoç kıyılarından yabancı ve uzak?... İstanbul mu, tepeden bakan!... Vatan neresi " (Atasü, 1995, s. 62).

Yazar anlatıcının- Vicdan'ın kızının- Kemalizmin ilkelerini öğrenerek ve yaşayarak Cumhuriyetçi kuşağı tanıdığı, onların fikirlerini kendi kişiliği içinde özgünleştirerek yeniden yapılandırdığı görülür. Geçmişin belgeleri aracılığıyla eski kuşakların hiç bilmediği yönlerini aydınlatan yazar anlatıcı, kendi doğrularına da bu aydınlanma sayesinde ulaşır. Saime Göksu'ya göre özellikle Vicdan'ın Kemalizmle ilişkisi, modern kadının kimlik inşası için mücadele eden Atatürk'ün benimsediği Türk kadını modeline ışık tutması bakımından çok önemlidir. (Göksu, 2000, s. 47) Başta anne ve babası olmak üzere ulusal mücadelenin içinde yer almış kuşağın bir parçası olmaktan onur duyan yazar anlatıcı, romanın sonunda onlarla yaşadığı özdeşimi şöyle ifade eder:

"*Vicdan ve Nefise'den doğma, Kibele'nin sütünden emmiş, Raik ve Türkiye'den olma… Ellerimi zamana daldırıyorum, geçmiş tenime çarpıyor… Kemalistlerin bana can veren mezarlarından yükselen eski zaman gövdemde dolaşmaya başlıyor; hücre peteklerin protein sarmallarında bilincimin doğuşundan önce ve ondan habersiz birikmiş anılara dokunuyor, onları kıpırdatıyor, "benim" kılıyor"* (Atasü, 1995, s. 260).

Yazar anlatıcının sözlerindeki üslûba dikkat edildiğinde onun eczacı kimliğinin yansımaları dikkat çekmektedir. Yazar anlatıcı mesleki bilgisine dayalı olarak kullandığı bu terimlerle ifade etmek istediği bir sentezi daha iyi yansıtmayı başarır. Kemalist kuşağın duygu ve düşüncelerini taklit ederek onlara eklemlenmek yerine bu idealist kuşağın aydınlığını kendi dünyasının da bir parçası haline getirip varlığını zenginleştiren bir sentez yaratır. Özgün bir kişilikte kendine yer bulan eski kuşağın idealizmi yazar anlatıcının iç dünyasında da sağlam bir yer edinir.

Cumhuriyet ilkelerine sıkı sıkıya bağlı olan Vicdan, kardeşleri Burhan ve Reha ile Bursa'da Uludağ'a tırmanışı sırasında aslında bu dağın doruğunu Cumhuriyetin zafer noktası olarak algılar. Atılan her adım tırmanışa geçen, ilerleyen, yeni umutlarla var olan bir milletin genç kuşağının adımlarıdır. Dağın zirvesine ulaşmaya çalışırken devrimlere duydukları inançtan aldıkları güçle yürürler. Kibele Ana, Olympos Dağı, Zeus gibi mitolojik ögelerle süslü bir anlatım kimi zaman destansı ögelerle zenginleşir. Genç neslin üç temsilcisi destan türküsünü bu dorukta söylemek için kararlı adımlarla yol alırken birer mitoloji kahramanına dönüşürler. Atatürk'e duydukları sevgi, aydınlık yarınlara dair besledikleri umut, onların geleceğe güvenle bakmalarını sağlar. Dağ doruğu imgesi sadece toplumsal koşulların iyimser havası ile değil bu üç kahramanın bireysel yaşam koşullarındaki olumlu gelişmelerle de bağlantılıdır. Tayini çıkan Vicdan, hayalini kurduğu öğretmenlik mesleğine adım atmış, sevdiği adamla düğün hazırlıklarını başlatmıştır. Burhan ve Reha, askeri okulu bitirip teğmen olmuştur. Bu anlamda bireysel tarihin umutlu, sevinçli, inançlı atmosferi ile toplumsal tarihin olumlu atmosferi paralel çizgide buluşur. Bu örtüşme yazar anlatıcı tarafından şöyle tasvir edilir:

"*1935 yazının sıcak bir temmuz günü, Olympos Dağı'nın eteklerinden doruklara doğru tırmanan Kemalistleri seçebiliyor musun? Genç Türkler geliyor, yurtlarını bilmeye… Hiç gördün mü böylesini Kibele Ana?.. Göç katarlarında gezerlerdi eskiden, dağınık, meyus, mükedder; yaylalardan yaylalara, konaklardan konaklara, sınırlardan sınırlara sürülürlerdi, meyus, mükedder, mütevekkil… Eşkıya biçerdi onları, sıtma karardı. Bilmezlerdi bir imparatorlukları olduğunu… Katlanırlardı, sessiz… Şimdi başları dik, yüzleri gülüyor… Tanrı Zeus'un makamına, Olympos Dağı'nın doruğuna çıkıyorlar… İnanabiliyor musun Kibele Ana, Türkler Zeus'la barışmaya geliyor… Üç kişiler… Ortadaki genç kadın, İrlanda keteninden bir döpiyes giymiş; başında yüzünü gölgeleyen geniş kenarlı beyaz şapka… Ayaklarında atkılı, beyaz rugan pabuçlar… Ona iyi bak, Kibele Ana… O, Vicdan Hayreddin'dir. İki yanında kardeşleri Teğmen Burhan ve Reha Beyler*" (Atasü, 1995, s. 89).

Çocukluk dönemlerinde farklı coğrafyalarda çok büyük sıkıntılar çeken, akraba evlerinde "sığıntı" gibi yaşayan bu üç kahramanın kaderi ile onların milletinin kaderi arasında kurulan özdeşlik çok önemlidir. Türklerin konargöçer kültürden itibaren tarih boyunca yaşadıkları sıkıntıların ardından Cumhuriyet rejiminin demokrasisine kavuşması bir milletin yazgısının değişme umudunu ifade etmektedir. Doruğa

heyecanla tırmanan üç kardeş işte bu heyecanlı toplumun bireyleridir ve onların coşkusu Türk milletinin duygularını temsil eder:

"Durmadan yenilenen bir enerjiyle doluydu üç kardeş… Dünyayı yıkıp yeniden kurabilirlerdi. Hiçbir şey onları yıldıramazdı. On iki yaşındaki Cumhuriyet'in genç aydınlarını… Reha ve Burhan, Harbiye'yi bitirmişlerdi. Vicdan'ın… kurumuna tayini çıkmıştı; yakında Raik'le evlenecekti. Ve, bir süre önce, Gazi'yle görüşmüştü… Erişilmeyecek hiçbir hedef, ulaşılmayacak hiçbir doruk, keşfedilemeyecek hiçbir bilinmezlik yoktu kardeşler için…" (Atasü, 1995, s. 90).

Vicdan'ın erkek kardeşleri ile ilişkisi Davidoff'un "Yabancının başladığı yer: Tarihsel tahlilde kardeşler sorunu"başlıklı yazıda açıkladığı erkek kardeş- kız kardeş ilişkisini düşündürür. Davidoff'a göre 20. yüzyılın son döneminde, günlük yaşamda pratik insan etkileşimleri gibi en güçlü duygusal bağların bir bölümü de erkek kardeşler ile kız kardeşler arasında yaşanmaya devam etmektedir. Tarihçilerin kardeş ilişkilerini fark ettiği ender durumlarda bu ilişkilerin ne denli önemli oldukları açığa çıkmıştır. (Davidoff, 2002, s. 67) Kardeşler, gerektiğinde birbirlerine anne-babalık etmişler, birbirlerinin gayri resmi öğretmenleri, ev arkadaşı, dostu, hatta kimi zaman sevgilisi olmuşlardır'' (Davidoff, 2002, s. 68) Anne gibi davranan Vicdan'ın erkek kardeşleriyle bağı oldukça güçlüdür ve romanda önemli bir yer teşkil etmektedir.

Yıllar sonra İstanbul'da zengin bir avukat olarak yaşamını konforlu evinde sürdürmeye başlayan Burhan'ın zihnindeki Atatürk olgusu zamanla değişime uğrar. Mustafa Kemal portresi yıllar sonra da salonunun başköşesinde olsa da ilkelerinden uzaklaşan Burhan, kendisine eski ideallerini hatırlatan herkesi de birer birer yaşamından uzaklaştırır. Yazar anlatıcı dayısı Burhan ile annesi Vicdan'ın Kemalizm anlayışlarının arasında giderek derinleşen bir uçurum olduğunu gözlemler. Bu noktada nesnel bir bakış geliştirmeye çalışsa da yazar anlatıcı da Burhan dayısını eleştirir:

"*Siyasal tutumu, yaşlandıkça ve varsıllığı büyüdükçe nefrete dönüşen sol karşıtlığı, kimi kez kaskatı, kimi kez dışavurumlarla beliren. Delice bir sevgiyle Atatürk'e bağlıydı dayım, öyle olduğunu iddia ediyordu. Mustafa Kemal'in salondaki portresi, tüm eşya zamanla değişmişse de yerini korumuştu. Dayıma göre dünyanın en büyük insanıydı. Emperyalizme karşı dövüşmüş devrimciye saygı duyuyordum elbette. Ama nerden bakılsa bir küçük burjuva önderiydi! Ona tapılmasını yadırgıyordum. Mustafa Kemal, annemle babamın, dayımın kuşağı için varoluşlarının temel yapıtaşlarından biriydi; bunu kavramakta zorlanıyordum. Gene de Mustafa Kemal sevgisinin annemle babam için yalın bir yaşama biçimiyle, dayım ve ailesi içinse*

şatafatlı sözlerle belirdiğinin farkındayım. Yanlıştı… Dayımın yaşamı… baştan sona yanlış" (Atasü, 1995, s. 182).

Burhan ile Vicdan'ın Demokrat Parti karşısındaki tutumları da birbirinden oldukça farklıdır. Atatürkçü çizgiden uzaklaşan Burhan, Demokrat Parti'nin uygulamalarını savunur. Kore'ye asker gönderme meselesine şiddetle karşı çıkan Vicdan'ın tavrını yanlış bulur. Kore'den gazi olarak dönecek Cumhur'un Kore'ye gidişine en çok Vicdan üzülürken Burhan bu konuda duyarsız davranır. Vicdan, Demokrat Parti'nin yanlışının sadece bu asker sevkiyatı ile sınırlı kalmadığını, bu partinin gerici bir tutum sergileyerek Cumhuriyet devrimlerinin de yara almasına neden olduğunu savunur. Yazar anlatıcı, Cumhur'un Kore'ye gönderilişi, Demokrat Parti uygulamaları hakkında Vicdan'ın düşüncelerini ve Burhan'ın ablasına karşı çıkışını şöyle ifade eder:

"*Vicdan'ın analık duygusu doğurduğu evlatla sınırlı değildi, kesinlikle. Cumhur da bu alana dâhildi. Burhan hiçbir zaman baba ayrı kardeşi Cumhur'u tam anlamıyla benimseyememiş. Ama Vicdan onu öylesine basmıştı ki bağrına! Cumhur'un Kore tayini sıradan bir olaydı Burhan için! Duyarsızlığı yüzünden Vicdan ona kızıyordu; biliyordu! Kardeşinin hayatının tehlikede olması, Kore'ye asker yollayan Demokrat Parti iktidarına Vicdan'ın öfkesini biliyordu.*

ATATÜRK İLKELERİNDEN TAVİZ VERDİLER.

EZANI ARAPÇA'YA ÇEVİRDİLER.

KADIN HAKLARINI ÖNEMSEMİYORLAR.

İktidarın tüm kusurlarına bir de, "Bizimle alakasız bir amaç uğruna Cumhur'un hayatını tehlikeye atmak" katılmıştı! Vicdan yanlış düşünüyordu tabii. Demokrat Parti içte ve dışta gerçekçi bir politika izliyordu.

"Atatürk'ün döneminde değiliz artık. Atatürk ilkelerini tüm zamanlarda geçerli bir din gibi tekrarlamak bağnazlıktır; işte ablamın ve Raik eniştemin anlayamadığı bu!.." (Atasü, 1995, s. 177).

Burhan, Demokrat Parti'ye çıkarları doğrultusunda yaklaşırken Atatürkçülüğü de sert bir dille eleştirmeye başlar. Ablası ile bu anlamda yolları tamamen ayrılır. Vicdan, Atatürk döneminde kadına verilen önem ve değerin zaman içinde giderek kayboluşuna çok üzülür. Cumhuriyetle elde edilen haklardan sonra gerici bir partinin politikalarıyla yine geçmişin eşitlik ilkesine aykırı durumların tekrarlanacağını düşünür. Dergileri ve gazeteleri özenle tarayan Vicdan'ın Kore'ye dair şiirler bulup tahlil etmesi dikkat çekicidir. Onun edebiyatçı kimliğini açığa vuran bu davranışı aslında ulusçu

çizgisinin aynasıdır, fakat bu konuda yaşadığı düş kırıklığı şiirlerin içeriğinden kaynaklanmaktadır. Bir edebiyatçı gözüyle gerçekliğin nasıl yakalanacağını sürekli sorgulayan Vicdan bu metinleri görünce büyük bir öfke duyar. Yazarın ya da şairin yol bulup aslında satırların, dizelerin arasına sızdığını söyleyen Vicdan okuduğu bu şiirleri çok sert bir dille eleştirir. Onlarda sanatsal içerik arar, onları edebi metin olarak görerek tahlil etmeye çalışır. Daha evrensel duygular arasa da sürekli hamasi bir tavırla karşılaşan Vicdan *"hüznünü ve öfkesini, acımasız eleştirisi ile parçalayarak ancak yenebileceğini"* (Atasü, 1995, s. 142) düşünür. Erendiz Atasü "Woolf'un savaşı "erkek kafa yapılarının bir ürünü" olarak değerlendirdiğini, faşizmin temelini ise, "kendini ön plana süren bir erkeksilik " olarak nitelediğini belirtir (Atasü, 2000, s. 51). Vicdan da ırkçılığı sıkça eleştirerek Woolf ile ortak bir çizgide buluşmaktadır. Okuduğu şiirlere dair Vicdan'ın şu notları metin tahlilinden yola çıkarak kadın kahramanın düşünce dünyasının aydınlatılmasını sağlar:

(a) *Şoven Duygular (b) Hani ya Misak-ı Milli? (c) Antikomünizm (d) Boş gurur* • *Dini hislerin sömürülmesi* •*Şiddete övgü* •*Irkçı duygular* • *Atatürkçülük sömürüsü* •*Mazohizm* •*Kaderci anlayış (Atasü, 1995, s. 145).*

Türk milletini hor gören bir dörtlük karşısında duygulanan Vicdan, içinde bulundukları dönemle Atatürk dönemi arasında bir kıyaslama yapar. Atatürkçü bir tavırla "*Kim hor görebilirdi bizi Gazi sağken? Vatandaşının canı pahasına Batı'dan ilgi ve para dilenecek duruma mı düşecekti Atatürk'ün Türkiye'si?.."* (Atasü, 1995, s. 145) diyerek öfkesini yansıtır.

Vicdan'ın savaş karşıtı tutumu "Yurtta sulh cihanda sulh" diyen Atatürk'ün hümanist tavrına uygunluğu bakımından da dikkat çekmektedir. Savaş hususunda Woolf ile ortak duygu dünyasına sahip olduğunu ifade eden Erendiz Atasü Virginia Woolf'un yapıtlarındaki savaş karşıtlığının oldukça belirgin olduğunu fakat Woolf'un kalemini şiddet sözcüklerine sürmediğini söyler. "*Woolf savaşı anlatmaz, savaşın hemen öncesini ve hemen sonrasını anlatır. İki dönem arasında yitimin kendiliğinden beliren uçurumu, gittikçe derinleşen bir yara gibi kazınır okurun bilincine"* (Atasü, 2014, s. 67) diyen Atasü de kurmaca dünyasında savaş sonrası yitimleri anlatmaktadır.

Mrs. Dalloway romanı başta olmak üzere eserlerinde savaşın öznelerin ruhlarında yarattığı yıkımı dile getiren Woolf, roman karakterlerinin yaşadığı iç savaşa odaklanır. Toplumun bireylerden beklentilerinin iç çatışmalara yol açtığını, bireyi çıkmaza sürüklediğini anlatan Woolf'un romanları toplumsal tarihin mikro ölçekte,

bireylerin yaşam öykülerinde kalıcı izlerini ortaya koyar. *Dağın Öteki Yüzü*'nde de Cumhuriyet tarihi bir ailenin tarihi üzerinden anlatılırken savaşın bireylerde yarattığı iç çatışma yansıtılmaktadır.

Fitnat Hanım, kızı Vicdan'a vatanın kutsallığını ve onu korumanın önemini çocukluk yıllarından itibaren anlatmıştır. Vicdan, Alaşehir'de ilkokul öğrencisi olduğu dönemde "millicilerin ipe çektiği bir asker kaçağını" görünce çok korkmuştur. Bu manzara karşısında uzun bir süre kendine gelemeyen Vicdan'ın aklından geçen soru şudur "yalnızca yaşamaktı istediği, peki bu hakkı değil miydi?" Çocukluk yıllarının bu olayı onun üzerinde derin iz bıraktığından geceler boyunca kâbuslar gören Vicdan'ı annesi yatıştırır. Kızına "vatan düşman çizmesi altındayken korkuya kapılmanın Allah indinde günah, kul indinde suç olduğunu" anlatır. Fitnat Hanım'ın Atatürk sevgisini kendi içinde de hisseden Vicdan, zavallı köylülerin asılmasına neden olan ceza yöntemine karşıdır. Aslında çelişkili hislerle dolu olmasına neden olan bu durum onun yıllar sonra da devam edecek hümanist bakışının ifadesidir. Annesi Fitnat Hanım ise onun bu duygusallığı karşısında kararlı bir sesle *"Baban şehit sayılır. Bize düşen, vatanın kurtuluşu için Rabbimize duacı, Mustafa Kemal Paşa'ya yardımcı olmaktır. Zafer bizimdir."* (Atasü, 1995, s.51) diyerek kızını yatıştırmaya çalışır. Bu konuşmanın son cümlesi üzerinden yazar anlatıcıya yönelik bir eleştiri yapmak mümkündür. ''Zafer bizimdir'' cümlesi slogan tarzında olup kullanıldığı bağlama bakıldığında yapay bir şekilde dillendirilmiş, Fitnat Hanıma zorla söyletilmiş ya da sırası gelmeden yanlış yerde kurulmuş bir ifade havasındadır. Ailenin "millici" olduğunun altını sıkça çizen yazarın tavrı bu noktada abartılı bir tavır olarak eleştirilebilir. Doğal akışın bir parçası olamayan bu yapay ifade, Fitnat Hanım tarafından değil de bir başkası tarafından adeta nutuk edasıyla söylenmiş gibidir.

Vicdan'ın annesi Fitnat Hanım, sürgünlerde geçen çileli ömründe Cumhuriyet devrimleri sayesinde elde edilen güzelliklerle mutlu olma hayali kurduğunu fakat bu konuda hayal kırıklığına uğradığını dile getirmektedir. Cumhuriyeti kendi yaralarına bir merhem olarak düşleyen bu kadın kahraman, iyileşme hayalleri kursa da beklentileri birer birer karşılıksız çıkınca büyük bir boşluğa düşer. Onun hüznü kendi yaşamını değiştirememenin çaresizliğinden kaynaklanan bir duygudur. "*Dağın Öteki Yüzü*" adlı bölümün giriş paragrafı bu ruh halini ifade eder: *"Gençliğim sürgünlerle, göçlerle, ölümlerle geçti, yoklukla. Eldeki avuçtaki bitti. Yorgunum. Çocuklarımı okuttum, onca sıkıntıya göğüs gerip de. Hani mükâfatım, hani? Hiç bağışlamadılar bir kez daha*

evlenmemi. Cumhuriyet yaralara merhem olacaktı, hani…" (Atasü, 1995, s. 228) diyen Fitnat Hanım maddi sıkıntılar nedeniyle huzursuz ve mutsuzdur.

Fitnat Hanım babasından kalma bir mülkün karşılığını alamadığından yaşadığı sıkıntıyı çözmesi için Vicdan'dan Atatürk'ün huzuruna yeniden çıkmasını, ondan yardım rica etmesini söylediğinde Vicdan, hiç düşünmeden bunu reddeder. Bu tatsızlık, onun annesiyle ilişkilerinde önemli bir kırılmaya sebep olan olaylardan biridir. Vicdan, kendisini çıkarcı biri olarak gösterecek bu teklifin yapılmasından dahi rahatsız olur. "Gazi'nin hususi bir meseleyle rahatsız edilebileceği nasıl düşünülebilir?" sorusuna yanıt bulamaz. Fitnat Hanım, Atatürk'le görüşmesini istediği kızının Atatürk'ün meşguliyetini bahane göstererek görüşmek istememesine çok kızar ve Atatürk'ün devlet işlerini ihmal ettiğine dair sert ifadeler kullanır. *"Bak sen… Ne sanıyorsun kendini… Kestane ve kabuğu!.. Devlet işleriymiş… Onun neyle meşgul olduğunu herkes biliyor. İçmekle… Tıpkı üvey baban gibi…"* (Atasü, 1995, 232).

Cumhuriyeti adeta bir aşk gibi yaşayan ve onunla dolu olan Vicdan, yaşamının son dönemlerinde Cumhuriyet devrimlerinden uzaklaşan insanların ihanetlerine tanık olduğundan büyük acı çeker. Vicdan'a göre Atatürk'ün ilkelerinden uzaklaşıldığı için aydınlanma hareketi darbe almıştır. Kemalist ilkeleri yıllar sonra yattığı hasta yatağında dahi koruyan Vicdan'ın "*Dağın Öteki Yüzü*" nedeniyle yaşadığı üzüntü, yazar anlatıcı tarafından şöyle tasvir edilir:

"*Annem kırıldı mı, kabuğuna çekilenlerdendi. Yaşamının büyük aşkı inişe geçtiğinde de böyle yapmıştı. Cumhuriyet annemle babamın yargılarına göre doğrudan sapmıştı; çok üzülüyorlardı, biliyorum; kırılmışlardı. Ortak kırgınlık onları büsbütün birbirlerine bağlıyordu. İkisi birlikte, ancak duygu iletişimiyle geçirgenleşen eylemsizlik kabuklarına çekilmişlerdi; "sığınmak" değildi bu; kirlenmiş bir yaşama tenezzül etmemekti. Kim bilir, belki de benim kabuğumu kırmam, bağlarımı kopartıp fırlatıp atabilmem annemin hoşuna gitmişti!"* (Atasü, 1995, s. 206).

Atasü ile yaptığımız röportajda yazar, Cumhuriyetin idealist kuşağının yaşadığı kırılmaların nedenini şöyle açıklamıştır: "*Kıskançlık, kin, mülkiyet hırsı, başkalarını aşağılama, kibir, gösteriş merakı gibi şeylere tanık olmadan büyüdüm. Bu gibi özellikler tabiatlarında yoktu sanırım. Şimdiki insanlara garip görünen masumiyetlerini korumuşlardı; bu özellik, sanırım içtenlikli idealistlerin özelliği. Hayatın onları yıprattığını tahmin edersiniz. Ama hiçbir zaman eğilmediler. Onların yetiştirmesi olarak, benim de başlangıçta hayat karşısında hayli silahsız kala kaldığımı da tahmin*

etmek zor değil! Dünya, Cumhuriyetin onların ilk gençliğine rastlayan saf ve erdemli döneminden çok farklıydı, ne yazık ki…" E. Atasü (kişisel iletişim, 19.06.2010)

Gençliğin O Yakıcı Mevsimi'nde AyşeAysu'nun en belirgin özelliklerinden biri yurtseverliğidir. Yazar anlatıcı, kadın kahramanın toplumsal sorumluluklarının farkında oluşuna sıkça dikkat çeker. Bireysel kaygılarından, sıkıntılarından hiç kurtulmasa da onun yaşamında her zaman "*sosyal sorumluluk" önemlidir. Ayla Kutlu'ya göre "ülkesine karşı sorumluluklarının hep farkında olan kadın kahraman, bu sorumlulukların yükünü her zaman onurla taşır. İşini kaybetme pahasına da olsa halk için mücadele eder. İdealist bir doktor olan genç kadının örgütlü mücadele içinde olması önemlidir. Meslek odası aydın insanların eylem alanıdır. Ayşe-Aysu, sadece fikir üretmeyen aynı zamanda uygulamada da tepkilerini, eleştirilerini açıkça ortaya koyan bu insanlardan biridir"* (Kutlu, 2000, s. 10).

Fethi'yi daha iyi anlamak ve onun geçmiş yaşantısını öğrenmek için Divrik'i ziyaret ettiğinde AyşeAysu'nun orada yaşadıkları onun işine düşkünlüğünün ve sosyal sorumluluğunun da belirgin bir biçimde ortaya çıkmasını sağlar. AyşeAysu'nun yurtsever duyguları adeta bu bozkır toprağına akar: *"Genç bir kadının yüreği yerinden fırlayıp dalga dalga yayılır bozkıra… Yurt sevgisi… Bu çorak toprağı ve üstünde yaşayanları nasıl seviyor!...Hayatını onlara bağışlayabilir. Yıllarca kızamık bebelerini sağaltabilir, ishalden kurumuş minik ağızlara şekerli-tuzlu su besleyebilir damla damla"* (Atasü, 1999, s. 90).

Bir Yaş Dönümü Rüyası'nda Feride'nin Şirin'e duyduğu sevgiyi yurt sevgisi ile eş değer görmesi oldukça anlamlıdır. Vatan ve evlat kavramları "koşulsuz ve yoğun" sevgide birleşmektedir. "Feride için ülke Şirin, Şirin ülke demekti." cümlesi de ülkesine ve kızına eş duygularla bağlı kadın kahramanın yoğun duygularının açık ifadesidir.

Toz adlı öyküde mekânlar aracılığıyla Cumhuriyet yıllarını düşünen kadın kahraman geçmişin kültür elçileri olan bazı mekânlara özel anlamlar atfeder. Öyküde "Cumhuriyetin kızı" diye anılan kadın kahraman İstanbul sokaklarında yürürken ulusçu bir tavırla Atatürk döneminin önemli simgelerini sorgular. Özlemle andığı mekânların modernleşme projesinin ürünü olduğunu savunan kadın kahraman, anne ve babasının da dâhil olduğu idealist Cumhuriyet kuşağını sıkça düşünür. Geçmişin izlerini arasa da köklerine bir türlü kavuşamayan kadın kahramanın Park Otel'i ararken karşılaştığı manzara, yıkılanın sadece binalar değil toplumsal tarih olduğunu düşündürmektedir:

"*Cumhuriyete duyulan katıksız iman, bastırılan ve hiç sorulmayan ulusal ve ailesel sorular, ana babalık yetkesi, soluk gri sislere dönüşen mavi şimşek gözler...*

Hepsini grayder toza ve kuma dönüştürdü. Taksim'e, İstanbul'a, giderek bütün Türkiye'ye yayılan inşaat kumu ve tozuna (Atasü, 1992, s. 56).

Su adlı öyküde de kadın kahramanın kolektif bilincin yitimini üzülerek fark etmesi söz konusudur. Cumhuriyetin idealist kuşaklarının yaşamını düşünen kadın kahraman, politik duyarlıkları olan yurttaşların yerini alan yeni insan modelinin bencilliği ve duyarsızlığı karşısında duyduğu kırgınlığı "eskiden bu ülkeye bu halka nasıl da candan bağlıydım" diyerek dile getirmektedir. Kurtuluş savaşını yaratmış bir halkın kendi belleğine sahip çıkamayışı kadın kahramanı şaşırtan unsurdur. *"Geçmişimiz var mı bizim? Öylesine belleksiz ki herkes"* (Atasü, 1992, s. 93) diyerek üzüntüsünü yansıtan kadın kahramana göre herkesin unutmayı seçtiği bir yerde geçmişin de tarihin de var olması imkansızlaşır. Kadın kahramanın bu düşüncesi Kemalist çizgiden tamamen uzaklaşılan ülkede ulus bilincinin yitiminin kaynağına ışık tutmaktadır.

Açıkoturumlar Çağı'nda Meral, yoksul kadınlara yardım amacıyla katıldığı derneğin çalışmasında karşılaşılan sorunları çözmek üzere gittiği Milli Eğitim Müdürlüğü binasında farklı bölümleri dolaşırken rastladığı yönetici tiplerinin dönemin iktidarlarının hizmetinde, gündelik çıkarların peşinde, kaba saba davranışları ile niteliksiz kişiler olduklarını görür. Meral kendisine "Kapa çeneni hatun! Bıktım bu solculardan. Kapıdan kovuyorsun bacadan girmeye kalkıyorlar." diye bağıran müdüre *"Biz sadece Atatürk ilkelerini savunuyoruz"* (Atasü, 2006, s. 206) şeklinde bir yanıt verir. Duvarda asılı Atatürk resmine baktığında içi sızlar, çünkü eğri duran fotoğrafın günlerdir tozunun alınmadığını fark eder. Nesneler geçmiş zamanın elçileri olduğundan tozlanan resim Atatürk ilkelerinden uzaklaşan "milli" eğitimin içler acısı halinin nedenini ortaya koymaktadır.

6.6. Sol Hareketin Kadına Bakışı

Dale Spender, "Man Made Language" adlı kitabında *"Onlar (kadın ve erkek) dünyayı bölüşürken erkekler, üretken verimli olarak kurabildikleri, düzenleyebildikleri kategorileri kendileri için alırlar, kendilerine özel saklarlar"* (Spender, 1980, s. 101) diyerek erkeğe özgü alanların nasıl etiketlendiğini açıklamaktadır.

Cumhuriyet döneminden itibaren kadınların kamusal alandaki varlığının siyasi dünyada da seslerini yükseltmelerini sağlayacağı düşünülse de bu beklenti gerçekleşmez. Tekeli'nin vurguladığı gibi *"Cumhuriyet dönemi boyunca kaydedilen*

iktisadi ve toplumsal gelişme sürecinden, kadınların gerektiği gibi pay alamadığı ve bazı açılardan durağan (aile içi rol, kentsel işgücüne katılma gibi) bazı açılardansa gerileyen (siyasi hayat) bir toplumsal kategori görünümü taşıdıkları, eğitim alanında sağlanan göreli ilerlemelerin ise, kadın yaşamının yeniden biçimlenmesini sağlayacak ölçekte ve nitelikte olmadığı sonucuna varmak zorunluluktur'' (Tekeli, 1983, s. 1204).

Sol hareket ezme-ezilme çelişkisine duyarlığı ve eşitsizlik karşıtı doğası ile kadınların sorunlarının çözümü için işbirliği edilecek en yakın ideoloji olarak görülmektedir. Fakat Erendiz Atasü'nün vurguladığı gibi *''toplumumuzun antidemokratik- ataerkil alışkanlıkları sol muhalefette de yapılanmış, Marksist veya Marksist olmayan sol "Kadın"a bir gövde olarak kendisinin bilincine varabilmesinde yardımcı olmamıştır* (Atasü, 2003, s.12). Sol hareket, kadın kimliğini görmezden gelmiş, sınıf çatışmasının cinsiyet eşitsizliğinden daha önemli olduğunu savunarak kadın meselesini arka plana atmıştır.

Gençliğin O Yakıcı Mevsimi romanında Tomris adlı kadın doktorun kendi meslektaşı Turhan ile evliliği anlatılırken sol hareketin kadına bakışı da irdelenmektedir. Kocasının dernek yöneticiliği yaptığı ve aktif siyasetin içinde yer aldığı yoğun yaşam temposu karşısında onu bir köşeden izleyen, ondan giderek uzaklaşan, kendi yalnızlığını başkası ile paylaşmayı deneyen Tomris'in iç dünyası yazar anlatıcı tarafından tüm ayrıntılarıyla betimlenir. Yıllarca süren ve başkalarına örnek evlilik diye gösterilen bu evliliğin çatırdama nedeni, Tomris'in kendisini yapayalnız hissetmesi ve eşiyle iletişim kuramadığına inanmasıdır. İdeolojik bağları çok önemseyen bireyin olguları kendi konumuna göre değerlendirmeye başladığını belirten Metin Erol, gelenekselleşen, egemenlik ilişkilerinin sürdürülmesini sağlayan yapıların bu şekilde oluşup süreklilik arz ettiğini belirtir (Erol, 2008, s. 211). *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*'nde Turhan da liderlik yaptığı sol grubun dışında hiçbir şey düşünmemeye başlamıştır. Sol hareketin "dava adamı" kimliği onu özel yaşamına zaman ayırmaktan alıkoymuştur.

Sol harekette kadın yoldaşlardan sabırlı davranmaları, "ciddiye alınacak devrimciler olduklarını kanıtlamaları" beklenir. Berktay, kadın ve erkeğin eşitliği üzerine görüş bildirilse de sol haraketin kendi içinde teori ve uygulamadaki çelişkilerine dikkat çeker. Hem sol harekette hem de İslami söylemde karşımıza çıkan "bacı" kimliği Berktay'ın da vurguladığı gibi "*cinsiyeti ve bireyliği bastırılmış kadın arkadaş tipi*"ni ifade eder. (Berktay, 2010, s. 282). Sol hareket, feodal yapının yerleşik davranış kalıplarını sorgusuz kabul etmesini "halkın değerlerine sahip çıkma" olarak savunurken

ataerkil toplumun kadın ve cinselliğe dair önyargılarına ve klişelerine de sahip çıkmış olur. Devrimci birliği ve dayanışmayı bozma potansiyeli taşıyan *"fitne"* unsuru *"bacı"* söylemiyle ortadan kaldırılmaya çalışılır (Berktay, 2010, s. 280).

Açık Oturumlar Çağı romanında sol harekete içerden bir bakışla derinlikli eleştiriler yöneltildiği görülür. Sol görüşleri ile bilinen Visalettin Bey, Türkiye Öğretmenler Sendikası mücadelesinde mert kadın arkadaşlar tanıdığını, bu kadınların en belirgin özelliğinin yalnızlıkları olduğunu ve kendisinin onları asla kadın olarak algılamadığını belirtip onların devrim yoldaşı olduklarını söylemesi sol hareketlerin kadın algısının özetidir. Kadınlara birlikte oldukları erkekler üzerinden anlam yüklediğini, onların kimliklerinin eşlerine göre belirlendiğini söyleyen Visalettin Bey'in bu tavrı kadını cinsel kimliğinden uzak algılayan sola dönük eleştirilerin kaynağına ışık tutmaktadır.

"Yüzey" adlı öyküde sol çevrelerin politik ortamlarında kadının geri plana itilişi bazı önemli ipuçları ile anlatılır. Masada ülkenin siyasi sosyal atmosferi üzerine konuşulurken kadının sadece "dinleyici" rolünde olması dikkat çeker. Kadının varlığının farkında dahi olmayanların "koca ve kocası gibiler" diye genel ifadelerle tanımlanması önemlidir. "*Sınıfının erkeklerinin gerçekte sahip oldukları ya da öykündükleri bilgi, özgüven ve söz söyleme yetisini, kadınları ve yaşamda kendileri kadar şanslı olmamış diğer erkekleri terörize etmek için kullanmalarına adlandıramadığı bir tepki duyar''* (Atasü, 1992, s. 114) cümlesi onun hislerinin açık ifadesidir.

''Su'' adlı öyküde kadın kahramanın kocası ülkede politik kargaşanın olduğu dönemlerde yurdu terk etme kararı alır fakat eşinin geleceğine dair onunla hiçbir şey konuşmaz. Evliliklerin çatırdaması, psikolojik sorunları nedeniyle bireylerin aynı çatı altında dahi duramaması, gözaltı ve hapis korkusu nedeniyle sürekli 'kaçma' isteği bireysel trajedilerin merkezinde yer alır. Kadın kahramanın aşkı ve evliliği önceleyen bakışı eşi tarafından tepkiyle karşılanır. Eşinin şu sözleri kadın kahramanı yıkıma uğratır:

"*Yeter, devrimci atılımımı yok edeceksin. Küçük burjuva isteklerinle beni köreltmeye çalışıyorsun! Okuduğumu bile anlamıyorum; yarına kadar bu semineri yetiştirmem gerek. Hava güzelmiş, çıkalım gezelimmiş! El ele dolaşmak gibi çocukça davranışlara ayırabilecek zamanım yok benim*" (Atasü, 1992, s. 195).

Kocasının kendi misyonunun altını çizdiği bu konuşmanın ardından başına ağır bir darbe yemiş gibi diz çöken kadının "ürkek bir hayvan gibi" kalakaldığı vurgulanır.

Yurtdışına kaçmaya çalışan eşinin kendisini hiç düşünmeden aniden evi terk etmesi kadın kahramanda büyük bir kırılmaya neden olur. Yıllar sonra yeniden birlikte olmak isteyen eşi "hayatın amacı belki de uzlaşmadır" diyerek kendisini ikna etmeye çalıştığında kadın kahraman eşinin devrimci kimliğini sorgular. *"Bunu sen mi söylüyorsun? Bir devrimci..."* (s. 110) diyen alaysı ses tonu geçmişin yarattığı yıkımın bir hesaplaşmasına dönüşür. Yıllar sonra eşine dönüp her şeyi unutmasını isteyen erkeğin şu sözleri aslında sol kanadın aydınlarının feministlerce eksik bulunan ve sıkça eleştirilen "devrimci güçlü kadın" şablonunu yansıtması bakımından önemlidir: *"Bak, Türkiye'den uzaktayken yanlışı nerde yaptığımızı anladım. Sen korunmaya muhtaç küçük bir kızdın. Oysa ben seni her sorunun üstesinden gelebilecek, yetişkin bir kadın, sapına kadar bilinçli ve dayanıklı bir devrimci sandım. Yanıldım"* (s. 112).

Sol harekette lider konumunda olan kişilerin "kurtarıcı" gibi algılandıklarını düşünerek kendilerini aşırı yük kuşanmış dava adamı olarak görmeleri onların sosyal ilişkilerini etkiler. Erkeği üstün konumda tutan ataerkil söylemin bu noktada sol içinde de yeniden üretimi söz konusu olur. Hayat Bir Rüya adlı öyküde anlatıcı, *"erkeğin siyasi bir grupta önder konumda olması eşine sorumluluk yükler"* (Atasü, 2008, s. 92) cümlesiyle kadınların adını söylemeden "ve eşi" tanımlarına sığdıran zihniyet eleştirilir. Öyküde dönemin siyasi atmosferine dair bilgiler verilirken "*Siyasi bir grupta önder durumundaki erkeğin eşinin sorumlulukları vardır; hele kaldırımlarda cesetler yatarken"* (s. 92) cümlesinde de "erkeğin eşi" kadın kimliğinden uzak anlatılmaktadır.

''Özlem Zamanı Geçti'' öyküsünde Selçuk'un sevgilisi Ali Doğan eylemciler arasında önemli bir liderdir. Onunla birkaç kez eyleme katılan Selçuk, onun "köylü geçmişine, gecekondulu şimdisine vurulur." Ali Doğan, kadın kahramanı siyasi hareketlerden uzak tutma çabasını onu "koruma" isteği olarak açıklar. Bu durum "pasif, yardıma muhtaç, zayıf kadın"söyleminin yeniden üretimi olsa da Selçuk, erkeğin kanatlarına sığınmayı olumsuz bir şey olarak görmez.

"*Ali Doğan Selçuk'u pek karıştırmazdı olaylara. "Kadın, kız işi değildi" böyle şeyler. Selçuk kendini kanıtlamaya çabalamadı. Ali Doğan'ın koruyuculuğuna sığınmış, sıcacık ve rahattı. Gene de birkaç kez gösterilere katıldı. Oktay'la oralarda tanıştılar. Bir keresinde Ali Doğan, Selçuk ve Oktay Cebeci'den Kızılay'a dek koşmuşlardı, enselerinde polisin soluğu. Bir apartmanın girişine sığınıp atlatmışlardı polisi. Selçuk hiç korku duymadığını ayırt etti sonradan. Oysa polisten, coptan, kovalamacalardan, sorgulardan bütün bunların ailesine getireceği üzünçlerden ürkerdi. Kadriye değildi o*" (Atasü, 1983, s. 123).

Ali Doğan'ın şu sözleri Selçuk'u çok etkiler: "*Ben sözlümü tehlikeye atamam. Erkekliğe sığmaz bu. Bir sürü işim var benim. Sen yanımdayken aklım sana takılır. Düştü mü, kaçamadı mı, falan filan diye... Başımı derde sokma benim"* (Atasü, 1983, s. 123). Olaylara karışan herkesin tutuklandığı süreçte kendisine dokunulmadığı için "muhbir" olduğu söylentilerinin yayılması Ali Doğan'ı çok üzer. Selçuk, sol harekete mensup kişilerin bazı hatalı davranışlarının nedeninin onların sıkışıp kaldıkları değişmez kalıplar olduğunu açıklar. Selçuk'u bu açıklaması nedeniyle cahil olmakla suçlayan Ali Doğan'ın tepkisi bununla da kalmaz. Eleştirileri karşısında çok öfkelenip Selçuk'a tokat atarak eleştirel bakışa tahammülsüzlüğünü gösterir. Ayrıca ilerici bir siyasi görüşe sahip olduğuna inanan erkeğin aslında kadın dünyasına yaklaşımında ilerici ruh üzerine kafalarda soru işareti bırakır. İdeolojik duruşlarına aykırı davranan insanlardan biri olan Ali Doğan'ın feodal düzenin kadına bakış açısını kendi içinde yaşatmaya devam ettiğinin altı çizilir.

Marksist feministlere göre kadını tam anlamıyla kurtuluşa erdirebilmek için sınıflı toplumun yani kapitalizmin sona ermesi şarttır. August Bebel'in söylediği gibi kadın sorununun çözümü toplumsal sorunun çözümü ile özdeştir. Rosa Luxemburg ve Clara Zetkin başta olmak üzere Marksist feministler genel olarak bu yaklaşıma bağlı kalırlar (Sevim, 2005, s. 65). Sol hareketin erkekleri, sınıf sorununu önceledikleri için kadın meselesinde özenli ya da incelikli bir yaklaşım sergilemezler.

Selçuk'un evlilikte cinselliği önemsememek gerektiğine karar verip kendisini çocuğuna adaması ve politik konulardan tamamen uzak kalmaya çalışması aslında pek çok kadının bu konuda ortak çözüm yöntemine işaret etmektedir. Geçmişteki özellikle de üniversite yıllarındaki sol çevrelerde kadın erkek ilişkilerine bakışı hatırlayıp eleştiren Selçuk, özgürlükten uzak ilişkiler yaşandığını söyler. Sol ideolojiyi savunan insanlar olarak gençlik dönemlerinde ne devrimi ne de kadın erkek ilişkilerini bildiklerini düşünerek hiçbirini doğru yaşayamadıklarına dikkat çeker. Sol hareketin içindeki gençlerin yaşam karşısındaki deneyimsizliği şu sözlerde vurgulanır:

"*Kadın-erkek ilişkisini el ele tutuşmak, öpüşmek sanmışlardı. Öyle öğrenmişlerdi Rock Hudson'lu Doris Day'li filmlerde. Ne cinselliği düşünmüşlerdi ne çatışmaları. Ve şaşkın, kararsız kalakalmışlardı. Hep aldanışlar içinde bocalayıp dümdüz giden yaşam yollarında yapay yokuşlar yaratmışlardı. Ve işte şimdi gerçek bir kargaşanın orta yerinde sıkışmış, tuzağa düşmüşlerdi. Birbirlerine destek olmalıydılar, başka yol yoktu. Selçuk sımsıkı sarılmıştı Oktay'a. Onlardan biriydi Oktay. Desteğe*

gereksinimi vardı. Bu desteği hak etmişti. Ve hiç ummadığı anda cinselliğin cenneti Selçuk'u buluverdi" (Atasü, 1983, s. 179).

Çetin'in kız kardeşi öyküde siyasi bağlantıları ile tanıtılan kadın kahramanlardan biridir. Tıp fakültesini son sınıfta terk edip örgüte katılan, ailesiyle tüm bağlarını koparan genç kızın katıldığı bir banka soygunundan sonra arandığı ve kaçak yaşamayı sürdürdüğü söylenir. Çetin, yakın arkadaşı Selçuk'a kız kardeşini anlatırken ona duyduğu öfkeyi yansıtan sözler söyler. Babasının ölümüne yol açtığını, annesini perişan ettiğini vurgulayarak onun bir an önce yakalanmasını diler. *"Çetin kardeşinden ölmüş gibi söz eder"* (s. 166) Siyasi ortamın ne kadar gergin ve tehlikeli olduğu belirtilir. Çetin ve karısı, mahallelerinde yaşayamaz duruma gelmişlerdir, sürekli tehdit mektupları almaları huzursuzluğa neden olmuştur. Selçuk, kendilerinin de aynı mektuplardan aldıklarını, mahallelerin artık tekin olmadığını anlatır. Eşi Oktay'ın yetmişlerde katıldığı eylemler nedeniyle kendilerine baskı yapıldığını düşünür. Çetin'in kız kardeşi ile ilgili sözleri, Oktay'ın da Kadriye'ye yönelik "aşağılayıcı, horlayıcı, ötekileştirici" sözleri sol görüşlü erkeklerin politik dünyada aktif kadınlara da saygı duymadığına işaret etmesi bakımından önemlidir.

Bir Yaş Dönümü Rüyası romanında Ferhat, sosyal demokrat ağırlıklı iktidara dair yorum yaparken ülkenin politik atmosferini değerlendirir. "İkinci Milliyetçi cephe hükümetinin eli kulağındadır" diyen Ferhat'ın konuşması sırasında odada bulunan kadın kahramanların suskunluğunu ifade eden şu sözler dikkat çekicidir: "*Kadınlar erkeklerin önünde siyasi tartışmaya girmiyor, başka konulara da geçmeyip dinliyorlardı*" (Atasü, 2002, s. 10). Ferhat'ın feodal ilişkilere uygun bir aile ortamında yetişmesi onun sosyal ilişkilerini tümüyle şekillendirir. Romanda siyasetin sertliğinin artması hususuna dikkat çekilirken erkeklik-siyaset ilişkisine şu sözlerle vurgu yapılır:

"*Evlilikleri boyunca derneklerde, devrimci kuruluşlarda toplantıdan toplantıya koştular. (...) Sokaklar öfkeye ve aleve boyandıkça, erkeğin arzusu kabarıyor, hoyratlaşıyordu. Birçok arkadaşlarını yitirmişlerdi siyasi karşıtlıkların kapışmasında (...) Ferhat'ın bilinci bireysel ilişkileri geri itmişti. Ülkenin esenliğinde yoğunlaş diye buyuruyordu varlığının geri kalanına"* (Atasü, 2002, s. 29).

Tıp fakültesinden siyasi meseleler yüzünden atılan Sedat'ın "kodları yüzyıllardır belli ve kadınlara kapalı bir yeraltı dünyasında" uzun süre yaşadığı belirtilir. Erkeklerin ceplerinde haritaların olduğu bu kapalı dünya aslında devrimcilerin bir kolundan oluşan bir yapıya işaret eder. Sedat'ın yeryüzüne çıkma isteği onun ilerleyen yaşlarında bir kadının şefkatine sığınma isteği duyması ile eş zamanlıdır. Anneannesi ile çok güçlü

bağları olan Sedat'ın kırklı yaşlarında Feride ile yakınlaşması onun yaşamını tamamen değiştiren dönüm noktasıdır. Devrimciliğin yeraltı örgütlenmelerinden zaman içinde uzaklaşan Sedat'ın yaşamı, aslında kadına kapalı kapılarıyla bilinen başka bir "erkek egemen dünya"nın tasviridir.

Bir Yaş Dönümü Rüyası'nda hastane günlerinde büyük bir iç hesaplaşma yaşayan Feride, 12 Mart ve 12 Eylül dönemleri başta olmak üzere toplumsal karmaşanın hakim olduğu günlerde bireysel sorumluluklarını yerine getirmediğini düşünürken Ferhat ve Sedat'ı da anımsar ve şu sözlerle özeleştiri yapar:

"12 Mart işkencecilerinin elinde tüm derisine kan oturan Sedat'ın, 12 Eylül öncesinin divane çocuklarının elinde can veren Ferhat'ın kaderlerine ortak olamamıştı. Onlar acı çekerken yanlarında bulunamamış, ellerini tutamamıştı. Hapse düşmüş, işkence görmüş diğer arkadaşlarının başlarına geleni paylaşamamıştı. O kadar genç insan ölmüşken ve hala ölüyorken yaşamıştı, yaşıyordu" (Atasü, 2002, s. 126).

Ameliyatının ardından kendi bedeni üzerine çok yoğun düşüncelere dalan ve adeta bir iç yolculuğa çıkarak bireysel tarihi ile yeniden hesaplaşan Feride, boşanıp emekliye ayrıldıktan sonra bireysel sorumlulukların yine ağır bastığını itiraf eder. Feride, 1990'lardan itibaren toplumda "ortalığı ele geçirmiş siyaset dışı etkinlikler" olduğuna dikkat çeker. Katıldığı okuma grubu tarafından çıkarılan dergi ile uğraşırken bu etkinliğin *"hiç olmazsa anlamlı ve estetik"* (Atasü, 2002, s. 143) olduğunun altını çizer. Ülkenin sorunlarının artık eskisi kadar kendisini etkilemediğini düşünen Feride'nin "rahat bir sığınağa çekilir gibi içselliğine döndüğünü" belirten anlatıcı, aslında onun bu konudaki çelişkilerini, iç çatışmalarını da satır arasında ifade eder. Ekonomik olayların politika ile ilişkisine sürekli kafa yoran *Feride'nin "gençliğinden kalma bir Sosyalist refleksi"* (Atasü, 2002, s. 143) hiç yitirmediği vurgulanır.

Romanda TÖS oldukça önemli ve etkin bir sendikadır. Feride, yakın kız arkadaşı İzgen ile bağlarını sağlamlaştıran politik görüş ortaklığının altını çizer.Türkiye Öğretmenler Sendikası'na üye olan iki kadın kahraman, o kapatılınca Öğretmenler Derneği'ne geçerler. *"TÖS yeni bir ufuk, yeni bir çevre, yeni bir yaşam demekti"* (Atasü, 2002, s. 232) cümlesi aslında bu sendikanın etkinliğinin ve gücünün açık ifadesidir. Feride, gönüllü toplumsal çalışmaları kapsayan dernekler ile ilgili görüşlerini ifade ederken dernek ve sendikaları bazı noktalarda eleştirir. Onun "biz" ve "ben" olgusuna bakışını da ifade eden şu sözleri aynı zamanda derneklerin politikalarına da bir eleştiridir: "*Aşkta iki kişiyi birarada tutan çekim zamanla nasıl tavsarsa, derneklerde de*

benzeri yaşanıyor. Sahici 'biz' kayboluyor ve yalan bir 'biz'in altından haris, kıskanç 'ben'ler sırıtıyor" (Atasü, 2002, s. 184).

Sır öyküsünde devrimci bir genç erkek, bitkibilim diploması almak için geldiği büyük şehirden darbe döneminde kendi memleketine kaçar ve tutuklanmaktan son anda kurtulur. Varlıklı ailesinin yanına sığınan gencin eğitimini yarım bırakmasının onun için sorun olmayacağı, *"onun önder olmak için"* (Atasü, 2008, s. 84) doğduğuna inandığı ve diploma ile yetinmeyeceği söylenir. Anlatıcı, onun "cezaevinde çürüyen, darağacında sallanan ya da işsiz kalıp zorunlu işportacılığa soyunan" tiplerden biri olmadığının altını çizer. Öyküde akademisyen kadın kahramanın bu devrimci gençle ilişki kurup yasak aşk yaşamasında kendi kocasının politik görüşlerine karşı yıllardır içinde biriken tepkinin etkili olduğu belirtilir. Sağ siyasalara yatkın olan eşine karşı çıkan kadın kahraman, sol görüşlü öğrencilere liderlik edip kürsülerden kalabalıklara seslenen gencin sağlam duruşundaki ışığa âşık olur. Devrimci gencin kadının hamile olduğunu öğrendiği dönemde duyarsız davranışlar sergilemesi kadın kahramanı çok üzer. Sol harekette kürsülerde konuşan lider gencin ilişkide hiçbir sorumluluk almayıp kaçması, kadına değer vermemesi ve kaba davranışları örtük de olsa öyküde eleştirilmektedir. Bu bakımdan Erendiz Atasü, feminizmin sol harekette ''sınıf'' temelli ideolojinin kadın cinsini arka planda bırakan tavrına yönelik eleştirilerini roman ve öyküleri aracılığıyla desteklemektedir.

YEDİNCİ BÖLÜM

SOSYAL YAŞAMDA KADIN

Erkek egemen kültür, kadının doğası gereği "evcil" olduğu düşüncesinden yola çıkarak onu "ev" yaşantısının sadık bekçisi olarak kurgulamaktadır. Üstün konumdaki erkek özne ataerkil toplum düzeninde "dışarı" hayatı için yeterince "akıllı ve güçlü" olduğundan sosyal yaşamını kendi başına düzenleme yeteneğine sahiptir. "*Kamusal/özel ikiliğinin (dikotomi) kaynağı klasik liberalizmdir. Kamusal, politikanın ve hakem gibi davranıp genel yasalar çıkartan devletin alanına atıf yapar: Özel olan ise ev alanını kapsar ama ayrıca özel çıkarlar, özel girişime ve özel bireylere de atıf yapabilir. Sosyolojik bakımdan bu, sanayi üretiminin gitgide daha fazla erkeği "dışarıya" çalışmaya gönderme ve kadınları "ev"e havale etme tarzıyla bağlantılıdır''* (Lyon, 1997, s. 13).

Feminist kuram, mekânsal sınırlılıklar ile kadını özel alanlara hapseden ataerkil düzeni eleştirirken kadının sosyal yaşamda özgürleşebilmesi için "gözetim" mekânizmalarının yok edilmesi gerektiğini savunmaktadır. Gözetim, iş yerlerinde çalışanların izlendiği kameralar veya otoriter devlet yapılarının vatandaşlar hakkında tuttuğu fişlerden ibaret bir denetimi ifade etmez, çünkü farklı kodlarla sosyal yaşamın her alanına sinmiş bir iktidar kavramı söz konusudur. Foucault'ya göre modern toplumlar, toplumu düzene sokmak için kamu önünde kanlı cezalar verme gibi geleneksel yöntemleri gereksiz kılacak, rasyonel bir araç geliştirmişlerdir. Dış denetim ve kısıtlamalara güvenmektense modern sosyal kurumlar, hayatın düzenlenmiş ve belirlenmiş bir yolda sürmesini garanti eden bir dizi disipline edici uygulama kullanırlar (Lyon, 1997 s. 9).

Gençliğin O Yakıcı Mevsimi romanında toplumun gözetleme kültürünün sürekliliği anlatıcı tarafından sorgulanmaktadır. Romanın ana kahramanı AyşeAysu, toplumun özellikle kadın bireyi sıkan ve onun özgürlüğünü elinden alan baskıcı mekânizmasını roman boyunca eleştirmektedir. Kendini kapana kısılmış hisseden insanların sürekli toplumsal kuralların çizdiği yollardan yürüyerek kendilerine biçilen rolleri içselleştirdiklerini ve bu denetim mekânizması yüzünden kendi kimliklerine yabancılaştıklarını düşünür. Kalabalıklar içinde dahi yalnız olan bireylerin ruh hallerini "gözetim kültürü" ile ilişkilendirerek sorgular. Her an bireyi izleme eğilimini güven sorunu ve özel hayatlara saygının olmayışıyla açıklayan AyşeAysu, kendi evinde sıcak

aile ortamında bu şekilde bir "gözetleme" ya da "takip etme" eylemi olmadığını romanda şu sözlerle ifade eder:

"*Gözler üzerlerindeydi. Gözler değil… Derileriyle mi görüyordu insanlar? Başka ülkelerde de amansız bir dikkat izler miydi sevdalıları? Kişi yârine güvenirken aldırmayabilirdi. Şimdiyse… meslek odasının başka günlerde ılıkça sarmalayan ilgi dalgaları tarazlı aba gibi dalıyordu. AyşeAysu insanların birbirini gözetlemediği üç kişilik bir evde büyümüştü; yadırgıyordu. (…) Gövdenin parmak uçlarından haberdar olması türünden bir yetiydi topluluğun ferde yönelik farkındalığı*" (Atasü, 1999, s. 77).

"Gözetim toplumu" kavramı ilk kez Gary T. Marx tarafından bilgisayar teknolojisiyle, ‘‘*bütünsel denetimin önündeki son engellerinden birinin yıkıldığı bir duruma atıf yapmak üzere 1985 yılında bir yazıda kullanılmıştır’’* (Lyon, 1997, s. 15). Modern toplumlarda bu kavram örtük ataerkil ilişkilerin başvurduğu kontrol ilişkileri ile oluşturulan sosyal yapıyı açıklamada oldukça önemlidir. AyşeAysu, gözetim toplumunda derilerine dahi başkasını izleme yetisi kazandıran insanların bedenlerinin otorite aracı olduğuna işaret etmektedir. Foucault, "gözetim toplumu"nda bedenlerin imgeler yüzeyinin altında derinlemesine kuşatıldığını belirtmektedir. *‘‘Bireyin güç ve bedenler taktiğine göre titizlikle imal edildiği bir yerleşik düzen söz konusudur’’* (Bedel, 2011, s. 109). Bu yerleşik düzen cinsiyetçi güç ilişkilerine göre kurgulanan kadınlık ve erkeklik hallerini kendi denetim mekânizmasında şekillendirmektedir. Erendiz Atasü roman ve öykülerinde kadın özne etrafında kurulan iktidar ağlarını başta kadının sosyal yaşamı olmak üzere tüm alanlarda hissettiren erkek egemen düzeni feminist bir yaklaşımla sorgulamaktadır. İkincil konumda olmaya zorlanan kadın cinsinin sosyal yaşamının bu "ikincillik" kalıbına göre şekillendiğini kadın kahramanların yaşamlarından sunulan kesitlerde anlatmaktadır.

7.1. Ev içi Köleliğe Hapsedilen Kadının Gündelik Yaşamı

"Modern Dünyada Gündelik Hayat" adlı kitabında Henri Lefebvre, gündelik hayatın ağırlığının kadınların üzerinde olduğuna dikkat çekerek cinsiyetçi bakışı şu sözlerle değerlendirmektedir:

"*Kadınlar var olan durumu tersine çevirerek gündelik hayattan bir çıkar sağlayabilirler; ancak her durumda bu yükü taşımaya devam ederler. Birçok kadın bu ağırlığın içinde tutsak kalır. (…) Kadınların ikameleri vardır; kadının kendisi bir ikamedir. Erkeklerden, insanlık durumundan, hayattan ve Tanrı'dan şikâyetçidirler.*

Ancak hep ıskalarlar. Kadınlar gündelik hayatın içinde hem öznedirler, hem de gündelik hayatın kurbanıdırlar, dolayısıyla nesnedirler, ikamedirler (güzellik, dişilik, moda vs) üstelik ikamelerin çoğalmaları kadınların aleyhinedir" (Lefebvre, 2013, s. 87).

Lefebvre'nin çizdiği bu tablo Erendiz Atasü'nün eserlerinde gündelik yaşamlarında "nesneleşen" kadın kahramanların iç dünyasının tahliline büyük katkı sağlamaktadır.

''Ağlamak'' adlı öyküde varlıklı ve güzellik düşkünü Nalan Hanım'ın gündelik yaşamının sınırları kadın kahramanı dar kalıplara hapsetmiştir. Nalan Hanım, dışarı çıktığında da "para kaynağı" eşi ve "kendisinin kavuşamadığı hayallere kavuşarak annesini mutlu edecek" kızı dışında kimseyi görmez. Kızını buz pistine götürdüğünde "park civarında kapıcı olarak çalışan erkeklerin başörtülü eşleri" aynı mekâna gelip insanları izlese de Nalan Hanım onlara dönüp bakmaz. Buz dansı ya da müzikle hiç ilgilenmeyen "eğitimsiz kadınlar" el işlerini, örgülerini dedikodular eşliğinde sürdürmektedir. Bu kadın kahramanların da ev dışına çıktıklarında ev içlerindeki sınırlı yaşamı dışarıya taşıdıkları anlaşılmaktadır. Evde televizyon karşısında her gün yineledikleri eylemleri grup içerisinde de tekrar etmeleri onları hapseden mekânizmanın sağlamlığını ortaya koymaktadır. Bu yoksul kadın grubunun dünyası, Nalan Avcı'nınkinden çok farklıdır. Bu park, onların hava alabileceği tek yerdir ve ucuz olduğu için bu mekânı seçip hemcinsleri ile vakit geçirerek eğlenirler. Anlatıcı, onların sosyo ekonomik düzeylerine dair ipuçları verirken kültürel özellikler bakımından da onların "küçücük" dünyasına işaret eder. Pistte buz pateni gösterisi yapmaya çalışan kızını izleyen Nalan Avcı'nın "geniş" evine rağmen daracık bir dünyaya mahkûm olması onu kapıcı eşleriyle ortak bir yazgıya mahkûm etmektedir. *"Kendisi ve akrabalarının yaşadığı dışında bambaşka hayatlar olabileceği aklına bile gelmiyordu. Dünyası, Çankaya'daki geniş dairesinin sınırlarıyla belirlenmiş dapdaracık bir yerdi…"* (Atasü, 1985, s. 98) cümleleri kadın kahramanın "boğucu" bir yaşam sürdüğünü ifade etmektedir. Nalan Avcı'nın evliliğinde gerçek mutluluğu doyasıya yaşayamadığına da işaret eden bu sözlerin ardından evinde bulunan "geniş ve pahalı mobilyalar ve yabancı marka arabalar" tasvir edilerek kadının yaşamını güzel ve özel kılıyor gibi görünen fakat "işgalci güç" olarak kadının yaşam enerjisini sömüren ve onu kendi kimliğine yabancılaştıran bu kalabalığın Nalan Avcı'nın yaşamındaki çelişkili rolü yansıtılmaktadır. Onun lüks yaşamının anahtarı gibi "görünen" bu maddi değerler, kadın kahramanın kendi kimliğine yer kalmayacak şekilde evini işgal etmiştir.

Toplumdan soyutlanmış, kapalı bir yaşam sürmesine neden olan eşyalar gibi kendisi de sadece "estetik" görünüme odaklanmış "bağımlı" bir yaşam sürmektedir.

Evliliğinde mutsuz olan, çocuklarının huzuru için eşinden boşanmayan ve özgürleşmesini sağlayan yasak aşkının da noktalanmasıyla yapayalnız kalan bir kadın kahramanı anlatan "İkinci Aşkın Peşinde" adlı öykü kadının ev içi köleliğine dikkat çekmektedir. "Yaşamın daracık koridorlarında" aşkı arayan bu kadın kahramanın ev içinde "hayat yoldaşı" olmak yerine "bir yabancı"ya dönüşen eşinden soğuduğu anlaşılmaktadır. Yaşamın güzelliklerine susamış olan kadın kahramanın yalnızlığını "alışılmış bedenler, yaşama hükmeden çocuklar, usanılmış ev içleri" çoğaltmaktadır. "Alışılmış, hükmeden ve usanılmış" sözcüklerinin kullanımı cinsiyet ayrımı yaparak kadının gündelik yaşamında iktidar aracına dönüşmüş erkek egemen söylemi yansıtması bakımından önemlidir. Tekrarlara dayalı baskıcı edimlerle kadına nüfuz eden ataerkil söylem, ev içini erkeğin "efendi", kadının ise "köle" haline geldiği bir yere dönüştürür. Salonda eşiyle oturduğu anların öyküdeki tasvirlerinde kadın kahramanın iç sıkıntısının yoğunluğu dikkat çekmektedir. Tek düze evliliğine katlanarak renksiz bir yaşam süren kadın kahramanın yasak aşktan beklentisinin bu sıkıcı düzenden kurtulmak olduğu şu sözlerle ortaya konulmaktadır:

"Birbirini izleyen, birbirinin aynı yirmi dört saatlerin, onarım bekleyen eşyanın; en güzel ve en acı anları ve karanlık gelecekleri paylaşma zorunluluğunun, birbirinden her zaman her şeyi bekleme alışkanlığının artık ev içlerinde yaşatmadığı dürüstlüğü ve kendiliğindenliği bu yeni aşkta bulabilirlerdi oysa ki" (Atasü, 1988, s. 14).

Öyküde evlilik kurumunun giderek bozulmasının nedenleri üzerinde duran anlatıcı, modern zamanların bireyi mutsuz etmesini sosyal, kültürel ve ekonomik özelliklerde yaşanan değişikliklerin doğrudan ikili ilişkilere etkisi ile açıklamaktadır. Kapitalizmin "kar güdümlü" politikaları insanı ezen yıkıcı gücü ile ev içlerine girerek onları "gerçeklik" kavramından uzaklaştırıp "sahte" görüntülerden ibaret bir yaşama mahkûm etmektedir. "Her şeyin satılık olduğunu" düşünen anlatıcı, aşkın ve evliliğin içten sevgi bağlarının giderek çözüldüğünün altını çizer. *"Sahteye çabuk alışmışlardı, özgünlükleri koruyamamış, ellerinden düşürmüşlerdi. Yorulmuşlardı... Dört bir yandan onları kuşatan sahteliklerin tüketiciliğini fark edemeyecek kadar... Bitmişler, yok olmuşlardı... Gölge oyunlarının kartondan kesilmiş çizimleri gibiydiler. Aşk onları terk etmişti"* (Atasü, 1988, s. 14) diyerek ev içlerinin mutsuz çiftlerini tasvir eder. Kadın kahramanların kendi yaşamlarını belirleme gücünü ellerinden alan eril güçler yazdıkları tiyatro metinlerini onlara dayatmakta ve kadını kendine ait olmayan bir kurguya

yerleştirmektedir. Anlatıcının "gölge oyunlarının kartondan kesilmiş çizimi" olarak gördüğü erkeklere göre sahteliklere daha fazla maruz kalan, benliğine üst üste yabancılaşan kadının kapitalist sistemde daha çok ezildiği anlaşılmaktadır. Ataerkil değerlerin "kurgulanmış benlikler" dayattığı kadının mutsuz evliliklerde ekonomik sistemin yabancılaştırıcı unsurları yüzünden parçalanmış kimliğini tamamen yitirmesi söz konusudur.

"Can Yoldaşı" öyküsünde Seyit adlı kahramanın eşinin ölümünden sonra yeni bir evliliğe adım atma serüveni anlatılmaktadır. Onun vefat eden eski eşinin "kendini eşine ve çocuklarına adayan fedakâr" eş ve anne rolüyle tanıtılması toplumsal cinsiyet üzerine düşünülmesini sağlamaktadır. Yaşamı boyunca her gün aynı işleri aralıksız tekrarlamış, evin düzenini korumak için bıkmadan usanmadan, tüm enerjisi ile çalışmış ev hanımı rolündeki kadın kahraman, "köleleştirilen" kadın ordusunun bir neferi olarak karşımıza çıkmaktadır. Seyit'in eşinin evdeki izlerini silmenin ne kadar zor olduğunu düşünmesi, evin düzenini sağlayan kadının omzundaki yükün ağırlığına dikkat çeken bir ayrıntıdır. Her şeyi organize eden kadının vazife duygusu ile aralıksız çalıştığını bilen kocası onun ölümünün ardından "evin her tahtasında her örtüsünde" onun izlerinin canlı biçimde durduğunu şu sözlerle ifade eder:

"*Ev yapılırken taşlarını sırtında taşımıştı rahmetli, harcına oluk gibi ter akıtmıştı. Artık var olmayan kollarının gücü, süzülüp de ova ova sakız ettiği tahtalarının, sile sile parıldattığı camların yapısına karışmıştı. Onun izlerinden kurtulmak için, pamuğunu havalandırdığı tüm şilteleri, yatakları, yastıkları; diktiği çarşafları, kılıfları, gözünün nurunu, elinin emeğini döktüğü işlemeli, dantelli örtüleri yok etmek gerekirdi"* (Atasü, 1988, s. 24).

Mekân ile özel ve derin bir bağ kuran kadın kahramanların kendine özgü bir alt kültürü evlerinde yaşatarak varoluşlarını hissetme çabası bu öyküde görülmektedir. Bahçekapılının da vurguladığı gibi "*kadın topluluklarının karakterize ettiği sosyo-mekânsal süreklilikler kadın mekânını oldukça net bir biçimde hissettirir. Kadınların yaşayarak yaptıkları ve damgalarını vurdukları bu yoğunlaşma mekânları kapalı toplumlarda iyice öne çıkar''* (Bahçekapılı, 2004, s. 331). Seyit'in eşi de ataerkil kültürün kendisini hapsettiği eve kendi damgasını vurmasını sağlayacak el işleri ile kimliğini var etmeye çalışmıştır. Bu noktada Benjamin'in *"bir mekânda yaşamak orada izler bırakmaktır"* (Benjamin, 1986, s. 155) sözü akla gelmektedir. Benjamin, mekânın hem öznenin kimliğini şekillendiren gücüne hem de özne-zaman-mekân üçgeninindeki derinlikli ilişkiye dikkat çekmektedir.

"İnci, Satı, Erhan ve Durmuş" öyküsünde eşi Erhan ile mutsuz bir evliliği sürdüren İnci ve onun evinde gündelikçi olan "dert ortağı" Satı'nın ev içindeki mahkûmiyeti anlatılmaktadır. Eşine sürekli kendini beğendirmeye çalışan İnci'nin "ev ödevini öğretmenine beğendirmek isteyen bir öğrencinin heyecanı" ile yaşadığının altını çizen anlatıcı, erkeği "üstün insan" addeden ataerkil zihniyetin ev içine hükmettiğine işaret eder. Bilirkişi rolündeki erkek, kadının tüm işlerinin onaylayıcı mercisidir. Bu bakımdan kadını köleleştiren ataerkilliğin onun ev içinde "efendisi" tarafından denetlenmesini sağlaması dikkat çekicidir. Eşiyle bir şeyler paylaşmak için sürekli çabalayan İnci, on yıl boyunca aynı hevesle farklı adımlar atıp sürekli hayal kırıklığı yaşayınca iç dünyasında büyük bir öfke biriktirir. Evlilikten beklentilerini giderek azaltan kadın kahraman, küçük mutluluklarla yetinmeye çalışarak evliliğinin sürmesi için sürekli yapıcı bir rol oynamaya çalışır. Anlatıcı, kadın kahramanın iç dünyasını şöyle tasvir eder:

"*Mutluyum diyebilmek için gittikçe daha küçük şeylere razı oluyordu. Birer bardak çay içimi ya da mutfakta salata hazırlama boyu birlikteliğe, minicik bir ilgi kırıntısına, küçücük bir "aferine... Ve tüm bu küçük mutluluklar için, niyeyse, sonradan hep ağır bedeller ödüyordu. Erhan'la çay içerken yemek yanıyor; Erhan onunla mutfakta salata yapmayı paylaştığı gün, üç beş konuk getiriyordu habersiz"* (Atasü, 1988, s. 34).

"*Sınıf uzlaşmazlıklarının ortaya çıktığı "kent" ile özel mülkiyet gelişmeye başladığında insanların bir kısmı mal mülk biriktirip ekonomik güce kavuşurken kadının ev içi köleliğe mahkûmiyeti ve durumunun giderek alçalması söz konusudur''* (Tanilli, 2006, s. 15) diyen Tanilli'nin vurguladığı gibi kadının mahkûmiyeti iktidar güçlerinin bir ürünüdür. Eşi Erhan ile keyifli bir zaman geçiremediği evde kadının sürekli ev işleri arasında koşturması ona bir mecburiyet olarak dayatılmaktadır. Kadını tüm işleri halledebilen bir "robot" mekânikliğine kavuşturup ona hak ettiği "aferin"i veren geleneksel düzenin aktörleri, kadının yok edilen kimliği karşısında duyarsızlıklarını sürdürmektedir. Bu noktada İnci ile aynı kaderi paylaşan kadınlar, Katran Ağacı öyküsünde *"evlerine dönünce, karılarını çocuklarını bir güzel azarlayıp, soluğu kahvede alan"* (Atasü, 1997, s. 44) erkekler yüzünden ev içlerinde mutsuz ve huzursuzdur. Katran Ağacı adlı öyküde de cinsiyetçi bir yaklaşımla kadın ile erkeğin rollerini belirgin biçimde ayıran geleneksel düzen eleştirilmektedir.

Şair, eleştirmen, çevirmen ve edebiyat öğretmeninin toplantılarının anlatıldığı "Uçu" öyküsünde kadını "pasif" konumda yaşamaya zorlayan erkek egemenliğinin

sorgulanması söz konusudur. Erkekler "otorite" olarak sanat ve edebiyat tartışmalarında uzun uzun konuşurken kendi eşleri onları evlerinde "bekleyen" kişiler olarak "pasif" nesneye dönüşürler. Mücadele eden, sahip çıkan ya da terk eden erkeğin karşısında çaresizlikle "bekleyen" kadın vardır. "*Başka insanlar durur yaratının çevresinde, karşılık beklemeden sessizce destekleyen ve esirgeyen… Eleştirmenin eşi, çevirmenin kız kardeşi, öğretmenin bitişik odadaki annesi…"* (Atasü, 1998s. 43) sözleriyle betimlenen bu kadın grubu, ataerkil düzenin dayattığı kadın olma durumunu içselleştirmiştir. Karar organı erkeğin yolunu gözlemekle yetinen bu kadınların edilgenliği öykü boyunca vurgulanır. Bekleme işini vazife gibi tekrarlayan kadınlardan biri edebiyat öğretmeninin aynı evi paylaştığı annesidir. Onun kimi zaman "şairin karısı" ile aynı noktada buluşması ve ortak duygularına tercüman olması kadınların kader ortaklığını simgeler. Beyaz Fil öyküsünde ressam olan eşini sürekli "bekleyen" kadın kahraman da bu sessiz kadınlar grubunda yer almaktadır. Ressam çatı katındaki atölyesinde ya da Narmanlıhan'da işliklerinde çalışırken karısı onu cumbada ya da sundurmada *"kocaman sarman bir kedi gibi"* (Atasü, 2008, s. 42) beklemektedir. "Gözyaşı" adlı öyküde "Godot'yu Beklerken" oyununu çağrıştıran önemli bir sahne vardır. Godot'yu beklerken içi boşalan ve anlamsızlaşan tüm kavramlarla kendilerine ve çevrelerine yabancılaşan kahramanların karmaşık iç dünyası bu öykü aracılığıyla anımsanmaktadır. İsveç'e siyasi nedenlerle kaçıp giden eşi ile kopuk ilişkisinde kadın kahraman sürekli "bekleme" edimi ile karşımızdadır. Kadın üzerinde çevrenin artan baskısını da yansıtan şu sözler "pasif" öznenin çaresizliğini içerik ve biçim arasında uyumu yansıtan kırık dize yapısıyla ifade etmektedir:

"neden kocanın yanına gitmiyorsun
pasaport alabilirsin
tekdüze yaşamdan usanmadın mı
orada ne yapabilirim ki
hem biz boşanmak üzereydik
neden boşanmıyorsun
bilemiyorum
ne yapacaksın
hiçbir tasarın yok mu
hayatına bir düzen vermelisin
bekliyorum
neyi

bilmiyorum

yalnızca bekliyorum" (Atasü, 1992, s. 90).

Gayle Rubin ve Michell Rosaldo gibi antropologların ataerkil toplumlarla ilgili öne sürdükleri savları doğrulayan bu öyküde kadın cinsi için tarih boyunca uygun görülen edilgenliğin modern toplumlarda yerleşik bir değer olarak konumlandığı anlaşılmaktadır. Rosaldo ve Rubin'e göre ataerkil toplumlarda cinsiyete dayalı iş ve sosyal mekân ayrımlarının sonucunda kadın eve kapatılmış ve erkeğe ekonomik yönden "bağımlı" kılınmıştır. Ayrıca ''*erkeklerin düzeninde yaşamaya mecbur edilen kadın ezilmiş, aşağılanmış ve kendisini kabul ettirebilmek için doğasını reddetmeye evcilleşmeye zorlanmıştır''* (Doltaş, 1992, s. 65). Erendiz Atasü, "bekleyen" kadın kahramanları aracılığıyla bu evcilleştirme eylemini hem ifşa etmekte hem de feminist bir yaklaşımla eleştirmektedir. Onger'in de vurguladığı gibi "*kadın sadece yardım edilen, himaye gören, hazır yiyiciliğe ve asalaklığa yöneltilen ve dilimizdeki "ev kadını" deyiminde tam anlatımını bulan kadına" dönüştürüldüğünde kendisine ya da topluma katkısı olmayan "kimliksiz" bir insan olmak zorundadır''* (Onger, 1965, s. 35). Atasü, kadının hem bireysel hem de toplumsal kimliğini elinden alan koşulları öyküleri aracılığıyla sorgulamaktadır.

Balkon Saati öyküsünde Ankara'da 1980 yılının haziran ayında sokaktaki çatışmaların her geçen gün arttığı baskı dolu bir politik ortamda kadın kahramanın balkonla sınırlı yaşamından bir kesit sunulmaktadır. Bezdiği ve hiç alışamadığı korkunun onun iç dünyasını alt üst ettiği vurgulanmaktadır. Olayların başlama nedenini hiç bilmediğini, çatışan farklı kutuplardan hiç birini desteklemediğini belirten kadın kahraman, sadece kızı için endişelenmektedir. Kadın kahraman, yaşanan sosyal ve politik olayların kendi yaşamını da şekillendirdiği gerçeğini unutma eğilimini ortaya koymaktadır. Politikanın ve ekonominin erkeklerin güdümündeki alanlar olduğunu savunan ataerkil söylemin kurguladığı "dinleyici ve izleyici" kadın tipi öykü boyunca kendi balkonunda dışarıyı "seyreder". Sokaktan kimi zaman ev içlerine taşan gösterilerin yoğunlaşmasına üzüldüğü anlarda kendisinin anlamadığı ve taraf olmadığı bir şeye tahammül etmek zorunda kaldığı ve buna dayanamadığı belirtilir. Neşe adlı kahramanın yaz tatilinde ev hanımlarıyla komşuluk ilişkilerinde onlardan birine dönüştüğünü söyleyen anlatıcı, balkonda olayları "seyreden" öğretmen kadının mesleki kimliğinin sorumluluğu ve duyarlığından uzak kalmayı tercih ettiğine işaret eder. Siyasi gelişmelere ilgisiz ev hanımlarının "sokağa kulak tıkadıklarını" söyleyen Neşe, kendisini de bu gruba dâhil edip onların "anaç tavuk misali" sadece sevdiklerini

korumaya çalıştıklarının altını çizmektedir. Siyasi, sosyal ve ekonomik koşullardaki değişimin ev içindeki köle kadınların gözünde "ev içi yaşamını tüm sıkıcılığına rağmen çekici kılan" unsur olarak algılanması önemli bir ayrıntıdır:

"*Kanatlarımızı gerip ev içlerine kapanıyoruz. Oysa orası sıcak, bunaltıcı, tek-düze, bıktırıcı… Ev yaşantısını güzelleştiren o küçük değişiklikler nerde? Gece yürüyüşlerinde yenen bir külah dondurma, açıkhava sinemaları, akşamüstleri iş çıkışında gezinti niyetine vitrin bakmalar, bir iki eş dostla bir açıkhava pastanesinde oturmalar… İş çıkışı herkes evine koşuyor. Caddeler tıklım tıklım yürünmüyor ki kalabalıktan… Kalabalıklar tehlike dolu. Ya otobüs durağı, pastane, makineliyle taranırsa… Zaten pastalar çok pahalı, kahve desen çoktan bulunmaz oldu.(…) Ev dışının hiçbir çekiciliği kalmadı"* (s. 92).

Neşe adlı ben anlatıcının öyküde ev hanımı komşularıyla kurduğu sıcak ilişkinin "gidermeye çalıştığı yalnızlık hissinin" ürünü olması, eğitimli kadınla eğitimsiz kadını aynı atmosferde buluşturan ataerkil düzenin iç dünyalara nasıl yansıdığını ortaya koymaktadır. Kadın kahramanın komşusu Nemide Hanım ile ilişkisini irdelediğimiz zaman bu görüşü destekleyen kanıtlar söz konusu olmaktadır. Nemide Hanım, özgürlüklere saygısı olmayan, insanların özel dünyalarını ifşa etmekten keyif alan, meraklı ve dedikoducu ev hanımı tipinin bir örneğidir. Neşe Hanım, onun kişiliğini hiç beğenmediği halde ona duyduğu kızgınlığı sadece "ah şu kadınlar!" diye yumuşak tepkiler sergileyerek ortaya koymaktadır. Kadın kahraman, kendisinin okuduğu Simone de Beauvoir kitaplarını Nemide Hanım'ın hayatında hiç duymamış olduğunu açıklarken aslında bu tip kadınlarla paylaşacak hiçbir şeyinin olmadığını fakat bu ilişkiye mecbur olduğunu ima eder. "Mürekkep lekesini en iyi çıkaran, yarım saatte çilekli turta pişiren" Nemide Hanım'a bu meziyetleri nedeniyle imrenen Neşe, kendisinin okuduklarını pratik yaşamda sergileyemediğini düşünerek kendi eksiklerini sorgular. Bu mukayese kadınların ezici erkek egemen düzeni değil sürekli kendi yetenek ve becerilerini sorgulamasını isteyen geleneksel yapının kadın için uygun gördüğü role uygun bir tutumu yansıtmaktadır. Lekeleri çıkaramadığı için ya da lezzetli yemek pişiremediği için kendini suçlayan kadının özeleştirilerle özgüvenini yitirmesi ataerkilliğin ona kurguladığı benliği kabul etmesini kolaylaştıracaktır. Neşe Hanım'ın kadın yazgısını komşu kadınlarla ortak paydası olarak kabul ettiğini kanıtlayan şu sözler oldukça önemlidir:

"*İnsanların yazgı tutkusu neden bu kadar köklü? Tanrısal bir şey değil çünkü yazgı. Tanrı'yla, dinle ilgili bir yığın şeyi unutup geçiyoruz da yazgı kavramı niye*

yapışık kardeşimiz gibi. Düpedüz somut bir şey yazgımız da ondan, gündelik yaşamımızın içine işlemiş. Nemide Hanım, Gönül, ben, aynı yazgıyı paylaşıyoruz. Kadınlara özgü yaşama biçiminden soyutlanırsak ortak nemiz kalır aynı sokakta oturmaktan ve hayat pahalılığından öte? .. Kocalarımız bir araya gelseler günün bir saatini böylesine güzel, candan ve yoğun yaşayabilir mi? Eğer futbol hastası değillerse söyleyecek ne bulurlar birbirlerine? Ama bizim lafımız bitmiyor. Onların yazgısını aylık gelirleri belirliyor. Bizimkiniyse aylık gelirimizle kadınlığımız" (Atasü, s. 89).

John Stuart Mill, "Kadınların Bağımlılığı"nda sağlam fikirlerin oluşumunu engelleyen tüm zorluklar içerisinde en önemlisinin insanoğlunun kendi karakterini şekillendiren etkilerle ilgili tarif edilemez cehaleti ve ilgisizliği olduğunu savunur. Mill, "*İnsan türü, şu an neyse ya da neye evrilecek gibi görünüyorsa bu yönde doğal bir eğilim gösteriyor, içine yerleştirildikleri koşulların en temel bilgisi açık açık bunları yapanın sebeplerini gösterdiğinde bile"* (Fine, 2011, s. 1) der. Mill'in bu sözleri, Balkon Saati öyküsünde "yazgı" kavramını sorgulayacak kadar bilinçli olmasına rağmen kendi hayatının öznesi olmak için harakete geçemeyen Neşe'nin iç dünyasına ışık tutar. Simone de Beauvoir'in metinlerini rehber edinen bir kadın kahramanın kendi kabuğunu "doğal yaşam alanı" olarak kabul etmesinin nedenlerini ortaya koyar.

Bir doğa olayını merkeze alarak toplumsal duyarsızlığı eleştiren Kayma öyküsünde her şeyin "normalleştiği" yerleşik düzen karşısında insanların giderek karmaşık hale gelen ruh halleri yansıtılmaktadır. Hem bir doğa olayı olarak fiziksel depremi hem de bireylerin ruhlarındaki içsel depremi eş zamanlı sorgulayan kadın anlatıcı, kendi hayatındaki yapıtaşları yerinden oynamasın diye siyasi olayların yıkıcı etkilerine duyarsız kalan insanları eleştirirken farkında olmadan dar alanlarda süren modern köleliğe dikkat çekmektedir:

"*O daracık alandaki sağlam duruşunuzu nasıl koruyabilmiştiniz, kendi geleceğinize çevrili o sağduyunuz nasıl yönünden sapmayabilmişti, sokaklarda oluk gibi kan akarken evler basılırken, darağaçları işlerken, dağlarda ve kuytularda kanlı karabasanlar uğuldarken, mutsuz çocuklar yetişirken; çalışkan ve namuslu insanların çocukları torunları yoksulluktan utanmayı, varsıllığa tapınmayı öğrenirken ve kristal avizeli yönetim odalarında, bilgisayar uçlarına dokunan parmak uçları, iri kıyım meblağları yakan top oynar gibi savurup amiral battı oynar gibi insanların üzerine bir çizik atıp, hayatlarını güvensizlik okyanuslarında batırırken… Nasıl aynı kalabilmiştiniz?"* (Atasü, 2008, s. 122).

Duyarsız insanlara yöneltilen bu sorular, ideolojik aygıtların iktidar ağlarını ifşa etmeye dönük bilinci yansıtmaya yöneliktir. Yazarın Balkon Saati öyküsünde sadece komşularıyla ilişkisini irdeleyen bir tutum sergileyen kadın kahramanının yerini deprem bölgesindeki insanlara yardım için bir an bile düşünmeden harekete geçen duyarlı bir kadın öznenin alması dikkat çekicidir.

Toplumsal duyarsızlaşmanın en çok kadın cinsini etkilediği gerçeğinin *Açıkoturumlar Çağı* romanında da yansıtıldığı görülür. Kadının "suskun, edilgen, sessiz, uyumlu" olmasının adeta bir yazgıya dönüştüğüne dikkat çeken anlatıcı: "*Üstelik susma zor değildi. Kadınların en iyi bildiği şeydi bir bakıma. Yüzyıllar boyu susmuşlardı, öyle değil mi?...* (Atasü, 2006, s.228) sorusuyla edilgenliğin tarihsel köklerini irdelemektedir. *"Ev erkeğin sömürgesi, kadının anavatanıdır"* (Evren, 2002, s. 53) sözünü doğrulayan yaşam biçimlerine sahip erkek egemen toplumlarda eve bağımlı hale gelen kadının toplumsal olaylara duyarsızlığı "normal" karşılanır. Sömürü düzeninde erkek tahakkümünü idrak edemeyen ya da ona karşı koyamayan kadın, en iyi bildiği işi yani susmayı tercih eder. Kendi istekleri, arzuları ve hazları ortaya çıktığında da ev işlerinin rutini içinde bu sesleri bastıran düzene uyumlu davranarak akıl ve ruh sağlığını korumaya çalışır.

Erendiz Atasü, etnik kimlikleri ve dinleri farklı olsa da kadın kahramanların hangi coğrafyada olursa olsun cinsiyet ayrımına maruz kaldıklarına işaret etmek üzere yabancı kadın kahramanların yaşamlarından kesitler sunmaktadır. Mis öyküsünde Şevket ile evlenip yurtdışında çalıştığı tiyatro kumpanyalarından ayrılan ve Türkiye'ye taşınan Louise'nin gündelik yaşamı toplumsal cinsiyet rollerine tutulan bir ayna vazifesi görür. Louise, geleneksel ev hanımı rolünü severek üstlendiğini açıkça beyan ederek "iyi bir eş ve anne" olmak için kararlı ve özenli hareket eder. Evin iç işleyişini düzenleme, çocukların bakımı ve eğitimi, çarşı pazar alışverişi kadın kahraman için en zevkli iş olarak algılanır. Evin içinde adeta robot gibi her yöne aynı anda yetişmeye çalışan kadının kendi kültürel kimliğine yabancı olan gündelik yaşam pratiklerini dahi hızla kabul edip sorun yaşamama eğilimi içinde olması dikkat çeker. Eşini mutlu etmek üzere o evde "hizmetçi" gibi yaşamayı "normal" kabul ettiği düşünülen Louise, eşi çalışırken onun rahatsız olmaması için her şeyi özenle kontrol altında tutar. Şevket'in öğle yemeklerine katılmamayı tercih etmesi dikkat çekicidir. Çocuklarını çok sevmesine rağmen öğle vakitlerini sakin köşesinde yazarak ve okuyarak çalışma masasında geçirmektedir. Bu noktada "ikincil vatandaş muamelesi" görerek erkeğin seçimlerine

göre hareket eden anne ve çocukların ev içinde "kısıtlanmış" hayatları göze çarpmaktadır.

Anneliği ev içi köleliğin bir parçası olarak içselleştiren Louise, öğle yemeklerinin ardından çocukları bir süre için yatırarak akşam yemeğini hazırlar. Öğle uykusunu onlar için zorunlu kılan kadın kahramanın çocuk eğitimindeki disiplini dikkat çeker. Kalıcı davranış modeli geliştirmeye çalıştığından bu eğitici tavırları kararlılıkla sürdürür. Çocukları akşam yemeğinden sonra erkenden yatıran kadının "iyilik" kavramını onlara aşılamak için her gece çocuklarıyla yaptığı konuşmada "Buğün iyi ne yaptin?" sorusuna her gece hazırlıklı olan çocuklara Louise tarafından öğretilen tek dini bilginin bu olduğunun altı çizilir. Öyküde kadın kahramanın yabancısı olduğu yeni bir ülkede her şeye dişini sıkıp sonsuz sabır ve anlayışla yaklaşmasında kendisine geçmişte büyük acılar çektiren "baba ocağı"nın büyük etkisi söz konusudur. Bu bakımdan öykü, bir trajediden kaçıp aşk ve evlilikte özgürleşeceğini düşünen kadın kahramanın ataerkil iktidar ağlarının kurduğu yeni yuvada süren köleliğini anlatmaktadır.

Erendiz Atasü öykülerinde erkeğin "ev reisi" rolünü toplumsal cinsiyet kalıplarından yola çıkarak eleştirmektedir. Baba iktidarını ev içlerinde sürdüren hâkim erkek özne anlayışının mutsuz ettiği kadın kahramanlardan biri olan Sırma, Ağlayan Kadınlar Kolajı'nda "otoriter" baba figürünün temsili olan eşine karşı mücadele etmektedir. Karar alma yetkisinin sadece kendisinde olduğunu düşünen ve evinde iktidarını her an hissettirdikçe rahatlayan erkek kahramanın hem eşi hem de çocuğu ile ilişkisinde de benmerkezciliği söz konusudur. Sırma, en yakın arkadaşına yazdığı mektupta yaşadığı mutsuzluğu anlatırken eril gücün sürekliliğine dikkat çekmektedir: "*Nasıl bir babaydı, bilirsin, hâlâ öyle… Yargıları tartışmasız tek gerçek! Hep eleştirdi, kınadı… Bazen –biliyorum kocama haksızlık ettiğimi- Yavuz'u hiç sevmediğini sanıyorum. İlgimin bölünmesini hep kıskandı ve hiç bağışlamadı"* (Atasü, 1992, s. 123).

"*Erkeğin kadınla ilişkisi bakımından ruhunun derinliklerinde bir çocuk, kadınınsa erkekle ilişkisi bakımından bir anne sayılacağı gerçeği önemlidir. Erkeğin asıl ruhu onun bilinçli özben'i anne kökenlidir ve tüm yaşamı boyunca değişmeden kalır bu özellik: ezeli kadınsal olarak, yaşamının orta noktasında yer alan en derin ve yüce nesne olarak varlığını sürdürür*" (Graber, 1998, s. 6). Öyküde Sırma'nın eşinin kendi oğlunu kıskanması kadın kahramanı anne gibi gören koca figürünün iç dünyasına ışık tutar. Erkek kahramanın oğluyla özel bir iktidar mücadelesini içten içte yaşadığı ve onu evlat kimliğiyle değil rakip olarak gördüğü anlaşılmaktadır.

‘‘Ağlayan Kadınlar Kolajı’’nda Sırma’ya yazdığı mektuplarla rahatlamaya çalışan İdil, ev içi köleliğinin farkındadır. Geçmişte eğitimini yarım bırakıp ekonomik bağımsızlık yerine eş ve anne rolünü tercih eden Sırma, eğitimini tamamlayıp kariyerini sürdüren ve yurtdışında araştırmacı olan en yakın arkadaşı İdil’in kendisini kimi zaman anlayamadığını düşünmektedir. Eski okul arkadaşına *“Ah, evet, anlıyorum. Çok meşgulsün. Tüm günü küçücük bir mekânda, tekdüze işlerle uğraşarak tüketen bir ev kadınının ayrıntılarda titizlenen duyarlılığı sana yabancı. Ama en azından şunu kabul et, benim tek dostum, gerçek kızkardeşim sensin; ya da ben öyle sanıyorum. Bana yönelik duygudaşlığının kalmaması acı değil mi?”* (Atasü, 1992, s. 126) diye soran Sırma’nın çaresizliği ortaya çıkmaktadır. İdil’in kendisine yazdığı mektuplarda rahatlatıcı ifadeler olsa da Sırma’nın İdil’e hitaben *“içten iletişim kurabildiğin tek dostun benim. Beni kendin için yitirmek istemiyorsun. Özdemir’den ne farkın var?”* (Atasü, 1992, s. 138) sözlerinde çevresindeki herkesin kendisini kullandığını ve bencil olduğunu düşünen mutsuz bir kadının duygu dünyasına ışık tutulmaktadır. Öyküde Sırma “ev kadınının ayrıntılarda titizlenen duyarlığı”nı yaşamın her alanında görmeye çalışmaktadır, fakat eşinin ve İdil’in iş odaklı yaşam tarzlarının kendisininkinden farklı olduğunu hissettiği anda derin bir yalnızlığa sürüklenmektedir. Eşi tarafından “yönetilen” Sırma’nın mutsuzluğunun temel nedeni, ev içinde “hizmetçi” konumunda süren evliliğidir. Feminist bilinç geliştirmeye başlayan Sırma’nın öykünün sonunda eşinden boşanma kararı almış olmasında mektupların etkisinden söz edilmelidir, çünkü kimsenin kulak vermediği kadının kendi iç seslerini döktüğü kâğıtlarda aslında gerçek ben’ini görmesi söz konusudur. Bu bakımdan öyküde ev içi kölelikten kurtulup özgürleşme mücadelesine girişen kadının kendi duygu ve düşünce dünyasını mektuplar aracılığıyla keşfetmesi anlatılmaktadır.

“Bahçıvan” öyküsünde bahçıvan eşi tarafından “yönetilen” bir başka kadın kahramanın kendine ait olmayan dünyasında Sırma gibi yaşadığı çaresizlik anlatılmaktadır. Çevresindeki herkese gençliğinde çok sert bir adam olduğunu övünerek anlatan yaşlı bahçıvanın adeta “emir eri” olarak yaşamış olan kadın kahraman, cefakâr eş rolünü ömrü boyunca sürdürmüştür. “Hanım kızlara baktı, ben elimi bile sürmedim” diyen bahçıvan kocasının ailesine ilgisizliğine rağmen iki kızını yetiştirip evin düzenini de sağlamayı başaran kadının torunlarını aynı sabırla ve şefkatle yetiştirmesi toplumsal cinsiyet rollerinin içselleştirildiğinin kanıtıdır. Bahçıvan eşinin kendisinin de eşine muhtaç hale geleceği yaşlılık döneminde kadın kahramana karşı yumuşamaya başladığını ifade eden şu sözler kadın öznenin ev içi kölelik yazgısına ışık tutmaktadır:

"Eh, hanıma da yazık... Ben açık havada çalışırken, kendime geliyorum. Ama o öyle mi ya?.. Bütün gün ocak başında, iki torun eteğinde... Bende sertlik filan kalmadı. Hanım birini uyuturken, ben ötekini ayağımda sallardım" (s. 46).

Ataerkil düzenin kendisine sunduğu gücü "ev reisi" olarak yıllarca kullanıp eşi üzerinde oluşturduğu baskıyı yaşamın "sıradan"bir parçası olarak algılayan Bahçıvan, yaşlılık döneminde değişir, çünkü fiziksel gücünü yitirmesi onun bakımını da üstlenmesi gerekecek eşine "muhtaç" konuma düşme olasılığı söz konsudur. Disiplinli olduğu dönemlerde "sert" sıfatıyla özdeşleşmiş otoriter baba kimliğine vücudun deforme olduğu yaşlılık döneminde "yumuşak" sıfatının eklemlenmesi erkeğin çıkarları doğrultusunda dönüşüme uğrayan cinsiyet rollerini yansıtmaktadır. *Açıkoturumlar Çağı* romanında da benzer bir durum söz konusudur. Uzun yıllar boyunca savcı eşinin gölgesinde yaşayan kadın öğretmen, hayatını ailesine ve evine adamıştır. Kendi başına her şeyi çözmeye çalışırken kaygı düzeyi sürekli yüksek, gergin bir yaşam süren kadın kahraman, yıprandığının bilincinden olmasına rağmen robot gibi hareket etmeyi sürdürür. *"Orhan'ın anjini zatürreeye çevirirse diye, kocasına düşman olmuş aşiretler onu vurursa diye, kış bitmeden kömür tükenirse diye, yazılı sınav kâğıtlarını okumayı yetiştiremez diye"* (s. 306) endişelenen kadın kahramanın parçalı bilinci nedeniyle sürekli huzursuz olduğu anlaşılmaktadır. Onun "kıstırılmışlık" duygusu nedeniyle yaşadığı iç sıkıntısının dışavurumu söz konusudur. Eşinin yaşlılık dönemine dek kadının üstündeki yükleri görmezden gelmesi eğitimli kadın kahramanı Bahçıvan öyküsünde "bahçıvanın eşi" rolünün dışında hiçbir rolü olmayan eğitimsiz kadın ile ortak yazgıda buluşturur.

''Kayısı Gülü''nde eşi ve çocuklarına adanmış bir yaşam süren Ayten de bahçıvanın eşi gibi ev içinde tüm işleri üstlenmiş bir annedir. Kadın ve erkek eşitliğine dayalı olmayan aile yaşamında "ilişkileri zedelememek" adına sürdürülen "ikiyüzlü" diyaloglara dikkat çekilen öyküde Ayten evde kendi kocası, oğulları ve kızlarına söylediği yalanların aslında onları memnun etmek üzere bazı gerçekleri gizleme esasına dayalı olduğunu savunmaktadır. Kendi kızına söylediği " *– A be güzel kızım, şu bulaşığı bir yıkayıver, eline mi yapışır... Vallahi inan benden temiz yıkıyorsun"* (Atasü, 1988, s. 124) cümlesinin kadın kahramanın beyaz yalanlarına örnek olarak verilmesi dikkat çekicidir. Toplumsal cinsiyet rollerine göre şekillenen ev içlerinde iş örgütlenmesi cinsiyete göre kurgulandığından bulaşığı anne ya da kız çocuğunun yıkaması tartışılmaz bir gerçekliğe dönüşmektedir. Öyküde Ayten'in yalan mekânizması onu "ikiyüzlü" olmaya zorlayan toplumun dayattığı bir unsurdur. Kendi kimliğine sahip olamayan

kadın, toplumsal ilişkilerde gerçek duygu ve düşünce dünyasını yansıtamayacağı için sahteliğe mecbur bırakılmaktadır. İkiyüzlü ataerkil düzende ayakta durmaya çalışan kadın kahramanın en yakınlarının yanında dahi samimiyetsiz davranmak zorunda kalması onun kendine yabancılaşmasına neden olmaktadır.

Doktor AyşeAysu'nun kimlik arayışını anlatan *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi* romanında AyşeAysu'nun kendi çocukluk yıllarının kadın figürlerini hatırladığı sahne, ana kahramanın ev içlerinde kadını köleleştiren ataerkil düzeni sorgulamasını sağlamaktadır. "Benim onlardan ne farkım var" diye düşünen genç kadın doktorun "mahalleyi çiçeklendiren fisto perdelerin ardındaki odalara kapanan, radyo dinleyen, şarkılara eşlik eden" evlenmemiş kızların ve genç dulların yaşam biçimlerini uzun uzun sorgulaması söz konusudur. Onları "çocukluğunun yalnız kadınları" diye tanımlayan AyşeAysu, parlak meslek yaşamının kendisini toplumsal cinsiyet rollerine göre kurgulanmış bu kadın modellerinden ayırmaya yetmediğini ima ettiğinde feminist bir bakış açısı belirgin hale gelmektedir. "Yalnızlık" tüm kadın kahramanların ortak noktasına dönüşmektedir. AyşeAysu'nun içinden geçen şu cümle de kadınların birbirleriyle özdeşleşme durumunun göstergesidir: "*Başkası denen sınır kalkıyordu"* (Atasü, 1999, s.165).

Kadınların ev içi köleliğine ayna tutan bir diğer öykü "Özlem Zamanı Geçti" adlı öyküdür. Selçuk adlı eğitimli kadın kahramanın maddi güçlüklerle dolu hayatını yansıtan öyküde sıkıcı ve boğucu hale gelen bir evliliğe katlanmak zorunda kalışı anlatılmaktadır. Fatura derdi nedeniyle elektrikli ısıtıcı dahi kullanamayan Selçuk, siyasi, sosyal, kültürel alandaki tüm gelişmelere kulak tıkayarak sadece soğuk hava ile mücadeleyi yaşamının en önemli konusu haline getirmesi noktasında kendi kendisine kızar. Fakat bu durumun zorunluluklardan kaynaklandığını bilir. Soğuk evinde yer yataklarını, şilteleri salona taşıyan kadının içine "uğursuz bir göçmen olma duygusu" yerleşmiştir. Askeri darbe öncesinde karışan siyasi ortamı bu duyguyla birlikte düşünüp sorgulayan Selçuk, her geçen gün artarak süren kaos ortamında "memleketini yitirme" tehlikesi ile karşı karşıya olunduğunun altını çizer. Öykü, siyasi olaylar nedeniyle kaosa sürüklenen ülkede hem gündelik yaşamın gereklerini yerine getirmeye çalışan hem de toplumsal olaylara karşı duyarlı kalma çabası sergileyen, kadının artan çelişkileri ve mutsuzluğunu yansıtmaktadır.

7.2. Sosyal Yaşamda Yalnız Kadınlar

"*Tecrit şeklinde olmayan yalnızlık, hayatın mihenk taşlarından biridir ve her yalnızlık deneyiminin, kendine has bir psikolojik ve insani bir yönü, kendine has bir zamansal açılımı vardır"* (Borhna, 2013, s. 21). Erendiz Atasü'nün kadın kahramanları erkek egemen dünyanın değerleri karşısında kendilerini ötekileştirilmiş hissederek iletişim sorunu yaşayan "yalnız" kadınlardır. Kendilerini ifade edememelerinin nedeni kadını iç seslerini bastırmaya zorlayan iktidar aygıtlarıdır. Aşk, evlilik ve cinsellikle kendi bedenlerini özgürce keşfedip kadın kimliğinin farkındalığı ile yalnızlıktan kurtulacağını düşünen kadın kahramanlar hayal kırıklığı yaşarlar. Tek başına yaşamaya karar verdikleri anda özgürleştiklerini de hisseden kadın kahramanların bilinçli yalnızlığı Atasü'nün eserlerinde işaret edildiği gibi onların bireysel tarihleriyle doğrudan ilişkilidir.

Yalnızlık, *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi* romanının en önemli temasıdır. Biten aşkların ve evliliklerin ardından giderek yalnızlaşan ve çok geç keşfettikleri bedenlerinin sert kabuklara dönüştüğünü fark eden kadın kahramanların yalnızlığı romanda derinlikli bir bakışla sorgulanır. Yazar anlatıcı, AyşeAysu ve Tomris'in başarılı bir iş yaşamı ve herkese örnek gösterilen evliliklerinin ardından nasıl yapayalnız kaldıklarını içtenlikle dile getirmektedir. İki kadın kahramanın sıkı dostluk ilişkisinde besleyici ve güçlendirici kaynak, yoğun yalnızlık duygusudur. Geçmişte yaşadıkları aşklarda hiç ummadıkları anda terk edilen, giden sevgililerinin ardından büyük acılar çeken iki kadın kahraman yıllar sonra Tomris'in evinde buluşup dertleştiklerinde yaşamın tüm canlı renklerinin kaybolduğu ve hem gövdelerinin hem de ruhlarının kuru bir dala dönüştüğü tablonun baş aktörü koyu bir yalnızlık duygusudur.

AyşeAysu, eski sevgilisi Fethi'yi ikinci eşiyle yolda el ele gördüğü anda içinde birikmiş yoğun hüznün dışa taşmasına engel olamaz. Onu başka bir kadınla gördüğü anda kendi çantasında taşıdığı boşanma evrakları AyşeAysu'nun "yalnızlığının adım sesleri" olarak tanımlanır. Kadın kahraman hem eski sevgilisi Fethi'nin izlerini silememiştir hem de eşinden boşandığı anda sosyal çevresini tümüyle değiştirme zorunluluğunun ağırlığı ile ezilmektedir. Eşler ayrıldığında kadınların mutlaka çevre değiştirmek zorunda bırakılmaları karşısında AyşeAysu büyük öfke duymaktadır. Ortak bir sosyal çevreye sahip kadın ve erkeğin boşanmasının ardından kadının kendi ortamını yenilemek zorunda olması ataerkil kültürün kodlarını yansıtmaktadır. Eşinden ayrılırken AyşeAysu'yu koyu bir yalnızlığa mahkûm eden temel mesele onun sosyal yaşamda da

tekliğe mahkûm edilmesidir. Ataerkil toplumda kadın öznenin toplumsal bir konum kazanması zor koşullar altında gerçekleştiğinden onun biten evliliğinin yaralarını sarması cinsiyet hiyerarşileri nedeniyle daha güç hale gelmektedir. Ataerkil düzenin boşanan kadının kurulu düzenini yok etmesi, onun tüm yaşam alanını elinden almaktadır. Anlatıcı: *"Çift dağılınca, yeni çevre kurmak zorunda olan kalan niçin kadındı? Yetmiyor muydu çarpan ilk yıldırım, parçalanma! Kendini yeniden var edebilmek için, yeni toprak bulmak zorundaydın. Kökler için farklı bir kimya, taze soluk, yapraklara…"* (Atasü, 1999, s. 111) diyerek toprağından uzaklaştırılan bitkiye dönüşen kadın kahramanın ruhunun ve gövdesinin acı çekerek de olsa "yeni ve taze" olanla buluşmak zorunda kalacağını belirtir. Yuvayı dişi kuşun yaptığını savunan geleneksel toplumlarda evlilikler kadının özverisi ile inşa edildiğinden düzenin kurucu öznesi kadındır ve bu koşullarda kalıcı bir yere sahip olma hakkı da ona aittir, fakat kadın, erkek egemenliği karşısında "hizmetkâr" olarak görüldüğünden tekrar yeni bir düzen kurması için "cefakâr ve fedakâr" davranışlar sergilemeye zorlanmaktadır.

Romanda Tomris'in Can ile ilişkisi sona erdiğinde duyduğu yalnızlığın onu ne kadar çok üzdüğü ayrıntılı biçimde ele alınmaktadır. Kadın kahramanın tüm hormonlarını etkileyip bedeninin işleyişini bozan fiziksel ve ruhsal acının onu hasta edecek kadar yoğun olduğuna işaret edilmektedir. Cinselliği tüm bedeninde büyük bir coşkuyla karşılayan Tomris'in doyuma ulaştığını düşündüğü bir anda Can tarafından aniden terk edilmesi büyük bir hayal kırıklığına yol açar. Gövdesinin yaşadığı yalnızlık çok şiddetli olduğundan bu duyguyla başa çıkması günden güne zorlaşır. Eşiyle büyük sorunlar yaşayan Tomris, sosyal yaşamına renk katmak üzere yeni insanlara yaklaşması gerektiğini düşünür. Yasak aşka yelken açmasının nedeni de yalnızlıktan kurtulmaktır. İşi ve ailesi ile örülü sert kabuğun dışına çıkmak için aşk ve cinselliğe ihtiyaç duyar. Tomris'in tensel yakınlıktan duyduğu haz çok yoğun olduğundan kendisine kadınlığını hissettiren Can'ın ardında bıraktığı boşluk da o kadar derin ve onarılmaz acıya dönüşür. Sosyal yaşamlarında giderek yalnızlaşan AyşeAysu ve Tomris arasında kader ortaklığı söz konusudur. AyşeAysu'yu aniden terk eden Fethi yaşamındaki boşluğu önce eski eşi daha sonra da ikinci eşi ile doldururken Can da bu boşluğu evde kendisini bekleyen eşi ile doldurmaktadır. Can'ın yaşamında Tomris'in hiçbir iz bırakmadığı anlaşılmaktadır, çünkü Can'a göre anlık duygularla hareket edilen geçici ilişkiler yaşama ve yeni deneyimlerle yeni bir sosyal çevre kurma modern insanın doğasında var olan eğilimi yansıtır. Bu bakımdan biten ilişkilerin doğurduğu koyu yalnızlık, kadının gövdesi ve

ruhunda onulmaz yaralara sebep olurken erkek kahramanların yaşamında etki gücüne sahip değildir.

"*Vücudumuzun işleyişiyle, ister sağlıklı olsun ister hastalıklı, duygularımız ve duygusal tepkilerimiz arasında müthiş bir bağlantı var. Bu bağlantı bugün hâlâ bilim için açık değil. Ama insan vücudunun anatomisinin fizyolojisini biraz olsun tanıyan bir kişi, bir edebiyatçı olarak duygulara bakıyorsa, insanın davranışlarına bakıyorsa, bilimin henüz saptayamadığı kimi bağlantıları sezebilir gibi geliyor bana. Burda edebiyata bir işlev düşüyor diye düşünüyorum bedenimizle duygularımız arasındaki ilişkinin özümlenmesinde, anlaşılmasında, kavranmasında"* (Işıkdemir, 1998, s. 17) diyen Erendiz Atasü mesleki bilgisiyle zenginleşen beden anlatılarında kadın cinsinin deneyimlerini tüm ayrıntılarıyla yansıtarak hem gövdenin hem de ruhun derinliğinin keşfedilmesini sağlamaktadır. Romanda yer alan şu tasvirde Tomris'in yalnızlaşan gövdesi ve ruhunun içtenlikli anlatımı söz konusudur:

"*Ara uzadıkça Tomris'in otuz beş yaşın görkemli etkinliğiyle canlı gövdesi fena hırpalanıyordu. Bilinç bu seyrek ilişkiyle yetinse de gövde yetinemiyordu. Can'ın sakınımı ilişkiyi Tomris'in nefret ettiği eylemsizlik konumuna itiyor, kadın özgürsüzlükte boğuluyordu. Tomris talepkarlaştıkça, Can'ın yumuşaklığı aşınıyor, bencil öz beliriyordu. Erkek korkmuştu. Ya Tomris, beklenmedik bir taşkınlıkla tüm hastaneyi ilişkilerinden haberli kılıverirse! Çözümü Tomris'i aramamakta buldu. Dişil gövdenin acısına onur yarasının sızısı eklenmişti. Tomris hastalandı.*

Tüm gövdem acı içindeydi. Hormonların merhametsiz gücünü bilse insanoğluyla insan kızı, bir an bile birbirine yönelmez!" (Atasü, 1999, s. 72).

Tomris, boşandığı eşi Turhan'ın ölümü sonrasında kendisini keskin bir yalnızlığa mahkûm eder, kadın erkek ilişkilerine dair güven duygusunu tümüyle yitiren kadın kahramanın karşı cinsten tümüyle soğuduğu anlaşılır. Evliliğinde çok mutsuz olduğu dönemde kendi bedenini keşfetmesini sağlayan Can ile ilişkisi bittikten sonra duygu dünyasında çok büyük değişimler yaşanır. Eski eşi Turhan'ın ölümünün ardından tümüyle kendi "kabuğuna" çekilen Tomris'in yalnızlığı romanda betimlenirken yalnızlığın "yitim" sözcüğüyle anlamdaş kılınması kadının özbilincinin kavramlara yansıdığının göstergesidir:

"*Yüceltilmiş amaçları röntgen ışığı gibi tarayabilmek, kesite ulaşmak. Yanılsama… Kadınla erkeğin birlikteliğine inancını yitirdi. Zevk… Rastlantısal bir işlevdi… Ya da işlevsel bir rastlantı… Ardındaki şifreyi keşfedersen, sıradandı, hiç zor*

değildi tekillikte ele geçirilmesi. Tomris kırkını aştıktan sonra, sevgililerle uğraşmadı. Ve yitimle birlikte yaşadı" (Atasü, 1999, s. 95).

Fethi'nin ismi belirtilmeden romanda sıkça anılan "eski eşi" yalnızlığı yoğun olarak yaşayan kadın kahramanlar arasındadır. Romanda kendisinden bahsedilirken "Fethi'nin eşi" ya da "Şirin'in annesi" denmesi, ataerkil ideolojinin aracı olan dil vasıtasıyla kadının birey olarak varlığının tek başına anlam kazanamadığı gerçeğine yapılan bir vurgudur. İyi eş ve iyi anne olmak için çabalayan kadının dünyası sadece kızı ve eşiyle sınırlı olduğundan bireysel ve toplumsal bir kimliğe sahip olmadığı aşikârdır. Fethi'den boşandıktan sonra döndüğü baba evinde çok mutsuz olan kadın kahraman, yalnızlığın içsel ağırlığını taşıyamadığından eşiyle yeniden barışmanın yollarını aramaktadır. Fethi ve kızı dışında hiç kimseyle görüşmeden yaşayan kadın kahramanın sosyal çevresinin olmadığı görülmektedir. Evliliği boyunca kendi karakterini beğenmeyerek ona yeni bir şekil vermeye çalışan eski eşine karşı "demir inat"la direnmiş olsa da yoğun yalnızlığın acısı bu demiri eritecek kadar etkili olmuştur. Tek başınalığa katlanamayan kadın kahramanın iç dünyası romanda şu sözlerle yansıtılmaktadır:

"*Bekliyordu. Onu, onları, çocuğunu… ve kocasını… Resmi kağıt yetmiyordu, Fethi'yi kocası olmaktan çıkartmaya. Onunla mutsuzdu. Gövdesi kirpileşmişti kocasının dokunuşuna. Ona kırgındı. Baskıcılığı, hoşnutsuzluğu canından bezdirmişti kadını. Ama… Evlenirken hiç kestirememişti bir gün boşanabileceğini. İşte boşanmıştı, inanmıyordu. Kocasını bekliyordu. Şirinle birlikte döndüğü baba evinde mutsuzdu. Fethi… arıyordu. Neyi? Fakültede ardına düşen, mezun olur olmaz evlenelim diye tutturan Fethi'ydi. Ve sonra, ölesiye sıkılan! İyi eş olmaya çalışmıştı, elinden geldiğince. Fethi durmadan, değişmesini istemişti. Talepkar olmamasını, sol siyasetle ilgilenmesini. Değişmişti… bir bakıma. Sessiz insanlara özgü o demir inatla direniyordu özü; Fethi'nin kalıbına dökülmeyecekti"* (Atasü, 1999, s. 51).

Kadın kahramanın eski kocasını "yakınmadan, suçlamadan, önermeden" beklediğinin altı çizilmektedir. *"Yalnızdı, yabancıydı baba evinde, çocuğuyla, kocasını bekliyordu"* (Atasü, 1999, s. 51) cümlesi onun çaresiz bekleyişinin nedenine ışık tutmaktadır. Fethi, eski eşinin "silik" bir karakter olduğu gerekçesiyle AyşeAysu ile ilişki yaşamış, fakat kısa süre sonra da kızının annesi ile yeniden evlenmeye karar vererek AyşeAysu'yu terk etmiştir. Eşinin tüm gelgitlerini sabırla izleyen kadın kahraman, Fethi ile yeniden evlenseler de onun sürekli asistan derneğinde geçen gündelik yaşamında kendisine hiçbir zaman yer olmadığı gerçeğini kabullenmeyi

reddeder. Oysa kadın kahramanın ebedi yalnızlığa mahkûm olduğu gerçeğiyle yüzleşmekten kurtulamadığı anlaşılır, çünkü eşinin kızı ile sürekli dışarıda vakit geçirmeyi tercih etmesi erkeğin eve "eş" olarak değil sadece "baba" rolü ile döndüğünün göstergesidir.

Derin yalnızlıkları ile dikkat çeken kadın kahramanların yer aldığı "İnci, Satı, Erhan ve Durmuş" öyküsünün başlığı bilinçli bir seçimin ürünüdür. Bu başlıkta adları belirtilen kahramanların kendi iç dünyalarındaki koyu yalnızlık işlenirken isimlerin tek tek vurgulanması, onların bir arada olmalarına rağmen kendi tekil dünyalarında bir başlarına oldukları gerçeğine ayna tutarak işlevsellik kazanır. Eşleri ile mutlu olamayan, kendilerine özgü yapayalnız bir dünya yaratıp oraya sığınan bireylerin iç huzursuzluğunun kaynağı, yalnızlık hissidir. İnci, sıkıcı evliliği boyunca eşi Erhan'ın ilgisizliği ve sorumsuzluğundan yakınan çaresiz ev hanımı rolündedir. Gündüzleri iş yerinde olan, geceleri de "gömüldüğü gazeteler ve televizyon" ile meşgul olan adamın varlığı İnci'nin onu bekleyen ve özleyen varlığı ile tümlenmez. Aynı evde iki "yabancı" gibi yaşayan çiftin yalnızlığı giderek derinleşir. İçki evinde arkadaşlarıyla buluşup ülke sorunlarını ve dış politikayı konuşmayı tercih eden Erhan eşiyle konuşmaktan hiç hoşlanmadığını ona karşı ilgisiz ve sevgisiz davranışlarıyla belli eder. Evin içinde gündelikçi Satı ile duvar boyacısı Durmuş efendinin arasında filizlenen aşkı gün boyu gözlemleyip "flaş haber" olarak eşine heyecanla anlatması İnci'nin eşiyle konuşacak bir konu bulmakta güçlük çektiğini ve bulduğunu sandığında da abartılı bir sevinç yaşadığını gösterir. Erhan onu dinlemeden "hı hı" diyerek gömüldüğü gazetesini okumayı sürdürünce ise büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Kadının duyumsadığı derin yalnızlık şu sözlerle ifade edilir:

"İnci tarifsiz bir yalnızlık duydu. Gözyaşları boşaldı, boşalacaktı. Mutfağa koştu. Ağladığını Erhan'ın görmesini istemiyordu. Onuru kırılmıştı. "Ağlamayacağım", dedi kendi kendine, "ağlamayacağım" işte. Sağ elini yumruk yapıp hırsla mutfak taşına indirdi. Canı fena yanmıştı" (Atasü, 1988, s. 39).

Eşiyle iletişim kuramayınca kadının kendi bedenine zarar vermesi onun içinde bulunduğu çaresizliğin boyutunu gözler önüne sermektedir. Gözyaşlarını bile eşinden saklaması ona ne kadar yabancılaştığının göstergesidir. Öykünün girişinde İnci ile kocasının dış görünüşleri hakkında bilgi verilirken ikisi arasındaki duygusal uçurum bu tasvirde de hissedilir, çünkü kan ter içinde kalmış ev hanımı İnci, evdeki işleri bitirme telaşı ile yorgun düşmüştür. Oysa eşi onun görünümüyle taban tabana zıt *"sinekkaydı traşlı, koyu takım elbiseli, serin serin traş losyonu kokan yakışıklı bir adamdır"* (Atasü,

1988, s. 32). Ev içini temizleyip düzene sokarak güzelleştirme çabasında olan kadın kahraman, eşinden "aferin" alabilmek, onun övgü sözleriyle ödüllendirilmek için bu yola başvurmaktadır. Oysa her defasında yapılan işte kusurlar bulan eşi, onu hayal kırıklığına uğratmaktadır. Anlatıcı kadın erkek eşitliğine aykırı bu evlilik öyküsünde kadınların sürekli "onaylanma" beklentileri ile aciz durumlara düştükleri gerçeğini vurgulamaktadır. Öyküde gündelikçi Satı ile duvar boyacısı Durmuş arasındaki duygusal yakınlığın kaynağı da bu iki insanın evliliklerindeki mutsuzluk ve huzursuzluktan kaynaklanan yalnızlıktır. Sosyal çevresi olmayan Satı'nın kendi evi dışında gittiği tek yer İnci'nin evidir. Evde eşinden sıkça dayak yiyen Satı ile tek düze yaşamının boğucu havasından sıyrılmaya çalışan Durmuş ustanın yakınlıkları ilk başta İnci'yi çok rahatsız eder. Onların arasındaki çekimi "ahlâksızlık" olarak niteleyip özellikle Satı'yı kınayan ve ayıplayan İnci, meseleye bir süre sonra daha farklı bir açıdan bakar. Evinde kendi eşiyle iletişim sorunu yaşayan İnci'nin onlara karşı hoşgörüsünün artmasının nedeni kendi içinde yalnızlık duygusunun koyulaşmasıdır. Şu sözler İnci'nin anlayışlı ve hoşgörülü tutumunun yansımasıdır:

"*Ne olmuş yani?.. Ne olurdu sanki, Satı kocasından yediği dayakların arasına doğal ve güzel bir şeyler serpiştiriverseydi... Durmuş'un birbirinin aynı fırça vuruşlarına heyecan verici bir şeyler katılsaydı... Yaşam hep yalnızca zorunluluk, tek düzelik ve zorbalık olmasaydı...*

İnci ani bir kararla kalktı.

- *Satı, ben biraz çıkıyorum, dedi, iki saatten önce dönmem. Ev size, sana ve Durmuş Efendiye emanet. Kalın sağlıcakla"* (Atasü, 1988, s. 40).

Kendisi de çok yalnız olan İnci sergilediği bu tavırla insanları yalnızlığa mahkûm eden ve insani sıcaklığı tümüyle yitiren yerleşik düzenden ve onun baskıcı kurallarından adeta öç almaktadır. Öyküde anlatıcının kadın kahramanlara karşı yakın mesafesi dikkat çeken bir husustur. Ayşegül Yüksel'e göre Erendiz Atasü'nün eserlerinde "iki karşıt uç" söz konusudur: *"Hem içtenlikli ve sıcak bir 'yakından bakış' ile karakterlerin 'öznel' konumuna eğilen, hem de onları kuş bakışı bir yaklaşımla kavrayıp sorgulayan bir yazar vardır karşımızda. Atasü'nün, 'nesnel bakış' ya da –daha iyisi- 'uzaktan bakma' olarak adlandırabileceğimiz bu ikinci özelliği, kurmaca metinlerinde yer alan kimi bölümlerin de zaman zaman 'deneme' ya da 'eleştiri' kumaşıyla dokunmuş olmasıyla belirginleşir. Atasü, öykülerinde çoğunlukla öznel deneyime iliklenmiş 'an'lar üstünde yoğunlaşırken, romanlarını toplumda nesnel düzlemde yaşanmış 'süreç'ler üstünde yapılandırmaktadır"* (Yüksel, 2014, s. 41).

Öyküde öznel bakış açısının oldukça belirgin kılınması bilinçli bir tercihtir. Kendisiyle yaptığımız röportajda Atasü'nün verdiği şu yanıt anlatıcının hem İnci hem de Satı ile özdeşim kurabilmesinin sebebine işaret etmektedir:

"*Yazar yarattığı karakterlerin (erkek/kadın/çocuk, genç/yaşlı, yoksul/varsıl) içine süzülebilmeli onlarla özdeşleşebilmeli ve aynı zamanda onlara dıştan bakabilmelidir. Yazar kadınlık bilincini öne çıkartıyorsa, bu bilinç işte kişileriyle arasına koyduğu eleştirel mesafede kendini hissettirebilir ancak. Kanımca edebiyata yakışan budur"* E. Atasü (kişisel iletişim, 19.06.2010)

Yazarın kahramanlarının iç dünyasına süzülmeyi başardığı bir diğer öykü olan "Bayburtlu" öyküsünde hem kadının hem de erkeğin duygu dünyasına ayna tutulmaktadır. Evine gelen boya ustası Bayburtlu ile sınıf ve cinsiyet ayrımlarının ötesine geçerek "yalnızlık" ortak temasında buluşan aydın bir kadın arasında yaşanan diyalog yansıtılmaktadır. Eşinden boşanmış kadın kahraman, cinsel kimliğini unutmuş, kadınlık duygularından uzaklaşmış ve sosyal çevresinden tamamen koparak kendisini sadece çocuklarının hizmetine adamış olduğunu boyacıyla sohbetinde ilk kez fark eder. Evinde çok sayıda kitap bulunan kadının "okumuşluğu" karşısında hayranlık duyan Bayburtlu ona "Hemşire Hanım" diye seslenmeyi uygun bulur. Bu sesleniş, onun yanında soğuk bir bira açıp içmeye başlayan, kendisine de içki sunmayı öneren kadın kahramanla arasında korunan mesafenin göstergesidir. Ailesinin Bayburt'tan Ankara'ya göçünü, evlilikten uzak, özgür bir yaşamın bedelini içtenlikle anlatan erkek kahraman, "her şeyi kanıksamış, yarın kaygısından, ölüm korkusundan arınmış" biri olarak tanımlanmaktadır. *"Bugün biz iki yalnız insan birbirimize içimizi açmıştık. Ancak yaşamın canlarını yakıp incittiklerinin davranabileceği gibi hem yakın olup hem mesafeli kalabilmiştik"* (Atasü, 1988, s. 66) diyen kadın kahraman "yalnız insanlar" kategorisine özgü nitelikler sıralayarak bu özel duygunun hem "birleştirici" hem de "ayrıştıcı" niteliğine dikkat çekmektedir.

''Aynı Şarkı'' adlı öykü de Bayburtlu öyküsü ile büyük benzerlikler taşımaktadır. İki öyküde de feminist bir kadın yazarın erkek kahramanların iç dünyasını yansıtmak üzere "entelektüel, anlayışlı ve sabırlı bir kadın dinleyici" kurgulamış olması bilinçli bir seçimdir. Evine gelen su tesisatçısı ile sohbet eden kadın kahraman, onunla kimi zaman duygudaş olduğunu hisseder. İkisi de radyoda çalan bir şarkının anımsattığı geçmiş yıllara uzandığında koyu yalnızlıklarıyla yüzleşir. Müzik, çağrışım gücü bakımından kahramanların iç seslerini ortaya çıkaran önemli bir araçtır. Bir öykü yazarı olan kadın kahramanın su tesisatçısına dair söylediği "gözlerindeki alevin bazen

üzerime sıçradığını, yaşlı bedenime unutulmuş kadınlığını anımsattığını itiraf etmeliyim" cümlesini "anlık bir duyuş" olarak tanımlayıp geri çekmesi onların cinsel çekim odaklı değil yalnızlıktan kaynaklanan birbirine tutunma hali ile bir arada oluşlarını ifade eder. Yasak bir aşka kendini kaptırarak yaşamını alt üst etmiş olan tesisatçı, kendi yaşam öyküsünü yazmasını istediğinde kadın kahramanın zihninden geçenler iki kahramanın da yaşam yorgunu olduklarını kanıtlamaktadır. "*Acının asallığından kaçtığı için sanatın yaratıcısı değil alımlayıcısı"* (Atasü, 1988, s. 75) olan kadın kahramanın kendi gücünün son sınırına geldiğini söylemesi onun yalnızlığının neden yoğunlaştığını da açığa çıkarmaktadır, çünkü özellikle kadın sanatçılar için yazının "varoluş biçimi" olduğu, bastırılan seslerin dışavurumunun özgürleşme aracına dönüştüğü, iktidar araçlarıyla hesaplaşma alanı olan kurmaca dünyasında her tür hiyerarşiye karşı çıkmanın mümkün olduğu bilinmektedir. Bu bakımdan yazmama ile "üretken olmayan yalnızlık" arasında bir bağlantı söz konusudur. Yaratıcılığı körelmeye başlayan kadın kahramanın "yenik" biri de olsa Bayburtlunun yaşam deneyiminden etkilenir. Dış dünya ile giderek kopan bağlarını sorgulamaya başlar.

Orta yaşlı kadın ve erkeğin aralarında duygusal bağ olmadan yalnızlıklarını bölüştükleri bir başka deneyimi anlatan "Harput'ta Var Bir Kilise" öyküsünde aydın bir kadın kahraman kendi varoluşunu, yabancı bir erkek kahramanın yaşamı üzerinden sorgulamaktadır. Doktorluk görevinden istifa ederek kıyı kasabasına yerleşme kararı almış bir kadın kahraman ile Harput'ta bir lokanta sahibi Ermeni Simon'un sağlam bir dostluk kurarak "içki sofralarının masum ve içten sohbetinde" geçmişin acılarını unutmaya çalışmaları anlatılmaktadır. Öykünün aynı zamanda anlatıcısı konumundaki kadın kahraman yalnızlığının, kimsesizliğinin, dışlanmışlığının altını sıkça çizmektedir. Simon'da beğendiği "ait olma duygusu"nu kendisinin hiçbir zaman yaşamadığını vurgulaması kadın kahramanda "köksüzlük" hissinden kaynaklanan yalnızlığa ışık tutar. Harput'ta kendisini "azınlık" grubun bir üyesi gibi hisseden kadın kahraman, Simon'un kendisine karşı dostane tavrının kaynağının da bu azınlık psikolojisi olduğunu düşünmektedir. "Azınlıkta kalanların birbirlerine yönelik hayvansı koku alışıyla" birbirlerine yaklaştıklarını hisseder. Bunu *"bir tür korunma, güvence arayışı, birbirine sokulma güdüsü"* (Atasü, 1988, s. 51) ile açıklar. Kendisini köksüz hisseden kadın kahramanın inandığı değerleri zaman içinde birer birer yitirmesiyle bu noktaya geldiği anlaşılır. *"İnsanı doruklara yüceltip ardından yere çalan"* (Atasü, 1988, s. 51) aşklardan yediği darbelerden sonra erkeklerden nefret etmeye başladığını söyleyen kadın kahraman "*sahip olma tutkusuyla beni delen erkek bakışlarından uzaklaştım*

tiksintiyle" (Atasü, 1988, s. 51) diyerek yalnızlığının tarihsel köklerini ortaya koyar. Harput'a sürgün edilen kadın doktorun politik görüşü nedeniyle yaşadığı sorunlar onun yalnızlaşmasında etkili olur. Öyküde siyasi olayların çalkantısında geçen zor yılların acı deneyimlerine göndermeler söz konusudur. Daha güzel bir ülke için mücadele eden kadın kahraman, yol arkadaşlarının birer birer yaşamından çıkması nedeniyle hayal kırıklığı yaşar. Dayanışmacı bir ruh ile insana güç veren politik birliğin sağlam olmayan ilişkiler yüzünden aniden dağılarak onun yaşamında derin bir boşluğa neden olması söz konusudur. Öyküde kadın kahramanın iç dengesinin sarsılmasına neden olan deneyimlerin ardından yaşadığı iç hesaplaşma şu sözlerle ifade edilir: "*Bunca mı pamuk ipliğindenmiş aramızdaki bağlar?.. Çalkantılara, zor günlere dayanamamış, kopuvermişti. Boşluktaydım. Etten kemikten varlıklara, sıkı kurallı düzenlere bağlanmazsa insan, bağlılıkları hep soyut şeylere, düşüncelere ve duygularaysa işte böyle yaprak gibi savrulur. Özgürlüğün bir bedeli vardır"* (ATASÜ, 1988, s. 52).

Yalnızlık temasının ele alındığı "Yaşlı Bir Genç Kız" öyküsünün ana kahramanı Nermin, Tıp fakültesi son sınıfta okuyan, ilk gençlik yıllarının umutlarını birer birer yitirmiş, yalnız ve mutsuz "yaşlı bir genç kız"dır. Aktif olarak yer aldığı siyasi mücadelenin anlamını yitirmesi ve eski dostlukların zamanla kaybolması onun yaşama sevincinin azalmasında temel etmendir. Sürekli tedirginlik hisseden genç kız, kendisini tarif ederken "yirmi dört yaşındayım" dedikten hemen sonra "yalnızım" diye ekler. Bireyin kendini tanımlarken kullandığı ilk sözcükler onun kimliğinde öncelikle bilinmesini istediği niteliklerdir. Ayrıca öykünün adına dikkat edildiğinde yalnızlık ve mutsuzluktan "genç olmasına rağmen kendisini yaşlı hisseden bir kadın kahraman" ile karşı karşıya olunduğu anlaşılmaktadır. "*Yanımda yöremde kocaman harflerle "BOŞUNA" yazılı sanki"* (Atasü, 1988, s. 76) diyen Nermin için kavramların içi giderek boşalmaktadır. Evinde annesinin geleneksel kalıplara sıkışmış küçük dünyasından uzaklaşmak için çabalayan genç kız, üniversite mezunu olmalarına rağmen eğitimsiz kadınlarla aynı zihin dünyasına sahip olduklarını düşündüğü ablalarıyla arasındaki duvarların da farkındadır. Evlenip eşlerinin ve çocuklarının hizmetinde yaşamaya başlayan iki ablasının çaresizliğini gören Nermin onlara benzemek istemediğini sıkça yineler. Onun yalnızlığını ve içinde büyüttüğü korkuları kendi ağzından yansıtması bakımından şu sözler önemlidir:

"*Her şeyin aslındansa, sahtesine daha kolay rastlanır oldu. O uzak kasabada hekim olamayıp, hekim benzeri bir şey olmaktan korkuyorum... O uzak kasabada, pos bıyıklı adamlar bacaklarıma yiyecek gibi bakacaklar diye kalbim duracak korkudan.*

Bakmakla kalmayacaklar diye parçalanıyorum korku dolu kuşkudan... Korkuyorum çünkü yalnızım... Gene de yalnız kalacağım; çünkü her şeyin aslındansa sahtesinin daha kolay bulunduğu bir ortamda yirmi dört saati güvenlik içinde tamamlayabilme uğruna, hayatın benden istediği ödünleri vermeye razı değilim... İki ablama, anneme ya da Beldan'a dönüşmek istemiyorum" (Atasü, 1988, s. 82).

Nermin, çevresindeki insanları gözlemlediği her an "onlara bakıyorum, yerim neresi" sorusunun yanıtını aramaktadır. Sadece eşleri ile araları bozulunca dertleşip rahatlamak için kendisini arayan ablalarına karşı hiçbir yakınlık hissetmez. Gündelik yaşamlarında sadece kendi "küçük ailelerine" yer veren akrabaları da kendisine uzaktır. Daha güzel bir ülke için verdiği siyasi mücadelede kendisine yoldaş dostlarının birer birer değiştiğine, zamana yenik düştüklerine tanık olduğunda yalnızlığının daha da derinleştiğini duyumsar. Genç kadın kahraman, ölümlerin acısı ve öldürülme korkusu nedeniyle ülkede süren kaos ortamında "asık yüzlü" bir toplumun üyelerine dönüşen insanların ne kadar yalnız olduğuna dikkat çeker. "Bahar esintisi, sevgili öpücüğü, saçma sapan ama neşeli bir şarkı" eksikliğinden kaynaklanan bir boşluğu tasvir ederken donuk, renksiz ve tekdüze bir yaşam sürmekten ne kadar rahatsız olduğunu ortaya koyar. Hem çevresini kamera duyarlığı ile izleyen hem de iç seslerini sürekli dinleyerek çevresindeki insanlara ve nesnelere ne kadar uzak olduğunu idrak eden Nermin'in yalnızlığının bilinçli bir seçime dönüşme serüveni şu tabloda yansıtılır:

"*Görüyor ve biliyorum. Annem niye söylenerek dolma sarıyor, babam niçin gazetelerin bulmacalarını çözüp spor toto oynuyor; Beldan niye evlenip şişmanlıyor; ben niçin Tıp fakültesi son sınıftayım da insan bedeninden hala ürküyorum. Hepsini, hepsini, birbiriyle ilintisiz gözüken her şeyin birbiriyle ilişkisini, öncesini, sonrasını görüp anlıyorum. İşte o an gerçekten iyiyim, boşlukta sallanmıyorum, "BOŞUNA" yazmıyor çevremde; ayağımı gerçeğin sağlam ve soğuk tabanına basıyorum... Bilememenin karanlığı terk ediyor beni; aydınlıktayım artık. Yalnızca bir an bu. Gerçeğin çiğ ışığı yakıyor, acıtıyor gözlerimi... Bilmek yetmiyor, umar gerek... Yoksa ne yapacaksın? Düşlerin alacakaranlığına mı sığınmalı?... Kitaplar anımsatır, düşünmek, duyumsamak anımsatır dünü; ayrımsatır bugünü; düşletir yarını... Sığınacak yer, kaçacak delik bırakmaz insana... Nereye kaçabilirsin ki? Bir deliğe bir insan sığar mı?(...) Bazen, iki çılgınlıktan birini seçmekten başka özgürlüğüm yok sanıyorum. Ya herkese benzeyip boş ve anlamsız bir özdeşlikte yok olup delirmek; ya da kimseye benzemeyip yalnızlık içinde boğulup delirmek..."* (Atasü, 1988, s. 77).

"*Psikanaliz, kültürel gelişme için gerekli olan bastırmanın patolojik sonuçlarına ve Simgesel'in dışında kalanın psikotik boşluğunun varlığına dikkat çeker. 'Bastırılan arzuyu tanımlayıp patolojikleştirme amacıyla yola çıkan psikanalitik söylem', bir itiraf ve denetim mekânizması oluşturup normalliği kurumsallaştırır"* (Aydoğan, 2006, s. 26) diyen Aydoğan'ın tezinde vurguladığı gibi bastırılan seslerin ortaya konma biçimleri kahramanların ruh halleri ile bağlantılıdır. Nermin gruplar içinde birbirine tutunarak, bireylikten uzak yaşamaya şartlanmış toplumsal kültürde tek kalma cesareti göstererek gerçek duygularını hem kendisine dürüstçe itiraf eder hem de çevresine ikiyüzlü davranmaktan kaçınır.

Yalnızlık duygusunun derinliğini ortaya koyan "Yabancı Bir Göğün Altında" adlı öyküsünün kadın kahramanlarından Winnie, İngiltere'de bir araştırma laboratuvarında çalışan yoksul, kimsesiz ve bekâr bir kadındır. Çanakkale'de şehit düşen nişanlısına büyük bir aşkla bağlı olan Winnie, onun ölümünün ardından ruhsal sorunlar yaşar. Evinde tek kalan kadın kahramanın iş yerinde konuştuğu herkesten gizlediği yalnızlığı, yoksulluğu ve çaresizliği onun cenaze töreninden sonra ortaya çıkar. Winnie ile aynı yerde çalışan Türk doktora öğrencisi genç kadın, onu tanımak ve anlamak için çok çabalar, çünkü o da "yabancı göğün altında bir yabancı" kimliği taşımaktadır. Winnie, ona kız kardeşinden ve onun iki çocuğundan bahsederek yeğenlerinin kendisi için yaşam kaynağı olduğu yalanını söyler. Şizofrenik bir bilinçle karşı karşıya olduğunu çok geç fark eden Türk doktorant, onun ölümünün ardından sır perdesini aralamaya çalışır. Winnie'nin yalnızlığı çoğaldıkça onun hayal dünyasındaki düş ürünleri de çoğalmış ve çevresine söylediği yalanlar artmıştır. Yaşlı Bir Genç Kız öyküsündeki Nermin kadar cesur davranıp "ötekileşmeyi" göze alamayan Winnie'nin "dışadönük" biri olarak tanımlanması onun çelişkilerle dolu iç dünyasının karmaşıklığını yansıtmaktadır. Winnie'nin ölümünün ardından Türk doktorant ile bir başka yabancı uyruklu araştırmacı arasında geçen şu diyalog dikkat çekicidir:

"- Hadi hadi, demişti bana, sen bilmezsin bu insanları. Burda böylesi çoktur.

Yalnızlıktan ya kendilerine bir köpek alırlar ya da işte böyle yeğenler filan icat ederler. Çok iyi kadındı. Dinince dinlensin.

Ona hayretle bakmıştım. Olayı nasıl bu kadar olağan karşılayabiliyordu? Bence bu ülkede geçirdiği yıllar onu da duyarsızlaştırmıştı.

- *Winnie kaçık değildi, diye bağırdım, son derece aklı başında, iyi niyetli ve hayata bağlı bir insandı.*

- Tabii tabii, ben de kaçıktı demiyorum zaten. Iraklı arkadaşım beni yatıştırmaya çalışıyordu. Ama biraz tuhafmış işte, kabul et ki... Doğrusu ya yeğenlere ben de inanmıştım. Hani öteki yalnız yaşlılardan umarsın böyle hayaller... Kendi kendilerine konuşurlar filan... Ama Winnie, dediğin gibi öyle dışa dönük bir insandı ki hiç aklıma gelmezdi..." (Atasü, 1988, s. 95).

"Erendiz Atasü, ağrı eşiği düşük bir yazardır. Metinlerinde canlandırdığı insanların çoğunu sevecenlikle sarıp sarmalamak yazarlığının vazgeçilmezlerinden biridir" (Yüksel, 2014, s. 42) diyen Ayşegül Yüksel'in bu yorumu Winnie adlı kadının kimliğinin kurgusunda karşılığını bulmaktadır, çünkü öyküde yazarın sözcüsü konumundaki Türk doktorantın "yalanlar üzerine kurulu" da olsa yapayalnız bir kadının öyküsü karşısında hümanist bir tutum sergilemesi Yüksel'in görüşünü doğrulamaktadır.

"Kayısı Gülü" adlı öyküde kızına soğuk, uzak, yabancı davranışları ile dikkat çeken Fitnat Hanım, yalnızlıktan kaynaklanan psikolojik sorunları olan bir başka öykü kahramanıdır."Kendi görünmez kulesinde içki şişeleri ile birlikte yaşayan" eşinden destek göremeyen kadın çok çaresizdir. Sürekli sinir nöbetleri geçirerek bağıran kadının *"içindeki korkuların sesini duymamak için"* (Atasü, 1988, s. 129) sesini yükselttiği belirtilmektedir. Feminist bir bilinçle yazılan öyküde ataerkil düzende iç sesleri bastırılmış olan kahramanın ailesiyle dahi hiç iletişim kuramayışının onun içinde biriken duyguları öfke nöbetleri sırasında açığa çıkarması önemli bir ayrıntıdır. Sürekli ölüm korkusu yaşayan kadın kendi annesini yedi yaşında iken kaybettiği için onunla aynı kaderi paylaşmaya şartlanmıştır. Sarhoş kocasına güvenemediği için çocuklarının ortada kalacağını düşünerek karamsar bir gelecek tablosu kurgulayarak gerçekleşmemiş ölümler için adeta erken yas dönemine girmektedir. Ruhsal çıkmazdaki kadın kahramanın tutunmaya çalıştığı geçmiş zaman, ona itibar ve para kaybını hatırlatan zaman dilimi olduğundan "Koca Miralay Sezai Bey'in kızı" olmayı tutunacak bir dal olarak göremez. "Eski, soylu bir ailenin düşmüş üyesi" olarak tanımladığı kimliği nedeniyle komşuların dahi artık kendisine "eğri baktıklarına" inanıp kabuğuna çekilerek yalnızlığa mahkûm olur.

Öyküde Fitnat Hanım'ın kızı Ayten yalnız ve çaresiz annesinin kendisine uyguladığı şiddeti yıllar sonra hatırladığında onun davranışlarındaki tüm tuhaflıkların aslında onun yaralı ruhundan kaynaklandığını düşünür ve annesine şefkatle yaklaşarak onun iç dünyasını yeniden keşfetmeye çalışır. *"Seni güçlü sandım; yanıldım"* (Atasü, 1988, s. 130) dediği annesinin ezici tavrının korku ve kaygı temelli olduğunu belirtir. Başka kadınların yaşamları boyunca kazasız belasız, sorunsuz yaşayıp gitmelerini

onların başkalarıyla "hoş geçinmenin yollarını bilmeleri" ile açıklayan Ayten, *"annem onu da öğrenemedi"* (Atasü, 1988, s. 131) diyerek annesinin sosyal çevresinin olmayışının onun hayatına yön verdiğini savunur. Ayten yıllar sonra iç dünyasını keşfettiği annesi Fitnat Hanım gibi kendi evinin içinde ailesinin mekânsal yakınlığına rağmen "yalnızlık çeken" bir kadına dönüşmekten kurtulamaz ve annesi ile ortak yazgıda buluşur. Ayten, kalabalık ailesi ile yalıda geçen çocukluk yıllarında anne ve babasından yeterli ilgiyi ve sevgiyi görmediği halde çocukluk yıllarını özler. Oysa evin üst katında içki şişeleri ile yaşayıp kimselere yaklaşmayan babasının uzaklığı onu yıllarca üzmüştür. Evin tüm idaresini elinde tutan ve her işi tek başına yapmaya çalışan sinirli annesinin soğuk sözleri ve davranışları da Ayten'i yalnızlaştırmıştır. Yalıda hizmetlilerle daha samimi olan Ayten, yıllar sonra kendi eşi ve çocuğunun olduğu kendi evinde daha da yalnız olduğunu fark edince çocuk günlerine özlem duyar. Çocukluk yıllarının yalısında mutfakta geçen mutlu zamanları, kadınlar arasındaki iş bölümünü anımsadığında kendi mutfağında sıkça hissettiği "tek başınalık" duygusunu şu sözlerle betimler:*"Benim mutfağımsa sessiz... Burada insanlar ve duygular yok... Ne neşe ne de keder... Yalnız, aletler var. Aletlerin sesini dinliyorum bütün gün. Buzdolabı vın vın ediyor beynimin içinde. İnsan sesine hasretim. Cansız bir mutfak burası. Bütün sesler makinelere ait"* (Atasü, 1988, s. 147).

Kadın kahramanın bu sözleri, modern zamanların bireyi her geçen gün yalnızlaştıran soğuk ve uzak insan ilişkilerini düşündürmektedir. Bilim ve teknolojideki ilerlemeler sayesinde her şeyin otomatikleştiği modern çağlar, insan ilişkilerinde de adeta makine duyarsızlığı, otomatlığı ve soğukluğuna tanıklık etmektedir. Kadın kahramanın sürekli çocukluk günlerine özlem duyması aslında çocukluk cennetine dönme isteğini ifade etmektedir. Anne ve babasıyla sağlıklı ilişkiler kuramamış olsa da kalabalık bir aile ortamının renkli günlerine dair hatıralar, onu yalnızlığa mahkûm eden sıkıcı evliliğinde delirmekten kurtaran ilaca dönüşmektedir. Kimlik problemi yaşayan annesini zamanla çok iyi anlayan Ayten, kendi mutsuz yaşantısında "benlik" kavramını sık sık sorgular: "*Kendim olmak... Ben kendimi arasam, nerede bulurum acaba? Şimdiden sonra ben kendim mendim olmak istemiyorum. Çocukluğumu geri istiyorum ben... Tek güzel şeyimi... Verebilir misiniz onu bana? Beni yeniden çocukluğa geri götürebilir misiniz?" (Atasü, 1988, s. 148)* soruları onun iç sorgulamasının ürünüdür.

Kadın kahramanların yoğun yalnızlıklarını işleyen "Haziranda Bir An öyküsü" adeta bir "yalnızlık" fotoğrafıdır. Bankta yan yana oturan üç kadın kahramanın tasviri, tek kişinin bölünmüş alt kimliklerin yansıtıldığını düşünmemizi sağlar. Onların isimleri

yerine "yaşlılık, kırk yaş ve üçüncü kadın" diye zaman merkezli sözcüklerle tanımlanmaları bu fikri güçlendirmektedir. Aniden çekilmiş bir fotoğraf karesi gibi olan öyküde Zühtü adlı eski sevgilisini iş yerinde ziyarete gelen Nevbahar, "Yaşlılık",onun yanında gelen arkadaşı Serap, "Kırk Yaş", ve aynı işyerinde çalışan "Üçüncü Kadın" diye tanıtılan kadın kahramanın ortak yazgıları yalnızlıklarıdır. Devlet dairesinin çalışanlarından "Üçüncü Kadın", öğle aralarını hep yalnız geçiren ve çok az konuşan biridir. Onun kendisini başka insanlara yakın hissetmemesi en belirgin özelliğidir."Yaşlılık" diye anılan kadın kahramanın hüzünlü iç dünyasının kendisine ilginç geldiğini söyleyen kadın kahramanın bankta yeni tanıştığı diğer iki kadını dikkatle gözlemlerken içinden geçenler onun kendi yalnızlığını ortaya koyan sözlerdir:

"*Havanın nemi yumuşak bir dokunuşla onu ilişkilerden koruyor, gövdesini gerçekte ait olduğu toprak ve suyla bütünlüyordu. Dünya denen şu gezegenin üstünde, keşke ilişkilerin bulunmadığı bir noktada olabilseydi... İnsanların sevgileri, nefretleri, özlemleri, kinleri, kıskançlıkları, özverileri ve bencillikleriyle dokudukları tüm bu yapay hayat, toprağın ve suyun gerçek ve doğal hayatının üstünde dev bir kirlilik gibi duruyordu; bazense olağanüstü, gezegenin kendisi kadar güzel ve görkemli, hem yalın hem de şaşırtıcı motiflerle bezeli bir örtü gibi kaplıyordu dünyayı. İlişkiler üst üste, tabaka tabaka birikmişlerdi; anılarda ve umutlarda. Bir tabaka özlem, altında nefret, altında aldırmazlık, onun altında yalnızlık ve korku; gereksinim ve gene özlem..."* (Atasü, 1992, s. 28).

Erendiz Atasü'nün yurtdışındaki kadın kahramanları, yoğun bir yalnızlıkla yabancı topraklarda hem bireysel hem de toplumsal tarihi derinlemesine sorgulamaları ile dikkat çekerler. Yazar, "ötekileştirilen" kadın kahramanların cinsiyetleri, etnik kimlikleri ve sosyal sınıflarından kaynaklanan "dışarıda olma" halini içtenlikle betimler. Münih'e Yağmur Yağıyor öyküsünde yurtdışında bir üniversitede ders vermek üzere Münih'e giden kadın kahraman öykünün adında belirtilen yağmurla adeta kendi içinde bir arınma yaşamaktadır. Yabancılaşma duygusunu yoğun biçimde yaşarken yalnızlık kavramının "bireysel kimlik" ve "toplumsal kimlik" üzerinden sorgulanması çarpıcı ifadelerle yansıtılır: *"Kadınım, yapayalnızım; kimliğini arayan yoksul ülkemden yaban ellere düşmüşüm. Sessiz boşluğun ortasında sallanıyorum bir başıma. Yıkıntının içindeki tözü, külün altındaki koru hissediyorum, çöplükteki tohuma dokunuyorum"* (Atasü, 1992, s. 49).

Tiyatro metni tarzında yazılmış olan ''Su'' öyküsünde "Aşk Ölüyor" alt başlığı kadın kahramanın yalnızlığının sebebini özetleyen çarpıcı bir ifadedir. Hem eşi ile hem

de tutkulu aşkla bağlı olduğu sevgilisi ile ilişkisini farklı açılardan sorgulayan kadının aslında sadece kendi yalnızlığından kaçıp sığınacak bir liman aradığı görülmektedir. Sevgilisi ile ilişkisinde hüsrana uğradığı anda söylediği şu sözler onun yalnızlık korkusunun açık ifadesidir: "*Durmadan kırıyor, üzüyor beni. Artık beni sevmiyor. Onu kaybedeceğim. Gene yalnız kalacağım. Nasıl yaşayacağım? (...) Artık beni sevmiyor. Geçmişiyle daha uyumlu birisine rastladı galiba. Onu kaybedeceğim. Yalnız kalacağım"* (Atasü, 1992, s. 103).

"Yalnız kalacağım" cümlesinin öyküde sıkça tekrar edilmesi bilinçaltındaki temel korkunun dışavurumu niteliğinde önemli bir ayrıntıdır. Kadın kahramanın sevgilisi ile yaşananları kendi geçmişinden bazı "terk ediş" sahneleri ile ilişkilendirmesi söz konusudur. Babaannesi ile çok güçlü bir sevgi bağı bulunan ve ondan başka kimsesinin olmadığını düşünen kadın, onu son kez cenazesinde gördüğü sahnede *"tabut uzaklaşırken ardından atılan yeni yetmedir"* (Atasü, 1992, s. 110). Bu sahnede onun hissettiği yalnızlık, yıllar sonra hem eşinin hem de sevgilisinin biten ilişkilerinin ardından kapıyı çekip gittikleri anda tüm keskinliği ile bilinç düzeyine tekrar çıkar. Tabutta giden babaanne ile kapıyı kendi üstüne kapatan erkekler arasında kurulan benzerlik dikkat çekicidir.

Derin yalnızlığı ile hastalık döneminde yüzleşen Feride'nin duygu dünyasının betimlendiği *Bir Yaş Dönümü Rüyası* romanında Feride, rahminin alındığı önemli bir ameliyat sonrasında eski benliğinden uzaklaşıp bedenindeki değişime ayak uydurarak yaşamının ikinci evresine başladığını hisseder. Feride bu ameliyat sonrasında ani bir kararla yalnız yaşamak ister. Sedat ile birlikte yaşadığı eve gitmeme kararını hastane sürecinde alır. Ondan ayrılmak istemesinin nedeni de kendi iç sesleriyle baş başa kalıp sadece kendisini anlamaya çalışması ve bunun dışındaki her şeyi kendi omzunda "yük" olarak tanımlamasıdır. Doktorun Feride'ye "bazı önlemleri almak koşuluyla 'anlayışlı bir erkek arkadaş' ile cinsel yaşamını sağlıklı sürdüreceğini söylemesine rağmen Feride'nin "anlayışlı bir erkek arkadaş" diye bir şeyin mümkün olmadığını açık bir dille ifade etmesi dikkat çeken bir husustur. Romanda feminist bakış açısının en belirgin olduğu bu bölümde kadın kahraman, erkeklerin kadınları sadece gövde olarak gördüğünü savunduğundan *"boşalmış bir gövde"*(Atasü, 2002, s. 138) ile hiçbir şey olmamış gibi sürdürülecek ikiyüzlü bir yaşam yerine dürüst "teklik" taraftarı olduğunu belirtir. Ameliyatının ardından kendi sessizliğini, ıssızlığını ve kimsesizliğini düşünen Feride, *"vajinam hepten sustu, zaten pek konuşkan değildi"* (Atasü, 2002, s. 138) diyerek kadınlık organının da bu koyu yalnızlığa ayak uydurduğuna işaret eder.

Eleştirmenlerin "romanda ameliyatı neden bu kadar detaylı anlattınız" sorusuna yazarın verdiği yanıt hem otobiyografik unsurlara dikkat çekmekte hem de onun feminist yaklaşımını belirgin kılmaktadır:

"*Histeroktemi çoğu kadının geçirdiği bir ameliyat. Yalnız Feride büyük bir şanssızlık sonucu bir komplikasyona uğruyor. Ben yaşadım böyle bir şeyi. Detaylarını o nedenle bu kadar iyi biliyorum. Menopoz ister doğal yönden, ister ameliyat sonucu olsun, insanların olduğu gibi kabul edebileceği bir şey değil (....) Orta yaşta bir kadının genç bir erkeğe aşık olmaması gerekir diye düşünülür. Ama onlarda bu tip özlemler olabilir. Hakikatin üstünde yatan şeyleri biraz kaldırıp altında yatanlara bakmak lazım. Bu kabataslak yaklaşımlara karşı bir protestodur Feride'nin ameliyatının o kadar anlatılması"* (Tanrıyar, 2002, s. 115).

Feride, evde birlikte yaşadığı ve evlat edindiği Şirin'in zamanla kendisinden uzaklaşmaya başlayıp yeni bir sosyal çevre edinmesi karşısında kendisini yapayalnız hisseder. "*Tanıksızım" diyordu. Cenaze törenlerinde imamın ölü için tanıklık istemesinin ne demek olduğunu anlıyordu. Tanıklarını yitirmiş hayat yaşanılmamışa dönmez miydi?* (Atasü, 2002, s.175) cümleleri kadın kahramanın iç dünyasına ışık tutar. Oğlu yaşındaki bir gence cinsel çekimle yaklaşan Feride, kendini sorgulama döneminde Kamuran ile ilgili gerçek duygularını fark ettiği anda *"Herhalde artık hiçbir erkeğe tahammül edemem"* diye düşünür. *"Alışmıştı yalnızlığa, şikâyetçi değildi; sigara gibi tiryakilik yapan bir şeydi yalnızlık, kesinkes böyleydi."* (s. 201) sözlerinde de yalnızlığıyla barışık olma hali ortaya çıkar. Şirin, yıllar sonra "yalnızlık" yazgısında buluştuğu annesi Feride'yi geç de olsa anladığını kendisini aldatan eşinden ayrıldıktan sonra oğlu da yurtdışında göreve gidince idrak eder. "Kızların kaderi annelerininkini izler" söylemini inandırıcı bulan Şirin'in keskin yalnızlığı şöyle betimlenir:

"*Kimi sabahlar uyandığında bir boşluk hissediyordu; ömrü kendinden uzaklaşıyormuş gibi. Sanki Şirin açık denizde bir sal üstünde tek başınaydı. Hareket eden sal değildi; Şirin bedeni ve ruhuyla belli bir noktaya demir atmıştı... Kıyı ondan uzaklaşıyordu... Sislere kayıyor, kayboluyordu. Kıyı, yani ömrü... Belki de bir rüyaydı bu, zaman zaman anımsanan. Kaygan toprakla açık deniz üstündeki kadını birleştiren gevşek bağlar mıydı eski dostlar..."* (Atasü, 2002, s. 273).

"*Bir Yaş Dönümü Rüyası, bir kadın romanı değildir. Burada insanın kendisini bulması ve/veya bulamayışı tartışılmaktadır. Romanın temel sorunsallarından biri, Feride'nin iç yolculuğudur. (...) Romanda feminist rüzgârlar, daha doğrusu rüzgâr demeyeyim de, "alt akıntılar" var. Nasıl olmasın, yazarı feminist! Romanı bir denize*

benzetirsek, su kütlesinin en büyük hacminin yönünü belirleyen bu alt akıntıları, okurun keşfetmesini bekliyorum doğrusu! (Atılgan, 2012, s. 12) diyen Erendiz Atasü hem Feride'nin hem de Şirin'in kendi kimliklerini arama serüvenini roman denizinde anlattığını söylemesi dikkat çeker, çünkü yazarın romanın sonunda Şirin'in "açık denizde bir sal" üstünde tek başına huzurla ilerlediğini vurgulaması bütünleştirici bir tablo ortaya koyar.

Kimi zaman "bilinçli yalnızlık" kimi zamansa "zorunlu yalnızlık" ile baş başa olan kadın kahramanların anlatıldığı *Açıkoturumlar Çağı* romanında Profesör Yıldız Işıkcan'ın kariyeri ile öne çıkan yaşamında yoğun yalnızlık duygusu söz konusudur. Yıldız Hanım'ın sosyal çevresinin yarattığı kalabalığa rağmen iç yalnızlığının belirdiği anlarda hüzünlenmesi onu geçmişe dair iç sorgulamalara yöneltir. Yıldız Hanım romanda özellikle aspir bitkisi için yürüttüğü çalışma boyunca işine bağlılığı ve saygısı ile anıldığı kadar yalnızlığına da dikkat çekilen bir kadın kahramandır. Ömrünü adadığı bilim kadını kimliği onun varoluşunun merkezinde yer almaktadır. Ataerkil düzenin kadının iş dünyasında erkek kadar başarılı işlere imza atma yeteneği ve bilgisinin olmadığı, onun özel yaşamına daha çok vakit ayırdığı yönündeki önyargılar Yıldız Hanım'ın yaşam öyküsü ile silinmektedir. *"Erkekler iş ve aile hayatını kalın çizgilerle birbirinden ayırabilirken kadınlar buna yatkın değildir. Aile hayatı kadınlar için işten daha önemliyken erkeklerde durum tersi"* (Çabuklu, 2000, s. 50) kanısı bu bakımdan yeniden düşünülmesi gereken cinsiyetçi bir düşünceye dönüşmektedir. Yıldız Hanım, Çiğdem Ülker'e göre "*Açıkoturumlar Çağı romanının en canlı ve sağlam karakteridir. İlkeli bir Cumhuriyet aydınıdır Profesör Yıldız Işıkcan* (Ülker, 2007, s. 164). Yıldız Hanım, "çevreye aşırıya varmayan bir korku salabilmenin, yalnız bir kadın için, sevgi esinlemekten çok daha güvenli bir yol olduğunu" yıllar önce öğrenmiş olduğundan sosyal ilişkilerinde bu yolu kararlılıkla takip etmektedir.

J. Bowling'in vurguladığı gibi erkek egemenliği, erkek kontrolündeki baskın sosyal yapılarla, cinsiyetçi iş bölümü, toplumsallaşma ve doğrudan ayrım yoluyla kadınları güçlü pozisyonlardan dışlayarak yaşar. Bilimde bilgi birikimi erkeksidir, kadın deneyimini yok sayar, yarış ve hiyerarşi üzerine kuruludur. (Gürüz, 2004, s. 303). Bu tabloda Yıldız İşcan'ın parlak bir kariyere sahip olması onun azim ve kararlılığını ortaya koysa da erkek meslektaşları ile neden pek bir arada olmadığının da cevabını verir. Projelerini hep tek başına ya da çok güvendiği doktorantı Neslihan ile yürütmesi önemli bir ayrıntıdır. Neslihan'ın bir akşam yemeğinde yalnızlığa dair iç sorgulama yapıp "Meral gibi sakınımsız güvendiği dostları" olduğunu düşündüğü anda iç rahatlığına

kavuştuğu anda hocasına dair zihninden geçenler Yıldız Hanım'ın duygu dünyasına ışık tutmaktadır: "*Oysa Yıldız Hanım hareketli sosyal yaşantısının içinde yapayalnızdı." Düşüncesinin zihninde çaktığı şimşek ile ortadan kaybolur. Neslihan onun bir gün sabır taşı ya da sır küpü gibi çatlayıvereceğinden korktuğunu belirtir* (Atasü, 2006, s. 64). Çevresindeki öğrenci ve akademisyen kalabalığına rağmen kadın kahramanın hissettiği içsel yalnızlığı eski asistanları Orhan ile şu konuşmasında da açığa çıkmaktadır:

"*Tuhaf şey Orhan'cığım," demişti Yıldız hanım, "bazen ben de bir aldanışın- derisel bir illüzyon diyelim istersen- etkisinde kalıyorum. Evim gayet korunaklıdır; ama sanki orada güvende değilim, birtakım görünmez tüneller var ve beni- senin ifade ettiğin gibi- yutuverecekler…* (Atasü, 2006, s. 197).

Dilek Doltaş'ın da vurguladığı gibi "*Atasü'ye göre mekân, zaman, kültür ve gelenek olguları ve bu olgular arasındaki etkileşim, erkek kadın fark etmeksizin, tüm bireylerin psikolojik biçimlenmesinde başrolü oynamaktadır"* (Doltaş, 2014, s. 15) Erendiz Atasü, kadın kahramanların duygu dünyalarını sorgularken özellikle yalnızlık temasına odaklanmaktadır. Sosyal yaşamlarında özgür olmalarına izin vermeyen bir baskılanma durumu ile karşı karşıya olduklarından kimi zaman bilinçli kimi zamansa zorunlu bir yalnızlık hali söz konusudur.

7.3. Göç ve Sebep Olduğu Sorunlar

"*Türkiye, özellikle 1946-1960 yılları arasında II. Dünya Savaşının sebep olduğu sosyal ve ekonomik sıkıntıları atlatmaya yönelik çaba içindeyken bir taraftan da çok partili hayata geçişin sancılarını aşmaya çalışır. Köyden kente göç ve sosyalleşme çabaları Türk kadınını etkileyen başlıca unsurlar arasındadır"* (Gülendam, 2006, s. 275). Erendiz Atasü, eserlerinde göç ve kadın ilişkisini irdelerken toplumsal olayların kadın kahramanların kimliklerinde iz bırakan deneyime dönüşmesine odaklanmaktadır. Göç sadece fiziksel mekânın değiştirilmesi değil bireysel ve toplumsal tarihte kırılmalar yaratan önemli bir dönüm noktası olarak karşımıza çıkmaktadır.

"Yemen'den Bir Yel Esti" öyküsünde dul bir kadın olan Fıtnat Hanım'ın zorluklar içinde geçen yaşamı, göç olgusu ekseninde anlatılmaktadır. Selanik'ten Anadolu'ya göç etmiş kendi anneannesinin yaşam deneyimlerinden faydalanarak eski kuşakların tarihini araştıran anlatıcı yazar, otobiyografik unsurlarla beslenen ve zenginleşen öyküde içtenlikli bir anlatım sağlamaktadır. On üç yaşında kendinden oldukça yaşlı bir adamla evlendirilen Fıtnat Hanım, birden fazla evlilik yapmak zorunda

kalmış ve bu evlilikleri "zorunluluk" olarak algılamıştır. Eşleri vefat ettiği anda "güvencesiz" yaşam koşullarında çocukları ile tek başına kalması onun hızla yeniden evlilik kararı almasında etkilidir. Balkan Savaşı, Kurtuluş Savaşı ve II. Dünya Savaşı'nı gören kadın kahramanın milliyetçi duygularla beslenmiş yurt algısını hiçbir zaman yitirmediği görülmektedir. Yemen'den göç etmek zorunda kalan ailesi ile öykünün adında belirtilen "esen yel" ile savrulmuş ve Erzurum, Ankara, Selanik, Alaşehir, İstanbul gibi şehirlerde yaşamak zorunda kalmıştır. Fıtnat Hanım her defasında değişen sosyal ve kültürel ortama ayak uydurma mücadelesi vermiştir. Dirençli eski kuşağın önemli temsilcilerinden Fıtnat Hanım'ın yaşadığı olayları bazı eserlerinde torunlarının yaşamı üzerinden tekrar dile getiren yazar anlatıcı, göç olgusuna karşı verilen yaşam mücadelesini sağlam kişiliklerin kurulmasında etkili bir faktör olarak görmektedir. Kayısı Gülü öyküsünde Faika Kalfa'nın anlattıkları aracılığıyla Fıtnat Hanım'ın Yemen yollarında ölen annesinin ardından çileli geçen çocukluk dönemi, Yemen sürgünündeki babasıyla bir başına kalması, Anadolu'ya zorunlu göç sonrası pek çok şehirde yaşama zorunluluğu onun iç dünyasında bir ömür boyunca silinemeyecek izler bırakmıştır.

Göç olgusunun önemli yer tuttuğu *Dağın Öteki Yüzü*'nde yazarın anlatıcının babasının kurmaca dünyadaki temsilcisi Raik'in ailesinin düşman işgali ile alt üst olan yaşamı anlatılmaktadır. Raik'in annesi, savaş yıllarında küçücük sandalla Trabzon'dan kaçarken günlerce kürek çeken bir kadın kahramandır. Annesinin fedakârlıkları, çocukları için katlandığı çileler Raik'in ona karşı büyük bir sevgi ve saygı beslemesinin temel sebebidir. Raik Trabzon'a yeniden dönüş anına dek annesinin adeta bir melek gibi yaşadığını belirtir. Trabzon'a geldikten sonra annesinin yaşadığı ruhsal değişim Raik'in ondan kopma sürecini başlatır. İşgal döneminde kendi evlerine sığınıp oraya yerleşmek zorunda kalmış insanlara karşı annesinin acımasız tavrı Raik'i derinden etkilemiştir. *"Dişi bir panter kesilen annesinin salt öfkesinin gücüyle o çaresiz insanları evden atması"* (Atasü, 1995, s. 215). Raik'in kadınlara ve kadın dünyasına bakışıyla ilgili önemli bir kırılma yaratmıştır. *"Her şey olup bittikten sonra, annesinin iri yarı gövdesiyle muzaffer bir komutan gibi evi dolaştığını"* yıllar boyunca anımsayan Raik *"annesinden, onun gücünden nefret etmiştir"* (Atasü, 1995, s. 215). Özellikle göç döneminde insanların kendi çileli hayatları kadar farklı insanların trajik öyküleri karşısında da insani özlerini yitirmeyen bir duyarlıkla hareket etmesi gerektiği vurgusu dikkat çekmektedir.

"Katran Ağacı" adlı öyküde mübadele döneminde yaşananlar anlatılırken mekân-insan ilişkilerinin merkeze alındığı görülür. Travma yaratan güce sahip

olgulardan biri olan göçün bireysel ve toplumsal kimliklerde yarattığı değişim, geçmiş zamandan kalan mekânlara bakılarak irdelenir. Öyküde Evdoksya ile Mehmet'in aşklarından çok etkilenen anlatıcı, *"İki tarafın ailesi de razı gelmeyince evlenmemişlerdi; kim bilir, belkide aşklarının hatırına birlikte kaçarlardı, patlayan Balkan Harbinin yıkıntısı yollarını kesmeseydi* (Atasü, 1997, s. 49) sözleriyle politik ve sosyal olayların bireylerin gönül ilişkilerine yansıma gücünü ifade eder. Farklı etnik kimliklere sahip iki kişinin göç nedeniyle birleşen yollarının tekrar göç ile ayrılması dikkat çeken bir husustur. Kendilerini sürüklendikleri akıntıya bırakan Evdoksya ve babasının kendi yaşamlarının aktörleri olmadıkları, toplumsal olayların kurguladığı rollere göre var olma mücadelesi verdikleri anlaşılmaktadır. Mehmet'e âşık olan Evdoksya tasvir edilirken "*ne tarih biliyordu, ne siyaset, okuma yazması da yoktu. Yalnızca, gözünden gönlüne akmış bu delikanlıya sevdalı bir genç kadın gövdesiydi o"* (Atasü, 1997, s. 52) denilerek Evdoksya ile Mehmet'in aşkını toplumsal tarih üzerinden anlamaya çalışanlar ile kadın kahraman arasında hiçbir iletişim kanalının olmadığı ortaya konmaktadır.

"Mehmet'in anası Rum kızını gelin almazmış. Tasa mı?.. İmparatorluk çöküyormuş. Büyük başın büyük derdi olur. Yunan ordusu Akçaağaç köyüne yaklaşmış. O da ne demek?" (Atasü, 1997, s. 51) sözleri, kendi çıkarları doğrultusunda hareket eden "duyarsız" köylüleri eleştiren anlatıcının tarihin "büyük" anlatıları kadar "küçük" insan hikayelerinin de önemli olduğu görüşünü savunduğunu kanıtlar. Öykünün anlatıcısı Yemen'den Bir Yel Esti öyküsündeki Fıtnat adlı kadının torunudur. Anneannesinden dinlediği Evdoksya-Mehmet aşkıyla beraber diğer tarihsel olayları da kadın belleğinin aktarımı ile öğrenmektedir. Türklere ve Müslümanlara karşı sevgi dolu olan *"Evdoksya bir çarşaf geçirdi sırtına, koştu bir Müslüman mahallesine. Son bir kez görmeliydi Fitnat'ı. Müslüman mahallesi can pazarıydı. Kente yaklaşan Yunan ordusunun topları gümbür gümbür yankılanıyordu"* (Atasü, 1997, s. 48) cümleleri işgalin yanı sıra kadın dostluğunu ve dayanışmasına da ayna tutmaktadır. Öykünün sonunda Mehmet ile Evdoksya aşkında ayrılık kaçınılmaz olunca *"Tarih ve siyaset oluk oluk akan kanın yanında fark edemedi bir ince damarın feryadını"* (Atasü, 1997, s. 52) diyen anlatıcı, göç dönemlerinde yaşanan aşk hikayelerine duyarsız insanlara seslenerek makro tarih yanında insani özü yansıtan mikro tarihe gözlerini kapatan resmi tarih anlayışını eleştirmektedir. Feminist tarihçilerin vurguladığı gibi tarih biliminin eril iktidarın gölgesinde olması nedeniyle kadınların öykülerini yok sayan zihniyete karşı

"önemsiz" diye dışlanan kadın deneyimlerinin anlatılması "kadının tarihi"ni aydınlatacaktır.

"Yapının taş Rum mimarisinin bir örneği olduğu açıktı, "Mübadele"den önce köyde yaşamış varsıl bir Ruma ait olmalıydı. Kime? 1924'ü anımsayan kimse kalmamış mıydı bugüne?" (Atasü, 1997, s. 47) soruları anlatıcının öyküde bireysel bellek ile toplumsal bellek arasındaki ilişkiyi sorguladığına işaret etmektedir. Rumlar köylerini terk ettiğinde huzura kavuşacaklarını düşünen "yabancı düşmanı" insanların tarihin sadece soğuk yüzünü anımsadıkları belleklerini öykü boyunca eleştiren anlatıcı, toplumsal değişimin olumsuz yönde olduğuna dikkat çeker. Öyküde yıllar boyunca iç içe yaşamış Rum ve Türk ailelerin çok kültürlü ve huzurlu hayatının tarihsel ve toplumsal olaylarla nasıl değiştiğini yansıtan anlatıcı, kadın öznelerin yaşamından yansıttığı çarpıcı karelerle ekonomik ve sosyal koşullardaki değişimin onların gündelik yaşamına etkisini şu sözlerle dile getirmektedir: "*Köy varsıl ve sevimsizdi. Yeni yapıların önüne park etmiş şık arabalar eski ve dar yolları tıkamıştı. Çamaşır asan kadınların bileklerinde şıngırdayan bilezikler çoğalmıştı. Çocuklar gene yalın ayak ve donsuzdu, ama tombullaşmışlardı"* (s. 46).

Anadolu'ya savaş nedeniyle kaçıp sığınan kadın kahramanlardan Ruth ve eşi Hermann'ın Ankara'da geçen yıllarını anlatan Zaide öyküsü ile yazar anlatıcı, göçlerin tarihin farklı dönemlerinde bireysel yaşamlarda yarattığı kırılmaları vurgulamaktadır. "*Avrupa'dan uzaklaşmak zorundaydılar. Ruth göçün sözünü bile ettirmiyordu! Başlarına gelecek ne idiyse, bekleyip, yaşayıp görmeliydiler. Hermann Ruth'la tartışarak vakit kaybetmedi."* (Atasü, 1997, s. 100) cümleleri çiftin Almanya'dan Nazi işgali karşısında kaçışına erkek kahramanın karar verdiğinin göstergesidir. Ankara'da güzel sanatlara dair önemli çalışmalar yapan ve konservatuvar kurulmasını sağlayan çiftin kendi yurtları olmayan bir ülkede sanatın gelişimi için verdikleri mücadele, onların "yeryüzü vatandaşı" olduklarının göstergesidir. Ankara'da sevdikleri işi yapmalarına rağmen kendilerini "yabancı" hissetmeye devam eden çiftin duygu dünyasında baskın bir duygu olan "yalnızlık" hiçbir zaman yok olmaz. Öyküde "yabancılık" duygusu Hermann tarafından sorgulanırken onun eşinin iç dünyasına ışık tutan şu sözleri dikkat çekmektedir:

"*Ruth'u Türkiye'de kalmaya ikna edebileceğimi sanmıyordum. Yalnızlık ve yabancılık içimizde; oraya çıkmamacasına yerleşti, bunu biliyorum! Zamanla hafifler mi? Bilmiyorum. Bir gün yeniden Almanya'ya ayak basabilecek ruh esenliğine kavuşabilir miyiz? Buna 'kavuşma' denilebilir mi?"* (Atasü, 1997, s. 115).

‘‘Beyaz Fil’’ öyküsünde anlatılan ressamın eşi, âşık olduğu adam uğruna Balkan ülkelerinden birinden gelerek kendi ülkesinden ve inançlarından vazgeçip bir Türk ile evlenmiş kadın kahramandır. Özgür bir genç kadın olmasaydı bunları yapamayacağını düşünen kadın kahraman, ailesine karşı çıkma cesaretini göstermiştir. Evliliğinde onunla ilgilenmeyen ve onu hep yalnız bırakan eşi yaşadığı evde neden onun kölesi olmaya göz yumduğu sorusunun yanıtını aramaya başlaması onun özgürlüğünü evlilikte yitirdiğinin işaretidir. Karl Jaspers’e göre “*özgürlüğün varlığına düşünceyle değil onun anlamını araştırarak değil onu yaşıyor oluşla inanmak münkündür. Özgürlük çevresinde söylenen her şey, gerçekte ona ulaşmaya çalışma aracıdır* (Rosenthal, 2000, s. 19). Öykünün kadın kahramanı da kendisini özgür sandığı anda “köle” rolü ile yüzleşmiştir. “*Özgür, gerçeği temel biçimde korur, bu da sevgiye dayalı bir korumadır. Köle ise gerçeği daima korkuya dayalı bir biçimde korur.”* (Rosenthal,2000, s. 101) karşılaştırmasında işaret edilen “korku” ataerkil toplumlarda tüm kadınlara uygulanan baskının göstergesidir. Göç etmiş kadının kendisini “yalnız” hissettiği coğrafyada onu sıkıştıran toplumsal cinsiyet rolleri onun yeni mekânla uyum sorunu yaşamasına neden olmaktadır. Kadının evinde sürekli radyoda kendi anayurduna dair savaş haberlerini takip ediyor olması, akrabaları için endişelenmesi onun aslında eski yurdunu tamamen unutmadığını ortaya koyan ayrıntılardır. Ev içinde yalnızlığının yoğunlaştığı anlarda kendi memleketine duyduğu ilginin ve özlemin artması da öznel bilincin yansıması olarak okunmaktadır.

Beyaz Fil öyküsünde mesleği üzerinden tanımlanan “Ressam” Karadenizlidir. Annesi Balkanlar’dan Karadeniz’e gelin gitmiştir. Ressam, çocukluğunda yaşadığı şehir Rus işgali altındayken küçük bir tekneyle ailesiyle yaptığı göçü unutamamıştır. Bu hatırlama anlatıcı yazarın babasının biyografisinde yer alan göç olayına işaret ederek öyküler arasında organik bağ sağlamaktadır. Beyaz Fil öyküsünde de ressam iki buçuk yaşındayken kayıkla göç öyküsünde endişe ve yorgunluktan bitkin düşmüş insanları anımsar. İşgal altındaki kasabalarından Batı’ya fındıkkabuğu bir tekneyle kaçmışlardır. Ressamın göçe dair zihninde beliren tablo göç etmek zorunda kalan insanların yaşadıkları sıkıntının boyutunu yansıtmaktadır:

“Soğuk gecede kuşkulu adımlarla bilinmeze yürüyen insanlar, dizim dizim; yolun en başında herkes ölesiye yorgun. Erkekler, başları önlerinde – yıpranmış bavulları sürüklüyorlar. Kadınlar eskimiş atkılara bürünürlerdi- denklere, bohçalara ve çocuklarına yapışmışlar. Üşüyorlar. Hep sabaha karşı çıkılır yola, karanlığın en koyu saatinde” (Atasü, s. 41).

Mis öyküsünde Şevket'in ailesinin Balkan göçünde çok büyük sıkıntılar yaşamış olması, Şevket'in kendi evinin kül oluşuna tanıklık etmesi, onun yetim ve öksüz geçen yıllarının acısını çoğu zaman içki şişeleriyle avutmaya çalışması Şevket'in de Beyaz Fil öyküsünün ressamı gibi bireysel tarihin önemli olaylarının izlerini düşünerek sık sık geçmişe yolculuk yapmasına sebep olur. Şevket de ressam gibi yabancı bir kadınla gerçekleştirdiği aşk evliliğinde karısını ev içindeki kölesi haline getirdiğinin farkında olmayan "eş" rolündedir. Bireysel tarihlere çok değer veren eşi Louise, eşinin iç dünyasını "onu yutacak kadar derin bir kuyu" olarak tanımlar. Şevket'in kimi zaman beş çocuğun sesinden rahatsız olup küçük odaya kaçarak orada kitaplara ve buzlu rakıya sığınmasını da anlayışla karşılar. Beyaz Fil'de ve Mis öyküsünde de "yabancı" kadın kahramanların eşlerine sabırla ve hoşgörüyle yaklaşma tavrını her koşulda sürdürmeleri toplumsal cinsiyet rollerinin de öznelerle göç ederek tüm coğrafyalara ataerkil değerlerin taşındığını ortaya koymaktadır.

"Giselle'in Delirmiş Ayakları" öyküsünün ana kahramanı Giselle adlı balerin Ruth ve Hermann gibi Türkiye'ye gelip sanatını icra eden bir balerindir. Büyük bir aşkla bağlı olduğu adamın kendisinden soğuma nedenini dahi anlayamadan biten ilişkisinin kırgınlığı ile kendi ülkesinden kaçmıştır. Aşkı dans etme eylemi ile eş gören kadın kahraman dağılan her parçasını yeni bir dengede tümleştirmeye çalışırken "yağmurlu bir adada" ruhunun söndüğünü fark eder. Kendisine bir dans okulundan gelen davete olumlu yanıt vererek "bozkır ülkesi"ne gitmeye karar verir. Bu karar onun kendini yeniden bulma çabasının ilk adımıdır. Erendiz Atasü'nün vurguladığı gibi *"acı, yaratıcı insanın gözündeki perdeleri yırtar, sezgilerini duyarlılaştırır"* (Eren, 2001, s. 47). Giselle de kendi kaderini kendisi çizmek istediğinden yepyeni bir mekânda tazelenmek ister. Göç olgusunun olumlu çağrışımlarının dikkat çektiği öyküde bu kez yabancı bir kadının yaşama tutunmasını sağlayan bir yer değişikliği söz konusudur.

Evlilik nedeni ile Türkiye'den yurtdışına gerçekleşen göçleri de öykülerinde anlatan Erendiz Atasü'nün "Bahçıvan" öyküsünde bahçıvan babasının bakış açısıyla tanıtılan kızlarından biri yıllar önce kocasıyla Almanya'ya göç etmiştir. Çalışmak için gittikleri yurt dışında eşiyle birlikte oldukça fazla para kazanmış, bankada hayli para biriktirdikten sonra yurda dönmüş olan kadın kahramanın *"para yapma uğruna iki çocuğunu babasının yanına bırakmasının"* bedelini yurda kesin dönüş yaptıktan sonra ödediği anlatılmaktadır. Kıyı kentlerden birinden dört daire ve iki dükkân satın alan gurbetçi aile, kendi çocuklarını duygusal bakımdan yitirdiklerini fark ettiklerinde yurtdışında para kazanma sevdasının bedeli ödenmiş olur. Özellikle kadın kahraman,

kendisine yabancılaşan evlatlarıyla arasındaki uzaklığı duyumsadıkça çok üzülür. Bahçıvan dedesi torununun on iki yaşına kadar altına işemesinin nedeninin anne ve babasından uzakta olmasının yarattığı kaygı, korku ve yalnızlık olduğunu doktordan öğrendiğinde çok üzülür. Bu noktada göçün aile bağlarını koparan olumsuz bir olgu olarak öykü boyunca çocukların iç dünyasında kopan fırtınalar üzerinden anlatıldığı görülmektedir. Torunlarına sürekli öz anne babalarını anlatan bahçıvan dede, onların zihninde ve kalbinde canlı tutulmalarını sağlamaya çalışsa da kendisine "baba" diye seslenen torununun gerçek anne babasından soğumasına engel olamaz. Mekânsal uzaklığın insani sıcaklığın yitimine neden olduğunu anlatan öyküde Almanya'ya göç eden ailelerin dramlarının sadece sosyolojik değil psikolojik boyutlarının da olduğu vurgulanmaktadır.

''Haziranda Bir An'' adlı öyküde de Almanya'ya iş için giden aileler anlatılmaktadır. Nevbahar adlı kadının eşi çalışmak için gittiği Almanya'da bir başka kadınla birlikte olup ailesini terk eder. Göç eden erkeklerin gittikleri yeni yerde hızla yeni bir yaşam kurabilme becerisine dikkat çeken anlatıcı, Nevbahar'ın çocukları ile kaldığı ana vatanda çektiği sıkıntılara odaklanır. Adının yerine öyküde sıkça "Yaşlılık" diye söz edilen kadın kahraman, yıllar sonra kendisine "emekli olup buraya gel" diye emir veren eşine hiç karşı çıkmadan Almanya'ya giderek iç dünyasında karar mekânizmasının sadece duygularıyla örülü olduğunu kanıtlar. Yabancı ülkede yapayalnız kalan Nevbahar'ın Almanya'nın ikliminden sürekli dert yanıp *''Türkiye'ye dönünce kemiklerim ısınıyor''* (Atasü, 1992, s. 25) derken renksiz, yorgun sesinin kendi ülkesinin adını söylerken değişmesi kadın kahramının iç dünyasını yansıtmaktadır. Almanya, Nevbahar için olumsuz bir algı oluşturmaktadır, çünkü eşinin kendisini terk etmesine neden olan yabancı kadının memleketidir. Ayrıca Türk işçilerin ekmek parası için gittikleri ve kendilerini sürekli "yabancı" hissettikleri "soğuk" bir yerdir. Öyküde mekânların bireylerin öznel algılarına göre değişen imgeleri kadın kahramanların iç sesleri doğrultusunda kurgulanmaktadır.

Almanya'ya göç "Arda Kalan" öyküsünde de 1950'li yıllarda oluşan işçi göçü dalgasıyla anlatılmaktadır. Karadeniz bölgesinde pek çok ailenin başta Almanya olmak üzere dış ülkelere çalışmaya gittiği belirtilir. Ekmek parası kazanmak için girişilen bu işin zorluklarının altı çizilir. Rabia Hanım, Trabzon'un adeta boşalmaya başladığını söyleyerek herkesin "Almanya heveslisi" olduğunu söylerken göçe karşı olumsuz tavrını ortaya koymaktadır. Özellikle ekonomik koşulların insanları göçe zorladığı görülmektedir. Rabia Hanım'ın okul masraflarını üstlendiği, her zaman destek olduğu

Remziye, yıllar sonra onun torunu Selma ile Trabzon'da buluşur. Hem Rabia Hanım ile ilgili anılarını hem de yurtdışında geçen günlerini Selma ile paylaşır. Rabia Hanım'ın yanında çalışan babası yaşlı kadının vefatıyla işsiz kalınca Almanya'ya gitmeyi tek çare olarak görmüştür. *"Bildiğim, sevdiğim yerlerden ayrılmak öyle korkunçtu ki"* diyerek yeni bir ülkeye giderken duyduğu acıyı dile getiren Remziye'nin Almanya günlerine dair izlenimleri şöyledir:

"*Almanya'da uzun yıllar oturduk. Orası hem farklıydı, hem de değil. Yani bizim yaşadığımız mahalle Türkiye gibiydi de, onun dışı çok değişikti. Afallamıştım. Şaşkınlıklar birbirini izliyordu. Her şaşkınlık yeni bir şoktu. Şaşıra şaşıra büyüdüm. Belki de çocukluğum Trabzon'dan ayrıldığım an, belki de bu bahçeden ayrıldığım an bitmişti. Almanya'da çok yoksul bir yaşam sürüyorduk. Ailem bu yoksulluğun içinde para biriktiriyordu. Sonuçta döndük İstanbul'a. Babam memleketlilerinin yolundan gitti, işi taşeronluğa döktü"* (Atasü, 1985, s.76).

Almanya'ya göç ederken "acıdan adeta öleceğini" sanan Remziye'nin orayı hep yoksullukla iç içe anımsaması dikkat çeken bir ayrıntıdır. Para için göç eden insanların gettolaşarak kurdukları yeni düzende yoksulluk içinde yaşam sürmeleri değişen mekâna rağmen değişmeyen kadere işaret etmektedir. Remziye kendisini Türk mahallesinde gibi hissettiği bölgede Türklerin sayısının ne kadar fazla olduğunun altını çizer. Kendi yurtlarındaki yaşam tarzlarını oraya taşıyan göçmenler, gittikleri yerde bambaşka bir kültürle karşılaşsalar da kendi kültürel değerlerini orada da yaşatmak için çabalar. Yeni kültürü benimseyemeyen bireylerin artık kendi ana vatanlarından da uzak olmaları nedeniyle yaşadıkları "yabancılaşma" Remziye'nin yaşamında önemli izler bırakır. Selma'ya göre Remziye, Rabia Hanım'ın dizi dibinde geçen çocukluğundan bu yana sanki birkaç insan ömrü yaşamıştır. Remziye'nin bu şekilde tanımlanması onun olgunlaşma serüveninde göç olgusunun merkezî önemini ortaya koyar.

Bir Yaş Dönümü Rüyası romanında Sedat'ın anneannesi Yadigâr Hanım ile Feride'nin babaannesinin yollarının kesiştiği kavşakta göç olgusu yer almaktadır. Sedat'ın yaşamında çok önemli bir yere sahip olan Yadigâr Hanım'ın yaşamı hakkında bilgi verilirken"göç" eksenli bir anlatımın tercih edilmesi kadın kahramanın kimliğinde göçün "dönüm noktası" olduğuna işaret etmektedir:

"*Sedat'ın anneannesi Yadigâr Hanım'ı, Feride kendi babaannesine benzetmişti hep, Harb-ı Umumi'de çar ordusunca işgal edilmiş yuvasından sürülmüş, Trabzon'dan muhacir olmuş genç geline. Feride o genç gelini kocamışlığında tanımıştı; çok yaşlıydı ve ne bükülmez bir kadındı babaannesi. Göç çetin bir imtihandı. Kolay değildi*

toprağından sökülmek. Göç erkekleri çökertirdi, toprak gidiverince ellerinden, boşlukta kalakalırlardı kimliksiz. Çok zordu o erkeklere destek olmak, kırılgan onurlarını incitmeden, hayatı onlara rağmen yürütmek" (Atasü, 2002, s.190).

Göç ve cinsiyet ilişkisine ışık tutan bu sözlerde kadınların yer değişikliği karşısındaki direncinin ve uyum gücünün altının çizilmesi önemli bir ayrıntıdır. Ataerkil kültürün aşağılayarak yok saydığı "ikincil" konumdaki kadınların sevdikleri erkeğin sıkıntılarına her koşulda destek olmaya çalışmaları onların yaşamını daha da zorlaştırmaktadır. *Bir Yaş Dönümü Rüyası*'nda Yadigâr Hanım ve ailesinin Girit'i terk ederek Anadolu'ya göçleri ayrıntılı biçimde anlatılırken Yadigâr Hanım'ın Karadenizden göç eden cesur kadınlar gibi "dirençli" kadın kuşağının üyesi olduğunun altı çizilmektedir. Anlatıcı yazar, kadın kuşaklarının ortak özelliğini sıkça vurgulayarak göç yollarının tanık olduğu "kadınlık deneyimleri" nin önemini vurgulamaktadır. "Tanımadıkları bir denizcinin merhametinde" uçsuz bucaksız bir denize açılan Yadigâr Hanım ve ailesinin varsıl hayatının bu yolculuktan sonra bir bıçakla kesildiği belirtilir. Beşik gibi sallanan bir tekneye doluşan insanların İzmir limanına varana dek *"ürkmüş birer hayvan gibi birbirlerine sokulmaları"* göç koşullarının *"insanlıktan çıkaran"* (Atasü, 2002, s. 192) zorluklarını ortaya koymaktadır. Göç öncesinde altın dolu bir küpü zeytin ağacının dibine gömen ailenin dik başlı ve akıllı üyesi olarak tanımlanan Yadigâr Hanım'ın o tehlikeli göçün ardından aynı yolu tek başına aşarak altınları getirmesi, romanın en önemli olayları arasında yer almaktadır. Anlatıcı, evde erkek egemenliğinin çöktüğünü ve Yadigâr Hanım'a karşı koyabilecek kimsenin kalmadığının altını çizmektedir.

İnsanlık tarihinde "kahramanlık" olgusunun hayatta kalmak mücadelesiyle koşut olarak geliştiği ve bu bağlamda eril bir nitelik kazandığı görülmektedir. XVII. yüzyılda kadın kahraman tanımının "*erkek kahraman niteliğine sahip kadın" olarak yapılması kadının kendine özgü bir kahramanlık tanımının olmadığını, erkeğe kıyasla bir anlam kazandığını gösterir. Kadın nedir sorusunun gündeme geldiği çağlardan bu yana kadın daima erkeğin varoluşuna ve kimliğine bağlı olarak tanımlanagelmiştir"* (Demir, 2010, s. 305). Erkek egemen kültürlerde "kahraman" sıfatı erkek cinsine yakıştırılmaktadır. Erkeklerin tarihine dönüşen resmi tarihte de "kahraman erkek" imgesi yeniden üretilmektedir. Yazar anlatıcı, Yadigâr Hanım'ı kahramanlaştırarak kadın tarihinin önemli parçalarından birine sahip çıkmaktadır.

Bir Yaş Dönümü Rüyası romanının ana kahramanı Feride, Sedat'ın evini ziyaretinde tanıştığı büyük hanımın yaşam öyküsünden çok etkilenir. "Büyükanne" diye

hitap ettiği kadının nice acılara katlandığı göç öyküsünü Şirin ile de paylaşır. Bu aktarım, feminist kuramın sözlü kaynaklara verdiği önemi hatırlatmaktadır. Kadın tarihinin sözlü kültür aracılığıyla yeni nesillere ulaşacağını savunan feminist kuramcıların fikirleri doğrultusunda hareket edildiği görülmektedir. Eşi Çanakkale'de şehit düştüğünde ikiz çocuklarına hamile olan büyükannenin iki çocuğunu da kimseye muhtaç olmadan okutup büyütmesi Feride'yi etkileyen diğer önemli bilgidir. "Fedakâr, atak, akıllı, buyurgan" olarak tanımladığı büyükhanıma karşı büyük hayranlık besleyen Feride, sertliği ve yumuşaklığı kendi kimliğinde iç içe barındıran kadın kahramanın yaşamındaki ikili zıtlıkların yoğunluğuna dikkat çeker. Zıtlık kavramı Erendiz Atasü için oldukça önemlidir.*"Hayat zıtlıklar yani çelişkiler üstünde duruyor. Kadınlar da öyle"* E. Atasü (kişisel iletişim, 19.06.2010) diyen yazar, kadın doğasını kendi gerçekliğinden uzaklaştırıp tek tip kalıplara hapseden ataerkil söylemi reddederek gerçek kadın kimliğini "zıtlıkların bütünlüğü" içinde kurgular.

Bir Yaş Dönümü Rüyası'nda Şirin'in arkadaşı Özgürcan'ın ailesi de göç etmiş bir ailedir. Özgürcan doğmadan Elazığ'dan Batı'ya göç eden öğretmen çift, sendika faaliyetleri ile kapitalizme karşı mücadele eden sol görüşlü kimseler olarak tanımlanmaktadır. Ülkenin karmaşa içinde olduğu dönemde diğer arkadaşları kadar sıkıntıya girmediklerinin bilincinde olan çifte dair söylenen *"göreli rahat yaşamışlar, örneğin tutuklanmamışlardı."* (Atasü, 2002, s. 152) cümlesi ülkeden yurtdışına gönüllü sürgün olan arkadaşlarından farklı yaşam koşullarına dikkat çekmektedir. Şirin'in diğer yakın arkadaşı Emek Çalışkan'ın ev kadını annesi, eşinin öldürülmesinin ardından memleketi Eskipazar'a göç etmek zorunda kalmıştır. Büyük kentte çocukları ile yalnız başına yaşam mücadelesi vermek yerine Eskipazar'a yerleşerek yaşamını kolaylaştıracağını düşünen kadın, yeni mekânda taşra kültürünün tek başına ayakta durmaya çalışan kadına "erkeksi" bakışı altında ezilmeye başlar. Kadın kahraman, kasabalıların cinsiyetçi davranışlarına sabırla boyun eğer. Öğretmen eşi siyasi olayların kızıştığı dönemde öldürüldüğü için insanların meseleye farklı yaklaşımları Şirin'in şu sözleriyle eleştirilir:

"*Suç ölende mi, öldürende mi? İlle de ölende" felsefesini benimsemiş olan kasabalılar 1977 yazında yetimlere kucak açmıştır, ancak babalarının yakışıksız işlere bulaştığı için kendi felaketine sebep olup karısını dul, çocuklarını yetim koyduğuna dair genel bir kanı baskın ve küçük kardeşlerin üstünde etkilidir. Büyükbabanın iki yıl sonraki vefatının ardından aileye subay olan dayı kol kanat gerer"* (Atasü, 2002, s. 159).

Erendiz Atasü'nün öykülerinde iç göç anlatılırken küçük kentlerden İstanbul ve Ankara gibi ekonomisi gelişmiş büyük kentlere göç eden kahramanların dramı yansıtılmaktadır. İş bulmaya giden erkeğin eşi ya da kızlarının bu yeni sosyal çevreye uyum sorunları yaşadıkları, bazılarının ev dışına hiç çıkmadıkları bazılarınınsa kapıcılık, gündelikçilik gibi işlerden para kazanarak aile bütçesine katkıda bulundukları görülmektedir.

"Ağlamak" öyküsünde "yoksulluğun darbelerine direnen başörtülü kadın grubu" olarak tasvir edilen kadın kahramanların "cahil ve yoksul" oldukları vurgusu bağlı oldukları ekonomik ve sosyal sınıfın niteliklerinin onların yaşamındaki belirleyici nokta olduğunun göstergesidir. Öyküde büyük kente göç eden eğitimsiz köylü kadınların hepsinin kapıcı eşi olması önemli bir ayrıntıdır. Buz pateni pistinin kenarında örgü örüp dedikodu yapan bu kadın grubu, müzik ya da gösteriyle hiç ilgilenmezler. Çay ve kahvenin ucuz olduğu bu pist kıyısı onların yaşamlarında nefes aldıkları tek yerdir. 25 yaşında, evli ve bir çocuk babası işsiz bir adamın parkta aniden gözyaşı dökmesini hayretle izleyen kadınlar, ağlama eylemini bir erkeğe yakıştıramaz. Mustafa, gözyaşı dökerken onun bu duygusal tavrı eğitimsiz kadın grubunun tamamı tarafından yadırganır. "Erkek adam ağlamaz" yargısının toplumsal kabulüne işaret eden bu tepki toplumsal cinsiyet rollerinin aynası olması bakımından önemlidir. Kadınların bu genç adama bakışındaki yadırgayıcı tavır "duygusal olma ve ağlama eylemi kadın cinsine özgüdür" önyargısının özellikle eğitimsiz kadınların yaşamında ne kadar baskın olduğuna işaret eder. "*Başörtülü kadınlar da evlerine yollanacaklardı, ağlayan adamın uyandırdığı yadırgama duygusunu akşam yemeğinin artıklarıyla birlikte çöp bidonuna boşaltacaklardı."* (Atasü, 1985, s. 129) cümlesi tüketim kültürünün bireyi "şeyleştiren" düzeninin yansımasıdır. Kadın grubunun bireysel ve toplumsal olguları hiç düşünmeden, sorgulamadan, sadece günü kurtarma telaşıyla, sosyal çevreye "yabancı" olarak süren yaşamlarına işaret edilmektedir.

"*İnsanca çalışma kavramının tüm kadın ve erkeklerin hayatlarının bir gerçeği haline gelmesini engelleyen önemli boşluklar varlığını sürdürüyor. Bulgulara göre, kadınların erkeklere kıyasla düzenli gelir ve ücretli iş sahibi olmaları daha az olası; aynı zamanda önemli karar alıcı pozisyonlarındaki erkeklerin sayısı kadınların sayısının çok üzerindeyken veri toplanabilen ekonomilerin neredeyse hepsinde kadınların eve ait işlere katkısı erkeklerin katkısını ciddi şekilde geçiyor. Kadınlar aynı tip işlerden erkeklere oranla daha az kazanmakla beraber, kadın işçilerin kayıtdışı ekonomi içerisinde bulunması erkeklere oranla daha olası ki, bu işlerde sosyal güvenlik*

az ve geçicilik yüksektir" (Çolak, 2011, Önsöz) Erendiz Atasü, gündeliğe giden kadın kahramanlarının yaşamını yansıtırken iş dünyasının cinsiyet ayrımcılığına dikkat çekmektedir. Bu kadın kahramanlar "uyumsuz" oldukları iş ortamında kendilerini "mutsuz ve huzursuz" hissetmekte ve aile bütçesine "katkı" amaçlı çalışıyor olsalar da ekonomik bağımsızlık kazanmadan yaşamaya devam etmektedir.

"Bir Kimlik Aranıyor" adlı öykünün ana kahramanı Güley, Sivas'ın Delipınar köyünde altı çocuklu bir ailenin beş kız evladından biri olarak doğmuştur. Güley, on bir yaşına gelince Ankara'ya dayısının evine çalışıp para kazanması için gönderilir. "Sevinç Abla" diye seslendiği kadının evinde gündelikçidir. Yeni sosyal çevresindeki insanların ona "Gül" diye seslenmeleri önemli bir ayrıntıdır. Köyünde "Güley" olan kadın kahramanın kente çalışmak için gelince "Gül" e dönüş(türül)me çabası öyküde ustaca anlatılmaktadır. "Esmer, güleç yüzlü Gül, on sekiz yaşında, oldukça güzel fakat çok cahil bir kız" olarak nitelenir. Dayısının yaşadığı büyük kente geldiğinde yepyeni bir dünyayla tanışan kadın kahraman, iş yerinde gördüğü eşyalara, yemeklere, kıyafetlere oldukça yabancıdır. Çok yoksul bir ailenin kızı olduğundan bu yeni evdeki her şeyi garipsemektedir. *"Bulgur aşından ızgara etin tadına, tahta yatak sertliğinden yumuşak döşeğin sıcaklığına" doğru gerçekleşen bu yolculuğa sevinse de kısa süre sonra 'kocaman bir boşluk'ta kalır"* (Atasü, 1983, s. 201). "Tek düze ve tatsız günler" yaşadığını söyleyen kadın kahraman, evin içerisinde sürekli sıkılmaktadır. Çok yavaş hareket ettiği için evin hanımından azar işiten Gül, kendi yaşamının durağanlığı ile uyum halindedir. Kendisini boş geçecek uzun zaman dilimlerinin beklediğini ve bomboş bir hayatının olduğunu düşünen genç kızın yeni sosyal çevrede "yabancı" olduğu anlaşılmaktadır.

Gül'ün çalıştığı evin hanımı olan Sevinç, genç kızın evde kimi zaman "kendisine kafa tutmasına" çok şaşırır. Onun küstahlaşan bazı tavırları karşısında çaresiz kaldığında "onca yıllık yaş farkına, kapı gibi yüksekokul diplomasına karşın kendisine itaat etmeyen" bu genç kıza karşı kin besler. Onun zeki bir kız olduğunu düşünen Sevinç Hanım'ın öfkesi hayranlık duygusuyla da iç içedir. Sevinç Hanım'a göre "*Güley hiçbir zaman gecekonduda yaşayan ve çocuk doğuran sıradan bir kadına dönüşmeyecekti"* (Atasü, 1983, s. 206). Güley, gecekondu kültürüne de kentin modern yaşamına da "yabancı"dır. Gül'e göre büyük kentte sınıf atlamanın tek koşulu daha zengin bir evde çalışmaktır, çünkü kendisinin kazanabileceği tek zafer budur. Sevinç Hanım, onun zihninden geçen "güzel ev, güzel kıyafet, güzel yiyecek" hayalinin farkına vardığında "Gül neden 'Ben niye okuyamadım' diye dertlenmiyordu da filan

mağazadan alışveriş edemiyor diye kahroluyordu?" sorusuna yanıt arar. İki kadının yaşamı algılama biçimleri arasındaki uçurumu yansıtan bu soru, eğitimdeki cinsiyet ayrımını köyde sorgulamayan kadının kente gelişinin de onda zihinsel bir dönüşüm yaratmadığının göstergesidir. Gül'ün dayısının kızı Çankaya'da çok zengin bir ailenin evinde çalıştığından tanıdığı konkenci kadınların yaşam tarzı hakkında Gül'e bilgi vermektedir. Onda "masalsı" bir hayranlık uyandıran bu yeni dünya, köyden gelen iki genç kızın da hayallerini süsler. Kendisine küfreden ve döven ev hanımından aldığı hediyelere karşılık hemen onun kötü muamelelerini unutan dayı kızına vaad edilen kürkün haberini aldığında Gül de onunla aynı yerde çalışmaya heveslenmiştir.

"*Kürk manto… Eh tokadı bağışlatırdı bu işte… Hem canım, hiç mi dayak yememişlerdi babalarından, dayılarından, ağabeylerinden… Eh, Abla da bir büyükleri sayılırdı. Kürk manto… Güzeldi doğrusu… Bayıldı Güley buna. Ve asıl o evlerde günün saatin belli olmamasına… Çankaya'daki yaşam garip biçimde köy hayatını çağrıştırdı Güley'e. Zamanın güneşin, yükselişine, akçalışına göre ölçüldüğü, geniş, ferah, sonsuz bozkır… Aynı sınırsızlık bu zengin evinde de vardı. Güley, Orhan ve Sevinç gibi zamanı, her şeyi küçük parçalara bölen, sonra da bu parçalara sığamayıp sıkışıp kalan insanlardan hoşlanmıyordu. Paralarını, günü, yiyeceklerini küçücük küçücük bölerlerdi. "Haftalık bütçe", "günlük yiyecek tüketimi", "bu ayki eğlenti parası"… Bıkmıştı bu laflardan, duymak istemiyordu hiçbirini. Büyüklüğü, sonsuzluğu, özgürlüğü özlüyordu. Ve sonunda buldu bir zengin kapı"* (Atasü, 1983, s. 212).

Köyde kadına söz hakkı tanımayan bir ailede "köle" gibi yaşayan Gül, yıllar sonra kentli insanların kendisine aynı işkenceleri yaparken para ve eşya vermelerini büyük bir nimet olarak algılar. Bu takas sistemini "özgürleşme" olarak niteleyip sınıf atlamanın işareti kabul eder. Gündelikçi olarak yaşamaya devam etse bile varlıklı ailelere hizmet edince statü kazandığını düşünür. Sevinç Hanım evden ayrılma kararını kendisine açıkladığında Gül'e "inşallah bir an önce karşına aklı kıt biri çıkar da seni kendine karı diye alır" diye dua eder. Onun sitem dolu sözleri Gül'ün özgürlüğü yanlış yerde aradığını ve sağlıklı düşünemediğini ima etse de Sevinç Hanımın da kadının kurtuluşunun anahtarının evlilik olduğuna duyduğu inanç ortaya çıkar. Sevinç Hanım'ın evinden ayrılırken Gül'ün aslında nüfus cüzdanının olmadığının açığa çıkması bireysel ve toplumsal kimliğe sahip olmayan genç kızın trajik durumunu yansıtır. Köyde de kentte de kimlik dahi alamamış, var görünen varlığı aslında kabul görmeyen Güley'in öykünün sonunda "tek varlığı olan küçük bavuluyla yürüyüşünü" tasvir eden anlatıcının şu sözleri, kadınların "dört yol ağzında" sıkışıp kalmışlığını ortaya koymaktadır:

"*Adı Güley'di, doğduğunda konan ad. Kentte onu Gül'e çevirmişti kendisi. Kimliği yoktu. Çankaya'ya tırmandığını sanıyordu. Oysa bir dört yol ağzında sıkışıp kalmıştı. Bir ucu Sivas eline, bir ucu "Almanya"ya, bir ucu gecekondulara, bir ucu Çankaya'ya varan yolların kesiştiği yerde… Bu yolların hepsinin kıyısında geziniyor, hiçbirini sonuna dek yürüyemiyordu. Bir süre daha böyle dolanıp duracaktı. Taa ki kendi yol ayrımına varana dek. Televizyonun titizlikle izlendiği, çocuklar aç gezerken evlilik yıldönümlerinin, doğum günlerinin özenle kutlanıldığı, son modaya uymaya çalışan eşyalarla döşeli iki göz bir bodrum katında, gecekondudan apartmana taşınmanın tadını çıkartmaya savaşan bir ailede karılığa ve analığa; ya da bir akıl hastanesinin kadınlar koğuşuna giden yolların ayrımına …"* (Atasü, 1983, s. 219).

Esma adlı öyküde büyük kente göç eden ailede annesi Döndü ile aynı kaderi paylaşan küçük Esma'nın dünyası yansıtılırken Güley'in öyküsünde de görüldüğü gibi göçün köylü çocukların yaşamında derin kırılmalar yarattığına işaret edilmektedir. Esma'nın annesi, köyde de göç ettikleri büyük kentte de evin düzeninden sorumlu tek kişidir. Evden dışarı hiç çıkmadığı için dış dünyaya yabancı olan kadın kahramanın yaşamını "*çamaşır leğeni, tencere, boklu çocuk bezleri, akan damın altına yerleştirilen plastik kaplar, yamanacak partal giysiler, yarım kilo şeker alınca eriyiveren, o beceriksiz, yeteneksiz, güvenilmez kâğıt parçaları, paralar"* (Atasü, 1985, s. 213) doldurmaktadır. Köyde ezilen kadının kentte de kamusal alanda da yerinin olmadığına işaret edilmekte ve kadının göç sırasında geleneksel kadınlığı ile taşındığı yeni sosyal çevredede "yok" hükmünde olduğu ortaya konmaktadır. Bekir Efendi'nin çalıştığı dairede Mehmet, eşi doğum yapınca ev işlerinde ve çocuk bakımında ona yardımcı olması için bakıcı kız aradığında Bekir Efendi'nin yoksulluğunu bildiği için onun kızı Esma'yı bu işe uygun görür. Esma'nın annesinin bu durum karşısında "bir boğaz eksilecek on lira gelecek" diye düşünerek sevinmesinin nedeni, yazın hemen ufak çocuklarını alıp köye annesinin evine gitme planıdır. Evde "kazan kaynamak zorunda olmadığından" yaşamlarının ekonomik koşullarının biraz olsun düzeleceğine inanmaktadır. Mehmet Bey'in Esma ile ilgili önerisine yanıt vermeden önce kızını bu durumdan haberdar eden eşine öfkelenen Döndü, kendi geçmişini kızı Esma'nın bugünü ile kıyaslarken aslında ikisinin ortak geleceğini de yansıtmaktadır:

"*Düşünecek, hele de Esma'ya soracak ne vardı ortada? Döndü de evlerde çalışmıştı bir zamanlar. Ne olurdu evde çalışmayla, adamın incileri mi dökülürdü? Döndü, kendi çocukluğunu anımsayamıyordu. Her sabah Döndü'nün üstüne "bugün" öylesine olanca şiddetiyle çöküyordu ki, Döndü'nün "dün"ü anımsaması olanaksızdı.*

(…) En küçüğü doğalı beri, iki yıldır bu mahallenin berisine handiyse hiç geçmemişti. Ötelerde hayat nasıldır? Bilmiyordu ya da unutmuştu. Onun bu kentteki dünyası burasıydı" (Atasü, 1985, s. 214).

Öyküde Esma'nın bakıcı olarak çalışmaya başladığı evin hanımı Nesrin ile annesi Döndü'yü kıyasladığı bölüm önemlidir.*"Saçları, koltuk altları tuhaf ve güzel kokan kadın, sırtındaki tülbent gibi ince bir kumaştan dikilmiş havadar giysi, elbisesinden beliren fazla emzirmemiş, örselenmemiş memelerinin diriliği, ellerinin yumuşaklığı; anasının bedeninden yayılan Hacı Şakir sabunu kokusuna, anasının yamalı, yırtık basma entarisine ve onun memelerinin yumuşaklığıyla ellerinin sertliğine öyle uzak ve yabancıydı ki"* (s. 216) diye düşünen Esma'nın zihninden geçenler köylü ve kentli kadın profilinin küçük bir kızın bakış açısından yansıtılmasıdır. Etrafındaki "modern görünümlü yabancı insanların" sorularına dahi yanıt vermemeye başlayan Esma'nın ürkütücü sessizliği hüzün kaynaklıdır. Mehmet ve Nesrin'in evinde çalışmaya başladığı anda hevesle işlere sarılmış olsa da Esma'nın sokakta oynayan çocukları görüp "yorgunluk ve ezici bir yabancılık" duyması küçük kızın dengesini bozmuştur. Nesrin ve Mehmet'in yüzü "buzlu bir camın ardında devinen biçimler gibi uzak, dokunulmaz ve uçucu" hale gelir. Küçük kızın yaşadığı yabancılaşmaya tanık olan Mehmet, onu gecekondu mahallesindeki evine geri götürdüğünde Esma'nın özüne döndüğünü görür. Veda sahnesi köylü ve kentli insan ayrımının yarattığı kategorileri şu ifadelerle ortaya koymaktadır:

"*Buradan ayrılır ayrılmaz, küçük bedenindeki canlılık, güç, beceri, sönüvermişti. Kök saldığı kıraç topraktan sökülüp alınınca soluveren bozkır çiçekleri gibi… Esma otobüs yolundan gecekonduların arasına atlayıvermiş, Mehmet'le yol boyu aralarında dokunan bağı koparmıştı. Mehmet'le o, gene ayrı âlemlerdeydiler, tıpkı Esma'nın Mehmet'lerde kaldığı o günkü gibi"* (Atasü, 1985, s. 219).

Büyük kente göç etmiş gecekondu insanlarının yaşadığı çevreyi gözlemleme fırsatı bulan Mehmet, gettolaşmış bu çevrede anahtar sözcüğün "direnme" olduğunu düşünür. Büyük kentin kıyısında kendine yer açmak için direnen bu insanları anlamaya çalışır. Kentin kıyısında yaşamaya mahkûm oluşları, merkezde kendilerine yer bulamamaları bu grupların ötekileştirildiklerini kanıtlamaktadır. Onları "cılız kökleriyle bereketsiz bozkır toprağına tutunan ve susuzluğa direnen bitkilere" benzeten Mehmet, küçük yaşına rağmen "direnen" Esma'nın bir zafer kazandığını söyler. "Hayatla ilk gerçek çarpışmasından yengiyle çıktığını" savunur. "Esma ne kadar direnebilirdi" sorusuna yanıt ararken onun genç kızlığını ve kadınlığını bu kapalı çevrede doyasıya

yaşayamayacağını düşünerek hüzünlenen Mehmet "ne kadar dirense kârdır" diyerek öyküde küçük bir kızı göçmen grup içinde umut sembolüne dönüştürür. Kentli, eğitimli ve varlıklı bir erkeğin bakış açısından köylü, eğitimsiz ve fakir bir kız çocuğunun iç dünyasının irdelenmesi öyküde dikkat çeken bir unsurdur.

"Sevginin Romanı" öyküsünde de gündelikçi bir genç kız olan Sevgi'nin "roman gibi" hayatı yansıtılmaktadır. Onun hikâyesinde anlatıcı konumundaki kadın kahramanın onun temizliğe gittiği evin hanımı olması, dikkate değer bir ayrıntıdır, çünkü genç kadında kendi kimliğine dair bir farkındalık duygusu oluşmamıştır. Öykünün anlatıcısı, iki çocuğu ve yaşlı halasını işe giderken Sevgi'ye emanet eder. Köksal adında bir gence âşık olan Sevgi, Alevidir. Köksal, Sünni olduğundan aileler bu ilişkiye karşı çıkmaktadır. Kente göç etmiş ailelerin düşünce dünyasında mezhep ayrımlarının sağlam yerinin korunduğuna iki gencin aşkı üzerinden dikkat çekilmektedir.

"*Türkiye'de aile alternatifsiz bir kurum olduğundan bir kişinin özellikle de bir kadının aile dışında kendine bir kimlik araması olağanüstü zordur. Ailenin koruyucu kabuğundan yoksun bir kadın marjinal bir duruma itilir, toplum dışı kalır. Dolayısıyla ailenin verdiği rolü sorgulamak ve onun kendisi için ön gördüğü kimliği reddetmek anlamına gelen feminist görüşü benimsemek Türkiye'de okumuş kadınlar için bile çok zordur"* (Doltaş,1992, s. 63). Bu bakımdan Sevgi ailesi ile aşkı arasında kalınca çok zor günler geçirir. Köksal bir gün onun çalıştığı eve gelir ve sevgililer kaçmaya karar verince Sevgi evi terk eder. Yaşlı halanın iş yerine telefon etmesiyle anlatıcının koşarak eve geldiği andan itibaren öyküye farklı sonlar kurgulanması deneysel bir biçim arayışı değildir. Ataerkil toplumda "Sevginin Romanı"nın sonunun farklı yazılabileceğine dair anlatıcının koruduğu umudun yansımalarıdır.

"Can Yoldaşı" öyküsünde göç olgusu Seyit'in gözünden tahlil edilirken kentte tutunamayan insanların geri dönmeseler de içlerinde geçmişe dair yoğun hüzünle yaşadıkları görülmektedir. Geçmişi hatırlayarak köyden Ankara'ya göç ettikleri yıllarda karşılaştığı sıkıntıları düşünen Seyit, eşinin vefatının ardından kentle bağının hızla koptuğunu fark eder. Onun geçmişle hesaplaşması, büyük kentlerde küçük insanların yaşam savaşına ayna tutmaktadır:

"*İnsan bir kez daha yirmi yaşına dönebilir miydi? Bir kez daha köyden Ankara'ya göçer miydi? Bir kez daha parklarda, caddelerde ırgatlık için bekleşip yarı aç yarı tok gezebilir miydi? Umuttan başka tutunacak dal yokken, gaz lambasının karanlık ışığında, genç bir boğa gibi sevişebilir miydi? Bir erkek, bir daha ilk kez baba*

olabilir miydi? Taştan topraktan, yoktan var ettiği evine şöyle bir kurulup o evi birlikte yarattığı kadının pişirdiği kahveyi höpürdetebilir miydi? " (Atasü, 1988, s. 27).

Seyit ile benzer duygular yaşayan Hüdaverdi, *Açıkoturumlar Çağı* romanında Ankara'da garson olarak çalışan ve eşiyle küçük dünyasında mutluluğunu korumak için mücadele eden bir kahraman olarak tanıtılmaktadır. Ankara'ya göç etmeden önce yaşadıkları köyü eşinin de kendisinin de özlemesinin nedeni büyük kentte kendilerini değersiz hissetmeleridir. "Kimse ondan bir şey beklemediği, kendisinden şahsından aman aman bir beklentisi olmadığı için sıkıntısız" yaşasa da bu durum "değersizlik" hissini çoğaltan etmendir. Hüdaverdi ve eşinin evlerinin bahçesinde sürekli toprakla uğraşarak vakit geçirmeleri beton yığını kentlerden uzaklaşma eğiliminin tezahürü olarak değerlendirilmelidir. *"Saksı içinde büyüttüğü taflana baktıkça, yıllardır görmediği köyünün ormanlarını hatırlıyordu. İnsan dediğin neydi ki, kaderin ipte oynattığı kukladan başka!"* (Atasü, 2006, s. 260) sözleri varoluşçu çizgide bir tahlilin ürünüdür. Soğuk kentlerin kutu gibi dar evlerinde kendisine ait olmayan toprakta "sıkışmış" birey, özgürlük ormanının hayali ile yaşasa da yenidünya düzeninin "ipte oynattığı kukla" olmaktan kurtulamaz. İkinci Ülke adlı öyküde göç olgusu tartışılırken *"Orda her gün, onlarca Doğu kökenli başkentliyle karşılaşırız. Çoğu yeni göçmüştür ve gecekonduda yaşar. Sefalet içinde acı çeker. Acıdan çekip alırsanız onu, doğal ortamını yitirir ve… yabanıllaşır. Bireyleşmemenin sonuçları, Hocam*." (Atasü, 1997, s. 66) diyen kahraman Ankara'da Hüdaverdi gibi kişilerin sayısının çokluğuna dikkat çekmektedir.

"Lanetliler" öyküsünde başhemşire Keriman, Doğu Anadolu'da küçük bir taşra kentinde varlıklı bir ailenin kızıdır. Küçük kentlerde okumuş genç kızların ya öğretmen ya da hemşire olmak zorunda kaldıklarını söyleyerek meslek seçiminde cinsiyet ayrımına dikkat çeken Keriman, eğitimi ve işi için büyük kente gitmek istese de ailesi izin vermez. "*Eğitimde cinsel eşitsizlik bu hizmetin yetersiz bir düzeyde götürülebildiği kırsal kesimde en üst noktasına varmakta ve ayrıca bu kesimde, genç kuşaklar arasında, yaşlı kuşaklara göre eğitim eşitsizliğinin daha da arttığı görülmektedir"* (Tekeli, 1983, s. 1202) diyen Şirin Tekeli'nin vurguladığı ayrım, Keriman'ın yaşam çizgisini belirler. Büyük kentin kimselere artık iyi bir iş imkânı sağlanmadığını, göç eden herkesin aslında orada açlık sınırında ve mutsuz yaşadığını düşünürler. Can Yoldaşı öyküsünde Seyit ve *Açıkoturumlar Çağı*'nda Hüdaverdi tarafından kente dair çizilen olumsuz imaj, bu öyküde de yinelenmektedir. Eşraftan birinin kızı olan Keriman, gittiği her yerde büyük saygı görmesini eski ve köklü aileden gelmesine bağlar. *"Ailesinin türünün son örneği*

olarak bu küçük taşra kentini terk etmediğini" (Atasü, 1985, s.171) fakat diğer varlıklı ailelerin hepsinin İstanbul, Ankara, İzmir, Adana'ya göç ettiklerini belirtir. Kendi topraklarında kurdukları aşiret yapısını bozmayı göze alamayan geleneksel ailenin kente göç etmeme nedeni köklü feodal bağlardır.

''Lanetliler'' öyküsünde hemşire Hülya'nın ailesi Sivas'tan Ankara'ya göç etmiştir. Devlet hizmetinde odacılık işi bulan babaları ve temizliğe giden annelerine destek olmak için çocuklar da zamanla işe girip çalışmaya başlarlar. Çocuklarına köyde Ayşe, Hüseyin ve Ali isimlerini veren ailenin kentte doğan üç çocuğuna Hülya, Sevinç, Tokcan isimlerini uygun görmesi dikkat çeker. "Büyük kent kokusunun aileye sinmeye başladığı" ve kendi kimliğini kent kültürünün diline uygun tanımlayarak onunla bütünleşeceğini düşünen insanların isim seçimlerine de kent kokusunun sindiği anlaşılmaktadır. "Şalvarın yerini uzun pazen entari, puşunun yerini başörtüsü" aldığında şekilsel değişimlere rağmen zihinsel herhangi bir dönüşümün yaşanmadığı, kültürel dokusunu koruyan köy insanının öz değerlerini yeni mekâna taşıdığı fark edilir. Kente göçen ailelerin iş bulamaması, ekonomik sıkıntılar yaşaması, kopan duygusal bağlar nedeniyle dağılmaları sıkça rastlanan aile dramlarıdır. Hülya'nın ailesinin bu noktada şanslı olduğunun düşünülmesinin nedeni öyküde şöyle açıklanır:

"*Köyden gelen erzakları, arada kesip yedikleri süt veren inekleri, yumurtlayan tavukları vardı. İlk yılların yarı açlığı bitmişti. Şimdi aradan bir on yıl daha geçmiş, eve elektrik gelmiş, radyo, televizyon girmiş, baba aksi mi aksi bir emekli olmuş, Ayşe dışında bütün çocuklar okuyup birer meslek edinmiş, pazar entarilerinin yerini etek ceketler, entariler almış, başörtüler tümden çıkmıştı. Başarılı bir aileydi Hülya'nınki… Büyük kente çok az kayıp vermişlerdi, bir Tokcan… Tokcan içerdeydi. Birtakım siyasi gruplara bulaşmıştı. Fazla ceza yemeyecek, belki de beraat edecekti. Ama analarını yıkmıştı bu olay"* (Atasü, 1985, s. 180).

Temizlikçi olarak uzun süre çalıştıktan sonra sigortalı iş arayan ve çaycı olarak bir şirkette işe girdiğini söyleyip farklı erkeklerle para karşılığı cinsel ilişki yaşadığı anlaşılan Ayşe adlı kızları ve hapse giren oğullarının dramı ailenin "şanslı" sayılamayacağının kanıtıdır. Göç eden ailenin üyeleri özellikle de kızlarını ve eşini dövmeyi kentte de sürdüren "baba" figürü, büyük kentte yaşamın kayıpsız devam ettiğini söylese de gerçeğin çok farklı olduğu anlaşılmaktadır.

Göç temasının ele alındığı "İkinci Ülke" öyküsü de Doğu'dan Batı'ya yapılan göçleri sebepleri üzerinde yoğunlaşarak anlatmaktadır. "*Babam iç göçlerin dalgalarını kaygıyla izliyordu. Yüzyıl ortalarında bölgeler birbirine açılmış, bizim de aralarında*

bulunduğumuz kentli aileler Doğunun bitimsiz kışlarını terk edip Batıya göç etmişti." (Atasü, 1997, s. 77) diyen anlatıcı, göçü kolaylaştıran etmenlere dikkat çeken bir tutumla Doğu nüfusunun azaldığının altını çizer. Modern dönemlerde insanların ulaşım araçlarının sağladığı imkânlar sayesinde "soğuk iklimler"den uzaklaşma eğiliminde oldukları vurgulanır. Öyküde Doğu, sadece sert iklim koşulları ile değil terör olayları ile de yaşanması güç bir bölge olarak nitelenir. Anlatıcı, kendi aile tarihini yansıtırken Batı'ya kaçan babaannesinin "can güvenliği" endişesi ile doğduğu topraklara bir daha dönmemesini şu sözlerle ifade eder:

"*Babaannem Bistilli bir aşiret beyinin kızıdır, O daha kundaktayken dedemi vurmuşlar, Babaannem kayınlarından kuşkulanmış, çok korkmuş ve babamı kaptığı gibi gizlice yollara düşmüş. Batıda bir sancakta kaymakam olan kendi ağabeyine sığınmış. O sırada savaş varmış, imparatorluk yıkılıyormuş, çok yoksulluk ve yoksunluk çekmiş ama asla Bistil'e dönmemiş "* (Atasü, 1997, s. 68).

Açıkoturumlar Çağı romanında terör olaylarının tırmandığı dönemde köylü ile askerin karşı karşıya geldiği ve çok sayıda vatandaşın yakılan köylerden kaçıp büyük kentlere göç etmesi de göçün toplumsal ve politik olaylarla bağlantısına dikkat çekmektedir:

"Komutan, "Yirmi dört saatin var" dedi muhtara, "Çabuk toparlanın ve akrabalarınızın yanına gidin." Muhtarın dili o saat çözüldü. Ani bir ruh değişimine uğramıştı, yalvarıp yakarıyordu. Ama komutanın ruh hali değişmiyordu. Köylü göç konusunda suskunluğunu sürdürüyordu. "Ateşe verin!" dedi komutan. Emir yerine getirildi. Köylü feryat figan, hayvanlarıyla birlikte –ne eşyaları vardı ki- yola düzüldü. Meçhule. Askerler arkadan baktılar; hiçbir şey hissetmediler" (Atasü, 2006, s. 56).

Erendiz Atasü'nün roman ve öykülerinde terör, iş bulma, evlilik, sağlık ve eğitim hizmetlerinden faydalanma gibi nedenlerle yurtiçinde farklı bir şehre ya da yurtdışına göç eden insanların yaşamlarından kesitler sunulurken kahramanların duygu ve düşünce dünyasına ayna tutulmaktadır. Göç olayı sadece ekonomik etmenlerle değil psikolojik ve sosyolojik açıdan ele alınarak özellikle kadın bireylerin yaşamında bıraktığı iz bakımından irdelenmektedir.

7.4. Çalışma Hayatında Kadın

"Ataerkil yapı 'güç, zenginlik, inanç ve bilgi' başlıklarının "üstün" cins addedilen

erkeğin doğasıyla ilişkilendirilmesine neden olduğundan" (Cova, 2006, s. 64) çalışma hayatında cinsiyet eşitsizliği "doğal" bir görüntü kazanmaktadır. Erendiz Atasü roman ve öykülerinde kadının ekonomik bağımsızlık kazanmasının onun kimlik dönüşümünü gerçekleştirmesi için gerekli hususlardan biri olduğunun altını çizmektedir.

"Ağlamak" öyküsünde Feride ile Mustafa Sağlam'ın on bir yıllık evliliği anlatılırken Mustafa'nın üniversitedeki işinden atıldıktan sonra altı ay boyunca işsiz dolaştığı vurgusu dikkat çeker. Çalıştığı dönemde yaşamında sadece "işine ve oğluna" zaman ayıran, eşini bir kenarda unutan Mustafa Sağlam'a eşi Feride maddi ve manevi destek verir. Kendi maaşı ile geçinen eşi Mustafa'ya üniversitelerde iş bulmaktan ümidi kesip özel dersler vermesini söyleyen Feride'nin gerçekçi tutumu eşini rahatsız eder. Anlatıcı, Feride'nin "yaşamın somut koşullarına ayarlanmış saat gibi tıkır tıkır işleyen mekânik bir mantıkla'' konuştuğunu vurgular. Ataerkil düzenin kadınlık erkeklik kurgusunda kadının mantığını öne çıkaramayan ve hep duygularıyla hareket eden cins olduğu görülmektedir. Bu bakımdan Feride'nin tavrı erkek egemen söylemi bozma işlevine sahiptir. Özel dershanelerin işleyişini beğenmeyen Mustafa onun fikrine hiç düşünmeden karşı çıktığında Feride, onun "iri kıyım laflar" ederek bencil davrandığını düşünür. Eşler arasındaki iletişim kopukluğunu yansıtan şu bölüm önemlidir:

"İşsizlik şokundan başka bir şok daha gölgelendiriyordu yaşamını. Karısını, Feride'yi yitiriyordu. Belki de yıllar olmuştu Feride'yi yitireli. Belki yıllar vardı Feride kendi kimliğini yitireli… Feride bir zamanlar Mustafa'nın âşık olduğu o neşeli, o içten, o hayat dolu, sıcak genç kız olmaktan çıkıp; neyi, niçin yaptığını artık bilmeyen ve düşünmeyen yalnızca gündelik yaşamın gereksinmelerine ve zorlanmalarına uyan sessiz ve inatçı bir varlığa dönüştüğü yıllarda yitip gitmişti... Feride, orda öylece, Mustafa'nın gözleri önünde, onun yanında ve yatağında değişime uğramıştı da, Mustafa ayırtına bile varamamıştı. Feride'nin kimliğini yitirişi, kendisinin karısını ve sevgiyi yitirmesi demekti. Bu yalın gerçeği kavrayabilmesi için işsiz kalması gerekmişti… Aman Tanrım!.. Ne kadar korkunçtu… Ancak şimdi Feride'ye dikkat edebiliyordu. İşsiz ve boşluktayken…" (Atasü, 1985, s. 104).

Mustafa iş yaşamı boyunca eşini ihmal ettiğini ancak ekonomik özgürlüğünü yitirdiğinde fark eder. Erkeği evin "efendisi'' kılan ataerkillik ona "evin geçimini sağlayan'' kişi olarak sonsuz güç atfeder. Öyküde Feride ile rolleri değişen Mustafa'nın bu iktidar düzeni sarsılır. Newsweek'te 1990'da yayımlanan The Death of Feminizm (Feminizmin Ölümü) başlıklı makalede ağır iş gücü altında ezilen kadının özgürlük kazanmak yerine daha az maaş ve yalnızlığa mahkûm olduğunun altı çizilerek

feminizmin öldüğü belirtilmektedir. Erkeklerin kendi sorumluluklarından dahi kurtulmasına neden olunduğu ve kadının daha çok yük taşıdığı vurgulanmaktadır. (Baumgardner, 2000, s. 89) Kadının ekonomik bağımsızlığa sahip olması, onu özgür kılsa da Feride örneğinde olduğu gibi kadının omzuna taşıyamayacağı yüklerin eklenmesi ve kadının yalnızlaşması son yıllarda feminizme yönelik eleştirilere sebep olmuştur.

Gençliğin O Yakıcı Mevsimi'nde evliliğindeki sorunları çözmek için uzun süre boyunca tek başına mücadele eden doktor Tomris, eşinin "kapıları sakın zorlama" uyarısı karşısında durur. Ekonomik özgürlüğe sahip olan Tomris eşinin karşısında kendi kimliğini ifade edemez. Evliliğini sorgulamadan yaşadığı huzurlu yıllarda kendisini "model kadın" olarak tanımlayan Tomris'in evliliğinin ilk yıllarında mesleğine ve kızına adanmış bir ömrü düşünerek tatmin olan kadın kahraman portresi aterkil değerler ile kurgulanmıştır. Çalışma hayatına girse de kendisini yeni sorumluluklarla beraber eşine ve çocuklarına "hizmetkâr'' kılmayı sürdürmesi beklenen kadın imajının korunduğu süreç şöyle tasvir edilir:

"*Tomris yaşamının en etkin, en çatışmasız dönemini sürüyordu. Tüm karşıtlıklar birbiriyle uyumlu devingenliklere dönüşmüştü. Güleç anne, uysal eş, arkadaş, sevgili, hastanenin yükünü yakınmasız sırtlamış çalışkan hekim, hapisteki arkadaşların vefalı dostu, ailelerine iyimserlik aşılayan yoldaş… Bir süre, hayatın çözümünü bulduğunu sanmıştı. Karanlığa battığı an gövdesi inanılmaz bir enerjiyle yükleniyor olmalıydı…"* (Atasü, 1999, s. 66).

Romanda başta AyşeAysu ve Tomris olmak üzere çok sayıda kahramanın doktor olması nedeniyle hastanelerdeki iş yükü, doktorların fazla çalışmaları ve binaların fiziksel eksiklikleri yoğun olarak anlatılmaktadır. AyşeAysu, gri binaların iç boğucu atmosferinden çok rahatsızdır. Oldukça ilkel bulduğu çalışma ortamını katlanılabilir hale getiren dostlukların kendisi için ne kadar önemli olduğunu şu sözlerle dile getirmektedir:

"*Ağır işçi çalışmasını gerektiren hastane koşulları… Kayıp giden günler, zamanı yiyip bitirerek, yaşamaya dair ne varsa büsbütün erişilmez kılarak. Bitimsiz bir tespihin taneleri örneği peşpeşe yuvarlanan, ışıksız hücre dizimleri gibi imgeleşiyordu günler AyşeAysu'nun içsel ortamında. Fakülteyi bitirip pediatriye asistan girdiği yıl, asistan derneği ve Turhan ağabeyin odası, AyşeAysu'nun yaşantısına açılmış kocaman pencerelerdi. İçeriye ışık ve hava doldu"* (Atasü, 1999, s. 56).

Asistan doktorların iş yerinde şikâyetçi oldukları konulardan biri ilişkilerdeki güven problemidir. Siyasi kargaşanın hüküm sürdüğü dönemde ideolojik konuların gündeme gelmesi bu meselenin daha da ön plana çıkmasına neden olur. Doktorların özellikle de darbe öncesi dönemde sürekli işten atılma korkusu içerisinde olmaları onların iş verimini düşüren etmendir. AyşeAysu, klinikte çalışkan bir asistan olmasına rağmen işten atılma kaygısı taşır, çünkü klinik şefi siyasi etkinliklere katılanlara karşı önyargılıdır. Ayrıca dönemin siyasi kargaşası da başkalarını ihbar etme, jurnalleme düzenini besleyen korku dolu bir ortamın oluşmasına uygun zemin hazırlamaktadır. "*AyşeAysu hiç kuşku duymuyordu, şefinin üniversite yasasının ona verdiği yetkiyi kullacağından. Duraksamayacaktı bile. Uzmanlaşmasını tamamlayamadan AyşeAysu'yu klinikten uzaklaştıracaktı. Nasıl korunacağını bilemiyordu."* (Atasü, 1999, s. 81) sözlerinden AyşeAysu'nun hastanede diken üstünde olduğu anlaşılmaktadır.

AyşeAysu sunum yaptığı seminerde kendisini herkesin içinde aşağılayıp "değersiz, savruk bir çalışma" olduğunu haykıran şefine karşı dik durmayı başarır. Şef, kadın cinsini çalışma ortamında erkek iktidarı karşısında ezmeyi uygun gören ataerkilliğin temsilcisine dönüşür. Onun cinsiyetçi tutumu karşısında ağlamadığı ve geri adım atmadığı için kendi tavrından çok memnun olan AyşeAysu şefine verdiği tepki ile geleneksel kadın imajının dışına çıkar. Kendisini aşağılayan şefine "eleştirilerinin yanlış ve haksız olduğunu" söyleme cesaretini gösterir. Şef, AyşeAysu'ya yıllarca çok kötü davranmayı sürdürse de AyşeAysu 1982'de aynı bölümde doçent olarak çalışmanın gururunu duyduğunu belirtir. 1980 darbesinden sonra üniversite ile sıkıyönetim arasında kuşku-ihbar-işten atma ağını ören ihbar mektuplarının yazıldığı dönemde AyşeAysu en çok kendi şefinden şüphelenerek onun tüm iktidarlara yaranmaya çalıştığına işaret eder. Devrin adamı olarak bilinen şefin mevkisini yıllarca korumayı sürdürmesi iktidar mekânizmasının onun gibi personellerin yerini sağlamlaştırma eğiliminde olduklarını düşündürerek iş yerlerinde dönen çarkın uyumlu parçalarını ifşa eder. Ayşe Aysu kadar dirençli olamayan kadın doktorların hastanedeki işlerinden atılmalarının nedeni bu çarkın parçası olmayı reddetmeleridir.

Romanda başta AyşeAysu olmak üzere çok sayıda doktorun hastanelerdeki paraya dayalı endüstri ortamının oluşmasından rahatsızlık duydukları görülmektedir. Doktorların özel muayenehane açıp gelirlerini bu şekilde artırmaları esasına dayalı "para egemen'' sağlık sistemi asistan derneğinin sol görüşlü doktorları tarafından sıkça eleştirilmektedir. AyşeAysu'nun bu konudaki düşüncesi şöyledir:

"*Hastanenin içler acısına perişanlaşmış koşullarında, hekim sorumluluğu sürekli kaygıya dönüşmüştü. Yeni düzen, sağlık kurumlarını yiyip bitiriyordu. Çare diye uygulanan yöntemlerden bir süre AyşeAysu da kişisel payını aldı: Muayenehanesinde hasta sahibinden her para kabul edişinde yanaklarını al basıyor, içi sızlayarak Turhan'ı anıyordu"* (s. 155).

Romanda çalışan kadına toplumun bakış açısı ile ilgili dikkat çeken bir sahne de Fethi ile annesini tanıştırdığında AyşeAysu'nun evinde yaşanır. Fethi'nin yetişme koşullarının kızınınkinden farklı olduğunu onunla tanıştığı anda fark eden anne, Fethi'yi keşfetmeye çalışır. Onun "köylü kimliği" ile övünmesini gereksiz bulan anne ve kendisi için tek önemli noktanın Fethi'nin karşı cinsi anlama biçimi olduğuna işaret ederken feminist bilincini ortaya koyar. Kadın dünyasını yok sayan ataerkil bir yapının içinde büyüyüp gelişmiş olduğunu ilk görüşte anladığı Fethi'nin "yüksek eğitimli, çalışan anne" modeline alışkın olmadığını ve kendisini beğenmediğini düşünür. Kadının evde AyşeAysu ve Fethi ile bir arada bulunduğu anda kendisini fazlalık gibi hissedip üzüldüğü an'ın tasviri şöyledir:

"*Fethi'nin mekândaki varlığı, anneyi dışlayan bir duygu-coğrafyası çiziyordu. Kızı bu bölünme karşısında tümüyle edilgendi. Fethi saygılıydı. Yaşlı kadınsa, kızının sevdiği adamı bağrına basmaya hazır. Öyleyse… Söze dökülen bir tepki değil bu. Belki de yalnızca annenin alınganlığıydı. Kaygıdan doğan… Belki de gerçekti. Fethi yüksek eğitimli, çalışan bir "anne"yi yabancılamıştı"* (Atasü, 1999, s. 40).

''Zaide'' adlı öyküde de kadın ve erkeğin çalışma koşulları ile ilgili önemli bazı noktalara ışık tutulmaktadır. İş yerindeki cinsiyetçi uygulamalara dikkat çekilirken Nazi döneminin ayrımcı politikaları vurgulanmaktadır. Dil, din veya etnik kimliğin birer ayırıcı kategoriye dönüştüğü durumların insan yaşamında nasıl kıyıcı işleve sahip olduğu şu sözlerden anlaşılmaktadır:

"*Yahudi kadınlarla evli ari erkeklerin çalışamayacaklarına dair yasa çıktığında, Hermann bir an bile duraksamaya düşmedi; yaratıcılık dolu bir gelecek vadeden saygın konumundan hemen çekildi. ! Oysa ailesinin- kesinlikle Nazizme karşıydılar- önerisini, Ruth'u hepten terk etmesi değilse de boşanmasıydı. Ruth ise Hermann'dan tümden kopması gerektiğini düşünüyordu. Bu nasıl gerçekleşecekti? Ruth'un ruhsal varlığıyla Hermann'ınki arasında bir sınır kalmamıştı ki!"* (Atasü, s. 98).

Kadın ve erkeğin meslek seçiminde toplumsal cinsiyet kalıpları baskın olduğundan *"sosyo- ekonomik gelişmesini tamamlamış bazı ülkelerde, kadının kadınlığına ve analığına zarar verecek bazı işlerde çalıştırılması yasalarca*

engellenmiştir. Hemşirelik ebelik gibi zorunlu gece işi olan meslekler dışında, kadınların gece vardiyalarında çalıştırılmaları yasaktır. Burada korunan kadından çok aile ve eve bağımlı çocuklardır'' (Fahri, 1984, s. 27). Bu yasaklar kaldırıldıktan sonra kadının hem aynı ağır iş koşullarında hem de aterkilliğin kodlarına uygun "ev hanımı ve anne'' rolünde çalışmayı sürdürmesi *Açıkoturumlar Çağı* romanında eleştirilir. Tabip Albay Vedat ile evli hemşire Nurten yıllarca çok ağır koşullarda çalışır. Eğitimli olmasına rağmen eşinin sözlerini uysallıkla onaylayan kadın kahramanın emeklilik döneminde şehirden tamamen uzaklaşma isteği onun evine ve çalışma ortamına tümüyle yabancılaşmasının işaretidir:

"*Nurten'in de emekliliği geldi biliyorsun. Bir kıyı kasabasına yerleşmek istiyor. Son zamanlarda bu konuyu açmadıysa da, istiyor, biliyorum. Zavallı kızın zaten ne dediği var ki artık, sesi soluğu kesildi fukaranın" Vedat duraksadı, "Çok yoruldu, yıprandı," dedi; gene derin derin içini çekti''* (Atasü, 2006, s. 233).

Nurten'in gitme isteğinde mesleki sorunlarının cinsel yaşama yansımasının da etkisi söz konusudur. Eşi Vedat ile görev yaptıkları Doğu bölgesinde çatışmalar nedeniyle sürekli yaralı ve ölülerle dolu olan hastanede gördükleri manzaralar, iç dünyalarını alt üst etmektedir. Yatak odalarına kadar giren görüntülerin onların bedensel ve ruhsal durumlarına etkisi şu sözlerle belirtilmektedir:

"*Aylar vardı ki Vedat, Nurten'le sevişememişti. Meral'le görüştüğünü ve Murat'tan bahsettiklerini aktardığı o gece, karı koca ortak yatağın kendilerine ait bölgelerine çekilmiş, birbirlerine dokunmadan, sessizce ve kalıp gibi uzanıyorlar, ameliyathane yorgunu bedenlerini boşuna bir gayretle dinlendirmeye uğraşıyorlardı. Oysa, Meral'den ve Murat'tan söz ederken, nicedir aralarında hissetmedikleri o kendine özgü şefkatli çekim kıpırdamıştı. Gene de kırılmamıştı, aylardır yatağa yerleşen alışkanlık. İkisinin gözlerinden aynı görüntüler geçerdi, uykusuz saatlerde, kopmuş insan uzuvları…"* (Atasü, 2006, s. 234).

Gençliğin O Yakıcı Mevsimi'nde olduğu gibi *Açıkoturumlar Çağı* romanında da eczacı ve doktorların çalışma koşulları anlatılırken ilaç endüstrisinin açık bir dille eleştirilmesi söz konusudur. Çalışma koşulları giderek kötüleşen kadın eczacıların yaşadıkları sıkıntılar karşısında çaresiz kaldıkları görülmektedir. Eczacı Meral devletin yanlış sağlık politikaları yüzünden sürekli zarar eden eczacıların sorunlarını eşi Fuat'a anlattığında "Eczanen zarar etmenin eşiğinde. Kapat" demesine öfkelenir. Romanda Neslihan ve Meral eczacılık fakültesinde okudukları yıllardan itibaren bu alanda karşılaştıkları pek çok sorunu içtenlikle dile getirirler. *Açıkoturumlar Çağı*'nda

otobiyografik unsurlara dair Atasü'nün şu sözleri içtenlikli anlatımın sebebini ortaya koyar:

"*Romanların tümünde otobiyografik öğeler hem var, hem yok. Elbette hiç biri sadece otobiyografik öğelerden oluşmuyor. Kesin olan sadece bu. Kimi arkadaşlarımın fikrince en az bana ait öğe içeren romanım Açıkoturumlar Çağı. Bu onların fikri tabi, yani hayatımın olay girdisini çıktısını bilenlerin. Oysa o kitapta da bana ait pek çok duygu ve izlenim var"* E. Atasü (kişisel iletişim, 19.06.2010).

Açıkoturumlar Çağı'nda eczacı Meral ile akademisyen Yıldız Hanım ve Neslihan kendi ayakları üzerinde durma mücadelesi veren kadın kahramanlar olarak iş yerlerinde cinsiyet hiyerarşisi ile sık sık karşılaşmışlardır. Yıldız Hanım ve Neslihan'ın akademide erkeksi tavırlar ve görünüşü kimi zaman zırh gibi kullanmaları erkek egemen zihniyetin baskısının ürünüdür. Irigaray'ın feminist çalışmalarında önemli noktalardan biri de "taklit etme"dir. Ancak buradaki taklit, sadece 'erkeğe öykünme', onun gibi olma durumu değildir. Kadının taklit etmek için ataerkil dili kullanması ve dişile yüklenen özellikleri kabullenmesi, 'erkeklerin' kurduğu oyunu alt üst etmeyi hedef alır ve kadınları ikincilleştirmek için kullanılan araç, bir savunma tekniği haline gelir. Böylece ataerkil toplum tarafından kendilerine dayatılan özellikleri kabul eden kadınlar iki tarafta yer alabilirler: hem sistemin bir parçası, hem de onu içten içe çökerten öteki olurlar (Öçal, 2011, s. 53). Neslihan, zor günler geçirirken iktidarın sosyal yaşamdaki tüm aygıtlarına karşı erkeğin kendi silahlarını kullanmaktadır. Neslihan, haksız nedenlerle gözaltına alındığında üniversitede iş ortamında sorgusuz biçimde dışlandığını fark eder. Soyutlandığı ortamda iş arkadaşlarının ondan kaçması, kaçamayanların da "ah ah'' dedikten sonra hemen yanından uzaklaşma eğilimi kadın kahramanın yaralanmasına neden olur. Siyasi görüşü nedeniyle soruşturmalar geçiren Neslihan'a üç yıl boyunca doktora öğrencisi vermeyen bölüm kurulu "özür dileriz, durum müsait değil'' demekle yetinir. Eski asistan Orhan, yıllar önce ayrıldığı fakültede ayak kaydırma oyunlarının bilincinde olduğundan yakın arkadaşı *"Neslihan'ın yerine göz diken kıt namuslu bir meslektaşın kızcağıza bu bölücülük karasını çalmış''* (Atasü, 2006, s. 253) olabileceğini savunmaktadır. Fakültede kendisini dinlemeden "suçlu'' ilan eden meslektaşlarına karşı tek başına mücadeleyi göze alan Neslihan, kararlı tutumunu sürdürür. Gözaltı sonrasında fakültesine girerken Neslihan'ın dış görünüşüne gösterdiği özen, onun hep ihmal ettiği kadın kimliğine sahip çıktığını kanıtlamaktadır:

"*Düz pabuçlar giyer, sade giyinir, makyaj yapmazdı; o gün için özellikle topuklu iskarpinler, göz alıcı bir tayyör seçmiş, özenle boyanmıştı. O kapıda belirince,*

yemekhane sustu. Boş bir masaya yöneldi; tüm sinir uçlarının acıyla kasılmasına yol açan keskin ve buzul bir ortama çarpa çarpa yürüyordu, ağır adımlarla… Göz ve kulak kesilmiş dilsiz yemekhane, Neslihan'ın topuklarının taş zeminde çıkardığı tıkırtıları dinliyordu. Dengesini bulabilmek için zorlanıyordu ama sendelemedi. Dimdik yürüyüşünü kıl payıyla koruyabildiğini kimseye sezdirmedi'' (Atasü, 2006, s. 283).

Neslihan'ın cinsiyet eşitsizliğine karşı geliştirdiği farkındalık, ona Yıldız Hanım'ın ölümünden sonra verilen Sağlık Bakanlığı'nda önemli bir pozisyonu kabul ettiği süreçte belirginleşir. *''Yıldız Işıkcan, uzun bir hastalığın sonunda sönüp gitseydi, bu süreçte, Yıldız Hocanın Bakanlık İlaç Komisyonu'ndaki saygınlığı bol konumunun hayli isteklisi çıkar, kim bilir Kurtlar Sofrası'nda ne pazarlıklar yapılır, görev Neslihan'a kalmazdı.''* (Atasü, 2006, s. 252) cümlesi iş ortamlarında kadına önemli karar organlarında yer vermeyen ayrımcı zihniyetin ifşa edilmesini sağlamaktadır. Neslihan, gözaltı süreci bittiğinde serbest kaldığı ilk anda bakanlıktaki fahri görevinden uzaklaştırıldığını öğrenir. Ceza almadığı ve haksız ithamlarla suçlandığı bilindiği halde görevden hızla uzaklaştırılmasında kadın kimliğinin etkili olduğu anlaşılmaktadır. Aspir bitkisi için yıllarca yürüttüğü çalışmalarda yurtdışındaki meslektaşları ile sağladığı işbirliğini kendi ülkesinde elde edemediğini üzülerek fark eden Neslihan'ın şu sözleri iktidar aygıtlarının üniversitelerdeki durumuna ışık tutmaktadır:

''Nesli, tıbbi soruşturmayı yürütebilmek için, Türkiye'deki meslektaşlarıyla bağlantı kurmayı pek çok kez denemişti. Önerileri güler yüzle ve ilgiyle karşılanıyordu. Arkası… Sessizlik… Meslektaşlarıyla arasına giren engel, yurttaşlarına musallat o tereddüt müydü; alışılmışın dışındaki durumlar karşısında- bu, pekâlâ o güne dek benzerleriyle uğraşmadıkları bir bilimsel araştırmada olabilirdi- güvensizliğe mi kapılıyorlardı? Belki değil, muhakkak gözaltına alınması onları ürkütmüştü. Belki de çıkar ve iktidar ağları örmüşlerdi aralarında ve dışarıdan kimseyi kabul etmek istemiyorlardı'' (s. 281).

Erendiz Atasü'nün roman ve öykülerde çalışan kadınların sıkıntılarını dile getirirken farklı meslek gruplarından kahramanlara yer vererek kadınlık durumunun yarattığı benzer sıkıntıları dile getirdiği görülmektedir. "Özlem Zamanı Geçti" öyküsünde Şennur ile annesinin ilişkileri anlatılırken kadın kahramanın evde ve iş yerinde yaşadığı yorgunluğun altı çizilir. Sekreter maaşı ile geçinmeye çalışan Şennur, 35 yaşında, "çok bakımlı, çekici'' bir kadındır. Onun yatalak annesi ile aynı evde yaşadığı ve maddi imkânsızlık nedeniyle tam günlük bakıcı tutamadığı belirtilmektedir. Ağabeyi evlendikten sonra bu evden uzaklaşmış, onlarla ilgilenmez olmuştur. Ataerkil

toplumlarda kız çocuğu hasta anne ve babanın bakımından sorumlu tek kişi ilan edildiğinden erkek çocukların sorumluluk taşımamaları toplumsal kültürün yerleşik değerlerince "normal'' karşılanmaktadır. Şennur da bu eşitsizliği anlayışla karşılayarak var olan durumu abisinin iş yoğunluğu ile açıklamayı tercih eder. Sürekli "oğlum hayırsız çıktı" diye sızlanan annesinin uzun konuşmalarını dinlemek Şennur için bir başka sıkıntı kaynağıdır ve onu teselli etmek de Şennur'un görevidir. "Her gece boklu donları" yıkayan ellerine sıkça bakım yapan Şennur'un "süslü hali'' onun dışarıya karşı zırhı olarak yorumlanır. Annesi sürekli dırdır ederek ev içinde huzursuzluğa neden olsa da ona karşı geniş sabırla yaklaşan Şennur, hoşgörüsünü hiç yitirmez. Acı çeken yaşlı kadının çaresizliği vefalı kızını her defasında duygulandırır. Şennur'un özel yaşamını bilmeyen iş arkadaşları onun bakımlı halini garipser. İş yerindeki sade giyimli kadınlar tarafından kınandığı anlaşılan Şennur toplumsal konulara duyarsız olup kendi bedeniyle meşgul olmakla suçlanır. Anlatıcı, onun kadın kimliğini öne çıkarma nedenini ev yaşamına dair verdiği ayrıntılarla açıklığa kavuştururken kadın kahramanın sözcüsü kimliğine de bürünür. Şennur ile *Açıkoturumlar Çağı*'nın Neslihan'ı bambaşka kimliklere sahip olsa da iş yerinde aynı zırhı kuşanmak zorunda kalan iki kadın kahramana dönüşür.

Bir Yaş Dönümü Rüyası romanında Feride'nin kadın meslektaşları ile sıcak da olsa mesafeli bir ilişkisinin olduğunun altı çizilmektedir. "Araya belli bir saygı mesafesi yerleştirirdi özenle" ifadesi onun iş yerindeki sosyal ilişkilerine dair önemli bir ipucudur. Feride, çalıştığı okullarda işini ve öğrencilerini çok seven idealist bir öğretmendir, fakat siyasi olayların kızıştığı dönemde özellikle de eşi Ferhat'ın okulda ayırmaya çalıştığı öğrenci kavgasında ölümünün ardından yaşadığı duygusal açmazlar sonunda Feride'nin *"kalbi küsmüştü gençlere, okulla ilgili her şeye"* (Atasü, 2002, s. 163). Ölen Ferhat'ın ardından sınıfa "*kalıbı girer, paydos zilini iple çekerdi"* (Atasü, 2002, s. 163) Feride, tüm bu olayların dışında da liselerde edebiyat dersinin içeriği yüzünden öğretmenlikten soğuduğunu romanda dile getirmiştir. Öğretmenin zevk almadan işlediği derslerin sebebini kitapların içeriği ile açıklamaktadır. Feride'ye göre "ruhsuz metinler" 80 döneminin yeni müfredatına alındığından beri öğrencilerin edebiyata ilgisi ve sevgisi bitmiştir. Bu noktada iktidar araçlarının ideolojik dili kullanarak metinlere müdehalesi ve kendi dünya görüşlerine uygun metinleri seçerek eğitimin akışına yön vermeye çalışmaları eleştirilmektedir. Feride, kendisinin öğrencilerine aktarmaya çalıştığı toplumsal bilincin onlarda uyanmamasına çok üzülür. İlerici bir öğretmen olarak onları aydınlatmak isteyen Feride'nin *"benimsediği idealleri*

yalnızca ülkesi değil, dünya terk etmişti" (BYDRY., s. 255) Bu noktada onun Sosyalizme dair hayalleri ve umutlarının sönmeye başladığı anlaşılır. Öğrencilerinin bazıları *"şeriatçı"* (Atasü, 2002, s. 255) olup kendisini hayal kırıklığına uğratmıştır. Eğitim müfredatı ile gençlerin bağnaz görüşlere yöneltilmeleri sonucunda düşünce dünyalarının iktidarların etkisi altına alınması kadın kahramanın mesleğinden soğumasına neden olmuştur.

"Lanetliler" öyküsünde bir grup kadın hemşirenin yaşamından kesitler sunulurken mesleki zorluklara dikkat çekilmektedir. Öykünün ana kahramanı Hülya, maaşıyla ailesinin de geçimini sağlamakta ve hastanede tek psikiyatri hemşiresi olarak çok yoğun çalışmaktadır. Çalışmak, Hülya için "aç kalmaktan kurtulmanın yolu''dur. Bu nedenle işine dört elle sarılmak zorunda olduğu sıkça vurgulanır. Aynı hastanede başhemşire Keriman ise varlıklı bir ailenin kızı olup taşrada ataerkil zihniyetle şekillenmiş geleneksel aile modelinde yetişmiştir. Hülya, bazı hemşire arkadaşlarını işyerinde ve dışarıda "çok rahat tavırları'' nedeniyle sıkça eleştirmektedir. Akıl hastanesinde görevli bu hemşirelerin aslında "göründükleri kadar yırtık olmadıklarını" söylemesi, geleneksel toplumlarda "rahat'' davrandıkları düşünülen kadınlara "yırtık'' sıfatını yakıştıran eril zihnin tezahürüdür. *"Yalnızca birkaç tanesinin geceleri hastane yatakhanesinden kaçıp zengin adamlarla buluşan lüks yaşam düşkünü kişiler''* (Atasü, 1985, s. 169) olduğunu açıklayan Hülya, kadın meslektaşlarının onlar yüzünden lekelendiğini savunur. Gurbette ayakta durmaya çalışan ve küçük taşra kentinde yabancılık çeken kişiler olduklarını vurgular. Kendilerine karşı pek dost tavırlı olmayan bu kentin insanlarının sürekli onlar hakkında dedikodu ürettikleri hemşirelerce bilinmektedir. "Ne idüğü belirsiz illerden gelip burda tek başlarına yaşayan hemşire kızlar" olarak tanımlanmaları ataerkil toplumların çalışan kadının kimliğine düşmanca tavrının göstergesidir. Hemşirelerin arsız tavırlarını aslında savunma kalkanı olarak gören Hülya'nın analizi bu bakımdan önemlidir. Genç hemşirelerin rahatlıklarının "bol giysi gibi üstlerinden kaçtığına'' dikkat çeken Hülya, yaşları çok küçük olan bu arkadaşlarının yaşam deneyimini eksik bulur. Mesleklerini hor gören ve aşağılayan insanların bu hemşireler hakkındaki görüşleri önyargılarla doludur:

"*Şu akşamüstü saat beş dedin mi havanın karardığı, ailelerin evlerine çekildiği, bozuk Arnavut kaldırımı sokaklarında günün hiçbir saatinde kadınların pek dolaşmadığı, erkeklerin hep esmer, bıyıklı, yabanıl bakışlı olduğu kentin insanları onlar için ne diyordu?.. Çalışan genç kadın, serbest kadın, doktor ayartıcısı, doktor*

karılarının korkulu düşü, müsait kadın… Sağlıklıyken, "Hemşireymiş…" diye dudak bükülen, hastalanınca, "Hemşiranım" diye peşinde koşulan…" (Atasü, 1985, s. 170).

Hemşirelerin "müsait kadın" rolüne bürünmelerinde mesleğe dair önyargılar içeren ataerkil söylemin toplumda farklı iletişim araçları ile yeniden üretilip toplum tarafından içselleştirilmesinin etkisi büyüktür. Hemşire yatakhanesiyle sınırlanan yaşamlarının sıkıcı ve tekdüze oluşu kadın kahramanların ruhsal sıkıntılar yaşamalarının nedenleri arasındadır. Hastaların acılı ve donuk yüzlerine bakmaktan yorulan hemşirelerin içlerindeki yaşam sevincini azaltan koşullar onların ruh hallerini belirlemektedir. *"Genç sağlıklı erkeklere duyulan özlem bedenlerini ve ruhlarını"* (Atasü, 1985, s. 171) kapladığından büyük bir kısmının sürekli evlilik hayalleri kurmaları güvenli cinsel yaşamın anahtarını "evlilik'' olarak dayatan toplumun değerlerini özümsediklerini kanıtlamaktadır. Bazı hemşirelerin de "haz, para, giysiler, incik boncuk" için sağlıklı olmayan yaşam biçimlerine yönelip bedenlerinin sömürüsüne izin vermeleri onların da kadın kimliklerinin bilincine sahip olmadıklarının ifadesidir.

"Lanetliler" öyküsünde akıl hastanesinde çalışan kadın personel iş yaşamında ve özel yaşamındaki sorunlar nedeniyle öykünün başlığında "lanetliler'' diye nitelenen hasta kadınlar gibi mutsuz ve huzursuzdur. Kadın kahramanların sağlam arkadaşlıklar kurmasını sağlayan köprülerin temeli ataerkil kültürün kadını "lanetleyen'' tavrına karşı geliştirilen sağlam duruştur. Kliniğin sofracısı Zekiye ile hademe Satı arasındaki dostluk bu noktada karşımıza çıkan ilk örnektir. Toplumsal cinsiyet kalıplarıyla hareket eden insanların dışladığı bu iki kadın kahraman için hastanedeki iş, kurtuluş kaynağıdır. Sofracı Zekiye'nin "pembe beyaz etinden taşan hayata aç canlılığıyla'' "deli" Satı'nın bir Buda heykelini andıran durgunluğunu birleştiren şeyin ne olduğu öykünün anlatıcısı tarafından sorgulanmaktadır. Anlatıcı, onların anahtarla kilit gibi birbirini tamamladığını belirtir. Kadınların zıtlıkların tümlendiği bir yapıya sahip olduklarını savunan Erendiz Atasü, birbirini tamamlayan bu kadınlar aracılığı ile kadınlık hallerinin farklı yüzlerine dikkat çekmektedir. Zekiye, koca dayağından kaçıp buraya sığınmış, şen şakrak dul bir kadındır ve köydeki "kötürüm anasına da bakmak zorunda'' olduğundan işine dört elle sarılmıştır. Satı ise cinnet getirip üç çocuğunu doğrayıp akıl hastanesinde beş yıl tedavi görmüş, hayatın da ölümün de ötesine geçtiğine inanan bir kadın kahramandır. "Kadın hastalarda geçmişte yaşadıklarına dair 'kökensel bastırma' Zekiye ve Satı'nın iç dünyasını şekillendirmektedir. *''Kendi ile kendi olmayanı ayrıştıramayan psikotik hastalar, gerçeklik ile kendi içsel deneyimlerini ayırt edemezler.*

Bu tür durumlarda hastalar kendi sübjektivitesini bir gerçeklik gibi algılamayı sürdürür'' (Tura, 2012, s. 199) açıklamasında belirtildiği gibi iki kadın kahraman da gerçekliği ayırt edemezler. Çalıştıkları hastane tüm kadın kahramanlar için "ekmek kapısı''dır. Onlara bakacak hiç kimseleri olmayan bu kadın kahramanlar için iç dünyalarında kopan fırtınalar değil, tek gelir kaynakları olan maaşları önemlidir.

"Yabancı Bir Göğün Altında" öyküsünün yalnız ve yoksul kadın kahramanı Winnie ötekileştirildiği ve kendi devletinin bürokratik işleyişinde "ikincil konumda'' vatandaş kılındığı sistemde "Lanetliler''öyküsünün kadın kahramanlarının kız kardeşi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadının kaderinin "yabancı göğün altında'' da "lanetlenmek'' olduğu vurgulanmaktadır. Winnie, İngiltere'de bir üniversitenin araştırma laboratuvarında çalışan yetmiş yaşında, bekâr temizlik görevlisidir. Kuzey İngiltereli yoksul bir madencinin kızı olan Winnie, İngiltere'de yıllarca hizmetçilik, garsonluk gibi işler yaparak geçinmiştir. Kadın kahramanın âşık olup nişanlandığı Bill ile mutluluk hayalleri kurduğu sırada nişanlısını Çanakkale savaşında yitirmesi onun yaşamında kırılma noktasıdır. *"İngiltere'ye, güvensizliğe, işsizliğe, düşük ücretlere, hizmetçiliğe, garsonluğa, erkeklerini acılı bir savaşta yitirmiş bu kuşağın yalnız kadınlarının arasına"* (Atasü, 1988, s. 96) döner. *"Yaşamı boyunca elleriyle iş görmüş tüm insanlarınki gibi"* (Atasü, 1988, s. 96) kocaman ellere sahip olan Winnie, duygusal kişiliği nedeniyle nişanlısının kaybının derin acısına katlanmakta zorlanır. Çanakkale'de savaşta yitirdiği nişanlısının mezarını görmeye gidememesi onun en büyük acılarından biri olup içinde kalır: *"Orada oğulları, kocaları vurulan daha varlıklı kadınlar gidip mezarlarını gördüler, ben yapamadım, içimde kaldı"* (Atasü, 1988, s. 97) diyerek yoksulluğun bedelini bu noktada da ödediğine işaret eder. Akıl ve ruh sağlığı bozulan Winnie, "Lanetliler" öyküsünde sevdiği erkeği üniversitedeki sağ-sol çatışmasında kaybedince deliren kadın kahraman ile aynı acıda buluşur. *"Winnie'nin payına katlanmak düşmüştü. Belki daha fazlasını istememişti. Seçeneği yoktu ki... Kadındı ve yoksuldu"* (Atasü, 1988, s. 97) diyen kadın anlatıcı onun trajik yaşam öyküsünü bu sözlerle özetler.

İş koşullarının olumsuzluğuna değinilen ''Haziranda Bir An'' adlı öyküde küçük bir devlet dairesinde çalışan memurlar bir öğle arasında bahçede buluşarak onlarda bunaltıya sebep olan dört duvar arasından kaçarlar. Öğle tatili süresi bittiğinde Zühtü, bankta oturan hanımları mesai saatine dair uyarsa da mesai arkadaşının *"Ben biraz daha kalabilirim. İşyerinin kuralları beni o kadar bağlamıyor"* (Atasü, 1992, s. 34) demesi hem kadın kahramanın özgürlüğüne düşkünlüğünün hem de öykü boyunca vurgulanan

yalnızlığını iş yerinde paylaşabileceği kimsenin olmadığının göstergesidir. Onun ruh halini "Antiokos'un Mirası" adlı öyküde anlatılan "sert'' kadın memur da taşımaktadır. Öyküde ismi belirtilmeyen sadece "İsveç konsolosluğunun Ankara'daki bayan memuru'' olarak tanıtılan kadın kahraman, iş yerinde çok mutsuz ve huzursuzdur. Sürekli aynı işi yapıp sıkıcı bir yaşam sürdürmesi onu çevresine yabancılaştırmıştır. Kendisine verilen küçük masa ve evrakları inceleme yetkisi anlatıcıya göre kadın memurda "küçük iktidar" duygusu yaratmıştır. Bu durum kendi küçük dünyasının iç sıkıntılarına duyarsız oldukları inancıyla düşman gördüğü herkese bedel ödeten bir intikamın da yansımasıdır. Güneydoğulu bir karı koca vize işlemi için ona geldiklerinde onları aşağılayan kadın memurun tüm öfkesinin bedelini buraya gelenlere ödettiğine işaret eden anlatıcının tespiti oldukça anlamlıdır:

"- *Ana dilin Kürtçe mi, Türkçe mi, diye azarlıyor, görevli bayan.*

- Türkçe, diyor sorgulanan, ürkek ve kaçamak.

Kurşungeçirmez camın ardında ezik kadınlık oturuyor, başkaldırısını içine hapsetmiş, konsoloslukta ele geçirdiği küçük iktidarı sonuna kadar kullanıp kendini onarmaya çalışan yenik kadınlık" (Atasü, 1998, s. 93).

Kadın memurun, konsolosluğun kurşun geçirmez camlarının ardına sığındığı ve kendisine yapılan haksızlara karşılık oraya gelen insanları sorularıyla terletip sıkıştırmaktan keyif aldığı belirtilir. *"Küçük çocukları sınava çekerken onlara eziyet etmekten haz duyan, sevgisiz bir ilkokul öğretmeni"* (Atasü, 1998s. 93) gibi davrandığı görülür. Bu acımasız tavırları sergilerken "Ankaralı sıradan bir eş ve anne değil de İsveç tahtının önde gelen yürekli ve özverili savunucusu" kesildiği vurgulanır. Feminist hareket, kadınların iktidar aygıtlarının kendilerine sistemin bir parçası oldukları için verdiği yetki ve sınırlı güç ile kadın kimliklerine yabancılaşması ve hemcinslerine karşı duyarsızlaşması tehlikesine dikkat çekmektedir. Konsolosluğun kurşun geçirmez camlarına güvenen kadın memurun Kürt aileyi ötekileştirirken sergilediği tutum farklı etnik kimlikleri, dinleri, dilleri ve cinsel tercihleri reddeden ataerkil toplumun bilinçaltının dışavurumudur.

Kiraz Dalları öyküsünün ana kahramanı Seçil de diğer kadın memurlar gibi iş yerinin boğucu atmosferinden rahatsızlık duyarak daktilo başında metin çevirileri yapmaya çalışan memurdur. Kadın kahramanın dış ve iç özellikleri belirtilmeden önce "oyuncu" daha sonra "kadın" olarak adeta tiyatro sahnesine çıkarılması ikiyüzlü toplumsal ahlâkın bireyi kendisine yabancı kılıp hem evde hem de iş yerinde tiyatro oyuncusuna dönüştüren düzenin örtük eleştirisidir. Kadının çalıştığı iş yeri tasvir

edilirken *"İnatçı bir oda... Hiç de sıradan bir işyeri değil.. Çelişkili…"* (Atasü, 1988, s.154) ifadesi dikkat çeker. Kadın kahramanın "aydın bir kadın" olduğunu vurgulayan anlatıcı, onu "hiç de sıradan bir kadın değil, çelişkili" biri olarak tasvir ettiğinde "çelişkili olma'' hem mekânın hem de kadının kimliğinin parçası olarak karşımıza çıkar. "İnsan yaşadığı yere benzer''diyen Edip Cansever dizesini hatırlatan bu durum, insanın çalıştığı yere de benzediğini düşündürür. Özenli makyajına karşın saçlarının dağınık olması, eski giysisine rağmen şık bir kolye takması, yeni çizmelerine rağmen kaçmış çoraplarla dolaşması ve genç fakat yorgun bir yüze sahip olması onu iş yerinde farklı kılmaktadır.

Yaşanan siyasi, sosyal ve kültürel gelişmeler kadın kahramanın gündelik yaşamından yola çıkılarak anlatılırken insan ilişkilerindeki sahteliğin dışarının tehlikeli atmosferinin baskısıyla yoğunlaştığına işaret edilir. Samimiyetsiz bir ortamda çalıştığının bilincinde olan kadın kahramanın büyüyen iç sıkıntısı öykü boyunca dile getirilir. Yalnızlığından bunaldığı anlarda konuşacak arkadaş arayan kadın kahraman, herkesin kendi küçük çıkarlarının peşinde olduğunu anlayıp kendi kabuğuna yeniden sığınır. İş yeri ortamına dair onun içinden geçen şu düşünceler, kadın kahramanın yaşadığı iletişim sorununu yansıtır:

"*Ödüm patlıyor birisi odama gelecek diye. Neyse ki kimsenin uğradığı yok. Ne onlar benden hoşlanıyor ne ben onlardan... Sonsuz bilimsel kapasitenin nasıl harcandığını, kendisinin nasıl acımasız haksızlıklara uğratıldığını, bütün bu masalları anlatacak birisini bulamayan bazı eski arkadaşlar arada sırada kapımı tıklatıyor. Fena halde uykum geliyor onların yanında ve odada kimse yokmuş gibi susuyorum"* (Atasü, 1988, s. 155).

İkili ilişkilere dair kadın kahramanın başvurduğu "boks maçı" benzetmesi dikkat çekicidir. "Kıran kırana bir yarış, arkadaş; dürüst bir yarış değil" diyerek ilişkilerde etik değerlerin korunmadığına işaret eder. "Belden aşağı vurmalı boks maçı" diyerek oyunun kuralını da hatırlatan kadın kahraman bu oyunda yaptığı hileler tutmayınca yenilip hemen yakınmaya başlayan oyunculara yüklenir. Kapitalist sistemin gereklerinin yerine getirildiği iş ortamlarının "rekabet'' mantığını eleştiren öykü, sadece fabrikaların ve büyük mağazaların değil küçük birimlerin de "kazan-kazan'' mantığı ile hareket eden robotların iş alanına dönüştürüldüğünü boks benzetmesi üzerinden anlatır. Yaşamları boyunca kendi çıkarlarına göre başkalarıyla ilişki kuran, bu ilişkinin kaderini de kendi beklentilerine göre şekillendiren ikiyüzlü kimselerin olduğu iş ortamında mutsuzluğun nedenini "iletişimsizlik" olarak tanımlar. Mutsuzluğu nedeniyle

çalışmalarının da verimsizleştiğini fark ettiği anda otokontrol geliştirmeye çalışarak şu sözleri sözler:

"*Çalışsana be kadın, çalışsana, dünya kadar işin var! Ne çok metin okumalı, not çıkarmalı, özümlemelisin; tümce tümce çözümlemelisin. Sonra yeni metinler üretmelisin. Hayır, çalışamıyorum, beynim uyuşuyor; evet, evet, fiziksel bir durum bu, kuruntu filan değil. Belki yaşlanıyorum, damar sertliği başlıyor. Belki iletişimsizlik. Tek kişilik bir işyeri odası bulmuşsun be hatun, ne yakınıyorsun! Çalışsana... Burada kapalı yaşarken hiçbir şey hazırlayamıyorum. Ben ipekböceği miyim ki kozama kapanıp iplik üreteyim?... İnsanım ben... Kabuklarda yaşamak için yaratılmadım ki...*" (Atasü, 1988, s. 156).

İçinde bulunduğu ortam kadın kahramanda "yabancılaşma" sorununa neden olur. Verimsiz olduğu iş yeri ortamında hiçbir şey üretememesini içine düştüğü "maskeli balo" ile açıklar. Herkesin oyuna katıldığını gözlemlediği bir anda kendisinin bu oyunu nasıl yadırgadığını fark eder. Yabancılaşma olgusu sadece insan ilişkilerinde kendisini hissettirmez. Bu olumsuz atmosferde eşyaya da yabancılaşma söz konusudur. "Öyle yabancılaştım ki, duygum insanlardan eşyaya ve mekâna taşıyor" diye itiraf eden kadın kahramanın daktilosunu dahi artık sevmemeye başladığı görülür. Sevmediği bu daktilo yüzünden de metin üretemediği fark edilmektedir. Çalışma ortamını "insanların ölmeden öldüğü bir tımarhane" olarak tanımlayan kadın kahraman, zihnindeki istifa fikrini sürekli canlı tutar. Çevresindeki insanlar yüzünden bu eylemi gerçekleştiremediğini belirtir. Kendisine "aman, sakın" diyerek onu istifa düşüncesinden uzaklaştırmaya çalışanların "senin yerine de mi filanlar gelsin" diye soru sormaları iş ortamındaki çarpık düzene işaret etmektedir. Bilimsel değerlerin geri plana atıldığı bu yozlaşmış ortamda metin üretemeyen kadın çevirmenin "peki gerçeğin ve özgünün bulunmadığı bir yerde zihinsel üretim olur mu" sorusu aslında yanıtını da içinde barındıran bir sorudur. Sekiz saatlik mesainin kendisi için bir cezaya dönüştüğünü söyleyen kadın kahraman, iş yerlerinde öznel zaman algısının yarattığı atmosfere ışık tutar. "*Zaman, her roman kişisince farklı yaşanabilir. Dolayısıyla, her kişi içinde bulunduğu gerçekliği farklı algılayabilir, farklı anlamlandırabilirdi. Zaman dilimleri arasındaki asıl bağ, takvimsel diziliş değil, beyinsel bir işlev, çağrışımdır... Çağrışım roman mimarisine girdi; roman gelişen psikoloji bilimine uymuştu...* (Atasü, 2003, s. 27) diyen Atasü'nün öyküde kadın kahramanın zihninin işleyişi onun bu sözlerinin kurmaca dünyaya yansımasıdır. Kadın kahramanın *"insan, parçası olmadığı*

düzeni benimseyemiyor" (Atasü, 1988, s.156) cümlesini kurmasını sağlayan öznel zaman algısı, onun yaşadığı yabancılaşmanın boyutlarında belirleyici güce sahiptir.

''Eski Sevgili'' öyküsünde evli bir erkekle aşk yaşayan avukat kadın kahramanın mesleki kimliği sıkça vurgulanmaktadır. Özellikle genç siyasi tutukluların davalarına bakan kadın kahraman mesleğinden para kazanamamış idealist bir avukattır. İlişkileri bittikten yıllar sonra arayan eski sevgilisinin başına bir şey gelmiş olmasından büyük endişe duyması kadın karamanın kişiliğini yansıtan önemli bir ayrıntıdır. *"Paraya pula değer vermez, kendilerine özgü onurlarını taç gibi taşırlardı. Avukatlık yapıyordu. Umutsuz davaları alırdı. Çok dava kazandı ama hiçbir zaman para kazanamadı bu meslekten. Heyecan ve mücadele duygusu için yapıyordu bu işi"* (Atasü, 1992, s. 18) cümleleri mesleğini çok güç koşullarda icra etmeye çalışan avukat kadının ilkeli tavrını yaşamı boyunca koruduğunun göstergesidir.

Kayma öyküsünde iş kadını Meriç "parasal ve toplumsal bakımdan güçlü bir kadın" olarak tanımlanırken Eski Sevgili öyküsünün idealist avukat kadınının karşıt gücü olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkiye İşverenler Kuruluşunun eş başkanı olarak çalışan kadın kahraman göre *"soğukkanlı kudreti her koşulda kendi gerçekliğini kurabilmesini''* (Atasü, 2008, s. 127) sağlamaktadır. Gerçek duygu ve düşüncelerini sürekli maskelemeyi çocukluk yıllarında öğrenen Meriç "işçi dostu görünen bir patrona'' dönüşür. İşçiler zarara uğradığında dahi kaderlerine razı olup Meriç Hanım'a her koşulda teşekkürlerini sunarlar. Babasından kalan miras ile serbest işe atılıp girişimci ruhla "göverdikçe göveren" bir şirketin başına geçen Meriç, *"gençlik boyunca avcı gibi pusuda, yolunu gözlediği parayı her şeyden çok sever"* (Atasü, 2008, s. 131). İş ve ekonomi dünyasında kadına yer vermeyen ataerkil çarkın bir parçasına dönüşerek kadın kimliğinden uzaklaşan Meriç'in bu seçimi ile sektörde var olabildiği ima edilmektedir. Meriç, feminist bilinçten tamamen uzaktır, çünkü arkadaşı Esin aracı olunca işe aldığı Lale'yi haksız bir nedenle işten çıkarırken bir an dahi düşünmemiştir. Depremde tüm yakınlarını kaybetmiş bir üniversite öğrencisi olan Lale'nin işe alımını çok satan bir gazetenin ikinci sayfasında bir haberle duyuran Meriç'in onu kullanıp atması onun mekânikleşen yaşam tarzının aynasıdır. "Depremzedelere yardım eli uzatan'' yönetici imajı için "ezilmiş kadın''ın kullanılması feminist örgütlerin "proje feminizmi'' diyerek eleştirdiği anlayışı hatırlatmaktadır. Devlet iktidarının güdümünde ya da özel şirketlerin pazarlama politikaları ile "mağdur kadın''a yardım eli uzatırken aterkil söylemden uzaklaşmayan iktidar sahipleri, kadını ezen zihniyetle bağlarını koparmadıkları için feminist bilinçle hareket etmezler.

Kadınların ataerkil düzenin kodlarını içselleştirdikten sonra birbirlerine karşı acımasız davranışlar sergilemesi Bir Kimlik Aranıyor öyküsünde de anlatılmaktadır. Sevinç Hanım'ın evinde çocuk bakıcılığı yapan ve evin temizliğinden de sorumlu olan Gül, kendisine haksızlık eden adaletsiz düzenden bunun karşılığını alması gerektiğini düşünür. Evin hanımı tarafından azarlandığında her söze karşılık cevap yetiştiren genç kadının evin erkeğinin azarlamaları karşısında gayet soğukkanlı duruş sergilemesi cinsiyet hiyerarşisine tutulan ayna olması bakımından dikkat çeker. Gül, ataerkil düzenin koşullarında yetiştirildiğini ortaya koyan bir bakış açısı sergiler. Ona göre erkek, kadını her zaman her durumda azarlama hakkına sahiptir. Çalıştığı evin reisi olarak büyük saygı gösterdiği Orhan ağabeyinin azarlamaları karşısında sessizce boyun eğen Gül, erkeğe karşı gelinemeyeceğine şartlanmıştır. Sevinç Hanım'ı eleştirirken kurduğu şu cümle de bu geleneksel bakış açısının ürünüdür: *"Evinin işini bile yapamayıp ona gördüren beceriksiz bir kadın!.."* (Atasü, 1983, s.203) Gül'ün söz ve davranışları ataerkil kültürün ''ikincil'' konumda yaşamaya zorladığı kadının erkek karşısında değersizleşmesini ''normalleştirmiş'' zihniyetin ürünüdür.

7.5. Yabancılık Duygusu

Erendiz Atasü'nün öykülerinde farklı sebeplerle kendi ülkelerinden uzakta olan kadın kahramanların yaşadığı "yabancılık" duygusu onların iç dünyalarında yaşanan değişime odaklanarak anlatılmaktadır. Yeni bir kültür dünyasının içine giren kadın kahramanların yaşadığı yabancılaşmanın kaynakları, onların kimliklerinin farklılığına göre değişiklik göstermektedir. Yaşadıkları eski coğrafyanın olumsuz özellikleri nedeniyle geçmişte hayal kırıklıkları yaşamış kadın kahramanların umutla geldikleri yeni coğrafyada da sebepleri değişse de benzer hayal kırıklıklarını yaşamalarına dikkat çekilmektedir.

"Mis" öyküsünün ana kahramanı, sevdiği adam için ülkesini terk ederek Ankara'ya yerleşip beş çocuk dünyaya getiren Louise/ Lale'dir. Kendisini Türkiye'de sürekli Lale olarak tanıtan kadın kahramanın Türkiye'ye gelmeden önce dinini değiştirip Müslüman olduğu belirtilmektedir. İsimlerin kimlik ile bağlantısı düşünüldüğünde Louise sosyal çevrede kendi benliğiyle değil farklı bir kimlikle varlığını kabul ettirme eğilimi içerisindedir. Türkiye'de kullandığı ve ısrarla insanlara öğretmeye çalıştığı yeni isim aslında kendisine de yabancıdır, fakat yeni coğrafyada varlık kazanabilmek için bu değişikliğe ihtiyaç duymuştur.

Evliliğinde mutluluğa kavuşmak amacıyla eşi ve çocuklarının iyiliği için çabalayan özverili ev hanımı rolünü benimseyen Louise, evin tüm sorumluluğunu hiç yakınmadan üstlenir. Eşine büyük bir aşkla bağlı olan kadın, gençlik yıllarında tiyatro kumpanyalarında çalışırken orada sıkça tanık olduğu geçici ilişkiler karşısında "bağlılık" kavramını bir erdem olarak görmektedir. Eşi Şevket'in kişilik özelliklerine hayranlık besleyerek onunla evlenen Louise'in eşiyle tanışmasına dair şu bilgiler verilir: *"Oyuncu olmayan bir akrabasının evinde pansiyonerdi delikanlı. Bir öğrenci. Onu sevdi. Çünkü başka, bambaşkaydı delikanlı adalılardan. Sahne tozuna dış, -hepten dış- dünyanın ışığını düşürmüştü" (s.59)* Bu sözlerlerden kadının Şevket'e ilk görüşte duyduğu aşkta onun yabancı olmasının, çevresindeki erkeklerden farklı olmasının etkisinin büyük olduğu anlaşılmaktadır.

Genç kızın ailesinin bu aşk karşısındaki tepkisi dikkat çekicidir. Kızlarının ilişkisi karşısında ilk başta irkilerek korktuklarının belirtilmesi yabancı bir damadın istenmediğinin göstergesidir. Kızlarının "yabancı" bir adamla uzaklara gidecek olması ailede endişe yaratır, fakat âşık delikanlının nezaketi, ince davranışları onların takdirini kazandığından bu olumsuz duygular zaman içinde azalır. Aktris olmamak için çırpınan ve tiyatro dünyasından soğuyan Louise'in sonunda istediği düzenli yaşama kavuştuğuna inandıkları için onun evlilik kararını onaylarlar. Evlilik kurumu Louise için huzurun ve düzenin anahtarıdır. Farklı coğrafyalara tiyatro kumpanyası ile giden ve hiçbir yerde uzun süre kalmayan kadın kahramanın aile kurma özlemiyle Şevket'e sıkı sıkı sarıldığı ve bu ilişkiyi yaşamının merkezine aldığı görülür. Kocasıyla aynı dini kabul ederek bu konuda da uyumlu olmaya çalışan Louise ile Şevket'in tanrı ve din konusundaki inançlarına dair öyküde şu bilgi verilir:

"*Louise'in ve onun tanrıtanımazlığı bambaşka köklerden sürmüştü. Louise, 'insan'a, erdemleri ve kusurlarıyla – son çözümlemede erdemler hep birazcık baskın çıkardı – ve 'yaşam'a inanan bir aileden geliyordu. Şevket'se ahrete inanan insanlarını kötü kaderine başkaldırmıştı. Louise, aşk ilişkisine inanıyordu, insana tanrı kadar uzak ve onun kadar yakın aşk mutluluğuna, Şevket sevdanın aşkınlığına"* (s. 60).

Louise, Ankara'nın yoksul bir kenar mahallesinde muhafazakâr insanlarla yaşamaya başladığında onun "bağlanma arzusu" bu yeni mekânı hiç garipsemeyişinde önemli bir etmendir. Türkleri ve onların tarihini keşfetmeye çalışan kadının her fırsatta bu ulusu öven konuşmalar yapması onun parçası olmaya çalıştığı toplumsal kimliğe dair duyarlığını yansıtmaktadır. Aidiyet duygusunu çok yoğun yaşayan Louise, çocuklarının bu topraklarda dışlanmaması için çok dikkatli davranır. Kendisine "madam" diye

seslenen herkese "madam deyilim, Tüğküm" diyen kadın kahramanın milliyetçi tutumu sosyal ortamda farklı olaylarda sıkça sergilenir. İngiliz konsolosluğundan gelen görevliler ona ve çocuklarına maddi ve manevi yardım önerisinde bulundukları gün onlarla arasında geçen şu diyalog Louise'de derin izin bırakır:

"*Elleri saçlarına gidiverdi. Sırtında eski hırka, saçı başı dağınık. Memleketlileri onu bu halde mi görmeliydi? Hemen dikleştirdi başını, sert, bükülmez bir tını kattı sesine.*

Buğrun, ne ağzu etmiştiniz? Kahve içeğmiğdiniz? Biz buğda, konuklarimıza mis kokulu kahve sunarız.

Baylar İngiltere Konsolosluğu'ndan geliyorlardı. Yardım etmek istiyorlardı. Louise ve çocukları hemen İngiltere'ye gönderebilirlerdi.

Ben Tüğk vatandaşıyım. Çocuklarım da öyle" (Atasü, 1998, s. 65).

Kadının sesindeki güçlü tonu işiten görevlilerin ondan ürkerek hemen evden uzaklaştıkları görülür. Louise, kendisini ait hissettiği bu toprakların gelenek göreneklerindeki güzellikleri "misafirperverlik" ile vurguladığı konuşmasında milli kimliği ön plana çıkarır. Görevlilerin "Türk olsanız da Büyük Britanya Hükümeti size yardım eder" diyerek Batı'nın sosyal devlet olgusunun altını çizdikleri teklifi kesin bir tavırla reddeder. Sosyal yaşamda da onun yeni kimliğini benimsediğini dışardakilere kanıtlama eğilimi dikkat çekicidir:

"Şalvarının üstüne fistan geçirmiş mahalleli kadınlar kadar iyi öğrenmişti Kale pazarında sebzenin meyvenin iyisini seçmeyi, kıyasıya pazarlık etmeyi. 'Madam' diye seslenen satıcılara çıkışırdı. Ben madam deyilim, Tüğküm. Ödü patlardı çocukları dışlanacak diye; incitirdi onu, varlığının Şevket'inkinden farklı algılanışı. Türkçe'yi tüm incelikleriyle öğrenmişti, ancak şivesi onu hemen ele verirdi. Pardon madam abla, şey Lale Abla. Canım, ne olur madam deyiversem, Hayganuş Hanım'a da madam diyom bazı. O kızıyo mu? Madam Mariki de aldırmıyo" (Atasü, 1998, s. 63).

Yabancı ülkelerden gelen başka kadınlar için "kimlik" kavramı önemsiz iken Louise için "Lale Hanım" olarak kabul görmek ve bunu hissetmek çok önemlidir. Milli örf ve adetleri bu coğrafyada öğrenen kadının özellikle dil konusunda kendini geliştirmek için çaba sarfettiği görülür. Ulusal kimlik ile dil arasında ilişki kuran kadın kahraman, birlik ve beraberlik için dilin ne kadar önemli olduğuna dair özel bir duyarlık geliştirmiştir. Bu bakımdan Türklerle ilişkisini Türkçe ile de ilişkisi olarak değerlendirmektedir. Eşi Şevket'in öyküde sıkça karşımıza çıkan ulusalcı kimliği Louise üzerinde etkindir. Ona beslediği aşkla, onunla her konuda uyumlu olmayı ve ona

her alanda yakın olmayı istemesi nedeniyle toplumsal kimliğin öğelerine düşkünlüğünü kimi zaman taklit ederek onunla her konuda bütün olduklarını gösterme gayreti içindedir. Şevket'in eğitimini borçlu olduğu ulus devlete karşı vazife duygusunun yarattığı sorumluluğun Louise'in dünyasını da şekillendirdiği şu sözlerden anlaşılmaktadır:

"*Louise'in Türkiye'ye gelmeden Müslümanlığı kabul etmesi tümüyle ilişkisel bir davranıştı. Şevket, ülkesine kendini borçlu sayıyor, dokuz yaşındaki Cumhuriyete hizmet etmeyi amaçlıyordu. Öyleyse Türkiye'de yaşayacaklardı. Öyleyse Louise, usta bir sahneye koyucu ve mekân düzenleyici gibi, ilişkilerinin biçimleneceği ortamı kurmalı, en önemlisi kendini o ortama hazırlamalıydı. Şevket fazla para kazanmayacaktı; alçakgönüllü bir mahallede, dindar insanlar arasında yaşayacaklardı. Louise'in hiç başarı şansı olmazdı kimliğinin Shakespeare'in ülkesindeki üst katmanlarından vazgeçmezse! Kendine değin koruyacağı kısım, varlığının daha kişisel, daha mahrem yanları olmalıydı. Akıl yürütmelerin tümü Louise'ye aitti. Şevket hiçbirine ses çıkartmadı"* (Atasü, 1998, s. 60).

Yabancı coğrafyada hayata tutunma mücadelesi veren kadın kahramanların yeni kültür ile ilişkisinin kolay kurulamadığına işaret eden Toz öyküsünde "yabancılık" kadın anlatıcı tarafından irdelenmektedir. Kendi çocukluk yıllarını ve farklı kültürlerin Beyoğlu'nda geçmişte huzur içinde yaşadığı dönemleri hüzünle anımsayan anlatıcının "nostalji" duygusunun kaynağı çok kültürlü ortamın sağladığı birlik ve beraberliktir. Beyoğlu'nda azınlıkların yaşadıkları sorunlar karşısında hissettikleri yabancılık duygusunun onların iç dünyasında yarattığı tahribata dikkat çeken anlatıcı 6-7 Eylül olayları gibi azınlıklara karşı düşmanlığın ortaya çıktığı tarihsel olaylara göndermede bulunur. Beyoğlu'nda yürürken mekânlar üzerindeki hassasiyeti onun mekânların ruhunun olduğuna dair inancının göstergesidir. Eski mekânlar farklı etnik kimliklerin bu topraklardaki deneyimlerine tanık olduğundan onlara tarihin kokusunun sindiğini düşünen anlatıcı ince bir duyarlıkla yaklaşır. *"Güzel günler gördüm diyordu," yapılar, "güzel, varsıl ve duyarsızdım. Güzelliğime ve varsıllığıma mağrur, tepeden baktım, zeytin ekmek yiyen Müslüman semtlerin sönük akşamlarına. Ama sen söyle ey göçebelikten kurtulamamış halkın kızı, soydaşlarının bana yaptığı muameleye layık mıydım?* (Atasü, 1992, s. 52) sözleri "taşlara sinmiş zamanın uzak sesi" olarak tanımlanmaktadır. Milliyetçi ve bağnaz görüşlerle yabancı düşmanlığı yaparak homojen bir toplum yaratma eğilimiyle hareket eden toplumların bilinçaltını açığa çıkaran bu eleştirel bakış öykünün adına da yansımaktadır, çünkü Ermenilerin ve Rumların

Türklerle birlikte yaşadığı evlerinin güzel mimarisinin yerini tozla kaplanmış bir yıkıntı almıştır. Korunamamış çokkültürlülüğe dair mesajlar içeren öykünün kadın kahramanı tozların arasında kendi kadın kimliğini aradığından hüzünle andığı geçmişin yabancı kadınları kadar kendi toplumunun "ötekisi"ne dönüşür.

Dağın Öteki Yüzü romanında bursla İngiltere'ye giden Türk kızlarının deneyimleri aracılığıyla yabancıların Türk algısı sorgulanır. Miss Meadow kendi evinde kalan diğer öğrenciler gibi Vicdan ve Nefise ile de oldukça iyi anlaşır. Onların açık yürekli, uysal ve kibar olduklarını düşünür. Kaldıkları evin tüm kurallarına uyan bu kız öğrencilere İngilizce Kur'an armağan ederek onların dinine duyduğu saygıyı ifade eder. Kızların eski köhnemiş geleneklerden ve törelerin dar kalıplarından eğitimleri sayesinde uzaklaşmış olduklarını ve görgülerini koruduklarını düşünür. Kuran'ın buyruklarına sıkı sıkı uymadıklarını gözlemleyen Miss Meadow şu sözleriyle modernitenin de eleştirisini yapmaktadır:

"*Gelenek mi? Hangi gelenek? Savaş ve göç, gelenek mi koymuştu? Miss Meadow kızların ormanda büyümüş yaratıklar kadar geleneklerden uzak olduklarını şaşırarak fark etti!.. Kızların davranışlarındaki incelik, köklü bir hayatın uzantısı olduklarını gösteriyordu. Gelenek yıkılırken, görgü ayakta kalabilir miydi? Kalmıştı işte! Miss Meadow, zamanla kızların aracılığıyla onların aileleri ile haberleşmeye başladı. Küçük armağanlar gitti geldi. Cambridge- İstanbul; Cambridge- Konya, Karaman arasında… Kesinlikle görgü kendini korumuştu; gelenek parçalanırken!..* " (Atasü, 1995, s. 69).

Gelenekçi bir kadın olduğu fark edilen Mıss Meadow'un Nefise ve Vicdan'a karşı oldukça şefkatli davranması yazar anlatıcı tarafından kadınsal duyarlık olarak yorumlanır. Nefise ve Vicdan'ın da yurt dışında yabancı bir kültüre uyum sağlama sürecinde hümanist davrandıklarını görülmektedir. Özellikle Vicdan'ın ulusçu kimliği göz önüne alınırsa İngilizlere karşı saygı ve sevgi dolu davranışları onların uyumlu kişilikleri, barış yanlısı tutumları ile açıklanmaktadır. Miss Meadow'un bu konudaki görüşü şöyledir:

"*Miss Meadow, kadınların hemcinslerine yönelik, önlenemez şefkatiyle, uyuyan Vicdan ve Nefise'nin odalarına süzüldüğünde, yorganlarını düzeltip, saçlarını okşarken, hala incitmeden nasıl yardım edebileceğini düşünüyordu. Bebekler gibi uyuyorlardı, masum ve bilgisiz… Ve eski çağların bilgeleri kadar, görmüş, geçirmiş, olgun… Olgun olmasalardı, vatanlarını parçalayan İngilizlere ve Yunanlılara karşı beslemeleri pek doğal ve haklı öfkeden arınabilirler miydi?"* (Atasü, 1995, s. 72).

‘‘Münih’e Yağmur Yağıyor’’ öyküsünde de kadın kahramanın metro durağında yabancı ülkelerden insanlara hümanist bir bakışla yaklaşıp sevecen bir tavırla “*Dünyalılar... biz hepimiz. (...) Nasıl da seviyorum herkesi.”* (Atasü, 1992, s. 46) deyişi kendisini “yeryüzü vatandaşı” olarak gördüğü anın temsilidir. Aynı öyküde kadın kahramanın insanların bencilliklerini, birbirlerini nasıl incittiklerini, kendilerine benzemeyen noktaları yüzünden insanları nasıl dışladıklarını birden hatırlaması yüzündeki gülüşün donmasına neden olur. (Atasü, 1992, s. 47) Bu noktada akla Toz öyküsü gelmektedir, çünkü kadın kahramanlardan biri İstanbulda diğer ise Münih’te toplumsal bilinçaltını ortaya koyan eleştiriler ile “yabancı”ya karşı toplumsal tutumu irdelemektedir. Geçmişe uzanıp Beyoğlu’ndaki renkli günleri anımsayan kadın kahraman azınlıklar hakkında toplumda oluşan olumsuz algıya dikkat çeker. Ulus devletin kurulduğu yıllarda vatandaşın tek dil ve tek bayrak altında toplanarak milli bir kimlik edinmesi yönünde izlenen milliyetçi politikalara şu sözlerle gönderme yapar: *“Karalara bürünmüş ak saçlı madamlar vitrinlere bakarken yanında durur, Ada vapurunda karşısında otururlardı. (“Atatürk’ün sağlığında böyle miydi ya... “Vatandaş Türkçe konuş diye ihtar etmeli...”* (Atasü, 1992, s. 51).

Erendiz Atasü roman ve öykülerinde ‘‘yabancı’’ kavramını hem sosyolojik hem de psikolojik yaklaşımla ele alarak özellikle yabancı kadın kahramanların yaşamlarından sunulan kesitler aracılığıyla irdemektedir. Toplumsal kimliğin kurulum aşamasında bireylerin ‘‘farklı’’ olmalarına izin vermeyen devlet politikalarını eleştiren yazarın ırk, din, dil ayrımı gözetmeksizin ‘‘hümanist’’ bir tavırla ‘‘dünya vatandaşlığı’’ fikrini savunduğu görülmektedir.

7.6. Yaratma Edimi ile Cinsiyet İlişkisi

7.6.1. Kadın Sanatçının Dünyası

7.6.1.1. Kadın Şair ve Yazarların Dünyası

Helen Cixous, “Medusanın Gülüşü”nde psikanalitik tezler içeren bir bakış açısıyla beden ile dil ilişkisini kadın yaratıcılığı üzerinden sorgular. O, dilin bedeni konuştuğunu, onu ifade ettiğini kabul eder. Kadınlar, kendi cinselliklerini, bedenlerinin özelliklerini, haz ve isteklerini dil aracılığıyla cesaretle ifade etmelidirler. Cixous, kadın yazınını şu sözlerle ifade eder:

“Kendinizi yazın. Bedeniniz duyulmalı, ifade edilmelidir. Ancak bu şekilde onun önemli ve yoğun bir kaynak olduğu anlaşılacaktır. Bilinçdışı, bilinçaltı da ancak bu

şekilde ifade imkânı bulacaktır. Böylece eski oyunun tüm kuralları değişecektir. Kıymeti, değeri bilinmeyen her şey yeniden anlamlandırılarak tüm dünyada ses getirir şekilde yaygınlaşacaktır.

Yazmak... Kadının kendi cinsel kimliğini ifade etme eylemi olmanın yanı sıra kadın olma duygusunu yeniden yaşamasını sağlayan eylemdir. Onun kendi doğal güçlerinin yeniden farkına varmasını sağlar. Onun bedeninin gizlenmiş bölgelerini, hazlarını, isteklerini adeta mühürle damgalanıp kapatılmış olduğu yerden çıkarmasını sağlar" (Cixous, 1976, s. 880).

"Medusa'nın Gülüşü" feminist edebiyat eleştirisi için manifesto niteliğinde olan güçlü bir eserdir. Yazarlığın kadının kendi bedenini doğru tanıması ve keşfetmesi için önemli bir adım olduğuna işaret eden Cixous, kadının cinselliğini özgürce yaşaması için bedenin seslerinin kurmaca metinlerde de duyulması gerektiğini belirtmektedir. Erendiz Atasü, kadın bedeninin seslerini sansürsüz şekilde metinler aracılığıyla yansıtırken Cixous'un belirttiği özgür alanının oluşmasını sağlar. Atasü'nün yazar kadın kahramanları kurmaca metinleri aracılığıyla yaratıcı potansiyellerini ortaya çıkarırlar. Kadın söylemi de buna bağlı olarak kurmaca metinlerde kendiliğinden var olur.

Kadınlar Zamanı yazısında "*Kadının olumlanma ve kendini gösterme arzusu ile sanata özellikle de edebi yaratılara yöneldiği*"ni hatırlatan Kristeva, "niçin özellikle edebiyat?" sorusuna şu sözleri ile yanıt arar:

"*Edebiyat, toplumsal normların karşısında, kendi dışında hep bastırılan, geceye ait, gizli ve bilinç-dışı bir evren hakkında bir bilgi, hatta zaman zaman o evrenin hakikatinin kendisini ifşa ettiği için mi? Söylenmeyeni, tekinsiz olanı bu şekilde açığa çıkararak, toplumsal sözleşmenin kendi üzerine dönmesini sağladığı için mi? Toplumsal işaretlerin insanın hevesini kursağında bırakan, soyut düzeninden gündelik iletişimin sıradan kelimelerinden bir oyun, hayal ve hazza hasredilmiş bir mekân yarattığı için mi*?" (Kristeva, 1994, s. 25).

Kadın yazarlar kurmaca metinleri aracılığıyla ataerkil kodları sadece ifşa etmeyip onlar aracılığıyla kadını aşağılayan erkek egemen kültürü de eleştirmektedirler. Aksoy'un da vurguladığı gibi "*kadının nasıl olması gerektiği ona çok küçük yaşlardan öğretilir; ideolojik ve kültürel dünya, kadına kendisini nasıl görmesi gerektiğini öğretir. Ama kadınlar öğretilenlerle her zaman uzlaşamaz, almaşık stratejiler geliştirirler; bu stratejilerin en etkili olanlarından biri de bizzat yazmaya başlamaktır"* (Aksoy, 2006, s. 6).

Erendiz Atasü'nün kadın kahramanlarının yazarlığa adım atmaları onların duygu ve düşünce dünyasını zenginleştiren deneyimlerin ardından gerçekleşir. Atasü'nün kurgu dünyasında yazan kadınlarının çocukluk, gençlik ve olgunluk çağlarının önemli yaşam deneyimlerini yansıtması onların kimliğinin parçalarının birleştirilmesini sağlamaktadır. Bu noktada yazarın Künstler roman türü ile kadın yazarın kimliğinin oluşum serüvenini anlattığı görülür.

"Künstlerroman, yani sanatçının romanı, Bildungsroman olarak anılan gelişim/olgunlaşma romanının bir alt türü olarak görülür; bir sanatçıya dönüşmenin, ya da kendinden bir sanatçı doğurmanın/yaratmanın eşiğinde, estetik duygusu ve duyarlılığı güçlü genç bireyin olgunluğa erişme aşamalarında yaşadığı değişim, dönüşüm ve yaratma sürecine odaklanır" (Direnç, 2014, s. 83).

Geleneksel erkek merkezli bildungsromanlar, büyüme ve gelişmenin öyküsünü, kronolojik bir akış içinde verirler; dolayısıyla olay örgüsü çizgisel bir yapıya sahiptir. Kadın yazar anlatılarında olaylar kronolojik bir çizgide sunulmaz. Genellikle ana karakterin kendini yazar olarak gördüğü dönemden başlayarak, sürekli geriye dönüşlerle, zaman çizgisini kırarak aktarılan bir gelişme öyküsü söz konusudur. (Direnç, 2014, s. 102). Erendiz Atasü'nün kadın yazar kahramanlarının sanatçı kimliklerinin oluşumu anlatılırken bilinçakışı tekniğinin ve geriye dönüşün sıkça tercih edilmesi içerik ve biçim uyumu yansıtmaktadır. Kadın kahramanların bilinçaltında bastırılmış sesleri kadın yazarın kendilerine açtığı özgürlük alanında ortaya çıkar. Hatırlamalar ve çağrışımlarla dolu zihinlerinde geriye sıçramalar ya da geleceğe atlamalar Atasü'nün kurmaca dünyasında öznel zaman algısının ön planda oluşuyla bağlantılıdır. Yazar, kadın kahramanlarının bedensel ve ruhsal gelişimini anlatırken onları yaratma potansiyelini ortaya çıkaran donanıma kavuşma süreçlerini kadın diliyle anlatmaktadır.

"*Binlerce yıllık bir kültürel mirasın etkisiyle, neredeyse evrensel diyebileceğimiz ölçüde sanatçının ve sanatsal yaratının halen eril cinsiyetli ve erkek odaklı görüldüğü bir dünyada, yazan kadının ya da kadın yazarın merkeze oturtulduğu Künstlerroman paradoksal bir olgu gibi gözükse de, kadın yazarlar, on dokuzuncu yüzyıldan bu yana kendi deneyimlerini merkeze alan Künstlerromanlar yazarak dönemler ve kültürlere göre değişen cinsiyet kurgularını sanatsal yaratıcılıkla ilişkisi üzerinden çözümlemeye çalışmışlardır''* (Direnç, 2014, s. 84).

Erendiz Atasü, "*Hiç farkında olmadan, yaşamın ayrıntılarına, çehrelerden geçen anlık anlam esintilerine dikkat etmeyi öğrenmiştim. Annemle babamın özverili öğretmenlik yaşamlarında bir kenara ittikleri edebiyat yeteneklerini devraldığımı neden*

sonra kavrayabildim. Hayatın üzerimdeki basıncı dayanılmaz boyutlara ulaştığında zihnim ve duygularım metinler yaratmaya başladı" (Atasü, 2014, s. 32) diyerek kendi yaratma potansiyelinin ortaya çıkış serüvenini yansıtmaktadır. Onun kendi yazar dünyasını sahip olduğu yaratma yeteneğinin yanı sıra var olan gözlem gücü ve elde edilen malzemeyi dönüştürme becerisi ile kurduğu anlaşılmaktadır.

Dağın Öteki Yüzü'nde yazar anlatıcının biyokimya alanında üniversitede yürüttüğü akademik çalışmaları bırakıp edebiyat dünyasına adım atması onun yaşamında çok önemli bir dönüm noktasıdır. Yazar olmaya karar verdiğinde annesi Vicdan'ın da bu gelişmeden çok büyük bir memnuniyet duyduğu belirtilir. (Atasü, 1995, s. 204) Yazar anlatıcı, yaşamının merkezine yerleşen edebiyat dünyasının kapılarını çocukluk yıllarından itibaren büyük bir mutlulukla açtığına işaret eder. Kardeşsiz çocukluğunda onun en iyi arkadaşları, sırdaş olduğu dostları kitaplardır. Yalnızlığın en koyu renklerine büründüğü anlarda koluna girecek kadar kendisine yakın olan roman kahramanları onun dünyasında çok değerlidir. Kitapların kahramanlarının yazar anlatıcının kendi yazarlık dünyasına etki gücü özellikle "Nora" ile kurulan özdeşimle ortaya çıkmaktadır:

"*Çocukluğumun son dönemlerinin, gençliğimin başlangıcının arkadaşları… Gencecik Jülyet, Verona'daki balkonunda Romeo'sunu bekleyen. Marie Stuart ateş alı giysileriyle, fütursuz yürüyor başını uçuracak cellada doğru, sonuna kadar başkaldırıcı ve yenilmez… Leydi Macbeth vicdan azaplarıyla kıvranıyor. Eugenie Grandet boynu bükük, içine kapalı, mahzun, taşradaki evinde boşuna bekliyor. Uçarı Nataşa Prens Andrey ile Piyer arasında kararsız. Madam Bovary sönük taşra kentinde intihar ediyor. Sonia cezalandırılma tutkusu yüzünden suç işliyor. Nora kapıyı çekip özgürlüğe yürüyor; yalnız genç kızlığım şaşkın, hüzünlü ve umutlu bakakalıyor ardından… Nora, o benim kahramanımdı… Kararlı, dik başlı, dirençli…*'' (Atasü, 1995, s. 17).

Yaşamının her kesitinde yazar anlatıcının olumlu ve olumsuz tüm duygularını kendisiyle paylaşan bir roman kahramanı olmuştur. Bu bakımdan romanlar onun yarattığı kurmaca gerçekliğinde önemli rol oynamaktadır. "*Kadınlık bilincin henüz uyanmamıştı ki; dişil güdündü kıpırdayan… İlk okuduğunda Bebek Evi'nden sende kalan, yalnızca kopan evlilik bağının acısıydı. Cinselliği merak ediyor, bir tek onu özlüyordun, öyle değil mi?"* (Atasü, 1995, s. 17) soruları yazar anlatıcının iç sesleri aracılığıyla cinsiyet-yazarlık ilişkilerini sorguladığını gösterir. Kendisini "kadın yazar" olarak konumlandırma serüvenini anlamlandırma çabasında Nora adlı kadın kahramanın onun üzerinde büyük etkisinin olduğu anlaşılmaktadır.

"*İbsen'in Bebek Evi, günün ölçüsüne göre sakin ve mutlu sayılan bir evliliğin gerçek yüzünü ele almış ve hem Avrupa hem de Amerika'da evlilik yapısını sert bir dille eleştiren kişilerin büyük ilgisini çekmiştir"* (Lloyd, 1990, s. 24). ''*İbsen'in 1873'te yazdığı Bebek Evi adlı oyun, orta sınıftan bir ev kadını olan Nora'nın kocasının evini terk etmesiyle sona eriyordu. (...) Orta sınıf ailelerde hizmetçiler ev işlerini yaparken evin hanımının tüm amacının çevresinin hayranlığını kazanmak ve kocasıyla oynaşmak olması gerektiği kanısı yaygındı. Fakat Nora kapıyı vurup çıkmıştı ve şimdi ne yapacaktı? Avrupa kıtasında saygıdeğer bir kadının bir işte çalışarak geçimini sağlaması İngiltere'de olduğundan daha zordu''* (Lloyd, 1990, s. 15).

Türkel Minibaş, "Mekânların Kıstırılmışlığında İktidar Masalları" yazısında "Kadın İnsan: Nora"yı anlatır. Bir Bebek Evi'nin şu diyaloguna dikkat çeker:

"*Helmer : Her şeyden önce sen bir eş ve annesin.*

Nora: Artık buna inanmıyorum. Her şeyden önce insan olduğuma inanıyorum.

Nora'nınki kutsallıktan kurtulmak, kendi adına 'iş yapmak', bunun için bankadan kredi almak, 'mülk kadın'dan 'insan kadın'a dönüşmenin mücadelesiydi. Nora'nın başkaldırısının diğer bir boyutu ise kadın için mekânın evle sınırlı olmadığı; evin dışındaki mekânlarda da özellikle de banka gibi erkeklere ait mekânlarda da varlık gösterebilmekti" (Akpınar, 2010, s. 214).

Erendiz Atasü'nün yazar kadınları İbsen'in Nora adlı kahramanı gibi özgürlük arayışları ile kendilerini gerçekleştirmeyi başaran kahramanlardır. Var olan kurulu düzenlerini sorguladıkları anda noktalanan evliliklerine yeniden dönmek yerine geç kavuştukları özbenlerini keşfetme ile meşgul olmayı tercih ederler. *Dağın Öteki Yüzü*'nde yazar anlatıcı, evliliğinde aradığı tutkulu aşkı bulamayınca Nora gibi düzene başkaldırmıştır. Biten evliliğinin ardından bir şairle yaşadığı büyük aşkta mutluluğu yeniden yakalamaya çalışır. Romanda Vicdan Hanım'ın itirazlarının yükselmesine neden olan bu "serbest birliktelik" ilk dönemlerde yazar anlatıcıyı çok mutlu etse de bir süre sonra gerilime dönüşür. Hüsranla sonuçlanan bu ilişkiyi en iyi tahlil eden kişi, yaşamının son döneminde hasta yatağında seyirci konumunda olan Vicdan olur. Kızını aldatan erkeğin ona oynadığı oyunları değerlendiren Vicdan'ın şu sözleri erkeğin yaratma edimiyle ilişkisine ayna tutmaktadır: "*Kendi duygularıyla deney yapıyor. Sıradan ölümlülerden farklı şeyler hissetmek istiyor, bunun için de yaşamla oynuyor. Ancak böyle yaratabileceğini sanıyor. İki sevgilinin karşılaşmasına tanık olmak onu heyecanlandırıyor. Ardından heyecanını pişmanlık izliyor. Görmüyor musun kaç çeşit duyguyu bir kezde tattı 'şair'?*" (Atasü, 1995, s. 205-206).

Şairin yaratma sürecine dair yapılan bu tahlil önemlidir, çünkü sevgilisini aldatırken iki kadının karşı karşıya gelmesine adeta zemin hazırlayan erkek, sürekli oyunlar oynar ve oyun malzemesini de kendi yaratma eylemi için kullanır. Yazar anlatıcı annesinin "üzülmek istemiyorsan oyuna gelme" şeklindeki uyarısına kulak verir. Yazar anlatıcıya yaşattığı acıların farkında olan şairin kendisi de bu zalimliği karşısında mutsuz olur. Onun yaşadığı vicdan azabının acısı gerçektir. Bu noktada gerçekliğine kavuştuğu karmakarışık duyguları renkli şiir dünyasına aktarır. Vicdan'ın tabiriyle öteki insanların sıradan yaşamlarından uzaklaşır, ilginç deneyimlere ulaşır, metinleri aracılığıyla da bunları başkalarıyla paylaşır. Bu yorum, erkeğin yaratma edimi için "ilham perisi" kadını "kullanmaya" devam ettiğini göstermektedir.

Yazar anlatıcının üzerinde çalıştığı romanı yazma anlarında yaşadığı "yaratma sıkıntısı" *Dağın Öteki Yüzü*'nde içtenlikle anlatılmaktadır. Davetli olduğu törene katılmak üzere otel odasında beklediği zaman diliminde "yazma eylemi" üzerine düşünceler üreten yazar anlatıcı, tıkanıklığının nedenini sorgular. Bu noktada "gövde, kimlik, yazma" arasında ilişki kurması dikkat çekicidir. Yazar anlatıcı karmaşık zihninin yansıması olan şu sözlerle iç hesaplaşmasını yansıtır:

"*Olmuyordu. Yazdıklarına kendini veremiyordu. Aklı törendeydi. Bu yazıya niçin başladığını bile unutmuştu. Neydi anlatmak istediği? Üşümüş, yalnız bir yüreğin susmak isteyişi mi? O noktadan yirmi yıl sonra, yorgun bir gövdenin aynı noktaya yaklaşıp, dinlenmek istemesi mi? Yani, yaşama nerden başlarsa başlasın- evet, elbette o gün, suyun kıyısından geri dönerek başlamıştı geri kalan yaşamına – eninde sonunda aynı noktaya mı dönüyordu insan?... Zıt şeyler aynı sonucu mu doğuruyordu? Yaşamaya aç, engellenmiş gençlik; doymuş, yorgun, orta yaş…"* (Atasü, 1995, s. 24).

Bu sözler, yazar anlatıcının intiharın eşiğinden döndüğü bir anı hatırlamasından doğan iç sorgulamanın ürünüdür. Yaşam ve ölüm, hareket etmek ve durmak arasındaki tezat, onun zihnini uzun süre meşgul eder. Yaratma eyleminin durduğu, kısırlaştığı sıkıntılı anlarda bu durumun ruhsal arka planını analiz etme cesaretini kendinde bulur. Çocukluk yıllarından itibaren yaşadığı çelişik durumların hepsini aynı anda düşünürken "kadın olma" olgusu üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bireysel tarihin ürünü olan "ben" kimliği ve toplumsal tarihin ona kazandırdığı sosyal kimlik birbiriyle ilişkili hale gelmektedir.

Margaret Fuller'e göre kadınlar kendi hakikatlerini ve açık doğalarını keşfetmek için dünyadan çekilmelidir. Kendi içlerine çekildiklerinde özel gizi buluncaya kadar yaşamın temelini araştırmalıdır. Tüm değersiz şeyleri nasıl altına dönüştüreceklerini

bilerek geri dönen kadınlar "yenilenmiş" olarak yaşamlarını sürdürürler. (Donovan, 2005, s. 74). Atasü'nün kadın kahramanları *Dağın Öteki Yüzü*'nde yazar anlatıcının otel odasındaki iç hesaplaşmasında olduğu gibi yazma, yaratıcılık, kadınlık ve kimlik üzerine yoğunlaşıp tazelenmiş bir ruhla yaratma enerjisini elde ederek özgürleşirler.

Yazma tutkusuyla dolu olan ve romanda edebiyatçı kimliğiyle tanınan bir başka kadın kahraman Nefise'dir. Vicdan, kızına Nefise'yi anlatırken onun çok yetenekli bir edebiyatçı ve usta bir çevirmen olduğunu vurgular. *"Dilimize nice yapıtlar kazandırdı"* (Atasü, 1995, s. 208) diyerek onun emeğinin altını çizer ve Türkçe'yi çok iyi kullanmasını ayrı bir hüner kaynağı olarak görür. Yazarın ana dil hassasiyeti bu noktada da karşımıza çıkar. Anlatıcı yazara seslenerek "sen Nefise'yle benim çocuğumsun" diyen Vicdan, hepsinin ortak paydaları olan edebiyat dünyasında bu üç kadın kahramanın buluşmasını sağlar. Anlatıcı yazar, dil duyarlığına sahip annesinin de Nefise kadar dile hâkim olduğunu belirtirken çeviri işinde dil bilincinin önemine dikkat çekmektedir. Anlatıcı yazar, annesinin dışa vurulmamış yazarlık potansiyeline dair şu sözleri ile onun iç dünyasına ışık tutmaktadır:

"*Annemin, dili, en az Nefise kadar çekip çevirebildiğinden kuşkum yoktu. Hekimlerin niçin bunamadığına akıl sır erdiremedikleri son günlerinde bile dilimizi benden iyi kullanıyordu. Bilinçten öte, bir içgüdüydü dil onun için. Niçin bastırmamıştı kaleme aldıklarını? "Nefise kırılmasın diye… Babamdan daha başarılı olmaktan çekinmiyor muydu? Arkadaşıyla rekabet miydi onu durduran? Ya Nefise öldükten sonra?* (Atasü, 1995, s. 209).

Yazar anlatıcı, annesinin çok yetenekli bir yazar olduğuna tüm kalbiyle inanmaktadır. Annesinin evliliğindeki özverili davranışlarından biri kariyer çalışmalarını noktalayıp öğretmen olarak yaşamını sürdürmesidir. Anlatıcı yazar, Vicdan'ın yazdıklarını yayımlama noktasında da yine eşini kendi gölgesi altında ezmek istemediğini belirtmektedir. Virginia Woolf, Kendine Ait Bir Oda'da Vicdan gibi ardında çok sayıda mektup bırakmış fakat şiir ve roman yazma yeteneğini kullanmamış kadınların farklı nedenlerle bu yeteneklerini ortaya çıkaramayışlarını şu sözlerle değerlendirir: *"Onu kısa öykülerden oluşan bir kitapta da göremeyiz. (…) Kadın hiçbir zaman kendi yaşamını yazmaz ve nadiren günlük tutar; var olan yalnızca bir deste mektuptur. Onu değerlendirmemizi sağlayacak hiçbir oyun ya da şiir bırakmamıştır''* (Woolf, 2002, s. 51).

"*Annem babam Cumhuriyet'in aydınlık ve aydınlanmacı kuşağının üyeleriydi. İdealist insanlardı. Sol eğilimliydiler. Görev bilinci yüksek, yurt sevgisiyle, insan*

sevgisiyle, iyi niyetle doluydular. Kendilerini öğretmenliğe adamışlardı. Oysa ikisinde de edebiyat yeteneği vardı. Bu yetenek onlarda, arada sırada karaladıkları şiirler- oysa bayağı da güzel şiirlermiş onlar diye düşünüyorum şimdi- ve okuma aşkı olarak kendini gösterebildi sadece. Bununla beraber, annemin İngiliz edebiyatından çevirileri ve İngiliz edebiyatı üzerine kaleme aldığı bir deneme kitabı da mevcuttur" E. Atasü (kişisel iletişim, 19.06.2010) diyen Atasü kendi annesinin kurmaca dünyada temsilcisi olan Vicdan'ın yeteneğine dikkat çekmektedir.

Nefise gibi kendisi de edebi metinler oluşturan Vicdan arkadaşı ile rekabet etmek istemediğinden bunları yayımlamaz. Hırslara yenik düşmekten, dostluğu yazarlık şöhreti uğrunda zedelemekten çok korkar. Yazar anlatıcı, annesinin Nefise'ye karşı anlayışlı tavırlarından yola çıkarak insan ilişkilerindeki sınırsız hoşgörüsünü şu sözlerle tahlil etmeye çalışır:

"*Annem bir azize miydi, yoksa yaşam korkağı mı?.. Bilmiyorum.*

Nefise'nin hayaleti evimizde dolaşırdı çocukluğumda; hissetmiştim. Annemle babamın arasındaydı, gölge gibi. Hiç sevmezdim saçları ala garson kesilmiş, geniş omuzlu, iri kemikli kadını. Hayatına doymadan öldü yazık.

Ve ben şimdi Nefise'yi tanımak istiyordum. Annem onu bağışlamıştı; yaşamındaki herkesi bağışlamıştı" (Atasü, 1995, s. 209).

Dağın Öteki Yüzü'nde yazma edimi anlatıcı yazar, Vicdan ve Nefise üzerinden sorgulanırken "bütünlenme/tümlenme/tamamlanma" kavramları üzerinde yoğunlaşılır. Kendini gerçekleştirme olgusu ile ilişkili olarak merkeze alınan bu kavramların yaratma potansiyelini açığa çıkarma serüveninde rolü oldukça önemlidir. Anlatıcı yazarın annesinin yazdığı mektubu okuduğunda hiç tatmadığı bir "tümlenme" duygusu ile dolup taşması onun rahatlamasının, kendi içinde savaşının sona erdiğinin işaretidir. "Kendiyle barışık olma hali"ne geçiş söz konusudur. Tamamlamak istediği metnini noktalama cesaretini de bu zafer duygusundan alır. Metne annesinin adını koyan anlatıcı yazar, altına kendi adını da yazarak şu notu ekler: *"İntihar eden veya eşiğine gelip, dönen tüm kadınlara…"* (Atasü, 1995, s. 32). Bu cümle romanda intihar eden Narin adlı burslu öğrenci, romanda sıkça anılan Virginia Woolf ve kendisi de intiharın eşiğine gelip vazgeçen anlatıcı yazarı aynı noktada buluşturur.

Dağın Öteki Yüzü'nde sıkça anılan Virginia Woolf'un anlatıldığı bölümlerde Atasü'nün yazara olan hayranlığı ortaya çıkmaktadır. Romanda Woolf'un Cambridge'de verdiği bir konferansa katılan Vicdan ve Nefise, Woolf'un yaşamını sorgulayarak kadın kimliğini daha iyi anlamaya çalışırlar. Kadın edebiyatının bu önemli

yazarının tüm yaratıcı yeteneğine rağmen yaşama neden tutunamadığı romanda sorgulanmaktadır. Nefise kendi mutsuzluğu ile Woolf'un çıkmazlarını ilişkilendirirken "zaman ve kadınlık" kavramlarına odaklanmaktadır. İki yaratıcı kadının ortak noktası bireysel ve toplumsal kimliklerini özgürce ortaya koyamamış olmalarıdır. Nefise'nin iç sesleri ile Woolf portresi çizilmektedir:

"*Zamandan ve acıdan oyulmuş, ince bir hayal titreşiyordu ay ışığında… Büyük İngiliz edibesi Virginia Woolf'un yüzüydü bu… Birkaç ay önce Cambridge'de verdiği konferansı Vicdanla birlikte izlemişlerdi. Şimdiye dek düşünmedikleri, beyinlerini omurilikleriyle kaynaştırarak hissetmedikleri şeylerden söz etmişti Virginia Woolf… Kadınlıktan ve zamandan… Kadınların üstünden tüm ağırlığıyla geçen çağlardan… Bu çağların bilgisi, ince beğenisi, suçların ve acının tortusundan süzülmüştü, bu dokunaklı yüze… Mutsuz bir kadın… Büyük bir kadın… Yalnız bir kadın… Sezmişlerdi. Büyüklüğü ve özgürlüğü yetmemişti acıyı yenmeye. Bu sezgi korkutucuydu… Ne Virginia Woolf'un ne de Britanya'nın büyüklüğü ve özgürlüğü…"* (Atasü, 1995, s. 76).

Vicdan, Virginia Woolf'a duyduğu büyük hayranlığı romanda sıkça dile getirirken edebiyat tutkunu olmalarının onları ortak bir paydada buluşturduğunu belirtir. Hırslı ve çalışkan olmaları sayesinde işlerinde yükselen bu iki kadının iç dünyalarında narin, zayıf ve duygusal gizli yapıya sahip olmaları önemli bir tespittir. İkisi de büyük mutsuzluklar yaşamış olan kadın kahramanların güçlü duruşunun altında narin ve kırılgan dokunun olduğuna işaret edilmektedir. Erendiz Atasü'nün kadın kahramanlarının kimliklerindeki bu çelişki, duygusal kadınların ataerkil düzende var olabilmek için verdikleri mücadele sonunda benliklerinin parçasına dönüşen zıtlıkları ifade etmektedir. Hem sert hem yumuşak, hem kararlı hem kararsız, hem güçlü hem de zayıf olan kadın kahramanlar, yaratma potansiyelleri açığa çıktığında bu çelişkiden beslenmektedirler.

"*Helene Cixous feminist psikanalist eleştirmenlerin "bütünlüklü/ tutarlı özne" yerine The Waves (Dalgalar) romanında olduğu gibi tek bir pasajda çoklu özneyi anlatan, öznenin değiştiği, kendisini yenilediği kimi zaman dağıldığı tekrar tümlendiği fakat "sabit karakter olmaktan" kaçındığı metinlerin yazılması gerektiğini vurgular. Kimi zaman incelenemeyen, karakterize edilemeyen kadın özneler 'bilinçdışının bir çabası' olarak okundukları için feminist eleştiriye büyük katkı sağlar''* (Humm, 2002, s. 159).

Virginia Woolf'un Dalgalar adlı romanını okurken oradaki farklı karakterlerin aslında tümünün Wirginia Woolf'un benliğinin parçaları olduğuna dikkat çeken Vicdan,

kendi içinde saklı olduğunu düşündüğü birden fazla kimliği sorgulamaya başlar. Her insanda kişiliğinin birbirine hiç benzemeyen hatta kimi zaman birbirine tezat farklı parçalarının olduğunu, farklı zaman ve mekânlarda rolleri değişen insanın hemen bu yeni duruma ayak uydurduğunu düşünür. Erendiz Atasü yazar anlatıcı olarak kendi ailesinin öyküsünü anlattığı romanda kendi benliğinin bölünmüş parçalarını Vicdan ve Nefise ile bütünler. Bu bakımdan Woolf'un Dalgalar romanında parçaları birleştirerek oluşturduğu üst kimlik, *Dağın Öteki Yüzü*nde de aynı yöntemle oluşturulmaktadır. Vicdan, Raik'e yazdığı 25 Ocak 1945 tarihli mektupta Dalgalar romanına dair görüşünü açıklarken kimliklerde parçalılık ve çelişkilere dikkat çekmektedir:

"*Birkaç yıllık aradan sonra Virginia Woolf'un Dalgalar'ını yeniden inceliyorum. Bu romanda beni büyüleyen ne var? Biliyor musun Raik, kitaptaki bütün şahsiyetlerin Wirginia Woolf'un karakterinin farklı yönleri olduğu söylenir. Biz hepimiz aslında birden fazla kişiyiz. Raik, biliyor musun? Sen ben hepimiz… Bende kaç Vicdan var sende kaç Raik… Sen bendeki Vicdan'ların kimisini dehşetle seviyorsun, ama bazısından pek de hoşlanmıyorsun belki de. Veya onların farkında değilsin. Şimdi, senin, sende bir tek ve mütecanis bir Raik'in mevcudiyetini ve bu adamın da bana sevdalı olduğunu şiddetle savunduğunu görür gibiyim"* (Atasü, 1995, s. 256).

Vicdan'ın zihninde her zaman hüzünlü bir hayal olarak yaşayan Virginia Woof, yazma eylemi ile yaşama eylemi arasına sıkışıp kalmışlığı ile dikkat çekmektedir. Vicdan onun ölümündeki sır perdesini aralamaya çalışırken yaratıcı bir kadın yazarın özgür bir ülkede nasıl ve hangi kalıplara sıkışıp bunalıma girmiş olabileceğini sorgular. Kız çocuklarının "penis kıskançlığı" yaşadıklarını iddia eden Freud'un çocukluk döneminde kızların erkek iktidarı karşısında eksiklik duygusundan kaynaklanan sıkıntılarını anlattığı kuramına da gönderme yapan Vicdan, Woolf'un çıkmazlarının kaynağını şu sözlerle irdeler:

"*Peki, bu hüzünleri yaratan nedir? Meşhur ruh hekimi Freud'un iddia ettiği üzre çocukluğumuz mu? Virginia Woolf'un acı bir çocukluk yaşadığı söylenir. Annesi, babası ölür; üvey ağabeyi ona sataşır. Zavallı kadıncağız, çocukken, böyle bir ıstırap yaşar. Kim bilir, neler gelmiş başına?... Üvey ağabeyi ona hakikaten tasallut etmiş olabilir mi? Bu unutulması gayr-ı mümkün, pek fena tecrübeyi akraba evlerinde edinen bir kadın, bir daha gülebilir mi?"* (Atasü, 1995, s. 31).

"Erendiz *Atasü'nün kahramanlarının zihinlerinde onları geçmişe ya da daha önce yaşanan bir olaya çeken, geçmişle şimdiyi aynı anda yaşamalarını sağlayan ve kendi iç hesaplaşmalarını okura ileten tüneller var. Anlatının can damarı içe bakış*

anlarıdır. Bu anlatı tekniği Virginia Woolf'un Mrs Dalloway romanını yazarken keşfettiğini söylediği, günlüğünde "tünel açma sürecim" (my tunelling process) olarak tanımladığı ve yapıtlarında kullandığı yöntemi hatırlatır'' (İşçi, 2014, s. 118). Vicdan'nın zihnine açılan tüneller, Woolf'un kahramanları olan Mrs Dalloway ve androjenliğin sorgulanmasını sağlayan Orlando'nun da zihnine açılmaktadır. Atasü ile Woolf'u birbirine yaklaştıran içe bakış yöntemi iki feminist kadın yazarın kadın kahramanlarını özgürleşme aracıdır.

Romanlarında farklı benliklere sahip bireyleri anlatan Woolf'un metinleri felsefi kuramlar bakımından da oldukça derinlikli bir içeriğe sahiptir. Woolf, 1922'de Mrs. Dalloway'ı yazarken kendi parçalı kimliği üzerinde düşündüğünü belirtir. Birkaç farklı benliği bir arada taşıma eylemini günlüğünde yazarın samimi dille ifade ettiği görülür. ''*Yazarın Clarissa adlı kahramanı ayna karşısında kendi kendisi ile yüzleştiği sahnede hem "Clarissa" hem de "Mrs. Dalloway" kimliklerini eş zamanlı taşır. Hem bireysel konum hem de sosyal konum bakımından "benlik algısı" nı keşfetmeye çalışan kişi, aynada yazarın kendisidir''* (Worth, 2005, s. 124). *Dağın Öteki Yüzü*'nde ben anlatıcının ayna karşısında kendisini, annesini ve Nefise'yi görüp parçalanmış kimlikleri birleştirerek tümlenme/bütünlenme noktasına kavuşması Woolf'un romanlarında sıkça karşımıza çıkan kimlikler arası geçişin de iki kadın yazar arasındaki bağı sağlamlaştıran unsur olduğunu kanıtlar. Atasü'nün kendisi ile Woolf arasındaki etkileşime dair şu sözleri bu bakımdan önemli bilgiler sunmaktadır:

"*Joyce'un bilinç akışından bambaşkadır Woolf'un bilinç akışı. Buruk bir hüzün, mizah duygusu, kadınlık bilinci ve engin bir kültürle yoğrulmuş şiirsel metinlerdir onunkiler. Parçalanmışlıkları anlatırlar ama bütünleşmeye yönelmiş bir parçalanmışlıktır bu. Woolf'un hayatın içinde birbirinden uzak gibi duran etmenler arasından kurduğu bağlantıları severim. Bütünsellik etkisini yaratan bu tip bağlantılardır'' E. Atasü* (kişisel iletişim, 19.06.2010).

Gençliğin O Yakıcı Mevsimi romanında kadın öznenin bireysel ve toplumsal kimliğine sahip çıkarak özgürlüğüne kavuşmasında etkili olan yazarlık, onun yaşam katmanlarındaki başkalaşımda önemli rol üstlenmektedir. Yazma eylemi, AyşeAysu'nun bedenini ve ruhunu onararak onun bütünlük arayışında kendini ifade etme imkânı sağlar. Yazma eylemini "sessiz tanıkları yok edilmiş hayat parçalarını yeniden yaratmak" olarak tanımlayan Ayşe Aysu aslında acı deneyimlerde dağılan kendi parçalarını anlatı dizgesinin satırlarının bütünlüğünde biraraya getirmeye çalışır. *''Yazmak denen neşteri kendine ve başkalarına batırabildiğini''* (Atasü, 1999, s. 156)

söylemesi yazmayı acı dolu bir deneyimin ardından şifa bulma ile eş değer kıldığının göstergesidir. "*Bir şiirin vücut bulması, bir karakterin ya da edimin şekillenmesi için imgelemin kesinlikle edilgin olmayan bir biçimde dönüşüme uğraması ve zihnin özgürleşmesi zorunludur''* (Rich, 1995, s. 43) diyen feminist şair Adrienne Rich, yaratma eyleminde özgürlük duygusunun önemini vurgular.

Özyaşamsal yazmayı ikinci kez yaşamak değil suyun derinliğini ölçerek yüzmek olarak tanımlayan AyşeAysu'nun zihinsel özgürlüğü hem yazarlığını besler hem de yazarlığından beslenir. Feminist kuramcılar, kadın yazarlar için bu etkileşimin önemine sıkça dikkat çekmektedir. AyşeAysu'nun toplumsal kodların kendisine yüklediği baskın rollerden arınıp sadece kendisi olabildiği tek yer yazarlık dünyasıdır. Yazma eylemi, yaşam denizine çıplak dalma cesaretinin de simgesidir, çünkü AyşeAysu'nun tüm acı deneyimlerinin ardından bütünlük arayışını sürdürerek toplumun her türlü denetim mekânizmasından uzakta büyük bir gayretle yazması, kendini gerçekleştirmesinin göstergesidir. Nazan Aksoy'un "Kurgulanmış Benlikler"de kadın otobiyografilerine dair tespitleri bu noktada oldukça önemlidir:

"Kadın otobiyografilerini okumak, bir kadının benliğini nasıl kurguladığını, toplumda var olan değer yargılarıyla nasıl baş ettiğini görmek demektir. Bu aynı zamanda, onun kadınlık ve başkalık konumları ile nasıl etkileştiğini, kimliğini öteki kadınlarla nasıl paylaştığını da öğrenmek demektir" (Aksoy, 2009, s. 56).

AyşeAysu'nun Fethi ile ilişkisinde yaşadığı büyük hayal kırıklığı sonrasında "tünelin kapandığını" söyleyen yazar anlatıcı, kadın kahramanın cinsellikten soğumasını onun çektiği acı ile bağlantılı ele almaktadır. İmgesel anlatımda tünelin kadının vajinası, yanan kömürün elmasa dönüşümünün ise yaratıcılığına işaret ettiği görülmektedir. *"Acı bedenini kaplıyor, gelip orda, bacaklarının arasında donup kalıyordu. Yasak bölge! Sanki ona ait değildi. Orda hiç duyu yoktu. Tünel depreme uğrayıp kapanmıştı. Gövdesine açılan kapı yol vermeden küsmüş, kilitlenmiş ve susmuştu"* (Atasü, 1999, s.112) diyerek AyşeAysu'nun yaşadığı aşk depremini tasvir eder. Ten zihinsel yaratıcılığın da kaynağıdır. AyşeAysu etinde düğümlenip kalan kömür tünelini ve arzuyu yaratıcılığa - elmas parçasına - dönüştürerek duygu dünyasının karmaşasını çözecektir. Atasü, "*Kömürün yapısındaki karbonun kimyası değişmeden elmas haline başkalaşması tam da ifade etmek istediğim dönüşümü andırıyordu gerçekten"* (Atasü, 2009, s. 149) diyerek dönüşüme dikkat çeker. İnceoğlu'na göre ''*başkalaşım arzusu, bir nesne ya da bitkiye dönüşüm, kişilerin birbirine dönüşümü, beden ve mekân özdeşliği, bedenin parçalanması, grotesk imge ve üslubun, fantastik anlatı biçimlerinin*

baskınlığıyla ortaya çıkar. (...) Başkalaşmadan yazmak olanaksızdır'' (İnceoğlu, 2010, s. 14).

AyşeAysu, Fethi ile ilişkisinden çok önce yazma işine başladığını, kendisi için bu eylemin giderek daha önemli ve daha anlamlı hale geldiğini belirtir. AyşeAysu'ya göre yazmak, sessiz parçaları yok edilmiş hayat parçalarını yeniden yaratmaktır. Yazmanın el ilkel biçiminin ağuyu iltihap gibi akıtmak olduğunu düşünür. *''Ülkesinin insanlarını severek dayanabilmişti, kadınların haklılığını savunarak ve yazarak, Fethi'yi ve diğerlerini izleyen yıkımlara.''* (Atasü, 1999, s.154) cümlesi AyşeAysu'da açığa çıkan feminist bilincin göstergesidir. Kanserleşen acıyı dışsallaştırmanın, nesneleştirip denetim altına almanın, aşmanın yöntemi olarak yazma eylemine işaret edilir. Bu eylemin çetrefil bir hal aldığı en zor aşamaya belli bir olgunluktan sonra geçen AyşeAysu'nun yazarlık kapılarından birer birer geçerek piştiği vurgulanmaktadır. *''Ara sürede, gizli-açık bir suçlulukla yaşadı, sorumluluklarını tavsatmış, yazma eylemini hasta çocukları iyileştirmeye yeğlemişti''* (Atasü, 1999, s.155) cümlesi onun doktorluk mesleğinden daha çok yazma eylemine vakit ayırmaya başladığını kanıtlar. AyşeAysu'nun yazarlık serüvenine dair bilgi vermeyi amaçlayan yazar anlatıcı, onun kimliğinden yola çıkarak sanatçıların yaratma eylemi öncesinde ve sonrasında yaşadığı deneyimleri sorgular:

"*Kendi pes noktası nerdeydi acep? Ne zaman yuvarlanacaktı elmas parçasının yüzeylerinin arasındaki kıldan ince kılıçtan keskin cidardan boşluğa? Yazarlar hayallerinin hayal olduğunu bilen yegâne kişilerdi, delilikleriyle ilişki kurabilme şansı yalnız onlarındı. Ama bir şanstı bu, kesinlik değil. Şansı her zaman yaver gidecek miydi''* (Atasü, 1999, s.166).

Grace Stewart, kadın sanatçıları kahramanı olarak seçen romanları incelediği çalışmasında, kadın sanatçıların gelişim yolculuklarının, çocukluğun masumiyetinden yetişkinliğin deneyimine ilerlerken karanlık "yer altı dünyasından" geçtiğini söyler. Yazar, ''*kadın sanatçının ancak bu tehlikeli süreçten sonra toplumda ve/veya sanat dünyasında yerini almaya hazır hale geldiğini''* ileri sürer (Steward, 1981, s. 109). Atasü'nün *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*'nde kullandığı kömür tüneli imgesi ve daha sonra "doyurulmamış arzunun yaratıcılığa yüceltilmesini" temsil eden elmas imgesi, Direnç'in de belirttiği gibi kadın künstlerromanlarını mitik bir düzlemde inceleyen Stewart'ın çalışmasındaki saptamayla uyumludur. (Direnç, 2014, s. 86).

Dağın Öteki Yüzü'nde kendi yeteneklerinin farkında olsalar da bunu ortaya koyamayan kadın kahramanlar gibi *Açıkoturumlar Çağı*'da Meral'in de yazarlık

yeteneği roman boyunca kimi zaman örtük biçimde dile getirilmektedir. "Meral bir roman yazmalı" diye düşünen Neslihan, *"kim bilir, belki bir gün yazar. Ne yetenekler bastırılıp heba oluyor"* (Atasü, 2006, s.57) sözleriyle kadın yazarların yaratıcılıklarını ortaya çıkarmalarını önleyen erkek egemen yazın dünyasını eleştirir. Eczacı olan Meral gündelik yaşamında sürekli koşturan, bir yere yetişme telaşında yaşayan kadınlar arasında yer alır. Onun "yazma" hususunda kendi özgüvenini ilk kez hissettiği an'ın bölücülük suçlaması ile gözaltına alındığı günlere denk gelmesi dikkat çekmektedir. Tutuklu olma duygusunun acısını yazmanın verdiği özgürlük ile dindirmek isteyen kadın kahramanın iç dünyası şu sözlerle betimlenir:

"*Zihninde bir öykü taslağı- bir gün vakti olur, yeteneği elverir de yazabilir miydi acaba-beliriyordu. Meralin kendi geçmişinde ve duygularında odaklı iç görüsü yavaş yavaş bu taslağa kaymaya başlamıştı. Yazmak için bundan uygun ve bol zamanı nerede bulacaktı. Yazık ki kâğıda ve kaleme ulaşması tümüyle imkânsızdı. Öykünün ana izleği iki kişi, iki tepki ve yanlış anlamalar üzerineydi. Kişilerden biri, siyasal anlamlar yüklenen ama aslında sevmekle ilgili bir eylemde bulunuyor; öbürününse siyasal tepkisi, bir sevgi eylemi olarak algılanıyordu''* (Atasü, 2006, s. 234).

Meral, yazma sancılarını uzun bir süredir yaşadığı halde tutukluluk sürecinin sessizliğinde iç seslerinde yaşanan ani bir patlama, onun yaratıcılığını kâğıda dökmesini sağlar. Yazmayı plandığı öykü üstüne düşünürken, "*ülkenin ve benliğinin zihnini ezen basıncı kalkmıştı. Usunda bulanık, belirsiz, karmaşık duran meseleler ayrışıp yerleşiyordu, o fark etmeden. Belki de o tuhaf mutluluğun sebebi buydu"* (Atasü, 2006, s.238) cümleleri yazma eyleminin kadın kahramanın ruh haline etkisini yansıtmaktadır. Kadın yazarlar, baskılanma durumunu ataerkil toplumsal düzen ve erkek egemen yazın dünyası nedeniyle yoğun biçimde yaşarlar. Cinsiyet rolleri onları iki eril zihniyetle de mücadeleye zorlar. Hem kadın olmanın hem de yazar olmanın bedelini ödemeleri söz konusudur. Bu baskılanma durumunun gerginliği, üretilen metinler aracılığıyla yerini özgürlüğe bırakır. Meral da aynı yazının rahatlatıcı bu etkisini keşfeden "yaratıcı" kadın kahramanlardandır. "*Zihninde metinler kurma işi- deneyimlediği kadarıyla- insanı sevimsizliklerden koruyan, sıcacık, yumuşak bir ortam"* (Atasü, 2006, s. 240) diye düşünen Meral yaratıcı yazarlığın kadın bireye sağladığı koruyucu sığınağa işaret eder. Eşiyle mutsuz evliliğini "kafes" gibi algılayan Meral'in "*medeni hukukun kaygan kayışıyla bağlı kaldığı sürede aklını oynatmamak için yapabileceği tek şey yazmaktı''* (Atasü, 2006, s. 317). Atasü'nün diğer yazar kadın kahramanları gibi Meral için de yazma "başkaldırı" aracıdır. Evliliğinin ve Haydar ile yaşadığı yasak aşkın bitmesinin

ardından Meral yapayalnız kaldığı anda kadın kahramanın "*adeta tazelenmiş ve güçlenmiş"* (Atasü, 2006, s.342) olarak kendisini yeniden var etmesi onun içindeki potansiyelin yazarak ortaya çıkmasının göstergesidir.

Meral'deki gizilgücü fark eden kişinin Neslihan olmasının nedeni Günseli İşçi'nin de vurguladığı gibi onun esnek benlik sınırlarıdır. *"Neslihan'ın, başkalarıyla özdeşleşme ve dostlarını anlama yetenekleri gelişmiş"* (İşçi, 2014, s. 116) olduğundan bu gizilgücü fark etmesi onun kendine özgü kişiliğiyle ilişkilidir. Romanda Neslihan'ın eyleme geçmese de kendi yazarlık hevesini sorguladığı şu sözler kadın kahramanın sanatın işlevine dair düşüncelerini de ortaya koymaktadır:

"*Benzeşip de aynı kalıba dökülemeyen unsurların arasındaki o ıstıraplı boşlukları, o uyumsuzlukları, çatlamaları, kırılmaları seslendirmek için doğmamış mıydı, sanat? Sıradan sözcüklerde karşılığını bulamayan boğuk sesleri… Sanat gücüyle ödüllendirilseydi, ıstıraplı duraksamalar, ruhundaki o tuhaf kekemelik, onun yaşam biçimi olmayabilir miydi?*" (Atasü, 2006, s. 167-168).

"Düş ve Gerçek" öyküsünde kadın kahramanın annesinin şiirler yazan fakat bunları bastırmayıp sadece yakın çevresiyle paylaşan yetenekli bir kadın olması *Dağın Öteki Yüzü*'nde Vicdan başta olmak üzere yaratma potansiyelini sahip oldukları halde yapıtlarını yayımlamamayı tercih eden diğer kadın kahramanlarla ortak noktada buluşmasını sağlar. Öykünün anlatıcısı vefat eden annesinin ardından onun eşyaları aracılığıyla geçmişi ile yüzleşip annesinin bilinmeyenlerine ışık tutar. Bu noktada da *Dağın Öteki Yüzü*nde annesinin bireysel tarihini toplumsal tarih paralelinde başta mektuplar olmak üzere geçmişten kalan yazılar ve eşyaları kullanarak aydınlatan yazar anlatıcısı ile yolları kesişir. Feminist kuram kadın tarihinin ve edebiyatının oluşumunun sağlanmasında geçmiş deneyimlerin özellikle kadın yazar ve tarihçiler tarafından günlük, mektup ve anılardan yola çıkılarak derlenip yorumlanmasının büyük katkısına ışık tutmaktadır. Düş ve Gerçek öyküsü de vefat etmiş annesinin ardından düşlerdeki anne ile gerçekteki anne figürünü karşılaştıran bir kadın anlatıcıya sahiptir. Annelerinin şiir yazdığını bilmeyen erkek kardeşine bu bilgiyi vererek onu çok şaşırtır. Annesinin bu yeteneğinden habersiz olan erkek kardeşi kendisine daha önce hiç bundan söz etmemesini garipser. Annesinin "aşka, hayata, acıya dair" güzel şiirler yazdığının altını çizen anlatıcı, onun kendisine söylediği şu sözleri anımsar: *"Ben ozan değilim ki… Arada sırada şiir yazan bir kadınım. Bastırıp da ne olacak? Ferahlamak için yazıyorum ben onları. Bir iki yakınım okuyor, onlara bir şeyler veriyor yazdıklarım, mutlanıyorum*" (Atasü, 1985, s. 160).

Yaratıcı yeteneğini kendi yakın çevresinden dahi gizleyen kadın kahramanın bu sözleri erkek şair ve erkek yazar imgesinin eril iktidarı nedeniyle yazdıklarını kitaba dönüştürmeyen yaratıcı kadınların ruh hallerinin aynasıdır. Öyküde şiir yazarken mutlu olduğu ve aradığı huzura kavuştuğu belirtilen kadın kahramanın sanata ve sanatçıya duyduğu saygının büyüklüğü onun söz ve davranışlarına yansımaktadır. Müziğe de ilgi duyan ve hem Doğu müziğini hem de Batı müziğini tanımak için büyük çaba gösteren kadın, Itri'den, Schubert'ten, Dede Efendi'den, Beethoven'den parçalar söyler. Anlatıcı, sanatçı inceliğine sahip annesini tasvir ederken onun duruşunun "dokunaklı bir şarkı'' gibi olduğunu söyler. İnce bir ruha sahip kadın kahramanın okuduğu kitaplar, dinlediği plaklar, gördüğü ülkeler onun duygu ve düşünce dünyasına ufuk açan önemli pencerelerdir.

Öyküde annesinin yazdığı şiirleri neden bastırmadığını sorgulayan oğlunun "belki babamdan çekindi de bastırmadı" diye düşünmesi erkek bakış açısının göstergesidir. Anlatıcı kadın kahraman, evli bir kadının şiirlerini bastırması için eşinden mutlaka izin alması gerektiğine inanan kardeşine karşı çıkar. Babasının aydın bir adam olduğunu söyleyerek ona bu konuda haksızlık etmemesini ister. Erkek kardeşinin fikir dünyası ataerkil kültürün kodları ile şekillenmiştir. Özel alandan kamusal alana çıkarken "üstün cins'' erkekten izin alması gereken kadınların kitap bastırmaları da dışa açılma, kendi iç dünyasını dışa vurma olarak yorumlandığı için o noktada da izin alınması gereken eyleme dönüştürülmektedir.

Öykünün anne rolündeki yaratıcı kadın kahramanını şair Slyvia Plath ile ilişkilendirmemizi sağlayan bazı önemli ayrıntılar söz konusudur. Anlatıcı annesinin çoğu kez intiharı düşündüğünü ve bu eyleme aslında çok yaklaşıp vazgeçtiğini belirtmektedir. Onun kim bilir kaç kez "başını havagazı fırınına sokmak" istediğini açıklayan anlatıcının sözleri Slyvia Plath'ın aynı yöntemle intiharını çağrıştırır. Şiirler yazan, Plath gibi yaşamı sürekli sorgulayan, ayrıntılara boğulan, iç çatışmalarını yenemediği için iç dengesini kurmakta zorlanan kadın kahramanın çocuklarına düşkünlüğü konusunda da onunla ortak paydada buluştuğu görülür. Eşi Ted Huges'ten ayrı eve taşınınca büyük bir bunalım geçiren Plath, hiç kopamadığı yaşamdan vazgeçip vazgeçmeme arasında uzun süre gidip gelir. Onun çelişkilerle dolu bu ruh hali, öyküde ona çok benzeyen kadın kahramanın adeta med cezir şeklindeki ikilemleri ile de örtüşmektedir. Feminist edebiyatın ürünlerinde kadın şair ve yazarlarla özdeşleşen kadın kahramanlara kurmaca dünyada yer verilmesi, biliçli bir tercihin ürünüdür. Erkek egemen bir toplumda kadın şair olarak kendisine yer açmaya çalışan bir kadının bireysel

tarihinin kurmaca dünya aracılığıyla izinin sürülmesi, onun dışa vurmayıp bastırdığı seslerinin özgürlük alan bulmasına imkân sağlamaktadır.

'Ada' öyküsü, yazar anlatıcının hem kendi yazarlık serüvenini hem de Larry adlı eşcinsel yazarın renkli yaşam serüvenini iç içe dile getirmesi bakımından ilgi çekicidir. Öyküde Larry adlı kahramanın aslında bir Yunan Gizli Servis üyesi olduğu ve bu örgüte girme nedeninin bu gizemli dünyayı keşfedip gizli yanlarını romanları aracılığıyla deşifre ederek gizli servisle hesaplaşmak olduğu belirtilmektedir. Yazar anlatıcı, onun bu davranışını ülkesine ihanet olarak nitelerken iki farklı yazarın kurmaca dünyanın malzemesi hususundaki fikir ayrılığını ortaya koyar. Larry'nin yaşam öyküsünün anlatıldığı metinde sözlü kaynak rolündeki yaşlı adam, otobiyografik hususların metne yansımasına dair görüşünü şu sözlerle ifade etmektedir:

"*Yavrucuğum, andığınız özelliklerden tümüyle arınabilmiş bir yaşam gösterebilir misiniz bana? Larry sizi, bir yazar olarak, niçin etkileyebilir? Aldatmayı ve aldanmayı sözcüklerle ete kemiğe büründürebildiği için, değil mi? Ancak yaşadıklarını yazmamalıydı''* (Atasü, 1998, s.31). Anlatıcının araya girerek "yazmasaydı, dayanamazdı.'' diye açıklaması karşısında yaşlı adam, edebiyatçıların birbirini anlayan ortak duygu dünyalarının altını çizer fakat "*gene de yazmaması gerekiyordu. Hele o saçma sapan günceyi asla tutmamalıydı. En bağışlanmaz ihaneti budur.'' (Atasü, 1998s. 31)* sözüyle eleştirilerinin arkasında durur. Larry'nin ülkesinin gizli servisine ihaneti olarak yorumlanan eserleri aracılığıyla sanatçı kimliği ile yurttaş kimliği arasındaki ilişki sorunsallaşmaktadır. Yaşlı adamın şu sözleri sanatın ve sanatçının misyonunu tartışmaya açmaktadır:

''*Biz İmparatorluğun çöküş yükünü sessizce taşımalıydık mezarlarımıza. Larry niçin unutuldu diye soruyordunuz. Şimdi anladınız mı? Gizli servis görevlilerinin edebiyata ayıracak zamanları pek yoktur. Larry'nin edebiyat düşkünlüğünü bir tür çocuksu tutku olarak değerlendirmiştik. Romanlar yazıp yayınlatmasının nedeninin Gizli Servis'ten hınç alma olduğunu nereden bilebilirdik? Farkına vardığımızda, iş işten geçmiş, Larry ünlü bir yazar olmuştu*" (Atasü, 1998, s. 31).

Larry, döneminin çok ünlü bir yazarı olduğundan yazar anlatıcı için onun yazarlık serüveni önemli bir bilgi kaynağına dönüşür. Onun sonraki yıllarda nasıl bu kadar çabuk unutulduğuna şaşıran yazar anlatıcı bunun sebebini kendisine bu konuda bilgi veren yaşlı adama sorarak öğrenmeye çalışır. Yazarın bu yalnızlık evresinde yaşamında ilk kez huzura kavuştuğunu söyleyen yaşlı adama göre,

"Larry, bir sanatçıya verilebilecek en ağır cezaya çarptırılmıştı. Unutulmak, onu vicdan yükünden kurtarmıştı. Emekli olunca çekildiği kasabanın ortaokulunda bir deney yapmıştı bir gün. Güneşli bir öğlen tatilinde, avluda gezinen öğrencilere tek tek sormuş Larry Doublet adını, bilen çıkmamış. Tanınmış birini unutturmanın en iyi yolu, adını ortaokul müfredatından çıkartmaktır'' (Atasü, s. 32).

Bu sözler yazarların toplumsal bellekte edindikleri yer ve toplumsal kimliğin oluşumuna katkıları üzerinde düşünülmesi gerektiğine işaret etmektedir. Farklı coğrafyalarda yazarların ifade özgürlüğünü elinden alan iktidar aygıtlarının yaratıcı sesleri susturma yöntemleri arasında yazılan metinlerin yeni kuşaklara ulaşmasını önlemek de yer almaktadır. Öyküde kadın anlatıcının özgürlükleri savunan bakış açısı onun yaşlı adamın düşünce düşüncesinden uzaklığının göstergesidir.

Erendiz Atasü'nün "yazan kadın kahramanları'' arasında Feride de yer almaktadır. Metinlerini dergilere göndermesi onun dışarıyla paylaşma cesaretinin ve isteğinin de göstergesidir. Katıldığı okuma grubu için kitap seçme işini üstlenmiş olan Feride'nin sahip olduğu donanıma geçmişte okuduğu kitaplar sayesinde ulaştığı fark edilmektedir. Kitaplar okuyup bu kitapları tartışan grubun kendi aralarında bir dergi çıkardıkları *Bir Yaş Dönümü Rüyası*'nda belirtilmektedir. Bu dergide grubun üyelerinin kendi şiirleri ve yazıları yer almaktadır. Edebiyatın laboratuvarı olarak görülen dergilerin önemine romanda dikkat çeken Feride, kendi üniversite yıllarının sosyal yaşamını Şirin'e anlatırken 60'lı yılların bazı edebiyat dergileri hakkında da bilgi verir. O dönemde sadece bir-iki derginin yayımlandığını söyleyen Feride, Hayat Mecmuası'nı örnek göstererek onun çok okunan bir dergi olduğunun altını çizer. (Atasü, 2002, s. 232). Kültür endüstrisi adı altında edebiyat dünyasına kapitalist unsurların girişini meşru kılan yeni düzene karşı eleştirel bakışa sahip olduğu fark edilen anlatıcı, romanda kendi dergilerini kendi imkanları ile çıkaran grubun yeni isimlere söz hakkı tanımayan yayın dünyasına karşı iki-üç sayfalık da olsa küçük bir dergiye ciddiyetle emek vermelerinin iktidara başkaldırı olarak okunmasını sağlamaktadır.

Romanda yaratıcı yeteneğini kullanarak ürettiği metinleri "acemi ruhun ürünleri'' olarak gören Feride, *"Bir şeyler karalayacak cesareti buldum. Çok acemice tabii. Bu yaştan sonra ne olabilir ki... Gene de yazmak beni mutlandırdı."* (Atasü, 2002, s.208) sözleri ile yazarlık ve yaş ilişkisini sorunsallaştırdığını hissettirir. Yazmaya kendisi de geç başlamış olan Erendiz Atasü diğer feminist yazarlar gibi kadınların her yaşta yazabileceklerini, erken ya da geç harekete geçmenin onları ümitsizliğe düşürmemesi gerektiğini savunmaktadır. Feride'nin Kamuran'a okuduğu şiir zaman

kavramının onun iç dünyasını şekillendiren gücünü yansıtması bakımından oldukça anlamlıdır:

"Kısa bir ana sığar mı sonsuzluk /Sonsuzluk bir an mıdır evrenin düşünde

Bir hayalde mi gizlidir bir ömrün gerçeği /Ve gerçek bir tohum mudur hayallerin içinde" (Atasü, 2002, s. 208).

Evinde "kendine ait bir oda''sı olan Feride özel bir çalışma düzeni kurarak mekânın fiziksel koşullarının üretkenliği azaltmaması için büyük çaba göstermiştir. Buna rağmen Feride'nin yazma arzusunun zaman içinde aşındığı ve içsel gerilim nedeniyle direncinin kırıldığı belirtilmektedir. Gerçek ve düş çatışmasını şiirlerinin merkezine alan Feride, kendi yaşam öyküsünde hayal kırıklığıyla sonuçlanan bu çatışmayı yazarlık serüvenini olumsuz etkileyen temel unsur olarak görmektedir. Feride kendi edebiyat birikimini eleştirmen yönüyle de kullanmaktadır. Tezlerin ve kitapların dizgi işiyle uğraşan Feride çok sayıda metni okuyarak eleştirel bakışının derinleşmesini sağlamaktadır. Bu noktada onun kendi yazdıklarına acımasız bir tutumla yaklaşması Feride'nin yazarlık dünyasındaki direncinin kırılmasında bir başka gizli etmen olarak düşünülmelidir.

Feride, Kamuran ile edebiyat dünyasına dair fikirlerini tartışırken Güney Amerika ülkelerinin yazarlarının eserlerini çok beğendiğini vurgular. O ülkelerin karmaşık toplum yapıları ile kendi toplumu arasında benzerliklerin yoğun olduğunun altını çizen Feride, *"bizim de çeşitliliklerimiz çok zengin ama büyük bir roman sanatı yaratamadık"* diyerek üzüntüsünü paylaşır. Kamuran ise *"romanı büyük yapan insan ruhunun derinliğini verebilmesidir, bizde bunu yapabilmek zor"* (Atasü, 2002, s.209) diye yanıtlar. Feride yazarın romanda sözcüsü konumunda olduğundan bireyin ruhunun derinliklerini ve toplumla çatışmasını anlatamayan edebiyata dönük eleştirisi Erendiz Atasü'nün görüşlerini yansıtmaktadır. Romanın birey odaklı bir tür olduğuna dikkat çeken yazar kendi roman ve öykülerinde kadın bireyler başta olmak üzere tüm kahramanların toplumsal tarihin olaylarının ışığında kurgulanan iç dünyalarını derinlikli bir bakışla yansıtmaktadır.

7.6.1.2. Diğer (Resim, Heykel, Seramik vb.) Sanat Dallarıyla Uğraşan Kadınlar

Roman ve öykülerde edebiyat dışındaki sanat kollarıyla uğraştıkları bilinen kadın kahramanlar için sanatın sadece boş vakit geçirme aracı olmadığı, onların kimlik dönüşümlerinde anahtar rol oynayan bir olguya dönüştüğü görülmektedir. Dış dünya ile

uyum sorunu yaşadıkları anlarda ortaya çıkan ruhsal açmazlarını sanat eserleri aracılığıyla aşmaya çalışan kadın kahramanların dar kalıplardan kurtulmalarını sağlayan "sonsuzluk' duygusunu sanat dünyasında keşfettikleri anlaşılmaktadır.

''Özlem Zamanı Geçti'' öyküsünde çocuklarının doğumundan sonra evliliklerinde yaşanan iletişim sorununa çözüm arayan Selçuk, yaşadıkları her tartışmanın yıkıcı rol üstlendiğini fark eder. Onun evin içinde sürekli dalıp gitmesi, Oktay'ın söz ve davranışlarına karşı ilgisizliği eşinden uzaklaşıp hayal âlemine kaçıp gitmesinin yansımalarıdır. Selçuk'un eşinden uzaklaşma anlarıyla ilgili şu sözler kadın kahramanın yaratıcı yeteneğini kullanmaya başladığını da göstermesi bakımından önemlidir:

"*Selçuk o gün bir kepengini indirmişti. O gün bugündür ortak yaşamlarında Selçuk başka kepenkler de indirdi ya da zaman zaman yeniden açtı. Ama önceleri Oktay'a bütünüyle açık olan varlığı perde olayından beri hep yer yer kapalı kaldı. Son yıllarda seramik çiçek yapımına vermişti Selçuk kendini. Bayağı da güzel şeyler yapıyordu. Ama Oktay sevmiyordu bu işi. Selçuk'un arkasına saklandığı yeni bir pancurdu bu"* (Atasü, 1983, s. 150).

"Öznelik Kapasitesi" ile özgürlük kavramı arasındaki önemli bağ Selçuk'un ruhsal gelişiminde ortaya çıkmaktadır. Bireyin kendi elindeki öznelik kapasitesi imkânını kullanabilmesi onun özgürleşmesini sağlamaktadır. *"Öznelik kapasitesi ancak özgürlüğün bulunduğu bir yerde gerçekleştirilebilir. Her ikisi de insan türünün birer imkânıdır ve güçlenme kavramıyla içsel bağlantıları vardır"* (Bora, Üstün, 2005, s. 17). Seramik hamuruyla uğraşarak zaman geçiren Selçuk'un rahatlama yöntemi onun ilgi ve yeteneğini de ortaya çıkarmıştır. Selçuk'un sığınağı haline gelen bu uğraş, onun eşiyle geçirdiği zaman dilimlerine de yansımaktadır. Kendisinin eşinden ayrı küçük özel bir dünya kurduğuna inanır, fakat onun özgürlük alanını eşi "saklandığı yeni pancur" olarak tanımlar. Ataerkil düzende kadının yaşam alanının sınırlarının erkekler tarafından çizildiği kontrol mekânizması ortaya çıkmaktadır. Ülkede artan siyasi kargaşaya dikkat çeken kocası, Selçuk'un sanatsal uğraşını "anlamsız, gülünç ve yapay" bulmaktadır. Sanat ve politika arasında bağ kuramayan zihniyetin ikisi arasında seçim yapmaya zorlayan tavrı, kadın kahramanın özgürlüğüne müdahaleyi de güçlendirmektedir. Baskı altında kalan kadın kahramanın seramik hamurlarını atarken hevesle başladığı bu işi kendisinin de aşağılaması dikkat çekicidir. "Her gün haylaz çocukların sapanla kuş avlaması gibi insanların öldürüldüğü kentte" seramik çiçekle uğraşmanın gülünç yanına kendisi de inanmıştır. "*Ama işte şimdi sığınaksızdı. Onca kuşku, onca endişe, onca*

üzünç varlığını hırpalarken sığınaksız olamıyordu ki…" (s. 151) cümlesi onun özentili bularak son verdiği bu uğraşından sonra aynı boşluğa yeniden düşeceğini bildiğini göstermektedir. Öyküde kadın kahramanın sığınağı haline gelen sanat uğraşını ülkedeki politik gelişmeler ve ataerkil düzenin iktidar sözcüsü erkeğin baskısı ile sonlandırması kadının özgürleşme çabaları karşısındaki engelleri ortaya koymaktadır.

Erendiz Atasü, yaşamdan kesitler sunarak önemli an'ların öyküsünü şiirsel bir dille kurgulayan bir yazardır. *"Modern öykü, an'larda odaklaşır. Uzun öyküleri bile incelemeci bir gözle irdelersek, çoğu kez birkaç an'da düğümlendiğini görürüz. Süreçleri irdelemek romanın işidir, diye düşünüyorum. Beni bir an çok etkilemişse (bu, bir mekânda, bir insanda, ne bileyim bir ezgide odaklanmış bir an olabilir, her hangi bir şeyde) onunla ilgili bir öykü yazacağımı bilirim"* E. Atasü (kişisel iletişim, 19.06.2010) diyen yazar, Yüzey öyküsünde heykellere bakarak kendi zihninde tüneller açan kadın anlatıcı aracılığıyla bu sözlerini metnine yansıtmıştır.

Yüzey adlı öyküde Paris'te Rodin Müzesi'ni gezen yazar kadının Rodin'in sevgilisi Camille'nin sanatçı kimliğini keşfetmesi anlatılmaktadır. Yıllarca akıl hastanesinde kalan ve Rodin'e duyduğu aşk nedeniyle büyük acılar yaşayan Camille'nin Paul Claudel adlı şairin kız kardeşi olması da önemli bir diğer ayrıntıdır. Müzeye girer girmez heykellere dokunma ihtiyacı duyan kadın kahraman, kendisini uyaran görevliye "dokunmazsam konuşamam onlarla" diyerek bu sanat eserleri ile arasındaki gizli iletişimi vurgular. Rodin ve Camille'nin ellerinin değdiği yerlere el sürerek onlarla buluşacağını düşünen kadın kahramanın dokunma duyusuna yüklediği anlam dikkat çekmektedir. Özellikle Camille'nin yaşam öyküsüne odaklandığı şu sözlerden anlaşılmaktadır:

"*Paris'e bir kadını bulmaya geldim. Camille Claudel'i. Dokunuyorum; çünkü Camille dokunulmasını isterdi, bundan kuşku duymuyordum. Yontucu dokunulması için yaratır yüzeylerini. Tenin aleviyle can kazanır taş. Buraya bir kadını bulmaya geldim. Taşa sevdasını, acısını ve yoksunluğunu döken bir kadını... Yüzeylerin tüm gizini bilen, sessiz, kuytu, derin, kımıltılı yüzeylerin. Giren ve içine alan, zorlayan ve kavrayan yüzeylerin anlamını bilen bir kadını...*" (Atasü, 1992, s. 63).

Öyküde sanat eserinde cinsiyet farklılığının esere yansıma biçimleri üzerine yorumlara yer verildiği görülmektedir. Kadın yaratıcılığının erkek sanatçıların gölgesinde kaldığını düşünen yazar anlatıcının müze görevlisi ile diyalogu oldukça önemlidir. Camille Claudel'in izini sürerek müzeye gelen ziyaretçi kadının görevlinin yönelttiği "hangi ulustansınız" sorusununu "ben, bir kadınım" diye yanıtlaması dikkat

çekicidir. Kendisini tanımlama biçiminin cinsiyet merkezli olması onun cinsiyetine dair duyarlık düzeyine de işaret eder. Yazar kahraman, mesleki kimliğini görevliye açıkladıktan sonra görevlinin onun sadece heykellerin arka planındaki aşka odaklanacak bir duygu dünyasına sahip olduğunu düşünerek aşağılayıcı bir tavırla konuşması öykünün en çarpıcı diyaloglarından biri olarak karşımıza çıkar:

- *İnsanbilimle mi uğraşıyorsunuz, Madam?*
- *Ben bir yazarım.*
- *Aa, evet, Camille ve Rodin'in aşkı sizi etkiliyor.*
- *Bilemiyorum, Camille'in "Dedikoducu Kadınları"yla, Rodin'in "Calais Burjuvaları" arasındaki zıtlık çarpıyor beni.*
- *Biri erkek, biri kadın, Madam, o kadar fark olmasın mı?*

"Kadınca düşünüyorsun, sanatın irdelenmesine bile duygusallık karıştırıyorsun'' (Atasü, 1992, s. 71).

Öyküde ünlü iki sanatçının, Rodin ve Camille'nin, ilişkileri anlatılırken kadın sanatçının kimlik savaşı dile getirilmektedir. Rodin'in tüm çalışmalarını destekleyen ve sonrasında onun ünü altında ezilen, dışlanan ve yalnızlaşan Camille'nin yaşam mücadelesi yazar anlatıcının yaşamını büyük ölçüde etkilemektedir. *"Başkaldırdı. Kaybetti. Cezalandırıldı, çünkü kadındı''* (Atasü, 1992, s. 65) cümlesi anlatıcının Camille'yi açık biçimde desteklediğinin göstergesidir.

"*Camille'nin heykeltraş olma isteği o kadar güçlüdür ki ailesi onun eğitimi için 1881'de Paris'e taşınır. O dönemde kadınlar Ecole des Beaux Arts'a öğrenci olarak alınmadığından Camille özel Akademi Colarossi'ye girer ve orada tanıdığı bazı kız arkadaşlarıyla bir atölye kiralar. 1882'den itibaren atölyede Rodin onlara hocalık yapar. Rodin kırk iki yaşında iken Camille henüz on sekiz yaşındadır"* (Stephan, 1992, s. 63). Yaşam öyküsüne dair verilen bu bilgi ile Camille'nin bireysel ve toplumsal kimliği şekillenirken onun Rodin'in etkisi altında olduğununa işaret edilmektedir.

"Rilke'ye göre "heykel yaparak şiir yazan" Rodin, büyük bir heykeltıraş, pek çok kişiye göre "deha" olarak tanınır. Cinsellik Rodin'in önemli ilham kaynağıdır. Rodin'in hemen hemen bütün modelleri ile ilişkisi olmuştur. Camille Claudel de büyük bir heykeltıraş olsa da yaşamı ona Rodin kadar şan şöhret getirmez" (Önder, 2013, s. 605). Rodin için "ilham kaynağı" olan kadınların kendi yaşamlarında aşkın yıkıcı bir duyguya dönüşmesi onların kariyerini tümüyle etkilemiştir.

"*1864 doğumlu Camille Claudel, döneminde olağanüstü cesur sayılan yapıtları, özgür bir imgelem yetkisi ve güçlü bir yorum sergiler. Bu özellikleri nedeniyle de bir*

kadının elinden çıkmış olmaları şaşırtıcı bulunmuş, kimilerince de kopya edilerek görmezden gelinmiştir. Claudel'in önemi gerçek yaşam öyküsü Anne Delbee'in "Une Femme" adlı kitabının yayımlanmasının ardından ve sinema filmine uyarlanmasından sonra gün ışığına çıkmıştır" (Parten, 2003, s. 31).

Camille Claudel hem Rodin'in hem de şair abisi Paul Claudel'in gölgesi altında yaşamaktan kurtulamaz. "*Kadınlar erkeklerin yapıtlarına adı geçmeyen yardımcılar ve ortak yazarlar olarak giriyorlar ya da Hedwig Guggenheimer – Hintze örneğinde olduğu gibi, onların anısı sonraki kuşakların belleğinden sistematik olarak siliniyor. Sanat, bilim ve politikanın farklı alanlarından çeşitli örnekler, örneğin Schumann ya da Einstein örneğinde olduğu gibi, başlangıçta her iki tarafın eşit bir ilişki amaçladığı yerlerde de ataerkil yapıların bireysel isteklerden güçlü olduğunu gösterdi"* (Stephan, 1992, s. 13). Erendiz Atasü bu öykü aracılığıyla cinsiyet eşitsizliğinin sanat dünyasında da kadını ezdiğini ve dışladığını reel dünyada yaşanmış bir olaydan yola çıkarak anlatmaktadır. Camille kendisini terk edip eski sevgilisine geri dönen Rodin'den uzaklaşarak kendine ait bir atölyeye taşınsa da "ailevi dayanaktan, dostlarının duygusal desteğinden, etkili sanat hamilerinin himayesinden uzak" sadece kendi sanatıyla geçinmeyi başaramaz. Rodinden ayrılması ona özgürlüğünü geri verir ama aynı zamanda kendisini sanatçı olarak başarıyla savunmak için gereksineceği her şeyden soyutlanmış durumda kalır. Ölümcül bir özgürlüktür bu. Kadın olarak hiçbir şansı yoktur. Rodin kamuoyunda övülürken sadece kendi adı geçerken Camille'ye olumlu eleştiriler sunulurken mutlaka Rodin'in ya da abisi şair Paul Claudel'in adının geçmesi, kadının onların gölgesinde bırakılması dikkat çekmektedir (Stephan, 1992, s. 64-66). Kadın sanatçının erkek himayesi olmadan ayakta kalamadığını Camille örneği ile gösteren ataerkil düzen, başkaldıran kadına "ölümcül bir özgürlük" sunarak onu yok olmaya mahkûm etmektedir.

Camille, kimlik sorununu bağlı olduğu sosyal sınıf üzerinden de yaşamaktadır. Sınıfına ait duyarlıklar ve gerçek yaşamdan kopuk algılamalar nedeni ile "yaşam beceriksizi" olduğunu düşünmektedir. Öyküde yazar anlatıcı, onun Rodin'den farklı köklerden geldiğine işaret eder. Maddi koşulları ve gündelik verileri yeterince bilmeyen kadın kahramanın sosyal kimliği onun kötü sonunu hazırlayan temel unsurlar arasındadır. Rodin, içinde yetiştiği Paris komünü kültüründen sanatçı kimliği için sürekli güç alırken Camille çocukluk ve gençlik yıllarının geçtiği çevrelerin komün hayatından uzak yapısı nedeniyle de uyum sorunu yaşamaktadır.

Öyküde Camille'in Orta Yaş heykeli hakkında bilgi veren görevli, bu eserde Rodin'in eşinin ve sevgilisi Camille'in birarada olduğunu belirterek aşk üçgenine dikkat çeker. Rodin'in eşi Rose, erkeğin elinden tutup onu çekip götüren yaşlı kadın iken Camile erkeğin ardından acı içinde sürüklenen genç kızdır. Rodin ise bu tabloda kararsız orta yaştır. Yaşlılık ile gençliğe dair felsefi anlamlar yüklenerek de yorumlanabilecek bu eser, yaratıcı Camille'in otuz yıl kaldığı bir akıl hastanesinde sonlanan öyküsünün önemli parçalarındandır. Ataerkil kültürün "efendi" erkeğin yaşamında "köle" kadının varlığını dayatan bakış açısı, acı çeken Camille figürü ile somutlaşmıştır. Delilik kavramının sanatçıların yaşamındaki anlamına da dikkat çeken öyküde Camille'in aklını yitirdiği anda işini de kaybetmesi onun kadın kimliği ile ilişkilendirilmektedir:

"*Ellisinde değildi çıldırdığı zaman ve otuz yıl yaşadı bir akıl hastanesinde. Mermere el sürmedi, bütün bu zaman boyunca. Küstü. Açlıktan, sevgisizlikten, anlayışsızlıktan çıldırmıştı. Açlıktan... Hangi rahat koşullar... Oyunu kurallarına göre oynasaydı, belki... Ama o sanatçıydı, sıradışıydı, içtendi; başkaldırdı, elde etmeye savaştı. O bir kadındı ve sıranın dışına çıkmanın bedelini aç kalarak ödedi"* (Atasü, 1992, s. 64).

Camille Claudel akıl hastanesine kapatıldıktan sonra ona yapılan en büyük kötülük heykel yapmasına izin verilmemesidir. Yoksulluk içinde geçen dönemde malzeme bulamayan Camille'ye herkes *''Rodin'in sevgilisi gözüyle"* baktığından mutsuzluğu çoğalır (Önder, 2013, s. 609). Camille, annesi ve ünlü bir şair olan kardeşine yazdığı mektupta şöyle seslenir:

"*Bütün yaptıklarımı, yaşamımı kalabalık bir tımarhanede sona erdirmek için yapmadım, ben bunu haketmedim. Ben buraya, bu çevreye ait değilim, beni buradan çıkarsınlar, on dört yıllık böyle bir yaşamdan sonra haykırarak özgürlük istiyorum"* (Stephan, 1992, s. 57). İç dünyasında kopan fırtınayı yansıtan bu haykırış sanatçı kadının yaratma yeteneğini adım adım körelten baskı düzeni karşısında son çırpınışlarıdır. Atasü, öyküde Camille'yi deliliğe ve ölüme sürükleyen sevgilisi Rodin'in yanı sıra aile üyelerinin de ilgisiz ve acımasız tavrına işaret ederek toplumsal düzenin tüm birimlerinde kadın cinsinin acıya mahkûm edilişini anlatmaktadır. Yalvaran ricalarına ve doktorun onun ailesinin yakınına taşınmasında sakınca görmemesine rağmen hiç kimsenin Camille'yi akıl hastanesinden çıkarmaması kadın kahramanın tek başına yaşam mücadelesi verdiğinin göstergesidir (Stephan, 1992, s. 58). Camille ölümüne dek Montdevergues akıl hastanesinde kalır. Kardeşi Paul'a

yazdığı şu mektupta yer alan sözler, Camille'nin yaratma eylemi- cinsel kimlik ilişkisi ve Rodin ile arasındaki "gizli rekabet" kuşkularını yansıtması bakımından önemlidir:

"*Akıl hastanesi! Evim diyebilecğeim bir yere sahip olma hakkım bile yok! Onların keyfine kalmış işim! Bu, kadının sömürülmesi, sanatçının ölesiye ezilmesi... Mahsus kaçırdılar beni, onlara tıkıldığım yerde fikir vereyim diye; yaratıcılıklarının ne kadar sınırlı olduğunu biliyorlar çünkü. Kurtların kemirdiği bir lahana gibiyim şimdi, yeni filizlenen her yaprağımı büyük bir oburlukla mideye indiriyorlar. (...) Bütün bunlar Rodin'in şeytani başının altından çıkıyor. Kafasında bir tek düşünce vardı zaten; kendisi öldükten sonra benim sanatçı olarak atılım yapıp onu aşmam; bunu engellemek için de, yaşarken olduğu gibi ölümünden sonra da ben hep mutsuz kalmalıydım.* (Önder, 2013, s. 617).

Woolf, "Kendine Ait Bir Oda"da kadın sanatçının yetenekli olsa da "yoksulluk" sebebiyle önünün kesildiğini belirtmektedir. *"Oxbridge gezim ve yenen yemekler kafamda sürüyle soru oluşturmuştu. Neden erkekler şarap, kadınlarsa su içiyordu? Neden cinsiyetlerden biri öylesine varlıklı, öbürü ise yoksuldu? Yoksulluğun kurmaca yazın üzerindeki etkisi neydi? Sanat yapıtlarının ortaya çıkmasında gerekli olan koşullar nelerdi?* (Woolf, 2002, s.29) soruları aklımıza Camille Claudel'in yaşam öyküsünü getirmektedir. Sanat yapıtlarını oluşturamayan Camille, parasal kaynağı ve erkeğin sahip olduğu toplumsal konumu olmadığı için onun başkaldırısı yenilgiyle sonuçlanmıştır. Virginia Woolf, British Museum'da "Kadınlar ve Yoksulluk" başlığını araştırırken profesörler, okul müdürleri, sosyologlar, din adamları tarafından yazılan farklı kitaplardan kadının özelliklerine dair aldığı notları şöyle sıralar: ''*Tinsel yönden daha zayıf olmaları, çekicilikleri, kurban olarak sunulmaları, beyinlerinin küçük oluşu, zihinsel tinsel ve bedensel yönden daha aşağı düzeyde olmaları, zayıf kasları, güçlü şefkat duyguları, boş şeyler peşinde koşmaları…''* (Woolf, 2002, s.33). Kadına atfedilen bu özellikler Yüzey öyküsünde müze görevlisinin kadın yazara söylediği cinsiyetçi sözlerle onaylanmaktadır. Ayrıca Rodin ve Camille'nin şair abisi Paul öyküde Camille'yi "duygusal" olduğu için özgürlüğü taşıyamayacak biri olarak görmektedir. Erendiz Atasü öyküde kadın cinsinin biyolojik kimliğine bağlı olarak kendisi için ataerkil zihniyetin kurguladığı cinsiyetçi kalıpları yaşamı pahasına reddetmesine ışık tutmaktadır. Bu bakımdan müzede Camille'nin yarattığı eserlere odaklanan kadın yazarın ondan ilham aldığı görülmektedir.

Öyküde Camille'nin akıl hastanesinde kendi sanatından uzak tutulmasının ona yapılan en büyük kötülük olarak görülmesi dikkat çekmektedir. Bu durum, insani

çizgiden uzak bir tavırla kadın hastasına yazma eylemini yasaklayıp onun yaratıcılığının körelmesi riskine sebep olan nörolog Mitchell ve onun istirahat tedavisini eşine uygulayan bir doktor-koca yüzünden sarı duvar kâğıtları ile kaplı odada çıldırma eşiğine gelen genç bir kadının acı dolu öyküsünün anlatıldığı Sarı Duvar Kâğıdı'nı hatırlatır (Gilman, 1993). Bennett ve Royle'nin "Cinsiyet Farklılığı" başlıklı yazısında Gilman'ın ''Sarı Duvar Kâğıdı'' adlı öyküsünden yola çıkılarak yaratıcılığı öldürülen kadının düştüğü trajik durum irdelenmektedir. Kadın özneyi susturan nörolog ve kadının doktor eşi aslında ataerkil düzenin kadına kafesler yaratıp onun yaratı gücünü engelleyen temsilcileridir. Kadının kendi duygu ve düşüncelerinin kocası tarafından dikkate alınmaması dikkat çekmektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri, yaratıcılık ve yazarak özgürleşme tutkusu arasındaki ilişkiye odaklanan herkes, bastırılmış kimliklere sahip kadın öznelerin varoluşunun nasıl imkânsız hale getirildiğini fark edecektir. (Bennett, Royle, 1995, s. 118).

''Münih'e Yağmur Yağıyor'' öyküsünde Münih Üniversitesi'ne misafir öğretim üyesi olarak giden kadın kahramanın yabancısı olduğu kentte gezdiği binaların tüm sanat eserlerine duyarlıkla yaklaşması söz konusudur. Binaların mimari özelliklerini sorgulayan kadının rektörlük binası önünde tuvaline odaklanmış resim yapan sarışın Gisela ile kısa diyalogu iki kadın arasında duygusal bir köprü inşa eder. Yağmur altında resim yapan bu genç kız, öykünün ana kahramanının dikkatini çeker, çünkü alıştıkları ya da ilk kez gezdikleri binaların tarihini bilmeyen ve merak da etmeyen, sanatın ince duyarlığından uzak kalabalığı eleştirirken bu genç kızın işini tutkuyla yapıyor oluşu kadın kahramanı etkiler. Gisela'nın yaşam tarzına dair verilen bilgi ile kadın sanatçının bağımsızlığına vurgu yapılırken özgürlüğün "dikenli bir kılıf" diye nitelenmesi kavramların cinsiyetlere göre şekil aldığına işaret etmektedir:

"*Özgür bir genç kadındı o. Hiçbir şeye fazla bağlanmayan. Ne geçmişe, ne erkeklere, ne çocuklara, ne ülkelere. Başına buyruk yaşardı. Aklına eseni yapardı. (...) Özgürlüğü sarmalamıştı Gisela'yı; dikenli bir kılıf gibi; koruyordu onu geçmişten ve acılardan, yalıtıyordu gelecekten ve umutlardan, saldırırken hayatın üstüne Gisela"* (Atasü, 1992, s. 43).

''Ağlayan Kadınlar Kolajı İçin Taslak'' öyküsünde İdil ve Sırma adlı iki yakın arkadaş mektuplaşırken Kayaların Meryemi heykelinden sıkça söz etmektedirler. Kadın kahramanlar kendi yaşamlarını bu sanat eseri üzerinden sorgulamaktadır. *''Ulusal Galeri'ye bir kez daha gittim ve 'Kayaların Meryemi'ni dikkatle inceledim. Bu kez, kızın yüzünde titreşen mavimtırak şefkati görebildim. Sanırım, bir çocuğumun olmasını*

istiyorum." (Atasü, 1992, s. 153) diyen İdil'in sözlerinden anlaşıldığı gibi eser-kadın özdeşliği söz konusudur. Ataerkil düzenin kadına biçtiği tutsaklık rolünü acı çeken sanat figürleri ile sergilemeyi amaçlayan yazarın kadın kahramanlarına umut ışığını da yine bu sanat eserleri aracılığıyla vermesi onun feminist bilinci ile uyumlu bir tavırdır.

Ani adlı heykeltıraşın ressam ile gönül ilişkisinin anlatıldığı Beyaz Fil'de genç kadının ailesinin onun sanat dünyasına girişini destekleyen tutumu önemli bir ayrıntıdır. Ohannes Binemeciyan "üstüne titrediği öksüz yiğeni" heykeltıraş olmak istediğinde "kadın işi değil" demez ve Beyoğlundaki işliği açmasına da müsade eder. Bu tutum ataerkil kültürün kalıplarını kırması bakımından önemlidir. Ani'nin ressamı beklerken kilden yoğurarak yaptığı ağlayan kadınlar heykelinde *"başı ellerinin arasında çömelik kadınlar, omuzları düşük, kolları sarkık kadın sırtları, ağlayanlardan daha kara yaslı suskun kadınlar"* (Atasü, 2008, s. 51) figürleri Ağlayan Kadınlar Kolajı İçin Bir Taslak öyküsünü hatırlatmaktadır. İdil ve Sırma'nın Kayaların Meryemi karşısında hissettikleri ile Ani'nin duygu dünyası arasında "kadınların tarih boyunca çektiği acılar" üzerinden köprü kurulmaktadır.

''Beyaz Fil''de ressam için "ilham perisi" olan eşi ve sevgilisi Ani, onun gözünde estetik malzeme olarak sadece gövdeleri ile var olurlar. *"Tarih öncesi çağlardan günümüze "tapılan kadın" (tanrıça) "anılan kadın" (erkek sanatçının ilham perisi ve modeli) "satılan kadın" (tüketim kültürünün baş öğesi) olarak sanat ve moda, reklam endüstrisinin üzerine çalıştığı kadın imgesi, göğüsler, kalçalar, cinsel uzuvlara ayrıştırılarak; romantik, poetik, erotik, avantgarde türlerde eril bakışla yansıtıldı ve yansıtılmaya da devam ediyor"* (Öğüt, 2006, s. 73).

Film kuramcısı Budd Boetticher'e göre "*Önemli olan kadın kahramanın neyi tahrik ettiği ya da neyi temsil ettiğidir. O, erkek kahramanda uyandırdığı aşk ya da korkuyla, ya da erkek kahramanın onun için hissettiği ilgiyle, erkeğin davrandığı gibi davranmasına neden olandır. Kendi başına kadının en ufak bir önemi yoktur''* (Öğüt, 2006, s. 73) Beyaz Fil öyküsünde kadın kahramanların birey kimliğine sahip olamaması Boetticher'in sözlerini anlamlı kılmaktadır. Ressam, kendi duygu dünyasında yarattıkları dalgalanmaların malzemeye dönüşmesi ile yaratma potansiyelini açığa çıkarmaktadır.

Öyküde ressamın kendisini Ani adlı heykeltıraşla aldattığını onları kendi gözüyle Beyoğlunda gördüğünde anlayan acılı eş rolündeki kadın kahraman, evine döndüğünde sanata sığınmaktadır. Ressam kadın, fırçasına yoğun acı deneyiminden sonra kavuşur. "*Bir kan deresinde birbirinden uzaklaşan kilim desenlerini parçaladı"*

(Atasü, 2008, s.47) cümlesi kadının iç dünyasındaki kin ve nefretin sanat malzemelerinin içinde eriyerek eserlere aktarımını ifade eder. Karısının tablosunu yaşlılık yıllarına dek görmeyen ressam *"karısının uslu ılık evcil desenlerinde içkin şiddeti patlatan yeteneğini aslında hiç tanıyamaz"* (Atasü, 2008, s.48). Onun aynı evde yaşadığı halde eşinin eserlerine ressam kimliğine rağmen ilgisizliği kadına üstten bakan "yüce erkek" imgesinin yansımasıdır. Ünlü Alman ressam Georg Baselitz, Der Spiegel'e verdiği röportajda kadınların sanatsal ortamda "değer" testini geçemediğini ve bu nedenle resim yapamadıklarını söyler. Baselitz'e göre, Agnes Martin ve Paula Modersohn-Becker gibi birkaç istisna dışında kadınlar iyi resim yapamazlar. Pazarın "piyasa" sınavını geçemedikleri için kadınların resim sanatında yeterliliğinin olmadığını savunur. (http://sanatatak.com) Öyküde anlatılan ressamın yaratıcı yeteneğine rağmen karısına karşı ilgisiz tutumu Baselitz'in simgelediği zihniyetle uyum içerisindedir.

Ani Binemaciyan'ın "karaşın enerjisinin çekimine" yakalanan Kont Orlovski, "pıhtılı bir tutkuyla" Ani'yi sevmeyi öykü boyunca sürdüren erkek kahramandır. Ani'nin ölümcül hastalığını haber vermeye gittiği ressamın evinde "kırık kadın iskeletleri"ni andıran kilim desenlerinden çok etkilenir. Bu betimleme, Ani'nin yattığı hastane odasında "kemik torbasına döndüğü" söylenen bedenini çağrıştırır. Ressam kendi evindeki bu kilim desenlerine hiç dikkat etmemiştir. Kont ile ressamın karısı arasında geçen şu diyalog karısının resimlerine karşı ilgisiz ya da alaycı bir tutumla yaklaşan duyarsız eşin tavrını eleştirmeye yöneliktir:

> *''Kocanız ne diyor eserinize?*
>
> *"İlgilenmiyor" dedi kadın, ifadesizdi sesi ve duruşu.*
>
> *"Tahlil edemediğim garip bir tesir yayılıyor tablonuzdan."*
>
> *Kont beğenisini ifade ettiği resme yakından bakarken ressam içeri girdiğinde "Bizim hanımın denemelerini mi inceliyorsunuz, dostum? Yeniden başladı resme, uğraşıyor işte." der* (Atasü, 2008, s. 52).

"Sanatçı miti" ile ataerkil kültürün "eril" düzenini sağlamlaştıran "erkek sanatçı" söylemi öyküde ifşa edilerek eleştirilmektedir. Kadın sanatçının geri planda tutulmasının sebebi "sanatçı dendiğinde yalnız ve acı çeken erkek" figürün akla geldiği geleneksel algı biçimidir. Kadın sanatçıya yer vermeyen eril kodlarla dolu sanat ortamında, kadın sanatçının yerinin boşluklarla dolu olmasının nedeni, ressamın karısının ve Ani'nin sanatçı kimliklerinin varoluş öyküsü ile irdelenmektedir.

Türk kızı Zahide'nin aşkını ve acısını "Zaide" operasında besteleyen Wolfgang Amadeus Mozart'ın eserinden esinlenen Atasü tarafından yazılan ''Zahide'' öyküsünde

de sanat ve cinsiyet ilişkisi irdelenmektedir. Öykünün kahramanları Ruth ve Hermann konservatuar yıllarında tanışıp aşk evliliği gerçekleştirmiş bir çifttir. Yahudi kadınla evlenen arî erkeklerin Almanya'da çalışamayacaklarına dair yasa nedeniyle ülkelerinden kaçan sanatçı çiftin ulus devlet kimliği inşa eden Türkiye'ye gelerek bu kimliğin inşasına sanatsal yetenekleri ile katkı sağladıkları görülmektedir. Ruth'un şu sözlerinde hayatını bir erkeğe adaması beklenen geleneksel kadın figürünün iç sesleri ile sanatçı Ruth'un seslerinin özdeşliği söz konusudur:

"*Yaşamını bu büyük adama sunacaktı. Mesleğinden vazgeçecek, tüm zamanını, enerjisini, zekâsını Hermann'ın dehasının daha da gelişmesine adayacaktı. Ruth dindar bir Yahudi değildi, ari Hermann'la evlenmek günaha boğmadı onu; yüreğindeki tüm inanma gizilgücü bu aşk tapınağına akıyordu ve Hermann onun adadığını reddetseydi- abartı değil- ölebilirdi''* (Atasü, 1997, s. 97).

Gustav Mahler "sanatçı evliliği"nde erkekle kadının durumunu kesin çizgiler ve tanımlamalarla saptar. Çalışmalarını çok beğendiği bir besteci olan karısına düğünden kısa süre önce yazdığı mektupta besteci rolünün kendisine düştüğünü, eşinin ise sadece "seven eş" ve "anlayışlı partner" olması gerektiğini şart koşar. Karısına hitaben *"bundan sonra yalnızca bir mesleğin var beni mutlu etmek!"* der (Stephan, 1992, s. 7). Öyküde "adanmış kadın" figürü de bu sözlere uygun cinsiyet rollerini yansıtmaktadır. *"Hermann'ın bestelemeden yaşadığına tanık olmak, Ruth için ölümden ağırdı"* (Atasü, 1997, s. 100) cümlesi Ruth'un içselleştirdiği eş rolünün göstergesidir. Kendi sanat yeteneğini bilinçli tavırla eşinin gölgesinde bırakan özverili kadın kahramanın "Alman ev kadınlığı" sergilediğini ifşa eden şu sözler kadınlık rollerinin farklı coğrafyalarda kurgulanmış toplumsal kalıplarla yeniden üretildiğini göstermektedir:

"*Çay içerlerken müzik bilgisini ortaya dökmüyor, sade evinin uzantısı gibi davranıyordu, kibar, becerikli, sevecen, sessiz. Alman ev kadınlığının has bir örneği. Ruth kişisel birikiminin derinliğiyle genç öğrencileri ürkütmemek ve elbette Hermann'ı gölgelememek için böyle bir tutumu benimsemişti*'' (Atasü, 1997, s. 112).

Öyküde müziğin kahramanlar için yaşamsal önemine dikkat çekilirken *"Ah Mathilde müzik olmasa biz ne yapardık? Paramparça hayatlarımızın kırıklarını birleştiren tanrısal titreşim"* (Atasü, 1997, s. 111) diyen Hermann'ın sanat aşkı dile getirilirken Ruth sadece "eş" kimliği ile var olur. Öyküde yaşam sevinci ve müzik arasındaki önemli bağlantı, sanatın gerçekliğin en dayanılmaz noktalarını değiştirip dönüştürebilme gücü üzerinden kurulmaktadır. Yalnızlık ve mutsuzluğa karşı en etkili ilacın seslerin gücü olduğu belirtilse de Ruth'un Ankara'da gurbet duygusunun ağırlığı

ile yaşadığı yalnızlığın ilacına değinilmez. "*Dökülüyor kederler; sopranonun sesi kadınla erkeği, insanların ıstıraplı ve zorba dünyasının kıvranışlarının altında sessiz ve sağlam yatan elementlere taşıyor, maddenin ruhuna, ışığa ve sese, 1940 yılında bir gün sona ererken."* (Atasü, 1997, s. 110) cümleleri ile sanatın insan varoluşuna tesiri şiirsel bir anlatımla ortaya konulur. Anlatıcı, cinsiyet ayrımcılığının sanatçı erkeğin dünyasında da kendisine yer bulduğunu Ruth'un hüzünlü dünyası aracılığıyla dile getirir.

''Gerçek ve Düş'' öyküsünde de müzik ve insan ilişkisi ele alınmaktadır. Öyküde çamaşır yıkarken Itri'nin Naat'ını söyleyen, sonra Schubert'in Bitmemiş Senfonisine geçen, ardından uzun hava söyleyen anne figürünün müziğe karşı ilgisinin kendisine de geçtiğini belirten kadın anlatıcı, "sentez" kavramının önemine işaret eder. Hem Doğu hem de Batı müziği zevkini o yıllarda annesinden aldığını belirtirken kadınların evrensel değerlerle uyumlu ilişkini vurgular. Annesinin "yaşamındaki her şey gibi plakları da ciddiye aldığını" belirten kadın kahraman, hiçbir şeyin annesi için sıradan, önemsiz, yüzeysel olmadığını, onun yaşamın ayrıntılarına çok düşkün olduğunu belirtir. Onun ayrıntılara boğulma konusunda da annesiyle eş kimlik taşıdığı görülür. O da her şeyi ciddiye alıp her şeyin üzerinde durarak ve yaşamın tüm ayrıntılarına mercek tutarak yaşamaktadır. Öyküde ince ruhlu insanların yaşamın ayrıntılarına dair özel bir dikkat geliştirdiklerinin altı çizilmektedir. İki kadın kahramanı ortak çizgide buluşturan müziğin anne-kız bağının sağlamlaşmasında etkili olduğu görülmektedir.

Ünlü oyuncu Yıldız Kenter'e ithafen yazılan "Mis" öyküsünde "Lousie" adlı kadın tiyatro oyuncusu, bir Türk ile evlenip gurbete göç etmeden önce kumpanyalarda yıllarca çalışmıştır. İngiltere'de "bir aile işletmesi" olan küçük bir kumpanyada çalışan kadın kahramanın "Juliet olmak için doğduğu" belirtilir. Onun "Juliet" olma hevesine karşılık "Destemona" yı oynamak üzere yetiştirildiği vurgulanır. Othello'nun anıldığı bu bölümde Destemona kimliği ile Lousie arasında kurulan ilişki dikkat çekmektedir. Onun olmak istediği kişi ile kendisine verilen rol arasında uçurum söz konusudur. Destemona, kralın bir iftira sonucu kurban ettiği zavallı eşidir. Yaşadığı haksızlıklar karşısında çaresiz kalan kadının kendi kaderinde hiçbir söz hakkı yoktur. Juliet ve Destemona'nın rolleri arasında gidip gelen Lousie'nin Ankara'da gecekondu bölgesinde sonradan bir alkoliğe dönüşen Şevket ve beş çocuğu ile ataerkil kültürün annelik kalıbında sürdüğü yaşam, onun sahnede iken kaçtığı "zavallı eş" rolüne mahkûm olduğunu göstermektedir.

"Oyunculuk soydan gelir" diyen kadın kahraman, kızı Sevda'nın Konservatuara yazılma isteği karşısında çılgına döner. Onun bu istek karşısında duyduğu tepki, Louise'nin kendi geçmişinin acılarını hatırlamasından kaynaklanır. Kızına miras olarak devrettiği bu oyunculuk yeteneğiyle acılarını, sıkıntılarını ve bunalımlarını da bırakacağını düşünerek onun konservatuara yazılmasına karşı çıkar. Sevda'nın oyuncu olma hülyası nedeniyle onunla günlerce konuşmaz. Kendini tiyatroya adadığı dönemin zor koşullarını gözünün önüne getiren kadın kahramanın mesleğini geçmişte hangi koşullarda icra ettiği şu sözlerle anlatılmaktadır:

"*Kayınlara savaş boyunca bombalar düşerken, hiçbir şey olmuyormuş gibi Shakespeare oynamayı sürdürmüşlerdi; ada ülkelerinde, yarı aç yarı tok, yorgun, uykusuz, parasız, güvencesiz, hasta, esrik… sürdürmüşlerdi. Her gece tahtakurularının kemirdiği köhne ahşap sahnede sokaktaki şiddet ve yıkım karabasanını yenmiş, duyguların sonsuz gerçekliğinin zaferini kutlamışlardı*"(Atasü, 1998, s. 67).

Louise, geçmişte tiyatro yaşantısına "Juliet olmak için doğduğu"nu düşünen genç bir oyuncu olarak adım atmasına rağmen alkolik babasıyla kötü anıları, "kulisin dapdaracık ve havasız mekânındaki oynaşmaları, çokeşlilik köşe kapmaca oyunlarını" aşk sanan insanları ile sanat çevresinden soğumuştur. Kulisi arafa benzeten kadın, yolun cennet mi yoksa cehenneme mi çıkacağı sorusunun bir oyuncu için çok önemli olduğunu söyler. Boşlukta sallanan oyuncunun asıl yaşamının sahnede olduğunu belirtir. Sahneye atılan adımla ayinin bir parçası olan oyuncu için tiyatro dışı yaşam bir başka gezegen kadar uzaktır. Gerçek dünyayı tanımadığını ve gerçek yaşamın büyük aşklarını yaşamadığını düşünen Louise, tiyatro dünyasından arkasına bakmadan kaçıp uzaklaşır. Gerçek ile kurmaca sorgusu kadın kahramanın sanat kariyerini yönlendirmesinde etkili olmuştur. Louise sahnede verilen rolleri oynamak zorunda kalan bir oyuncu olmak yerine aşkla bağlı olduğu erkekle gerçek tutkulu ilişkiyi özgürce yaşamayı tercih etse de büyük hayal kırıklığına uğrar. Onun tek tesellisi babasının gizli yardımı ile tiyatro eğitimi alan Sevda'nın sahnede gösterdiği başarıdır. Öfkesinin dinmesini sağlayan duygu Sevda'nın oyunculuğu ile Louise ve babaannesi arasındaki zincire bir halkanın daha eklendiğini bilmektir. Kadın kuşaklarının birbirlerine destek oldukları dayanışmacı ruhu yansıtan sahne Louise'yi hayal kırıklığına uğratan kaderin tesellisine dönüşmektedir:

"*Bu bir Shakespeare oyunu, kızı küçük bir rolde. Ama ne büyük bir ustalıkla kullanıyor soluğunu! Söğüt dalı gibi narin, ama nasıl büyüyor sahnede! Louise'in büyükannesinin gençlik fotoğraflarını andırmıyor mu duruşu? Louise tümüyle teslim*

olmuş onu kucaklayan kavuşmaya. Öylesine beklenmedik ve sıcak, öylesine karşı konulmaz, rahatlatıcı bir sarmalayış ki bu, silahsız koyuyor bilinci; denetimler, sakınımlar, mantıksal açıklamalar işlevsiz kalıveriyor apansız…" (Atasü, 1998, s. 69).

"Giselle'in Delirmiş Ayakları" adlı öykünün ana kahramanı, işine tutkuyla bağlı bir balerindir. Giselle isminin "Normandiya prenseslerinin adlarını" çağrıştırdığını söyleyen anlatıcı, "dans ile kadın gövdesi" arasında çok önemli bir ilişkinin olduğunu fen bilimlerinden ödünç alınan terimlerin ustaca kullanıldığı bir anlatımla dile getirmektedir:

"*Bu evrende, yörüngeler apak tütüler, gezegenler saten bağcıklı-sivri burunlu bale pabuçları, uzay gövdelerin arasındaki boşluk ve kütlelerin çekimi ise devinimi doğuran müzikti. Dışarıdaki savaş ve hava akınları bu evreni yıkabilir ama sarsamazdı. Korku yoktu burada, sevda yoktu, pişmanlık, kıskançlık yoktu. Gövde soğuyordu kendi içsel kimya devinimini soğuruyordu dışsal uyarıları, saydam bir iletkene dönüşüyordu, tüm anlamları dışa vuran, kendine hiçbirini saklamadan"* (Atasü, 1998, s. 110).

Evrende insanın sanatla tümlendiğine işaret eden bu sözler kadın bedeninin kimyasının dans ve müzikle uyuma kavuştuğuna işaret etmektedir. Baleye adanmış hayatına rağmen Giselle, balerinlerin yaşamlarının nice güçlüklerle dolu olduğuna dikkat çekmektedir. Ona göre başkaları bu sanatçıların yaşantısının soğuk gerçeklerini bilmeden bale dünyasını özgürlüklerle dolu özel bir dünya olarak tanımlar. "Nasıl da kısıtlıdır bir balerinin yaşamı" diyen Giselle zorlukları, Nijinski adlı bale ustasının yaşamı üzerinden anlatır. Nijinski'yi sahnede ilk izlediğinde yaşadığı mutluluğu ayrıntılı biçimde anımsaması ondan ne kadar çok etkilendiğinin kanıtıdır. Küçük yaşlardan itibaren başlayan bale sevgisinin giderek çoğalmasında Nijinski hayranlığının etkili olduğu şu sözlerden anlaşılmaktadır:

"*Tüm duyuşların, sezişlerin, tepkilerin hammaddesini aynı harlı ateşte o unutulmaz parıltıya evrimleştiren canlılık süreci… İsa'nın çarmıhta Tanrı'yı bulması gibi, kölece çalışmanın piramit doruğunda, acı aşılınca ve tek solukken yüzlerce izleyen, nasıl sıçrardı sahnenin bir ucundan öbürüne Nijinski, kocaman bir yay çizerek yükselen boşlukta! Gövdenin tüm saklı enerji pınarlarının, haz salgılarının sonsuzca çağıldadığı o anda… Küçücük bir kızdı Nijinski'yi izlediğinde"* (Atasü, 1998, s. 109).

Rusya'da doğan on yaşından itibaren dans okuluna giden Nijinski, Paris'te ilk turnelerinden itibaren ünlü dansçılardan biri olur. Onun hem bale hem de koreografi alanında çok ünlü bir sanatçı olduğu bilinmektedir. İlk koreografisi Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrası, Paris'te gösterime girdiğinde bazı eleştirmenler cinselliğe dair fazla

cesur sahneler olduğunu söyleyerek Nijinski'yi suçlarlar. Eserlerinde cinsiyet kimliklerine dair göndermelere sıkça yer vererek toplumsal cinsiyet rollerine karşı çıkan androjen kimlikleri destekleyen Nijinski'nin başarılı kariyerinde yirmili yaşlardan sonra yaşadığı ruhsal bunalım önemli bir kırılma noktasıdır. Onu şizofreniye kadar sürükleyen bu rahatsızlığın ardından akıl hastanesine kapatılan balet, sanat dünyasından uzaklaşmış ve 1950'de vefat etmiştir. 1910'da geleneksel bale eseri olan Giselle sahnelenirken kadın dansçıya bir erkek dansçı eşlik etmektedir. Atasü'nün öyküsünün adında da Giselle sözcüğü geçtiğinden öykünün ana kahramanı olan kadın balerine kurmaca metinde Nijinski eşlik ediyor gibidir. Öykü boyunca hem kadın kahramanın duygusal dramı anlatılır hem de Nijinski'nin fırtınalı yaşamına gönderme yapılır. Ferid Edgü "Nijinksi Öyküleri''nde baletin yaşam öyküsünden yola çıkarak öyküler kurgularken Erendiz Atasü de toplumsal cinsiyet rollerine uygun hareket etmeyen kadın kahramanın hayal kırıklıklarını ünlü baletin zorlu yaşamıyla paralel anlatmıştır. Balerinlerin sahnede adeta zarif kanatlar takıp uçtukları anlar tasvir edilirken yazarın kendi uzmanlık alanının terimlerini kullanarak özellikle gövdenin işleyişi konusunda etkileyici bir anlatıma yer verdiği görülür. Bir balerinin sahneye çıkış anı ile perdenin kapandığı ana kadar geçen yaratma eyleminin tasvir edildiği bölüm bu duruma örnek niteliği taşır:

"*Kemik, bağ, yağ dokularının tüm direnci kırıldığında, gövdesel sesler susar. Kıpırtısız sükûnet yağımsı, ılık bir banyo gibi sarar sürtüşmesiz dokuları. Devinimdir o! Ve dansçı öylesine farkındadır ki her kas ucunun, her damar cidarının, öylesine egemendir ki her ekleme, esrikliktir yaşadığı. Göz nerede sonlanır, omurilik nerede başlar? Uçuşun ta kendisidir o, hem de seyredendir görmediği zarif kanatlarını... Alkışı neden sonra duyar: Gururlanır mı? Ve sonra, yaralı bir hayvan gibi yıkılır gövde iniltilerle; telaşlı göğüs yürek durayazmaya yaklaşmış gibi ağrılı inip kalkar. Tanrısallığın bedelini ödemektedir et"* (Atasü, 1998, s. 109).

Anlatıcı, Giselle'nin "*kendini bildiğinde nicedir dansçı olduğunu*" ve " *insanları kucaklayan, kapalı bir evrende yaşadığını"* söyler (Atasü, 1998, s.109). Devinimin sessizliğini hissederek mutlu olan bu kadın kahramanın otuzlu yaşlara kadar bu büyüsel atmosferde çalıştığını vurgular. Otuz beşinde bu işi bırakması gerektiğini düşünen Giselle'nin "*soğurma, dönüştürme, yansıtma sürecine doku malzemesi tazeyken dayanabildiği*" vurgulanır (Atasü, 1998, s. 110).

Giselle'in bedeninde bir damla dahi yağ bulunmadığının altını çizen anlatıcı, onun dansı bıraktıktan sonra diğer insanlardan fiziksel ve ruhsal farkının iyice açığa çıktığını belirtir. Ayrıksı duruşu nedeniyle Giselle diğer insanlarla arasına çekilen

görünmez perdenin farkındadır. İçlerine karıştığı kalabalık ortamlarda dans etmemiş yağlı insanlar karşısında onlardan farklı olduğunu düşünen ve bu duyguyu sıkça yaşayan kadının özsavunu zırhı olarak bu perdeyi araya çektiğine işaret edilir. Dans edenlerin kendine özgü dünyalarının özelliklerini belirten anlatıcı, bu dünyayı bilmeyen, tanımayan, kimi zaman hiç anlamayan ya da yanlış anlayan kalabalıklara sert eleştiriler yöneltir:

"*Dansçılar kendileri gibi olmayanları garipsemezler, çünkü başkaları üstüne düşünmezler. Yağdan arınmış evrenlerinde saklama, biriktirme, istifleme nedir bilmezler. Onların düzeni yakma ve tükenme üzredir. Kasları germe ve bükme sanatının ancak yağ katmanlarını incelterek, giderek yok ederek başarılan ıstıraplı uyumunu öğrenmeyenler nasıl kişilerdir? Çifte gerdanlı gergedanları andıran andıranlar, koca kalçalı inekler gibi salınanlar, çökelmiş iri engerekler*?" (Atasü, 1998, s. 111).

Yıllar sonra modern bale ve tiyatro gösterilerini büyük bir merakla izlemeye giden kadın kahramanın popüler sanat kaygısı ile yaşanan yozlaşmaya tanık olması onu çok üzer. Sanata verdiği değer nedeniyle sahnede izlediği oyunun yapaylıklarını, eksikliklerini, yanlışlarını hemen tespit eder. Gösteride kadın cinselliğinin ön planda tutularak seyircinin dikkatini çekme çabalarındaki abartıları çok çirkin bulan kadının sahnede Giselle rolündeki oyuncunun çıplak ayakları karşısında tepkisi büyük olur. "Giselle'in kısa kütükler gibi kalın bilekli ayakları" nın asıl başrol oyuncuları olduğunu düşünüp artan öfkesini bastırmaya çalışır. Aslında bu uyumsuzluk zaman içerisinde sanatın işlevi konusunda yaşanan değişikliklere de işaret etmektedir. Giselle'in biten gösterinin ardından kendisini ne kadar kötü hissettiği şu sözlerle anlatılır:

"*Dışlanmış, reddedilmiş, itilmiş gövdesindeki gizilgüç sıkıştığı ıstırap köşesine sığamamış, atom çekirdeği gibi patlayıp Giselle'in bedenini dağıtmıştı. Kökünden sökülmüş meme, kopmuş parmak, parçalanmış ağız, yırtılmış dölyolu… Etin şizofrenisi. Nasıl da utanmazca sergiliyorlardı can acıtan yoksunluklarını deli kızlar! Çömelip bacaklarını açıyorlardı! Nasıl bir corps de ballet idi bu! Kadınlık organlarını izleyicinin suratına fırlatıyorlardı, kullanılıp atılmış yoksul kızlar! Delirme haklarını savunuyorlardı!"* (Atasü, 1998, s.116).

Gösteriye büyük bir hevesle ve ilgiyle giden kadın kahramanın sahnede "Giselle" rolünü izlerken modern sanat adı altında balenin içerik ve biçim özelliklerinde yapılan değişiklikler karşısında büyük hayal kırıklığına uğradığı görülür. Kendisinin yıllar önce oynadığı "Giselle" rolünü hatırlayan kadının çıplak ayaklarla köylü kızını daha iyi canlandırdığını düşünen başarısız oyuncuyu izlerken öfke krizine tutulduğu, bu

öfkeyi bastırmakta zorlandığı görülür. Genç dansçının ızdırapla kıvranan kalın bilekli ayaklarından başka bir yere bakmayan kadın, estetikten uzak bu görüntü karşısında her şeyi "yanılsama" olarak adlandırması ve "gerçeklik kırılması" yaşadığını söylemesi dikkat çeker. Bir kâbusun sürekliliğinin söz konusu olduğu bu bölüm, öykünün de sonuç kısmıdır. Öykünün sonunda kadın kahramanın adeta çıldırmanın eşiğine geldiği anlaşılır:

"*Tüm klasik bale bir yanılsamaydı. Beyaz kuşlar gibi uçuşması ayaklarının – kırk beş yıl önce Giselle rolünde – kendilerine ait bir bilinçleri varmışçasına, kocaman bir yanılsamaydı… Yanılsamanın yanılsaması… Beyindeki en üst merkezlerin – çelik iradenin- buyruğundaydı onlar, ayaklar, bedenin köleleri… Çılgın Giselle 'in ayakları gövdenin aşama sırasını tepetaklak çevirmişti; acılı başına buyruk ayaklar… Nasıl yan yan basıyorlardı, kıyı kıyı itilmiş itilmiş, dolanıp seğirtirken. Giselle onu reddeden soylunun peşi sıra; tüm gövdeyi ve gövdenin tacı beyni artlarında sürüklüyorlardı, umutsuz, güvensiz, vazgeçmeyen, hor görülmekten öte yitireceği hiçbir şeyleri olmayan çıplak ayaklar. Yaşlı balerinin karabasanına dalıp çıkıyordu kırk beş yıl öncede kalmış gençliği ''* (Atasü, 1998, s.117).

"*Kadın sanatçının hayatının bütün alanlarında sanatçı kimliğini yaşayamaması, onun iktidar söylemi içinde yer alamaması anlamına gelir. Kadınlar tuvalin başında farklı, hayatın mutfağında farklı bir benlikle algılarlar kendilerini. Bütünleşmiş bir varlık değil birbirine eklenmiş ve dolayısıyla ikiye bölünmüş bir varlık olarak yaşarlar*'' (Rüzgar, 2004, s. 323). Ataerkil düzenin kadını kategorilere ayırma eğilimi, onun yaratıcı yeteneklerini ortaya koyarak özgürleştiği alanlarda tümlenmiş bir insan olmasının önünde büyük bir engeldir. Winant'ın altını çizdiği gibi sanatta yaratıcılık ile cinsiyet ve beden arasında önemli bağlar söz konusudur. Erkek öznenin iktidarı sanatsal yaratıyı da etkilemektedir (Winant, 1987, s. 134).

"Ağlayan Kadınlar Kolajı İçin Taslak'' öyküsünde Sırmanın resim yapmaya başlaması onun yaşamında büyük bir değişim kaynağıdır. Sanatsal yaratım onun yaşama bakışını etkileyerek özgüveninin artmasını sağlar. Eşine resim kursuna gitme kararını açıklarken "çok bilmiş pozlar'' ile erkeğin ataerkil kültürün üstün konumdaki cinsi rolüne uygun davrandığı görülür. Ekonomik bağımsızlığı olmayan kadın kahramanın resim kursu için "haftalık ders ücretini bırakmayı lütfen unutma. Ee, kimse senin karına hayrına ressamlık öğretecek değil ya!.." (Atasü, 1992, s.127) sözlerinde erkeğe bağımlı olduğu vurgulanır.

Öykülerde kadın kahramanların sanata sığındıkları ve sanatla huzura kavuştukları görülmektedir. Resim eğitimi alıp kendi becerisini sergilemeye başlayan kadın kahraman için sanat rahatlama ve dışa vurum aracına dönüşür: *"Resim, oraya kaçtığım zaman, dertlerimi unutturan ülke.. Sözlerin ve davranışların yaralayıcılığından arınmış, rengin ve desenin kendilerine özgü dengeleriyle biçimlendirdikleri başka ve yeni evren"* (Atasü, 1992, s.135) diyerek sanatın renklerinin sosyal çevreyi tümüyle değiştirdiğini vurgular. Kadının dünyasını güzelleştiren tuvale öfkeyle dokunan erkek elinin ona zarar vermesi simgesel boyutta anlam kazanır. Eşinin kendisine şiddet uygularken resimlerine dokunması ve kadın kahramanın emeğinin talan edilmesi Sırmanın yaşamında büyük bir kırılma yaratır: "*Hırsını benim tuvalden aldı. Öyle bir çarpışla devirdi ki –görmemiş meğer- kanvas delindi. Çok emek verdiğim bir çalışmaydı. Gözlerimden sicim gibi yaşlar inmiş… Yavuz kaç kez özür diledi…"* (Atasü, 1992, s.128).

"Deli gibi resim yapıyorum. Yoksa gerçekten çıldırırdım" (Atasü, 1992, s. 137) diyen Sırma'nın işine odaklanması, renklerle bütünlenmesi eşini içten içe rahatsız etmiştir. Özgürlüğüne kavuşan kadın için kurtarıcı rolündeki tuvale zarar verip "görmemişim'' diyen eşin bilinçaltının dışavurumu söz konusudur, çünkü kadın kahramanın yaratıcı yeteneğini ortaya koyarak özgüvenle kendi ayaklarının üzerinde durmasını "görmek istemeyen'' erkek kahramanın iç dünyası yansıtılmaktadır. Sanatın dilinin gizemini çözen kadın kahramanın "yeni dil'' öğrenir gibi resim yapmayı öğrenmesi doğayla kurduğu yeni iletişim biçimine işaret eder:

"*Tuvalin başında yorgun ve hırpalanmış bir ev kadını değilim; renkten ve desenden kurulu bir yeni evreni, çocuk heyecanıyla keşfe çıkmış bir gezginim. Özgür ve meraklı… Giderek yeni dil öğreniyor, yeni evrende kendi dünyamı kuruyorum. Güçlüyüm… Yaşıyorum… Bir şairin, yaşamın tekdüze yuvarlanışının, gündelik, sıradan işleyişinin altında akan gerçek devinimini hissedebilmesi gibi, cismin, hacmin ve ışığın sıradan duruşlarının altındaki şiiri keşfediyorum. Deliriyor muyum?"* (Atasü, 1992, s. 136).

Kadın kahramanın duygu dünyasını estetize ederek tuvale yansıtan resmin kendine has ezgili bir söyleyişe sahip olduğunu keşfettiği anlaşılmaktadır. Yaratma eylemini derinlemesine sorguladıkça çıldırmanın eşiğine gelip gelmediği hususunda kendi kendine sorular sormasının nedeni, sıradan insanların sıradan dünyasından uzaklaşmaya başlamasıdır. Yaratıcı deha ile delilik arasında kurulan ilişki bu öyküde de sorgulanmaktadır.

"Bir iki karma sergiye katıldım. Birkaç resim sattım. Acaba günün birinde kişisel sergimi açabilecek miyim? Bu umutla yarına bağlanıyorum. Çalışıyorum. Hâlâ pek çok ağlıyorum, yalnızlığı çalıştığım saatlerin dışında hiç sevmiyorum. Ama giderek direncimin geliştiğini sezmek iyimserliğimi besliyor; güçleniyorum" (Atasü, 1992, s. 149).

Kadın kahramanın resimlerine eşiyle cinsel yaşamındaki soğukluk ve uzaklığın gölgelerini yansıttığını fark ettiği anda "*çirkin, çok çirkin desenler çiziyorum! Yalnız bırakılmış, sırt dönülmüş, kıvranan kadın gövdeleri''* tesbitinin ardından *''Özdemir'le cinsel yaşantımızın yıllar önce bittiğini, son dönemlerde bana dokunmak bile istemediğini yazmış mıydım?"* (Atasü, 1992, s.136) sorusuna yanıt araması önemlidir. Kadın kahramanın özgürlük arayışının aslında bir kimlik mücadelesi olduğu ortaya çıkar. Var oluşunu gerçekleştirmeye çok yaklaşan Sırma, kararsız ve umutsuzdur. Cinsel yaşamını dahi anlattığı yakın arkadaşı İdil'e göre yok oluşların aslında varlığın yeniden doğuşunun anahtarı olma misyonu vardır. Erendiz Atasü'nün kadın kahramanlarının pek çok acı dolu deneyimden sonra bilinçlenme anında özgürlüğü duyumsadıklarını hissetmeleri, bu rahatlama anının zorlu yolun sonunda gerçeklemesi ortak özelliktir. İdil'in kadın gövdesinin kendini yenileme özelliğini feminist bilincin oluşumu ile bağlantılı açıkladığı şu sözleri Sırma'yı yüreklendirmeyi başarır:

"*Ama sende öyle inanılmaz bir 'yeniden doğuş' işlevselliği var ki, bu yarayı hemen onaracaksın. Çünkü bu gerçek bir yaradır! Senin kendi kendine açtığın ve sürekli kanattığın alınganlık yaralarına benzemez. Bünyendeki 'yeniden doğuş' işleyişini daha ne kadar gemleyeceksin?"* (Atasü, s. 160).

''Beyaz Fil''de sadece "ressamın karısı'' olarak anılan kadın kahraman, Sırma ile pekçok ortak nokta taşımaktadır. Evliliğinde sorunlar yaşayan ve resim yaparak hayata tutunmaya çalışan kadın kahramanın ismine öyküde yer verilmemesi hususunda Erendiz Atasü şu açıklamayı yapar: "*Beyaz Fil'deki eş, ayrıntılı çizilmiştir ama o kadın kendini gönüllü olarak bir role indirgemiştir; o kendisi ve herkes için sadece ressamın karısıdır''* E. Atasü (kişisel iletişim, 19.06.2010). Erkek egemen söylem, kadını kendi kimliği ile değil erkeğin uzantısı olarak tanımladığından yazar, ressamın karısının portresinde bu söyleme dikkat çeker. Evde "hizmetkâr'' olan kadın kahraman yaratıcı yeteneğini ortaya koyan eserlerinden haberi dahi olmayan kocasına bu durumun nedenini hiçbir zaman soramaz. Sırma da benzer bir ruh haline sahip olduğundan iki kadın kahraman için de sanat bir limana dönüşmektedir.

7.6.2. Erkek Şair ve Yazarların Dünyası

Ataerkil kültür kodları, yaratma edimi ile erkek cinsi arasında ilişki kurmakta ve "üstün cins" olarak gördüğü erkeğin "yaratıcı" güce ve beceriye sahip olduğunu savunmaktadır. Shulamith Firestone'ye göre "*erkekler düşünüyorlar yazıyorlar ve yaratıyorlardı, çünkü kadınlar bütün enerjilerini bu erkeklere akıtıyorlardı; kadınlar kültür yaratmıyorlar çünkü onlar aşkla meşguller''* (Sevim, 2005, s. 77). Feminist kuramcılar duygusallığı ile öne çıkarılan kadın cinsinin kültürel kimliğe katkı sunacak yaratıcı faaliyetlerden uzak tutulmasını ataerkil ideolojinin araçlarıyla örülen toplumsal cinsiyet rolleri ile açıklamaktadır. "Tanrı, baba, yazar, devlet" gibi sözcüklerin çağrışımlarının erkek cinsine dönük olması iktidar araçlarının kurguladığı kültürün ürünüdür. Virginia Woolf'un Kendine Ait Bir Oda'da belirttiği şu sözler erkeği "üstün yaratıcı" olarak gösteren aynaların kurgusunda kadına biçilen rolü ortaya koymaktadır:

''Uygar toplumlarda kullanımları nasıl olursa olsun, aynalar tüm şiddete dayalı ve kahramanca eylemler için gereklidir. (...) Kadın gerçeği söylemeye başlarsa erkeğin aynadaki görüntüsü küçülmeye başlar; yaşam karşısındaki uyumluluğu yok olur. Erkek sabah kahvaltısında ve akşam yemeğinde kendini gerçek boyutlarının en az iki katında göremezse, kararlar vermeyi, yerlileri uygarlaştırmayı, yasalar koymayı, kitaplar yazmayı, özenle giyinip yemekli toplantılarda konuşmalar yapmayı nasıl sürdürecektir? (Woolf, 2014, s. 41).

Erendiz Atasü roman ve öykülerinde yaratma ediminin cinsiyet ile bağlantısını hem kadın kahramanlar hem de erkek kahramanlar aracılığıyla sorgulamaktadır. Cinsiyet hiyerarşilerinin özellikle yazarlık söz konusu olduğunda açığa çıktığını kurmaca metinleri aracılığıyla ifade etmektedir. "Eski Sevgili" öyküsünde erkek kahramanın yazarlık dünyası üzerinden toplumsal cinsiyet rolleri sorgulanmaktadır. Öykü, "yazmaktan neden vazgeçtim" şeklinde bir soru cümlesi ile başladığından üretkenliğini yitiren bir kahramanın iç dünyasının yansıtılacağının ipucu verilmektedir. Öyküde anlatıcı konumundaki yazarın cinsiyeti birkaç sayfa boyunca anlaşılmaz, fakat "*sözcüklerle boncuk gibi oynayan, dizip bozan yeniden dizen ve kendi gücüne hayran olduğunu açıkça belirten"* (Atasü, 1992, s. 11) bir erkek kahramandan söz edildiği anlaşıldığında "narsist" eğilimler de ortaya çıkar. Çevresindeki kadınların sürekli kendisini "yarı tanrı" gibi hissettirmesinden bunaldığını söyleyen erkek kahraman, *"dikkat edilmezse kırılacak bir nesne"* (Atasü, 1992, s. 19) muamelesi görerek yaşamaktadır.

Ataerkil toplumlarda kadın, erkeğe hizmette kusur tanımaması gereken bir "hizmetkâr" olduğundan onun varlığına gösterilen özen de toplumsal cinsiyetle uyumludur. Erkek, yazma eyleminin uzağında iken dahi ataerkil düzenin "üstün cinsi" olduğundan yazma becerisi ile üretkenliğini kanıtladığında öyküde olduğu gibi "yarı tanrı" katına yükselen "yüce" varlığa dönüşür. Öyküde erkek yazarın rahat çalışması için ailesinin çabası ve özverisi dikkat çekmektedir. Erkek sanatçıların eşi olmanın zorluğu üzerine araştırmalar yapan feminist kuramcılara göre erkeklerin yaratıcılıklarının körelmemesi için çevresel koşullar da dâhil tüm detayların düşünülmesi evrensel çizgide kabul gören gerçekliğe dönüşmektedir. Sanatçı eşlerinden biri olan Nina Kandinski için kocasının yanındaki rolü kusursuz "kariyer refakatçisi" olmaktır. Anılarından alınan şu pasaj onun "ev hanımı" rolünü nasıl özümsediğini ortaya koyar:

''*Eğer bir kadın bir erkeği gerçekten seviyorsa, o zaman evi özenle idare etmek zorundadır ve iyi de bir aşçı olmalıdır. Erkeğin kendisini geliştirebilmesi ve kaygısızca çalışabilmesi için onun gerisinde kalmak ve birçok şeyden vazgeçmek zorundadır. Ben bunu yaptım: Bu nedenle evliliğimiz o kadar mutluydu"* (Stephan, 1992, s. 9).

''Operada Bir Gece'' adlı öyküde yazarın işini rahatça yapabilmesi için tüm aile fertleri ona destek olmaktadır. Evin bir bölümünün çalışma mekânı olarak onun için ayrılmasının gerekçesi *"aile reisinin gereksinimlerine son derece saygılı bir haneydi burası"* (Atasü, 2008, s. 56) sözüyle açıklanmaktadır. Ataerkil kültürde "aile reisi" kavramı sonsuz güce sahip erkek cinsi ile eş anlamda kullanılmaktadır. Evde ışık ve havalandırmanın yazara göre ayarlanması, parmak ucuna basarak yürünmesi, fısıltıyla konuşulması da onu rahatsız etmemek için alınan önlemler iken diğer aile bireylerinin kısıtlanan özgürlüklerinden hiç söz edilmez. Ünlü yazar "baba" için her tür fedakarlığa ailenin tüm üyelerinin razı olması "baba yasasının" gereğidir. Ünlü bir yazar olmasına rağmen kitaplarının artık yeterince okunmuyor olmasına çok üzülse de bunu çevresine yansıtmayan erkek kahramanın iktidar kaybetme korkusunun bastırıldığı anlaşılır. İş adamı damadı bazı çözüm önerileriyle yaklaşsa da yazar *"güncel yolları hor görüp"* (Atasü, 2008, s. 56) kaderine razı olur. Bu noktada iki erkeğin rekabeti söz konusudur, çünkü zengin damat paranın gücüne sahip olduğundan yazarlık yeteneği olmasa da ekonomi dünyasındaki nüfuzunu kullanırken eşinin babasına uzattığı yardım eli ile onun iktidarının üstüne çıkmaya çalışmaktadır. Evde kadınların bu iktidar savaşı yaşanırken korudukları sessizlik, geleneksel kadın imgesine uygundur.

"Operada Bir Gece" öyküsünde eleştirmenlerin metinde anlatılan "erkek yazar"a dair görüşleri edebiyat dünyasının eril iktidarını yansıtmaktadır. Yazardan söz ederken cinsiyetçi tutuma işaret eden "peçe" kavramını kullanarak "hayatın yüzündeki peçeyi yırtıp attı" diyen eleştirmenler onun salt cinsellikten cesurca söz edebilmesini takdir ederler. "*Belki Türk edebiyatında bunu hakkıyla yapan ilk yazardı, erkekliğiyle şişinmeden ve kadınlığı aşağılamadan, metnin zarafetini bozmadan ne buhranlı gövdenin nazik ayrıntıları korkutabilmişti onu ne de sözcükler… Sarsıcı değil içe işleyen bir üslup benimsemişti"* (Atasü, 2008, s.62) cümleleri kadın cinselliğini yeterince yansıtamayan edebiyat dünyasındaki eksikliğe de dikkat çekmektedir.

Bir ödül töreni için gittiği binanın koridorlarında ünlü yazarları hayal eden yazar kahramanın ''Thomas Mann bile kadın erkek aşkını yeterince anlatamamıştı" sözünü kendisi için bir avuntu kılması dikkat çeker. Ahmet Hamdi Tanpınar ile hayali bir tartışma içine giren öykü kahramanına göre Huzur romanında Mümtaz'ın Nuran'ı anlamaması Mümtaz'ın ham bir delikanlı oluşuyla açıklanabilir fakat Tanpınar'ın kadın-erkek çelişkisi üstüne kafa yormadan aşkı anlatmaya çalışması, kadın dünyasına çok uzak olması eleştirilmesi gereken hususlardır. *"Üstelik psikanaliz de biliyordun sen. Bak Halit Ziya ve Mehmet Rauf senin gibi bilgiçlik taslamadan ne güzel incelediler insan ilişkilerini."* (Atasü, 2008, s. 65) diyen kahramanın bu noktada yazarın sözcüsü konumunda olduğu anlaşılmaktadır. Kadın yazarları ve kadın kahramanları tek bir yere koymanın "*hayatta da edebiyatta da*" zor olduğunu belirten anlatıcıya göre "*kadınlar ya konumu dolduramıyor ya da fazla gelip taşıyor ama iki halde de acı çekiliyordu"* (Atasü, 2008, s. 65).

''Operada Bir Gece'' öyküsünün yazar kahramanı eşinden boşanmadığı için kendisini terk eden eski sevgilisinin zaman içerisinde ünlü bir kadın yazar olmasını hazmedemez. Onu her zaman edebiyat meraklısı ve ''kendi kitaplarının tutkulu hayranı" genç kadın olarak görmek ister. Bu tutum, edebiyat dünyasında kadına sadece "okur" olarak yer açan eril bakışın göstergesidir. Ayrıldıktan sonra eski sevgilisinin hiçbir kitabını okumamış olması iki sebeple açıklanır: *"Kadının kendisinden daha üstün bir yazar olması veya onun da duygularının katledilmiş olabileceği kuşkusu" ile kitapları okumaz''* (Atasü, 2008, s. 66) Bu noktada erkek yazarın kendi iktidarını sarsacak "ünlü ve başarılı kadın" sevgiliye tahammülünün olmadığı anlaşılmaktadır. Hayat Bir Rüya öyküsünde de benzer bir sahne ile karşılaşırız. Öyküde verimsiz bir döneme girince sevgilisinden uzaklaşan şair, gençliğinde birlikte olduğu kadına yıllar sonra trende rastladığında göz göze dahi gelmek istemez. Dergilerde şiirleri uzun süredir

yayımlanmayan şairin durumu anlatıcı tarafından şöyle özetlenir: *"Tek bir sözcükle özetlenebilirdi duruşu: yenilgi! Tükenişine kadının tanık olmasını istemezdi"* (Atasü, 2008, s. 95).

''Özlemek'' öyküsünde ev hanımı kadının "Operada Bir Gece" öyküsünde olduğu gibi eşinin rahat çalışabilmesi için evin tüm düzenini değiştirdiği görülür. Yıllarca hasta annesine bakan kadın kahraman, vefatının ardından annesinin odasını eşine çalışma odası yapıp odanın diğer bölümlerle tüm bağlantısını keserek *"adamın emrine"* (Atasü, 2008, s. 99) verir. Ailesinin yanına günlerce uğramasa dahi buna razı olan kadın kahraman eşinin kendi hayatından tümüyle gitmemesi için büyük çaba sarfeder. "*O, kendisine ait zamanı ve mekânı hakeden yüksek bir entelektüeldir, eserlerini yaratacağı sessizlik ve yoğunluk onun adına sağlanıp ona sunulmalıdır. Hakkı yenmiş bir düşünce adamı"* olan eş, *"sevimli yavruları, fedakar karısı, sıcak yuvasını"* kaybetmeden yaşamını sürdürmelidir'' (Atasü, 2008, s.103). Öyküde erkek yazar "yarı tanrı" olarak tasvir edilmektedir. Eşinin tüm fedakarlıklarına rağmen onun evinden uzaklaşmasının nedeni, yazma edimi için gerekli yoğunlaşmaya çocukları ve hasta kayınvalidesi yüzünden ulaşamamasıdır. Oysa kadın kahraman eşini eve bağlayabilmek için onun verimli çalışacağı alanı yaratma işini vazife duygusuyla sahiplenir. Öyküde "fedakâr, cefakar, vefakar" kadın imgesi aracılığıyla ataerkil düzenin kadına kendi kimliğine kavuşma hakkı tanımaması eleştirilmektedir.

7.7. Cumhuriyet Devrimlerinin Kadının Sosyal Yaşamına Getirdiği Yenilikler

Kemalist kimliği ile tanınan Erendiz Atasü, Cumhuriyet ve kadın ilişkisini Cumhuriyetin doğuşuyla kadınların kazandıkları sosyal ve siyasi hakların bilinci ışığında tahlil etmektedir. *Dağın Öteki Yüzü* romanında Vicdan, Türkiye'deki kadın devrimi üstüne BBC radyosunda bir konuşma yaparken ulus devletin "yeni kadın" modelini tanıtmaktadır. Batı'da kendi ülkesinden 'feminist cumhuriyet' diye söz edildiğini belirtmesi, kadınlık durumunun ulus devlet politikasında önemli bir yer teşkil ettiğine işaret etmektedir. Cumhuriyet döneminin kadın yaşamına dair inkılaplarına Batı ülkelerinin bakış açısını öğrenmeye çalışan Vicdan, dışarıdan bir gözle yeni devletin yarattığı dönüşümün olumlanmasını sağlar. İngiltere dış işleri bakanı ile tanışma fırsatı bulur ve onunla devlet-kadın-politika- kimlik ilişkisini merkeze alan bir konuşma yapar. Ciddi bir gazeteden gelen röportaj teklifini kabul eden Vicdan'ın oradaki sorulara verdiği yanıtlar dikkat çekicidir:

"*İngiltere'de altı yıl kaldınız Miss Hayreddin. Bu sürede hiç aşık oldunuz mu? Bir İngiliz ile evlenmeyi hiç düşündünüz mü?"*

"Hayır, asla."

"İngiliz erkeklerini beğenmediniz mi?"

"Elbette hayır; onlar tam birer centilmen."

"Öyleyse?"

"Ben ve arkadaşlarım ülkemize âşıktık."

"Ne büyük irade."

"Öyle mi dersiniz?" (Belki de sakınım...) (Atasü, 1995, s. 99).

Bu konuşmanın ardından neden röportaja kendisinin seçildiğini sorgulayan Vicdan, atılan bu adımların hepsinin bir "aydınlanma projesinin parçası" olduğuna karar verir. Kendisinin aydınlanma yolundaki taşlardan biri olduğuna inanır. *"Gazi'nin "asri Türk kadını" fikrine etten kemikten örnekler yaratma gayesini kavradım. Bu gayeye hizmet ediyorum; ve bunun ordu, vergi, maarif, dâhili teşkilatlanma kadar önemli olduğunu biliyorum. Bana güvendiğini hissediyorum ve ona minnet duyuyorum."* (Atasü, 1995, s. 235) diyen Vicdan, Atatürk'ün Türk kadınına verdiği görevlerin kadının toplumdaki konumunu yükseltme ve yüceltme amacına yönelik olduğunu savunur.

Vicdan, evlilik fikrinden uzak bir yaşam sürdüğü İngiltere'de kadınlığından uzaklaşmış, ideallerine odaklanarak eğitimini sürdürmüştür. Erkeklere sadece arkadaşça, dostça yaklaşan Vicdan kendisine ilgi duyan Hugh adlı İngiliz'e çok soğuk davranır ve onun tüm davetlerini reddeder. Vicdan, ailesine düşkünlüğü ve yurtseverliği nedeniyle yabancı bir erkekle evliliği hiç düşünmez. Hugh, Nefise'yi baloya davet ettiğinde Nefise bunu arkadaşından gizleyerek onun davetine büyük bir hevesle koşar. Nefise'nin ona âşık olup evlilik hayalleri kurması Vicdan'ı endişelendirir. "Sakınım" sözcüğünden nefret eden Nefise, Vicdan'ın uyarıları karşısında bazı toplumsal kalıpları cesur bir tavırla eleştirir:

"*Nefise: Baloyu görmek istiyordum. Beni davet etmemeliydi. Seni gerçekten sevseydi, beni davet etmezdi.*

Vicdan: Beni alakadar etmiyor. Beni alakadar eden sensin. Üzülüp yıpranmanı istemiyorum.

Nefise: (Acı bir gülüşle) Hep böyle saklanarak mı yaşayacağız?

Vicdan: Yurdumuza dönünce, saklanmamıza lüzum kalmayacak.

Nefise: Herkes bizi bekleyecek, değil mi? Avrupa'yı fethetmiş, kahraman Türk kızlarını.

Sessizlik…" (Atasü, 1995, s. 65).

Bu sözler Nefise ve Vicdan'ın kadın erkek ilişkileri konusunda farklı bakış açılarını ortaya çıkarmaktadır. Ölçülü, kontrollü, düzenli bir yaşam biçimini tercih eden Vicdan için her şey belli bir plan dâhilinde ve akla uygun olarak gerçekleştirilmelidir. Oysa Nefise, kendisini koruyacak bu güvenli kalıpların dışına çıkmak için kabuklarını kırmak istemektedir. Üzerindeki sorumluluk duygusunun onun duygu dünyasını şekillendirme gücüne sahip olması Nefise için büyük bir sorun kaynağıdır. İç dünyasını karmaşık hale getiren konu, Cumhuriyetin yeni kadın modelinin sosyal yaşamında ona hem özgürlükleri sunması hem de kadın kimliğini sınırlamasıdır. Vicdan, yeni kadın modelinin bu sorumluluk duygusunu onurla taşımayı her zaman sürdürür. Rol model olarak örnek davranışlar sergilemesi gerektiğini duyumsar. Vicdan ve Nefise, yurt dışında iken siyasi, tarihi, kültürel öğeleri merkeze alan iç sorgulamaları onların sosyal yaşamlarını etkilemiştir. Nefise, yurt dışına çıktığında orada modern kadın tiplerine ilgiyle ve hayranlıkla bakar. Kendi ailesinde kadınlar adeta birer trajedi kahramanıdır:

"*Kadınlık adına bildiği korkmuş, sinmiş, kinlenmiş bir varlıktı; tokat, tekme izlerini yüreğinde taşıyan, helâ aralarında gizli gizli kanayan… Nefise, böyle olmak istemiyordu! Ona, çağları aşabilmesi için, bilgiden ve ince beğeniden oyulmuş sihirli değneği uzatan kahramanına boyun eğmeli miydi? (…) Ülkesinin kadınlarının üstüne çökmüş, ağır kaderi aralayacak, başka hiçbir ışın demeti yoktu*" (Atasü, 1995, s. 199).

Dağın Öteki Yüzü'nde olduğu gibi diğer roman ve öykülerde de bilinçli kadın kahramanlar, Cumhuriyet kuşağının aydın kadınının sahip olduğu sınırlı özgürlüğe rağmen yaşamın tüm alanında kadının "görünür" kılınması için mücadele etmesi gerektiğini savunmaktadır. *Açıkoturumlar Çağı'*nda da kadın kahramanlar Kemalist kimliklerini ön planda tutmaktadır. Yıldız Hanım hem kamusal alanda hem de özel alanda kendisini tanıtırken Cumhuriyet değerleri üzerinden tanımlanmış bir kimlik ile dikkat çekmektedir. *"Yıldız hanımın çerçeveli fotoğrafı, ince bir gülümseyiş… Duvarda Atatürk'ün resmi, bir tren penceresinden Ankara'ya son kez bakarken, yüzünde veda…* (Atasü, 2006, s. 254) tasviri, onun tüm mekânlarda Atatürk'ün ilkeleri doğrultusunda hareket etmesini sağlayan bilincin ideolojik kaynağını göstermektedir. Milli mücadeleye katılmış, madalyalı bir kahramanın kızı olmakla her zaman övünen Yıldız Hanım, Cumhuriyet kadını olarak "bilim uğruna" yollara düşüp Doğu'ya gittiklerinde "Kemalist Kadın" kimliğini zırh gibi kullanır. Yolda araçlarını durduran askerlerle kendi asker

babasının vatansever geçmişini övgüyle paylaşan Yıldız Hanım'ın *"sonuçta, askerlerin dağ başlarında savundukları Cumhuriyet'in ta kendisi değil miydi?* (Atasü, 2006, s. 105) sorusu ortak ülküye işaret eder. Yıldız Hanım'ın annesi romanda Cumhuriyetin yeni kadın kimliği rolünü sosyal yaşamda da yansıtan bir kahraman olarak şu sözlerle tasvir edilmektedir:

"*Benim bildiğim annem tam bir Cumhuriyet kadınıydı. Aydındı, devrimlere bağlıydı. Şık tayyörler giyerdi. Çevresi için çabalardı. Düşünüyorum ve şimdi daha net görebiliyorum, babama bağlılığı köleciydi. Ama bize karşı sertti. Otoriterdi. Hani, kimi anne kızlar vardır, o kadar aynı kumaştan biçilmişlerdir ki, hiçbir çatışma gerçek anlamda aralarına giremez. Bizler öyle değildik, mesafeliydik"* (Atasü, 2006, s. 126).

Helen Cixous'a göre erillik ve dişilliğin özgül dilsel temsilleri edebiyat için merkezi önem taşımaktadır. Edebiyat, çoğu kez rüyalar ve bilinçaltını temsil etmektedir. Edebiyat dünyasında öznelliğin birikmesi söz konusudur. (Humm, 2002, s. 142) *Bir Yaş Dönümü Rüyası*, kadın kahramanların öznel algılarını ortaya çıkararak onların bastırılmış seslerini çoğu zaman rüyalar aracılığıyla dışavurmalarını sağlamaktadır. Cumhuriyet değerlerine ömrü boyunca sahip çıkmış edebiyat öğretmeni Feride, romanda dil hassasiyeti ile dikkat çekmektedir. Atatürk döneminde dile sahip çıkan ulus sever anlayış sayesinde milli kimliğin kurulduğunu savunan Feride'yi rüyasında gören Şirin, Kemalizmden uzaklaşan toplumsal kimliğe dair endişelerini şu tabloda ortaya koymaktadır:

"*Birden Feride göründü; sırtında '930'larda, '940'larda ve '950'lerin başlarında Cumhuriyet öğretmenlerinin giydiği türden sapsade siyah önlük, masum yüzü bir azizeninki gibi solgun, elinde bir tebeşir, karatahta başında "En değerli hazinemiz, ortak dilimiz Türkçedir," diye ders verirken.... kıyamet koptu. Bütün evlerde erkekler kadınlara dayak atmaya, kadınlar çocukları tokatlamaya, avlulara fırlayan çocuklar sokak kedilerini tekmelemeye koyuldular"* (Atasü, 2002, s.287).

Feride, dil devrimini desteklediğini sosyal ortamlarda sık sık belirtmekte ve yabancı sözcükleri kullanmamaya özen göstermektedir. Eski sözcüklerin yerine Türkçe sözcüklerin kullanımı noktasında açık bir hassasiyet sergilemektedir. Ezeli, ebedi sözcüklerini kullandığı bir konuşmada hemen "sonsuz" sözcüğünün varlığını anımsayan kadın kahraman, onu kullanması gerektiğini söyleyip yanlışını düzeltir. (Atasü, 2002, s. 208) Feride, Kamuran ile şiir ve edebiyat üzerine sohbetinde sözcüklerin kimi zaman yetersiz kaldığını, kastedilen anlamları ifade etme gücüne sahip sözcüklerin

bulunamadığını düşünür. Sözcüklerin derinliğine erişemediğini duyumsadığı anların şu tasvirinde kadın kahraman dille ilişkisini ortaya koymaktadır:

"*Ne zaman kendi içine dalsa, menzil tam da erişecekken kayıp gidiyor, sisler içinde yitiyordu. Sözcükler de böyleydi. Duyguların ve sözcüklerin derininde ulaşamadığı bir yer vardı. Tam zarı delecekken, öteye dokunabilecekken, sözcükler Feride'nin dizdiği fizik tezlerinde bahsi geçen birbirlerini çeken atomlar gibi, ışık damlacıkları gibi iç içe geçiyor, gerçeğe benzeyen ama gerçek olmayan yeni bir zar örüyordu. Parlak ışık, gözleri kamaştırıp görmeyi engelleyen...* (Atasü, 2002, s. 210).

''Uçu'' öyküsünde kahramanların dil ve devrim arasında ilişki kurarak sözcüklerin ideolojisi üzerine yaptıkları uzun tartışmalar dikkat çekmektedir. "İnkılap ile devrim, koku ile uçu, harf ile im" kıyaslanır. Hem sözlü ifadede kullanım özellikleri hem de anlamları bakımından bu sözcükler kıyaslanırken dilin ideolojik bir araç olma işlevi sorgulanır. İlhan'ın eski sözcüklerden vazgeçemeyişi ile Cumhuriyet ilkelerine sıkı sıkıya bağlı oluşu arasındaki çelişki, toplumsal kimliği ile yaşadığı soruna ışık tutar. Eski ve yeni kültür arasındaki farklar hem bireysel kimlikler hem de toplumsal kimliklerde dönüşüm yaratırken ikiliklerden kaynaklanan çatışmalara da neden olur. Dilini zaman içinde sadeleştirmeye çalıştığını söyleyen İlhan, dil devriminin önemini sıkça vurguladığı konuşmalarıyla Kemalist rejimin dil politikalarından yana seçim yaptığını ortaya koyar.

''Toz'' öyküsünde kadın kahramanın ana dile karşı duyarlığı onun düşünce dünyasını *Bir Yaş Dönümü Rüyası*'nın Feridesi ile özdeş kılar. Türkçenin doğru ve etkili kullanımı hususunu sıkça vurgulayan kadın kahramanın dış dünyayı algılama biçiminde bu husus ön planda yer almaktadır. Öyküde Beyoğlu'nun eski dönemlerini özlemle anarak yeni halinin içler acısı olduğunu vurgulamasının temel sebebi, caddelerdeki yabancı sözcüklerle dolu tabelalardır. *"Vitrin camlarına çarpıp dökülen sözcüklere"* (Atasü, 1992, s. 51) bakıp şive şive Türkçe kullanımının yaygınlaşmasını ''kadın yazar'' kimliği ile eleştirir. Gökdelenlere bakarak "garip harflerle yazılmış ışıklı bantlar" (Atasü, 1992, s. 51) yüzünden öfkelenen kadın kahraman, bir görevliye "Bu Türkçe mi?" sorusunu yöneltir. Türkçe seslerin yanlış kullanıldığını ısrarla vurgulayıp düzeltilmesi için çabalaması görevli ile arasında şu diyalogun yaşanmasına neden olur:

"Eskimiş bir dille neden bu kadar ilgilisin?

Nedeni var mı? Ben Türkçenin bir yazarıyım. Dilimin katledilmesine seyirci mi kalayım?" (Atasü, 1992, s. 57).

Kadın kahramanın kendi ülkesinde kendisini "yabancı" gibi hissetmesine neden olan sosyal ortamın kaynağı modern insanların dil hassasiyetlerini yitirmiş olmalarıdır. Özenti bir kültürde kendi kültür unsurlarına sahip çıkamayan yurttaşların benliklerini yitirdiklerini üzülerek fark eden kadın kahraman, yitirilmiş değerlerin yasını tutmaktadır. Korunması gereken fakat kıymeti bilinmeyen ana dilin en değerli hazine olduğunu sıkça vurgulayan kadın yazar, öykünün sonunda her şeye rağmen umudu koruduğunu şu sözlerle ifade etmektedir:

"*Bıraksa mıydı kâğıda döktüğü düşleri diliyle birlikte unutulsun, tüm yitik diller ve o dillerce söylenmiş tüm düşler gibi… Belki bir gün geçmişi kazan bir düş meraklısının onları gün ışığına çıkaracağı gizli umudunu, bir gelecek düşü gibi içindeki geçmişe katarak geçip gitse miydi?"* (Atasü, 1992, s. 60).

"Kayısı Gülü" öyküsünün 1925 doğumlu ana kahramanı Ayten, kendi çocukluk ve gençlik yıllarını dönemin siyasi ortamına dair bilgiler vererek anlatırken sosyal yaşamın değişen özelliklerinin altını çizer. Atatürk döneminin ardından siyasi rejimin adı aynı kalsa da kültür politikasının değiştiğini gözlemleyen Ayten'e göre *"artık Cumhuriyet paşaları, Cumhuriyet tüccarları, Cumhuriyet zenginleri vardı"* (Atasü, 1988, s. 130) Bu eleştiri "para egemen yaşam tarzına geçiş" sürecinde toplumsal yapıdaki bozulmalara yöneliktir. Manevi değerlerden uzaklaşan insanların yozlaşmış kültürünün temel kaynağının ulus bilincinden uzaklaşma olduğuna işaret edilmektedir. Kendi çocuklarına isim koyarken siyasi, kültürel ve sosyal değişimden etkilendikleri fark edilen insanların düşünce dünyası sorgulanırken isimlerin toplumsal kimlikleri yansıttığı vurgulanmaktadır. Geçmişte kalan yitik değerlerin "milli" tarihle ilişkisinin altının çizildiği şu sözlerle "dün ve bugün" kıyaslaması yapılmaktadır:

"*Ya, adlar bile değişir zamanla... Öyle "din"li, "min"li isimler yokmuş ben doğduğumda. Onlar tarihe karışmışmış... Bizim zamanımızda, Cumhur vardı. Ata vardı, Kemal vardı, Enver, evet Enver de vardı... Oğuz, Ceyhun, Seyhun, Noyan... (...) Şimdi hangisi mi moda? Haa, mesela Devrim... Yok, o eskidendi... Evrim... O var mı ki? O da eskidendi, canım..."* (Atasü, 1988, s. 129).

''Kayısı Gülü'' öyküsünde dönemin sosyal atmosferinin belirleyici gücü savaştır. Kendi çocukluk yıllarından itibaren yaşananları tarihsel olaylara dikkat çekerek anlatan Ayten, kimi zaman gazete dilini kimi zaman da rapor dilini kullanarak kısa ve kesik cümlelerle toplumsal ortamdaki değişime ışık tutmaktadır. Bireylerin sosyal yaşamlarının akışını onların iradesi dışında durduran iktidar aygıtlarının yarattığı kırılmalara dikkat çekmektedir. Kadın kahramanın kendi özel yaşamındaki gelişmeler

ile toplumsal olayların iç içeliğini vurgulanırken feminist kuramcıların dikkat çektiği gibi kültürel kodların kadının kimlik kurulumunda belirleyici öğe olduğu savunulur. Bireysel ve toplumsal konumdaki değişiklikleri eş zamanlı hatırlayan kadının bilincine şu sözlerle ayna tutulmaktadır:

"*Uzun sürdü benim çocukluğum. Pek çok insanınkinden uzun. 38'de gazi öldü, büyük ablam bir oğlan doğurdu; çocukluğum sürdü. 39'da harp patladı; adını hatırlayamadığım abla, telli pullu gelin olmaktan vazgeçip şerefleri ayak altına alarak çulsuzun birine kaçtı, çocukluğum sürdü. Taa 41'e kadar... Almanlar bombardıman edecek korkusuyla İstanbul'un boşaltıldığı 41'e kadar... 41 yılı, Bakırköy'deki yalının ve benim uzun sürmüş çocukluğumun sonu oldu"* (Atasü, 1988, s. 148).

''Ağlayan Kadınlar Kolajı İçin Bir Taslak'' öyküsünde de tarihin koordinatları ile şekillenen benliklere kadın kahramanların bakış açısıyla ışık tutulmaktadır. Öyküde annesinin yaşamı ile kendisininkini sıkça kıyaslayan Sırma, değişen toplumsal, sosyal ve kültürel atmosferin kadın dünyasına yansımalarını irdelerken kadını temsil objesi olarak gören politikaları eleştirmektedir.

"Annelerimizi, babalarımızı düşünüyorum İdil.... Çocuklukları I. dünya savaşıyla zehirlenmiş kuşakları… Kendi ülkemizin, Türkiye'nin doğrudan hiçbir çıkar payı olamadan itildiği cehennemde veya kıyısında, hep alarm durumunda ve biraz şaşkın, büyük devletlerin hesaplaşmalarının sonuçlarına katlanmakla geçen yıllar…" (Atasü, 1988, s. 162) diyerek savaş yıllarının bireyin kimliği üzerindeki dönüştürücü gücüne işaret etmektedir.

Kadın cinsi ile devlet arasındaki ilişkiyi inceleyen Ann E.Towns "Women and States" (Kadın ve Devlet) kitabında farklı devletlerin sosyal ve tarihsel yapılarında eril gücün egemenliğini tüm eleştirilere rağmen uzun yıllar boyunca kıramadığını belirtir. Devletin kurumları ile ilişki içerisinde olamayan kadının aslında tarihe sadece "tanıklık" etmeyip acıları bölüşen cins de olduğunu hatırlatır. Tarihin soğuk gerçekliği ile yüzleşen kadına kamusal alanda tanınacak eşitliğe dair yeni politikalar, Towns'a göre dünyaya yayılan bir değişim hareketi ile önemli gelişmeler sağlayacaktır. (Towns, 2010, Önsöz). Medeni devletlerde cinsiyet hiyerarşilerinde dışlanan ve soyutlanan kadınların zorluklarla dolu hayatının devamlılığı, kadına verilen siyasi hakların köklü değişiklik yaratmadığının göstergesidir. Atasü'nün öykü ve romanlarında kadının devlet ile ilişkisi sorgulanırken Cumhuriyet dönemini merkeze alan bir tutum dikkat çekmektedir. Kadın kimliğinde yaşanan değişimin köklü olamayışı, özellikle 1950 sonrasında devrimci çizgiden uzaklaşan politik anlayışın ürünüdür. Ataerkil değerleri devletin iç

mekânizmasına yerleştiren ideolojik aygıtların geleneksel kadın rollerine hapsettikleri kadın kahramanlar, feminist bilince kavuşmakta güçlük çekerler.

‘‘İkinci Ülke’’ adlı öykü, Kemalist bir babanın Doğu’da görev yaparken milli kimlik bilinci ile yetiştirdiği kızının bakış açısıyla kurgulanır. Öykünün adında da vurgulandığı gibi farklı sosyal yapısı ile bütünden ayrılan Doğu, ülke sınırları içerisinde ayrı bir coğrafya olarak görülmektedir. Ataerkil değerlerle örülü sosyal yaşamda kadın cinsinin “görünmez” oluşu Doğu bölgesinin geleneksel değerleriyle tartışılmaz bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. ‘‘İkinci Ülke’’de işine tutkuyla bağlı idealist aydınların düşünce dünyası yansıtılırken halkın kendi kabuğunu kırması için gündelik yaşamlarını değiştirme mücadelesine ihtiyaç duyulduğu belirtilir. *“Annem verev kesimli etekleri, vatkalı omuzları, şık dökarı, başında tülü gözlerini gölgeleyen küçük şapkasıyla babamın kollarında. Vals temposu. Etekleri sihirli ve iri bir boru çiçeği gibi dönerek açılıyor, kapanıyor, açılıyor”* (Atasü, 1997, s.91) sözleriyle cumhuriyet balolarını hatırlatan anlatıcı, ailesinin sosyal yaşamına dair bilgi vermektedir. Toplumsal kimliğin kılık kıyafete, müziğe, sosyal faaliyetlere yansıyarak bireyin benlik oluşumunda büyük bir etkiye sahip olduğu görülmektedir. Anlatıcı, cumhuriyetin modern aile yapısının kendi evlerinde örnek model olarak korunduğuna işaret etmektedir. Özel günlerde devletin resmi kutlamalarının halktan kopukluğuna son veren bir kaynaşmayı yansıtan şu sözler cinsiyet hiyerarşisinin her koşulda sürdüğünün de göstergesi niteliğini taşır:

“*Daha sonraki yıllarda yerli aileler de katılmıştı kutlamalara. Onlar dans etmezler, hatta baylarla bayanlar ayrı otururlardı, ama çocuklarının valse, tangoya, fokstrota ayak uydurmasını beğeniyle keyiflenerek izlerlerdi. Haco nine bile- ben “nine” derdim- yadırgamaz olmuştu bu kadınlı erkekli eğlentileri”* (Atasü, 1997, s. 70).

‘‘İncir Ağacının Ölümü’’ öyküsünde de kadın kahramanların kimliklerinin kuruluşunda çocukluk ve gençlik dönemi hatırlarının kurucu role sahip olduğuna dikkat çekilmektedir. 1950’lerde kadınların dış mekânı kullanım haklarının giderek sınırlanmasına değinen öyküde kültür politikaları değişse de kadının ev içi köleliğinin sürdüğünü kanıtlayan örnek yaşam kesitleri sunulmaktadır. Öykünün kahramanlarından Üftade Hanım’ın genç kızlığı 1950’lerin İstanbul’unun yoksul bir semtinde geçer. “Çok bilmiş” annesinin yanında yaşam stajı yapıp uygun kısmet beklediği söylenen Üftade, “*Ses ve hayat dergisinin siyah beyaz fotoğraflı sayfalarını çevirip Polis radyosunun istek programlarını dinleyerek”* (Atasü, 2008, s. 16) yaşamını sürdürmektedir.

Komşusu Belkıs gibi muhallebiciye gitmek istediğinde annesi *"Sus kız, kız kısmı anasının dizi dibinde, orospu mu olcan?"* (Atasü, 2008, s. 16) diye sormaktadır.

Chodorow, kadınların kendi kız çocuklarına uyguladığı baskıyı sorgulayan araştırmalarında bu sorunun arka planına dikkat çekmektedir. Annelik duygusu gelişmiş kızlar yetiştirmek isteyen anneler, toplumun "anne imajı"nı kurgulayan ataerkil söylemi yeniden üretmektedir. Sosyal yaşamları sınırlı bu kadın kahramanların otokontrol mekânizmaları onların dünyasını şekillendirmektedir. Kadınlar ve benlik algısına dair yapılan kapsamlı araştırmalarda "sağlıklı bir kadın"ın şu özelliklere sahip olduğu belirtilir:

"Çok güçlü bir güvenlik isteği duyma, başkalarının duygularının çok farkında olma, sanat ve edebiyattan çok zevk alma, kendi görünüşüyle çok ilgili olma, hassas duyguları kolayca ifade etme" Sağlıklı erkeğin özellikleri ise: "bağımsız olma, matematik ve bilimi çok sevme, hiç duygusal olmama, maddecilik, her zaman önder olma" (Sanford, 1999, s. 15). Benlik kavramını bu edilgen özelliklerle sınırlamayan kadın, kadınlığına ihanet etmek, kadınsı olmamak ve uyumsuz olmakla damgalanmayı göze alır.

Tarihsel, sosyal ve kültürel koşullar değişse de kadın imgesinin değişmemesi iki cinse ait olduğu varsayılan kalıpların yeniden üretime sokularak gündelik yaşamı şekillendirmesinden kaynaklanmaktadır.

7.8. Şiddet ve Erillik İlişkisinin Kadın Dünyasına Yansımaları

Şiddet, bilinçaltı dinamiklere sahip bir olgudur. Ataerkil kültürde erkeklerin kadın karşısında sergiledikleri şiddet içerikli davranışlar, tarihsel ve toplumsal kökeniyle analiz edildiğinde doğru çıkarımlar elde edilmektedir. Fiziksel ve ruhsal boyutlu şiddet, kadını alt konumda gören erkek söyleminin dışavurumudur. Kadın bedeni şiddeti var eden ve güçlendiren ataerkil kültürün farklı saldırılarına maruz kalmaktadır. Hande Öğüt'e göre *''beden saklı cinselliğin eşelendiği bir teşrih masasına dönüştürülür ve bu masadaki şiddet biçimlerinden en "eril" ve "vahşi" olanı ise tecavüz olgusudur''* (Öğüt, 2006, s. 76). Sevim de tecavüzü şiddet olgusu ile birlikte ele alırken sadece bir bireyin bir başkasına karşı uyguladığı keyfi bir şiddet olarak algılanmaması gerektiğini vurgular. *"Tecavüz, politik bir baskı altına alma eylemidir. Radikal feministlere göre tecavüz güçlü bir sınıfın üyeleri tarafından güçsüz sınıfın*

üyelerine uygulandığı için politiktir" (Sevim, 2005, s. 81) Erendiz Atasü'nün şu sözleri şiddeti ideolojik aygıtlarla ilişkilendiren görüşleri destekleyici niteliktedir:

"*Kadın olmanın çeşitli hallerinde karşılaşılan, yaşanan ve yaşatılan şiddete kadın edebiyatçıların yoğun biçimde değinmeleri yenidir, belki son yirmi yılın olgusudur. Sebep, edebiyatın şiddet konusundaki çekingenliği olduğu kadar, kadınlık rolünün sınırlarını tam olarak kıramayan kadın yazarın genel mahcubiyetidir. Ve elbette, iki sebebin de altında yatan ülkenin feodal ilişkilerden arınmamış oluşu, toplumumuzda bu ilişkilerin özellikle de ahlâki yönünden şekil değiştirerek sürmesidir''* (Atasü, 2014, s. 67).

Erendiz Atasü'nün roman ve öykülerinde şiddet farklı yüzleri ile okurun karşısına sıkça çıkmaktadır. Fiziksel ve ruhsal şiddet sahneleri yansıtılırken kadın öznenin ruhunda ve bedeninde yarattığı değişime odaklanma söz konusudur. Su öyküsünde kadın kahramanın eşinden tokat yediği sahnenin tüm ayrıntıları bu eylemin kadının iç dünyasında yarattığı yıkımı vurgulamak amacıyla yansıtılır. *"Koca yavaş yavaş kadına yaklaşır; gözlüğünü dikkatle çıkartıp özenle masaya bırakır. Kadının yüzüne şiddetli bir tokat patlatır"* (Atasü, 1992, s. 108) cümleleri sinematografik bir tablo sunmaktadır. Anlatıcı, kamera duyarlığıyla sergilediği şiddet sahnesinde kadın öznenin "hedef" olduğunu belirtmektedir. Öyküde erkek kahramanın bildiri hazırladığını, seminer yazdığını ya da okuması gereken kitaplar olduğunu belirttiği bölümler onun kültür dünyasına ışık tutmakla beraber eğitimli erkeğin de şiddete başvurduğu gerçeğini vurgulamaktadır.

''Su'' öyküsünde kadın kahraman, eşi siyasi kargaşa döneminde tutuklanma endişesi ile yurtdışına kaçıp gittikten sonra bir şairle ilişki yaşar ve yine psikolojik şiddete maruz kalır. "Eğitimli" sevgili modeli ile ilişkisinde şiddet unsurları, kadın kahramanın değişmez kaderini ortaya koymaktadır. Kadın kahramanı terk eden sevgilisi, her veda sahnesinde travma yaşayan kadının iç dünyasında yıkıma neden olur. Sevgilisi onu terk etmeye hazırlanırken yine şiddete maruz kalacağını düşünen kadın kahramanın şu sözleri önemlidir: *"At bakalım tokadını, görelim. Sen de gör gerçekte hangi kumaştan dokunduğunu"* (Atasü, 1992, s. 108). Geçmiş deneyimlerin ardından zihninde oluşan yerleşik kalıpları kıramadığı fark edilen kadın kahramanın "güven" duygusunu yitirmesinin temel nedeni, şiddettir. Erendiz Atasü, kadının özgüvenini kaybederek ezilmesinin nedenini eserleri aracılığıyla sorgulamayı kadın yazar için önemli bir görev olarak gördüğünü açıklamaktadır:

"*Kadın yazarın kendi cinsine dair bir 'misyon'u varsa eğer kadın cinsinin erkek egemenliğinde nasıl ezildiğinin hayatın küçük ayrıntılarının içinde gizli, her göze görünmeyen belirtilerini çözebilmektir bu misyon derim. Ve kadınlığın gerçek duygularını yüreklilikle edebiyatın güzel duygu düzlemine taşıyabilmektedir"* E. Atasü (kişisel iletişim, 19.06.2010).

"Arda Kalan" öyküsünde eniştesinin tacizine uğrayan Selma adlı kahramanın yaşadığı büyük üzüntü anlatılmaktadır. Trabzon'a altmış yıl sonra gelen kadın kahramanın hissettiği yabancılık duygusu onu kente girdiği ilk andan itibaren çok rahatsız eder. Geçmişin güzelliklerini, değerlerini ve anılarını nostaljik bir bakışla arasa da bu kentte kendisine ait bir şey bulamaz. Yolda yürürken *"kısa kollu yazlık bluzu, çıplak ayaklarının ojeli tırnaklarını gösteren sandaleti ile utana sıkıla, kendini yutarcasına izleyen erkek bakışları altında ezilmiş, bir gölge gibi sessiz ve ürkek ilerlerken"* (Atasü, 1985, s. 15) oldukça gergindir. Onun kıyafetine bakıp yabancı olduğunu anlayan esnafın söz ve davranışları genç kadını çok rahatsız eder. "Yabanıl erkek gözlerinin taciz eden bakışları'' içindeki yabancılık duygusunun şiddetini artırır. Kadını ötekileştiren ataerkil düzenin gündelik yaşama yansıması söz konusudur. Yolda yaşadığı bu gerilim Kerim eniştesinin dükkânına girdiğinde kadın gövdesini et parçası olarak algılayan zihniyetin başka temsilcisileri ile daha da tırmanır. Genç kadın dükkânda oturan erkek kalabalığın kendisini süzen bakışlarından uzaklaşıp denize bakarak onun serinliğinde hava almak ister. Özgürlük simgesi olan denize kavuşma isteği, kadının kendi doğasına ve kendi benliğine ulaşma çabasına da işaret etmektedir.

Selma miras konusunu konuşmak üzere geldiği dükkânda eniştesinin "sözlü müsün, nişanlı mısın" sorularındaki ısrarcı ve baskıcı tutum karşısında çok sinirlenir. Bu sorular erkek egemen kültürün kadına dayattığı ilişki kalıplarını yansıtmasının yanı sıra "kadının sahibi'' olan bir erkeğin olup olmadığına dair uyanan merakın da ifadesidir. Kendisine nerede kalacağını soran Kerim eniştesine otelde yalnız kalacağını belirten Selma, ondan azar işitir. Kadın kısmının otelde yalnız kalamayacağını ısrarla vurgulayan eniştesi "canım, genç kız otele yakışır mı?" sorusunu yineler. Kadının "sahibi'' olmadan dışarı çıkmasını uygun görmeyen erkek zihniyetine göre mekânlar da cinsiyete göre sınırlandırılmaktadır. Eniştesinin kendisine bakışlarından rahatsızlık duymaya başlayan Selma, onun gözlerinin gitgide sokaktaki o erkek kalabalığının yırtıcı bakışlarına büründüğünü gözlemler. Tezgahın arkasında basma toplarının arasında kaybolmuş bir sedirde çayını içen Selma'ya aniden saldıran eniştesi ona travma yaşatır:

"*Soğuk temaslı bir el bileğini kıskıvrak yakalamıştı. Selma bir anda kendini demirden bir çemberin içinde buldu. Kerim'in kollarıydı bu. Islak bir ağız, yüzünde, boynunda, gerdanında geziniyor, handiyse kinle gezen eller, bedeninin gizli yerlerini acıtıyor, yapışkan bir dil her yanını yalıyordu. Selma, deli gibi bağırmaya başladı. Var gücüyle Kerim'in bedenini itiyordu. Kerim, korkuya kapılmıştı. Selma'nın ağzını kapattı. İtişme sırasında Selma'nın bluzu yırtılmıştı. Selma kendini çevreleyen kollardan kurtuldu. Çılgın gibi kapıya atıldı"* (Atasü, 1985, s. 19-20).

Selma adamın elinden güçlükle kurtularak yokuşta soluk soluğa koşmaya başlar. Kirli ve kasvetli çarşıdan, terli ve sıcak kentten uzaklaşmak ister. Kadının öznel algısına göre mekânın değişen tasvirine dikkat edildiğinde kadının erkek şehrini "düşman'' görmeye başladığı anlaşılır. Yükseklere çıktıkça yeşilin koyulaştığını, havanın temizlendiğini fark etmesi de ataerkil düzenin temsilcileri olan insanlardan uzaklaştığının göstergesidir. Serinlik dışındaki her varlığa sağırlaşıp körleştiğini hisseden kadının uğradığı saldırı, onun çevreye yabancılaşmasına neden olmuştur. Selma'nın parçalanan iç dünyasını yansıtan şu sözler erkeklerden uzak olan kadının tecavüz girişiminden sonra karşı cinsten daha da soğuyacağının kanıtıdır:

"*Onca zaman beklemişti bir erkeğin dokunuşunu, beklemiş ve özlemişti. Onu dışlayan hayatla, bu dokunuşlarda yüz yüze gelecek, barışacak, kaynaşacaktı. Oysa yıkıp yok etmişti bu yırtıcı temas onu"* (Atasü, 1985, s. 80).

Selma'nın kadın kimliğine yapılan saldırı sonrasında doğaya sığınması oldukça anlamlıdır. İkincil konumda oldukları için sömürülmeye mahkûm olan kadın ve doğanın bütünleşmesi, onların hem ataerkil düzenden hem de kapitalist sömürüden kaçışları anlamına gelmektedir. "Genç kız tek başına otelde kalamaz" diyerek ahlâkçı tavırla Selma'yı uyaran sonra da taciz eden eniştesi ikiyüzlü ahlâk ve namus anlayışına sahip, kapalı toplumların temsilcisi konumundadır. Dışarıya karşı korunduğu iddia edilen kadının içeride tacize uğraması, toplumun ikiyüzlü ahlâk anlayışının ifşasıdır. Sokakları dolduran erkek kalabalığın yöresel kıyafetler giymemiş olan ve yabancılığını davranışlarından belli eden kadını taciz etme hakkını kendilerinde bulması "kendisine benzemeyene yaşama hakkı tanımayan'' yabancı düşmanı zihniyetin dışavurumudur.

Vefat etmiş babaannesi Rabia Hanım'ın yıllarca bakıp büyüttüğü ve okumasını sağladığı Doktor Remziye'yi ziyaret eden Selma, ona bu saldırıyı anlatıp rahatlama arzusu duyar. Olayı her hatırladığında kendisini "hayatın dışına itilmiş ve tutsak" duyumsaması travmanın onun iç dünyasındaki etkisini göstermektedir. *"Kadın bedenini bin türlü bağla yerine mıhlayan"* düzende özgürlüğe kavuşup rahat nefes almanın ne

kadar zor olduğunu düşünür. *"Kendimi öyle zavallı, çaresiz, öyle aşağılanmış, kullanılmış hissediyorum ki… Unutamayacağım bugünkü olayı"* (s. 80) diyerek aniden ağlama krizine kapılan Selma, kadın bedenini cinsel obje olarak gören erkeğin saldırısının izlerinin yaraya dönüşmesini önleyemez.

Taciz, *Dağın Öteki Yüzü* romanında ben anlatıcı tarafından Virginia Woolf ile kendi annesinin yaşamının paralel çizgide ele alındığı bölümde de karşımıza çıkmaktadır. Woolf'un küçük yaşlarda cinsel taciz görerek yaşadığı acı, romanda Vicdan'ın zihnini her zaman meşgul eder. Woolf'un ölüm nedenini sorgularken de en çok aile içindeki bu taciz meselesinin üzerinde durulmaktadır. Raik'e mektubunda sıkıntılarını anlatırken akraba evine sığınan çocukların yaşadıkları travmaya dikkat çeken Vicdan "Senin benim evladımız böyle bir şey yaşamasın" diye dualar ederek bu konuda duyarlığını yansıtır. "Mutlu bir evlilik" başlıklı bölümde yazar anlatıcı, annesine bu konuya ilişkin bir soru yöneltir. Ailecek sığındıkları varlıklı dayısının evinde bir taciz olayı ya da buna benzer kötü bir başka deneyim yaşayıp yaşamadığını sorar, fakat açık bir yanıt alamaz. Bu durum ataerkil zihniyetin saldırıya uğrayan kadının "sessiz'' kaldığı takdirde namuslu ve ahlâklı kadın imgesini koruyacağı iddiasının toplumda genel kabul gördüğünü kanıtlar. Geleneksel toplumlarda saldırıya uğrayan kadını ayıplayıp kınayan zihniyetin varlığı, kadının susmasına neden olmaktadır. Annesinin İngiltere'de "sisli bir havada eriyip gitme isteği" duyduğunu bilen ve okurla bunu paylaşan yazar anlatıcı, Vicdan'ın örtük de olsa intihar meyline işaret etmektedir. Tüm bunlar Virginia Woolf, yazar anlatıcı ve annesi Vicdan arasında kurulan zincire dikkat çeker. Bu üç kadın, farklı zaman diliminde farklı coğrafyalarda yaşadıkları deneyimlerde aynı duygu seline kapılmışlardır. Erendiz Atasü, *Dağın Öteki Yüzü*'nde sağlıklı görünen toplumların "öteki'' yüzüne dikkat çekerek ikiyüzlü ahlâk anlayışının kadın gövdesini ve ruhunu yaralaması karşısında feminist tavrını ortaya koymaktadır.

''Zaide'' adlı öyküde savaşın yıkım ortamının en çok kadın özneleri etkilediğine dikkat çekilmektedir. Hermann eşi Ruth ile Türkiye'ye kaçıp gittiğinde tek başına Almanya'da kalan kız kardeşi Mathilde'ye mektupları aracılığıyla ulaşmaya çalışsa da Mathilde ona yaşadığı travmalardan söz etmez. Savaş koşullarında kendini koruyan erkek kahramanın eşini de koruduğu ve aile çatısı altında can güvenliğini bir başka ülkede sağladığı anlaşılmaktadır, fakat bekâr genç kadının savunmasız kalması kadın erkek eşitsizliğinin göstergesidir. Özellikle savaş dönemlerinde yoksullaşan kadınların kendi bedenlerini erkeğin sömürmesine müsade etmek zorunda kalmaları kadınlık onurunun zedelenmesine yol açmaktadır. Mathilde'ye bir düşman askerinin tecavüze

etmesi, savaşan ülkelerin fetih duygusunun zaferini kadın bedeninde de yaşama arzusunu ortaya koyması bakımından dikkat çekmektedir:

"*O cehennemi "son"da, yıkıntılar arasında, Kızıl Orduya mensup Ukraynalı bir erin tecavüzüne uğradığında, Hermann'ın mektupları bir kurdeleyle Mathilde'nin göğsüne sıkı sıkı bağlanmıştı. Mathilde bu olaydan ağabeyine söz etmedi. Bombardıman artığı Berlin'de aç ve yalnız, çöp tenekelerini karıştırırken yakalamıştı onu Ukraynalı. Yüzünü anımsamıyordu. Ne de daha sonraki aylarda yiyecek karşılığı Kızıl Ordulu erlerle yattığından söz etti Hermann'a"* (Atasü, 1997, s. 126).

Paris'ten Lyon'a giden trende Madam Duval, Ayla Akman, Gülseren Dede, Matmazel İvon Dölarö'nün yaşadığı taciz olayı "Bir Tren Yolculuğu'' öyküsünde Türk ve yabancı kadınlar arasında kurulan birlik duygusunun anahtarına dönüşmektedir. Kadın grubunun huzurla yolculuk ettiği trende atmosfer, üç Türk işçinin gelmesiyle değişir. Eğitim düzeyleri çok düşük olan, trende türlü kabalıkları ile insanları yanlarından kaçırdıklarına işaret edilen erkek kahramanlardan birinin çevresindeki tüm kadınları sırayla taciz etmesi öyküde kamera duyarlığı ile yansıtılmaktadır. Hasan Yakar adlı işçi ilk olarak İvon'u bakışlarıyla taciz eder. Gözlerini kadından bir an olsun ayırmadan, bazen tuhaf sesler çıkararak yabancı kadını rahatsız etmesi, diğer yolcuları da öfkelendirir. İvon'un aşkta uğradığı bir hayal kırıklığı nedeniyle bu kadar sessiz ve hüzünlü olduğunu düşünen Ayla, aynı duyguları kendisi de hissettiği için İvon ile arasında hayalkırıklığı ortaklığına dayalı duygusal bir bağ kurar. Tacizci kahramanın Türk olması Gülseren ve Ayla'yı ulusal kimliklerinin lekelenmesi kaygısı ile de çok rahatsız eder. Bu durum karşısında onların içinden geçenler öyküde şöyle tasvir edilir:

"*Gülseren'in gözü Hasan Yakar'ın İvon'a dikili yabanıl bakışlarına takıldı. (Aman Tanrım! Ya şu herife ne demeli… Nasıl da terbiyesizce, yiyecek gibi bakıyor kıza, rezalet.) Gülseren'in ürküntüsü giderek kızgınlığa dönüşüyordu. Ayla'nın ürküntüsüne koşut gelişiyordu öfkesi. (El insaf. Zavallı kızın nerdeyse üzerine atılacak. Yahu, ne biçim adam bunlar böyle?)* (Atasü, 1983, s. 18).

İvon'u taciz eden Hasan, onun kalkıp gitmesine neden olur. Bu durum rahatsız edilen kadının hakkını savunması yerine kendi yaşantısını değiştirerek aslında erkeğin gücünü onaylamasını sağlayan ataerkil kültürün baskın gücünün göstergesidir. Tacizci erkek bir başka kadına gözlerini dikerek aynı eylemi aynı mekânda sürdürdüğü için Ivon'un gidişi çözüm olmamakla birlikte eylemin devamlılığını sağlayan bir tepkidir. Hasan, kompartımanı terk eden İvon'un ardından üzüntü ve çaresizlikle bakan Ayla'yı taciz etmeye başlar. *" (Zavallı kız… Yerinden de oldu. Ne korkunç bir adam. Mutlak*

karısı, çoluğu çocuğu da vardır, bu herifin.) (Atasü, 1983, s. 19) diye düşünen Ayla, sıradaki dişi olarak kendisine gözlerini diken erkeğe mahkûm olan kadın ve çocukları düşünürken kadın cinsine özgü ince duyarlığı ortaya koymaktadır.

Tacizden kurtulmaya çalışan Ayla, benliğinde her şeyin birden sadece korkuya dönüştüğünü hisseder. Bu erkek bakışlarını "vücudunu soyan, bedenini yalayıp yutan saldırgan" bakışlar olarak tanımlar. Çantasını hemen göğsüne bastırması kendini koruma güdüsünün ifadesidir. Kompartımandan dışarı çıkmak zorunda kalan Ayla, yakın arkadaşı Gülseren'e ilk durakta inip aktarma yaparak tren değiştirmeyi önerir. Gülseren, onun bu korkak tavrını kınar. Tacizci erkeklerin bu kötü davranışlarından aslında kadınların da sorumlu olduğunu düşünen Gülseren'e göre bu durumda kaçmak anlamsızdır. Feminist bilinçle hareket eden Gülseren, kalıcı çözümlerle kadın kimliğine sahip çıkılması gerektini savunur. Ayla, kadın cinsinin uğradığı haksızlıklara dünyanın her köşesinde her kadının maruz kaldığını şu iç konuşmasında ifade eder:

"(Sorumluluk… Biz mi sorumluyuz? Biz mi sorumluyuz? Evet, belki de sorumluluktur, adamlar kompartımana girdi gireli duyduğumuz rahatsızlığın bir kısmı. Yabancılara rezil olmama isteği. Misafirlikte çocuğu biblo kıran annenin sorumluluğu… Ne diye yerinden olan Fransızlara karşı sorumlu olalım? Baksana biz de koridoru boyladık. Ama, belki de sorumluyuz… O üç adamın kendilerine karşı… Öyle mi, değil mi? Bir bilebilsem…) (Atasü, 1983, s. 24).

''Kayma'' öyküsünde Meriç'in annesi Rumelinin parçalandığı savaş yıllarında göçmenlik yaşantısında, babasız büyürken "fırsatçı erkek eller" yüzünden "başına çok işler gelmiş bir kadın'' olarak tanıtılmaktadır. Babasızlık vurgusu ataerkil kültürde babasız ya da kocasız olan kadını saldırıya açık kadın olarak gören zihniyete işaret etmektedir. Kadın kahramanın kendi kızı Meriç'e herhangi bir nedenle dokunanlara öfkesinin temel kaynağı, kendi geçmiş deneyimleridir. Psikanalizm- feminizm ilişkisi sorgulanırken kadınların geçmiş yaşantılarının iç dünyaları şekillendirirken bireysel kimliklerde dönüşüm yaratarak geleceği de tayin ettiğine dikkat çekilmektedir. Kadın kahraman kötü niyetli olunmasa da insanların kendi kızına yaklaşmasına izin vermez. Sıkı bir terbiye aldığından çevresindeki insanlara hiçbir zaman kabalaşmadığı gözlemlenen kadının iç paniğini sadece kızına yansıtması ve onun gözünü korkutup "özgüvensiz'' kalmasına neden olması kızında onulmaz yaralara sebep olmaktadır. Annenin bilinçaltında bastırılmış deneyimlerin kendi kızının iç dünyasında yıkıma yol açması bir zincirin halkalarının oluşumunu ifade etmektedir.

Taciz, *Bir Yaş Dönümü Rüyası*nda da oldukça önemli bir yer tutar. Özellikle kamusal alanda kadınların uğradığı sözlü ve fiziksel taciz onlarda onarılması güç yaralara neden olmaktadır. Feride ve arkadaşlarının yaşamında derin iz bırakan tacizler okul yıllarından itibaren başlamıştır. Erkek arkadaşlarını kardeş gibi algıladığını vurgulayan Feride, zihnindeki "korkunç anılar" nedeniyle "bir insanın erkek olduğunu kabul etme" bilgisini dahi reddeden bilincini şu sözlerle açığa vurmaktadır:

"*Henüz dünyadan habersiz çocuklarken veya buluğa yeni girmişken, güvenli bilinen yerlerde bile saldırganlığa uğramıştık. Yetişkin erkeklerin veya bizden az kabaca oğlanların üzerimize bir namlu gibi çevirdikleri cinsel dürtüyü tanımlayacak başka kelime bulamıyorum: Korkutucuydu. Sarkıntılıkların anısı kapanmayan yaraydı. O yıllarda kadınlar derin mahcubiyetlerle kuşatılarak büyütülürdü. Bir kızın kendini savunması zordu"* (Atasü, 2002, s.16).

Feride'nin kendi gençlik yıllarını anlattığı Mazi Sayfaları 3 başlıklı bölümde "denetimsiz ve korkutucu güçle tanışma" an'ını tüm ayrıntılarıyla ifade etmesi onun mazisinin en önemli noktası olmasından kaynaklanır. On iki yaşında iken erkek iktidarı ile tanıştığını belirten Feride, otobüste yaşanan taciz olaylarının izlerini yaşam boyunca silemez. Ortaokul birinci sınıfta iken yaşadığı olayı şu sözlerle anlatır:

''*Okula otobüsle gidip geliyordum. İğne atsan yere düşmezdi taşıtlarda. Kalçama sert bir şey dayandı. Ne olduğunu anlamadan korkmuştum. İçgüdüyle. Uzaklaşmaya çalışıyordum, kıpırdayabildiğimce tabii. Adam da benimle birlikte davranıyordu. Orta yaşlı, belki de iyice yaşlı bir adamdı. Pek bakamadım yüzüne. Çeşitli bölgelerime dayıyordu o sert şeyi. Niye olduğunu bilemeden utanıyordum. Kimse bir şey yapmıyordu. Yolcular durumu görüyordu. Adamın insafına kalmıştım. O kalabalığın içinde tek başıma. Annnemden babamdan, korunaklı evimden uzak. İlk boşalan koltuğa can havliyle kendimi attım. Kurtulmuştum, o seferlik. Adamın ben yaşta bir başka kıza yanaştığını fark ettim.* (Atasü, 2002, s. 67).

Otobüste Feride yer değiştirdiğinde bir başka kıza yanaşan tacizci adamın bu eylemi, Bir Tren Yolculuğu öyküsünde yaşanan benzer bir sahneyi çağrıştırarak farklı ulaşım aracında farklı kadınların başına gelse de aynı zihniyetin ürününe ve aynı sonucu doğurduğuna işaret eder. Feride otobüslerde kaba şakalarıyla kızları rahatsız eden genç gruplarla, tekil çalışan yaşlı adamların farklı davranış biçimleri olduğunu belirtir. "Taciz en doğal haklarıymış gibi davranan" bu insanların arasında Hukuk fakültesinde okuyan erkek öğrencilerin olması Feride'yi şaşırtır. Yıllarca bu duruma anlam veremeyen kadın kahraman, kendi dönemlerinin bazı sabıkalılarının sonradan büyükelçi olduğunu söyler.

Bu noktada dikkat çeken unsur, kadını taciz ederek onda iyileşmesi mümkün olmayan izler bırakan kişilerin eğitim düzeyinin, yaşlarının, yetişme koşullarının oldukça farklı olmasıdır. Adalet duygusuna sahip olamayan bu genç sabıkalıların yıllar sonra adalet koruyucusu ya da temsilcisi olarak yüksek mevkilere gelmeleri bozuk bir düzenin anlamlı eleştirisidir. "Bizi ne ailelerimiz, ne okulumuz, ne devlet koruyabiliyordu!" diyen Feride bireysel önlemler geliştirmelerine rağmen engel olamadıkları sarkıntılık olaylarıyla iç içe yaşamyı öğrendiklerini üzülerek itiraf eder. "*En ufak ayrıntılara kadar bütün çektiklerimi anımsadım. Yüzler sanki karşımda duruyordu. Ve inan bana Şirin, neredeyse yarım yüzyıl geçti aradan ve hâlâ o yüzler karşımda!"* (Atasü, 2002, s.69) diyerek kendi kızına geçmişi anlatırken taciz olaylarının silinmeyen izlerine ışık tutar.

Erkeklerle ilişkilerini yaşamı boyunca etkileyecek taciz olayının yarattığı travma Feride'nin erkeklerle arasında demir bir perdenin oluşmasına neden olur. Üniversite yıllarına kadar erkekleri "kardeşlerim" diye tanımlaması ve onların cinsel organlarının varlığını dahi unutması önemli bir ayrıntıdır, çünkü cinsel organlarının farkına varması ona acı veren kötü bir deneyimle söz konusu olmuştur. Ferhat'a duyduğu aşk Feride'nin içinde ateşe dönüştüğünde bu demirin erime olasılığı kadın kahramanı heyecanlandırır fakat Ferhat ve Sedatla yaşadığı ilişkilere rağmen kendi içindeki demir perdenin katı, sağlam ve soğuk yüzünde bir değişiklik olmaz. Feride otobüste arkasına dayanıp onu taciz eden adamın "o sert şeyi'' diyerek tanımladığı penisi erkeğin kadını ezme ve onu vücuduna zarar verme aracı olarak algılar. Feride yaşamı boyunca karşı cinsle sağlıklı cinsel ilişki kuramadığını idrak ettiği anda "*İlk deneyimlerin dehşeti, değiştirilmesi imkânsız katı bir yığıntı gibi yollarımı tıkamış"* (Atasü, 2002, s.70) tespiti ile kendi ruhunun karanlık noktalarına ışık tutmayı başarır.

Bir Yaş Dönümü Rüyası'nda Sedat'ın anneannesi Yadigâr Hanım, Girit'e tek başına dönüp eski yurtlarında kalan altınları almaya çalışır ve altın kesesi ile dönüş yolunda iken bir adamın saldırısına uğrar. Kadın kahraman canı pahasına olsa koruyacağı bu kesenin yaşlı ve yorgun anne babasına "rahat ölüm", kendisine çeyiz parası olduğunu belirtir. Ağabeylerini anımsadığında "erkekti onlar, kendi başlarının çaresine bakabilirlerdi" cümlesi ataerkil kültürün "muhtaç olmayan'' erkek imgesini sağlamlaştırır. Yadigar Hanım kendisine tecavüz etmeye kalkışan bu kişiyi öldürür.

"*O, Yadigâr, dünya kurulalı beri var olan kutsal bir yasayı çiğnemiş, yasak bölgeye, öte yakaya geçmişti. Kadınlığın masumiyetine ihanet etmişti. Boynunun altında uzanan bu vücut, dalganın sadmesiyle inip kalkan bu bel, bu karın, bu kadın ona her zamankinden de yabancıydı."* (Atasü, 2002, s.195) cümleleri kadın cinsinin

“masumiyet’’ kaybının nedeninin erkek saldırıları karşısında kendini savunma ihtiyacı olduğunun altını çizmektedir.

Ian Wojcik-Andrews, kahramanın masumiyetten tecrübeye, çocukluktan yetişkinliğe, toyluktan olgunluğa geçiş süreçlerini tasvir etmek üzere tarihsel olarak erkek yazarların yolculuk motifini kullandıklarına dikkat çekerek Odysseus’un yolculuğuna odaklanan Odisea destanını bildungsroman arketipi olarak anar. (Direnç, 2014, s. 85) Feminist kadın yazarlar yolculuk motifini kullanırken hem doğanın koşullarını hem de kadının iç dünyasındaki değişimi feminist bilinçle yansıtırlar. Erendiz Atasü, Yadigâr Hanım’ın masumiyeti yitirişini onun kendini koruyan bilinçli bir kadın özneye dönüşümünün simgesi olarak kurgular.

‘‘Kiraz Dalları’’ öyküsünde kadın kahramanın çocukluk yıllarının unutulmaz kâbusu olan taciz olayı, Feride’nin deneyimi ile büyük benzerlik taşımaktadır. Kadın kahramanın okul otobüsünde on iki yaşında iken yaşadığı olayın izlerinin onu yıllarca takip ettiği vurgulanır. “Çoğu adet bile olmamış” birçok kız öğrencinin aynı cinsel tacize maruz kaldığı ve ailelerin bu olaya çözüm üretmekte güçlük çektiği anlaşılır. Okul otobüsünde kız öğrencileri korumak üzere görevlendirilen tek polisin de yetersiz kalması sonucunda kız öğrencilerin taşıt değiştirmek zorunda kalmaları sosyal devlet olarak nitelenen mekânizmanın kadın cinsinin maruz kaldığı taciz olayında etkili olamadığı gerçeğini ortaya çıkarmaktadır. Okul otobüsünde yaşanan bu taciz olayının çocuk yaştaki bireyde sebep olduğu ruhsal travma şu sözlerle betimlenir:

“*Önceleri ne yaptıklarını bile anlayamadım. Birileri ellerini paltomdan içeri sokmuş, bir yerlerime dokunuyordu. Hiç anımsamıyorum neremi tuttuklarını. Çok, hem de pek çok korktuğumu anımsıyorum. Niyeyse anneme babama söyleyememiştim bu olayı. Utanmış mıydım, bilmiyorum; suçlanmış mıydım, anımsamıyorum. Ama oğlanın hain hain bakan sarıgözleri belleğime işlemiş; o gözleri hiç unutamamışım. Tek bildiğim çok korktuğumdu”* (Atasü, 1988, s.167).

Kadın kahramanın bu taciz olayını ailesiyle paylaşmamak için direnmesi dikkat çekici bir noktadır. Sürekli tekrarlanan tacizler yüzünden okul dönüşleri tam bir işkenceye dönüşünce ailesine anlatmak zorunda kalır. Toplumsal kimlik ve toplumsal konum açısından değerlendirildiğinde küçük bir kız çocuğu dahi ondan beklenen/istenen kadınlık rolüne uygun davranmak amacıyla bu yöntemi seçmiştir. Okul otobüsüne binmeme kararı alan kız öğrencilerin belediye otobüsünde de aynı tacizlere maruz kalmaları onların çaresizliklerini ortaya koyar. Öykünün anlatıcısı konumundaki Seçil, uğradığı ikinci tacizi şu sözlerle anlatır:

"*Bir kez sahanlıkta duruyordum, tek başımaydım, otobüs bayağı boştu; o adamlardan biri yanıma yaklaştı, kalçama sert bir şey dayadı. Tuhaf tuhaf soluyordu. Adamın hastalandığını sandım. O kadar küçük ve bilgisizdim ki, kalçama dayanan sert şeyin adamın penisi olduğunu yıllar sonra anladım. Korkudan taşlaşmıştım, ne olduğunu anlamıyordum, sanki sesimi yitirmiştim, soluğum bile çıkmıyordu. Adamın ne yaptığını görenler vardı ve kimse aldırmıyordu"* (Atasü, 1988, s.168).

Anne babalardan, okul yönetiminden, polislerden ya da otobüsün diğer yolcularından hayır gelmeyeceğini anladığını belirten kadın kahramanın bu ümitsizliği onun kötü deneyimlerinden sonra artar. Kadını korumayı beceremeyen kurumların ataerkil düzenin iktidar aygıtlarının temsilcileri olması büyük bir çelişki doğurmaktadır. Güç denilince akla gelen "devlet, polis, baba, aile'' kadına zarar verenlere karşı otorite ve disiplin sağlayamamıştır. Otobüslere toplu halde binme, tenha yerlerde bekleme gibi çözümler üreten kız öğrencilere göre *"bu oğlanlar ve adamlar her yerdeydiler ve onlarla kendileri başa çıkmak zorundaydılar"* (Atasü, 1988, s. 168). Kadını kâbus niteliğindeki taciz olayında kendi kaderine terk eden topluma eleştirel bir bakış söz konusudur.

Bell Hooks, "*Erkekler, ataerkinin nimetleri karşılığında kadınlara hükmetmekle, ataerkinin zarar görmemesi için gerekirse şiddet kullanarak bizleri sömürmek ve bastırmakla 'yükümlüdürler.' Erkeklerin büyük bir çoğunluğu için aterkil erkek olmak zordur. Erkeklerin çoğu erkeklerin kadınlara uyguladığı şiddetten ötürü kadınların duyduğu nefret ve korkudan rahatsız olur, hatta bu şiddeti bizzat uygulayanlar bile. Fakat ataerkinin nimetlerinden vazgeçmekten de korkarlar''* (Hooks, 2002, Önsöz) diyerek ataerkil kültürün sürekliliğinin sebebini açıklar.

''Lanetliler'' öyküsünde kadınların tümünün erkeklerden rahatsız olması ve onlara farklı nedenle düşmanlık beslemeleri "lanetlenmiş'' kadının bilinçaltının dışavurumudur. Bekâr bir hemşire olan Hülya, evliliği "bir erkeğin onu horlaması, dövmesi, sövmesi" olarak algılamaktadır çünkü annesine ve kardeşlerine dayak atan babası, ablasını döven eniştesi ve yengesini döven abisi ile kuşatılmış bir evde yaşamaktadır. Çevresindeki erkeklerden başka türlüsünün olup olmadığını bilmediği ve artık öğrenmek de istemediği anlaşılmaktadır. Hülya, evlerde erkeklerin sürekli kadınları dövme alışkanlığının köyde de kentte de devam ettiğini üzülerek belirtir. Babasından yıllarca köyde yediği "kanlı dayakları ballandıra ballandıra" anlatan cahil annesini anlamakta güçlük çeker. Ataerkil kültür kadına "cefakâr'' rolü yüklediği için ezilen kadın, kendisine verilen vazifeyi yerine getirdiğini düşünür ve kendi zihninde

erkek şiddeti karşısındaki sessizliğini olumlar. Erendiz Atasü öykülerinde bu olumlama durumunu ifşa ederek feminist bilinç uyandırmaya çalışmaktadır. Bunu da Hülya gibi genç kadın kuşakların iç sorgulamaları aracılığıyla yapması yazarın bilinçli bir tercihidir.

Hülya, kente gelip kılık kıyafetini değiştiren babasının evde kızlarına ve eşine uyguladığı şiddetin hiç değişmediğine dikkat çeker. Bu durum modernite sonrası kentlerde bireyleşme ön plana çıktığında kadınların kendi özneliğini sorgulamaya başlamasının sadece kent sınırlarında kaldığını göstermektedir. Kente taşınsa da feodal değerleri ile gelen erkek öznenin zihniyet dönüşümü yaşamadan sadece kullandığı nesneleri değiştirmesi "görüntüler'' çağının yanılsamalarına uygun bir örnektir. Sağlık memuru ve öğretmen olan iki oğul da evlerinde eşlerini döverler. Onların eşlerinin "okumuş'' kızlar olduğuna dikkat çeken Hülya, biri hemşire diğeri öğretmen olan yengelerinin cahil annesiyle aynı çaresizliği yaşamalarını hayretle karşılar. Şiddet mağduru eğitimli kadının köylü kadına kıyasla daha sessiz kalması onun kendi kimliğine yakıştıramadığı bir tabloyu sergilemekten duyduğu utancın aynasıdır. "Kaba etleri mosmor, yüzü gözü şiş içinde" günlerce gezen Ayşe bu çaresiz kadın grubunda en talihsiz kişi olarak görülmektedir. Köyden kente göç eden ailenin erkekleri iktidarı ellerinde tutmaya devam ettiklerinin işareti olarak şiddet gösterilerine kentte daha çok başvururlar. Kentte modern kadının bilinçli hareket ederek kendi haklarını savunmasına dış dünyada tanıklık etme olasılığı bulunan köylü kadın üzerindeki baskı hiç eksilmez ise onun bilinçlenmesi imkânsız hale gelecektir.

"Lanetliler" öyküsünün akıl hastanesindeki kadın kahramanlarından Satı çatışma sesleri nedeniyle günlerce uyuyamadığı evinde kuşku ve korkularının esiri olduğu için "evlat katili" damgası yemiş bir annedir. Her gece korku içinde çatışmaları dinleyen kadının kaçakçı eşi sık sık dışarıda olduğundan kadının üç çocuğuyla evde yapayalnız kalması onun zihninde yeni korkular yaratmıştır. Şizofrenik bilincin oluştuğu evrede düşmanların evini saracağını kurgulayan kadın kahraman, silah sesleri duyuldukça bilincini kaybeder. Bu sanrılarını eşiyle paylaştığında ise dayak yer. Terör ortamını akla getiren bu atmosferin kaynağı öyküde belirsiz bırakılsa da bir kadının iç dünyasında yarattığı yıkıma dikkat çekilmektedir. Bir gece çocuklarının yüzüne bakıp onları birer düşman olarak görünce baltayla onların başlarını gövdelerinden ayıran kadın beş yıl boyunca akıl hastanesinde kalır. Eşinin boşadığı Satı'yı askerdeki oğlu da affetmez. Sanrılarından söz ettiği anda kendisine kulak vermeyip şiddet uygulayarak kadın kahramanın daha da kötüleşmesine neden olan eşin ya da annesinin trajedisi karşısında

"yabancı'' kalan oğlunun suçlu olup olmadığını sorgulamayan ataerkil düzen, neden-sonuç bağlantılarını erkek iktidarının sarsılmaması için görmezden gelmektedir.

Ramazanoğlu'na göre *"özel yaşam alanında meydana gelen şiddet, erkek egemenliğinin meşrulaştırılmasından, erkeklerin üstünlüğünden ve kamusal alanda ataerkil politik ve ekonomik kurumların egemenliğinden ayrı tutulamaz''* (Ramazanoğlu, 1998, s. 101). ''Özlem Zamanı Geçti'' öyküsünde sol harekette lider konumundaki eğitimli bireylerin dünyada "eşitlik ve adaleti'' savunurken kadın cinsini ezmesi çelişkisi Ramazanoğlu'nun dikkat çektiği gibi eril kurumların sağlamlığından kaynaklanmaktadır. Öyküde üniversite yılları boyunca devrimci sevgilisi Ali Doğan'ın her türlü baskılarını, kıskançlık krizlerini hoş görerek onunla ilişkisini sürdüren Selçuk, yıllar sonra bu duygusal ilişkiyi yeniden hatırlar. Kendisinin üzerinde egemenlik kurmaya çalışan, kendisini ezen Ali Doğan'ı "halk tipi" sevgili imajıyla anlamaya çalıştığını ve her şeye rağmen onu sevmeye devam ettiğini belirtir. Erkeğin "halktan biri'' olarak olumlanması feminist kuramın sol harekete yönelttiği eleştirilerden birini ortaya koyar. Sol politikaya göre halkın değerleri, ataerkil düzende şekillenmiş de olsa halkın kimliğinin parçası olduğundan dışlanamaz. Bu bakımdan sol hareket eşitlik, özgürlük ve adaleti özellikle Doğu ve Güneydoğu bölgelerinde feodal değerlerle kuşatılmış ortamı reddetmeden savunmayı sürdürür. Öyküde Selçuk, kendisine tokat atan devrimci lider Ali Doğan'ı her defasında affetme eğilimi üzerinde düşünüp kendisiyle hesaplaşır. Sevgi gösterisi olarak algılanan şiddet ifadelerinin âşık kadın tarafından anlayışla karşılandığının belirtilmesi ataerkil kodların kadın özne tarafından içselleştirildiğini kanıtlar. Kendisine atılan tokadı Ali Doğan'ın kişiliğindeki aşırılıkların belirtisi olarak algılayıp bu bakımdan olayı "kabul edilebilir'' gören Selçuk'un iç dünyası şu sözlerle betimlenir:

"*Bu aşırılık Selçuk'u çekiyordu. Ali Doğan'ın seven ellerinin yapamadığını sanki vuran eli yapmıştı. Selçuk'u sıkıştığı kalıptan kurtarıp alıvermişti, çekivermişti sınırlarını aşmaya doğru. Selçuk sevgi temaslarında ulaşamadığı tinsel aşkınlığa bu barışmadan sonra kavuşmuştu. Ali Doğan'ın elleri boynundan aşağı indi mi – daha fazlasına zorlamazdı Ali Doğan, anlayışına sığmazdı öylesi – kirpileşen bedeni yumuşayıp ısınmıştı. Ama yürümedi. Selçuk, Ali Doğan'ın kendisini onca çeken aşırılıklarıyla baş edemedi. Ne de olsa Kaymakam Münir Bey'in kızıydı o''* (Atasü, 1983, s. 127).

Selçuk, yıllar sonra Oktay ile evliliğinde kocasının baskıları karşısında aynı çaresizliği yaşar. Değişen erkek öznelere rağmen kıskançlık krizlerinin aynı damardan

beslendiğine dikkat çekilmektedir. Kocasından soğumasına ve uzaklaşmasına neden olan bu baskıya rağmen umudunu yitirmeyen Selçuk, evliliğini sürdürür. Bu kararda çocuğunun etkisinin büyük olduğu görülür. Ataerkil toplumun geleneksel anne rolüne uygun bu yaklaşım onun çaresizliğinin yansımasıdır. Yazar, kadında feminist bilinç uyanmadığı sürece kısır döngünün sürekliliğinin altını çizmektedir.

Gloria Steinem, *"ataerkil sistem, erkeğin uyguladığı şiddetin önünü açar, onu destekler, özellikle de evde eş ya da sevgilisi ile oturan kadın savunmasızdır"* (Schiffren, 1994, s. 70) diye belirtir. Sommers ise "Who Stole Feminism" (Feminizmi Kim Çaldı) adlı kitabında eril şiddete karşı alınacak önlemlerin feminist edebiyat örnekleri ile yaratılacak farkındalık ile başarıya ulaşacağına dikkat çeker (Schiffren, 1994, s. 71). Erendiz Atasü'nün metinleri eğitimli ve eğitimsiz kadınların benzer saldırılara maruz kalışını anlatırken eril şiddetin oluşumunu onun kaynaklarına dikkat çekerek irdelemektedir. Şiddete çözüm önerileri geliştirmek için yazılmış angaje metinlerden uzak bir içtenliğin ürünü olan metinlerde kadın kahramanların iç dünyası merkeze alınmaktadır. Yazar, Sommers'in işaret ettiği farkındalığı metinleri aracılığıyla sağlamayı amaçlamaktadır.

Gençliğin O Yakıcı Mevsimi'nde doktor Turhan'ın eşi boşanmak istediğini söylediğinde meslektaşı Tomris'e attığı dayak, Tomris'in kendisinden tamamen soğumasına neden olur. Tomris, kocasının şefkatli ellerinde birden oluşan bu yoğun şiddetin kaynağının kendisi değil onun kendi düş kırıklıkları olduğuna inanmaktadır. Bu görüş, ataerkil düzenin erkeği sonsuz güçle kuşatırken onun kendi içinde bastırdığı seslerden kaynaklanan huzursuzluğuna işaret etmektedir. Kadının gövdesine saldıran adamın aslında bu düş kırıklıklarına saldırdığını düşündüğünden ona kendi düşünce dünyasında anlayış göstermeye çalışması söz konusudur. Kadının yüreğinde onunla duygusal bağın tamamen koptuğu anlaşılmaktadır. *"Yüreğine minik bir kıymık batar"* (Atasü, s. 148) cümlesi kadının duygularının tükenişinin ifadesidir. *Bir Yaş Dönümü Rüyası*'nda Sedat, Feride'nin ayrılma talebini duyduğu anda erkeklerin tabiatına dair söylediği sözlerle Turhan'ın bakış açısını onaylar. Eşi Feride'yi korunması gereken bir "nesne'' gibi algılayan Sedat, erkeklerin dünyasında kadının tek başına başarılı, mutlu ve huzurlu olmayacağına inancını şöyle açıklar:

"*Dünyanın ne kokuşmuş bir yer olduğuna dair yeterli bilgin yok. Erkeklerin ne kadar zalim ve zavallı, ne kadar hoyrat ve çıkarcı, nasıl da korkak ve kaypak olduklarına dair bir fikrin yok! Onları tanımıyorsun. Oysa ben tanıyorum"* (Atasü, 2002, s.133).

Eşinden yediği tokadı yıllar sonra hatırlayan ve kendi kimliğindeki dönüşümü fark eden kadınlardan biri de "Bir Yüz – Bir Ters" öyküsünün kahramanı, Nurten Hanımdır. Eşiyle yıllar önce gittikleri bir baloyu üzüntüyle anımsayan kadın kahraman, birikmiş öfkelerin kaynağını geçmişin şiddet olayında bulur. Nişanlarından sonra ilk kez dans edeceklerini düşünerek saatlerce hazırlık yapan, giyinip süslenen kadın kahraman büyük hayal kırıklığı yaşar. Çocuklarına o gece bakmayı kabul eden Seher teyzesinin "beyaz zambağa" benzettiği kıyafetini eşi çok açık bulur. Göğüs dekoltesine çok sinirlenerek "orospular gibi" vücudunu açtığını söyler. "Utanmaz, rezil! Bu ne kepazelik, böyle? diye bağırdığı karısını hayal kırıklığına uğratır. Zambağın beyaz taç yapraklarının o anda döküldüğünü belirten anlatıcı, Nurten'in eşinden soğumasının aslında geçmiş yılların bu deneyimleriyle ilişkili olduğuna işaret eder. Fikret Bey'in baloda bir başka kadınla yakından ilgilenmesi de önemli bir diğer kırılma noktasıdır.

"*Gece baloda Nurten, beyaz tuvaletine hiç uymayan bir şalla bir köşede oturdu durdu. Kılığının uyumsuzluğundan öyle utanıyordu ki dans etmediklerine hiç dertlenmedi. Fikret iki kadeh attıktan sonra keyiflenmişti; tuvaletinin yakası Nurten'inkinden en az iki katı daha açık olan, Suavi Bey'in karısı Şermin Hanım'ı dansa kaldırdı. Karısı Fikret Bey'le tango yaparken Suavi Bey kibarlığın gereklerini yerine getirip Nurten'le sohbet etti. Nurten onu dinlemedi. Yarın ne pişireceğini düşündü."* (Atasü, 1983, s. 35).

Öyküde Nurten'in duygu ve düşünce dünyasında etkili olan önemli olaylar yaşanırken dahi kadının ev işlerini düşünmesi onun tekrara dayalı bir iç işleyişi kaçış alanı olarak benimsediğini düşündürmektedir. Ev içlerinde ev işi yaparak rahatladığını söyleyen kadın özneleri akla getiren bu husus, ev işlerinin soyutlayıcı ve tekrarlardan kaynaklanan önemsizleştirici gücünün yabancılaştırma kaynağı olduğunu kanıtlar. Bu bakımdan "yarın ne pişireceğini düşünen'' ev hanımı ev içindeki kısır döngüsünün değişmez bir kader olduğunu içselleştirir.

Geçmişteki olayları tek tek anımsayan Nurten Hanım, eşinden ilk kez dayak yediği günü hüzünle hatırlamaktadır. İş yerinde şefinden azar işten Fikret Bey, eve geldiğinde kendisini dibi tutmuş bir yemekle karşılayıp özür dileyen karısına karşı anlayışlı davranmaz. Yemeği yakan eşini tokatlar, tekmeler savururken aslında onun kendi içinde "*diplomasının kalkanına sığınıp onu ezen Suavi Bey'e, ölüp de onun lise eğitimini yarım bırakmasına neden olan babasına"* (Atasü, 1983, s.35) dayak attığı belirtilmektedir. Anlatıcının bu tespiti *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*'nde eşi Tomris'e tokat atarken Turhan'ın geliştirdiği savunma mekânizmasının aynısı olduğundan

Atasü'nün erkek dünyasının bastırılmış seslerine önyargısız biçimde kulak verdiğinin göstergesidir. Anlatıcı, Fikret'in eşini döverken aslında kendi kendine de vurduğunu belirtmektedir. Evlilikleri için oldukça önemli bir kırılma noktası olan bu dayak olayının kadının bedeninde ve ruhunda yarattığı travma şöyle ifade edilir:

"*İçinden eriyip, akıp gidenler de durdu, donmaya, katılaşmaya başladı. Yeni oluşumlar gelişip büyüyordu Nurten'in içinde. Birinin adı korkuydu. Öbürünün adı yoktu. Onun gelişmesiyle pek çok şey çekip gitti Nurten'den. Fikret'in gelmesine yakın saç taramalar, takvim yapraklarındaki resimlere bakıp uzak ülkelerde dinlence düşlemeler çıkıp gitti. Clark Gable, Gary Cooper, Gary Grant bir daha uğramadılar"* (Atasü, 1983, s. 41).

"Kastrasyon ve Başkesme" adlı makalesinde Cixous, ev içlerinde potansiyel isyanları ile seslerini yükselten Nurten Hanım gibi eşlerin aterkil düzen tarafından denetim altına alınmasından söz etmektedir. Cixous, Çin öyküsünü örnek vererek kadınlar üzerindeki baskıyı açıklar. Buna göre, *''Çin imparatoru, generalinden 180 karısını asker yapmasını ister, fakat kadınlar kontrol altına girmek istemezler. Nizamı bozarlar, gülerler ve kendi aralarında sohbet ederler, fakat iki kadının başı kesildikten sonra kadınlar hizaya gelirler ve bir daha asla düzeni bozmaya teşebbüs etmezler. Kadının, iktidar tarafından başının kesilmesi korkusu onun sistemin dışına çıkmasına ve özgürlüğünü kazanmasına engel teşkil eder. Bu yüzden isyanları uzun sürmez, iktidarın varlığını tekrar hissettirmesiyle birlikte söner''* (Kara, İçöz, 2014, s. 262-263). Nurten Hanımın iç dünyasında feminist bir bilinçle ortaya çıkmış bir isyandan söz edilemez. Onun başkaldırısı geçmişi anımsayıp eşine karşı birikmiş öfkeleri kusarak ona bedel ödetme isteği olsa da kadının kendi kısır döngüsünü içselleştirdiği anlaşılmaktadır. Bu bakımdan Nurten Hanımın yaşamında onun kurulu düzenini bozacak bir isyan girişimi söz konusu değildir. Çin öyküsünde belirtildiği gibi isyan eden kadın kahramanların ağır bedeller ödemesi de diğer kadınları ümitsizliğe sürükleyen bir unsur olmaktadır.

Eğitimli erkeklerin eşlerine dayak attıkları sahneleri onların kendi içlerinde birikmiş hayal kırıklıkları üzerinden açıklayan yazar anlatıcı, Sessiz Ali öyküsünde de erkek kahramanın iç dünyasını önyargısız bir tutumla yansıtmaktadır. Feodal bağlarla örülmüş sosyal düzende köylü erkeklerin kendilerine benzetmeye çalıştıkları Ali adlı "yumuşak huylu'' erkek kahraman üzerindeki yoğun baskıyı analiz etmektedir. Sessiz Ali öyküsünün ana kahramanı Ali, eşi Gülsüm'ün gözünde "babasına benzemeyen, şefkatli erkek modelini'' simgeler. Ali, Gülsüm'ün canlı, neşeli, sevgi dolu bakışlarının kendi ablalarında olmadığını düşünmektedir. Geleneksel kadın rollerini kusursuz

biçimde yerine getiren ablaları kendi eşlerine her zaman saygıyla korkunun birbirine karıştığı "donuk'' bakışlarla bakar. Onların evliliği aslında "donmuş" kalıplara dayalıdır. Bu bakımdan "donuk bakışlı" kadın kahramanların aslında yenilenmeyen, değişmeyen, ısınmayan, daracık bir evlilik dünyasına mahkûm olan "hizmetkâr'' kadınlar oldukları anlaşılmaktadır.

Evliliklerinde huzuru başkalarının dedikoduları yüzünden kaybetmeye başlayan Ali ve Gülsüm için "çamaşır makinesi meselesi" önemli bir kırılma noktasıdır. "Paramız olunca çamaşır makinesi alalım" diyen Gülsüm'ü leğenin başından saçlarından sürükleyerek kaldıran Ali, aniden ona vurmaya başlar. Dayak sırasında kadının bal rengi gözlerindeki ışıltının kaybolması, yerini "donuk'' bir bakışa bırakması simgesel önem taşımaktadır, çünkü değişen bu bakış aslında Gülsüm'ün geleneksel kadın modelinin kalıplarına girdiğinin işaretidir. Kendi isteklerini özgürce ifade eden kadın tipinden uzaklaşıp "sessiz kadın" olma eğiliminin ilk adımıdır. Kocası "sessiz" lakabından böylece uzaklaşmıştır. Bunun bedelini ödeyen kadın kahramanın yediği dayağın Ali'nin kendisini mahalleliye kanıtlamasında bir araç olması dikkat çekicidir. Tanık olduğu dayak olayını herkese "sessiz Ali ağbim seslenmiş!" diye bağırarak anlatan küçük bir çocuğun tekrarladığı bu cümle kadına dayağı uygun gören ataerkil düzene bir kurban daha verildiğinin müjdesidir. Atasü'ye göre *''şiddet, bir özsavunu yöntemi – daha geniş bağlamda- var olmayı sürdürebilmenin bir aracı olarak yüksek canlıların doğasında mevcuttur''* (Atasü, 2014, s. 66). Öykünün sonunda Gülsüm'ü şiddet kullanarak "sıradan, geleneksel, ezik" kadın modeline dönüştüren olay, şu tabloda özetlenmektedir:

"Ali, vurdu, vurdu, taa ki Gülsüm'ün bal rengi cıvıl cıvıl ışıyan gözleri donuklaşana dek… O bildik bakış gelip de gözlerin bal rengi yumuşaklığına taş gibi çöküp, temelli yerleşene dek… Mahalledeki kadınların kocalarına bakarken gözlerini durağanlaştıran o tanıdık bakış… Korku, boyun eğiş, çaresizlik, nefret, nefret ve gene nefretten oluşan o sinmiş, o intikamcı bakış… Ali, Gülsüm'ün gözlerini gördü ve rahatladı. Ali ve nişanlısı mahallede ayrık otu gibi farklı olup, diken gibi mahalleye batmaktan korkmuşlardı. Ali, herkes gibi birisi olmanın alabildiğine rahatlatıcı havasını soludu" (s. 197).

Ali'nin eşine karşı kibar ve uyumlu tavırları yüzünden çoğunluk tarafından eleştirilmesi onun üzerinde çok büyük bir baskı yaratmıştır. Onların evliliğinin diğerlerinin evliliklerine benzememesini anormal bir durum olarak görenler "dayak" olayının ardından bu evlilik modelinin de normal olduğuna inanırlar. Ali'nin eşine

savurduğu tekmeler onu ezen, hiçe sayan, kimliğine saygı duymayan herkesedir. Karısını ezdikçe kendi statüsünü yükselttiğine inanarak içindeki öfkeyi şiddete dönüştürmüştür. Erkek konumuna geçemediğini ve erkekliğini kanıtlayamadığını düşündükleri Ali'yi taciz eden erkek grubu onun Gülsüm'e attığı dayakla rahatlayarak kendi iç dünyalarının karanlığını da ortaya koymaktadırlar.

"Kayısı Gülü" adlı öyküde kendi çocukluk günlerinin unutulmaz "dayak" olayını yıllar boyunca anımsayan kadın kahraman, haksızlığa uğradığı bu olayda annesinin ve babasının davranışlarını tüm ayrıntılarıyla hatırlar. Komşunun değerli bir gülünü koparmakla suçlandığı olayda abisi yüzünden annesinden haksız yere dayak yemesine rağmen olayı yıllar sonra tahlil ederken annesine karşı yine de merhametlidir. Ölümünden on beş yıl sonra andığı annesi Fitnat Hanım'ın kendisini cezalandırdığı anlarda dahi "tek" olmasına çok üzülmektedir. Babası dayak olayı sırasında içerden kalfaya seslenip şu sözleri sözler: *"Fitnat Hanım'a söyle, yetişir Ayten'i dövdüğü. Yoksa ben aşağı ineceğim, iş fenaya varacak ha..."* (Atasü, 1988, s. 125) Kendi kocasının davranışları ile yıllar öncesinin "baba" figürünü kıyaslayan Ayten'in şu sözleri cinsiyet hiyerarşilerine dikkat çekmektedir:

"*Yaa, öyleydi işte eski zaman erkekleri... Hep uzaklarda bir yerlerde dururlardı. Yüksek bir yerlerde... Oradan parmak sallarlardı.*

- Kesin gürültüyü, aşağıya inersem fena olacak...

Hiç aşağıya indiklerini, hiç o "fena" denen şeyin olduğunu görmedim... Hoş, şimdi de aynı değil mi? Ne diyor bizimki:

- Hanım, söyle şu oğlana, para isteyip durmasın benden. Vallahi fena olacak" (Atasü, 1988, s. 125).

Farklı kuşaktan kadın kahramanların aynı deneyimleri yaşadıklarına işaret edilmektedir, çünkü Ayten, kendi babasının "uzak, otoriter" konumu ile eşinin yıllar sonraki benzer konumunu kıyaslar. Erkeğin ev içinde kadına yüklediği rol "dengeleyici, ortamı yumuşatıcı, sorunları büyümeden kendine has yöntemlerle çözücü" anne rolüdür. "Baba" figürüne bu noktada adeta tanrısal bir güç yükleyen bakış açısı, kadını ikincil konuma yerleştirir. "Değerli ve önemli" kişi konumundaki baba, kendisine ihtiyaç duyulduğu anda sadece "tehdit eden ya da kural hatırlatan" sert sözleri ile varlığını hissettirir. Eyleme geçme an'ından uzak durmaya çalışır. Çocuklarıyla "yüz göz olmaktan, aradaki uzak mesafeyi koruyamamaktan korkan" baba figürü tüm sorunları annenin omzuna yükler. Ayten'in kendi evinde kocasının bu tarz davranışları nedeniyle

hissettiği derin üzüntü ve yorgunluk sonrasında her şeyden uzaklaşma isteği duyduğu anlaşılmaktadır.

Erendiz Atasü'nün roman ve öykülerinde bedensel ve ruhsal travmalar yaratan işkencelerin dönemin politik ortamıyla bağlantıları da ifşa edilmektedir. Gözaltında yapılan işkenceler, tutukluluk sürecinde bireyin ruhunda oluşan yaralar ve politik görüşleri nedeniyle kişilere yapılan psikolojik işkenceler yazarın metinlerinde kabalaşmayan fakat acıyı vurucu şekilde okura hissettiren bir dille anlatılmaktadır.

*Bir Yaş Dönümü Rüyası*nda Feride ile aynı okulda öğretmenlik yapan Sedat'ın 12 Mart döneminde yaşadıkları dönemin çalkantılı günlerinin bireylerin yaşamına etkilerini yansıtması bakımından oldukça önemlidir. Sedat'ın yaşlı ve dul anneannesinin torununu götürmeye gelen askerlerin önüne büyük bir cesaretle çıkıp onları uyardığı bölümde "işkence" kavramına dikkat çekilir. Gözaltına alınan ya da mahkûm edilen bireylerin gördükleri işkenceleri ifşa eden bu bölüm yetmiş yaşlarındaki bir kadının devletin iktidar aygıtları karşısında direngenliğini ve cesaretini ortaya koymaktadır:

"*Sedat'ı götürmeye gelen 12 Mart işkencecilerinin karşısına aynı sabırla dikilmişti büyükhanım- yetmişlerini sürüyordu o zaman-, yaralı küçük bedenini, damar tıkanıklıkları ve neşter izlerinde sessizce taşıdığı tarihle birlikte, işte tam şuraya, sokak kapısının önüne germiş, "Torunumu teslim ettiğim gibi geri isterim," demişti. "Ağzı burnu yerinde, vücudu tastamam." Önlerine bakmışlardı gelenler... Sedat döndüğünde tüm vücudu çürük içindeydi"* (Atasü, 2002, s. 43).

Romanda ülke tasvir edilirken "yaralı, belalı, kusurlu" olduğuna işaret edilmektedir. Bu sıfatlar ülkenin yurttaşları için de kullanıldığından bozuk düzeni hem var edenler hem de onun içinde varlığını yitirenler aynı niteliklerle anılmaktadır. Bu durum ülke geneline yayılmış bir bozulmanın göstergesidir. İşkence görenlerin yurt sevgisiyle dolu olduklarının altı çizilirken anlatıcı ile işkence gören kahramanlar arasındaki mesafe romanda giderek azalmaktadır. Yazar anlatıcının öznel bakışla yaklaştığı kahramanların acılarına ortak olmaya çalıştığı görülmektedir.

Bir Yaş Dönümü Rüyası'nda Kamuran'ın annesi devlete başkaldırdığı suçlaması ile girdiği hapishaneden çıktıktan sonra kayınbabasının evinin ikinci katından atlar ve *"beyin damarlarına isabet eden darbe"* (Atasü, 2002, s.209) nedeniyle ölür. Anlatıcı, "yeni bir darbeye dayanamadı" diyerek onun fiziksel ve ruhsal rahatsızlığının sürekliliğine dikkat çeker. Kadın kahramanın hapishanede gördüğü işkence onun intiharında etkili olmuştur:

"Annesine işkence yapıldığını düşünüyordu, anımsadığı kan işkencenin izi olmalıydı. Saçları da kanlıydı kadının, alnına yapışmıştı. Belki de anlatılanlarla belleğindeki görüntüyü birleştiriyordu. Sorgu sırasında bir kanama geçirdiyse annesi, çocuğun evde anımsadığı neydi? Annesinin cesedini mi hayalinde ayağa kaldırıyordu, upuzun, sapsarı, hayalet gibi bir kadın, kanlı saçları boynuna dolanmış, bacaklarından kan sızıyor... Bacaklarından mı? Kasıklarından olmalı... Her ne hal ise, Kamuran annesinin ölümüne vücudunu paralayan, kanını akıtan işkencecilerin sebep olduğundan kuşku duymuyordu" (Atasü, 2002, s.212).

Açıkoturumlar Çağı romanında politik nedenlerle suçlanan kadın kahramanların gördükleri işkencelerin anlatıldığı bölümlerde sesleri birbirine karışan kadın kahramanların birbirlerine dönüşmeleri dikkat çekmektedir. Anlatıcının sık sık değişmesi ve zamansal kırılmalarının yoğunluğu, kadın kahramanların parçalanmış bilinçlerine tutulan aynanın yansımasıdır. Akademisyen Neslihan'ın işkence gördüğü sahnenin tasvirinde ona "yargıç kızı'' olmaktan utanmasını söyleyip "orospu'' diyerek küfredenlerin ''fallus merkezli bir dil'' kullanmaları dikkat çekmektedir. Devletin iktidarının evdeki temsilcisi "baba'' otoritesini de yıkmış olan kadın kahramana öfkelerinin çoğaldığı anlaşılmaktadır:

"*Büsbütün kızdılar. Seni sattı, hala onu koruyorsun, dediler. Beni sattığına inanmadım. Utan utan, koskoca bir yargıç kızı, itin kopuğun oyuncağı olmuşsun, dediler. Kaçırdık mı yani şimdi hergeleyi, ulan orospu, sen bilirsin nerde saklandığını, öt çabuk, öldürürüz seni ötmezsen, dediler''* (Atasü, 2006, s. 90).

Neslihan, farklı dönemlerde politik kimliği nedeniyle gözaltı ve tutukluluk deneyimlerinde yaşanan travmaların üstesinden gelebilmek için mücadele etmiş dirençli ve azimli bir kadın kahramandır. Onun işkence anlarını sözcüklere dökmesi yüzleşmenin yansımasıdır. Kelimelere dökebildiği acının az da olsa hafiflemesi söz konusudur. Travma yaşayan bireyin zihnini kemiren anları tekrar tekrar yaşamaktan kurtulması onu dışavurumu ya da farklı bir kanala aktarması ile mümkün olabilir. Neslihan sözcükler aracılığıyla acıyı tasvir ederken canlı bir doku olan gövdesinin tüm seslerine kulak verir:

"Apansız şiddetli bir fışkırma sesi! Apış arasında müthiş bir basınç ve yanma! Buzul bir yanma! Belinden aşağısı sırılsıklam kesilmişti. Varlığı yarılmış kopmuştu; aklı vajinasına soğuk su püskürtüldüğünü çözebiliyordu… Bilinci bulanıyor, baygınlığa geçecekken, içsel bir güç onu ayık tutuyordu. Vajinasının bin bir parçaya bölündüğünü

sanıyor ama aldırmıyordu. İradesi tek bir sözcüğe odaklanmıştı: 'Bilmiyorum!' (Atasü, 2006, s. 166).

Açıkoturumlar Çağı'nda Gülbahar sevdiği erkekle birlikte sol harekette mücadele etmiş, tutukluluk döneminde işkenceler görmüş ve intihar süsü verilmiş ölümü ile de ailesinde herkesin travma yaşamasına neden olmuş genç kadındır. Ablası Neslihan onun ölümünden sonra alt bilinci gibi zihnine yerleşen Gülbahar'ın sesini duyar ve onunla konuşur. Neslihan da benzer acıları çektiği için iki kadının bedeni ve ruhu özdeşleşir. Gülbahar'ın yaşadığı işkencede "orospu'' damgası yemesi kadını aşağılayan, hor gören ve ezen erkek diliyle kurulmuş ortak şiddet dilinin göstergesidir. İntihar süsü verilerek onun ölüme itildiği anın ''uçmak, gökyüzü, mavi ve kuş'' sözcüklerinin çağrışımsal değerlerine dikkat çekilerek vurucu bir anlatımla yansıtıldığı işkence sahnesinde Gülbahar kendisi konuşmaktadır:

"*Tekmelediler beni, postallı ayaklarıyla. Bu vatanı sana böldürtmeyiz dediler. Ben bir şey bölmedim ki, dedim. Sus yalancı, diye gürlediler. Bölücünün altına yatan da bölücüdür, dediler. Kaçtım onlardan, kuş olup uçmak istedim. Pencere açıktı, gökyüzü maviydi, gökyüzünü özlemiştim, nicedir görmemiştim. Gözümden anladılar. Birbirlerine baktılar, nasılda akıllarına gelmemişti, şaştılar. Ben de onların gözünden anladım. Gözlerine gözlerinde baktım. Korkmadım. Orda olmaktan daha kötü ne olabilirdi ki… Uçtu uçtu kuş uçtu yapar gibiydiler. Uç bakalım orospu, dediler. Havalandım''* (Atasü, 2006, s. 194)

Nazife Sibel Güzel'e göre "*12 Eylül dönemini yaşayan toplum bireyleri 1994 yılına gelmiş, toplumsal travmanın üzerinden on yıldan fazla zaman geçmiş ancak, olaylarla tam anlamıyla yüzleşilememiştir. Seçilen karakterler hepsi de iyi eğitimli, toplumun günü ve geleceği için kafa yoran ve doğal olarak da mevcut toplumsal travmayı daha derinden hisseden kişilerdir''* (Güzel, 2014, s. 147) Romanda Neslihan ve Gülbahar başta olmak üzere kadın kahramanların politik kimlikleri nedeniyle uğradıkları işkencelerde kadın kimliklerinin yara alması dikkat çekmektedir.

Şiddetin sadece insan gövdesine yönelik zarar verici eylemlerden ibaret olmadığını düşünen yazar anlatıcı, psikolojik şiddete ve insanların başkalarına kötülük yaparken uyguladıkları "örtük'' şiddete öykülerinde yer vermektedir. "İncir Ağacının Ölümü" öyküsünde Nuran ve Fikret'in gözü gibi bakarak büyüttükleri ağacın el birliği ile yazlık sitedeki kötü kalpli insanlarca kurutulması çiftin tüm huzurunu kaçıran işkenceye dönüşür. Öyküde başkalarının acılarından beslenen kadın kahraman, Üftade Hanım'ın genç kızlığı boyunca kıskandığı güzel Belkıs "muhallebicide fingirdediği

oğlanlardan biri" onu hamile bırakıp kendisine sığındığında bu fırsatı değerlendirir. Genç kadının "döl yoluna konan kireçli bir şeyle çocuk düşürtme" yöntemini arkadaşının üzerinde dener ve Belkıs kan revan içinde hastaneye kaldırılır. Öykü ve romanlarda kadın gövdesine işkence eden erkek cinsi iken burada güzellik hususundan doğan kıskançlık ile hareket eden "rakip'' dişinin intikamı söz konusudur. Öyküde kireç önemli bir metafora dönüşür, çünkü bahçedeki incir ağacını kurutup Nuran Hanımı üzen de kireçtir. Ayrıca üniversiteli genç bir öğrenciden kendisine selam vermediği için rahatsız olup onu "anarşist" olmakla suçlayan Sündüz Hanım öğrencinin evindeki sıvı sabunun yerine kireç doldurtur ve onun yüzünde günlerce geçmeyecek yaralar çıkmasına sebep olur. Bu da insan gövdesine dışardan bir müdahale ile şekil verme amaçlı kötülük tohumunun kaynağının kireç olmasıyla dikkat çeken bir diğer örnektir.

Yunan mitolojisinin kaynaklık ettiği Mozaik öyküsünde biri tarihî diğeri mitolojik iki kadın heykel figürün çektikleri acılar anlatılmaktadır. Öykünün birinci bölümünde öykü kahramanı olarak karşımıza çıkan Kral Krezus zamanında köle olan kadın, kireç kuyusuna atılarak öldürülmüştür. "İncir Ağacının Ölümü Üzerine Tuhaf Bir Soruşturma"da kirecin sebep olduğu kötülükler düşünüldüğünde evrensel bir çizgide insanoğlunun işkencede tarih boyunca benzer araçlar kullanmasına ışık tutulmaktadır. Mozaik öyküsünde "kuyu'' kadın cinsinin karşısına tarihin ilk çağlarından itibaren aterkil düzenin cezalandırma aracı olarak çıkarılmaktadır. Erkek egemenliği güçlendikçe derinleşen kuyuları roman ve öykülerinde feminist bir yaklaşımla tasvir eden Atasü, kadının ezilme tarihinin köklerine mitolojik ve tarihi figürlerle dikkat çekmektedir.

7.9. Kimlik/Benlik Arayışı

"*Benlik, ruhsal varlığın merkezidir. Egonun temsil ettiği bilinçlilik olmaksızın benlik kendini gerçekleştiremez. Dış dünyayla kurulan ilişkilerde kişiliğin iç dinamiklerinin göstergeleri açığa çıkar. Benliğin bazı unsurları yalnızca dış dünya ile yaşanan bu karmaşık ilişkilerde ortaya çıkar''* (Cebeci, 2004, s. 226). Feminist yazarlar kurmaca metinlerinde kadın benliğini baskı altında tutan içsel ve dışsal etmenleri irdeleyerek onların ortadan kaldırılmasını sağlayacak bilinci yaratmaya çalışırlar. "*Fransız yazar Claudine Herrmann, ilk kez 1976'da yayınlanan ve günümüzde feminist edebiyat eleştirisinin temel klasikleri arasında görülen Les Voleuses de langue (Dil Hırsızları) adlı kitabında, dili, kadınların baskı altında tutulmalarından birinci*

derecede sorumlu sayar. Eğitim ve toplumsallaşma süreçlerinde kadınlara yalnızca erkek egemen bir dil sunulduğu için, kadınların bu eril dilin içinde kendilerine yabancılaşmaları kaçınılmaz olmuştur'' (Direnç, 2014 s. 91).

Feminist yazarlar, kadının benliğinin karanlık noktalarını kadın dilini kullanarak aydınlatmayı amaçlar. Feminizm ve psikoloji arasındaki ilişki sorgulanırken insanların ikisine de kendilerini tanımak ve gerçek ben'lerini anlamak üzere başvurdukları görülmektedir. Benlik algısının oluşumu ve kimliklerin vücuda gelmesi ile ilgili bilgiler iki disiplinin ortak çalışmalarında kadının iç dünyasının aydınlatılmasını sağlar. Janet Sayers "Sexual Contradictions: Psychology, Psychoanalysis and Feminism" (Seksüel Çelişkiler: Psikoloji, Psikanaliz ve Feminizm) adlı kitabında biyolojik determinizme dayalı bilgiler ışığında hareket eden feminist eleştirmenlerin çalışmalarını yetersiz bularak eleştirir. Karen Horney ve Irigaray'ın metinlerinde ise kadının kendi doğal kimliğinin doğru algılanması ve tanımlanmasına dair saptalamaların feminist ve psikanalist yaklaşımların işbirliğinin ürünü olduğuna dikkat çeker (Adlam, 1986, s. 110). Erendiz Atasü'nün roman ve öykülerinde kadın dünyası yansıtılırken iç sesleri bastırılan bedenin ve ruhun karanlık noktalarına ışık tutulmaktadır. Feminist bilinçle yazan Atasü, kadın kahramanlarının benlik algısının oluşum serüveninde ataerkil kültür kodlarına karşı tepkilerini gerçekçi bir bakışla ortaya koymaktadır. Modernitenin bireyleşme ve "sözde tutarlı ve bütünlüklü özne" eleştirisi hususlarında savunduğu görüşlerden etkilenen yazar, kadının parçalı kimliğini kurmaca dünyasında bütünlemeye/tümlemeye çalışmaktadır. Erendiz Atasü'nün şu sözleri yazarın kendi kadın kimliğini de metinler aracılığıyla keşfettiğinin göstergesidir:

"*Benim için yazmak sanırım kendini gerçekleştirmenin tek değilse de en önemli yolu. Bu serüvende, tüm bir insan olmakla kadın olmak arasındaki çelişkiler, çatışmalar (toplumsal kimlik anlamında kadın olmak birçok kısıtlanmayı beraberinde getirir), çifte standartlı cinsel ahlâk anlayışının gövdeleri hapsettiği cendereler kadın hayatlarını uğraştırır, zorlar. Aynı meseleler, bir yazar olarak da zihnimi hep uğraştırmıştır"* E. Atasü (kişisel iletişim, 19.06.2010).

Judith Kegan Gardiner'e göre kadın yazar duyarlığıyla yaratılan kadın odaklı eserlerin temel özelliği, kadının gelişim hâlindeki kimliğinin cesur bir dille sorgulanmasıdır. (Gardiner, 1981, s. 347). Erendiz Atasü, roman ve öykülerinde kadın kahramanların bedensel ve ruhsal değişimini Gardiner'in vurguladığı bu cesur dille yansıtmaktadır. Kadının kendisini gerçekleştirmesi, hak ve özgürlüklerini sorgulaması ve bireyliğini kanıtlaması Erendiz Atasü'nün eserlerinde önemli temalardır.

Dağın Öteki Yüzü'nde anlatıcı yazar, otobiyografik bir metin oluşturduğunu açıkladığı sunuş bölümünden itibaren kendi geçmişi, ailesi, yetişme koşulları ile hesaplaştığı bir iç yolculuğa çıkar. İç dünyasında yaşanan geçmişe dönük hesaplaşma onun "şimdi ilk kez özgürüm" demesini sağlayan önemli bir süreçtir. Yazarak kendini bulan, kendini tanıyan, yakınlarının yeni özelliklerini keşfederek onlarla yeniden tanışan, geçmişin köprüleriyle geleceğe uzanmaya çalışan bir yazar anlatıcı tipi söz konusudur. "*Yarattığım birçok karaktere kendi yaşam deneyimimden, özellikle duygularımdan ödünç vermişimdir"* (kişisel iletişim,19.06.2010) diyen Atasü, kadın kahramanları aracılığıyla kendi duygu dünyasına ışık tutmaktadır.

Dağın Öteki Yüzü'nde 1960'ların sonu 1970'lerin ilk yıllarını yaşamın en güzel yılları olarak anımsadığını belirten ben anlatıcı, çocuk masumiyetini özlemle anarken geçmiş zamanı kıymetli bir hazine olarak görmektedir. Hayranlık beslediği Cumhuriyet kuşağının varlığı geçmişi daha değerli kılmaktadır. Kendisiyle yüzleşme anlarından birinde "Çocukluğun bittikten sonra ne yaşadığın mekânı sevdin, ne de zamanı! Kabul et!" demesi onun kimlik kurulumunda başat rolün geçmiş zamana ait olduğunu kanıtlar. Masumiyetin yitimi olarak görülen yetişkinlik çağında sosyal ilişkilerdeki uyumsuzluk yazar anlatıcının yaşam öyküsünde önemli bir dönüşümün kaynağıdır. Özgürlüğe attığı adımlarda masumiyet çağından uzaklaştığını romanda itiraf eden anlatıcı, Nora adlı kadın figür ile özdeş bir kimliğe sahiptir. Nora gibi kapıyı vurup çıkıp gitme isteği ile dolu olan ben anlatıcının tek başına sık sık yolculuklara çıkmaya başlaması onun bu isteğinin gerçekleştirmek için attığı adımdır. İbsen'in Nora adlı kadın kahramanı ataerkil kültürün dayattığı kültür kodlarına karşı koyarak kurulu düzeninden çekip gitme eylemi sonrasında "yitik gövde"ye kavuşma arzusuyla doludur. *Dağın Öteki Yüzü*'nde yazar anlatıcı da ataerkil kültürün dayattığı sahte değerler nedeniyle yitik kimliğinin parçalarını Nora gibi özgürleşerek bulmaya çalışmaktadır. Kendi bedenine yabancılaşan yazar anlatıcı, evliliğini noktaladıktan sonra gerçek kadın kimliğiyle yüzleşir. Kendi ailesinin tarihini belgeler tanıklığında öğrenirken bireysel tarihinin köklerine ulaşarak Nora gibi kendi benliğini tanımaya başlar. Romanda *"Nora kapıyı çekip özgürlüğe yürüyor; yalnız genç kızlığım şaşkın, hüzünlü ve umutlu bakakalıyor ardından. Nora, o benim kahramanımdı… Kararlı, dik başlı, dirençli"* (Atasü, 1995, s.17) diyen anlatıcı geçmişte okuduğu eserin kadın kahramanının kendi geleceğini çizmesinde ona rehber olduğuna işaret eder.

Yazar anlatıcının kimlik arayışında özdeşlik kurduğu kadın kahramanlar, Çalıkuşu'nun uçarı, duygulu Feride'si, Sinekli Bakkal'ın bal rengi gözlü, dindar, ciddi

Rabia'sı, nazlı Handan, Eski Hastalık'ın monden Züleyha'sı onun kardeşsiz çocukluğunun kız kardeşleri olarak tanımlanmaktadır. Adı geçen kadın kahramanların seçiminde dikkat çeken hususlar söz konusudur. Anlatıcı yazar, farklı niteliklere sahip bu kahramanların karışımıyla kendi benliğini/ kimliğini oluşturduğunu düşünmektedir. Reşat Nuri ve Halide Edip'in özgürlük arayışı içinde olsalar da "vazife'' duygusunu ön planda tutan kadın kahramanlarından etkilenen yazar anlatıcı, kadın kimliğini sorgulama cesaretini sergileyerek onların kıramadığı zincirleri de kırmayı başarmıştır.

Yazar anlatıcı, kendi kimliğinin yitik parçalarını annesi Vicdan ve onun yakın arkadaşı Nefise'nin yaşam öyküsü ile tamamlayacağının bilincindedir. Romanın iki kadın kahramanı Nefise ve Vicdan, 1929 yılında İngiltere'de Cambridge kentinde eğitim gören iki Kemalist genç kızdır. Vicdan'da Nefise'nin doğallığının ve rahatlığının olmadığının altı sıkça çizilerek onların farklı özelliklere sahip oldukları vurgulanır. Vicdan pek çok davranışını yakışıksız bulduğu Nefise'yi sık sık eleştirmektedir. Kimi zaman da ona duyduğu hayranlık, onun gibi olabilme arzusu açığa çıkmaktadır. Bu bakımdan Vicdan'da bastırılmış bir alt benlik olduğu görülmektedir. Yazar tek bir kadının farklı kimliklerini Virginia Woolf romanlarında olduğu gibi farklı kahramanlar aracılığıyla kurgular. Nefise sosyal yaşamda oldukça samimi ve rahat olduğundan yurt dışında da yabancı insanlarla kurduğu iletişimle Vicdan'ı şaşırtır. Vicdan hayranlıkla izlediği Nefise ile kendi iç dünyasındaki eksikleri ve boşlukları fark eder. Vicdan'ın duygu ve düşüncelerini sürekli kontrol altında tutması Nefise'nin doğal davranması yetişme koşullarındaki farklılık ile ilgilidir. Feminist kuramcılar kadınların davranışlarının temelinin aile ve okul çevresinde atıldığına dikkat çekerek kimliğin şekil aldığı bu süreçlerin geleceğin haritasını da belirlediğine işaret ederler. Nefise'nin yeni bir coğrafyada uyum sorunu yaşamayan kimliğinin derinlerinde geçmişin şu sahneleri yer almaktadır:

"*Nefise eğlenirdi Vicdan'ın çıtkırıldımlığıyla. "Bağrı yanık Anadolu çocuğuyum," derdi övünçle, "ekmeğimi taştan çıkarırım." Gerçekten de babasının ölümünden sonra, daha küçücük bir çocukken, annesi ve kardeşiyle yokluğa düşüp de, Karaman pazarında, sesi kısılasıya dek çığırarak limon satalı beri, Nefise her mekâna ve döneme çabucak uyardı. Yitirdiklerinin ardından yazıklanmazdı. Varlığı çocukluğunda üstünde yalınayak koşturduğu toprağın uzantısıydı sanki"* (Atasü, 1995, s. 39).

Romanda Nefise çelişkilerle dolu özellikleri bir arada bulundurması bakımından çok renkli bir kişilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Vicdan'a büyük bir tutkuyla bağlı

olmasına rağmen kendi çıkarlarını ön plana aldığı hususlarda onu hayal kırıklığına uğratan Nefise "birey'' kimliğini kendi içinde sürekli sorgulamaktadır. Vicdan'a küçük kazıklar atması, onu çeşitli sebeplerle atlatması, onun nişanlısından hoşlanması, yurtdışında gördüğü ilgi nedeniyle onu kıskanması roman boyunca farklı bölümlerde tartışılır. Onun kişiliğindeki parçalılığa dikkat çeken yazar anlatıcı, kadınların tek tip olmayan duygu dünyalarının karmaşıklığını yansıtmayı amaçlamaktadır.

Romanda toplumsal kimliğe dikkat çekilen bölümlerde kadın kahramanların bireysel tarih ile toplumsal tarihi iç içe sorguladıkları görülmektedir. 1932 yazında Berlin'e giden Nefise ve Vicdan Almanya'yı gezerken çok farklı bir dünya ile karşı karşıya olduklarını fark ederler. Doğulu kadın ile Batılı kadının yaşama biçimindeki farklılık onların eğlence anlayışını da birbirinden ayırır. Nefise ile Vicdan İngiltere'de eğitim görseler de Almanya'da bir kabare şovunu kendi toplumsal kimliklerini merkeze alarak değerlendirirler. Nefise daha rahat davranışları ile Vicdan'a göre daha uyumlu bir karakter çizse de bu mekânda onun da "tüm kösnüllüğüne rağmen Anadolulu kız kimliği" öne çıkar. İkisi de eğlenceyi aynı pencereden değerlendirir. Kadın kimliğinin oluşumunda kültürel kodların belirleyici rolüne ışık tutan yazar anlatıcı, yozlaşmış eğlence endüstrisinin kadın gövdesini et parçası olarak görmesine dikkat çekmektedir. Nasyonel sosyalizm ile ilişkilendirilen tabloda insanların aşırı baskı altına alındıkları iktidar aygıtları nedeniyle yaralanan ruhlarını tüketim kültürünün anlık zevk veren geçici eğlencelerinde onarmaya çalıştıkları görülmektedir. Kendi yaralı benlikleri ile yüzleşmekten kaçınan insanlar, faşizmin yıkıntılarının üstünü yozlaşmış eğlencelerle de olsa kapatmayı arzulamaktadır. Berlin'deki eğlence anlayışı karşısında şaşkın ve rahatsız davranan Vicdan ve Nefise kabareyi "yatak kokan gösteri" olarak tanımlamaktadır:

"Trott'lar bir gece onları kabareye götürdüler, 'Genç kızlara pek yakışık almaz ama, Berlin'e gelip de kabare gösterisi izlememek de olmaz ki..' Vicdan ile Nefise 30'ların eğlence kenti Berlin'deki serbestiyi, fal taşı gibi gözlerle izlediler; yatak kokan gösteriyi… Tam da kavrayamadan, masumiyetlerine dokunulmadan… Batı Edebiyatı okuyorlardı Cambridge'de. Almanya durgun göller, ıssız şatolar, su perileri; dokunmasız aşklar.. Oysa bambaşka bir Berlin'de bulmuşlardı kendilerini. Genç zihinleri yorum getiremese de, savaş yenilgisi, açlık, işsizlik, görgüsüz varsıllık ve açık saçık eğlentiyle, nasyonal sosyalizm arasında bir ilişkinin varlığını sezmişti…" (Atasü, 1995, s. 48).

Benlik ve kimlik kavramlarının ön planda tutulduğu bir başka roman *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*'dir. AyşeAysu'nun benliği, yaşadığı aşklar ve evlilikte gençliğin yakıcı mevsiminin iklimine göre şekillenir. Kadın kahramanın ismi, onun yaşadığı kimlik çatışmasının ipucu niteliğinde önemli bir simgedir. Ayşe ve Aysu tek bedende yaşatılsa da farklı duygu ve düşünce dünyasının çatıştığı anlardaki kimlik bölünmesinin iki kahramanıdır. Ayşe geleneksel kadın dünyasının temsilcisi iken Aysu özgürleşmeye çalışan modern kadını simgeler. Erendiz Atasü, Peride Celal'in "Kurtlar" romanının kadın karakterinin yaşadığı bölünmeyi tahlil ederken şu noktaya dikkat çeker:

"*Romancımız, geleneksel kadın imgesinin, başka bir deyişle toplumsal cinsiyetinin somut hayatta yaşanılan eş ve anne rolüyle, bu rolle çatışan yazarlık ve aydın olma düşleri arasında bölünecektir. Bu bölünmenin yalnız ona özgü ve onun beceriksizliğinden kaynaklanan bir acı olmayıp, kalıplaşmış cinsiyet rollerinden soyunmaya yeltenen tüm hemcinslerini bekleyen bir tür toplumsal kader olduğunun ayırdına hiç varmadan... Gerçekten kötü olan, bölünmüşlüğü yaşamasındansa, bölünmüşlüğün ve nedenlerinin ayrımına varamamasıdır. Böylece tedaviye giden ilk durağı atlamış, yaşamını tümleştirebilme şansını yitirmiştir"* (Atasü, 2000, s. 32).

AyşeAysu, kimliğindeki bölünmüşlüğün nedenlerini romanda sorgulayarak iyileşme ve özgürleşme şansını, yalnız kalma bedelini ödeyerek de olsa kullanmayı başarmıştır. Romanın sonunda eş ve annelik rolünden uzaklaşmış fakat yaratıcı yazarlığını keşfetmiş bir kadın kahraman olarak karşımıza çıkması onun kadın kimliğine sahip çıkarak tümlenmeyi başardığının kanıtıdır.

Romanda kadın kimliklerini özellikle evliliklerin "mesafe-içkinlik" çelişkisi üzerinden sorgulayan yazar anlatıcı, eşlerin hem birlikteliğin sıcaklığını hem de ayrı olmanın özgürlüğünü eş zamanlı yaşayamadıklarına işaret etmektedir. Bu durumun öznel kimliklerin oluşumuna etkisi, eşlerin dünyaya artık aynı pencereden bakmadığını anladıkları anda ev içlerinde kendi kabuklarını örmeye başladıklarında ortaya çıkmaktadır. Romanda AyşeAysu'dan daha dirençli olduğu fark edilen Tomris'in eşi Turhan'dan uzaklaştığı anda sert kabuklarının oluşması onun kadınlığını özgürce yaşama tutkusuyla uyumludur. Çocukluk ve gençlik yılları AyşeAysu gibi korunaklı sıcak yuvada geçmediğinden *Dağın Öteki Yüzü*'nün Nefise'si gibi Tomris de her koşulda ayakta durmaya çalışmaktadır. Tomris'in "mutsuz bir evliliğe doğmuş fakat babaanneler tarafından özenle büyütülüp yara almamış bir çocukluğun ardından yatılı okullarda bilenmiş" genç bir kadın olması onun benlik parçalarının oluşumuna ışık tutmaktadır. Ayakta kalma mücadelesine alışkın kadın kahramanın şartlara uyum

sağlama yeteneği "teslimiyeti, edilgenliği sevmeyen" kişiliği ile gelişmiştir. Hastanede eşi gibi doktor olmasına rağmen sosyal çevrede "Turhan Bey'in eşi'' diye anılan Tomris onun gölgesinden kurtulmak ve kadın birey kimliğine sahip çıkmak ister. "Eksik erkek'' diye tanımladığı kadın cinsinin varlığını erkek eksenli ele alan ataerkil kültür kendi ayakları üzerinde duran eğitimli kadının da bireyleşme serüveninde büyük bir engeldir. Turhan'ı görünce sırtının kamburlaştığını belirten kadın kahramanın bedeninde ve ruhundaki sakatlığa şu sözlerle işaret ettiği görülür: "*Turhan odaya girince neşem sönüyordu, kendimi çirkin hissediyordum. Sırtım kamburlaşıyordu. Benim varlığım da Turhan'ı böyle mi etkiliyordu? Yoksa onun için nesneler hep mi aşınmış, her şey mi kabuktu?"* (Atasü, 1999, s.73).

Reşat Nuri'nin Çalıkuşu romanının alt metin olarak kullanıldığı *Bir Yaş Dönümü Rüyası*'nda iki farklı cinsiyetteki yazarın kurguladığı iki farklı kadın kimliğinin benzerlikleri ve farklılıkları ortaya konmaktadır. Romanda Feride kendi adına dair duygu ve düşüncelerini ilk kez Sedat ile paylaşır. Sedat'a aniden "adımdan utanıyorum" itirafında bulunan kadın kahraman, kendi adı ile arasındaki bağı sorgular. Anlatıcı, bu durumu Feride'nin kendi kimliğine dair sevgisizliğinin ifadesi olarak değerlendirir. Feride'ye göre annesi hamilelik döneminde Çalıkuşu romanını okuduğu için ondan çok etkilenip gereksiz, abartılı bir duygusallık içine girmiştir. Kendi adına dair kadın kahramanın bu sözleri aslında kimliği ile adeta iç hesaplaşmasının da ifadesidir, çünkü adına uzak ya da yabancı olmanın bir ifadesi olarak okunmaktadır. Sedat'ın romantizm, Reşat Nuri Güntekin, Türk kadını, Sosyalizm, kadın hakları üzerine adeta söylev niteliğinde konuşma yaptığını belirten anlatıcı, edebiyatı sadece kendi alanı sanan Feride'yi afallattığını vurgular. Sedat şu sözleri söyler:

"*Feride'lerimizi yitiriyoruz; oysa onlar bizim toprağımızda henüz bu yüzyılda boy atmaya başlamışlardı. Onlara duyduğumuz saygıdan vazgeçerek, özlemi bastırarak yanlış yapıyoruz. Devrimci hareketi maalesef başarısızlığa uğratacak sebeplerden biri de bu olacak," diyerek bağlamıştı sözlerini"* (Atasü, 2002, s.36).

Feride, hastane günlerinin ardından Sedat ile yaşadığı eve dönmemeye, teyzesinin kızının yanına taşınmaya karar verdiğinde Sedat'a bir mektupla bu ayrılık kararını açıklar. O mektupta da Çalıkuşu kitabına yer veren sözleri dikkat çeker. Sedat'ın Çalıkuşu romanı tahlilini çok beğenen Feride aslında Sedat'ın kendisini de o kitabın kadın karakteri ile sıkça kıyasladığını düşünür. Feride'nin şu sözleri bu kıyas üzerinde derinleştiğine işaret eder:

"*Geriye bakınca, senin gerçekten de Çalıkuşu Feride'yi arzuladığını kavrıyorum. Evet, o güçlü bir kadındı; gücü başına gelenlere katlanmaya ayarlanmıştı. Ben güçlü müyüm, bilemiyorum, ama sadece katlanmayı değil, "yapmayı" ve "değiştirmeyi" de talep ettiğim kesin"* (Atasü, 2002, s.132).

Romanda Feride, kendi kimliğini Reşat Nuri'nin idealist kadın kahramanı Feride ile sürekli farklılıkların altını çizerek tanımlamaktadır. Erendiz Atasü romanı kurgularken klasiklemiş bir eserde kadın kahramanın geleneksel toplumda ayakta kalma mücadesini anlatsa da Reşat Nuri'nin feminist bilinci ortaya koyacak bir duyarlık sergilemediğini düşünmektedir. Yazar, Reşat Nuri'nin kitabının kurgusunu eleştirdiği ve özellikle de sonunu hiç beğenmediğini farklı röportajlarda ifade etmiştir. *Bir Yaş Dönümü Rüyası* romanında popüler aşk romanlarına dair yapılan eleştiride de Atasü bu konudaki görüşünü açık bir dille yansıtır. Feride'nin veremli teyzesinin trajik yaşam öyküsü anlatılmaktadır. Teyzesinin ölüm şeklinden söz edilirken "*aşktan ölmüş"* (Atasü, 2002, s.107) ifadesi tekrarlanır. Yeşilçam filmlerini andırdığı düşünülen olayın aslında aşırı duygusal bir romanın kurgusuna benzetilmesi söz konusudur. Evli bir doktorla aşk yaşayan teyzesinin iç dünyasını anlamaya çalışan Feride'nin onu toplumsal önyargılar, ön kabuller ile yargılamaması dikkat çekicidir. Bu tasvirde dikkat çeken bir başka özellik de üslûp hususudur, çünkü ilk dönem kadın romancılarının aşırı duygulu cümleleri bu bölüme yansır:

"*Teyzeleri aşktan ölmüştü. Yalnızca zafiyet geçiriyordu; Heybeliada'daki halasının yanına yollamışlardı genç kızı. Süratle iyileşiyordu, çam kokulu arı havada. Sonra o uğursuz rastlantı. Doktoruna âşık olmuştu. Herhalde adam da böyle olsun istemezdi, o da sevdadan deliye dönmüştü. Nasıl davranacağını kestirememiş, ne karısını ne hastasını terk edebilmişti. Lavanta kokulu mektuplar. Çırpıntılı sevinçler… Genç kızın solgun yanaklarında sevdanın al benekleri kötü kaderin, telaşlı ecelin uğruları gibi belirmişti. Teyzeleri aşktan ölmüştü. Bir La Dameaux Camelia hikâyesi, bir Yeşilçam filmi gibi. Sanki Reşat Nuri Güntekin'in kaleminden çıkmış bir roman. Olmuştu, gerçekti"* (Atasü, 2002, s.107).

Kendi kimliğinin Çalıkuşu'nun Feridesinden bağımsız bir kadın kimliği olduğunu romanda kendisine ve çevresine kanıtlayan Feride, iç dünyasını büyük bir cesaretle sorgulamayı sürdürerek kimliğini Bir Yaş Dönümü'nde aramaktadır. Ataerkil kültürde yetişmiş Ferhat ve Sedat ile yaptığı evliliklerde kendi kimliğini tanımaya çalışırken duygularına sahip çıkıp ayrılığı göze alan Feride, kendisinden yaşça çok küçük eşcinsel bir erkek olan Kamuran'a âşık olduğunda aslında kendi boşluklarını

doldurma arayışını sürdürmektedir. Erkeklerle ilişkilerinde üst üste uğradığı hayal kırıklıklarından sonra kadın erkek rollerini sorgulayan Feride, özgürlüğünü elinden alan kalıplar nedeniyle kendi kadın kimliğine yabancı olduğunu düşünür. Gördüğü bir rüyada kendisini erkek olarak konumlandıran Feride androjen kimliğe işaret etmektedir. Woolf'un Orlando romanı ile vurguladığı gibi her kadının içinde bir erkek, her erkeğin içinde de kadın kimliği yer alır. Feride'nin şu rüyası onun ayna karşısında kendi kimliği ile hesaplaşma anının tasviridir:

"*Rüyadaki ilişkide erkek konumunda olan kendisiydi. Bu konum fiziksel olarak neydi nasıldı hayal edemiyordu. Ama tüm benliğindeki bu yeni ve yabancı kimlik bilincini nasıl inkar edebilirdi!.. Rüyada doğmuş bilinç, uyanıklıkta sürüyordu. Feride rüyanın ne anlama geldiğini reddetmeyecek kadar dürüst bir insandı. (...) Kadın olmak o kadar alıştığı inandığı ve savunduğu bir şeydi ki .. (...) Hala bir yüzü olup olmadığından kuşkuya düşmüştü. Emin olmak için aynaya baktı. Bu yabancı kendi miydi? (...) Aynayı kırmak geldi içinden. Gücü yoktu. Kadınlık hayatının zavallı kırıkları ve kırıntıları dört bir yana saçılmış sivri sırça parçaları gibi etlerine batıyor, duygularını kesiyordu. 'Ben kimim?' dedi yüksek sesle"* (Atasü, 2002, s. 261).

Peter Barry, "Feminist Eleştiri ve Psikanaliz" başlıklı yazısında postyapısalcıların dile yönelik çalışmalarında dil sürçmeleri, sözcüklerin yanlış kullanımları, tesadüfilik, birbirine yakın söyleyişler üzerinde durduğunun altını çizer. Örneğin rüyalardaki, bilinçaltındaki düşüncelerin ifade ediliş biçimi sembolik alanın ortaya çıkarılması için en temel kaynaklardandır. Şiirlerde sözcüklerin kullanımları bu bakımdan önemli inceleme sahası olduğundan Kristeva, Lacan'dan faydalanarak imajlar, semboller, semiyotik üzerine önemli açıklamalar yapmayı başarmıştır. (Barry, 2002, s. 130).

Feminist kuramcılar için rüyaların kadının bastırılmış gerçeklerini açığa çıkarmada zengin kaynak olarak görülmesi *Bir Yaş Dönümü Rüyası* romanının adından da anlaşılacağı gibi metni hem içerik hem de biçim özellikleri bakımından etkilemiştir. Feride, özellikle cinsel kimliğinin toplumsal cinsiyet rollerinin kalıplarında hapsedilmiş yanlarını ortaya çıkarmak için büyük çaba sarfeder. Erkek egemen kültürün kurguladığı benliğine yabancı olduğunu idrak ettiği anda onun "aynaları kırmak istediği'' sahne kendi kimliğine yabancılaştırılmış kadının kültürel kodlar karşısındaki öfkesinin ve gerçeğe ulaşma tutkusunun ifadesidir. Feride'nin kadın erkek ilişkileri üzerine düşünürken hayat ile tiyatro arasında kurduğu bağı ifade eden şu cümlelerin sonundaki

üç nokta işareti hem doldurulması gereken boşluklara işaret etmektedir hem de eksiltili yaşamlara gönderme yapmaktadır:

"*Kaybedenler gibiyiz... Hayat bir tiyatro sahnesiyse, kimse doğru role çıkmamış... Herkes başkasının partisyonunu söylemekle meşgul.. Karı-kocalar birbirini ana-evlat yerine koyuyor... Ana-evlat birbirine âşık oluyor... Her şey ne garip...*" (Atasü, 2002, s.185).

Feride, Girit'e gezmeye gidecekleri zaman bu geziyi neden yıllar önce Sedat sağ iken yapmadıklarını düşünerek üzülür. Aklına Woolf'un Deniz Feneri romanı gelir. Kendisi ile Bayan Ramsay arasında kurduğu ilişki dikkat çekicidir: *"Ziyan edilmiş yaşantı şansları... İş, güç, sorumluluklar... Romanda Bayan Ramsay öldükten sonra, kadıncağızın hep hayalini kurduğu ve hiç ayak basmadığı "deniz feneri"ni görmeye gider kocası ve çocukları...* " (Atasü, 2002, s.180) cümleleri Feride ile Mrs. Ramsay arasında ilişki kurulmasını sağlar. Deniz feneri insanların karanlık suda yolunu bulmasını sağladığı gibi iç dünyalarında bastırılmış benliklerini de ortaya çıkarmalarını sağlayan bir simgeye dönüşmektedir. Mrs. Ramsay romanda ısrarla deniz fenerine gitmek isteyen oğlu James'e hava güzel olursa gidebileceklerini söylerken eşi Mr. Ramsay havanın kötü olacağını ve gidemeyeceklerini acımasızca söyleyerek katı kişiliğini ortaya koyar. Evin babasının bu sözleri ile *"oğlunu düş kırıklığına uğratma, eşini gülünç duruma düşürme hazzını''* (Urgan, 1997, s. 122) yaşadığı anlaşılmaktadır. Feride'nin yaşamı da acımasız yüzleri ile kadın dünyasına yabancı erkekler yüzünden yaşanan hayal kırıklıkları ile doludur. Anlayışlı ve hoşgörülü Mrs. Ramsay'ın anaç tavrı Feride'nin Şirin'e yaklaşımlarında da görülmektedir. Girit'e giderken Woolf'un kadın kahramanını anımsaması Feride ile onun arasındaki ruhsal benzerliklere dikkat çekme amacı taşımaktadır.

Koyuncu'nun işaret ettiği gibi Girit, Ana Tanrıça dönemi ile ilişkilendirilen mekân olması bakımından*"Erendiz Atasü, çelişkilerin birbiri üzerinde hakimiyet kurmadığı, bilakis birbirini bütünlediği eşitlikçi bir dönemden bir kılcalı Feride ve Şirin'e ulaştırarak anaerkilliğin izlerinin gelecek nesillere aktarımını sağlamaktadır''* (Koyuncu, 2014, s. 193).

Kendi kimliğini roman boyunca farklı sosyal ilişkiler aracılığıyla tümlemeye çalışan Feride'nin yalnızlığını Simmel'in 'yabancı' tanımı ile açıklayan Paköz, "*gruplara bağlılığı vardır ve dâhil olur lakin bu üyelikler 'organik olmayan' bir çeşit katılma durumudur. Başından beri durumların içinde olamaz ama hep ortadan yeni bir yere yerleşir. İstanbul'da yurt odasındaki arkadaşlarını dışarıdan izleyişi, Şirin'le olan*

ilişkisi, Ferhat'la olan birlikteliğinde hep bir dışarıda kalma durumu vardır. Feride olayların içindeyken dahi olayları bir yabancı edasıyla hisseder ve tartışır. Potansiyel bir 'gezgin'dir'' (Paköz, 2014, s. 217) cümleleriyle Feride'nin kimlik arayışının sürekliliğini ortaya koymaktadır.

Kendi benliklerini sorgulayan iki kadın kahramanın "Ağlayan Kadınlar Kolajı İçin Taslak'' öyküsünde de Woolf ile özdeşlik kurmaları dikkat çekmektedir. Mektubunda "*Virginia Woolf'u keşfettim. Beni nasıl etkiliyor, anlatamam. Herkesten ve her şeyden bağımsız sürdürdüğü içsel yaşam! Asıl ve önemli olan o! Kadınların hem kişiye özel, hem kişiliksiz denilebilecek denli ortak, sessiz yaşamları…"* (Atasü, 1992, s. 121) cümleleri ile Sırma kendi kimlik mücadelesinde Woolf'u rol model olarak görmektedir. "*Ruth Berlau da kim? Kadın soyunun çıkardığı en büyük yazarla, Virginia Woolf'la kıyaslanabilir mi?"* (Atasü, 1992, s. 130) diyen Sırma, Woolf'a duyduğu hayranlığı dile getirirken Erendiz Atasü ile Virginia Woolf arasındaki etkileşimi de ortaya koymaktadır. Öyküde "Deniz Feneri'', Sırma için oldukça önemli bir kitaptır, çünkü ev içlerine hapsedilmiş kadınların ev hanımlarının yaşamının Woolf tarafından "eşsiz bir sanatsal yetkinlikle'' tasvir edildiğini savunmaktadır. Bilim insanı İdil, fazla romantik olduğunu düşünerek Deniz Fener'ini eleştirdiğinde yakın arkadaşı Sırma öfkelenerek şu tepkiyi gösterir:

"*Demek 'Deniz Feneri'ni abartılı buldun. İnanmayacaksın ama tahmin etmiştim. Demek babanın ve çocukların annenin önüne yığdıkları küçük engeller topluluğuyla, onu tek emeli olan deniz feneri gezisini imkânsızlaştırmaları, sence abartılı. Annenin ölümünden sonra, onu anlamak için yelken açıp fenere ulaşmaları ise hiç dokunaklı değil"* (Atasü, 1992, s.147).

''Eski Sevgili'' adlı öyküde de "Deniz Feneri" romanının kadın karakterini çağrıştıran bir bölüm ve romana örtük de olsa bir gönderme söz konusudur:

"*Niye terk ettiğimi bilemeden terk ettiğim sevgilinin anısı, engin ufukların sahibi sağlam bir deniz feneri gibi duruyor, terk edilmiş ve yapayalnız… Hiçbir şeyi olmayan, dalgaların dövdüğü yoksul bir deniz feneri..* '' (Atasü, 1992, s. 23).

"Suyun Karanlık Çekimi'' adlı öyküde de kadın kahramanın kimlik arayışı Woolfvari söyleyişle yansıtılmaktadır. Onun nehirde sonlanan yaşamına gönderme olduğu düşünülen öyküde başlıktan itibaren Woolf'un şiirsel düzyazılarından etkilenen bir anlatıcı ile karşı karşıya kalındığı fark edilmektedir. Modern kadın edebiyatının önemli temalarından biri olan intihar pek çok feminist çalışmada kimlik temasıyla

birlikte işlenmektedir. Öykünün ilk paragrafında su tasvirinde "intihar"ın eşiğindeki kadın kahramanın yaşamın kıyısında konumlanışı şu sözlerle betimlenir:

"Gri yeşil yüzey, kıvamlı, koyu karanlığa derinleşiyordu; mazot, atık, yosun dolu. İplikotu gibi yüzeye açılan yosunlar onu bekliyordu. Hikâyemiz, önceki yüzyılda yazılsaydı, kadın suyun karanlık çekiminden kurtulamazdı. Yosunlara dolanmış bedenini, kimbilir kaç gün sonra çıkarırlardı kanaldan. Şimdiyse pırıl pırıl bir uçağa atlayıp geldiği Kuzey ülkesine dönecekti" (Atasü, 1992, s. 74).

Öyküde kadın kahramanın Venedik'te turist kimliğiyle bulunması yabancılık duygusununun onun kimliğine etkisini düşündürmesi bakımından dikkat çeken bir özelliktir. Şehirde kaybolmuş bir gezgin gibi kimliğini arayan kadının cinselliğin özgürleştirici gücünden faydalanmak istemesi onun intihar eğilimindeki bedenini yeniden canlandırma çabası olarak görülmektedir. Venedikli bir gondolcuyu çok beğenen kadın, onunla birlikte olurken adeta kentle bütünleşir. Kadın kahramanın "Venedik'in kollarında uyuduğu"nu belirttiği cinsel birliktelik şiirsel bir söyleyişle ifade edilir. Yatakta "ışıl ışıl aşk şarkıları söyleyen Venedik" ile birlikte olduğuna dikkat çekilir. "Bacaklarının arasındaki akışkanlıkların Venedik'in kuytularına sokulan kanallar" olarak algılanması mekânın kadının kimliğinin kurulumundaki etkisini yansıtmaktadır. Cinselliğin anlatımındaki imge yoğunluğu, Atasü'nün kadının benliğine kadın diliyle ışık tutma çabasının ürünüdür. Gondolcu ile ilişkiye girdikten sonra onun kendisinden para istemesi ile şaşkına dönen kadın kahraman, tereddütlü davranıp bu talebi yerine getirmekte gecikince tokatlanır. Yurtdışında "yabancılık" duygusunu en yoğun biçimde yaşayan kadının ruh hali "intihar" temalı eski eserlerin yanı sıra Woolf gibi intihar etmiş kadın sanatçılara da gönderme içermektedir: "*Hikâyemiz önceki yüzyılda yazılsaydı, kadın içine işleyen kederden kurtulamaz, suyun karanlık çekimine düşerdi. Kim bilir ne zaman çıkartırlardı yosunlara dolanmış bedenini..."* (Atasü, 1992, s. 83).

Öyküde kadın kahraman labirentte dolaşır gibi yaşadığı sıkışmışlık duygusundan rahatsız olur. Labirent teması, dünyada kendi yerlerini tam olarak bulamamış insanlardaki açmazları ifade etmektedir. (Bourneur, 1988, s. 117) Kamuran Eronat, Adalet Ağaoğlu'nun Ölmeye Yatmak adlı romanında Aysel'in iç hesaplaşma yaşadığı otel odasını "labirent mekân" olarak ele alır. (Eronat, 2010, s. 47) Karakterin *"dünya ile uyumsuzluğunun yalnızlığının ve mutsuzluğunun simgelendiği bu tip "labirent temalı mekânlar"* (Korkmaz, 1997, s. 288) Atasü'nün kadın kahramanını ruhsal bakımdan etkilemiştir. Gondolcuya rastlamadan önce labirent şeklinde dar mekânlarda bilinçsizce

dolaşırken kıstırılmışlık duygusuyla dolan kadın kahramanın cinsellikle açılan özgürlük kapısından girişi onun kurtuluş umududur, fakat duygusallığı öldüren son sahnede bu umudunu yitirip kendi bedenine de yabancılaşmıştır.

Erendiz Atasü, şehirlerde kalabalıklara karışmadan dolaşarak şehri yaşayan kimseler olarak bilinen flânuerlere öykü ve romanlarında yer verirken mekân-insan arasındaki karşılıklı etkileşimi anlatmayı amaçlar. ‘‘*Pasajlar'da Walter Benjamin tarafından belirtildiği gibi flânuer ne büyük kente, ne de burjuva sınıfına yenik düşmüş tam sınırdaki konumu ile kitle içinde kendi iç mekânını ve bir anlamda sığınağını arar''* (Başak, 2014, s. 226). Bu sığınağını bulamazsa aktif protesto eylemi olarak algılanabilecek intihar yöntemine doğru adım adım ilerler. Suyun Karanlık Çekimi'nde kadın kahramanın kentle bağlarının ölüm kavramı üzerinden kurulması dikkat çekicidir. Yok oluşa doğru adım adım ilerleyen kent ile kadın bu anlamda özdeşleşir, çünkü ikisi de sona doğru ilerlemektedir. Kadının bedeninde her organ kentin farklı bölgeleri gibi çöküntü halindedir. İntihar eğilimli bir kent imgesi oluşturan anlatıcı şu sözlerle kadının iç dünyasına da uzamsal boyutta ışık tutar:

"Gençliğini yitirmiş, güzelliği hırpalanmış, ama arzuları diri kalmış bir kadın gibi kıvrılmış yatıyordu kent… Ölümlüydü… Kadının ikiz kız kardeşiydi sanki… Mağrur bakmıyordu, yüksekten; varlığına gizem ve güzellik katan suyun aman vermez yıpratıcılığını derinden tanıyordu… Yaşamak isterken ılık dokunuşlarda, sisler içinde ölüyordu" (Atasü, 1992, s. 75).

Irigaray kadınsal olana yakın bulduğu su imgesine feminist edebiyatta büyük önem verildiğine işaret eder. Irigaray'a göre eril bakış kadın bedenini nesneleştirir ve anlamları sabitleştirir. Irigaray eril görmenin içerdiği katılık ve hareketsizliğin karşısına hareket ve akışkanlığı koyarak kadın dünyası ile ilişkilendirir. Su özneler arasındaki açık seçik sınırları bulanıklaştırma gücüne sahiptir. Öznesiz ve nesnesiz bir arzunun oluşabilmesine imkân tanımaktadır. Irigaray sabit sınırları olmayan bedeni sabit yatakları olmayan akıntılara benzetir (Çabuklu, 2000, s. 42).

Tezinde Breillat'nın filmlerini değerlendirirken hepsinde denizin ayrı bir metafor olarak kullanıldığını belirten Bilge Taş, onun bütün filmlerinde kadınların denizi kucakladığına işaret eder. "*Cixous'da deniz, içsel-dışsal ayrımının belirlenemezliğinin ve akış ile hareketin metaforu" dur. Irigaray ise dalga hareketleri için şu yorumu yapar: "Bu hareketler bir başlangıçtan sona geçiş olarak betimlenemez. Bu ırmaklar tek bir belirli denize akmıyor. Bu akıntıların sabit yatakları yok, bu bedenin sabit sınırları yok"* (Taş, 2008, s. 85). Suyun Karanlık Çekimi'nde kadın öznenin

yatakta hem kendi bedeninin sıvıları hem de kentin kanallarından akan suların akışkanlığını duyumsaması Irigaray'ın su imgesi ile kadın cinsi arasında kurduğu bağlantıyla uyumludur. Woolf'un Dışa Yolculuk (The Voyage Out) romanında da suyun ölümün simgesi olması Atasü'nün öyküsüyle iç içe düşünülmesini sağlar. Rachel, deniz yolculuğu sırasında ruh sıkıntıları ve karabasanları ile hesaplaşır. Bu iç hesaplaşmanın suda olması feminist kuramcıların işaret ettiği gibi kadın dünyası ile suyun akışkanlığı arasında bir ilişkinin sorgulanmasını sağlamaktadır.

Kadın kahramanların kimlik arayışlarının onların özgürleşmelerine bağlı olduğunu savunan Atasü, *Dullara Yas Yakışır* adlı kitapta "Çocukluğumu İstiyorum, Çocukluğumu Verin Bana" bölümünde "yazar notu" başlıklı sözleriyle Virginia Woolf ile aralarındaki bağı hissettirmektedir. Gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkiyi sorgulayan Atasü, dünyayı bir oyun sahnesi olarak gören şairlerle aynı fikirde olduğunu belirtir. Yazara göre insanlar kendi yaşamlarını adeta bir oyun metni olarak kurgulayıp ona göre roller üstlenirler. Modern çağların insanı yalnızlaştıran siyasi, sosyal, ekonomik faktörlerine göndermede bulunan yazara göre artık tüketim toplumlarında "tek kişilik oyunlar" yaygındır, çünkü günümüz insanının yalnızlığı giderek yoğun ve koyu hale gelmektedir. Bireyin varoluş kaygılarına değinen Erendiz Atasü, kadınların cinsiyet eşitsizliği nedeniyle kendi rollerine sahip çıkamadıklarını, başkalarının kendilerine biçtiği rolleri oynamaya mahkûm olduklarını vurgular. Kadınların ataerkil düzende sıkıştırıldıkları kalıpları şu sözlerle açıklar:

"*Birer "oyun kişi" olup çıkarlar. Bu yapıntı kişiliğin gerisinde gerçek kimlikleri büyüyüp gelişmez, belki de ölüp gider. Oyuncu bile yok olur, geriye kostümlü bir yapıntı kalır. Kadınların yaşamı budur işte. Onlar gerçeği arayamaz, bulsalar bile söyleyemezler; ne kocalarına, ne çocuklarına, ne patronlarına. Gerçek dudaklarını yakar, cezalandırır onları. Onlar gerçeği ancak sanatta yakalayabilirler. Gerçek yaşam niyetine yaşadıkları, yapıntı bir tiyatro sahnesinde akıp gider; ve onlar ancak gerçek bir tiyatro sahnesinde gerçekten var olabilirler"* (Atasü, 1988, s. 120).

''Kayısı Gülü'' öyküsünde kadın zihni ile erkek zihninin farklı işlediğini belirten Ayten, yazarın yukarıdaki notunda belirttiği gibi yaşamı "kostümlü bir yapıntı'' gibi algılayan kadınların gündelik yaşamda huzur ve mutluluğa sahip olamayışlarını cinsiyet hiyerarşileri ile açıklar. Kendi annesini yıllar boyunca "sinirli halleri" ile babasını ise "vurdumduymaz" tavrıyla gördüğünü belirten Ayten, kadınların ikiyüzlü aterkil düzende ruh hastası olmalarının kaçınılmaz olduğuna işaret ederek kadına sahte benlikler dayatan erkek egemen kültürü eleştirir. "Ölüm, hastalık, kaza, hırsızlık"

olasılığının kadın zihnini sürekli meşgul ettiğine dikkat çeken Ayten "biz kadınlara has sinir illetleri" diyerek toplumsal cinsiyet rollerinin kadına yüklediği rollerin onun kendi doğasından uzaklaşmasına ve gerçeklikten kopmasına neden olduğuna işaret etmektedir. *"Erkekler akıllarına getirmez böyle şeyleri. Niye ki acep?"* (Atasü, 1988, s. 128) sorusu feminist harekette cinsiyet kimliklerinin farklılıklarını sorgulayan eleştirel yaklaşımın çıkış noktasıdır. Erendiz Atasü feminist bilinçle kadın dünyasında uyanış sağlama amacını bu soru ile yansıtmaktadır.

''Kiraz Dalları'' öyküsü Seçil adlı kadın kahramanın kimlik arayışını, benlik algısındaki değişimi, hatırlama ve çağrışımlar aracılığıyla sürekli zihnini meşgul eden geçmiş zamanla hesaplaşmasını anlatır. Çocukluk yıllarını düşündüğü anda zihninde "gri bir çocukluk" uyandığını belirten kadın kahraman, anne ve babasına bu griliğin nedenini hiç soramadığını vurgular. Onların kızları için istedikleri "güvence ve düzen" kendisine "gri bir çocukluk" yaşatan temel nedendir. Kadın kahramanın Tezer Özlü'nün "Çocukluğun Soğuk Geceleri" adlı kitabına dair göndermeleri çok önemlidir, çünkü kendi çocukluğunu gözünde canlandırmasına neden olan kitap "soğuk ve yalnız" bir çocuk dünyasının kapılarını yeniden açan anahtara dönüşür (Atasü, 1988, s. 163).

Metinlerarasılığı ustalıkla kullanan Atasü, kadın kahramanlarına kimliklerini keşfetme serüveninde kurmaca dünyadaki özdeşleri aracılığıyla yalnız olmadıkları mesajını verirken feminist bilince kavuşacakları yola da ışık tutmaktadır. Kiraz Dalları'nda ailesinin düzenli, kurallara sıkı sıkı bağlı renksiz yaşamında kendisinin "*onların mülkiyet duygularının doruk noktası"* (Atasü, 1988, s.166) olduğunu belirtmesi kadın kahramanın bilincindeki uyanışın yansımasıdır. Onlar için birey kimliği ile var olmadığını düşünerek sadece "sorumluluk duygularının en gelişmiş ucu" olduğu gerçeği ile yüzleşir. "*Onun için, sonradan öylesine sevdim kalabalıkları. Onun için tutkuyla sarıldım iletişimlere, dostluğa ve aşka, inandım amaçlara. Bana kendimden kurtulma şansını verdikleri için. Çocuk olan kendimden... Kendim olan "ben"i yaratmaya uğraşıyordum. Nereye geldim sonunda... Kendimi hepten yitirdiğim yere.."* (Atasü, 1988, s. 166) sözleri çocukluk yıllarının kimliğin oluşumuna etkisini vurgular. Ataerkil düzen kadına ikincilliğine uygun zayıf bir kimlik atfederek onu "korunmaya muhtaç'' bırakarak "çocuk kadınlar'' görmek istemektedir. Öyküde yazar, büyüyemeyen bir kadın kahramanın "*Kendimi yeniden yaratmak istiyorum"* (Atasü, 1988, s. 182) mesajıyla feminist bakışını ortaya koyar. "Yerim neresi" sorusuna yanıt arasa da bulamayan kadın kahraman, ataerkil düzende kadının görünmezliğini ifşa eder. Geçmiş zaman ile derin bir hesaplaşmaya girişerek "yaşadıklarımı ben mi seçtim yoksa

yaşantılar mı beni seçti" sorusuna yoğunlaşır. Erkek egemen kültürün kurgulanmış benlikler aracılığıyla kadına roller inşa eden baskıcı düzeni bu soru aracılığıyla sorgulanmaktadır. Öykünün sonunda da bu sorunun yanıtını bulamadığı için mutsuz, kaygılı, kafası karışık bir birey olarak "çocukluğuma dönmek istiyorum" diye haykıran kadın kahraman, bilinçaltının bastırılan tüm gerçekleriyle ancak geçmişe dönüp yüzleşebileceğine duyduğu inanca işaret etmektedir.

Delilerin Dili (Le Langage des dements) başlıklı teziyle doktor ünvanını alan Irigaray çalışmalarında dil ve cinsiyet arasındaki ilişkiyi "konuşan özne'' konumundaki kadının kimlik sorgusu üzerinden incelemektedir. Kadını kendi kimliğine yabancı kılan ideolojiyi inşa eden araç, dilin cinsiyetidir. "Konuşmak Asla Nötr Değildir" (1985) çalışmasında olduğu gibi eserlerinin adları onun hem ataerkil kültürü hem de cinsiyetli kimliği göz önünde bulundurmadan incelemeler yapan bilimsel kültürü eleştirdiğine işaret eder (Irigaray, 2008, s. 11). Erendiz Atasü, dilin masumiyetini yitirerek erkeğin üstünlüğünü kabul ettiği gerçeği karşısında kadın kahramanların Kiraz Dalları öyküsünde olduğu gibi kimlik mücadelesinde kendi cinsiyetlerine özgü bir dille var olmalarını sağlar.

''Gerçek ve Düş'' öyküsünde vefat eden annelerinin kimliğini bıraktığı mektup ve eşyalarla tanımaya çalışan anlatıcı kadın ve erkek kardeşi aracılığıyla cinsiyet rolleri irdelenmektedir. Gezdiği ülkeler, okuduğu kitaplar, yazdığı şiirler, dinlediği müzikler ile renkli bir kişiliğe sahip olan annesini "yarı deli" diye nitelendiren oğlu bir kadının kendisini geliştirmek için gösterdiği çabayı "boş iş'' olarak gören eril bakışın temsilcisidir. Öykünün anlatıcısı kadın dayanışması örneği sergileyerek annesinin farklı alanlardaki özgürlük arayışlarını onun yaşama tutunma çabası olarak değerlendirmektedir. Yıllar sonra kendi mutfağında iş yaparken annesinin bunalım geçirdiği anları düşleyen anlatıcı, onun başını havagazı fırınına sokmak ya da sivri sebze bıçağıyla damarlarını kesmek istediği anları kendi zihninde kurgular. Kendisini *"çamaşır makinesi, havagazı fırını, çöp bidonu ya da daktilo makinesi gibi hissettiği*" (Atasü, 1985, s. 156) anlarda annesiyle özdeşleştiğini belirtir. İki kadın kahraman için de çekilmez olan gündelik yaşamın sıkıcı, boğucu, sıradan işleri onları nesneleştiren düzenin gündelik yaşamdaki araçlarıdır.

Başkaları için yaşanmış ömürlerinde kendi kadın kimliklerini tanıyamamış bireylerin ömürlerinin sonuna yaklaştıklarında kendi benliklerini tanıma çabası, Erendiz Atasü tarafından sıkça irdelenmektedir. Üç Kuşak öyküsünde anneannesinin ölümünden sonra annesinin yapayalnız kaldığını düşünen kadın anlatıcı, onun ilk kez sadece

kendisini düşünerek yaşamaya başlayacağını fark eder. Baba ocağından soluk almadan koca ocağına geçtiği bilinen annesinin "kendini bulma" serüveninin yeni başladığı düşünülür. Anneannesinin ölümünden sonra annesine "peki sen şimdi ne yapacaksın, neyle oyalanacaksın" diye soran kadın kahramana annesinin verdiği yanıt dikkat çekicidir:

"*Annemin istediklerini değil, kendi istediğim yemekleri pişireceğim. Annem dumanından rahatsız oluyor diye tüttüremediğim sigaraları içeceğim, annemden çekinip konukluğa gelmeyen komşularımla görüşeceğim, deniz kıyısına yürüyeceğim, sesi annemi rahatsız ediyor diye düşünmeden radyo dinleyip televizyon seyredeceğim. Belki sinemaya bile giderim"* (Atasü, 1985, s. 206).

"*Erkek egemen kültür kadın, anne ve kız tanımlaması yaparken yarattığı kategorik ilişkilerle aslında anne-kız ilişkisini de belirleyen hatta onları birbirinden uzaklaştıran ve araya mesafe koyan otorite olur''* (Pildes, 1978, s. 2). Üç kuşak öyküsünde anneannesi ölünce annesinin kendi evinde kalacağı endişesi ile kadının varlığından rahatsız olan kızının yaşadığı sıkıntı ataerkil kültürün kadında yarattığı kıstırılmışlık duygusunun bir işaretidir. Annesi ile arasının bozulmasından korkan kadın kahramanın onun "teklik'' duygusuyla barışık olduğunu görerek rahatlaması dikkat çeker. Esaret altındaki bir yaşamın zorluklarını dile getiren anne figürü için özgürlüğün kapıları ilk kez açılır. Baba evinde ve kocasının evinde erkeklere hizmet eden kadın kahraman yaşlı annesine de bakmak zorunda olduğundan kendi yaşamını unutur. Hep başkaları için yaşadığını yalnız kalınca fark eden kadın kahramanın boşluk duygusunu özgürlük hissinin ferahlığı doldurmaya başlar. Kadın kahramanların roman ve öykülerde özgürlük duygusunun ferahlığına "yalnızlık'' duygusuyla doldukları anlarda kavuşmaları Emily Dickinson'un yalnızlığın anlamını sorgulayan dizelerini hatırlatmaktadır: Daha yalnız olunurdu/ Olmasaydı yalnızlık'' (Borgna, 2013, s. 11).

"Yaşlı Bir Genç Kız" öyküsü Nermin adlı bir genç kızın kendi kimliğini keşfetmek ve benliğini tanımak için çıktığı iç yolculuğu anlatmaktadır. Vize döneminde tıp fakültesinin son sınıfının zor derslerinin sıkıntısını yaşayan kadın kahraman oldukça mutsuz ve kaygılıdır. Öykünün ilk paragrafında "dâhiliye" ve "genel cerrahi" sınavları için ayıracağı zamanın hesabını yaparken "yarım saatçik" de olsa "kendisine ait kitap okuma zamanı'' için sevinen genç kadının okuma tutkusu onun farkındalık düzeyini ortaya koyması bakımından önemli bir ayrıntıdır. "Kendime ait bir zaman" ifadesinin vurgusu bize "kendine ait bir oda" nın yaratıcısı Woolf'u hatırlatmaktadır. Günün yirmi dört saatinin kendisine yetmediğini söylerken zamandan şikâyet edip "keşke otuz saate

uzatabilsem" diyen kadın kahramanın şu sözleri onun yaşamdan duyduğu memnuniyetsizliği dile getirmesi bakımından dikkat çeker:

"Ne eğlence ne açık hava ne aşk ne de dostluk! Hep çalışıyorum. Bu son yılım, hekim çıkacağım. Bu kadar çalışmaya karşın kendimi hiç de aman aman bilgili bulmuyorum. Diplomamı aldıktan sonraki günler korkutuyor beni. Düşünüyorum da ömrümün en güzel yıllarını boşu boşuna yitirdiğimi sanıyorum. Yirmi dört yaşındayım. İlk gençliğim çoktan sona erdi. Ne kaldı geriye?" (Atasü, 1988, s. 71).

Aklında ilk gençlik yıllarından kalan hiçbir güzel şey olmadığını belirten genç kadının geçmişini "acı, sıkıntı ve karanlık" ile tanımlaması dikkat çekicidir. Eğitimi için çok çabalarken aslında yaşamın tüm neşesinden, canlılığından, sosyalliğinden uzak olduğunun farkında oluşu onun eğitim kurumlarında şekillenen birey kimliğini sorunsallaştırmasını sağlar. Yaşamının tekdüzeliği onu giderek daha karamsar hale getirdiğinden "dün bana ne getirdi ki yarın ne versin" sorusunu sorma noktasına gelir. Yaşadığı acı dolu yılların ardından genç yaşta kendisini "çökmüş" bir ruhla başbaşa bulan Nermin "Yaşlı bir Genç Kız''olmaya mahkûmdur.

"Madam Butterfly Ölmeyi Reddederse" öyküsü opera ve librettolara da konu olmuş ünlü bir kadın kahramanın dramından yola çıkılarak kurgulanmıştır. Puccini'nin operasında, Giuseppe Giacosa'nın librettosunda işlendiği gibi hüzünlü bir aşk öyküsünün kadın kahramanı Madam Butterfly olarak bilinen Çoi Çoi San adlı Japon geyşadır. ABD'den Japonya'ya giden donanmada teğmen olan Pinkerton'a delicesine âşık olan kadın kahraman, farklı bir dünyanın insanı olduğunu bilmesine rağmen genç ve yakışıklı askerle birlikte olur. Kyoşu adasında, Nagazaki kentinde yaşanan bu sevdanın erkek kahramanı kendi ülkesinde bir başkası ile evli olduğundan görevi bittiğinde hiç düşünmeden Uzak Doğu'dan Yeni Dünya'ya döner. Bir erkek çocuk dünyaya getiren Butterfly, sevdiği adamın döneceği günü sabırla ve umutla beklemeyi sürdürürken ataerkil düzenin kadına uygun gördüğü "sabırlı ve vefalı'' olma rolünü kimliğinin bir paçası haline getirir. Oysa Pinkerton yasal eşi ile adaya dönüp Amerika'da "şerefli bir Amerikan subayının evinde yetiştirilmek üzere" çocuğunu ondan almak istediği anda sevdiği erkek ve onun yasal eşi tarafından aşağılanır. Madam Pinkerton'a kendi çocuğunu öpüp teslim eden Butterfly, babasından kalan sivri uçlu bıçağı karnına saplar. Bu noktada Atasü'nün öyküsü şu sözlerle devam ederken feminist bir kadın yazarın kalemiyle kurmacanın içinde yeni bir kurmacaya kapı aralanır:

"Yıllar sonra bir gün Madam Butterfly fikrini değiştirdi. 80 yıldır aşk yüzünden intihar etmekten usanmıştı.

- Yeter, dedi, bunca zamandır bu söylencede yer aldığım. Artık oyundan çıkıyorum.

- Aman sayın bayan, ne yapıyorsunuz? dediler. Bu söylence filan değil; söylence cilası vurulmuş gerçeğin ta kendisi. Gerçek dediğimiz insanlara öyle çırılçıplak verilmez ki, onu biraz süslemek, biraz yumuşatmak, biraz ısıtmak gerekir.
Kimler miydi bunlar? Yöneticiler, hâkimler, hekimler, eleştirmenler, askerler, siviller, herkes. .. (Atasü, 1988, s. 102).

Madam Butterfly'ın toplumsal cinsiyet rolünü reddederek isyan etmesi, intihar etmeyeceğini söyleyip direnmesi sembolik bir harekettir. "Ölürken ölümümün bir işe yarayacağını sanmıştım" diyen kadın oyuncu, Butterfly'ın ölümünden sonra da Amerikalı askerlerden hamile kalıp aynı trajediyi yaşayan Güney Koreli ve Vietnamlı kadınları hatırlatır. "Ölmeyeceğim işte, yaşayacağım herkese inat" dediğinde onu kendi rolüne uygun hareket etmeye zorlayanlar "siz insanlığın ortak kültürünün malısınız" yanıtıyla onu bu isyandan uzaklaştırmaya çalışırlar. Kültür tarihinde kadının imgesinin "erkeğin tamamlayıcısı'' ve "erkeğe muhtaç cins'' olarak yeniden üretimi sanat eserlerine de yansıdığından Butterfly'a toplumda yerleşik düzeni zedeleyici bir şey yapmaması gerektiği söylenmektedir. Renata Tebaldi, Maria Callas gibi sopranolar örnek verilerek onların Madam Butterly olarak ünlendiği ve kendilerine verilen rolü sorgusuz oynadıkları için "uyumlu'' oldukları hatırlatılır. Kadın kahramanın "operalarda kadınlar niye hep canına kıyar'' sorusuna verilen yanıt, toplumun kadının bireysel ve toplumsal konumuna dair kalıplarını ifşa etmektedir:

" *– Aman saygıdeğer geyşa, öyle aklınıza estiği gibi davranamazsınız. Kaç kez söyleyeceğiz, siz insanlığa aitsiniz. Siz kutsal acının en güzel ve ince simgesisiniz.*

- Hiç anlamıyorum, niye acı Amerikalıların değil de Uzak Doğuluların payına düşüyor? dedi Madam Butterfly.

- Sayın bayan, lütfen, öfke size yakışmıyor. Güzel kadınlar politika ile ilgilenmez, çirkinleşiyorsunuz lütfen..." (Atasü, 1988, s. 103).

Erendiz Atasü, kadına tarihten itibaren uygun görülen ikincil sınıf insan konumunu bu diyalog aracılığıyla ifşa ederken feminist bilinci Butterfly'ın direnciyle somutlaştırmaktadır. Toplumsal yaşamda cinsine uygun rollere mahkûm edilen kadın cinsini acının, hüznün, fedakârlığın, özverinin simgesi olarak görme biçimi adeta bir toplumsal kabul gibi sunulur. İntihar etmesi için verilen bıçakla Amerikan bayrağını yırtan kadın kahramanın eylemi kendisinin ve ulusunun bağımsızlığı için atılan adımdır. Onun mücadelesi kadının var oluşuna katlanamayan aaterkil düzenin yanı sıra daha

küçük topluluklara yaşama hakkı tanımayan büyük devletlerin sömürü düzenine karşıdır. Acı çekmek niçin üniformalı erkeklerin değil de çıtı pıtı kadınların yazgısıdır hep diye düşünen kadın kahraman, öyküde kadınlığını yadsımakla suçlanır. Üniformaları ile iktidarlarını pekiştiren erkeklerin üst sınıf diye algılanması üzerinde duran Butterfly, savaşan erkeklerin askeri düzeni sivil yaşamda da sürdürüp kadını manda himayesinde tutmasını eleştirmektedir. Madam Butterfly'a "size bir besteci değil, bir psikiyatrist gerek" diyerek hapse atanlar onu "kargaşa yaratmak, düzene karşı gelmek, saygıdeğer aile kurumunun temellerini sarsmaya tam teşebbüs'' ile suçlamaktadır. Bir kadının toplumun kendisine dayattığı değerlerin, kalıpların, rollerin dışına çıktığında nasıl acımasızca yargılandığını gözler önüne seren bu tavrın ardından Madam Butterfly'ın iç dünyasında kopan fırtına şöyle betimlenir:

"*Ölmesi hiçbir işe yaramamıştı ama yaşaması da bir şey değiştirmiyordu... Yaşıyor muydu ki? Onu da bilemiyordu. Belki o ve onun gibiler hiç yaşamıyordu; etten kemikten varlıkları bile yaşamıyordu. Onlar yalnızca yanılsamalardır. (...) Bir insanın ölmesi de yaşaması da bir anlam taşımıyorsa bu ne demekti? Butterfly küçük hücresinde kendini aradı ve bulamadı. Üstelik kendini nerede bulacağını hiç bilemiyordu. Çok acıydı bu. Aşk acısından daha kötüydü. Dayanamadı bu acıya Butterfly; hiçbir şey duymaz oldu. Duyguları donmuştu. Hiçbir şey duymamak acı duymaktan da beterdi"* (Atasü, 1988, s. 104).

Butterfly, kendi yargıçlarına haber verip "rolümü üstlenmeye karar verdim" dediğinde tüm yetkililerden yükselen "ohhh" sesi toplumsal algının ifadesidir. Kendini öldürmeye razı olan Madam Butterfly'ın *"aşkımı yitirdiğimden kıymıyorum canıma (...) kendimi yitirdiğim için öleceğim"* diyerek intihar etmesi onun kimlik arayışının hüzünlü sonudur. Çaresiz kalan kadın figürün dramını dile getiren bu öykü aynı zamanda kadın intiharları konusunu düşündürmektedir. Tosca diye bir kadın figür başta olmak üzere müzik ve tiyatro eserlerinde özellikle de operalardaki kadın figürlerin kendi canına kıyması ile ilgili göndermeler öyküde kadınların benzer çıkmazlara saplanmasının sıradanlaştırıldığına işaret etmektedir.

Toplum baskısı ile gerçekleş(tiril)en intihar çeşidi bireyin kendi benliğini ortaya koyamamasından kaynaklanmaktadır. Bireye "zorla" dayatılan "adanmışlık" duygusunun dar sınırlarını aşamayan özne, yok oluşa adım adım itilir. Durheim'in intiharlarda toplumsal faktörlerin rolünü incelediği kuram ışığında Woolf'un roman karakterlerini analiz eden Didem Erten'in yüksek lisans tezinde "elcil intihar" olarak tanımlanan bu yok oluş biçimi, toplum bilincini her şeyin üstünde tutan iktidar

araçlarının etkisindedir (Erten, 2004, s. 44). Butterfly intiharı reddettiğinde aslında toplumun bireyin özgürlüğünü yok sayan "dayatmacı" tavrına direnmiştir.

Irigaray, kurmaca metinleri psikanalizmin yöntemleriyle tahlil ederken metnin yapısını parçalayıp yapısökümü ile alt metinlere ulaşmaya çalışır. Bazı imgelerin, fantezilerin izini süren yazar, "ana katili" erkek özne ile ilgili bilgileri örtük de olsa tespit eder. Irigaray, kadın figür üzerine çalışırken "özne" olarak onun söylemlerinin özellikleri üzerinde durur. Kadınların kendilerini ticari nesne gibi gören, kurban rolünü onlara dayatan toplumsal yapıdan deneysel söylemlerle uzak olabileceklerini savunur. Sembolik değerleri değiştir, yeni semboller kullan, sembol yarat diyerek seslendiği kadın yazarlara okuru şaşırtan biçim ve içeriğe yönelmeleri yönünde mesaj vermektedir (Grimshaw, 1992, s. 113).

Atasü, yeniden yazım (re-write) tekniğini "Madam Butterfly Ölmeyi Reddederse'' öyküsünde sadece modernist bir tutumdan doğan farklı ifade araçları, anlatım yöntemleri ve estetik tavrı sergilemek amacıyla kullanmaz. Yazar, beden anlatılarının kadın odaklı politik duruşunu ortaya koyar. Madam Butterfly sadece erkek egemen düzene değil kapitalist sisteme de direnmeyi başarmıştır. David Henry Hwang öyküde anlatılan olayı hem oyun hem de film senaryosuna dönüştürürken yapısökümüne uğratır. Kolonyal söylemi öykü aracılığıyla tartışmaya açar. Doğulu kadının "uysal, itaatkâr, sessiz" imgesiyle oluşturulan klasik kadın algısını eleştirir (Haedicke, 1992, s. 40). Bu noktada Atasü ile aynı çizgide buluşmaları dikkat çekmektedir.

''Hüzün'' adlı öykü, bir şişe şarabı içerken koyu bir yalnızlıkla hesaplaşan "içiyor, düşünüyorum" diyerek geçmişi, şimdiyi ve geleceği sorgulayan kadın kahramanın parçalı bilincine ayna tutmaktadır. Dört duvar arasında yapayalnız olmanın iç sıkıntısıyla kendi kendine sorular yöneltip cevaplar veren kadın kahramanın alkole sığınması onun gerçeklikten kaçma isteğini yansıtmaktadır. Kurguladığı sorulara verdiği cevaplarda "yok" "yokluk" "yoksunluk" kavramlarının altını çizmesi kimliğindeki boşluklara dikkat çekmektedir. Tamamlanmamışlık hissi ile dolu olan kadının kendisine ait bir yer ya da kimliğin olmadığını ve toplumsal ilişkiler kuramadığını şu diyalog aracılığıyla vurgular:

"- Anneniz, babanız?

- Yok. (Ölmüşler)

- Eşiniz?

- Evli değilim. (Yok!)

- Çocuk da yok tabii.. (Yok!)

- (Yok!)

- Akrabalarınız? Nüfuzlu, nüfuzsuz, dişli, dişsiz? ..)

- Yok… (Yok!)

- (Paranız?!..)

- (Yok!..)

Benim yerim yok!.. Benim yerim yok!..” (Atasü, 1985, s. 88).

Sevgilisi siyasi mahkûm olduğu için yapayalnız kalan genç kadının aidiyet duygusunun olmayışı onun hüznünü çoğaltır. Düşünce suçlusu sevgilisiyle kimi zaman düşsel konuşmalar yaparken “*hapsolmak, bazı şeylerden yoksun bırakılmaksa eğer, hapsolmak özgürlüğünü yitirmekse, ben de hapisim”* (Atasü, 1985, s. 88) diyerek kendisinin açıkhava hapishanesinde olduğunu belirtir. “Evinin seksen beş karesine, iş yerinin yirmi beş karesine, eviyle işi arasındaki kalabalık otobüslerin tıkış tepişliğine’’ yargılandığının altını çizerken onu kuşatan baskı unsurlarını da ortaya koyar. Suçum nedir sorusunun cevabını ararken “kadın olmak, genç olmak, yalnız olmak, parasız olmak” diyen iç sesleri kadının çektiği acıların cinsiyet kimliğinden kaynaklandığını belirtmektedir.

Kadın kahraman, kendisini dışlayan insanların sahte, acımasız ve mutsuz dünyalarında kimliklerini hiç sorgulamadan yaşamalarını eleştirmektedir. Onları “kurt gibi insancıklar” olarak görmesinin nedeni onların “ödlek” olduklarını düşünmesidir. Başkalarına saldıran, çok sert ve güçlü görünen fakat yalnız, mutsuz ve yaşam acemisi olan insanların çevrelerinde kimlik mücadelesi veren kadın bireylere düşmanlığının örtük sebepleri öyküde ifşa edilmektedir. *“İnsanım ben, kadınım. Elle tutulur, gözle görünür bir şeylere ihtiyacım var. İnsan sıcaklığı, dost bir bakış, erkek dokunuşu, çocuk kahkahası… Tutunacak bir dal olmalı ki çevremdeki kurt gibi insancıklarla baş edebileyim”* (Atasü, 1985, s. 91) diyen kadın kahraman sığındığı aşkı da yitirir. Hapisteki sevgilisi ona “yolunu çiz” diyerek kendisini unutmasını öğütlemesine rağmen onu ısrarla, inatla ve sabırla beklemeye devam etmesi de bir başka direnç noktasının göstergesidir. Kendisini seven bir başka erkeği reddettiği anda onun sert eleştirilerine maruz kalan kadın kahraman, sevdiği erkeğe “bağlı olması, kul olması, sadık olması” ile geleneksel kadın modelini yansıtmakla suçlanır. “*Birtakım tabuları yıktığını sanan budala bir aydıncıksın. Yıkma şöyle dursun, yıktığın tabuların altında kalmışsın.?”* (Atasü, 1985, s. 92) diyen reddedilmiş erkek kahramanın sözlerinin çok katı, kesin ve mantıklı olduğunu düşünen kadına göre eleştiriler erkek dünyasının gerçekçi çizgisini

yansıtmaktadır. Kadınların toplumda sürekli "vefakâr" ve "cefakâr" olma rolünden sorumlu olmalarının yanlışlığını belirten erkek kahraman, âşık olduğu kadın tarafından reddedilmesinin nedenini ataerkil düzenin uydurduğu masallar ile açıklayarak toplumun bilinçaltının bir kadın nasıl yalnızlığa mahkûm ettiğini şu sözlerle ifade eder: "*Beynin o yıktığını sandığın değerlerle tıka basa dolu. Sen ilk erkeğinden başkasını sevemezsin, sevmemelisin. Sen o erkeğe bir yaşam boyu bağlı kalmalısın… Çünkü kadınsın… Böyle sanıyorsun. Masal bunlar…"* (Atasü, 1985, s. 93).

Toplumun katı tutumunun değişmesi gerektiğini ve tabuların gerçekliğini yitirdiğini kesin bir dille ifade eden erkek kahramanın karşı cinsi uyaran sözleri onun toplumsal cinsiyet rollerinin kalıplarını sorguladığını kanıtlamaktadır. Kadın kahramanın "öldüğüm zaman mezarımın üstünde biten otlar bile onu sevecek" cümlesindeki kararlılığa karşı "*Kadınca duyarlıklar bunlar, kurtulmalısın bunlardan''* diyen erkeğe *"Hayır, kurtulmaya hiç niyetim yok"* (Atasü, 1985, s. 94) yanıtını verir. Vefa duygusu ile sevdiğine bağlı bu tutumunda ısrar eden, direnen ve hapisteki sevdiğinden bir an olsun vazgeçmeyen kadın kahraman, aldığı alkolün de etkisiyle karmaşık hale gelen duygu dünyasını yansıtan şu sözlerde geleneksel toplumların dayattığı "ahlâklı/namuslu kadın'' modeline ve "tutarlı/bütünlüklü/mantıklı özne'' kurgusuna karşılık kendi çözülmüş, dağılmış ve yitik parçaları ile hesaplaşmaktadır:

"*Ve ben içiyorum. Yalnızım, üşüyorum. Hüzün saçılmış dört bir yanıma. Özlem bağlamış elimi kolumu. Kederliyim, yenik düşmüşüm, zavallıyım, güçsüzüm. Dayanamıyorum. İnsanım öyle değil mi? ... Yok mu hakkım, bir gece olsun, çözülmeye, yıkılmaya, tükenmeye!.. İnsanım ben, genç bir insan; kadınım ben, genç bir kadın. İçiyor ve ağlıyorum"* (Atasü, 1985, s. 95).

"*Kişilik yapılarının "kadınsı" ve/veya "erkeksi" diye tanımlanan niteliklerinin sosyalleşme süreçlerinde başat cinsiyete göre bastırıldığını"* (Atasü, 2001, s. 27) gözlemleyen Atasü, kadın kimliğinin oluşumunu engelleyen tüm unsurlarla metinleri aracılığıyla hesaplaşır. Bastırılan, başat cinsiyetin yanındaki "öteki" cinsiyeti tarihin tüm dönemlerinde aşağılanan, susturulan, yok sayılan cins olmaya mahkûm edilir. Kadının var olduğu günden itibaren "erkek norm"u üzerinden tanımlanması, ötekileştirilmesi, kendi kimliğine yabancılaş(tırıl)ması Erendiz Atasü'nün metinlerinde odak noktasıdır.

Servet Hanım'ın "kendisi sadece kendisi için" yaşamasını öğütleyen doktor Gülşen ile arasında geçen diyalogun duygu alışverişi sağlayan köprüye dönüşümü "Kadınlar da Vardır" öyküsünde anlatılmaktadır. "Siz de varsınız bu dünyada" diyerek

yaşlı kadına kimliğini hatırlatan doktor Gülşen içten içe hem kendi annesine hem de kendisine de seslenmektedir. Evinin ve ailesinin duvarlarıyla kendisini sınırlamış olan Servet Hanım'ın bu duvarları yıkmasını isterken pek çok kadının aynı güce kavuşmasını diler. İki kadın kahraman arasında gelişen bu diyalogun sonuç kısmında geleceğe umutla bakan Gülşen'in Servet Hanım'ın bilinçlenmesinde ne kadar önemli rol oynadığı anlaşılmaktadır:

"*- Aman kızım, dedi, bu yaştan sonra ben ne yapabilirim ki?... Ben yaşlı bir kadınım.*

- Hiçbir zaman çok geç değildir.

- Elli yedi yaş geçtir, yavrum. Ben zavallı, yaşlı bir kadınım, gücüm yok.

- Yoo, yanılıyorsunuz. Siz çok, çok güçlüsünüz. Bütün aileniz size dayanıyor, baksanıza. Yalnızca, gücünüzün ayrımında değilsiniz, ne siz ne onlar…

- Ben ne yapabilirim ki şimdiden sonra Doktor Hanımcığım?

- İnsanları tanırsınız, dedi Gülşen, insanları. Bir tek insanı tanımak koca bir serüven yaşamak demektir" (Atasü, 1983, s. 67).

Doktor Gülşen, Servet Hanım'a umut dolu sözler sarfetmiş olsa da onun hastaneden ayrıldığı gün büyük bir yalnızlık hissine kapılır. Mutlu gibi görünen evliliğine ve başarılı kariyerine rağmen birden kendisini bir sokak çocuğu gibi yalnız hissetmesinin nedeni aslında Servet Hanıma verdiği öğütlerde kendi bastırılmış seslerinin açığa vurulmasıdır. Derin bir hüzne kapılan Gülşen için tüm dünyası anlamsız hale gelir. Eşinden boşanmak, çocuklarını yatılı okula vermek ve bir an önce işinden istifa edip çekip gitmek isteği ile dolduğunu hissetse de içinde kopan fırtınanın dinmesini bekler. Doktor Gülşen, Servet Hanım'ın bilinçlenme serüvenine tanıklık ve rehberlik ederken sürekli kendi yaşamının işleyişine dönüp bakmaya başlar. Yaşlı kadın hastasının ardından daldığı düşünceler onun iç dünyasındaki eksikliğin "insan sıcaklığı'' olduğunu ortaya koymaktadır:

"*Kocasıyla birlikteliğinde yitirdiği, oğulları okul çağına geleli beri onlarla artık kuramadığı, hastanenin küçük çıkar ve dedikodu dolu havasında un ufak olup giden dostluklarda tükettiği insan sıcaklığını aramıştı, Servet Hanım'da. Ve Servet Hanım'ı da yitiriyordu işte. Mademki bir sokak çocuğu kadar kimsesizdi bütün bu boğucu bağlar niyeydi? Sabah sekiz mesaileri, itiş kakış otobüsler, şu leş gibi pis hastane… Geceleri televizyon karşısında esneyen bir adam ve laf anlamayan afacan iki oğlan"* (Atasü, 1983, s. 78).

Acil koğuşunu dolduran kadın kalabalığını hatırlayan Gülşen, iki de bir gebe kalan bilinçsiz, cahil kadınlara içinden söylenmeye başladığında kimliksiz kadınların yaşadığı trajedilere duyduğu öfkeyi yansıtır. Firkete ile çocuk düşürmeye kalkan kadınları hatırladıkça sinirleri bozulduğundan acı olayları görmeye artık tahammülünün olmadığını fark eder. Servet Hanım'a günlerce dil döktükten sonra onun zihninde bir uyanış sağladığını düşünerek bunu küçük bir zafer olarak görür. Ailesi Servet Hanım'ı tek kişilik özel odaya taşımak istediğinde onun yeni bir hapishane istemeyip koğuşta arkadaşlarıyla birlikte olmak istemesini hatırlar. Servet Hanım'ın feminizmin kızkardeşlik duygusunu hatırlatan bu talebini kendi kabuğunu kırmaya başlamasının bir işareti olarak algılar. İçinde "gurur verici bir başkalık duyan" Servet Hanım, ailesinin yüklüce para ödeyip tutmak istediği odadan kaçıp koğuşu tercih ettiğinde kendisini yenilediğini fark eder. Bu uyanış, hem Servet Hanım hem de Gülşen üzerinde büyük etki yaratır, çünkü öyküde bu iki kadın kahramanın özgürlük arayışı eş zamanlı kimlik arayışlarının da göstergesidir.

"*Geleneğin talep ettiği kadın, bütün uygarlıklarda Üç "S" ve Üç "Kar" kuralına uymak zorundadır! Sessiz, sadık, silik ve vefakâr, cefakâr, fedakâr!''kadın olunmalıdır, aksi halde çatışma başlar''* (Atasü, 2009, s. 85) diyen Atasü'nün belirttiği çatışma iki kadın kahramanın da iç dünyasında değişimin habercisidir.

Kara ve İçöz'e göre "*kadın kahramanların anlık dışavurumları, onların hayat boyu edindikleri tecrübelerinden ileri gelen bir bilinçlenme şeklinde değil, karakterin içinde bulunduğu kısır döngüyü kırmaya yönelik herhangi bir tetikleyici unsur barındırmayan, geçici nevrotik tepkilerden meydana gelmektedir. (...) Erkek-egemen otoritenin gücünü hedef alan bu başkaldırı biçimi karşılık bulmaz, beslenmez ve yüreklendirilmez, bu yüzden eylem tamamlanamaz ve daha da önemlisi tanımlanamaz. Bu anlamda karakterlerin başkaldırıları kaygan bir zeminde koşarken düşmekten farksızdır. Sonunda kadınlar, üstelik yara bere içinde, kaldıkları yerden esaretlerine devam ederler''* (Kara, İçöz, 2014, s. 265).

Öykünün sonunda Servet Hanım'ın torunu üzerinden kurduğu güzel gelecek hayallerine rağmen aynı kısır döngünün parçası olması ve doktor Gülşen'in evi ile işi arasındaki koşturmacaya yine kendisini kaptırması bu görüşü doğrular niteliktedir, fakat öyküde feminist bir bilinçlenmeye doğru atılan adımı tümüyle yadsımamak gerekmektedir.

''Özlem Zamanı Geçti'' öyküsünde Selçuk'un Kadriye adlı yakın arkadaşı ile ilişkisinin temelinde iki kadının kimlik arayışı serüveninin ortaklıkları yatar.

Kadriye'nin ölüm haberini aldıktan sonra Selçuk, Kadriye için üzülürken utanç, öfke, sevgi gibi karmakarışık duygularla kendi varlığını sorgular. Selçuk ve Kadriye'nin kendi adlarına karşı gençlik yılları boyunca duydukları sevgisizliğin anlatıldığı bölümde ikisinin de farklı nedenlerle de olsa bu adları benimsemedikleri görülür. Kimlik sorununa işaret eden önemli bir ipucu olarak algıladığımız bu olay, gelecekte de onların sona ermeyecek kimlik arayışlarının habercisidir:

"*Kadriye ile Selçuk'u, tuhaftır, kendi adlarına duydukları ilgisizlik yaklaştırmıştı birbirlerine. Selçuk bula bula kendisine bu erkek adını yakıştıran anne ve babasına içerliyordu; Kadriye'yse herkesin "Gülden", "Sezen", "Tomris", "Sevgi" gibi isimler taşıdığı bir yerde kendi eski usul adından rahatsız oluyordu. Sonra birlikte pek çok şeyi sevdiler ya da sevmediler"* (Atasü, 1983, s. 110).

Selçuk, kendisini dış görünüm bakımından Kadriye ile kıyaslarken onun kendi fiziksel özelliklerinden memnun olmadığını ve kendisini hiç beğenmediği için bedeni ile barışık olmadığını düşünür. Sert anlamlı esmer yüz, kıvırcık saçlar Kadriye'ye göre tek başına katıldığı çay partilerindeki yalnızlığının tek sebebidir. Kadriye'nin mutlu çiftleri izlediği anlarda yaşadığı üzüntüye şahit olan Selçuk, onda ruhsal sorun yaratan bu konuyu uzun uzun sorgular. Feminist hareket, kadın öznelere fiziksel görünüşleri ile ilgili kalıplar dayatan erkek egemen düzenin sosyal yaşamda örtük baskılarının fark edilmeden kadınlar tarafından içselleştirildiğine dikkat çekmektedir. Bütün olarak değil estetik unsur olarak görülen kadın kimliği güzellik normları aracılığıyla toplum tarafından kurgulanmaktadır. Selçuk ve Kadriye de sol görüşlü ve eğitimli kadın kahramanlar olmalarına rağmen sistemin bu yüzünün tuzağına kimi zaman düşmekten kurtulamamışlardır.

Darbe döneminde hapse giren Kadriye'nin tutukluluk süreci onun kimliğinde önemli bir değişim yaratmıştır. İçerisi pek çok kişiye göre asıl kafes iken Kadriye'nin baskıcı toplumsal çevre nedeniyle dışarıyı da hapishane olarak görmesi önemlidir. Kimliğini korumak onun temel yaşam gayesi olmuştur. Bunu beceremediği anlarda toplumla bütünleşip insanlarla kaynaşma olasılığının sağlayacağı huzurun farkında olsa da bu uyumun ona büyük zarar vereceğini düşünür. Selçuk'un Kadriye'nin bir çatışmada polis kurşunuyla öldürülmesinden sonra ona zarar veren herkese öfke kustuğu ve onun dramında asıl suçluları tespit etmeye çalıştığı görülür. Kadriye'yi yargılayan insanların asıl yargılanması gereken kişiler olduğunu feminist bakışla savunmaktadır. Selçuk ve Kadriye iç seslerini kendi sözcükleriyle ifade etme imkânını şu diyalog ile elde ederler:

"*- Seni düşünüyorum. Yazık ettiler sana.*

- Mahkemeler mi, a toplum mu, ailem mi, Sinan mı yoksa kendim mi?

- Hepsi, diye bağırmıştı Selçuk umutsuzlukla, hepsi!.. Allah tümünün belasını versin. Görüyorsun işte, ne olursa içten inanmış bir iki kişiye oluyor. Ötekiler paçalarını kurtarıyor hep" (Atasü, 1983, s. 157).

''Özlem Zamanı Geçti'' öyküsünde yansıtılıp eleştirildiği gibi ataerkil düzenin kadının ikincilliğini pekiştiren "güçsüz'' kadın imgesine karşı feminist yazarlar eserlerinde erkek egemenliği karşısında güçlenen kadın dünyasını kurgular. Erendiz Atasü'nün öykülerinin çoğunda "güçlü kadın" figürü için "demir ya da metal" imgesinin kullanılması dikkat çekicidir. Kadın kahramanların çocukluk ya da ilk gençlik dönemindeki yumuşaklığı, saflığı yitirmelerine işaret edilirken onların iç dünyasındaki büyük değişimin altı çizilir. Pamuk iken sert bir demir parçasına dönüşen kadın kahraman, bu değişimi bir anda yaşamaz. Zamana yayılan yaşam deneyimleri birikerek onun böyle bir savunma mekânizması oluşturmasına neden olur. "Sevda İçin Tek Kişilik Ağıt" adlı öyküde yitik bir aşkın ardından iç hesaplaşma yaşayan kadın kahramanın ruh hali yansıtılırken "metalle kaplanan duygular'' dikkat çeker:

"*Lanet olası hayat" demişti. "Sırtımı yere getiremeyeceksin. Senin hakkından bir başıma geleceğim..." Dediğini yapmış ya da öyle sanmıştı... "Çıt" sesleri duyulmaz olmuştu artık içinde. "Çıt" ... Kırılmanın sesi. Hayata karşı hazırlıksız yüreğin çatlayan kılcallarının sesi... Hafif bir vuruşla porselenin kırılgan dokusunu bölen ince, belirsiz ama onarılmaz çatlaklar gibi... Kaba saba, dayanıklı bir metalle kaplanmıştı duyguları. Sonra bir gün, uzun sürmüş bir kışın ardından ilkyaz esintisini özler gibi, apansız özleyivermişti gençliğini..."* (Atasü, 1988, s.17).

Bellek ve akıl kavramlarının öykülerde felsefi düzeyde ele alınması metnin anlamını derinleştiren bir unsur olarak karşımıza çıkar. Kadın kahramanların geçmiş yıllarda duygusal davranıp sadece kendi yüreklerinin sesini dinleyerek yaşadıkları aşkların ardından yürekleri ile zihinleri arasında bir hesaplaşmanın başlaması onların kimlik dönüşümüne tutulan ışıktır. Fallus merkezli söylem kadının aklını kullanamayan duygusal varlık olduğunu iddia ederken feminist kuramcılar kadınların iç çatışmalarının birincil sebebinin bu iddianın uzantısı olan akıl-duygu, gerçek-hayal-, erkek-kadın ikiliklerine karşı çıkarlar. Duygu ile aklın mücadelesi olarak görülen çatışmayı Sevda İçin Tek Kişilik Ağıt öyküsünde yaşayan kadın kahramana göre bellek ve mantık aklın destekçileridir. Öykülerin kadın kahramanlarının pek çoğu bu çatışmadan yorgun olarak çıkarlar. "Sevda İçin Tek Kişilik Ağıt" öyküsünde kendi bireysel tarihini doğru

anlamlandırmaya çalışan kadının bunu başaramadığı şu iç konuşma ile ortaya çıkmaktadır:

"*Yürek hep, "her zaman, hep seninle" der; "bir daha hiçbir zaman, başkasıyla asla" der. Kendi dilinde gerçeği söyler. Yürek hala aynı şeyleri söylüyor ve dinliyordu, yeni sevgiliyle bile. Yalancı yürek... Hayalci yürek... Akıl ve bellek onu yalanlar, başka bir dil konuşur onlar. Kötü niyetli, içten pazarlıklı akıl, bozguncu bellek..*" (Atasü, 1988, s.19).

Öykünün sonunda kadın kahramanın kendi gövdesini boşalmış gibi duyumsaması "varlık sorunsalı" ile ilgili önemli bir ipucudur. Kendi kimliğini sorgulayan kendisini sürekli doğru anlamaya ve tanımlamaya çalışan kadın kahramanın kendi gövdesi ile ilişkisi sorunsallaşmaktadır. Ağırlığı kalmayan, sıvılaşan bir gövdeyi hissettiği anda her şeyin aslında bir yanılsamadan ibaret olup olmadığını düşünmeye başlaması gerçeklik ile hayal çatışmasının devamlılığının işaretidir. İç dünyasında derinleşen hesaplaşma onun yaşadığı "varoluşsal bunalımı/kaygıyı" düşündürür. Ben'lik sınırlarının sağlamlaşması için mücadele ederken benliğin dağılmasına engel olamayan kadın kahramanların her şeyi "yanılsama'' olarak görmesi onları dış dünyaya fakat daha çok kendilerine yabancılaştırır. Bu noktada Rimbaud'un "Ben ötekidir" sözünü akla getiren yabancılık söz konusu olur. Erendiz Atasü, kadını ötekileştiren erkek egemen söylemin kadına dayattığı kimlik kalıpları nedeniyle kadın kahramanların kendi özlerine yabancılaştıklarına ve kendi kendilerinin ötekisi olduklarına dikkat çekmektedir.

7.10. Tümlenme / Bütünlenme Arayışı

"*Alman düşünürü Kant, bütünlük'ü düşüncenin ana kavramlarından saymış ve teklikle çokluğun birleşimi olarak tanımlamıştır. Bütünlük, Kant'ın on iki ulamından biridir. Ruhbilimci Paulhan'a göre de ruhsal öğeler çağrışımlarla toplaşma, bütünleşme eğilimindedirler''* (Hançerlioğlu, 1999, s. 39).

Bütünsellik kavramını eserlerinde sıkça sorgulayan Erendiz Atasü, bugünün olaylarının geçmişteki köklerini ve kuşaklardan kuşaklara aktarılan psikolojik etkileri göz önüne seren bir tutum sergilemektedir. Hiçbir şeyin tekil olmadığını belirten Atasü, bütünselliğe dair farkındalığını kurmaca metinlerinde olay ve olgular arasında kurduğu ilişkilerde yansıtmaktadır. "*Kadınlar beni her zaman ilgilendiriyor. Evet, bana feminist diyebilirsiniz. Feminizmi, kadınların "tüm bir insan" olabilme mücadelesi olarak algılıyorum. Bu mücadele hem toplumsal platformda örgütlü olarak, hem özel yaşamda*

bireysel olarak, hem de kadının iç dünyasında sürdürülmeli diye düşünüyorum'' (Sürer, 1998, s. 48) diyen Atasü tümlük olgusunun altını çizmektedir.

Erendiz Atasü'ye göre feminizm, kadının bütünleşme çabasıdır. ''*Geleneksel ataerkil kültürün erdemli/erdemsiz diye kitlesel olarak ikiye böldüğü, kadın bedenini nesneleştirerek bireysel olarak parçaladığı kadın varlığının tüm bir insan olduğunu kavrama ve topluma kavratma çabası''* (kişisel iletişim,19.06.2010) olan feminizm yazarın eserlerinde tümlenmeye çalışan kadın kahramanların bilinçlenmelerini sağlamaktadır. *Dağın Öteki Yüzü* romanı Cumhuriyet kuşağının tarihini kadın bireyin tümlenme serüveniyle ortaya koymaktadır. Toplumsal tarihin ışığında kendi parçalarına kavuşan yazar anlatıcı eş, anne, evlat ve yazar kimliklerini eş zamanlı sorgulamasını sağlayan tümlenme duygusuna acı dolu deneyimlerden sonra kavuşur. Yazar anlatıcı, romanın "Dalga" isimli bölümünde ölümün kıyısında durup bekleyen, düşünen, sorgulayan ve vazgeçip geri dönen kadın kahraman üzerinden kendi iç dünyasına ayna tutar. "Mıknatıs gibi çekiyordu su beni. Vazgeçtim." diyerek yaşama tutunma anı tümlüğe yaklaşmasını sağlayacak kurtuluş anının da ifadesidir.

"*Thales (M.Ö. 634-548), maddî ve manevî her şeyin aslını oluşturan aslî maddenin (arche) su olduğunu düşünmüştür. Su hayatın ve canlılığın temel kaynağı olup, üstü yarım küre şeklinde bir gök kubbe ile çevrili dünya suların üzerinde yüzmektedir''* (Can, 2002, s. 134). Romanda suya bakıp yaşamına tutunma kararı alan kadın kahramanın temel dört maddeden oluştuğu düşünülen yeryüzünün tümlüğüne kendi iç dünyasında kavuşması doğa-kadın ilişkisini yansıtmaktadır.

Kendi yaşamını "yaşamaya aç, engellenmiş gençlik; doymuş, yorgun orta yaş" diye tanımlayan anlatıcı, Virginia Woolf'un yaşamıyla ilişki kurar. Bilinç akışı tekniğinin kullanımıyla dikkat çeken "Dalga" isimli bölümde hem içerik hem de biçim özellikleri bakımından Woolf'un "Dalgalar" eseriyle kurulan ilişki oldukça önemlidir. Annesinin ölümüyle derin bir yalnızlığa bürünmüş olan yazar anlatıcı, Akdeniz kıyısında bir otelin balkonunda bütünlük kavramını sorgulamaya başlar. Kendisini çok yalnız hissettiği anlarında aklına gelen nadir kişilerden biri olduğu belirtilen Woolf'a hayranlığı onun kadın kimliğinde tümlenme olgusuna verdiği önem üzerinden vurgulanmaktadır. Londra'da Thomas Nehrinin sularına kapılıp her şeyden kurtulmayı düşündüğü anı hatırlayan yazar anlatıcının kendini bırakmayı düşündüğü boz bulanık su imgesi Woolf'un intihar olayını çağrıştırdığından iki kadın dünyasının özdeşliği söz konusudur. Hayranlık duyduğu yazarla ruhsal dalgalanmalar bakımından da ortak duygulanımlar yaşamış anlatıcı, parçalı kimliklere karşı merak duygusunu ve

tümlenemeyen kadın figürlerin iç dünyasını kimi zaman Woolf'un kaleminden çıkmış bir anlatı izlenimi veren Dalgalar bölümünde yansıtmaktadır. Woolf'un bütünlüğe ulaşamadığı anlarda yaratıcı yeteneğinin de gölgelendiğini belirten anlatıcının şu sözleri dikkat çekicidir:

"Tümlenmiş bir damla toprağa düşmelidir," gibi bir şeyler yazmıştı Virginia Woolf. O Virginia Woolf değildi; duygularını imgelere dökemiyordu. Damlayı damla yapan kendiliğinden düşüvermesiydi. Onunsa seçeneksizliğinin farkında bir bilinci vardı. Farkındalığı böylece kaydetmekle ne duygular aktarılabiliyor, ne şiirsel metinler yaratılabiliyordu. Sıkıntısı büyüyordu" (Atasü, 1995, s. 24).

Woolf'un bütün eserlerini okumuş olan Vicdan onun "hassas bünyesinin ıstırapları" ile kendi ruh hâlini ilişkilendirir. Anlatıcı yazarı annesini temsil eden Vicdan ile ortak bir noktada buluşturan Woolf romanda kadın kahramanlar arasındaki sınırların belirsiz kılınmasını sağlayan güce dönüşmektedir. Üç kadını birbirine yaklaştıran bağ "intihar" olgusu üzerinden kurulmuştur. Acıları yoğun bir biçimde yaşamış ve yaşamın kıyısında uzun sorgulamalara girişmiş bu üç kadın yaratma eylemiyle ruhlarını teselli etmeye çalışmıştır. Yazar anlatıcının Dalga başlıklı bölümü "intihar eden veya intiharın eşiğine gelip dönen tüm kadınlara" ithaf etmesi yaşamlarını bütünlenme arayışına adayan kadın öznelerle kurulan zincirin göstergesidir. Hissettikleri ortak çocukluk acıları, yokluklar, keder, çaresizlik, ve yalnızlık Woolf, yazar anlatıcı ve onun annesi başta olmak üzere parçalanmış kimliklere sahip tüm kadınları ortak paydalarda bir araya getirir. Tümlenme arzusuyla yanıp tutuştuğu belirtilen yazar anlatıcının annesinden kalan mektuplarda Woolf ile ilgili bölümleri okuyarak hissettiği rahatlama vurgulanır. Yazar anlatıcının şahsında birleşip tümlüğe ulaşan, bütünlenme duygusuyla nefes alan kadın kahramanların ruh hali şöyle yansıtılır:

"Kadın mektubu bitirdiğinde, gözyaşları sicim gibi iniyordu. Kusursuz bir tümlüğe ulaşmıştı. Ya da öyle sanıyordu, içinde müthiş bir acı sızlıyor, müthiş bir sevinç doğuyordu. Tenini kuşatan rüzgârı mutlulukla duyumsadı. Gövdesi yumuşak, uysaldı. Yıllar önce kendini suya atmak istediğinde, içine kapanık, hırçın, beceriksizce talepkâr bir gövdeydi bu. Artık doymuştu. Doygunluk hissiyle birlikte, hemencecik ölüm arzusu da belirliveriyordu. Ürperdi" (Atasü, 1995, s. 31).

"Kadın intiharı" olgusu roman boyunca birinci anlatı düzlemine paralel bir başka düzlemde işlenmeye devam etmektedir. İngiltere'de Dover kayalıklarından atlayarak can veren kız öğrenciyi sürekli anımsayan Vicdan, Nefise ve yazar anlatıcı onun yaşadığı bunalıma benzeyen çok yoğun duygusal patlamaların ardından

tümlenmeyi başarmış kadınlardır. İntihar, yaşamlarına son verme kararı alan kadınlarla ruh eşi olmalarını sağlayan olgu olmayı sürdürür. Narin adlı kız öğrencinin adının da işaret ettiği gibi oldukça duygusal, kırılgan ve zayıf bir yapıya sahip olması onu intihar eylemine sürüklemiştir. Feminist yazarların intiharı ataerkil düzenin kadını boğan kalıplarına başkaldırı olarak görmesi kendi yaşamına son vermeyi bir protesto biçimi olarak kurgular. Kendi varlığına eril düzlemde yer bulamayan kadın özneler yok oluşla yersiz yurtsuz olma durumundan kurtulmaktadır. Narin tümlüğe ulaşmak için gerekli direnci göstermesini sağlayacak güce sahip olmadığını hissettiği anda kendi yaşam öyküsünü de yarım bırakarak tamamlanmamışlığa işaret eder.

Banu Yörük, romanı Lacan'ın ötekilik kavramı ışığında incelerken Atasü'nün metonomi ve metaforlardan faydalanarak değerleri, tutumları, kavramları irdelediğini belirtir. Lacan'ın sembolik düzeni ışığında düşünüldüğünde kullanılan sözcüklerin anlam alanının ataerkil düzenin yerleşik değerleriyle bağlantısını açığa çıkarır. *Dağın Öteki Yüzü*'nün kendisi aslında metaforik bir kullanımla karşımıza çıkar. Baba figürünü "metafor" anne figürünü ise "metonomi" ışığında değerlendirebileceğimizi belirten Yörük, metaforların ataerkilliğin değişmez döngüsünü ifade ettiğine metonomide ise öznenin tutum ve davranışlarında zaman içinde bir değişimin söz konusu olduğuna işaret eder (Yörük, 2008, s. 109).

"*Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*" romanı, kadın kahramanların yabancı ve uzak oldukları kendi bedenlerini ve ruhlarını keşfetmek üzere çıktıkları iç yolculuğu tümlenme süreci olarak anlatır. Romanda kadının özgürlük arayışı onun kendi bedenini keşfetme sürecine işaret ettiğinden cinsellik teması yoğun biçimde yer alınmaktadır. AyşeAysu yaşadığı kısa süreli aşk ilişkisinde kendi deneyimsizliğiyle ve "baskılanmış" arzularıyla yüzleşirken iç sorgulamaları iç çatışmaya dönüşür. Erendiz Atasü, kadınların cinsellik adı altında kırık birtakım deneyimler yaşadıklarını ve bir kadın yazar olarak kendisinin bu kırık, kırgın yaşantıları romanın ulaşabildiği ölçüde insanlığın bilincinde berraklaştırmayı amaçladığını belirtir (Erçetin, 1998, s. 2). Atasü'nün söz ettiği kırık ve kırgın yaşantıların anlatıldığı bir roman olan *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*'nin en dikkat çekici özelliklerinden biri ana kahramanın çift kimlikli oluşudur. Kimlik bölünmesi yaşayan kadın kahramanın özellikle Fethi ile ilişkisinde bu parçalılık belirginleşir. Onunla yaşadığı tensel yakınlıktan sonra hissettiklerinin anlatıldığı bölüm bu açıdan dikkat çekmektedir:

"*Asansörde bir şey oldu… AyşeAysu'nun gövdesinin bellenmiş sınırları karanlıkta eridi. AyşeAysu gövdesine ne olduğunu bilemedi. Fethi'nin somut*

sınırlarından içre katılmış gibiydi ya da Fethi'ye ait bir güç AyşeAysu'nun sınırlarını aşıp girmişti… Bu garip deneyim aralarında pek somut bir yakınlık yaratmıştı. Ancak, mum parlak alevler saça saça gönlünce yanıp tükenemeden, güçlü esmer eller onu ezmişti. Yakınlığın öbür yüzü yabancılıktı. Aysu artık kendisine ait olmayan, Fethi'ye ait bir nesnenin, bu kadın gövdesinin içinde güçsüzdü. Ayşe ise bir köşeye büzülmüş…" (Atasü, 1999, s. 50).

"*Mum, aleviyle pervâneyi kendisine doğru çeker ve ona, yönelmesi gereken yönü gösterir. Bu yön, merkeze doğrudur, merkezi/mumu işaret eder. Dolayısıyla da bu aşamada alev, pervâne için gideceği yolu gösteren bir "kılavuz" olma fonksiyonunu yüklenmiş durumdadır''* (Akdemir, 2010, s. 17). Parlak alevlerin saçılamamış olması ve güçlü ellerin aydınlığı yok etmesi erkek iktidarı altında ezilen kadının duygu dünyasının yansımasıdır. Tümlenmeye çalışan kadın kendisine ait olmayan gövdesine yabancılaşmıştır. Fethi'nin AyşeAysu'ya romanda sıkça "Ayşe" diye seslenmesi bu adın etrafında oluşan kadın kimliğinin en belirgin özelliği geleneksel bir düşünce yapısını yansıtıyor olmasıdır. Olaylar karşısında "Aysu" ya göre daha anlayışlı, sabırlı ve duygusal bir yaklaşım sergileyen "Ayşe" uyumlu kadını simgeler. Daha modern bir kadın dünyasını temsilen var olan "Aysu" yenilikçi tavrıyla kadın kahramanın aşk ve iş hayatındaki pek çok cesur adımı destekler. Oysa Ayşe daha çekingen duruş sergilemektedir. Fethi'nin eski eşine yeniden dönme kararı alması romanda AyşeAysu'yu çok şaşırtır. Genç kadına bu kararını açıklarken Fethi'nin ona "Aysu" diye seslenmesi önemli bir ayrıntıdır. Çünkü bu konuda kendisini anlayabilecek kadın modelinin Aysu olduğunu düşünen erkek, bilinçli hareket etmektedir. Aysu, Fethi'nin bu kararı karşısında "tüm davranışları yasal zorunluluk" diye öfkelenirken Ayşe de "haklısın" diyerek ona destek verirken kadının kimlik bölünmesi belirginleşir:

''*Fethi:Bazı şeyler ancak yaşanarak anlaşılabiliyor Aysu. Boşanmamız gerekliydi; şimdi ise birleş/*

Aysu : Görüyorsun değil mi, hala söylev çekebiliyor, beyimiz! Tüm davranışları yasal zorunluluk!

Ayşe : Haklısın" (Atasü, 1999, s.109).

İki farklı kadın figürün ortak noktada buluşmasını sağlayan husus, kadın kahramanın çektiği derin acıdır. Öfkesini bastırmaya çalışan genç kadının büyük bir hayal kırıklığı ile baş başa kaldığı görülmektedir. Bu durumda hem Ayşe hem de Aysu davranışlarına anlam veremedikleri Fethi'yi eş zamanlı eleştirmektedir. Fethi'nin açıklamasının yarım bırakılması, birleşme sözcüğünden söz ederken kesilmesi bilinçli

bir tercih olarak anlamlı kılınır. Erkeğin yasal zorunlulukları samimiyetsiz bir şekilde mekânik söylemle ifade etmesine tahammülü kalmayan Aysu ve Ayşe ona karşı güçlerini birleştirip erkeğe kulak tıkadıkları için cümlesinin yarım kaldığı düşünülmektedir. Geçireceği kist ameliyatı öncesinde fiziksel ve ruhsal ağrılarının en yoğun olduğu dönemde AyşeAysu'nun yaşadığı kimlik bölünmesinin çok belirgin olması kadın kahramanın gövdesindeki tepkilerin belirleyici güç olması dikkat çekmektedir. Ayşe ve Aysu arasında yaşanan çatışma, genç kadının ruhsal durumunu yansıtmaktadır:

"*Ayşe ve Aysu uzaklaşıyorlardı birbirlerinden… Aysu yeni bir imge dizgesi kurmanın gerekliliğini kavradıkça, Ayşe bu müşkül atılım karşısında, iki büklüm, sızlanmalı, hüzünle kötürüm, kalakalıyordu. Aysu, Ayşe'nin yardımından yoksun başaramıyordu ki… İmgelerin kıvılcımlı tohumları Ayşe'de gizliydi; çöküntüye dönüşmüş, külde tükenmede"* (Atasü, 1999, s.117).

"*Ataerkil sistemin kadın özneyi yalnızlaştırdığı durumlarda "başkası" yok ama "ben" de yoktur. Kimsenin olmadığı, birisinin olmadığı bu durum, kişinin, kimliğin, kendinin, birin kaybolduğu kişisiz bir varoluş deneyimidir. Cinsiyetin de olmadığı, cinsiyetin de "bir" olmadığı bir durum olarak görebiliriz bunu. Ne şiddetin faili, ne keyif alışta özdeşleşebilen ve kendisini zevkleriyle tanımlayabilecek bir ben, ne fiilleri yargılanıp cezalanabilecek, yasaya tabi bir özne kalmıştır ortada. Luce Irigaray "Bir Olmayan Cinsiyet" adlı eserinde, toplumsal cinsiyetin ötesindeki varlığıyla kadını "bir" olarak yakalamanın imkânsız olduğunu söyler''* (Direk, 2015, s. 163).

Kadın kahramanın romanda kendi benliğini yitirmeye başlamasının nedeni kadına ''bir'' olma hakkı vermeyen ataerkil sistemdir. Bir olmaya çalışırken çöküntü ve külün ortasında kalan Ayşe ve Aysu'nun varoluşsal deneyimi onun kimliğini şekillendirmektedir. Yazar anlatıcının AyşeAysu'nun parçalara ayrılan karmaşık benliğini ifade etmeye çalışırken toplumun iki farklı kadın modelini de kıyasladığı görülmektedir. Anadolu kadını ile modern kadın arasındaki ilişki kimlik bağlamında tartışılmaktadır. AyşeAysu'nun farklı ve yeni bir kadın imgesini temsil ettiğinin altını çizen anlatıcının ataerkil kültürün kadın imgesinin tarihselliğine de ışık tutan şu sözleri önemlidir:

"*Memnuniyetsizliğini parçalanarak dile getiren bu kadın tipini, geçitsiz kayanın ait olduğu Orta Anadolu stepi tanımıyordu. Dağılırken direnebilen, incinmişliği boyun eğmeyen, gene de bozkır kadınlarının bin yıldır, özsavunuda biledikleri tırnaklarıyla yara açmayı bilmeyen bu kadını. Onda yumuşak, kırılgan ne varsa, erkekteki*

sertleşebilirliklere çağrıydı. Korumak için mi atılıyordu adam; incitiyordu, nasıl onaracağını bilemiyordu. Bu yeni canlı türünü yadırgıyordu. Stepin kapanık dayanıklılığıyla öğrenmekten kaçınıyordu. Öğrenmeyi denemekten ürküyordu diyelim" (Atasü, 1999, s. 156)

AyşeAysu gibi Feride de *Bir Yaş Dönümü Rüyası*'nda amlatılan ameliyat sürecinde gövdesindeki değişimi iç dünyasında yaşar. Ameliyattan sonra kendini sorguladığı süreç onu bedensel ve ruhsal huzura kavuşturur. İlk kez sırtını dayayacağı birisi olmadan yaşamaya başladığını söyleyen Feride, yapayalnız olmanın getirdiği özgürlük duygusunu şu sözlerle açıklar:

"*Bir kez yitim kabul edilince, bu alışılmadık özgürlüğü solurken tümlenmeyi andıran ama gerçekte ne özgürlük ne tümlenme olan, bazen körpe ve kırılgan bazen yerleşmiş, oturmuş, sağlam bir ruh durumunda buluyordu insan kendini. Yetinme miydi? Yetinmenin doğasındaki eksikliğe boyun eğişten arınmış bir başka iklim. Yeterlilik, belki de... Yalnızlığı başarabilmenin doyumu özlem oyuklarını doldurmuş..."* (Atasü, 2002, s.142).

Feride, hastalık döneminden itibaren bütünlük algısı üzerine iç sorgulamalar yapar. İç dünyasında önemli bir değişim yaşanır. Bu olay onun yaşamında bir dönüm noktasına dönüşür. Kasıkları boşalmış bir kadın gövdesi olduğunu hisseden Feride bundan böyle her ay kanamayacak olmasını kazanım olarak algılamaya çalışır. Yarım kalan vücudunun iç seslerine kulak verdiğinde *"İnsan yitirdiği organlarının da yasını tutarmış demek, ölen sevgilinin ardından ağlar gibi… En değerli varlığından ayrılmışçasına yoksun."* (Atasü, 2002, s.101) cümleleri ile kadınlığın bedendeki temsili olan rahim ve yumurtalıkları alınınca oluşan boşluğun derinliğini vurgulamaktadır.

Sağlık sorunlarının başladığı andan itibaren gövdesinin seslerini can kulağıyla dinleyen Feride için "tümlük" ve "bütünlenme" kavramları daha önemli hale gelir. Sedat ile ayrılmaya karar vermesinin nedeni de ameliyat sonrasında yaşadığı fiziksel ve ruhsal değişimin ardından kendi kendisi ile hesaplaşmasıdır. Rahminin alınması onun "kadınlık olgusu" üzerine derinleşmesinin önemli nedeni iken kendisiyle yüzleşme cesaretini kazandıran gelişmedir. Hastane odasından Sedat'a yazdığı veda mektubunda kadını parçalara ayıran erkek egemen düzeni şu sözlerle eleştirmektedir:

"*Ben bir kadınım Sedat. Bir kadın gövdem vardı. Ve şu anda eksik bir kadın gövdem var; rahimsiz, yumurtalıksız, vajinası sakat. Yalnızca sakat halimde değil, tümsel halimle de kabul edilmek isterdim. Kişilik yapımı ve huylarımı gövdemden ayırıp onaylayamazsın Sedat. Ben bir bütünüm*" (Atasü, 2002, s.132).

Rüzgar'ın belirttiği gibi "*yaratma eylemi dağınık benin toplanıp bir araya getirilmesi ve yeniden oluşturulması sürecinde gerçekleştiğinden kadınla sanat arasında duran katılaşmış toplumsal rollerden dolayı pek de kolay gerçekleşmemektedir. Çünkü kadının içinde sanat için ayrılmış uygun bir zemin bulunmamaktadır. Ve kadın sanatı kendi içine yerleştirebilmek için, içindeki bir şeyi kazıyıp dışarı atmak, bir boşluk yaratmak ve o boşluğa sanatı koyabilmektedir"* (Rüzgar, 2004, s. 326). Feride'nin gövdesinde oluşan boşluklar gibi ruhunun boşlukları da onun işine odaklanarak tüm enerjisini dizgisini üstlendiği metinlere, yazdığı şiirlere, eleştirdiği romanlara akıtması ile dolmaya başlamıştır. Kültürel birikime sahip aydın bir edebiyat öğretmeni olan Feride yaratıcı yeteneğine "yarım vücut'' ile ataerkil düzende "normal kadın'' olarak algılanmadığının bilincinde olduğu yaş dönümünde kavuşur.

Yaratma eyleminin ve sanatta kadın duyarlığının sorgulandığı bir başka öykü olan Yüzey, hem öykünün anlatıcısı olan kadın yazarın hem de ayrıntılı biçimde anlatılan yaşam öyküsü ile Camille Claudel'in bütünlenme çabasını yansıtmaktadır. Kadın kahraman, Paris'te Rodin müzesinde Camille'nin izini sürerken "Düşlemlerim özgür bu mekânda" diyerek sanatçı bir kadının izlerinin onda sağladığı iç huzura dikkat çeker. Heykeltıraş Camille'nin onun için önemli bir figür olmasının nedeni Camille'nin her şeye rağmen direniş sembolü olması ve özgürlük tutkusunu hiç yitirmeyişidir. Ataerkil toplumun baskılarından uzakta gelişmiş bir kültürün coğrafyasında olduğunu idrak eden kadın kahraman, Camille'nin heykellerinin tümlüğünün kendi ruhuna da yansımasını şu sözlerle ifade eder:

"Müzenin aydınlık galerisinde, pek seyrek gerçekleşen bir mucize sunuldu bana, içsel yaşantım maddi çevremle çakıştı. Tam ona göre bir çerçeve gibi uydu bu mekân duyarlılığıma. Düşlerim kanatlanıp uçuyorlar gözlerimden, heykellerde büyüyüp gene bana dönüyorlar. Burada paramparça yüzeyler gibi kırık varlığım, heykellerdeki gibi tümlendi" (Atasü, 1992, s. 65).

"Mozaik" adlı öyküde "bütün olma olgusu" üzerinde yoğunlaşan anlatıcı, kadının varoluş sorunlarını mozaik parçasındaki bir kadın köle figürden yola çıkarak irdeler. Mozaikteki kırılma, küçücük bir parçalanmanın yarattığı durum metaforik bir dille anlatılır. Öykünün adı da öykünün katmanlı yapısına uygundur. Anlatıcının "parçalanma" sözcüğü ile aslında "özgürleşme, çeşitliliği fark etme, farklı renkleri görme" hususlarını işaret ettiği anlaşılmaktadır. Öyküde "parça parça, bölük pörçük, kırık dökük, çatlak" ifadelerinin sıkça ve arka arkaya tekrarlanması dikkat çekmektedir.

Sanat eserindeki kırılma ile ortaya çıkan parçalılık ile kadın bedenindeki organların tek tek kopması arasında ilişki kuran anlatıcı, "tümlük" olgusuna dair şunları söyler:

"*Ah, evet, o gizemli tutkal, usta ellerin kardığı. Tanrısal merhemle eş, onaran ve tümleyen… Bölünmeleri saklayan yalancı bir kimyadır o!.. Bırakın, bütün acıları ve acıtmalarıyla dökülsün ortaya parçalanmalar! Çeşitliliğe özgürlük! Yerin dibine girsin tümcüllüğün baskıcı egemenliği!"* (Atasü, 1998, s. 81).

Anlatıcı, kadın kölenin tutsaklığı karşısında rahatsızlık duyarak sanat eseri üzerinde bile kadının beton yığınında bir kalıba sıkıştırılıp donup kaldığını söyler. Metaforik bir anlatımla onun yıllardır bulunduğu yerden kaçıp gitmesini özgürlük arayışı olarak tanımladıktan sonra yeni mekânda onun daha da olumsuz koşullara mahkûm oluşunu kadın yazgısı olarak görür. Kadın figürün sanat eserlerinde dahi kimi zaman olumsuz model olarak tasvir edilmesi öyküde anlatıcı tarafından eleştirilir. "Lanetli kadın" imgesi aşağılanan, horlanan, kaderi erkek iktidarı tarafından çizilen, farklı olduğu için tehlikeli bulunan kadın figüre işaret eder. Onun cezalandırılma metodları da bireysel ve toplumsal algılama biçimlerine göre değişmektedir. Yazar anlatıcının şu sözleri kadın figürün sanatsal zeminde nasıl tartışıldığını ortaya koyması bakımından önemlidir:

"*Kadın düşmanı bir imgelemin ürünü. Arkadaşlar, hizmet ettiği dinin düşünce biçimini dışa vuruyor, kişisel öfkeler şart değil Yüreğinde duymayaydı kini, böyle etkileyici çizebilir miydi, yetkince boyayabilir miydi, taş duvarda yüzyıllarca sonra bile hala cehennemlik, hala lanetli bu kadın imgesini!"* (Atasü, 1998, s. 82).

Bireysel ve toplumsal hafızanın ürünü olan sanat eserlerinin kimliklerin de yansıması olarak algılandığı görülür. Sanat eserindeki kadın figür, kendisini düşmanca duygularla olumsuz bir atmosfere mahkûm ederek yaratan bu kişilere karşı dile gelip savunma yapar. Suçsuzluğuna inandığını, haksız yere lanetlendiğini söyler. Tarih boyunca değişmeyen bu olumsuz algının kadına mozaiklerde, heykellerde, fresklerde dahi ceza vermeyi sürdürdüğüne dikkat çekilmektedir. "Yüzyıllardır hissedemediği, yok edilmiş gövdesi için cezalandırılıyordu. Kadın, 'ilk günahın' sonsuza dek taşıyıcısı!.." cümleleri tümlenemeyen kadının köleliğinin tarihsel köklerine işaret etmektedir.

Turhan Ilgaz, tarih boyunca "günah ve suç" ile anılan kadın imgesini sorgular. Ilgaz'a göre ''*iki cinsin birbirine yaklaşmasında kadının şeytanın işbirlikçisi gibi gösterilip suç ve günahla ilişkilendirilmesinde aslında erkeğin korkaklığı ve çaresizliği söz konusudur''* (Ilgaz, 1999, s. 320). Erkek cinsinin kendi korkularıyla yüzleşmekten kaçınarak kadını tutsak haline getirmesi Mozaik öyküsünde mitlerden faydanalarak

anlatılmaktadır. Köle kadın figürü esaretten kaçıp daha zor koşullarda yeni bir esarete mahkûm olur. "Ak lav gibi kaynayan kireç" ile kapatılan ve yakılan vücudu ona ağır gelmeye başlar. Toplumun dini mekânlardaki belli inanç simgelerine karşı da hoşgörüsüz davrandığını, eski inançların simgelerini yok etmek için boyalarla, kireçlerle hareket ettiklerini gören köle kadın figürün gözlemleri kendisine benzemeyen kimlikleri yok etmeye şartlanmış kapalı toplumları örtük bir dille de olsa eleştirmektedir.

"*Köle kadın ağır sıva altında, kireçten kefeninde yatarken ve için için yanarken, bilemedi hangi esaret daha ağırdı. Gittikçe çoğalmıştı yalnızlığı ve azalan varlığı sıfır noktasına yaklaşmıştı. Bacaklarının arasındaki doğa üçgeni, boyunduruk gibi geçivermişti gırtlağına"* (Atasü, 1998, s. 83) cümleleriyle kadının yok edilme çabası yansıtılmaktadır. "Bacakların arasındaki doğa üçgeni" imgesiyle kadının varlığına ve öncelikle de biyolojik kimliğinin tanımlayıcı unsuruna işaret etmektedir. Kadının doğurganlık özelliği, onun cinsel hazlarının da en önemli merkezi olan bu noktayla ifade edilmektedir. Gırtlağına geçirilen boyunduruk, kadının esareti için kullanılan araçtır. Nefessiz kalmayı, havasız bırakılmayı ve en önemlisi de kadın kimliğinin yok edilmesini simgeler. "Var oluş ve doğurganlık" karşısındaki "ölüm ve kısırlık" zıtlık kavramına çok önem veren yazarın evrende bütünlüğün zıtlıklarla anlam kazandığını vurgulamasını sağlar. "Karanlığı yarsana, tenin ışığa değsin!" ifadesinde de anlatıcının kadına yönelik tüm tabuları, kalıpları ve baskıları karanlık imgesiyle; onun düşlerindeki özgürlüğü ve aydınlığı ise ışık imgesiyle ifade ettiği görülür. Jung'a göre ''*benliğin içindeki deneyimleri ifade eden semboller; simetri, bütünlük ve tamamlanma gibi kavramları ifade eden çember gibi geometrik figürlerden oluşabilir. Ayrıca zıtların birliğini ifade eden figürler de olabilir''* (Cebeci, 2004, s. 229). Bu bakımdan sarmallar, zıtların birliği, semboller kimliğin oluşum serüveninin önemli bileşenleridir.

Münih'e Yağmur Yağıyor adlı öykünün ana kahramanı yurtdışında yeni bir kültür karşısında yabancılaşma yaşarken çelişkilerin, zıtlıkların ve uyumsuzlukların giderek görünür hale gelmesine tanık olmaktadır. Yağan yağmur ile onun ruhsal değişimi arasında kurulan paralellik, öyküde dikkat çekmektedir. "S*uyun ince akışında, hayatın çelişkileri bütünleniyor, kırılgan ve dağılmaya hazır... Vatan ve gurbet aynı şey; uyum ve uyumsuzluk, eğik başlılık ve başına buyrukluk, korumak ve yıkmak aynı şey."* (Atasü, 1992, s.48) cümleleri kadın kahramanın zıtlıkların tümlüğünde kendi kimliğini kurmaya çalışır. Erendiz Atasü zıtlıkların metindeki işlevini şu sözlerle açıklar: *"Hayat zıtlıklar yani çelişkiler üstünde duruyor. Kadınlar da öyle. Belki pozitif bilim eğitimi gördüğüm için, belki diyalektik felsefeye aşina olduğum için, belki benim yapım da*

çelişkili olduğu için, olaylara, kişilere, olgulara tek yanlı bakışlardan hoşlanmam. Romanı çok zayıflatan bir tutumdur bu" E. Atasü (kişisel iletişim, 19.06.2010).

Varoluşsal bir yolculuğa çıkan kadın kahramanın zaman ve mekân ile bütünleşmesini sağlayan husus *"bazen yaralarımı kanatıyor bazen sızılarımı dindiriyor*" (Atasü, 1998, s.44) dediği sorulardır. Kadının iç dünyasında soruların hem huzurun hem de huzursuzluğun anahtarları olduğu fark edilir. Yurtdışında bir mekânda bulunması kadın kahramanın yabancılaşmasının önemli etmenlerindendir. Tarihi mekânların geçmişini sürekli araştıran kadın kahramanın aşırı duyarlı sorularını anlamsız bulan Hans ve Jürgen onu anlamakta güçlük çekerler. Yeni tanıdığı kişilerin kültür dünyasını tanımaya çalışan kadın kahraman şu iç hesaplaşması aracılığıyla yeni coğrafyaya dair duygu ve düşüncelerini ortaya koymaktadır:

"*Burada yaşayabilir miyim? Yağmur deliyor gözlerimin önündeki perdeyi, hayatın arkasına saklandığı ikiyüzlülüğü... Boşluk çıkıyor ortaya. Yeryüzünde suyun oyduğu ve doldurduğu boşluk; hayat veren ve ölüm getiren suyun... İnsansız boşluk. Korkup perdeyi yeniden çekecek miyim? Bırakacak mıyım boşluk beni yutsun? Yaşadığım süre kendimce mi dolduracağım onu, düşüncelerim ve imgelerimle?"* (Atasü, 1992, s. 47)

Atasü'nün roman ve öykülerinde sıkça karşımıza çıkan yabancılaşma, sosyal bilimlerin pek çok alanında sıkça kullanılan bir sözcüktür. Marksist literatürde emeğine yabancılaşan bireyin sosyal sınıf kavramı üzerinden irdelenen yabancılaşma Latince kökenli olup uzun süre boyunca *"kendi varlığının dışına çıkma"* anlamında kullanılmıştır (Acar, 1992, s.337). Birey kendi doğasında var olmayan farklı mekânizmalar tarafından kendisine uygun görülmüş veya dayatılmış özellikler karşısında zaman içerisinde yabancılaşma yaşar. Kadın cinsiyeti ile ilgili toplumsal değerler tarafından üretilen kalıplar kadın öznenin kendi ben'ine yabancılaşmasına neden olmaktadır. Yeni coğrafyada tümlenmeyi hayal eden kadın kahraman gündelik yaşamın her ayrıntısında yeni kültüre yabancılığını duyumsamaya başlar. Sokakların trafikten uzak oluşu, yolların çamur ve çukurlu olmaması, yasaklardan arınmış özgür bir kentte dolaştığını duyumsaması onda beğeni uyandırsa da *"burda bir yabancıyım"* (Atasü, 1992, s.46) deyişi aslında bu cümlenin içselleştirildiğini, kadının kendisini oraya ait ya da yakın hissedemediğini ifade eder.

Alois Wierlacher'e göre yabancı bir ülkeye yerleşen insanlar, kendi kültürlerine belli bir mesafeden bakmaya başladıkları için, kendi kültürlerinde doğal sayılan davranış ve düşünce kalıplarından daha kolay kurtulabilecek bir ortama girmektedirler.

(Aksoy, 1996, s.36) Kadın kahraman yabancı ülkede bütünlenmeye çalışırken ardında bıraktığı kendi kültürü ile tanıştığı yeni kültür arasında sürekli kıyas yapan uyanık bir bilinç nedeniyle arzuladığı tümlüğe kavuşamaz.

Benlik farkındalığı oluşturan yabancılaşma duygusunun anlatıldığı ‘‘Bir Tren Yolculuğu’’ öyküsü, ‘‘Yabancı Bir Göğün Altında’’ adlı öykü ile benzerlikler taşımaktadır. İki öyküde de anlatıcı yabancı bir ortamı kadın bireylerinin kendi benliklerinin farkındalığının oluşması için zemin olarak kurgular. ‘‘Bir Tren Yolculuğu’’ öyküsünde, her iki kadın kahraman da bireysel tarihlerine daha çok yoğunlaşarak özgürleşmeye çalışırlar. ‘‘Yabancı Bir Göğün Altında’’ öyküsünde ise anlatıcı, Karin Schweıssgut’un belirttiği gibi bireysel yaşam deneyimlerinin yanı sıra nesiller arasındaki iletişim bağı kurma sorununun nasıl çözümleneceği konusunda kafa yormaktadır. Her iki hikâyede de temel olarak yansıtılan Türkiye örneğine karşılık Avrupa, Avrupa toplumu veya Avrupalılardır. Avrupa ve Avrupalılar öteki ya da diğerleridir. Anlatılan ‘diğer ve diğerleri’ kavramı hem pozitif hem de negatif çağrışımlar yapmaktadır. *‘‘Bir Tren Yolculuğu hikâyesinde yorumlanan pozitif çağrışım özgür, kültürlü ve yüksek kültür sahibi olma ile ilişkilendirilmiştir. Negatif algılama ise ‘Yabancı Bir Göğün Altında’ hikâyesindedir ki soğukluk, yalnızlık ve nerdeyse insanlık dışı görünen kişiler arası ilişkiler ile ilişkili bir anlatım söz konusudur’’* (Schweıssgut, 2006, Özet). Karin Schweıssgut’un belirttiği farkın nedeni kadın kahramanların ruh halleri ile açıklanabilir. Trende iki Türk kızı yanlarına oturan iki yabancı kadınla, onları taciz eden Türk işçilere karşı, birleşirler. Milli kimlikten uzaklaşıp kadın kimliği çatısı altında buluşurlar. Kendi yitik parçalarını bulmalarına yardım eden feminist bilincin uyanışı öyküde oldukça önemlidir. Yabancı Bir Göğün Altında öyküsünde kadın kahraman Nazi döneminin izleriyle dolu mekânda faşizmin izleriyle sürekli karşılaşır ve etrafındaki insanları da bu toplumsal kimliğin parçası olarak “olumsuz’’ çerçevede değerlendirme eğilimi sergiler. Bu bakımdan mekânla ya da yeni bir insanla kaynaşması mümkün olmaz.

Erendiz Atasü’nün öykülerinde bütünlenme/tümlenme konusunun tarihi ve sanatsal mekânların, eserlerin ve nesnelerin ışığında ele alındığı görülmektedir. “Taş Üstüne Gül Oyması” öyküsü adında işaret edildiği gibi yaratıcılık, zaman, güzellik ve kalıcılık kavramlarına odaklanır. Öykünün girişinde annesi ile Trabzon’daki Küçük Ayasofya kilisesini gezerken üzerinde gül oyması bulunan bir mezar taşı gören kadın kahramanın taşın üstünde adı yazılı Gülnihal Hanım’ın hikâyesi üzerine duygu ve düşünceleri anlatılmaktadır. Genç yaşta ölen Gülnihal Hanımın yarattığı gül motifleri ile

varlığını sonsuzluğa taşır. Lohusa döneminde ölen kadının kimliği mermere usta ellerde işlenerek sanat eserinde tümlük kazanarak ölümsüzleşir.

Nazmi Ağıl, öyküyü *"bir sanat yapıtını sözlü/ yazılı dille betimlemek anlamına gelen ekphrasis geleneği içinde''* incelerken resmi yani imgeyi dişil, bedenle ilgili, gözlemlenen nesne, sözü ise eril, usla ilgili ve gözlemleyen özne olarak tanımlayan görüşü öykü üzerinden değerlendirir. (Ağıl, 2014, s.108) Ağıl'ın da vurguladığı gibi Atasü, mermere şekil veren taş ustasının yaratma sürecine odaklanarak eserin ardındaki insani çabayı ortaya koymayı amaçlar. "*Taş ustası bile - bir erkek olmasına rağmen- baktığı nesneye aslında bakmıyor, onu dokunarak daha yakından, içerden hissediyor. Benzer şekilde öykümüzdeki kadının da dokunarak hissetmeyi sevdiğini, her şeye dokunmak istediğini öyküde annesinin ağzından öğreniriz*'' (Ağıl, 2014, s.112).

''İşte, gene elini sürüyor taşa! Ne çok sever dokunmasını! Az kaldı ağzımdan kaçacaktı: Kızım elleme her şeyi! Unutuyorum, artık çocuk değil, o bile yaşlanıyor. Parmaklarını oymaların içbükey çizgilerinde gezdiriyor, neden? Dokunmadan hissedemiyor'' (Atasü, 1997, s.12-13).

Gençliğin O Yakıcı Mevsimi'nde de dokunma edimi kültürel bağlam ile karşımıza çıkar. Fethi "*Anadolu köylüsü dokunarak öğrenir. Yenilikten ürker"* (Atasü, 1999, s.93) sözüyle dokunmanın toplumsal kimlikteki anlamsal bağına dikkat çeker. Ayrıca Yüzey öyküsünde de kadın yazar, Camille'nin heykellerine dokunarak onunla bütünlenir. Bu bakımdan Atasü'nün kahramanları için dokunarak bütünü hissetme oldukça anlamlıdır.

Taş Üstüne Gül Oyması adlı öyküde "zıtlıklar" oldukça önemli işleve sahiptir. Mermer, zaman kavramı üzerinden sorgulanırken kalıcılık-geçicilik sorgusu söz konusudur. Parça-bütün ilişkisi zamanın nesneler ve mekânlar üzerinde etkisi bakımından ele alınmaktadır. Mermerin tümlüğü, zaman karşısındaki sağlamlığı öykü boyunca işlenirken ontolojik bir tahlil söz konusudur, çünkü varlığın zaman içindeki değişim çizgileri anlatıcı tarafından estetik düzeyde tasvir edilmektedir. Varoluşsal kaygılar merkezinde aslında mermer ile birlikte zaman karşısında insan doğası sorgulanmaktadır: "*Mermer, bin yıllarca ayaktadır, anıtsal, Tek kararlı vuruşla bir anda dağılır, un ufak; mermer toza, toprağa rüzgâra karışır…"* (Atasü, 1997, s. 9).

''Taş Üstüne Gül Oyması'' öyküsünde sonsuzluğun ve yok oluşun simgesi olan mermerin yeniden varolabilmek ve kütleselleşebilmek için un ufak olduğu belirtilirken parçacıkların birleşme tutkusuna dikkat çekilir. Bu cümleler Atasü'nün kadın kahramanlarının tümlenme arzusuyla ilişkilendirilir. Kadın kahramanlar acı dolu

deneyimlerle önce parçalanır yok olma noktasına gelir, fakat zıtlıkların tümlüğü sayesinde kendi parçalarını birleştirerek bütünlenmeyi başarırlar.

7.11. Feminizmin Kızkardeşlik Duygusu

Aslı Davaz "Eşitsiz Kızkardeşlik" kitabında feminizmin "kızkardeşlik" temasının kadın hareketinin tarihsel serüveni ışığında dile getirilmesi gerektiğini belirtmektedir. Kendilerini yalnız hissetmemek ve büyük bir mücadelenin parçası olduklarını hissetmek için kadın mücadelesinde ihtiyaç duyulan "birlik" duygusunun kızkardeşlik temasıyla sağlandığını vurgulamaktadır. (Davaz, 2014, Sunuş).

"*Feminizm benim için bir düşünme sistemidir; hayatı kavrarken kadınlara, birey ve grup olarak reva görülmüş örtülü, açık haksızlıkların farkında olabilmek, bunlara karşı tavır alabilmek, haksızlıkların sürdürülmesine ortak olmamak. Bir de kadınların kendilerini diğer hemcinslerinin yerine koyabilmelerini isterim. Benim tutumum budur"* (Barbarosoğlu, 2002, s.49) diyen Barbarosoğlu'nun da işaret ettiği gibi kadınların birbirlerini daha iyi anladıkları düşüncesinden yola çıkılırsa "beraberlik''sağlanacak ve feminist hareket güçlenecektir.

Kızkardeşlik duygusuna geniş yer veren *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi* romanında Tomris'i "kızkardeşi, duygularının ortağı" olarak gören AyşeAysu, eş zamanlı özgürlük mücadelesinde onu kendisine "yoldaş" hisseder. Feminizmin "kızkardeş" söylemine dair önemli tespitlerde bulunan Robin Morgan'ın (Morgan, 1984) da belirttiği gibi kadınların eş zamanlı deneyimlerinde giderek güçlenen bir duygu ortaklığı söz konusudur.

AyşeAysu hayal kırıklıklarının kendisini Tomris ile ortak paydada buluşturduğunu belirtir. Tomris de aşka, evliliğe, kadın erkek ilişkilerine bakış açılarındaki ortaklığın onları "yalnızlık" paydasında buluşturduğunu savunur. Tomris, "*Onlar yalnızca annelerini ve kızlarını sevebilirler. Kendi korkularını aşıp sana el uzatamazlar."* (Atasü, 1999, s. 162) diyerek kendisinin de AyşeAysu'nun da kabul etmesi gereken gerçekliğin altını çizer. Tomris, eşi Turhan'ı, aşk yaşayıp bir süre sonra kendisini aniden terk eden sevgilisi Can'ı, AyşeAysu'nun eski sevgilisi Fethi'yi ve onun boşandığı kocasını düşünerek bu genellemeyi dile getirmektedir. Birlikteliklerde kadını geri plana atan hatta yok sayan erkek davranış kalıplarına kin kusan Tomris, cinsiyet eşitsizliğine karşı tüm kadınların birlikte hareket etmesi gerektiği fikrini savunan yazarın düşüncelerini cesur bir dille yansıtmaktadır.

İnci, Satı, Erhan, Durmuş öyküsünde yaşamının sadece evliliğinden ibaret olduğunu itiraf eden İnci, bireysel tarihini özetlemek istediğinde sadece evliliği ile var olan bir kadın profili çizdiğini üzüntüyle idrak eder. Evliliği boyunca hep bedel ödediğini, hep eşinin kırdıklarını, bozduklarını onarmakla zaman geçirdiğini yoğun bir hüzünle fark eder. İç hesaplaşma yaşadığı bir anda "yemekleri, ilişkileri, tabakları, kalpleri" hep bir başına onaran kişinin kendisi olduğunu düşünerek üzüntüye kapılır. ''*Hummon'a göre evler, sınırları belirleyen duyguları, düşünce yapısını ve sosyal süreçleri ifade eden, ayrıca fiziksel barınak oluşturduğu gibi kültürel işlevleri de yerine getiren ortamları sağlayan, anlamlı sosyal ve kültürel objelerdir''* (Akpınar, 2010, s. 27).

İnci'nin ev ve eşyalarla ilişkisi, kültürel kodların etkisi altındadır. Evindeki gündelikçi Satı'ya kocasının dedikodusunu yaparak birikmiş öfkesini kusan kadın, "karışır, efendim, karışır, onun bilmediği, onun beceremediği ne var ki dünya yüzünde" diyerek eşini Satı'ya şikâyet eder. Gündelikçi kadının kendi evliliğindeki sorunlardan bahsederek onu yatıştırmaya çalıştığı anda biri kentli diğeri köylü iki farklı kadın aynı mutsuz yazgıda ortaklık kurarlar:

"*Aman be abla, dedi, erkek değil mi... Neler çekiyorum, bir de bana sor. Bizimkinde bir sinir, bir sinir, neymiş midesi ağrırmış. Ya benim, vallah billah elim kolum tutmaz oldu gündeliğe gitmekten. Umuru mu herifin... Getirdiğim paraya bakar ancak..''* (Atasü, 1988, s.35).

''Karı koca tek kişidir. O kişi de kocadır'' (Yalom, 2002, s. 186) anlayışının yansıması olan bu tabloda iki kadın kahramanın aynı anda söylenmeye başlaması ortak bir acıyı paylaştıklarına işaret eder. "Alçaklar" diyerek bağıran artık sadece iki kadın değil, kadınlar korosudur. Kızkardeşlik duygusu eşleri ile yaşadıkları çatışmanın ardından çaresiz kalan kadınlar için sağlam bir bağdır. Satı ile İnci yaşları, öğrenim durumları, ekonomik düzeyleri farklı olsa da aynı duyguda buluşmanın yakınlığını duyumsar. Satı, "seninki gene iyi sayılır, ne olsa şeher adamı" diyerek İnci'den daha kötü daha çaresiz durumda olduğunu belirtir. İki kadının ev işi yaparken evliliklerindeki sorunları konuşmaya başlayıp aniden ağlamaya başlaması tiyatral bir hava yaratır. Trajikomik bir hal alan ev ortamında aniden ağlamaya başlayan iki kadının gözyaşları hızlı biçimde akarken beddular da bir tiradın parçası gibi yükselmektedir:

" - *Vicdansızlar, dedi İnci.*
- *Allah belalarını versin, dedi Satı.*
- *Utanmaz reziller, dedi İnci.*

- *Boyları posları devrilsin inşallah, dedi Satı*.
- *Kahrolsunlar, dedi İnci.*
- *Yere girsinler, dedi Satı"* (Atasü, 1988, s.36).

Leonore Davidoff'un önemli bir makalesinde ev işinin rasyonelleşmesi araştırılır. Rasyonelleşme ideolojisinin ev işiyle birlikte düşünüldüğünde yarattığı çelişkiler üzerinde durulur. ''*Erkeklik kimliği, para getiren bir iş yapmak, piyasada satışa sunulabilecek yeteneğe, beceriye sahip olmak gibi özelliklerle düşünülürken, kadınlık kimliği piyasanın karşıtı, kapitalizmin kötülüklerinden insanları aileyi koruyacak bir alan olarak tasarlanıyor. Yani kadınlık kimliği bir bakıma Kapitalizmin rasyonalitesine karşı olarak kurgulanıyor''* (Durakbaşa, 2001, s. 264). Öyküde iki kadın kahramanın da omzundaki yükler Davidoff'un belirttiği geleneksel ilişkilerin ürünü olduğundan onların çaresizliği birlik ve beraberliklerini sağlamlaştıran bir unsurdur. İnci ile Satı'nın evcil ortak dili, İkinci Ülke adlı öyküde Haco nine ile kentli aydın kadın kahramanın bakışlara ve işaretlere dayalı evrensel kadın diline işaret eder.

Açıkoturumlar Çağı romanında eczacı Neslihan ve Meral arasında birlik ve beraberliğin her koşulda korunması onların sağlam dostluğunun işaretidir. İlaç hazırladıkları sahneler, hastaların iyileşmesine dair sundukları reçeteler onların geçmişte halk hekimi olarak toplumda itibar sahibi olmuş kadınlarla ortak tarihine işaret eder. "*Hiç ayrımında değillerdi ama kazanlarda şifa kaynatan ve kızlarına el vermeden bu dünyayı terk etmeyen kadın atalarının ruhları uyanıyordu içlerinde. Bir tür büyücülüktü bu. Fakültede ilaç hazırlama derslerini görmeye başlamadan, hepsini öğrenmişlerdi, yanında staj yaptıkları eczacı hanımdan''* (Atasü, 2006, s.38) cümlelerinde kendilerine mesleği sabırla öğreten yaşlı eczacı ile kurulan kızkardeşlik bağının yanı sıra büyücülük geleneğindeki kadın hekimlerin şifa dağıtma eylemiyle sağlanan ortaklık da söz konusudur. *Açıkoturumlar Çağı*'nda yazarın kendi mesleki bilgisinden faydalanması, kadın hekimliği ve "iyileştirici/şifa dağıtan kadın" rolüne verdiği şu bilgiler önemlidir:

"*Kendi uzmanlık alanımdan en fazla Açıkoturumlar Çağı'nda yararlandım. Biliyorsunuz, oradaki başkişilerden iki kadın, eczacılık öğretim üyesidirler ve Aspir denen bitkiyi toplamak ve analizlemekle uğraşmaktadırlar. Doğu'ya gitmelerinin sebebi, Aspir'in orada yetişmesidir. Aspir, ya da yalancı safran denen bir bitki gerçekten bizim ülkemizde yetişir ve halk tıbbında geleneksel olarak kullanılır. Aspir yapısının tam olarak aydınlatıldığını sanmıyorum. Şöyle sanmıyorum. Bir bitkide yüzlerce, bazen binlerce kimyasal bileşen bulunabilir. Aspirle ilgili diğer şeyler hayalidir. Bu bitkiyi, romanı okuyanların kolayca sezebileceği gibi birçok şeyi temsil*

eden bir simge olarak kullandım. Bunun dışında bitkilerin laboratuarda analizlenmesi üstüne kimi bilimsel bilgiler –basit olarak tabi- romanda yer almıştır, atmosfere gerçeklik kazandırabilmek amacıyla. Bunun dışında, siz Açıkoturumlar Çağı'nın Yıldız ve Neslihan hocalarından ezelden beri sağaltımla uğraşmış, bir anlamda halk hekimi kadınların bir devamını buluyorsanız, bu yorum benim hoşuma gider" E. Atasü (kişisel iletişim, 19.06.2010).

''Katran Ağacı'' adlı öyküde anlatıcının dayanışma duygusu ifade edilirken farklı kadın kahramanları tüm çelişkilerine rağmen kendi dünyasında tek çatı altında bir araya getirme çabası dikkat çekicidir:

"*Evdoksya ile Evdoksya arasında, geçmişle düş arasında, Evdoksya ile Fitnat arasında, Rumeli'yle Anadolu arasında, Evdoksya ile Mehmet arasında, zeytinlikle plaj arasında, bilgisizlikle bilgelik arasında, Gorki'nin "Ana"sıyla Adalet Ağaoğlu'nun "Aysel"i arasında, yaratmakla tükenmek arasında zor bir yerdeyim, ölen bir gezegende"* (Atasü, 1997, s.57).

Vicdan ve Nefise İngiltere'ye kavuştukları andan itibaren bu ülke ile kendi ülkeleri arsında kıyas yaparlar. İngiltere'deki huzur, sakinlik ve güvenlik onları bu ülkeye hayran bırakır. "İngiltere kırlarında mehtapta yürürdük, kadın olduğumuz için korkup ürkmeden" diyerek kadın cinsine verilen değere, cinsiyet ayrımcılığından uzak toplumsal kültüre dikkat çekerler. İngiltere ile kendi ülkeleri arasındaki benzerlik ve farklılığa dair şu tespitleri önemlidir:

"*Buradaki sessizlik bizim ülkemizdeki suskunluk gibi değil mi? Ama çok farklı. Olsun, gene de benziyor bize. Burada da çeşit çeşit insan var, dilleri, dinleri başka başka, tıpkı bizdeki gibi. Ama, çok farklı. Olsun, gene de benziyor bize. Burada da şefkatli kadınlar var, bizdeki gibi. Gerçi basmıyorlar insanı, yorgun soluklarla inip kalkan göğüslerine, ama olsun, bir fincan çay sunuyorlar ya gözleri sevgiyle yumuşak. Burada da içten kızlar var, bize kardeş olacak"* (Atasü, 1995, s. 61).

Fenster'e göre bir kişinin şehirdeki rahatlık, aidiyet ve sorumluluk açısından günlük deneyimleri incelenerek oradaki yaşam kalitesi ve şehir hakkı ortaya konmaktadır. Fenster ''*kişilerin yaşamlarının bir parçası olan evler, binalar, caddeler, mahalleler, şehir merkezi ve şehrin parkları gibi alanlara olan yorumlamalarından yola çıkarak toplumsal cinsiyet açısından şehre aidiyetlerini incelemiştir''* (Paköz, 2014, s. 214). Nefise ve Vicdan yurtdışında mekânlarla kurulan aidiyet duygusunu birlikte değerlendirirler. Huzur veren kırlara bakış açılarındaki ortaklık dahi onların kızkardeşliğini pekiştirmektedir.

"Fotoğrafta birbirlerine duydukları sevgi belirgin. Nefise, başını Vicdan'ın kucağına koyuvermiş, gözleri yumulu. Vicdan'ın eli Nefise'nin alnına dokunup dokunmama arasında ürpertili. Biraz ürkek, biraz çocuğunu gözetmek isteyen anne sevecenliğiyle bakıyor arkadaşına… Birbirlerini çok seviyorlar…" (Atasü, 1995, s. 40) cümleleri sadece bir fotoğraf karesinin değil kızkardeşlik duygusunun da tasviridir.

"Arda Kalan" öyküsünün kadın kahramanı Selma ile Remziye arasında oluşan köprü sağlam temellere sahiptir. Babaannesi Rabia Hanım'ın katkıları sayesinde okuyup doktor olan Remziye, Selma'nın eniştesi tarafından taciz edildikten sonra yaşadığı kötü ruh hali karşısında onun duygularına ortak olur. Onu teselli etmeye çalışırken acılaşan bir sesle söyledikleri aslında kadınlara yazgı olarak dayatılan işkencelerin sürekliliğine işaret eder:

"- Bugün acı çektiğini filan hiç düşünme, bugün hiçbir şey olmadı, unutma. Acı ilerde gelecek. Erkekler bize hep acı çektirir. Dünyanın dönüşü kadar doğaldır bu" (Atasü, 1985, s. 82).

Remziye, sözlerine daha da acılaşan bir sesle devam ederek şunları söyler:

''*Sonra artık sana acı çektiremeyecekler. Onların sana acı çektiremeyeceği bir yere geleceksin. Erkekler senin için ulaşılmazlıklarını, dokunulmazlıklarını yitirecekler. Onları tanıyacaksın, tüm zalimlikleri ve zavallılıklarıyla, ikisi aynı şeydir zaten. Bilinmedik, anlaşılmayan, hayranlık duyulacak ya da nefret edilecek bir yanları kalmayacak yarı tanrı katından, doğurduğun çocukların yanına inecekler. İşte o zaman sana acı çektiremeyecekler. İşte gençliğin o zaman bitmiş olacak"* (Atasü, 1985, s. 82).

Remziye'nin feminist bir bakış açısıyla sarf ettiği bu sözler, Selma'nın ruhsal durumundan yola çıkıp kadınların sürekli yaşadıkları sıkıntıları evrensellik ilkesinde paylaşmaya yöneliktir.

''Özlem Zamanı Geçti'' öyküsünde Selçuk'un yaşamındaki önemli kadın figürlerden biri sekreter Şennur Hanım'dır. İş yerindeki bu kadının alacalı bulacalı dergileri biriktirmesi, çok süslü giyinmesi, sürekli makyaj yapması, çok bakımlı olması diğer çalışanların tepkisini çeker. Onun maddi rahatlıktan boşluğa düştüğünü, oyalanacak şey aradığını düşünenler olur. Selçuk, *"bugün Şennur'u bunca hafife almakla yanıldığını düşündü. Bayağı da dostça gülümsemişti Şennur'un kazağına eş, eflatun farla çevrili güzel ela gözlerine…"* (Atasü, 1983, s.106) cümlesi ile kızkardeşlik tohumlarına dikkat çeker. Selçuk'a göre Şennur, kazanamayacağı bir savaşta gözüpeklikle, yılmadan dövüşen yiğit savaşçıdır. Bütün güzelliği de hazin ve umutsuz bir çağrıdır. Onun bakımının belki de sadece erkeklere sesleniş olarak yorumlanması

yerine "yaşamının acımasız tekdüzeliğine karşı bir savunu" olarak ele alınabileceği düşünülür. Kadın gözüyle bir başka kadının dünyasının nasıl algılandığına tanık oluruz.

Özgürlük duygusu için kendi iç dünyasında büyük bir mücadele veren Selçuk, öykünün sonunda umutlu sözleriyle dikkat çeker. Yaşadığı tüm sorunları geleceğe inancını koruyarak, sorumluluk duygusuyla hareket ederek ve yapıcı davranarak çözeceğine inanır. Kendisini anlamayan eşini, giderek sarsılan, yara alan toplumsal yapıyı, Şennur gibi kadınların yaşadıkları dramını düşünürken ümidi yitirmeden yeni adımlar atarak yola çıkmak gerektiğinin altını çizer. Adeta bir misyon üstlenen Selçuk şunları düşünür:

"*Şennur'a, yaşamlarını ölüme adayanları anlatmalıydı, onlara karşı durmayı öğretmeliydi. Oktay konusuna sonra karar verecekti. Nasılsa gene ahşap köprülerinin çeliğe dönüştüğü anlar olacaktı, zaman izin verirse… Ya da Selçuk Oktay'ın aldanıştan silkinmesi için çabalamalıydı. Hayat sürecekti son ana dek, Oktay'la, çocuklarla, Şennur'la, seramik hamurlarıyla… Yaşamalıydı, yılgınlığın ve özlemin zamanı değildi''* (Atasü, 1983, s. 184).

Erendiz Atasü etnik kimliği, dilleri, dinleri farklı olan kadın kahramanların dayanışmasının özellikle erkeklerin saldırısına uğradıkları anda güçlendiğini belirtmektedir. Bir Tren Yolculuğunda Ayla ile Ivon sadece aşk kırgınlığı ile biraraya gelmez. Onları taciz eden Türk erkeğe karşı da birbirlerine sempati beslerler. Bu noktada Türk kadınlarının yabancı diğer kadınlara değil tacizci erkeklere karşı kendilerini "öteki'' olarak tanımlamaları, kimliklerin sınırlarının esnekliğine işaret etmektedir. "Kadın olmanın her yerde zor olduğu'' gerçeğinin altını çizen öyküde kadınların hemcinslerine yapılan saldırılar karşısında duyarsız kalmamaları dayanışmacı bir ruhu ortaya çıkarmaktadır.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

KADIN VE DOĞA İLİŞKİSİ

Aklın dışlanan, değersizleştirilen karşıtı olarak algılanan doğa, Plumwood'un belirttiği gibi "*akıldışının, inanç ve deliliğin alanı olduğu gibi, duyguları, bedeni, tutkuları, hayvanlığı, ilkel ya da uygarlaşmamış olanı ve duyu deneyimini içermektedir. Doğa, aklın dışladığı her şeyi içine alır. Bazı ekofeministler kadın ile doğa arasında kurulan ilişkiye, bu ilişkinin dışlama üzerinden kurulmuş olmasını dikkate almadan sahip çıkmışlardır. Romantik gelenekte olduğu gibi doğanın olumlandığı durumlarda kadının da olumlandığı çerçeve çizilerek doğa-kadın ilişkisi irdelenmiştir. Fakat hem erkeklerin aklı kadınların da doğayı temsil ettiği egemen gelenekler hem de erkeği güçlü ve vahşi, kadını ise uysal ve evcimen gören yeni yaklaşımlar erkeğin iktidarını teyit etme sonucuna yol açmıştır"* (Plumwood, 2004, s. 34-35).

Kadın ve doğa özdeşliği söz konusu olduğunda iki kavramın da kültürden uzak ele alındığı görülmektedir. Erkek ile kültür özdeşleştirildiğinde doğanın dışlanması söz konusudur. Bu durum cinsiyet hiyerarşilerine göre şekillenmektedir. Plumwood'un vurguladığı gibi "*kadın doğanın parçasıdır, erkek değildir ve erkek kültürün parçasıdır kadın değildir şeklinde bir algı söz konusudur. Fakat insan-doğa ikiciliği sorgulanmaya başladığında bu varsayımlar kabul edilebilir olmaktan çıkar''* (Plumwood, 2004, s. 53).

"Biz olan ve bizim olan gövdemiz doğanın ta kendisidir" diyen Erendiz Atasü için insanların doğayla kurdukları ilişki çok önemlidir. E. Atasü (kişisel iletişim, 19.06.2010) Roman ve öykülerde doğa, kendisinde huzuru ve mutluluğu bulan kadın kahramanların özgürlük arayışında önemli role sahiptir. *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi* romanında aşkın ve doğanın kendisine sunacağı koşulsuz özgürlükle bireysel ve toplumsal kimlik edineceğini uman kadın kahramanın hayal kırıklığının ardından yine doğa ile kucaklaşması onunla arasındaki ilişkinin kalıcığına dikkat çekmektedir. Romanda ağaç gövdesi ile kadın bedeni arasında sıkça kurulan benzerlik doğayla bütünleşmenin göstergesidir. Fethi tarafından terkedildiğinde AyşeAysu'nun sığındığı ağacın betimlemesi kadın- doğa bütünleşmesinin romanda dikkat çeken örneklerin başında yer almaktadır:

"*Ağaç, sağlam gövdesi, yumuşak dalları ve güçlü kökleriyle sarmalamıştı onu, insanoğlunun insan kızında ve insan kızının kendi kendinde açtığı yaraları sarmak için. Bu kucakta dinlenebilirdi, bir süre... Birgün AyşeAysu da ağaç olacaktı, insan*

gövdesiyle ağaç gövdesi arasında sınır eriyecek, yeniden yuvasına kavuşacaktı" (Atasü, 1999, s. 95).

AyşeAysu'nun Fethi'ye âşık olduğunda "karnından filizlenip dallanan kıpırtı" onun doğanın sonsuzluğunda kavuşacağı özgürlüğün simgesidir. "Mavi sardunya" yetiştirmeyi yaşamının önemli hedefleri arasına alan Tomris'in de doğayla ilişkisi oldukça anlamlıdır. Mavi sardunyanın simgeleşerek Tomris'in iç yolculuğunda sıkça tekrarlanan önemli bir motife dönüşmesi özgürlük temasının romanda anlamsal derinliğini pekiştirmektedir.

Boşanmaların çiftlerden sadece kadını yeni bir çevre kurmaya zorlaması hususunu romanda sıkça sorgulayan AyşeAysu'ya göre kadın "kendini yeniden var edebilmek için, yeni toprak bulmak zorunda" kalan bir ağaç gibidir. İçgüdüler ve çevre arasındaki etkileşimi ele alırken doğanın sadece insanın dışında değil, aynı zamanda içinde de olduğunu belirten Erich Fromm doğa- insan bütünleşmesini özellikle kadın-doğa yakınlığını merkeze alarak açıklamaktadır. (Fromm, 1998, s. 91) *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi* romanında AyşeAysu ile Tomris'in biten aşklarının ve evliliklerinin ardından geçmişle yüzleşirken acı çeken gövdelerinin ve ruhlarının artık yapayalnız kaldığını düşünmektedir. Bu noktada doğa, adeta kadının sığınacağı limana dönüşmektedir. Doğanın kadınla özdeşleşmesi onu yalnız, yenik, dışlanmış kadınlara kucak açan "anaç bir başka kadın" olarak düşünmemizi sağlar. Geçmiş zamana dair bir muhasebe anında AyşeAysu ile Tomris dinlendirici doğaya sığınırken birbirlerine duygu dünyalarının kapılarını açarlar:

"Tüm hayallerimiz yıkıldı. Mutlu evlilikler ummuştuk, boşandık. Mutlu aşklar düşlemiştik, terk edildik. Mutlu bir devrim amaçlamıştık, darmadağın olduk. Gene de yaşam güzel

Nesi güzel?

Bilmiyorum, çocuklarımız, kuş cıvıltıları, küçük şeyler, gün batımı.

Dediklerinin hiçbiri küçük değil

Doğa güzel

Öyleyse onunla bütünleşmeli.

Sen zaten doğayla iç içe yaşıyorsun burda.

Yan yana duruyorum, aynı şey değil" (Atasü, 1999, s. 160).

Ekofeminizme göre doğayı güçsüz, eğitilmemiş ve kontrol altında tutulması gereken nesne konumuna indirgeyen egemen ideolojiler, kadının da doğanın da tutsaklığından beslenmektedir. Kültür karşısında ikincil konuma itilen doğa gibi erkek

iktidarı karşısında kadın da ikincil konuma mahkûm edilmiştir. Doğa "durağan" olmayan yapısı, mevsimsel döngüsü, hem parçalılık hem de bütünlüğe işaret etmesi bakımından Atasü'nün roman ve öykülerinde özellikle kahramanların ruh dünyası yansıtılırken eserlerde sıkça tasvir edilmektedir. *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*'nde kadın kahramanların psikolojik ve biyolojik değişimlerinin ifadesinde doğanın önemli bir role sahip olduğu görülmektedir.

Chris Beasley, değerler hiyerarşisinde erkeğin özne iken kadının nesne; erkeğin kültür ve toplumun özdeşi iken kadının doğanın özdeşi; aktif olan erkek özgürlüğün simgesi iken kadının köleliğin simgesi olduğunun altını çizmektedir. (Beasley, 1999, s. 19). *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*'nde bu cinsiyet hiyerarşisiyle sıkça karşılaşırız. Romanda Fethi'nin tüm ilişkilerinde kendi kararsızlığı, gelgitleri, korkuları ve bencilliğine rağmen yaşamına giren tüm kadınlardan koşulsuz sevgi ve bağlılık beklemesi bu şemanın işaret ettiği değerler hiyerarşisinin bir örneğidir. Evde Fethi'yi bekleyen eşi ve çalıştığı hastanede sürekli Fethi'nin yolunu gözleyen sevgilisi AyşeAysu "pasif"konumda olduklarından ilişkinin köleleştirdiği kadın kahramanlardır.

Bütünlenme/tümlenme kavramını eserlerinde sıkça sorgulayan anlatıcı yazar bu kavramı doğa ile iç içe tahlil etmektedir. Kadın dünyasındaki karmaşık duygular, bastırılmış arzular, dışlanmış kimlikler, parçalara ayrılan benlikler üzerinden "bütünlük" sorgusu yapılmaktadır. *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*nde anlatıcı, "tümlük" olgusuna kavuşma mücadelesinde çoğu zaman doğadan güç alır. "Nereye kaçmalı?" sorusuna karşılık "toprak" onun hem bitişi hem de yeni başlangıcı olarak simgesel bir anlam kazanır:

"(Doğaya kaçabilirsin! Fiziksel varlığın çözülüp de maddenin molekül dizilerinin arasına karışır, kurtulursun; hani yıllar önce bir Kuzey Avrupa kentinde, bir nehir kıyısında, bir köprü üstünde suyun karanlık çekimine tutulmuştun ya, işte öyle, Virginia Woolf gibi.) 1929'da İngiltere'nin gri sisinde erimek isteyen Vicdan gibi; hani, Reha gibi, beynini patlatan! Nereye kaçacağım? Gezegenin tenine, evrenin dünya denen organını kaplayan iç derisine… Toprağa… O zaman, toprağa yönelttim sezgimi ve kavradım ki, Neruda haklıdır 'yerin gövdesi halktır' derken..." (Atasü, 1999, s. 248).

Ana Tanrıça kültürünün egemen olduğu dönemde kadın ve toprak özdeşliği oldukça belirgindir. Berktay'ın altını çizdiği gibi "*Yaratma gücüne sahip toprak ananın dişil bir madde olarak algılanmasının tarihi oldukça eskidir. Fakat ataerkil sistem toprağın kadınla ilişkilendirilen olumlu anlamlarını yok etmeye çalışır. Kadın bedeni cansız madde ile özdeşleştirilip yaratıcılıktan yoksun bırakılır "* (Berktay, 2009, s. 58).

Gençliğin O Yakıcı Mevsimi'nde anlatıcıya göre doğa, özgürlüğün gerçek anlamda yaşandığı, insanın gövdesini bütün olarak hissettiği yerdir. İnsana kucak açan doğa, onun nefes almasını, tüm baskılardan, sıkışmışlığından, dilsizliğinden arınıp kendi olabilmesini sağlamaktadır. Kendisiyle yapılan bir söyleşide Erendiz Atasü'nün "kadın, yurt ve doğa" kavramlarını iç içe düşünen, doğa parçası ile gövdeyi özdeş kılan bakış açısı dikkat çekicidir: *"İnsanların doğayla kurdukları ilişki çok önemli. Doğa nedir ki? Biziz, kendimiziz. Biz olan ve bizim olan gövdemiz doğanın ta kendisi değil mi? Yaşanılan yer 'yurt' da elbette bu bağlamda önemli, özvarlığımızı kuşatan çevre olduğu için"* (Çağlar, 1996, 58).

Kadın ve doğa ilişkisi feminist edebiyat için oldukça önemli bir başlıktır, çünkü kadın kahramanlar ataerkil düzenin sebep olduğu kıstırılmışlık duygusundan kaçıp doğanın uyandırdığı sonsuzluk duygusunda nefes almaktadır. *Dağın Öteki Yüzü* romanında erkek egemenliğine dayalı kalıplara hapsedilen mutsuz kadın gövdesinin sığındığı özgürlük alanı doğadır. Yazar anlatıcı, romanda babasının bir mektubunu okurken karmaşık ruh halinden uzaklaşıp iç huzura kavuştuğu adres olarak doğayı işaret etmektedir:

"Gövdeme dokunuyorum, içtenliği duyumsayınca açılan, korkak bencilliği sezdiğinde küsüp kapanan bir kadın gövdesi… değil miyim artık… Doğayla kendi özel uzlaşmasına varmış, kendi ritmince dalgalanan bir ten miyim? Belki de özgürlük burada başlıyor. Çelişkinin bir rüzgâr gibi teni ürpertemez olduğu, özümlendiği sürecin ilk anında. Kişinin kendi duygularındaki karmaşayı berraklaştıran sezgisi, içine yöneldiğinde… Babamın mektubunu okşayıp bırakıyorum toprağın üzerine. İpeksi parşömen kâğıdını siyah mürekkepten dantel bir doku gibi kaplamış satırlarını, incecik ağsı dokuyu birlikte ören aşkını ve kendine bile malum olmamış hesapçılığını toprağa bırakıyorum usulca dingin dengem bozulmadan" (Atasü, 1995, s. 253).

Erendiz Atasü, bir söyleşisinde Yıldız Ecevit'in doğayla bütünleşme, tüm olma konusundaki sorusuna *"Woolf, karşıtlıkların yumuşayarak birbirine kavuştuğu bir bütünselliğe tutkundur; ben de galiba biraz öyleyim*" (Ecevit, 1995, s.4) şeklinde bir yanıt vererek doğa-kadın ilişkisini kurgularken Woolf'u örnek aldığına işaret etmektedir. *Dağın Öteki Yüzü*'nde yazar anlatıcı Dalga başlıklı bölümün sonunda iç kurmaca metninde "*Başladığı noktadan sürekli uzaklaşan bir helezon muyum ben… eğer öyleyse, "tümlenmek" dediğimiz, nedir?... Başladığı noktadan sürekli uzaklaşan, sonsuz sayıda helezonların etkileşimi olabilir miyim"* (Atasü, 1995, s.32) sorularıyla zıtlıkların bütünlüğünden oluşan bir döngüyü doğanın dalgalarının ritminde aradığını

belirtmektedir. Yazar anlatıcı, bedenindeki ve tümlenmeyi hissettiği anda uzuvlarının doğanın birer parçası olarak tasviri kadın-doğa özdeşliğinin açık ifadesidir:

"*Kadın çıplak tenine dokundu; avucu ılık memesini buldu; derisi, balkona tırmanan güllerin pembe taçyaprakları gibiydi… Kadın, seher yeliyle dökülen gül yapraklarını topladı. Üstlerinde çiy damlacıkları pırıldıyordu; onları tenine bastırdı; derisi, yaprağın dokunuşunu ve nemini duydu. Bir zamanlar, dokunulmaya aç genç gövdesi, yarılırcasına sızlardı; anlatılası değil… Şimdi, tümlenmişti; gövdesi almak değil, taşımak istiyordu; özgürdü… Yaprakların dokunuşuyla uyanan ve kabaran gövdesini hoşnutlukla hissetti… Dalga yükseldi, yükseldi; ve yumuşakça indi; ıslaklığını duydu"* (Atasü, 2009, s. 31-32).

Romanda özellikte cinselliğin anlatıldığı bölümlerde kadın- doğa ilişkisi çok yoğundur. Romanın başında yazar- anlatıcının mevsime dair önemli bir notu yer almaktadır. Mevsimin öznel bir bakış açısıyla betimlendiği bu not sayesinde okuyucu, yaralayıcı bir aşk öyküsüyle karşı karşıya olduğunu romana başlamadan anlar. Mevsimin, seslerin, renk ve kokuların yarattığı çağrışım romanda oldukça önemlidir. Sevdiği kişiyi anımsayan ve kırık bir aşk masalını adeta yeniden yaşayan kadın kahraman "gençliğim bitmişti" dediği sonbahar mervsiminde hüzün doludur. Romanda "kadın- doğa- zaman" üçgeni iç hesaplaşma yaşayan kadın kahramanın duygu dünyasına şekil vermektedir. Geriye dönüşlerin yoğun biçimde karşımıza çıktığı romanda geçmişin izleri özellikle kadının cinselliği keşfetme süreciyle bağlantılıdır. Kadın kahraman âşık olduğu Fethi'yi düşünürken bedenindeki canlanma doğanın bir yansıması olarak görülmektedir:

"Bahar toprağının yumuşak dokunuşunu çıplak ayağında duyumsuyor. Güneşi emmiş yeryüzü… Sevinçli duyum tabanlarından tırmanıyor. Ansızın O'nu düşünüyor – insan gövdesinin duruşunu görmeden de, nasıl bilebilirse, o garip beden bilinciyle ayrımsıyor – O da sever çıplak ve ılık toprağa basmayı, yağmurda ıslanmayı sevdiği gibi. Oysa hiç konuşulmadı aralarında. Işıltılı bereket gibi yağıyor aydınlık. Gözlerini yumup yüzünü güneşe çeviriyor, Fethi'nin güleç yüzü esmer güneşler gibi doğuyor göz kapaklarında" (Atasü, 1999, s. 18).

Dilek Doltaş'a göre "*doğa ve doğa bilimlerine ilişkin imgeler metin içi anlam yüklemeleriyle simgelere dönüşür ve anlatının dizgesini belirler, ancak bellekte simgelere dönüşen imgeler ve onlarla ilişkili olay ve karakterler hiçbir zaman durağan değildirler"* (Doltaş, 1999, s. 16) *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*nde de kadın kahramanların bedeninde ve ruhunda yaşanan dönüşümler bu düşünceyi yansıtmaktadır.

Kadının bedenindeki dirilişi, canlanmayı, coşkulu arzuları ifade ederken yazar anlatıcının bahar mevsimi ile ilişki kurması dikkat çeker. Bahar, doğanın uyanışına işaret ettiği gibi kadın bedeninin de adeta çiçek açmasını çağrıştırır. Yeryüzündeki uyanışla kadının iç dünyası da değişime uğrar. Kadın kendi doğasının renklerini bu canlanma ile keşfeder. Kadın gövdesinin doğanın bir unsuru olarak betimlendiği tablo yazar anlatıcının AyşeAysu'ya dair şu sözlerinde karşımıza çıkar:

"75 baharı yaklaşırken AyşeAysu'nun gövdesinde içsel kıpırdamalar başlamıştı. Tatlı heyecan… yürek kanatlanmış da uçacak sanki, fırlayacak göğüs kafesinden, sürükleyerek tüm varlığı ardından, zıp zıp zıplayacak, sevinçli bir çocuk gibi. Karnın alt bölgelerinde başlayıp yukarılara, diyafram kasına, göğse, soluk borularına, gırtlağa yükselen, genzi yakıp gözleri yaşartan titreşim.(…) Yalnızlıkta coşan imgelem, genç erkeklerin yanında duruluyor. Deri… devinim gizilgücünü kaplayıp gizleyen durgun bir örtü. AyşeAysu uzun sürmüş eldeğmemişliğin sonsuz çelişkisini yaşıyor. Dokunulmamışlık kendiyle arasına giren bir özgürsüzlük duvarı" (Atasü, 1999, s. 55).

Öykü ve romanlarda yazarın mesleki bilgisinin dile yansıması özellikle kadın-doğa ilişkisinin anlatıldığı bölümlerde dikkat çekmektedir. Fen bilimleri uzmanlığı yazar anlatıcının dil ve üslubuna yansıyarak metnin biçim ve içerik uyumunda besleyici ve zenginleştirici bir rol üstlenmektedir. Bilimin nesnel bakışı ile her dokusunu incelenen kadın bedeninin edebiyatın şiirselliğiyle betimlendiği sahneler öykü ve romanlarda çarpıcı söyleyişleri ile dikkat çekmektedir. Sır öyküsünde iki öğretim üyesi kız kardeşin kendi uzmanlık alanları olan bitkibilimin "abla"nın ölüm anına yaklaşma sahnesinde olduğu gibi üsluba yansımaktadır:

"*Kendi içine yığılıyordu; cam kabın dibine çöken, sonra da kuruyup kalan bitki hülasası gibi. Kendi kendine yapışıyordu. (…) Önce organları yabancı ve erişilmez oluyordu; ayakları siste kaybolan adalar gibi yüzüyordu uzaklarda. Bacakları, içi boşalmış ağaç kütükleri…* (Atasü, 2008, s. 88).

"İkinci Aşkın Peşinde" adlı öyküde de cinselliğin imgesel anlatımı söz konusudur. Evliliğinde mutluluğu yakalayamayan kadın özne, geçmişte âşık olduğu erkekle paylaştığı cinsel hazları yıllar sonra ürpertiyle hatırlamaktadır. Cinselliğin bu öyküde bazı çağrışımlar aracılığıyla özellikle de doğanın farklı unsurları ile içe içe anlatımı söz konusudur. "Henüz dokunulmuş bir avucun taze sıcaklığından tüten titreşim" kadın öznenin tüm yaşamını değiştirecek kadar kuvvetlidir. Aşk ve cinselliği "yaşamın koyu ve ağır rengini umudun ve sevincin uçarılığına boyayan yumuşaklık" olarak tanımlayan kadın kahraman anlatı zamanından geçmişe uzanıp cinsel

deneyimlerini sorgular. Özlem duyduğu hazları yeniden yaşama arzusuyla dolu olan kadının iç dünyasına şu sözlerle ayna tutulmaktadır:

"*Neydi o? Hoplayan bir yürek, basıncı duyan kasıklar, nemlenen bir vajina, canlanan bir penis... Sonbahara doğru yeniden esen bahar rüzgârı... Pastırma yazı gibi bir şey... Neydi o? Uzak yılların ötesinden hayal meyal bugüne yansıyan... Birlikte yaratılan bir etki... Yanı başında oturan insanlar yıllar önce... Belki yeni bir insanla, yeniden... Olabilir mi? Kim bilir?"* (Atasü, 1988, s.10).

Helene Cixous'a göre kadın yazını kavramı feminist kuramcılar tarafından bedenle ilişkili düşünülmelidir. Fallus merkezci dilin erilliği ortadan kaldırılırsa kadın özne kurmaca dünyada temsil hakkı bulacaktır. *"Kadın yazınının aslında dilin baskıcı yapısından kadını kurtarabilme potansiyeli vardır''* (Karababa, 2005, s. 70) Erendiz Atasü kadın dilini kullanarak bedeni cesur bir dille tasvir ederken feminist tavrını açıkça ortaya koymaktadır. *"Kültürün kurguları ile doğanın dayatmalarının düğümlendiği, çatıştığı tekinsiz bir alan olup her an isyan edebilecek olan'' beden* (Koyuncu, 2014, s. 169) kadın yazarların metinlerinde dahi kimi zaman sansürlenirken Atasü'nün kurmaca dünyasında kaldırılan sınırlar nedeniyle özgürlüğüne kavuşur.

Bir Yaş Dönümü Rüyası'nda Feride ile Ferhat'ın cinsel yaşamlarının cesur bir dille anlatıldığı sahnelerde kahramanların gövdesinin doğanın birer parçasına dönüşmesi dikkat çekmektedir. "Uykuda Uyumayanlar" alt başlığı cinsel yaşamın sorunlarına işaret eden bir ipucudur. Kadın kahramanın eşiyle tensel yakınlık kurarken yeraltı suyu gibi onun derisinden içeri girme arzusu cinselliği tutkulu yaşayarak kendi kadınlığını hissetme hevesinin göstergesidir. Eşler arasındaki uzaklık şu sözlerle belirtilirken kadın-doğa özdeşliği dikkat çekmektedir:

"*Kocası üstünde yatarken, uykuyla uyanıklık arasındaki o alaca bölgede kadın bazen gerçeklik zarının ötesine geçiyordu. Kendini ağaç kökleriyle, yeraltı sularıyla ilişkide bir başka canlı türü gibi duyumsuyordu. Ama, kocasıyla birbirlerinin derisinden içeriye süzülemediklerini biliyordu. Yıllar geçtikçe, hiçbir zaman süzülemeyeceklerini anladı"* (Atasü, 2002, s.64)

Cinselliğin anlatımında estetize edilmiş ince bir dil kullanan anlatıcı, "kocası üstünde yatarken, kadın bazen ağaç köklerine, yeraltı sularına doğru yolculuğa" çıkan kadın kahramanın iç dünyasını ayrıntılı biçimde tahlil etmektedir. *Bir Yaş Dönümü Rüyası*'nda da kadın gövdesi aynı estetik duyarlıkla betimlenmektedir. Feride, ani bir kanama sonrasında rahim ve yumurtalıklarının alınması gerektiğini öğrendiği andan

itibaren kendi bedeni ile diyalog kurmaya başlar. Kendi doğasının bastırılmış seslerine kulak veren kadın kahramanın gövdesi ile doğanın tümlendiği şu sahne dikkat çekicidir:

"İnsanın etinde kemiğinde hissettiği bir gerçeklik değildi. Bedeni ona hep "Dayanacağız, atlatacağız" diye fısıldamıştı. Hele Ferhat'tan sonra, yaşamak zorundaydı Şirin için. Şimdiyse altı aylık kar örtüsü altındaki doğu toprağı kadar sessizdi gövde... Zavallı beden, hakkında başkaları ferman kesiyordu" (Atasü, 2002, s.98)

Feride'nin rahim ve yumurtalıklarının alınması doğurganlık yeteneğinden mahrum bir kadın olarak kendi doğasıyla hesaplaşmasına neden olur. Doğa kültür tarihinde doğurganlık ve üretkenlikle anılmaktadır. Çağrışımsal yönüyle kadının doğurganlığı da doğanın bereketi ile iç içe düşünülmektedir. Feminist kuramcıların kadın-doğa ilişkisini kurarken bu ortaklığı vurguladıkları bilinmektedir. *"Kristeva'ya göre ana rahmi mutlak uzamdır. Bu mutlak uzam bütün ayrışmaların ve ayrımların kökeni olduğu gibi, aynı zamanda bütün hazzın ve arzunun da varlık nedenidir''* (Sayın, 2000, s.198).

"İnsanın bedeni ve dünya arasında bulunduğu ilk mekân olarak rahmi (uterus) düşünmek yanlış olmaz. Bu deneyim bizzat mekân barındıran varoluş olarak hamile kadın için de eşsiz bir deneyim anlamına gelir. İlk ara mekân olarak Rahim, ilk iç-dış ayrımını bize yaşatır. Rahim bizimle büyüyen, şekil değiştiren, koruma sağlayan, yer çekimsiz, bir ütopya mekân gibidir'' (Bahçekapılı, 2004, s.330). Feride, kadın dünyasında "koruma sağlayan mekân'' olan rahim ve yumurtalığı alınınca duygusal kaos yaşar. Ataerkil kültürde kadın ve doğa üretken olduğu sürece değerlidir. İçini boşalmış hisseden Feride kendi bedeni üzerine iç sorgulama yaparken Cemal Süreya'nın şiirine yapılan gönderme dikkat çekicidir. Şiirin ıssız, yalnız ve sömürülmüş bir coğrafyaya dair çağrışımları ile kadın bedeni arasında kurulan ilişki Feride'nin iç dünyasının tasvirinde karşımıza çıkmaktadır:

"*Bir toz taneciği kadar küçük ve yalnızdı. Ferhat'ın cenazesinde bu kadar ufacık ve çaresiz duyumsamıştı kendini. Evliliği, dost çevresi, umutlu ülküleri kerpiçtenmiş gibi dağılırken etrafında. (...) Dağılan bedeniydi. Kendine acıma huyu Feride'de yoktu. Ama... Örselenmiş, aldatılmış, ciddiye alınmamış, kullanılmıştı. Herkes onu aldatmıştı, doğa dâhil kimse onu yeterince önemsememişti, kendisi hariç değil.* (Atasü, 2002, s.101).

Erendiz Atasü, *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi* ve Bir Yaşdönümü Rüyası romanlarında insan-doğa ve medeniyet-doğa karşıtlığını çarpıcı sahnelerle

yansıtmaktadır. Bireylerin yaşadığı yabancılaşma dış dünyada da doğa katliamıyla kendini göstermektedir. Doğa da beden gibi tehditkâr "öteki'' olarak kurgulanmıştır. Plumwood'un belirttiği gibi ''*kültür/doğa, akıl/doğa, erkek/kadın, zihin/beden, efendi/köle, medeni/ilkel, kamusal/özel ikiliklerinde denkliğin bir tarafını daha değersiz hale getiren ve diğer tarafa hiyerarşik olarak üstün kılan düşünce biçimi ekolojik feminizm ile eleştirilir''* (Plumwood, 2004, s.57). Erendiz Atasü kadını ve doğayı ikincilleştiren kalıplara karşı çıkarak uygarlık adı altında doğanın işgal edilmesi ve kadın bedeninin sömürülmesine eş zamanlı karşı çıkan bir duyarlık sergiler.

Nevin Yıldırım Koyuncu'nun vurguladığı gibi Erendiz Atasü doğayla kadın bedeni arasında ataerkil bakışın kurduğu özdeşliği ve kavramların içine sızdırılan değersizleştirme söylemini kırmayı başarmıştır. Ana Tanrıça döneminin kültürel kimlikte değerli olan kadın ve doğa söylemini yeniden kavramsallaştırmıştır. *"Gençliğin O Yakıcı Mevsimi'nde AyşeAysu'nun kişiliğindeki "dik kafalı çekirdek" büyükannelerinden, her şeye rağmen ayakta kalabilen "toprak-analardan," "doğanın kuşaklar boyu gövdelere akıttığı özgüçten"* (Atasü, 1999, s.42) geldiğini açıkça belirten yazar, kadının doğayla kurduğu özel ilişkiye dikkat çekmektedir'' (Koyuncu, 2014, s. 191) *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*'nde AyşeAysu'nun iç dünyasının mutsuzluğu ve hayal kırıklığı dış dünyada katledilen doğa kesitleriyle iç içe tasvir edilirken şu sözlerde kadının da doğanın da susturuluşunun altı çizilmektedir:

"Akasyalardan sonra, hanımellerine, ıhlamurlara ve atkestanelerine de kıyılmıştı. Şehrin ana caddesi zincirlerle topuzlarla boğulmuş, korna sesleriyle bangırdayan cascavlak bir beton çölüne döndürülmüştü. O günün tanığı ulu kestane ağaçları neredeydi? Dere çağıldamıyordu artık. Tanıklık ettiği günleri dillendirmesin diye kentin dili kopartılmıştı" (Atasü, *1999*, s.104). Anlatıcı, kişileştirdiği doğanın hafızasına el koyan sömürü düzenini eleştirirken AyşeAysu'nun iç yıkımı ile doğanın yıkımı arasındaki paralelliği vurgulamaktadır.

Kadının doğayla ilişkisine dışsal etmenlerin müdahale ettiğini anlatan "Bahçıvan" öyküsünde doğa ile iç içe yaşayan kadın kahramanın huzurunu kaçıran bahçıvan üzerinden bazı erkeklerin bencilliği ve çıkarcı dünyaları yansıtılmaktadır. Kadın kahraman, yazlık evinde yalnız başına vakit geçirip iç seslerini dinleyip huzura kavuşmaya çalışan bir öğretmendir. Kendisine sürekli "hocahanım" diyerek seslenen yaşlı bahçıvan onun yazlık sitedeki tek yoldaşıdır. Bu sevecen dostun samimi bir havada anlattığı yaşam öyküsünden çok etkilenen kadın kahraman bahçıvanın doğa ile kurduğu ilişkiye imrendiğini sıkça vurgular. Kendisi de doğayla onun gibi bütünleşmek ister.

"Yazlık evlerin önünde uzanan, taze bellenmiş, bahar kokulu, koyu topraktan başlayıp öteki denize kadar uzanan peyzajın ayrılmaz parçası" olduğuna inandığı bahçıvanın doğallığına hayranlık besler. Yaz sonunda komşularından aldığı bazı bilgilerle büyük hayal kırıklığı yaşayan kadının zihnindeki imge birden değişir. Bahçıvan tarafından dolandırıldığını öğrendiği anda aslında bencilliğin ve çıkarcılığın egemen olduğu modern zamanların hışmından kaçamayacağıyla yüzleşen kadın kahraman doğayla ilişkisinin de yara almasına üzülür. Kapitalist düzenin ezici çarklarından kaçarak sığındığı yazlık evinin huzurlu dünyasının masumiyetini bu kötü haberle birlikte yitirir. Kadın kahramanın iç sesleri onun duygularını ortaya koymaktadır:

"*İçimde bir tel koptu. Parama acıdığımdan değildi. Bu dünyanın insanı olmadığımı şu peyzajın ortasında bile bana hissettirmişlerdi. Rekabet, para, aldatmaca... Epey zamandır, çevremdeki her şeyin silikleşip soluklaştığını, canını, kanını, gerçekliğini yitirip banknotlardan yapılmış dayanıksız cisimlere dönüştüğünü seziyordum. Bir anda bahçıvan da kendini gerçekleştiren bir doğa adamı olmaktan çıkmış, banknottan yapılmış bir karikatüre dönüşmüştü. Suladığı güller bile renklerini yitirmişti"* (Atasü, 1988, s. 48).

"İncir Ağacının Ölümü''nde de Bahçıvan öyküsündeki gibi yazlıklarında hayal kırıklığı yaşayan doğasever bir çiftin iç dünyasına ayna tutulmaktadır. Nuran ve Fikret yeni mülkleriyle baş başa kalınca "*başkalarını üzmekten çekinen iyi yürekli insanlar için en uygun çözümde karar kılma basiretini''* (Atasü, 2008, s. 5) göstererek toprakla saatlerce uğraşırlar. Kasıklarından tırnaklarına kadar birikmiş yaşama hasretini fiziksel enerjiye dönüştürdükleri anlatılmaktadır. "Toprakta yeşeren taze hayatın günbegün gövermesini izlemek'' Nuran'a ve eşine bambaşka bir dingin neşe kazandırmaktadır, fakat bahçeye diktikleri incir ağacına kireç döken kötü kalpli insanlar yüzünden ölen sadece incir ağacı değildir. İnsanoğlunun kötülük tohumları ile doğaya hükmetmesi ve başkalarının acılarından beslenen köklerini sağlamlaştırması öyküde doğaya sığınmış insanların ümitlerini de ağaçla birlikte ölüme mahkûm etmektedir.

Bir Yaş Dönümü Rüyası romanında Şirin, Güneydoğu'da kadın intiharlarını sosyolog gözüyle araştırırken kadın-doğa ilişkisine odaklandığı görülmektedir. Harran'a bir grup araştırmacı ile giden Şirin bölgenin siyasi, sosyal ve kültürel yapısında yaşanan değişime rağmen ataerkil düzenin sağlam kökleri nedeniyle kadınların "ezilen'' cins olduğunun altını çizer. İntiharların nedenini araştırırken kendi doğasına yabancılaşmış kadınların feodal değerlerin yerleşik düzeninde cinsiyet ayrımcılığına tahammül

edemediklerine işaret eder. Erendiz Atasü'nün mitolojik öykülerinde söz ettiği susuz toprak ve ''kuyu'' imgesine Şirin'in de mekânın olumsuz atmosferini vurgularken dikkat çektiği görülmektedir. Güneydoğu'da kadının doğayla ilişkisi bilim insanı Şirin'in gözlemleri ışığında yansıtılmaktadır:

"*Taş ve kerpiç kent ve doğa niye hala susuz toprak, akrep ve kuyu çağrışımlarını uyandırıyordu? İmgeler kitlesel düş gücünden silinmiyor muydu, maddi temelleri kalmamışsa da? Hayır, imgeler yüzlerden silinmemişti. Onları silmenin bir yolu bulunduğunda, belki kadınlar intihar etmeyecekti. Ya da imgelerin niçin bu kadar dayanıklı oldukları çözüldüğünde, toprak gibi sağlam ve sabırlı duran kadınların niye ve nasıl kırılıverdikleri anlaşılacaktı"* (Atasü, 2002, s.270).

Erendiz Atasü kadın gövdesi ve ruhunda tahribata neden olan iktidar aygıtlarının kadın gibi "güçsüz, zayıf, korunmasız'' olduğunu düşündükleri doğaya da zarar verdiklerini savunmaktadır. Şirin'in Güneydoğu'da tanık olduğu yıkımın aktörleri eğitimsiz erkekler iken Feride'nin yaşamına girip onun "dallarını kıran'' erkeklerin eğitiminin yüksek olması feodal zihniyetin kentlerde de varlığını koruduğunun işaretidir. Sedat ile gerçekleştirdiği ikinci evliliğinde yaşadığı hayal kırıklığının ardından ölen eşi Ferhat'ı uzun uzun düşünen Feride ona duyduğu özlemi tümleştiği doğa ile iç içe ifade etmektedir:

"*Ferhat'a duyduğu arzuyu özlüyordu. Kökleri karnında, dalları memelerinden fışkırıp Ferhat'a uzanan bir ağaçtı kadının arzusu. Kökler kasıklarına doğru ince ince dallanıp dağılıyor, tenini delip onlar da Ferhat'a uzanıyordu. Kadın yeniden ağaç olmak istiyordu. Ferhat'ın dallarını kırdığı, kırık arzusunu acıtarak derisine batırdığı aklına bile gelmiyordu kadının. Unutmuştu terk edip gitmelerini adamın. Yalnızlığın, bırakılmışlığın arzuya karışan keskin lezzetini anımsıyordu; acı yeraltı suları gibiydi"* (Atasü, 2002, s.95).

Romanda hayvanların insanlarla ilişkisi ya da bazı açılardan benzerlik durumlarına dair ayrıntılar da göze çarpmaktadır. Örneğin, yük taşıyan yaşlı bir Rum kadını Sedat'ın anneannesi Yadigâr Hanım'a yardım ederken yaşlı kadın ile eşek arasındaki bağı ifade eden *"Eşeği de kendisi gibi yaşlıydı. İki ihtiyar sessizce uzaklaştılar"* (Atasü, 2002, s.194) cümlesi dikkat çekmektedir. Ataerkil zihniyet kadını "hizmetkâr'' gibi görerek ezer, yüklerini artırır ve kadının "sessizce'' rolünü yerine getirmesini emreder. Öyküde kadının da eşeğin de sessizce yollarına devam etmesi erkek egemenliğindeki düzenin işleyişinin sürekliliğine işaret etmektedir.

Kamuran'ın intihar eden annesinin öyküsü anlatılırken "boynu kırık bir kuş" figürü sıkça yinelenmektedir. Annesi ölüme giderken buna tanık olup saklandığı yerde elindeki kuş biblosunu parçalayan Kamuran ömrü boyunca iyileştiremeyeceği yaraların kaynağının bu sahne olduğunun farkındadır. Güneydoğu'da kadın cinayetlerini araştırmaya giden Şirin'in yıllar sonra eski konağa yaptığı ziyarette bir kutuda kırık kuş biblosunu bulması ve Kamuran'a getirmesi dağılmış bir kimliğin parçalarının toplanmasını simgeler. Kamuran, Şirin'in annesi Feride'ye okuduğu şiirlerinde de sürekli kuş imgesini kullanmaktadır. Annesinin yaralı, kırık, kırgın hali onu bir kuşla özdeşleştirmesinin temel nedenidir. Şu dizelerde aaterkil düzenin özgürleşmesine izin vermediği bir kadının intihar sahnesi işlenmektedir:

''*Bir kuş uçtu pencereden kanadı kırık*

Yere çakıldı

Boşlukta yitti hıçkırık

Belki de hiç var olmadın" (Atasü, 2002, s.214) .

Erendiz Atasü'nün öykülerinde özellikle toprak, ateş ve suyun sıkça karşımıza çıktığı görülmektedir. Yaşamın kaynağı olarak canlılığı simgeleyen bu unsurlar kadın-zaman- mekân ilişkisi irdelenirken kadın gövdesiyle uyumlu biçimde değişime uğrayıp başkalaşır. Zaman ve doğa ilişkisinin merkezde yer alındığı "Haziranda Bir An'' öyküsünde "üçüncü kadın" diye anılan kadın kahraman doğayla özdeşleşir. Doğadaki değişim kadının bedenine yansıdığında onun tümleme sürecinin başladığının altı çizilmektedir. Öykülerde karışımıza sıkça çıkan "su" imgesinin bu metinde de kadına yaşam veren, onu var eden "iyileştirici" bir öğe oluşu dikkat çekmektedir:

"*Su derimsi ince yüzeylerden, toprağın saklı ılık derinliklerinden yeniden buharlaşıp yükselirken göğe, zaman kocaman bir su damlası gibiydi ve evren bu damlanın saydam ve ince civarındaki izdüşümler... Sessizlik... Kadın gözlerini yumdu, gövdesini damlanın içindeki bir su molekülü gibi duyumsadı.*

Yaraları sızlamıyordu.

Mutluydu" (Atasü, 1992, s.36).

Dört temel elementten birine adıyla da işaret eden Su öyküsü "Gözyaşı'' adlı bölümün ilk öyküsüdür. Öyküde kadın kahramanın kendi köklerini arayışı, bir bitkinin varoluşu ile özdeş kılınır. Kadın ve doğa iç içe anlatılırken seslerin çağrışım gücünden faydalanarak geçmiş zamanın irdelendiği görülür. Öyküde rüzgârın hışırtısını dinleyen kadın kahramanın rüzgârla söyleşip "*Köklerim miydi aradığım? Sevda tek başına, cılız bir kökü güçlendirebilir miydi? Bunun gereği var mı? Kökler... Geçmiş ve toprak..*

Denize uzanan toprak...'' (Atasü, 1992, s.88) sözleri ontolojik zeminde düşünülmelidir. Kadın kahramanın kendi varlığının cılız kökleri onun uzak olduğu, yabancısı olduğu kadın kimliğine işaret etmektedir. Ataerkil kültür canlanmasına izin vermediği gövdeye uyguladığı baskılarla onu kuruttuğundan beden cılız kalmaya mahkûmdur. Kadın kahraman Yalçın ve Hasan ile duygusal ilişkisini ifade ederken imgesel bir söyleyişe başvurup *"Irmak gibiyim, yatağını gönlünce derinleştirmek isteyen"* (Atasü, 1992, s.117) sözleriyle iç dünyasını yansıtır. Hem eşi hem de sevgilisi ile ilişkisinde hayal kırıklığı yaşayan kadın kahramanın iki farklı kıyısı olan aşklarda kendisi olamayışı ve kimliğinin bir bütünlüğe ulaşamaması şu sözlerle yansıtılmaktadır:

"*Su: Irmak gibiyim… Bir kıyım sen, bir kıyım o… Nereye akacağıma siz karar verdiniz. (Hafifçe gülümser) İstediğiniz biçime soktunuz beni; anneye dönüştürdünüz. (Sevecen) Oğullarım benim… Yalçın ve Hasan… İkiniz ne kadar farklı ve nasıl da özdeşsiniz… Beni siz yarattınız"* (Atasü, 1992, s.116).

Doğa ile kadının ilişkisi öykülerde yaratıcılık teması üzerinden de sorgulanmaktadır. Yüzey adlı öyküde doğa, kadın ve yaratıcılık iç içe işlenmektedir. Yurtdışında bir müzede Rodin ve sevgilisi Camille'nin eserlerini inceleyen kadın kahraman özellikle "Orta Yaş" heykeli üstünde durarak sanatın dış ve iç dünyanın uyumunu yansıtma gücünü sorgulamaktadır. Heykel terk edilen, istenmeyen, hiçlenen Camille adlı kadın sanatçının dramını yansıtmaktadır. "Orta Yaş" heykeli sanatçı kadın ile yaratıcı doğa ana özdeşliğini ortaya koyması bakımından önemlidir:

"*Doğayı yontmuş yüzünde Camille'in. Arzu dolu, sakınımsız, verimli. Nasıl da içten, bir kadında doğanın gerçekleşmesinin tehlikeleri üstüne hiçbir bilgisi yok, öylesine masum... Doğayı yontmuş gövdesinde Camille'in. Delice başkaldıran çılgın çavlanlar gibi dökülen; ve nasıl uysal dingin göller gibi... Övünçle gerip ileriye uzattığı verimli karnı, yumuşacık çağrışında meydan okuyucu..."* (Atasü, 1992, s. 67).

Irigaray, ana tanrıçayla kurulan simgesel bir bağlar aracılığıyla sanatsal yaratı-kadın-doğa ilişkisinin feminist edebiyatta önemli bir role sahip olduğunu vurgular. 'Kendini tohumlayan', 'tomurcuklanan', 'çiçek açan' kadın bedeninden kaynaklanan bir yaratma sürecini yansıtan sanat eseri ataerkil düzene karşı koyabilecektir, çünkü kendini bir olumsallıkla temsil edebilmektedir. "*Anne ve doğayla ilişkisini kesmeyen, doğadan tine geçen bir sanat''* (Aydoğan, 2006, s. 38) öneren İrigaray, beden anlatılarında doğa unsurunu ön plana çıkarmaktadır.

Taş Üstüne Gül Oyması, doğa-kadın ilişkisini ontolojik düzeyde ele alan öykülere yer vermektedir. Kadının kimliği doğanın farklı unsurları ile iç içe ele alınıp

sorgulanmaktadır. Kitaba adını veren öyküde mutluluk verme duygusundan hareketle toprak ve anne arasındaki benzerliğe dikkat çekilir. *"Sonra elini toprağa gömdü, katmanları bozmamaya özenerek. Toprak yumuşak ve davetkârdı. Tatlı bir mutluluk yayıldı toprağın dokunuşundan. Annesine dokunmuş gibi oldu* (Atasü, 1997, s.19). Constance Classen "The Witch's Senses" (Cadı'nın Duyuları) başlıklı yazısında duyuların cinsiyet kazanmasına değinirken erkek egemenliğinin sonucu gözün ve kulağın erkeğe diğer duyuların ve özellikle dokunma duyusunun kadına ait bir özellik olarak sınıflandırıldığını anlatır (Ağıl, 2014, s.112). Öyküde kadın kahramanların da dokunarak hissetme alışkanlıkları vurgulanmaktadır. Toprak ve gövde arasındaki ilişki ifade edilirken "tümlenme" başlığına dikkat çekilmektedir. Toprağa karışan insan bedeninin aslında toprakla bütünlenme yaşaması toprağın kuşaklar arası bağları koruyan ve süreklilik duygusunu pekiştiren temel unsur oluşuna dikkat çeker:

"*Hâlâ annemin gövdesinin parçacıkları olmalı orda… Geçmiş hayatın anısı, uzak bir titreşim gibi yansır mı toprağın arasında? O dağınık parçacıklar dokunabilir mi Gülnihal Hanımın minik taşına?.."* (Atasü, 1997, s. 25).

Erendiz Atasü'nün ilk romanında önemli bir simge olan dağ, Cumhuriyet ideolojisiyle ilişkili bir anlam kazanıp toplumsal tarihin parçası olmuştur. Dağa tırmanan idealist Cumhuriyet aydınları doruk noktasında iken ulus devletin de kuruluş heyecanı yaşanmaktadır. Atatürk ilkelerinden uzaklaşıldığında ise *Dağın Öteki Yüzü* yurttaşlarını hayal kırıklığına uğratmıştır. Kadın kimliği ile dağ arasındaki ilişkiyi yansıtan Son Yörük Çadırı adlı öyküde de İda dağı hakkında bilgi verilirken kadın-doğa ilişkisi şu sözlerle yansıtılmaktadır:

"*Tapılası güzel dağ, İda… Şaşmamalı seni tanrıların otağ tuttuğuna… İda bir kadın adı gibi, hem nazlı, hem anaç… Burada arınmıştır, burada korunmuştur; bu yüksekliğe kir ulaşamaz, içindeki bile. Ege yıkar, ışık ve oksijen aklaştırır… Bu ruh özgürleşir…"* (Atasü, 1997, s. 28).

Doğanın özgürleştirme işlevi İkinci Ülke adlı öyküde de baharın gelişini tasvir eden sözlerde doğa-kadın özdeşliği dikkat çekmektedir:

"Çevrede yuvarlanan tepeler Haco'nun büyük gövdesini andırıyordu… Toprağın henüz aşınmadığı yükseltilere bahar yeşili halısını sermişti" (Atasü, 1997, s. 75).

Açıkoturumlar Çağı romanında da doğa-kadın ilişkisi Neslihan ve Yıldız Hanım başta olmak üzere bilim insanı kimlikleri ile öne çıkan kadın kahramanların öznel bilincinin yansıması olarak kurgulanır. Aspir bitkisi için Doğu'ya araştırma yapmak

üzere giden iki kadın kahramanın asker ile çatışan örgütün yarattığı gerilimden uzaklaşamadıkları, Doğu'nun geri kalmışlığına tanık olduklarında içlerinde yoğun hüzün duygusuyla oluşan kırılmalara engel olamadıkları görülmektedir. Araştırma yapmak üzere çıktıkları yolda dış ortamın fiziksel koşulları ile kadınların iç dünyalarının tasvirindeki benzerliğin yanı sıra fen bilimlerinin terimleri ile zenginleştirilmiş anlatım da dikkat çekmektedir:

"*Anılarla, izlenimlerle çarpışmaktan, düşünceleri yorgun… Dinleniyordu. Dağa tırmandıkları homurtulu cipte sarsıla sarsıla giderken, taşıtın pencerelerinde çalkalanan doğa hep kırık çizgiler, kırık biçimselliklerden oluşmuş gibiydi. Kimya formüllerinde moleküllerdeki parçalanmaları gösteren şimşek benzeri temsili çizgiler, sanki onları çevreleyen yeryüzünün düzlemlerine egemen olmuştu. Fay kırıkları...''* (Atasü, 2006, s.117).

Romanda bir şehir çocuğu olarak yetiştirildiği vurgulanan Neslihan'ın "kimsesiz doğa'' ile iletişim kurmaya başladığı yerin ıssız Doğu coğrafyası olması kadın kahramanın bu bölgede kültürel dokuya önyargısız yaklaştığının göstergesidir. Neslihan askerlerin izni ile girilen bu coğrafyanın zorlu koşulları ile ilk karşılaşmasında "cezaevinde üst üste, neredeyse koyun koyuna yatılan koğuşu'' hatırlayarak Doğu'yu insanları hapseden açık bir cezaevi gibi algılar. Mavi gökyüzüne baktığı anda ise kendisinin koğuşta geniş ufka duyduğu özlemle dolarak doğanın sonsuzluğu karşısında hiçbir iktidar aygıtının baskı kuramayacağı gerçeğiyle yüzleşerek özgürlüğü hissetmeye başlar. Doğayla sıcak bir iletişim kurmayı başaran Neslihan'ın sadece "*Doğada ve yalnız onda bulduğu sükûn derisinden süzülür, bilincine hep biraz uzak ve yabancı gövdesini yakınlaştırır"* (Atasü, 2006, s.166). Doğaya tutkuyla bağlı olan profesör doktor Yıldız Işıkcan, at üstünde yuvarlandığı uçurumda can verirken yıldız gibi gizemli bir ışıkla kayıp gittiğinde gökyüzünün özgürlüğü ile dolarak doğayla bütünleşmiştir.

DOKUZUNCU BÖLÜM

KADIN VE DİN OLGUSU

Feminist kuramcıların sıkça tartıştığı önemli başlıklardan biri din-kadın ilişkisidir, çünkü kadının bedeni ile kurduğu bağ geleneksel toplumlarda din olgusuyla bağlantılı değerlendirilmektedir. Kadının kamusal alanda ve özel alanda varlığını şekillendirme gücüne sahip olan güç, din olgusudur.

Deniz Kandiyoti'ye göre *"sosyal düzenin farklı yörüngelerinin olduğu Müslüman devletlerde "kadın sorunsalı" farklı bir sembolik öneme sahiptir. Kültürün yeni nesillere aktarılıp yaşatılmasını sağlayan doğurgan, üretken kadın imajından ziyade aslında kadının bu topraklarda "erdem" ve ailenin "onuru" olma özellikleri gibi farklı kültürel bakış açıları söz konusudur. Kadın sorunsalının ideolojik alanda tartışılmasının nedenini açıklayan Kandiyoti'ye göre kadının özgürlüğü, aydın, seküler elit bir tabakanın sembolü olarak görülürken Müslüman kadının "bağlılık" "bağımlılığı" ise antiemperyalist mücadelede kendi kültürel değerlerine sahip çıkan kimliklerin ifadesi olarak algılanmaktadır''* (Davis, Yula, 1992, s.104).

Feminist kuramcıların işaret ettiği gibi Müslüman ülkelerde toplumsal cinsiyet rollerine sıkıştırılan kadınlar sadece anne kimliği ile yüceltilmiş kadın kimliklerine sahip çıkmaları engellenmiştir. Dinin kadına biçtiği rollerin kalıp olarak toplumun gelenekleriyle dayatılması kadının bireyleşmesini önlemiştir. *"Geleneğin dinselleşmesi ve dini ritüellerin gelenekselleşmesi kadını toplumsal ve siyasal yaşamda cinsiyet ayrımcı politikalarla karşı karşıya bırakmıştır''* (Özdamar, 2004, s. 367) Din olgusu ataerkil düzenin cinsiyetçi hiyerarşiler ışığında kurguladığı ikilikleri pekiştiren bir anlayışla kadın cinsi ile erkek cinsi arasında belirgin sınırlar çizmektedir.

''*Katolik literatür kadınlara cinsiyetleri nedeniyle belli görevler vermektedir: Her meslek, kendi özgül erdemini hayata geçirmelidir: bir başrahibin, bir prensin, bir askerin, evli bir kadının, dul bir kadının erdemleri birbirinden farklıdır… Her kişi özellikle kendisinden beklenen yaşam tarzının gerektirdiği erdemlere razı olmalıdır. Nezaket, şefkat ve anne sevgisi dişi cinsin asli erdemleri arasındadır. Bu yüzden merhamet ve hayırseverlik işleri doğal olarak kadınlara düşer. İtaat ve iffetlilik, onları önce hürmetkar kız evlat, daha sonra sadık karı haline getirir.* (Desaive, 1993, s. 257).

Fatmagül Berktay'a göre kadınların konumunun ikincilleşmesi ve bunun "doğal" bir değişmez haline gelmesindeki en önemli etken, yarattığı etkili imgelerle *"en*

güçlü meşrulaştırma araçlarından biri olan, dindir" (Berktay, 1995, s.18) Erendiz Atasü tek tanrılı dinlerin kadını birey kimliğini ile algılamayışını feodal düzenin yerleşik yapısı ile ilişkilendirerek değerlendirmektedir. "*Bilinçle Beden Arasındaki Uzaklık*''ta yer alan denemesinde şu sözlerle kadın-din ilişkisine bakışını yansıtmaktadır:

''*Müslüman kültürlerde, feodal düzenin üst unsuru olan erkek, bireyselleşmeye kadından daha yakın durur. Potansiyel tehlike olarak algılanan kadın gövdesinin kaderine, paketlenip bohçalanmak ve gözlerden silinmek düşer. Ona yalnızca hayalde aşık olunur; gerçeklikte ise sahip olunup kullanılır ve sonra göz önünden kaldırılır. Tenlerin dokunma yüzeyinde, Müslüman kültürler kadına karşı cimrileşir, dilini yutar* (Atasü, 2009, s. 133).

Zaide adlı öyküde Ruth'un din ile ilişkisi sevdiği erkekle evlilik kararı aldığında büyük bir soruna dönüşür. Musevi inancına sahip kadının ari ırka mensup Hermann ile aşk yaşaması büyük bir soruna sebep olmuştur. Nazi döneminde yasalar da Yahudi kadınla evlenen erkeği işsiz bırakıp onun ülkeyi terk etmesine neden olacak kadar serttir. Ruth'un iç dünyasında din olgusunun kadında iç baskı oluşturacak kadar güçlü oluşuna şu sözlerle işaret edilir:

"*Kendisini öldürmeyi düşünmeye başladı Ruth. Ve işte o zaman, müziğe yöneldiğinde yitirdiği Musevi inancı kıskıvrak yakalayıverdi onu, ari bir erkekle evlenerek günaha girmişti; bir de intihar günahını işlerse. Yaşamalı, boyun eğmeli, kaderini çekmeliydi, belki o zaman bağışlanırdı Tanrı katında* " (Atasü, 1997, s. 98).

''Mis'' öyküsünde de farklı bir dini kimliğe sahip olan yabancı kadın kahraman Louise'nin din ile ilişkisi kocasıyla kurduğu yeni yaşama göre şekillenir. Erkeğin değil kadının din değiştirmesi dikkat çekici bir unsurdur. Uyumlu olmaya zorlanan kadının kendi inançlarından vazgeçip evlendiği erkeğe göre yeni bir kimlik edinmesi ataerkil düzenin kadına biçtiği rollere uygundur. Louise ile Şevket'in tanrı ve din konusundaki inançlarına dair öyküde şu bilgi verilmektedir:

"*Louise'in ve onun tanrıtanımazlığı bambaşka köklerden sürmüştü. Louise, 'insan'a, erdemleri ve kusurlarıyla – son çözümlemede erdemler hep birazcık baskın çıkardı – ve 'yaşam'a inanan bir aileden geliyordu. Şevket'se ahrete inanan insanlarını kötü kaderine başkaldırmıştı. Louise, aşk ilişkisine inanıyordu, insana tanrı kadar uzak ve onun kadar yakın aşk mutluluğuna, Şevket sevdanın aşkınlığına"* (Atasü, 1998, s. 60)

Cihan Aktaş, *"giysi insanın ikinci derisi değil, onun ilk evidir"* (Aktaş, 1988, s. 167) der. Aynur İlyasoğlu bu sözü değerlendirirken "*İslamcı kadınlar için kimliğin ayırt edici bir öğesi olarak tesettür özel alandan kamusal alana geçişle, bu çerçeve içinde kadının toplumsallaşması ile ilgilidir''* (İlyasoğlu, 2000, s. 84) diyerek kadının dış görünüşünün din olgusuyla ilişkisinde merkezi rol oynadığının altını çizer. Erendiz Atasü'nün öykülerinde başörtülü kadınların sosyal yaşamları yansıtılırken İlyasoğlu'nun vurguladığı gibi toplumsallaşmanın din eksenli kurallar ışığında yaşanması söz konusudur.

Bir Yaş Dönümü Rüyası'nda Fethat'ın "başörtülü'' akrabaları tanıtılırken Feride'ye karşı sergiledikleri "dışlayıcı" tavır nedeniyle dinin hümanist çizgisinden uzak olduklarını düşündüren bir anlatım dikkat çekmektedir. Feride'nin eltisi geleneksel değerlerin baskısı altında birey kimliğine sahip olamamış kadın kahramanlardan biri olarak tasvir edilir. "Yenilerde güçlenen tarikatlardan birinin ayrıntılı talimatı üzerine sıkıca örtmüştü başını" cümlesi ile öyküde örtünme kavramı tarikat geleneği üzerinden sorgulanır. Kadının kendi bedenine başkalarının düşüncelerinin egemen olması Erendiz Atasü'nün dine bakışında temel mesele olarak karşımıza çıkmaktadır. Elti figürü ile kendi bedenine uzak ve yabancı kadının bu beden üzerinde söz söyleme yetkisinin olamadığının altı çizilerek kadının nesneleşmesi vurgulanır.

Feride, tarikatların belli dönemlerde güçlendiğini gözlemleyerek romanda sıkça bu konuya eleştiriler getirirken yazarın sözcüsü konumunda olduğu anlaşılır. Ferhat'ın akrabalarının maddi çıkarlar gözeterek belli fikirlerin savunucuları haline gelmeleri Feride tarafından kınanırken dinin sömürüldüğüne işaret edilir. Ferhat'ın bakkal kardeşi ve ailesiyle duygusal bağlarının kopma sebebi Feride'nin bakış açısıyla yansıtılırken "tarikatçı'' amcanın boşanmış bir kadına bakışı yansıtılırken ataerkilliğin ikiyüzlü ahlâk ve namus anlayışına gönderme yapılmaktadır:

"*Varsılların itibar ettiği bir tarikata kapılanmıştı karısıyla birlikte. Bol para akıyordu un, şeker, hububat tartan parmaklarının arasından. Bankacı amcayla yengenin de durumu fena sayılmazdı. Feride'nin bankacı kaynına itirazı yoktu da, tarikatçı bakkala tahammül edemiyordu, köktendincilik tırmanışa geçeli. Ferhat'ın akrabalarından ruhen öyle uzaklaşmıştı ki... Üstelik Şirin'in de amcalarına büyük bir yakınlık duyduğu söylenemezdi. Tarikatçı amcanın, özellikle yengenin Sedat Amca'yla annesi boşanalı, bir tür seyir merakıyla üstlerine düştüklerini elbette sezmişti Şirin"* (Atasü, 2002, s.144).

Romanda Dinç ve Feride, din-kadın ilişkisini Deniz adlı öğrencilerinin tarikata girişi ile ilişkilendirerek onun mahremiyet olgusuna bakışıyla bağlantılı ele almaktadır. Dinç, Deniz ile kendisi arasında geçen konuşmayı Feride'ye aktarırken "türban"ı tarikata giren gençlerin "özgürlük'' olarak gördüklerini ve "mahremiyete saygı'' bekleyerek kamusal alanda da serbest olması gerektiğini savunduklarının altı çizilir. "Medeni toplum bireye saygıyla başlar" diyen Deniz'e verdiği yanıtı Feride'ye aktaran Dinç öğrencisi ile uzlaşı sağlayamadığını belirtir:

"- *Güzel de herkesin mahremiyetini düzenlemekten kendini sorumlu ve görevli addetmesi başka bireylerin mahremiyetini ihlal olmuyor mu? Bu söylenince yanıt bulamıyor tabii ve demagojiye başlıyor.*

"- Şu örtünme meselesi" dedi Feride. Birden kendini çok yorgun hissetmişti" (Atasü, 2002, s.165).

Elifhan Köse, "Öznellik olarak Tesettür" başlıklı yazısında başörtüsü- kimlik ilişkisini şöyle açıklar: "*İslamın küreselleşmesi ile tesettürün sembolikleşmesi, örtünün sınıflar, coğrafyalar, kültürler ve bireyler arasında değişen anlamının tek bir anlam lehine sabitlenmesine neden olarak tesettürün Müslüman kadın öznelliğinin kurulmasında temel ilke haline gelmesinde etkili olmuştur"* (Köse, 2011, s.827). Kadın bedenini kontrol altına almaya çalışan erkek egemen güçlerin kapalı toplumlarda ahlâk ve namus kavramlarından yola çıkarak kadına "dinin gereği'' olarak dayattığı kalıplar feminist kuramcıların dini sorgulamalarının temel nedenidir.

Açıkoturumlar Çağı'nda *"Meral namazında niyazında büyükannelerle, tanrıtanımaz amcaların dayıların bir arada yaşayabildiği, bir sıradağdan öbürüne, Balkanlar'dan Kafkasya'ya uzanan bir soyağacının dalları arasında büyümüştü''* (Atasü, 2006, s.159) cümlesiyle yetişme koşulları belirtilen Meral uysal bir kişiliğe sahip kadın olarak tanınmaktadır. Toplumda onun imajının bu yönde olması geçmişte ailesinden aldığı eğitimle ilişkilendirilmektedir. *"Herkes Meral'in kavga gürültü sevmeyen, geçimsizlikten hiç hoşlanmayan uzlaşmacı bir insan olduğunu düşünürdü. Meral de kendi üstüne bu izlenimi taşıyordu, ama belki de yanlış bir imgeydi bu; uzlaşmayan, kendi bildiğini okuyan bir yanı vardı belki de''* (Atasü, 2006, s.150) cümleleri toplumun kurguladığı imaja göre hareket eden kadın öznelerin kendi kadın kimlikleri ile yüzleşmediklerine işaret etmektedir.

Açıkoturumlar Çağı'nda Neslihan'ın kader kavramını sorgularken insan-tanrı ilişkisi üzerinden savunduğu fikirler politik eleştiri niteliği taşımaktadır. Küreselleşen

dünyanın inançları zedeleyerek maddi değerler üstüne kurulu çıkarcı tavrını sert bir dille eleştiren Neslihan şunları söyler:

"Bireysel seçim, kişiyi vicdan mahkemesinde mahkûm edilecek bir doğrultuyu nasıl yöneltir? Bu kaderciliktir. Bu, kaderciliktir. Demin dinden söz ederken, aklımdaki buydu: Dine dair en kolay yitirilen şey, inanç. Toplumsal ve bireysel alışkanlıklar sürüyor. Düşünce ve davranış tarzı sürüyor. Bireysel sorumluluk diye bir şey yok, gerçekte ortada. Sorumsuzluk var! Kötü bir şey mi yaptın, şeytana uydun. Başına bir felaket mi geldi? Tanrı öyle istedi, senin ne suçun! Sen başkasına zarar mı verdin, eh, kaderi böyleymiş. Gene senin suçun yok! Tanrı gidiyor, yerine 'partimiz' geliyor, 'partimiz' yıkılıyor, yerine, 'değişken koşullar', '21. yüzyıl', 'küreselleşme', filan geçiyor" (Atasü, 2006, s.99).

Romanda Neslihan ve danışmanı Yıldız Hanım'ın *"inançsız kadınlardı; daha doğrusu doğaya inanıyorlardı ve dinsel inançsızlıkları onları doğada birtakım gizemli ilişkiler aramaktan alıkoymuyordu''* cümleleri ile romanda tanıtılmaları onların din ile kurdukları ilişkiye dair bilgi verilmektedir. *Açıkoturumlar Çağı*'nda Meral ve Neslihan'ın yazılı ve görsel basından takip ettikleri haberlerin "bilanço'' başlığı altında verildiği bölümde yer alan şu bilgiler şeriatın ülkede tehlike olarak görüldüğünü savunan ve siyasal İslamın güçlendiğine dikkat çeken bir anlatıcının bilincinden yansıtılmaktadır:

"*... bir Orta Anadolu kent merkezinde Cumhuriyetçi Düşünce Derneğinin şubesine, bilinmeyen kişilerce bomba konmuş, tesadüfen can kaybı olmamış, binanın kapıcısı ağır yaralanmış; bir taşra üniversitesinin kantininde oruç tutmayan öğrenciler tutanlar tarafından kıyasıya dövülmüş, oruç tutmayan bir öğrenci hastaneye kaldırılmış, durumu ağır olan öğrencinin halen yoğun bakımda olduğu bildirilmiş, başkentte saygın bir üniversite ile çok saygın bir yabancı kültür merkezinin ortaklaşa düzenledikleri "Demokrasi, Hoşgörü, Laiklik'' açıkoturumu şeriatçı gösteriye dönüşmüş, salonda çatışma çıkmış(tır)''* (Atasü, 2006, s.77).

"Harput'ta Var Bir Kilise" öyküsünde "Madam" diye anılan yabancı uyruklu kadın kahraman tüm vaktini kilisede ibadet ederek geçirmektedir. Eşi Simon'un arkadaşı olan öykü anlatıcısı tarafından "şişman, yaşlı, yorgun, kiliseden çıkmayan bir kadın" olarak betimlenmektedir. Simon'un eşinden söz ederken "artık işe yaramayan, ama bunca zamandır alışıldığı için kıyılıp da atılamayan, eski püskü emektar bir kişisel eşya gibi" söz etmesi kadın anlatıcıyı rahatsız etmektedir. Anlatıcı, kocasının mizacı nedeniyle bu kadına karşı beslediği acıma duygusunu şu sözlerle ifade etmektedir:

"*Sert, buyurgan ve bencildi. Gençliklerinde kim bilir kaç kez zavallı karısının ırzına geçmiş, kaç kez dövmüştü onu... Siyah çoraplı, siyah başörtülü Madamı gözlerimde canlandırıyor ve ona çok acıyordum. Ama kocasının öfkesinin yatışması için her pazar Meryem Ana'ya mumlar yakan bu kadını sevemiyordum..."* (Atasü, 1988, s. 52).

Anlatıcı, eşi Simon'un lokantası da dahil hiçbir yere gitmeyen sadece kilisede dua ederek vakit geçiren kadın kahramana "pasif'' kişiliği nedeniyle tepkilidir. Madam, kızını bir Türk ile evlendiği için reddeden eşinin karşısında dik duruş sergileyememiştir. Dinlerin kadını kapalı dünyalarına hapseden tutucu yanını eleştiren anlatıcı kadın, *"tek tanrılı dinlerin en önemli ortak özelliğinin erkeğin üstünlüğüne dayanan ataerkil aile ilişkisinin kutsanması ve kadın bedeninin denetiminin yasallaştırılıp meşrulaştırılması''* (Özdamar, 2004, s.369) olduğunun bilinciyle öyküde kadın kahramanın kadın kimliğinden uzak yaşamını tasvir etmektedir.

Trabzonlu ailesi nedeniyle Karadeniz'i iyi bilen ve bu bölgenin tutucu kimliğini şaşkınlık ve üzüntü ile karşılayan kadın anlatıcı "Bayburtlu" öyküsünde dini unsurların kadının sosyal yaşamına etkileri üzerine yoğunlaşır. Anlatıcı Karadeniz'in açık saçık türkülerine yansıyan doğallığını hatırlatır ve bölgede kafa karıştıran çelişik bir durumun varlığına dikkat çeker. "Namus uğruna bıçak çektiren sert tutuculuk" bölgenin profiline dair bir zıtlık yaratmaktadır. Kadınların kapanmaya zorlandığı bu bölgenin onları ikiyüzlü davranmaya zorladığı şu sözlerle ifade edilmektedir: "*İstanbul'da başı açık gezip Trabzon'da saçlarını sımsıkı örten, tombul beyaz kollarını yaz sıcağında yün hırkalarla gizleyen akça pakça, dolgun kalçalı, şen şakrak akraba kızları... Kim bilir, her biri şimdi nerelerde.."* (Atasü, 1988, s. 63).

"Özlem Zamanı Geçti" öyküsünde çocuklarına düşkün, dindar Anadolu kadınını temsil eden Şefika Teyze, Gaziantep'te polisle girdiği çatışmada ölen örgüt üyesi Kadriye'nin annesidir. Kadriye'nin üniversiteye başladığında dinine düşkün bir kız olduğunu düşünen kadın, kızındaki değişime anlam veremediğini vurgular. Kız yurdunda beş vakit namaz kılan Kadriye'nin dinden uzaklaşma serüveninin nedenini annesi hiçbir zaman öğrenemez. Sol harekete katıldıktan sonra eylemler nedeniyle tutuklanan kızının yaşadıkları karşısında şok geçirir. Kızının can simidinin evlilik olduğunu düşünerek sevinen kadın kahraman, boşanma haberiyle adeta yıkılır. Ataerkil kültürün anne modeline uygun bu tutum boşanmanın kişilerin özgür seçimleri olarak değil "dulluk'' lekesi olarak algılandığının kanıtıdır. Kızının en yakın arkadaşı Selçuk'a

sığınan gözü yaşlı kadın, ona üst üste "neden" sorusunu tekrarlayarak yanıtını bulamadığı soruların yarattığı iç baskıyı dışar vurur.

Kadriye'nin üniversite eğitimine başladığında dindar bir kimliğe büründüğü ilk dönem, yazar anlatıcı tarafından genç kızın arayışlarından biri olarak değerlendirilir. Kız yurdunda birden bire dine aşırı düşkün davranmaya başlayan Kadriye, beş vakit namaz kıldığında çevresindeki insanlar tarafından dışlanır. Kız yurdunda sadece Selçuk, onu anlamaya çalışır. Destek olduğu Kadriye'ye acıdığı için de onun dışlanmasına çok üzülür. "O kaçık kız ve arkadaşı" damgasını yediklerini söyleyen Selçuk *"kitle denen şeyin ne menem bir güç olduğunu ilk kez görür"* (Atasü, 1983, s.107). Anlatıcı, bu noktada kendisine benzemeyen insana varoluş hakkı tanımayan sosyal grupları eleştirmektedir.

Fatma Mernissi hicab (örtünme) kavramının birinci işlevi bakıştan gizlemektir. İkincisi, mekâna ilişkindir; burada amaç cinsler arasına bir sınır çizmek ve eşik oluşturmaktır. Üçüncü boyut ise ahlâksal öğe içerir; yasak (harem) kavramı bu alana işaret etmektedir. (Özdamar, 2004, s.374) Kadriye kendi bedenini dış dünyanın tehlikelerine karşı örtünme ve ibadetle koruduğunu düşünmektedir.

Öyküde "din-kadın" ilişkisinin daha çok Selçuk tarafından ele alınıp sorgulanması söz konusudur. Din olgusunu değerlendiren Selçuk, ikiyüzlü din anlayışına sahip, hoşgörüsüz insanlara öfke duyar. Dini duyguları yaşarken şekilci davranan, sert kalıpları savunan kişileri eleştirir; fakat ileri yaşlarında "içindeki ağuyu boşaltır, hoş göremeyenleri hoş görmesini öğrenir" (Atasü, 1983, s.108) Kadriye'nin dini eğilimlerinin sağlam olmayan zeminde geliştiği ortaya çıkmıştır, çünkü devrimci Sinan'la ilişkiye başlar başlamaz Kadriye'nin yaşam tarzı tamamen değişmiştir. Dinden uzaklaşan Kadriye, kendisiyle alay edip onu dışlayan insanlarla barışır. Selçuk, onun bu değişkenliği karşısında tepkilidir. Yıllar sonra da bu durumu hatırlayıp Kadriye'nin dini duygularla örülü eski dünyasını anlamaya çalışır. Şu sözler Selçuk'un zihninden geçenleri yansıtmaktadır:

"*Dindarlık bir erkeğin sevgisinin yokluğuna bağlıydı, ondan sonraki her şey de Sinan ve diğerlerine. Herkes böyle yargılıyordu Kadriye'yi zaten, Selçuk'un öfkelendiği herkes. Peki, Kadriye'nin o araştırıcı kafası din denen şeye ilgi duymuş, onu derinlemesine kavramak istemiş olamaz mıydı? Kadriye mi yanılmıştı bir yaşam boyu, onu yargılayanlar mı? Bilemiyordu Selçuk. Yanıtı bilemiyordu. Aklımız öylesine belirli kalıplar içinde ölçüp biçmeye, değerlendirmeye alıştırılmıştı ki… Bilemiyordu Selçuk, "Neden?", "Neden?".. Kadriye dindarlığının doruğundayken, tutuklandıktan sonra,*

boşandıktan sonra annesi hep gözleri yaşlı Selçuk'a koşmuştu. "Neden, Selçuk kızım, neden?" (Atasü, 1983, s.109).

Oğlunun istediği partiye oy vermediği için onunla tartışan Rabia Hanım, "Arda Kalan'' öyküsünde başörtüsü meselesi karşısında da özgüklükleri savunan "hoşgörülü dindar Anadolu kadını''nı simgeler. Rabia Hanım, genç akraba kızları başlarını açıp gezince onlara anlayışla yaklaşıp "Ne de yakışmış tazelere" diyerek iltifat eder. Oğlu Hayri'nin yaşlandıkça zamanı durdurmaya çalıştığını, değişimden, yenilikten hoşlanmadığını belirtir. İçinde öfkeli bir hırs barındıran Hayri, başörtüsü takmayan akraba kızlarına karşı kin beslemektedir. Kadın bedenini zorla denetim altına almaya çalışan bağnaz düşüncelerin temsilcisi olan Hayri'ye karşı gelebilen Rabia Hanım'ın din ve politika hususunda erkeğin karşısında kendisini ezdirmeyen tavrı dikkat çekmektedir.

''Taş Üstüne Gül Oyması'' öyküsünde dindar insan modelinin evrenle ilişkisi üzerine durulur. Dindarlık kavramı sorgulanırken hümanist çizgide bir bakış açısı ile sezgi gücünün önemine dikkat çekilmektedir:

"*Bakma bana öyle, tenimin altında bir başka "ben" yaşıyormuş da sen onu görüyor, onu biliyor, ona ulaşıyormuşsun gibi! Sen ki kendinden, çektiğin acıdan ve aldığın hazdan ötesini yadsırsın. Sen dindarsın, ben değilim. Ama, biliyor musun, Tanrı'nın yarattığı gezegeni senden çok daha iyi kavrıyor ve daha derinden seviyorum"* (Atasü, 1997, s. 23).

Öykülerde din olgusunun sosyal adalet kavramı üzerinden sorgulanması dikkat çeken bir başka husustur. ''Su'' öyküsünün ana kahramanı inanç ve tanrı kavramlarına dair duygu ve düşüncelerini "sosyal adalet" vurgusu dile getiren bir kadındır. Toplumsal sorunlar karşısında tanrıya suçlayıcı bir tavırla yaklaşıp onu adaletsizliğin suçlusu ilan eden kadın kahraman "*İçindeki acıyı öfkeyle bastırır. Kadın Tanrı'nın insanların suçlarından sorumlu sayılamayacağını düşünür"* (Atasü, 1992, s.97). Öyküde sevgilisi ile "tanrı ve inanç'' hususlarını tartışırken çocukluğunun tespih şıkırtılarının dinsel çağrışımları ile yüzleşen anlatıcıya göre tanrı, "yaratışı ve yok edişi kardeş kılan doğanın şaşmaz ritmi''dir. Bu nedenle kadın kahraman *"tanrıyı ve doğayı yitirmemiz talihsizlikti''* (Atasü, 1992, s.97) cümlesi ile din ve doğanın zarar gördüğü bir dünyada adalet kavramının da yara aldığına işaret etmektedir.

Simone de Beauvoir, kadınlar hakkındaki mitleri ve tarihsel gerçekleri incelediği İkinci Cins adlı kitabında "Kadın nedir?" sorusunun yanıtını aramaktadır. Kadının gizemli, sonsuz ve ölümsüz dişi olarak erkekten farklı, öteki cins olarak algılanması tarihsel ve mitsel gerçeklik kurgusunun ürünüdür. *"Mitsel söylem, kadına "iyi" ve*

"kötü" etiketleri yapıştırır. Anne ve bakire iyidir; kötü kadın ise cinselliği ile erkeğin başını döndüren acımasız şeytandır'' (Türkoğlu, 1996, s. 37). Erendiz Atasü mitsel söylemin dışına çıkarak öykülerinde tarihsel veya mitsel kahramanları kadın kimliğinin doğal gerçekliği içinde kurgular. ''Eskil Masal'' öyküsünde Nefertiti'nin eş ve kraliçe kimlikleri sorgulanırken toplumsal cinsiyet kalıplarına sokulmaması dikkat çekmektedir.

Mitolojik unsurlarla kurgulanan Eskil Masal öyküsünde Mısır'ın gizemli atmosferinde yaşanan iktidar ilişkileri çok tanrılı dinlerden tek tanrılı dine geçiş süreci ile iç içe anlatılmaktadır. Nefertitinin eşi Amenhotep sonradan Akenaton adını almış bir firavundur. Hiç kimsenin adını duymadığı güneş tanrı için tapınaklar yapan erkek kahramandır. Öyküde kadın erkek ilişkileri Nefertiti ve eşi merkeze alınarak sorgulanır. Parçalı kimlik, tümlenme, bütünlenme kavramları hem aile içi ilişkiler hem de devletin iktidar ilişkileri ekseninde değrlendirilir. Tarihin Akhenaton'un saltanatı boyunca eşi kadar etkili olan Nefertiti'yi arka planda bırakmasına karşılık öyküde kadının iç dünyasına yoğunlaşan kadın anlatıcı resmi kadının varlığını yadsıyan tavrına karşı çıkışı söz konusudur. Aton dinine büyük aşkla bağlı olan kocasından beklediği ilgiyi göremediğinde kadın kimliğini ortaya çıkaran Nefertiti'nin iç dünyasını Erendiz Atasü'nün şu sözleri aydınlatmaktadır:

"*Nefertiti, Aton sevgisinin kocasını nasıl tümlediğini, bir çok firavuna musallat olan zavallılıktan ve ruh cüceliğinden kurtardığını gözlemler. Ece de olsa, Nefertiti bir kadındır ve döneminin kadınlarını somut yaşam koşullarıyla sınırlayan anlayıştan kurtulamaz. Soyutlamalarda yoğunlaşan firavun için, sevdiği karısının yaklaşımı iticidir. Ona gönlünün kapılarını kapar. Akeneton (Amenofis) ve Nefertiti, kadınlık ve erkeklik rollerini aşıp iki insan olarak gerçek bir iletişimde buluşamazlar. Yanıbaşındaki karısı yapayalnızdı. Imparatorluğun ve ailenin yükünü kocasının adına, narin omuzlarında ve kimseye sezdirmeden taşımak zorundadır Nefertiti.* (Atasü, 2009, s. 111).

Yazar, erkeklerin kahramanlıklarını ya da iktidar mücadelelerini anlatan mitolojik ve tarihsel unsurlardan uzaklaşarak bir kraliçenin iç dünyasına odaklanmıştır. Feminist edebiyatın mitlerin yeniden yazımına uygun bu tavrı yansıtan öyküde "sarmallık" kavramının sıkça kullanımı dikkat çeker. Öyküde fen bilimleri alanının söz dağarcığını özellikle betimlemelerde ustaca kullanır. *"Tüm alanları ve oylumları kapsayan yalın biçimsellik... İşte burada önündeydi; evrenin özü ve özeti: sarmal!"* (Atasü, 1997, s. 154) diyerek bir döngüye işaret edilir. *Dağın Öteki Yüzü*'nde zamanı

bir geometrik bir spiral olarak kurgulayan Atasü, Nietzsche'nin görüşü ile benzerlik taşıyan zaman algısının akış, sarmallık ve döngü ile kavramları üzerine kurulu olduğunu belirtmektedir (Arpa, 2012, s.139).

Saadavi, "Tanrısal Erkek, Günahkâr Kadın" başlığı altında toplumsal reformcu ve filozof Mısır Kralı Akhnaton'u tek tanrılı bir dini biçimlendiren ilk kişi olarak tanıtır. "*Akhnaton'un düşüncesi İsrail peygamgeri Musa'yı büyük ölçüde etkiledi; bu gerçek eski Ahit ile Akhnaton'un yazıları arasındaki yakın benzerlikten de izlenebilir''* (Saadavi, 1991, s. 131) diyerek onun tarihte iz bırakan bir hükümdar olduğunu vurgular. Atasü'nün öyküsünde kraliçenin tarihin sayfalarında sesi hiç duyulmayan Nefertiti'nin unutuluş karşısında başkaldırısı söz konusudur. Onun tanrıların dünyasını sorgularken cinsiyet yönelimli bir bakış açısı geliştirmesi dikkat çeker. *"Nefertiti öfkeyle daldı taht odasında… İç dünyasına gömülmüş kocasını sarstı, "Söyle" dedi, söyle bana senin Tanrı Aton'un cinsiyeti nedir? Ve onun gözlerinde biz kadınlar neyiz?"* (Atasü, 1997, s. 147) sorusu, tanrıların eril kimliklerine işaret ederek kadını çağlar boyunca yok sayan ataerkil düzenin tarihsel köklerini irdeler. Din ve özgürlük arasındaki ilişki sorgulayan Nefertiti tek tanrılı dinler ve çok tanrılı dinleri kıyaslarken insanlara sağlanan özgürlük alanları üzerinden değerlendirme yapmaktadır:

"Aton, nasıl oluyordu da onu tutsak ediyordu? Nefertiti tanrıların kalabalık olduğu dönemlerde insanın daha özgür kalabildiğini kavradı. Aton aşkı tehlikeli bir şeydi; sonsuz ufka bakan bir doruğa yükseltiyordu kişiyi, ama o dorukta anlar boyu kalınabilirdi yalnızca; sonra uçuruma yuvarlanıyordu; ve ömür yeniden doruğa tırmanabilmek için Aton! a yalvarmakla geçiyordu " (Atasü, 1997, s.144).

Edebiyat dünyasında Nefertiti'nin kişiliğini merkeze alan bazı eserlerin yazılmaya başlaması önemli bir gelişmedir. "Nefertiti", "Mısır'ın Kraliçesi-Sonsuzluğun Kızı" altbaşlığıyla, tarihi gerçeklere uygun olarak kurgulanmış bir roman basılmıştır. Remzi kitabevi tarafından yayımlanan roman Erendiz Atasü'nün öyküsünde geçen kahramanların yaşamını tarihsel roman kurgusunda yansıtır. Ayşe Başçı'nın çevirdiği bu eserin yazarı, 1980 doğumlu, Amerikalı genç bir yazar Michelle Moran'dır. Roman, Nefertiti'nin küçük kardeşi Mutnojmet'in ağzından anlatılmaktadır. Roman, feminist edebiyat kuramının kadına tarihsel ve mitsel dünyada yer açılması hususunda etkili olduğunun göstergesidir.

ONUNCU BÖLÜM

KADIN VE MEKÂN

"Sosyal bilimlerde "mekân" tartışması genelde "zaman" kavramıyla karşılaştırılarak yapılır. Bu karşılaştırma aynı zamanda coğrafya ile tarihsellik karşıtlığıdır. Bu konudaki ortak görüş mekânın 20. yüzyıla kadar zaman karşısında ikinci planda kaldığı, felsefi problemler ile toplumsal süreçlerin ağırlıklı olarak tarihsellik bağlamında, yani zaman olgusu çerçevesinde ele alındığı yönündedir. Mekânın sosyal bilimlerde yükselişini en iyi anlatanlardan biri sayılan Edward Soja mekânın bu ikincil konumunun 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle Marxist teorisyenler tarafından domine edilen mekân tartışmasıyla birlikte değiştiğini ifade eder'' (Çetin, 2000, Giriş).

Mekânın toplumsal cinsiyet ile ilişkilendirilerek incelenmesi feminist hareketlerin kadının toplumsal kimliğinde yarattığı değişimle bağlantılıdır. Çevrenin sadece fiziksel koşulları ile tanıtılması yerine kadın ile erkeğin mekânı kullanımında cinsiyet olgusunun etkisine odaklanan feminist coğrafyacılar tarihin kadın cinsini yok sayan tavrına karşı çıkarlar.

"*Kır/kent, özel/kamusal gibi yaşam alanları ve yaşadıkları alanların kapsamını belirleyen uygulamaları konu alan çalışmalarda 'cinsiyet körlüğü' egemendi; araştırma öznesi 'herkes' zamiri kullanılsa da örtülü biçimde erkekti. Erkeğin kendi edindiği ya da hemcinslerinde tanık olduğu, gözlemlediği deneyimler temel olarak alınmıştı. Suzanne Mackenzie, Linda McDowell, Gillian Rose gibi araştırmacılar feminist teorinin bilgi ve yöntemini, mekânı, mekânsal süreçleri ve cinsiyet ilişkilerini anlayacak şekilde kullanmışlardır. Çünkü, cinsiyet rolleri mekânın örgütlenişinde en önemli gösterge olarak karşımıza çıkar''* (Çakır, 2010, s. 136-137).

Erendiz Atasü roman ve öykülerinde kadının mekânı kullanımına yansıyan cinsiyet özelliklerinin altını çizen feminist bir yazardır. Kamusal alan ve özel alan ayrımını kadın cinsinde baskı uyandıran bir unsura çeviren ataerkil düzenin cinsiyet hiyerarşisinin mekânları kadın özne için sınırlandırmasına karşı çıkmaktadır. *Kadın, Kültür ve Toplum* adlı kitapta antropologların dikkat çektiği gibi *"bütün toplumlarda "eve yönelik" ve "ev dışı" diye iki ayrı yaşam alanının bulunduğu, uzun süren çocuk yetiştirme işinin kadına verilmesiyle kadınların "eve yönelik" alanlarda çalışmak zorunda kaldıkları dolayısıyla güçlerinin geçerli bir politik temelinin bulunmadığı*

söylenmektedir'' (Doltaş, 1992, s. 54). Michelle Rosaldo ve Louise Lamphere ve diğer antropologların altını çizdiği bu ev içi kölelik hususu Atasü'nün eserlerinde kadın-mekân ilişkisi bağlamında irdelenmektedir. *''Günümüz postmodern yazarlarından Poole'ye göre kamusal ve özel, eril ve dişil arasındaki ayrım biçimi modern tarihin ürünüdür. Ev hayatı alanı toplumsal varoluştaki kadınsı ilkeyi temsil eder''* (Türköne, 1995, s. 41). Kadın kahramanlarının mekânla ilişkisinin erkeğe göre daha derinlikli bir bağ oluşturduğuna dikkat çeken Atasü, kadının mekânla bütünleşme eğilimini eserlerinde vurgulamaktadır. Ataerkil ideolojinin kadını evle özdeşleştirip erkeğe tüm mekânları sınırsız kullanım hakkı vermesine kurmaca metinleri aracılığıyla karşı çıkmaktadır. Bu bakımdan Atasü'nün mekân kurgusu onun feminist bakış açısını yansıtan başlıklardan biridir.

10.1. Kamusal Alanın Kullanımı

Kamusal alan Habermas'a göre, özel şahısların kendilerini ilgilendiren ortak bir sorun etrafında akıl yürüterek, ussal bir tartışma içine girerek ulaştıkları ortak bir kanıyı, kısaca kamuoyunu oluşturdukları süreç, araç ve mekânların tanımlandığı yaşam alanıdır. (İnceoğlu, 2009, s. 148) Ataerkil kültür bu yaşam alanını kendi ideolojisine uygun biçimde cinsiyetçi yaklaşımla erkeğe özel kılmaktadır. "Dışarısı'' erkeğin özgürce dolaştığı, kendi yeteneklerini politika, ekonomi, bilim gibi sahalarda ortaya koyarak önemli kararlara imza attığı yer iken "içeri'' kadın cinsiyle özdeşleşmiş bir alandır.

Mecelle'de Makarr-ı Nisvan yani kadına ait yerlerin mutfak, kuyu başı ve avlu olarak tanımlanması (Çakır, 2010, s.145) kadının mekânsal sınırlılıklarını ortaya koymaktadır. Nazi döneminin Kinder, Küche und Kirche (çocuk, mutfak ve kilise) şeklinde üç K ile kurguladığı üçgenini çağrıştıran bu durum kadının mekân kullanım hakkını elinden almaktadır. Dış mekânın sınırlandırılmasının gerekçesi olarak kadınların uygun olmayan davranışları gösterilmektedir. *''Namusun koruyucusu olan devlet, ahlâk bozukluğuna yol açabilecek durumlara karşı iki cinsin ilişkilerine dair düzenlemeler yapma gereği duymuştur. İki cinsin birlikteliğine izin verilmezken kadınların sadece Cuma ya da Pazar günleri dışarı çıkmalarına izin verilmiştir''* (Çakır, 2010, s. 145). Osmanlı toplumunda görülen bu uygulamanın farklı ülkelerde de kadını dar bir alana sıkıştıran cinsiyet hiyerarşileri ile yeniden üretilen bir gerçekliğe dönüştüğü görülmektedir.

Erendiz Atasü'nün öykülerinde kadın kahramanların mekânı kullanım haklarını elinden alan ataerkil kültürün gündelik yaşamda çok sayıda temsilcisi ile kadın öznede baskı yaratma çabası anlatılmaktadır. Kapıcı Zebercet'in Önlenemeyen Yükselişi öyküsünde biri banka müdiresi diğeri üniversite hocası olan iki kadın kahramanın yaşam tarzına müdahale edilir. Apartman yönetimine kadınları şikâyet eden ve evden çıkarılmalarını izleyen genç bir muvazzaf subay, "mahallenin namusunun tehlikeye atıldığını'' belirtir. Dışarıda "açık seçik dolaşıp yüksek sesle gülen" kadınların evlerine erkeklerin de konuk olması nedeniyle "anarşist" ya da "o yolun yolcusu" olduklarına kanaat getirilir. Yönetici Hıfzı Bey: *"Günahtır, elalemin kızı bacısı için böyle konuşmayın. Gelen konuklar, kardeşleri ve akrabalarıdır. Mazbut insanlar onlar"* (Atasü, 2008, s. 31) diyerek kadınları eril dilin kendi kodlarıyla da olsa savunmaya çalışır. *"Gördünüz mü? Üniversiteye bulaşmışlar! Anarşist yuvasına! Hem anarşist olmasalar bile, karılarımıza kızlarımıza kötü örnek oluyorlar"* (Atasü, 2008, s. 31) diyen subay kadın özneyi denetim altında tutmayı "vatan vazifesi'' gibi algılayan mahallenin"namus bekçisi'' rolündedir.

"Gözetim toplumunun ahlâk ve namus bekçisi'' olan erkek özneler, "İncir Ağacının Ölümü" öyküsünde de sitenin yönetiminden sorumludurlar. Onların yanına iktidarı kendi çıkarları için kullanan dedikoducu kadın figür Sündüz Hanım da dahil edilmektedir. "Resmi Gizli Bilgiler ve Belgeler'' Dairesinden emekli olduğu rivayet edilen eşi Hikmettin Bey'in iktidarı sitede herkesi ürkütür. İronik bir bakışla erkeğin mesleki itibarının yarattığı korkunun altını çizilirken Hanife *"uğraşmaya gelmez, gizli bi şeyden emekli oluvemiş de site başları onun sözünden çıkmamış heç"* (Atasü, 2008, s. 8) cümlesiyle erkek otoritesinin etkisini ortaya koymaktadır.

Kandiyoti, sitenin gün boyu kadınların egemenliğinde olan, cinsiyete göre ayrılmış bir mekân olduğunu, kadınların ailenin tüketiminin idaresi konusunda üstlendikleri görevlerle ev dekorasyonu ve evdeki eşyaların sergilenmesi aracılığıyla orta sınıf statüsünün işaretlerinin üretiminde ve sergilenmesinde özel bir role sahip olduklarını belirtir. (Kandiyoti, 2002, s. 20) Öyküde kadınların kamusal alanda ev içlerine dair yaptıkları konuşmalar onların evlerindeki değerli ve temiz eşyalar ile kazanmaya çalıştıkları statüye dikkat çekmektedir. Sitenin en sözü geçen kişisi Hikmettin Bey site yöneticisi olsa da siteyi fiilen eşi Sündüz Hanımın yönetmesi, erkeğin eşi Sündüz Hanım'ın yanında "süt dökmüş kediye dönmesi" ve onun sözünden çıkmaktan ödünün patladığının söylenmesi erkeğin iktidarını öyküde sorunsallaştırır.

‘‘Arda Kalan’’ öyküsünde Trabzon’a altmış yıl sonra gelen kadın kahramanın kentte hissettiği yabancılık duygusunun nedeni kentte kendisine ait bir şey bulamayışıdır. Yolda yürürken *“kısa kollu yazlık bluzu, çıplak ayaklarının ojeli tırnaklarını gösteren sandaleti ile utana sıkıla, sessiz, ürkek”* ilerleyen kadın kahraman “*kendini yutarcasına izleyen erkek bakışları altında”* oldukça gergindir. (Atasü, 1985, s.15). Miras meselesini konuşmak üzere Kerim eniştesinin dükkânı “sözlü müsün, nişanlı mısın” sorularındaki ısrarcı ve baskıcı tutum nedeniyle kadının nefes almasını zorlaştıran basık ve havasız bir yere dönüşür. Selma’nın bu sorular karşısında yaşadığı iç sıkıntısı onların şu diyalogunda belirginleşir:

“İşte nefret ettiği sorgu burda da başlamıştı.

- Hiçbiri enişte, evlenmeyi düşünmüyorum.

- Canım hiç olur mu? Nedir bu böle, hep oku, oku. Var mı bu işin sonu? Evlenip çoluk çocuğa karışmalısın.

- Henüz düşünmüyorum enişte” (Atasü, 1985, s. 18).

Kerim eniştesine otelde yalnız kalacağını söyleyen Selma, ondan azar işitir. Kadın kısmının otelde yalnız kalamayacağını ısrarla vurgulayan eniştesi “canım, genç kız otele yakışır mı?” sorusunu sıkça yineler. Öyküde bu diyalog sonrasında Selma’ya tecavüz girişiminde bulunan enişte figürü, kadını ev içlerine “namus ve ahlâk’’ kavramlarını kullanarak kapatan erkek zihniyetin ikiyüzlü temsilcilerinden biri olarak kurgulanmıştır.

Erendiz Atasü’nün öykülerinde ve romanlarında sokakların, parkların, bahçelerin erkeğe tahsis edilmiş alanlar gibi kurgulanmasına yönelik eleştiriler dikkat çekmektedir. Özgürlüğün duyumsandığı bu alanlarda kadınlar tacize uğramadan yürümek için büyük çaba sarf ederler. Metinlerinde “önüne bakarak yürüyen kadın’’ tipini toplumsal baskı altında ezildiği için mekân hakkını kullanamayan kişi olarak anlatan Atasü, aynı kadınların yaşlandıktan sonra toplum tarafından özgür bırakıldıklarını vurgular. *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*nde AyşeAysu’nun yeni yılda sokakta tek başına yürüdüğü bir an’ı tasvir eden yazar anlatıcı kadının mekânla ilişkisinin altını çizmektedir:

“*Sokaklar karnaval kalabalıklarıyla dolup taşıyordu. Palyaçolar ve soytarılarla. AyşeAysu yalnızdı. Kızı yenidünyadan telefon etmiş, yeni yüzyılı kutlamıştı. Başka bekleyeceği yoktu. Yeterince çalışmıştı, yazmaya ve düşlere ara verdi. Artık yaşlı bir kadın olmanın emniyetiyle kalabalıkları aştı tenhalara yürüdü. Yıldız pırıltılı bir gece, Samanyolu seçilebiliyor”* (Atasü, 1999, s.164).

Katran Ağacı adlı öyküde erkeklerin sosyal yaşamlarına dair bilgi verilirken toplumsal cinsiyet rollerine dikkat çekilir: "*İş dünyası dışında gerçek yaşama alanları, çay içip yorgunluk attıkları, birayla kendilerinden geçtikleri, televizyonda futbol oynayıp küfür ettikleri, iskambil oynadıkları kahveydi"* (Atasü, 1997, s.44). Erkek yaşam alanını özgürce seçen özne olarak kurgulanmıştır. "Toplumsal cinsiyet bir yandan da "cinsiyetli doğa" nın ya da "doğal bir cinsiyet"in üretilmesinde söylemsel/kültürel araç" haline gelmektedir. Butler için "inşa sadece zaman içinde meydana gelmez, kendisi normların tekrarıyla işleyen zamansal bir süreçtir, cinsiyet bu tekrarlama gidişatında üretilir ve yerinden edilir (Köse, 2013, s.42). Erendiz Atasü, iş yeri ve kahvede dilediği kadar vakit geçiren özgür erkek özneye dikkat çekerek kadının sosyal yaşamda kapalı mekâna sıkışmışlığı nedeniyle katılamayışını ifşa ederek eleştirel bir bakışı ortaya koyar. Butler'in belirttiği gibi ataerkil söylemin dönüştürülmesi için mekân-kadın ilişkisini feminist bir yaklaşımla sorgular.

Kiraz Dalları öyküsünde anneanne rolündeki kadın kahramanın bir gecede yoksullaştıktan sonra Cihangir'deki ahşap konaktan Fatih'te bir bodrum katına geçişi hüzünlü bir tonda yansıtılmaktadır. Büyükbaba Birinci Dünya Savaşı sonrasında değer yitiren tahviller yüzünden iflas edip bir gecede *"varsıl bir adam olmaktan çıkıp yoksulluğa düşmüştür"* (Atasü, 1988, s.164) Eşinin iş yaşamında ve sosyal yaşamında neler yaptığını hiç bilmeyen kadını şoke eden bu durum erkeğe ekonomik bağımlılığı olan kadının dışa kapalı yaşamını yansıtmaktadır. Anneannesinin Fatih'te boz bir apartmanın bodrum katında yaşamaya hiç alışamadığını belirten anlatıcı, bayram günlerinde toplanan kalabalığın zor sığdığı bu mekânı yoksulluğun temsil alanı olarak görür. Açık, ışıklı tek yerinin olmadığı belirtilen bodrum katın en belirgin özelliği rutubet kokmasıdır. Öyküde yoksulluğun kamusal alana yayıldığına ve ülke genelinde yaşanan toplumsal, siyasal ve ekonomik gelişmelerin içler acısı bir tablo yarattığına işaret edilir. Erendiz Atasü, evde eşine ekonomik bağımlılığı olan kadınların bu durumdan en çok etkilenen gruplar arasında yer aldığına işaret etmektedir. Anlatıcı konumundaki torunun zihninden geçenleri yansıtan şu tasvir ülkenin olumsuz koşullarına ışık tutmaktadır:

"*Seferberlik, muhaceret, ekmek karnesi... Isıtmayan giysiler, çatık kaşlı büyükler, gaz ve yağ kuyrukları... Parasız yatılı okullar, meslek sahibi olabilmek uğruna verilen uğraşı... (...) İkinci kez askere alınan kocalar, ekmek ve şeker karneleri... 45'te gelen titrek barış. Savaş tedirginliğinin sona ermesiyle sahip olunan bahçeli ev ve çocuk. Ve benim gri çocukluğum..."* (Atasü, 1988, s.164).

Açıkoturumlar Çağı romanında 60'lı yıllara dair Feride'nin nostaljik bakışı geçmişi olumlu bir tabloda resmederken yoksul olmalarına rağmen huzurlu yaşayan insanların mekânla ilişkisini irdeler. Kadın kahraman mekânların güven uyandıran atmosferine yönelttiği vurgu ile dikkat çekmektedir. Cinsiyet ayrımı olmadan kullanılan mekânlarda kadın erkek ilişkilerine yaklaşımda kapalı toplumun özelliklerine ima da bulunsa da anlatıcının gençlerin özgürlüğünün altını çizdiği şu sözler toplumda birlik beraberlik duygusunu vurgulamaktadır:

"*O zaman aileler kalabalıktı. Yaşlılar evlatlarıyla, değilse evlatlarına yakın otururlardı. Komşuluk diye bir şey vardı. Yaz geceleri, cümbür cemaat açık hava sinemalarına gidilirdi. Gençler göz göze aşklara kaçarlardı büyüklerin onaylamaz bakışları altında. Herkes herkesin denetiminde yaşardı. Herkes herkese yaslandığı için kimse korkmazdı. Kimse eski giysilerinden utanmazdı. Koca memlekette kaç zengin vardı ki zaten ya da öyle sanılırdı. Ne güzeldi, ne sadeydi, '960'larda yaşam... Sıcaktı..."* (Atasü, 2006, s.202).

Bireylerin düşünce dünyasında modernleşme ile iç içe olduğu bilinen kent olgusu Erendiz Atasü'nün eserlerinde cinsiyet ile ilişkisi üzerinden ele alınmaktadır. Kadınlar ve kentler arasındaki sıcak ilişki düşünüldüğünde kadın cinsinin yaşadığı kente benzemeye çalıştığı ya da onu kendisine benzetme çabası boşa çıkınca iç çatışma yaşadığı fark edilmektedir. Her kentin kendine ait bir ruhu olduğu gerçeğine ışık tutan roman ve öykülerinde yazar, tarihini çok iyi bildiği ve gönül bağı kurduğu kent olan Ankara'yı sıkça anlatmayı tercih etmektedir. Ankara, roman kahramanları gibi toplumsal olaylara tanıklık etmiş, acıları ve sevinçleri yaşarken değişime uğramış bir mekândır. "Balkon Saati", "Özlem Zamanı Geçti", "Bir Kimlik Aranıyor", "Ağlamak", "Esma", "Can Yoldaşı", "Kiraz Dalları", "Dullara Yas Yakışır", "Zaide", "Uçu", "Mis", "Giselle'nin Delirmiş Ayakları", "Kapıcı Zebercet'in Önlenemeyen Yükselişi" öykülerinde mekânın Ankara olması farklı toplumsal olaylar karşısında kentin farklı yüzleri ile karşımıza çıkmasını sağlamaktadır. Selanik, Trabzon, Konya, Karaman gibi farklı şehirlere de yer veren öykülerinde yazarın kendi yaşadığı ve bütünleşmeyi başardığı kent olan Ankara kurmaca dünyada önemli bir yere sahiptir. *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*, *Açıkoturumlar Çağı* ve *Bir Yaş Dönümü Rüyası*nda kadın kahramanlar Ankara'da sürdürdükleri yaşamları boyunca kentin değişimine tanık olmuş ve değişen kentle kendi hafızalarını da yenilemiş kişilerdir.

Erendiz Atasü, *Dağın Öteki Yüzü* romanında Cumhuriyet ideolojisini edebi düzlemde kurgularken Ankara ulus devletin başkenti olarak simgesel bir değere

dönüşür. Kentin kimliği toplumsal tarihe uygun özel bir anlam kazanır. Ulus devletin kurulduğu andan itibaren inşa edilen milli kimliği kuşatacak ve onu koruyacak yer olarak görülür. Romanda bursla İngiltere'ye gönderilen grubun bir üyesi olan Nefise'nin ilk görev yeri olan Ankara'ya gelişi Kemalist kuşağın kentle bağını ortaya koyan sahnelerle anlatılmaktadır. Kadın kahraman, başkenti görür görmez yaşadığı büyük heyecanı Atatürk Türkiye'sinin yeni yüzünü görme mutluluğu olarak değerlendirir. Değişimin her noktaya yansıdığını düşünen Nefise'ye göre bu şehir, Batılı medeniyetlerin yerleşim birimlerine benzemeye başlayacaktır. Cumhuriyetle birlikte sadece zihinlerin aydınlanmadığını aslında binaların, sokakların, meydanların da yenilendiğini düşünmektedir. "Yeni insan" modelinin yaşayacağı mekânlar da eskinin tozlarını üzerinden atarak yeni, çağdaş, modern bir görünüme kavuşacaktır. Nefise, mektubunda Ankara'yı içtenlikle sahiplenerek şöyle betimler:

"*Yeni Ankara'mızı doya doya gezdim. Keşke yanımda olaydın… Merkez-i hükümetimizin bir Avrupa şehrine benzediğini görmek, beni fevkalade memnun etti. Henüz Çankaya'ya çıkmadım, ama Yenişehir'in caddeleri ve meydanları hem geniş hem tertemiz. Ankara, uzaktan Anglosakson şehirlerindense, Cermen şehirlerine benziyor. Yeni Sergi Salonu, Berlin'de ziyaret ettiğimiz binaları hatırlattı bana*" (Atasü, 1995, s. 43).

"*Mekân ile toplumsallık arasındaki sarmal ilişkiyi Winston Churcill "Önce biz binalarımızı biçimlendiririz, sonra da binalar bizi" söyleriyle ifade eder''* (Edgü,2010, s. 72). Bu sarmal ilişki, Cumhuriyetin idealist kuşağı ile Ankara arasında da yaşanmaktadır. Ankara, Atatürk Devrimlerinin kalesi niteliğindedir. Cumhuriyet kuşağı kadınları için de kadın hakları devrimlerinin bekçilerinden biridir. Misyon sahibi olan kent, yeni kurulan çağdaş bir devletin değişen ve yenilenen tüm değerlerini yansıtması bakımından tarihin önemli tanığıdır. İdealist ve aydın Kemalistlerin tümü için özel bir yere sahip olan Ankara, Mustafa Kemal ile özdeşleşerek onun ilkelerini kuşatan ve kuşanan bir mekâna dönüşür.

Ankara'nın Cumhuriyetin kalesi olarak kazandığı kimliğin Kemalist ideoloji yara almaya başlayınca değişimi Erendiz Atasü'nün eserlerine yansımıştır. Cumhuriyetin değerlerine sahip çıkılmaması nedeniyle çağdaş çizgiden uzaklaşan yeni insan modeli Atatürk'ün ilkelerinden oldukça uzaktır. Kentlere şekil veren insanların zihniyeti değişime uğradığında Ankara'nın milli duygularla örülen kültürel dokusu da bozulmaya başlamıştır. Atasü, bu değişim karşısında duyduğu üzüntüyü kadın kahramanları aracılığıyla ifade etmektedir.

"Giselle'in Delirmiş Ayakları" öyküsünde acı dolu bir aşk öyküsünden kaçıp sığındığı kent olan Ankara'yı benimseyen Giselle "yoksul bir bozkır'' ülkesine gelmiş olsa da balerin bir kadın olarak sanat dolu bir yaşamı burada sürdürmeyi planlar. Sahne ile evi arasında küçük bir dünya kuran Giselle kentin mütevazı orta halli insanlarıyla gösterişten uzak, çağdaş sanatlara ilgili yüzünü görünce onun bir parçası olduğu için mutlu olur. Ulus devletin kuruluşunun hemen ardından geldiği Ankara'da otuz yıl kalan kadın kahraman varsıllaşma tutkusuna kapılan ülkede yaşanan siyasi, sosyal ve ekonomik değişimi "yabancı'' kimliğine rağmen hemen fark etmesine önce şaşırır. Nasıl bu kadar dikkatli gözlem gücüne sahip olduğuna hayret eder, fakat sonra kendi yaşamındaki değişimi sorgulayarak, iç seslerine kulak vererek mekânla ilişkisine ışık tutar:

"*Gezegenin görmüş geçirmiş, bilge başkentlerinde müziğin ak tülden kanatlarıyla uçtuğu gençliğiyle, dans düşçüsü ve öğretmen olarak bozkırdaki alçakgönüllü başkente emek döktüğü dönem arasındaki bocalama yılları yaşanmamış olsaydı, yoksul ülkedeki kişilik değişimini belki de sezemezdi"* (Atasü, 1998, s.114).

Emek verdiği çağdaş bir kentin gerilemesi modern bir kadın sanatçı için çok önemli bir olaydır, çünkü kentle karşılıklı bir etkileşim söz konusu olduğundan kentin yaşlanması, bozulması, çökmesi kadının da değişimi kendi bedeninde ve ruhunda hissetmesi anlamına gelmektedir. Giselle, bir "Normandiya prensesi gibi'' geldiği Ankara'da insanların ona hayranlıkla karışık büyük saygı duymalarından güç alarak bu ülkeye yerleşmiştir. Yaşlılık döneminde Giselle "özgürlük, kimlik, aşk" kavramlarını mekân-insan ilişkisi üzerinden sorgular. Modernleştiği düşünülen kentlerde sanatın ve sanatçının eski itibarını yitirdiğini üzülerek fark eden kadın kahraman "çıkar'' odaklı yeni dünyanın değerlerin içini boşaltmasına her geçen gün daha çok öfkelenir:

"*Araya Giselle'in ayakları gibi çıldırmış yoksul bozkır insanlarının deliliği girmeliydi. Tek değer, para keseleriydi. Başlarının üstünde sallanıyordu. Sıçrayıp kapamıyorlardı. Azgın köpeklerin korumasındaydı altın. Burunlarının dibinde yiye yuta semiren şişmanların yanında iskeletlerinden utanıyorlardı. Sonunda şiddet ve esrime dolu eskil bir baleye başladılar. Yakma ayinleriyle kutluyorlardı değersizliklerini; hep birlikte yerlerde sürünüyorlardı, köpüren ağızları, bir sağa bir sola sallanan başlarıyla. İşte o zaman, "Bir yerde yanlış yaptık," dediler, tiyatroların ön koltuklarını boş bırakmış şişman adamlar"* (Atasü, 1998, s.118).

Bu eleştirel bakış, Giselle'nin sanata verdiği büyük öneme bağlı olarak sanat düşmanlarına karşı duyduğu tiksintinin ifadesidir. Ankara'da Cumhuriyet döneminin

modern bale gösterilerinin estetik zevkinin yok olduğu yeni mekânlarda bale gösterisi adı altında yapılan sunumların içerik ve biçim özelliklerinin yanlışlar ve eksiklerle dolu olduğunu söyleyen kadın kahraman popüler sanat anlayışını eleştirir. Öykü, Ankara'nın değişiminin farklı bir etnik kimliğe sahip olsa da bir kadının iç dünyasında yarattığı tahribatı sanatçı duyarlığı ile yansıtması bakımından dikkat çekmektedir. İnsani özden uzaklaşan popüler sanat, kimliğini ve hafızasını yitirmeye başlayarak çirkinleşen kentlere kendisine uygun alanlar açmaya başlar. Bekâr sanatçı bir kadının bakış açısından kentin değişimi karşısında duyduğu hüznü anlatan yazar, Zaide öyküsünde de benzer temayı Ruth ve Hermann'ın yaşamı üzerinden anlatmaktadır. Ankara'da çağdaş sanat zevkine sahip kültürlü insanların yerini "tutucu''kimselerin aldığını, Atatürkçü çizgisinden uzaklaşan kentte para egemen bir ortamın oluştuğunu fark eden çiftin duyduğu acı, Giselle ile ortak duygu dünyası yaratır. Ruth ve Hermann Türkiye'den ayrılırken plaklarını konservatuara hediye ederken Hermann Cumhuriyet'in Ankarasının değişen yüzünde onların sanat eserlerine sahip çıkılmayacağı kuşkusu ile çok sevdikleri Zaide aryasını almak ister, fakat iyimser eşi buna engel olur. Öyküde plakların seyyar satıcıların eline düşecek kadar sahipsiz kalması Hermann'ın kent kültüründeki yozlaşmaya dair sözlerinin haklılığını yansıtır. Odacı Erdemir'in evinden yükselen Zaide Operasının sesi gecekondu mahallesinde garipsenir. Anlatıcı sanat dünyasının merkezi olan Ankara'nın yozlaşmış kültür karşısında hafızasını yitirmemek için sessiz direnişini sürdürdüğüne işaret eder.

Erendiz Atasü, Ankara'nın II. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan politik ve ekonomik gelişmeler nedeniyle aldığı yaraları görünür kılmak için kadın kahramanlarının hafızası ile kentin hafızasını paralel düzlemde yansıtır. Kadın birey kendi kimliğinin arayışını sürdürürken kent de mekân kimliğinin değerlerini toplumsal tarih üzerinden yaşatır. Bu bakımdan *Bir Yaş Dönümü Rüyası*'nda Feride'nin kimlik arayışı kentle etkileşiminde önemli bir öğedir. Feride, kendi çocukluk yıllarını anımsadığında 50'li yılların ekonomik koşullarına dikkat çeker. Kendi evlerinde işsizlik sorunu olmasa da kıt kanaat geçimin söz konusu olduğu satır aralarında hissettirilmektedir. Kendi çocukluğunun ışıklı bir çocukluk olmadığını söyleyen Feride, belleğindeki tüm renklerin tonlarının gri olduğunun altını çizer. Feride, kızı Şirin'e geçmiş dönemlerin ekonomik ve sosyal özelliklerini şu sözlerle ifade eder:

"*İnsanların, ilişkilerin, elektrik enerjisinin değeri bilinirdi; her şey idareli kullanılırdı, öpücükler de kömür, gaz ve yağ da. Annemle babam açlık ve göç*

yaşamışlardı kendi geçmişlerinde. Dikkat etmişsen, gölgeli odalardan nefret ederim, evimde bütün elektrik lambaları açıktır" (Atasü, 2002, s.110-111).

Kadın kahramanın orta yaş döneminde sosyal ilişkilerinde ve cinsel yaşamında ortaya çıkacak karanlık noktalarının gri tonunun çocukluk yıllarından kalma "eksiklik'' duygusu ile ilişkilendirilmesi mümkündür. Yoksul ve yoksun olma hâli savaş sonrası koşulların tüm dünyada yarattığı sonuçlar arasında bireyleri en çok etkileyendir. *"O zamanlar, vitrinlerde, öyle çeşit çeşit, sözgelimi, botlar filan yoktu. '50'lerin başından söz ediyorum, yoksul bir ülkeydi burası, kışlarsa amansızdı. İtfaiyeci çizmelerine benziyordu bizimkiler. İçlerine, üst üste örgü yün çoraplar giyerdik"* (Atasü, 2002, s. 111) cümleleri Feride'nin gözlem gücünün yanı sıra ülkenin sıkıştığı dar boğazın bireylerin gündelik yaşamına yansıma şekillerine de ışık tutmaktadır.

Ankara'nın toplumsal dönüşümlerin hepsini yansıtan bir ayna olduğunu düşünen Feride, milli mücadele ile özdeşleştirdiği kentin değişimi karşısında büyük hayal kırıklığı yaşar. Ankara'yı bütün ince dokuları yırtılmış bir kent olarak görür. Bu betimleme kentin sadece beton yığınlarından ibaret bir "yer'' olmadığını, kültürel dokusu ile "yaşayan'' bir mekân olduğunun kanıtıdır. Kendi yurttaşlarına yabancılaşmış bu mekânı dolaştıkça eski ile yeniyi her bakımdan kıyaslayan Feride, Kurtuluş savaşının zaferinin bu kenti canlı kıldığını düşünür. Tarihsel olayların açıkhava müzesi olarak görülen kentlerde toplumsal kimliğin korunmasında önemli rol oynar. Feride, Ankara tasvirinde milli mücadelenin simge binalarının *"küçücük kalmış, küsmüş, incinmiş"* halleri karşısından duygulanır (Atasü, 2002, s.237). Geçmişin ruhunu taşıyan binaların küskünlüğünü fark edebilen insanların toplumsal kimliğe duyarlı kişiler olmaları önemli bir ayrıntıdır. Kadının kimlik oluşum sürecini anlatan romanda Feride kendi parçalarını sadece kişisel öyküsünde değil toplumsal öykünün bütününde de araması gerektiğinin bilincindedir. Ankara'nın her kayıp parçası, kendisini Kemalist olarak tanımlayan Feride'nin birey kimliğinin de kayıp bir parçası olarak algılanmaktadır.

Ankara'nın beton kütleleri altında doğanın ve geçmişin kayboluşunu resmeden Feride yazarın sözcüsü konumundadır. Uygarlık adına yapılan doğa, kültürel miras ve tarih katliamı çarpıcı bir şekilde romanda kadın gözünden yansıtılmaktadır. Erkek iktidarının yarattığı sömürü sadece kadının bedeni ve bilincinde değil doğada da yıkım kaynağına dönüşür. Öyküde kentin yaraları ile kadın bedeninin yaraları arasında kurulan ilişki Feride'nin hastanede durumu ağırlaşan bir kadın kahramanı ziyareti ile somutlaşmaktadır. Doğanın ölümüne tanık olan Feride değişen renklere, seslere ve kokuları duyarlı bir anında hasta kadını hatırlar. Atasü, yaşamın içinde varolan

olguların bir bütün olarak düşünülmesi gerektiğini, onların birbirinden ayrılmaz ve kopmaz parçalar olduğunu, dolayısıyla doğaya boyun eğdirmenin veya doğadaki ölümün insan gövdesinin, özellikle de kadın gövdesinin ölümünden ayrı tutulamayacağını ima eder. İnsanın uygarlıkla başlayan serüveni, önce doğa ve kadın arasında özdeşlik kurup, daha sonra da onları olumlu anlamlarından soyutlayarak gözden düşürüp değersizleştirmiştir. Öyküde hem Ankara hem de Feride eş zamanlı kimlik sorgulaması yaptıklarından Atasü feminist kimliği ile kadın tarihine sahip çıkarken doğaya da sahip çıktığını kanıtlamaktadır.

Romanda kent-kadın ilişkisi Erendiz Atasü'nün şu sözleri ile aydınlatılmaktadır: "*Feride'nin Ankara'ya alışılmış bakışı, aile ocağından uzaklaşan bir ergen karşısında anne-babanın kapıldığı ikilemli duygular gibidir. Hem fazla tanıdıktır bu durmadan değişen kent, hem incitici ölçüde yabancı, Feride'nin beğeneceği tarzda gelişmemektedir. Hoyrat ve toydur. Tarih kaybolmuştur. Arsız beton kütlelerin ezici gölgesinde. Milli mücadelenin simge binaları küçücük kalmıştır, küsmüş, incinmiştir duruşları. Ne Roma'nın izleri, ne Ahi Cumhuriyeti'nin yankıları"* (Atasü, 2009, s. 237).

Erendiz Atasü'nün öykü ve romanlarında İstanbul tasvirleri de kadının iç dünyası ile uyumludur. Ankara'nın değişimi karşısında hayal kırıklığı yaşayan kadın kahramanlar İstanbul'u da tarihsel bağlamda değerlendirerek kentin ruhunun derinliklerini sorgularlar. Toz adlı öyküde kadın kahramanın İstiklal Caddesinde yürürken binalara bakıp geçmişin güzelliklerini düşünerek yaşadığı iç hesaplaşma varoluşsal bir zeminde gerçekleşir. Kadın kahramanın zihni zamanı sürekli sorunsallaştırmaktadır. Alt bilinci aracılığıyla geçmişi sıkça sorgulayan kadın varoluş sancısını açığa çıkarmaktadır. *"Kadın son yıllarda bir şeylerin peşindeydi. Müzeleri geziyor, eski yapıları dolaşıyordu; geçmişin izlerini sürüyor, bugünün köklerini arıyordu... Bulamıyordu"* (Atasü, 1992, s. 55) cümleleri bu görüşü desteklemektedir. İstanbul'un en önemli mekânlarından biri olan İstiklal Caddesi anlatıcı tarafından "geçmişin hortlağı" olarak tanımlanır. "*Makyajı bozulmuş, kirli çamaşırları ortaya dökülmüş yosma" olarak görülen İstiklal Caddesi, suçlu ve günahkâr kimliği ile karşımıza çıkar. Anlatıcının "kapitalizmin, emperyalizmin artığı"* (Atasü, 1992, s. 52) diyerek suçladığı mekâna olumsuz tutumunun nedeni toplumu belleksiz bırakan iktidar aygıtlarının hizmetkarı rolünü sergilemesidir.

Kadının Beyoğlu sokaklarında dolaşırken tarihle özellikle de cumhuriyet tarihi ile hesaplaşması oldukça önemlidir. Semtin geçmişin bir tanığı olması zihinsel

çağrışımları yoğunlaştıran bir etmendir. Kendi iç sesleri ile geçmiş zamanın sesleri birbirine karıştığından öyküde şu diyalog kadın-zaman-mekân üçgeninin yansımasıdır:

- *Zaman, diye fısıldadı uçuşan kum taneleri.*
- *Zaman diye içini çekti su, toprağın emdiği...*
- *Zaman, sana dokunamıyorum, tutamıyorum seni...*
- *Elbette tutamazsın, hücrelerinin içinden geçiyorum ben"* (Atasü, 1992, s. 59).

Kadın kahramana "belleksiz bir ülkenin, yorgun ve yaşlı bir halkın ve uygarlığın eskidiği bir çağda büyümeye çalışan çocuksu bir ulusun kızı" olduğunu söylemesi dikkat çeken husustur. Günlüğünde "bana öyle geliyor ki biz çocuk kalmış bir milletiz'' diye not düşen Oğuz Atay'ın düşüncelerini hatırlatan bu sözler toplumsal kimliğin inşasının sorgulanmasını sağlar. Beyoğlunda yıkılan eski evlerin tozu kaybolan bir medeniyetin son izleri olarak kadın kahramana değer. Hem bireysel hem de toplumsal bellek yıkıma uğradığından kültür krizi yaşayan ülkenin hâli kadın kahramanın Beyoğlu'nda yürürken bozuk bir saate dönüşen bilincinden yansıtılır. "Nostalji" kavramını sorgulayan kadın kahramanın "Amerikanvari arabesk yaşam" diye nitelediği yeni toplumsal yaşamın tasviri dikkat çekicidir:

"- *Nostalji artık Galleria'da merkezleniyor... Anlamalısın, Galleria artık eskiye ait. Alışveriş merkezi ve alışveriş biçimi artık ondan uzaklaştı. Şimdi ulaşım helikopterle, gündelik beslenme haplarla. Nostalji ise viskiye katık edilen çiğ köftede, elektronik gitarla çalınan göbek havasında."* (Atasü, 1992, s. 58).

Yozlaşmış kültür ve yitirilmiş değer kavramı karşısında sergilenen duyarlık anlatılırken Nilgün Marmara'nın Daktiloya Çekilmiş Şiirler kitabından yapılan alıntı zaman- kimlik-kadın- mekân ilişkisi üzerinden varoluşsal sorgulamayı yansıtması bakımından oldukça anlamlıdır. Çok genç yaşta intihar eden bir kadın şairin dizeleri İstanbul'da Beyoğlu'nda koyu bir yalnızlığa mahkûm olup geçmişin yitik değerlerini ararken aniden bir çukura düşen ve toz içinde kalan bir kadının elinden tutarak onu kaldırır:

"*Yontuyor geçmiş bilgisiyle*
gelecek belki olur diye taşı,
taşını kokluyor
yontu dağılıyor" (Atasü, 1992, s. 60).

Jan Montefiore'ye göre "*şiir sahasının erkeği merkeze alan geleneğinde kadın şairin entelektüel ve politik mücadele vererek kendisine yer açması onun edebiyatın*

maskülen söylemini kırarak kadın dünyasını yansıtmasının ön şartıdır'' (Lauret,1987, s. 114). Plath, Toz öyküsünde binaların arasında "taşı kokluyor'' görünen ve "geçmiş bilgisi'' ile dolu bilinci ile hem dağılıp hem tümleşen kadın kahramanın duygularına bir kadın şair olarak tercüman olmayı başarmaktadır.

"Kayısı Gülü" öyküsünün ana kahramanı Ayten de çocukluk yıllarının İstanbul'unu özlemektedir. Modern dünyanın soğuk ve uzak ilişkileri nedeniyle yalnız ve mutsuz bir yaşam sürdüğü anlaşılan kadın kahramanın bilincinde zamanı sorunsallaştırdığı anlaşılır. Evliliği ve çocukları kadın kahramanın derin yalnızlığında kaybolmasına engel olamaz. Büyük kentin sosyal, kültürel ve ekonomik sorunlarıyla bireyi kendine yabancılaştıran dev mekânizması karşısında kokular ve sesler aracılığıyla geçmişe yolculuk yapar. Kadın kahramana göre "koku" ve "ses" çok önemli çağrışım unsurudur. Bu iki unsur geçmiş zaman köprüleri olarak anlam kazanır, çünkü onlar mutlu ve huzurlu zamanları kadın kahraman adeta yeniden yaşatır. Kendi yaşadığı dönemin büyük kent ortamından şikâyetçi olan kadının şu sözleri önemlidir:

"*Kokular, kokular... Koku kadar geçmişi canlandıran ne vardır? Bir de sesler... Kokular ve sesler... O zamanlar kokular daha değişikti, değil mi anne? Deniz kokusu, çiçek kokusu... Ölmeden önceki yaşlılık günlerinde evimde tanıdığım kokulara benzemiyordu, değil mi anne? Manolya, gül kokusu... Şimdilerde kömür, egzos, is, çöp kokuyor sokaklar. Çiçekler soldu. Canım istemiyor artık İstanbul'u koklamayı"* (Atasü, 1988, s. 138).

Kokular ve sesler aracılığıyla geçmişin yitik cennetine yeniden kavuşan kadın kahraman "mazi" ile "şimdi" arasında kıyaslama yaparken içinde bulunduğu zamandan ve mekândan insanı boğan unsurları nedeniyle soğur. Çocukluk yıllarında dallarda dolaşan rüzgârın çaldığı ıslığı, denizin şırıltısını ve bülbül şakımasını dinleyen kadın kahraman, artık kuşların bile yaşamadığı teknoloji harikası megakentte "Canım istemiyor artık İstanbul'u işitmeyi" cümlesi ile seslerle arasındaki özel bağı da koparak kendisine yabancılaşır. Erendiz Atasü'nün *Dün ve Ferda* romanında kadın kahramanı *"İnsan biraz da mazisidir. Hatıraların senin kimliğindir"* (Atasü, 2013, s. 189) cümlelerinde geçmişin kimlik kurucu özelliğine dikkat çeker. Erendiz Atasü kadın-zaman-mekân üçgeninin tüm asal parçalarının birbirinin içinde dağılıp kaynaşarak kimlik kazandığını Kayısı Gülü'nde de anlatır.

Funda Başak Dorschel, Benjamin'in *Pasajlar* adlı eserinde "koku" algısı üzerine analizine dikkat çekmektedir. Proust'un "istenç dışı bellek" olarak tanımladığı "çağrışımsal" gücü olan bu algı oldukça önemlidir. Aniden, bir koku, bir tat, bir sesle

geçmişin geri dönmesi olarak özetleyeceğimiz bir süreçtir. Bunun entellektüel hafızadan farkı, entellektüel hafızanın bilinçli olarak geçmişi çağırmasıdır (Başak, 2014, s. 228). Kayısı Gülü'nde koku, kadın kahramanın çocukluk yıllarının mutluluğunu çağırdığı için onun iç huzurunun anahtarıdır.

Seslerin kadın bilincinde yarattığı uyarıcı etki *Bir Yaş Dönümü Rüyası*'nda İstanbul'un yeni hali karşısında hüzünlenen Feride'nin İstanbul gezisinin tasvirinde de karşımıza çıkmaktadır. İstanbul'un hala güzel olmasını mucize olarak tanımlayan anlatıcı kentin kendisine yapılan kötülüklerin bedelini nasıl çıkardığını şu sözlerle anlatmaktadır:

"*Şehrin uğultusu biraz hafifliyordu. Gemi düdükleri.... Üç denizi gören yedi tepesi yerle bir edilmedikçe güzel kalacaktı. Kötücül etkinlikler bodur kalmıştı coğrafyasının ululuğu karşısında, onu tümden çarpıtmaya yetmemişti güçleri. İstanbul insanlara kıyıyordu; kendine kıyanlardan, soluğunu tıkayıp boğazını kesenlerden, göklerini yırtanlardan, ormanlarını sökenlerden alamadığı hıncını kötülük mimarlarına ve kötülük tacirlerine özenen yoksullardan çıkartıyordu!* '' (Atasü, 2002, s.272).

Erendiz Atasü kamusal alanın kullanımı hususunda yurt dışı ile yurt içinin farklılığına dikkat çeken örnekleri seyahat eden kadın kahramanlarının yaşamlarından sunduğu kesitlerde yansıtmaktadır. Kadın kahramanların yurtdışında yolları, parkları, kırları, kafeleri, sinemaları erkeklerle eşit ölçüde kullanabildiklerini yansıtan olumlu örneklerin sayısının fazla oluşu dikkat çekmektedir. Modern toplumların gelişmişlik düzeylerinin kadına mekân sınırlaması getiren zihniyetten uzaklaşmalarını sağladığı düşünülmektedir.

Vicdan ve Nefise bursla gittikleri yeni ülkenin onlara cinsiyet ayrımı yapmadan sunduğu ortamın sevgi dolu olduğunu belirtip İngiltere ve İngiliz insanına dair olumlu bir portre çizerler. Nefise ve Vicdan'ın İngiltere'ye ilk gittiklerinde herkesin onları saygı ve sevgiyle karşılaması kadın kahramanların bu tablo karşısında milli kimliklerinin altını çizerek duygulanmaları onların aidet duygularının gelişmişlik düzeyinin göstergesidir:

"*İngiltere onları gülümseyerek karşıladı… Orada, herkes Büyük Britanya İmparatorluğu'nun tuzaklarından kurtulabilmiş Türkiye Cumhuriyeti'ne saygılı bir merak besliyordu. Herkes yedi düvele karşı durmuş Mustafa Kemal'i, İngiliz Liberal Partisi'nin yıldızı Lord Curzon'un Lozan'daki manevralarından sıyrılabilmiş İsmet Paşa'yı tanıyordu. Britanya İmparatorluğu eteklerini biraz toplamış, "Genç Türkler"e yer açmıştı…"* (Atasü, 2002, s.55).

Nefise ve Vicdan, Almanya gezileri sırasında ülkenin gelişmişlik düzeyinin yollara, müzelere, sokaklara yansıdığını fark ederek medeni ülkelerin kültür politikalarını uzun uzun düşünürler. Tarihi ve kültürel değerlerine sahip çıkma konusunda Batılı devletlerin duyarlığına dikkat çekerler. Bu gezide gördükleri "Zeus Sunağı" onların Osmanlı tarihine dönerek II. Abdülhamit'in bazı politikalarını eleştirmelerine neden olur. Onun iktidarı döneminde tarihi eserlerin korunması hususunda yaşanan sıkıntıların Türkiye Cumhuriyeti ile kazanılan milli duyarlık sayesinde yaşanmayacağını düşünen kadın kahramanların şu sözleri onların ulus devletin birer koruyucu öznesi olduklarına işaret etmektedir:

"*1932 yazında gittiler Berlin'e… Geniş bulvarları, şık kafeleri gördüler; görkemli Brandenburg Kapısı'nı, Charlottenburg Sarayı'nı, Bergama Müzesi'ni… Padişah II. Abdülhamit'in Almanlara armağan ettiği Zeus Sunağı'nın karşısında bilgiç bilgiç başlarını salladılar. Cumhuriyet döneminde böyle bir bilinçsizliğin asla yaşanamayacağı konusunda görüş birliğine vardılar"* (Atasü, 1995, s. 46).

İngiltere'de çok mutlu olan Nefise ve Vicdan 1932 yazında gittikleri Berlin gezisinden oldukça mutsuz dönerler. Nazi faşizminin ırkçı politikalarının sokaklardaki şiddet dolu olayları onları olumsuz etkiler. Yaralı adamların kanlar içindeki görüntüleri zihinlerini uzun süre meşgul eder. Ayrıca sosyal yaşam konusunda da buranın İngiltere'den çok farklı olduğunu düşünürler. Berlin gezisinden sonra Vicdan'ın ailesine düşkünlüğü ve yurtseverliği artar. Nefise ise sinirli ve kırıcı birine dönüşür. Kadın kahramanların faşizmin ayak seslerini hissettikleri bir kentte kendilerini güvende hissetmedikleri için fiziksel ve ruhsal yaralar alarak döndükleri Almanya onların karşısında mimari dokusu ile çıkmamıştır. Sokaklarda yürürken tarihi eserlerine baktıkları İngiltere toplumsal kimliği ile kadınları etkilerken Almanya'nın kana bulanmış dış mekânları onları kuşatan bir korku salmıştır. Bu bakımdan öznel algı mekânın idrak ediliş biçimini etkilemiştir. İngiltere'de Vicdan ve Nefise'nin acınası halini gören Meadow hem onların haline çözüm arar hem de bu duruma neden olan Almanya'nın siyasi, sosyal, coğrafi özelliklerini kendi ülkesiyle kıyaslayarak sorgular:

"*Berlin'den sonra değişmişti kızlar. Neden Berlin'e gitmişlerdi sanki? Paris, Roma dururken… Alman ruhundaki melankoli, ormanların güneş ışınlarının giremediği örümcek ağlı kuytularını çağrıştırırdı Miss Meadow'a… Her türlü küf, pas, böcek, parazit büyürdü nemli orman altlarında… İngiltere'nin güneşle öpüşen kırları öyle miydi ya… Tatlı huzur bulurdu ruh, İngiliz kırlarında; kimi tanrıya kavuşurdu orda, kimi kendine veya özgürlüğe… Yarın kırlara çıkmalı… Toby'ye haber vermeli… 25*

model Ford'u alıp gelsin… Bir parça temiz hava herkese iyi gelecektir" (Atasü, 1995, s. 71).

Nefise ile Vicdan için İngiltere'deki en zevkli en önemli en güzel etkinliklerden biri pikniğe gitme işidir. Ev sahipleri Miss Meadow ve onun yakınları ile pikniğe giderken iki kadın kahramanın da ne kadar mutlu oldukları ayrıntılarıyla anlatılmaktadır. Yolculuk esnasında Batılı kadınlar çok rahat biçimde gülüp eğlenirken Vicdan'ın sevinç gösterilerinde dahi tutukluk söz konusudur. Hızlı giden arabada bu hızdan keyif aldığını kendisine dahi itiraf etmekten çekinir. Oysa Miss Meadow onlardan yaşlı olmasına rağmen gayet doğal bir biçimde eğlencesini sürdürür. Bu sosyal davranış modeli farklılığı hem kişilik özellikleri hem de yetiştirilme koşulları ile açıklanabilir. Sakınımlı davranan Doğulu kadın kalabalık içinde kendi iç dünyasını ifşa etmez. Duygu dünyasını gizlemeye alışkın olduğundan iç denetimini korur. Vicdan'dan farklı davranan Nefise'nin rahat davranışlar sergilemesi, içinden geldiği gibi davranması onun bulunduğu mekâna gören şekil alan kişiliğindeki "esneklik'' özelliğinden kaynaklanmaktadır. Yolculuğun tasviri kır ortamının sonsuzluğu çağrıştıran özgürlüğünde bireylerin yabancılık duygusundan uzaklaştıklarını kanıtlar:

"*Toby'nin 25 model Ford'una binmiş gidiyorlar… Nefise ve Vicdan, Eileen, Mildred, Miss Meadow. Toby, direksiyonu Nefise'ye bırakıyor bir ara. Uçuyorlar… Vicdan, hızdan zevk aldığını itiraftan utanarak, küçük sakınım çığlıkları atıyor… Eileen ve Mildred neşeyle bağırıyorlar. Miss Meadow, "Oooo…, Oooo…" deyip duruyor, şişman bedeni hopladıkça, otomobilin arka koltuğunda. Haydi, kırlara, haydi kırlara… Uçuyorlar saatte 45 km ile…"* (Atasü, 1995, s. 78).

Nefise, İngiltere'de mekânı cinsiyet ayrımı olmaksızın kullanmasının verdiği özgürlüğün kendi yurduna döner dönmez birden sona ermesine alışmakta güçlük çeker. İngiltere'de çok geç vakitte parklarda dolaşabildiğini ve yollarda yürüyebildiğini belirten kadın kahraman kendi kasabasında kadın ve erkek kategorilerinin mekânın kullanımına yansıdığını üzülerek idrak eder. Vicdan, mektuplarında yalnızlıktan, kimsesizlikten şikâyetçi olan Nefise'nin bu ruh hali karşısında yaşadığı şaşkınlığı şöyle ifade eder:

"*Her şeye çabucak uyan Nefise'nin doğduğu kasabada yalnızlığa düşmesine şaşıp kalıyor. O, İngiltere'yi özlemiyor; annesinin gürültülü patırtılı, kapı vurmalı, ağlamalı-bayılmalı ev düzenine kendini kaptırmış, bu ortamın asabi, yalnız güvenli ortamına sığınmıştır; bir de, yeni doğan aşka… İngiltere'ye duyduğu özlemi, Nefise'ye*

kırgınlığını, ruhunun kilitli bölmelerine kapatmıştır, saklı birçok acının yanına. Oysa Nefise durmadan mektup yollayıp, kilitli bölmeleri zorluyor…" (Atasü, 1995, s. 45).

"Bir Tren Yolculuğu" adlı öyküde Ayla ve Gülseren adlı iki kadın kahraman, Avrupa gezisine çıkarken özgürlüğe yolculuk yapmayı ve tüm baskılardan kurtulmayı amaçlarlar. Yurtdışında çevre baskısından, tabulardan ve tüm dayatmalardan uzaklaşıp serbestçe hareket etmeyi planladıklarından yolculuk onlar için özgürleşmenin anahtarıdır. Fransa sokaklarında sınırsızca eğlenme, istedikleri kişilerle birlikte olma, cinselliği hiçbir tabu olmadan özgürce yaşama fırsatını yakalayacaklarını düşündükleri anda garip bir sevince kapıldıklarını fark ederler. Özellikle "cinselliği özgürce yaşama" hususunda kafa yoran kadın kahramanlar, herhangi birisiyle sırf bu özgürlüğe kavuşmak adına birlikte olmayı da anlamsız bulmaktadır. Onlar için duygulara bağlı tensel birlikteliği yaşamanın önemli olduğu anlaşılır. Ataerkil düzenin iktidar aygıtlarının sindiği mekânlarda baskı altında yaşayan iki Türk kadın için Fransa gezisine yüklenen anlamı ifade eden şu sözler kadınların iç dünyasına ışık tutar:

"*Özgür olmak… Gece yanında koruyucu bir erkek olmadan dolaşmak özgürlüğü, sokakta sigara içmek özgürlüğü, kılığına kıyafetine boş verme özgürlüğü, ayıplanmama özgürlüğü, sevişme özgürlüğü… Bir tek sonuncusu olmamıştı. Ama tümü, özgürlük bilincini değil de, özgürlükten ne denli uzak oldukları bilincini getirmişti. Sonuncusu niye olmamıştı? Paris'te hafta sonunu kız arkadaştan yoksun geçirmeme dileğiyle sokaklara dökülmüş genç adamlardan birine "he" deyiverselerdi… Ama diyememişlerdi… Kadınların yalnız gittiği bir dansinge bile girememişlerdi. Ürküntü, çekingenlik, yetiştirilme… Hem "he" deseler şimdi daha mı iyi olacaktı sanki? Sevmediğin bir erkekle özgürlük uğruna sarılıp öpüşmek… Özgürlük filan değildi bu.. Düpedüz zevksizlikti."* (Atasü, 1983, s. 15).

Paris'ten Lyon'a giden trende Madam Duval ve Matmazel İvon Dölarö ile yolculuk eden Ayla Akman ve Gülseren Dede aynı fakültede okumuş, aynı yerde çalışan ve maaşlarından biriktirdikleriyle Avrupa gezisine çıkmış iki yakın arkadaştır. Ankara'da yaşayan iki kadın kahraman, hayranlık duydukları Batı ülkelerini görme heyecanı ile harekete geçse de duygu dünyalarında yaşanan değişim onların hayal kırıklığının göstergesidir. Kendi yurtlarında özgür olamadıkları için bunalıp kaçtıkları yeni coğrafyadan geri dönme arzunu ifade ederken "evlerine'' dönmek istediklerini söylemeleri şikayetçi oldukları mekâna dair aidiyet duygusuna işaret etmektedir:

"*Galiba bir an önce evlerine dönmeyi istiyordu ikisi de. Nereden esmişti akıllarına bu gezi? Avrupa görmüşlük… Avrupa görmüş olmak için mi? Yeni yerler,*

yeni insanlar tanıma isteği mi? Yoksa her gün birlikte olunan yüzleri görmeme isteği mi? Kafdağı'nın ardındaki güzelliği, ya da sekizinci dünya harikasını bulacaklardı belki de. Oysa buldukları neydi? Bulgaristan'da güller, Yugoslovya'da trafik kazaları, Avusturya'da yeşillikler arasında sivri damlı kiliseler ve bir otobüs dolusu, Avrupa'ya çarşı pazara giden orta yaşlı, orta halli, kentsoylu Türk gezgincisi " (Atasü, 1983, s. 13).

Feminist kuramın kızkardeşlik duygusunun hatırlatan bir dayanışmaya tanık eden tren yolculuğunda kadınların gelişmiş empati duyguları da ortaya çıkmaktadır. Ayla, Paris'ten Lyon'a giden trende birlikte yolculuk ettiği Matmazel Ivon'u hiç tanımadığı halde onunla aynı duyguları paylaştığını hisseder. Aşk acısı çeken Ayla, çıktığı Avrupa turunda gönül kırgınlığını unutmayı amaçlamaktadır. Çevresinde kendisi gibi bu yoğun duyguyu taşıyan kırık kalpli kadınları diğerlerinden hemen ayırması onun başkalarının acılarına karşı duyarlığını da yansıtmaktadır. İvon'a baktığında onun duru güzelliğinin altında derin bir hüznün saklı olduğunu kadınca sezisiyle düşünür:

"*Anladı, çünkü hastanın halinden en iyi o hastalığı çeken bilirdi. Kendisi de bu yolculuğa biraz da bir gönül kırgınlığını unutmak için çıkmamış mıydı? Ayla'nın köşesinden, ezikliği içinde kırık dökük bir oyuncak gibi oturan İvon'un köşesine sevgi dolu bir bakış gitti. (Ya kardeşim, dünyada erkek olmak varmış, zor iş kadınlık, Fransa'da ve her yerde…)* (Atasü, 1983, s. 12).

"Fransa'da ve her yerde zor olan kadınlık'' hali farklı etnik kimliklere, dillere ve dinlere sahip kadınları evrensel bir çizgide buluşturmaktadır. Kadınlar yer değiştirse de kadın cinsine bakışı fallus merkezli söylem şekillendirdiğinden yeni mekân da cinsiyetçi örgütlenmelerle dolu olacaktır. Kendilerini yüksek öğrenim görmüş, özgür, genç bayanlar olarak tanımlayan Ayla ve Gülseren için Fransa'ya kadar gitmek çemberlerinden birini kırmak anlamına gelmektedir. İki kadın kahramanın sürekli etraflarındaki çemberi kırmak için mücadele ettikleri belirtilir. Bu çember, hem yurt içinde hem de yurt dışında onları rahatsız etmeye devam eder, çünkü yurt dışındayken de iç huzura kavuşamadıklarını, gerçek özgürlüğü duyumsamadıklarını anlaşılmaktadır. İyi bilinen çevrenin sıkıcı baskısından uzak yeni bir coğrafyada da kendilerini hiç özgür ve mutlu hissetmediklerini itiraf etmeleri onların özbenlerini sorgulama ihtiyacını da beraberinde getirir:

"*Kaçtıkları şeyin adını pekiyi bilmiyorlardı. Arada "çevre baskısı" diyorlardı ona da… Ayla, bu kompartımanda kaçtığı şeyin kendi içinde olduğunu anlıyordu. Kaynağı ister çevre baskısı olsun, ister ne olursa olsun, kaçtığı ve bir türlü kaçamadığı*

o şey ya da şeyler kendi içindeydi, kendisiydi… Ayla, kendi kendisinin tutsağı olmuştu. Kendini kendine bağlayan bu zinciri paralayıp yüzünü dışarıya dönmedikçe; hiçbir zaman özgür olamayacaktı. Zinciri ancak kendisi koparıp atabilirdi. Münih, Paris, Londra falan değil Yoksa Güney Kutbu'na bile gitse boşuna. Hiçbir şey değişmemişti işte. Gönül kırıklığı bile olduğu gibi duruyordu. Yoksa, daha da mı artmıştı ne… Yer değiştirmek hiçbir şeye yaramamıştı. Hiçbir şey değişmemişti. Oysa değişmesi gereken şeyler vardı. Kendisi, kendisi değişmeliydi" (Atasü, 1983, s.15).

Öyküde Ivon ile kurulan kızkardeşlik bağının yabancıları sevmeyen milliyetçi bir kadın kahraman olarak tanıtılan Madam Duval'in duygu dünyasıyla çözülmeye başlaması kadın kimliğinin önüne geçen "milliyet ve din'' olgusunu düşündürür. Tren kompartımanına ilk gelen kişi olan Madam Duval, tedbirli ve oldukça düzenli bir yapıya sahiptir. Onun kişilik özellikleri bazı tutum ve davranışlarından anlaşılmaktadır. Ayla ve Gülseren adlı iki genç kızın Türkçe sözlerini işitince dilin hangi ülkeye ait olduğunu anlamaya çalışan Madam Duval, esmer olanın İspanyol olduğunu düşünür. Sonradan bu dilin Portekizce olabileceğine kanaat getirir. Zihnini bu yabancı insanlar yüzünden meşgul ettiği için de kendi kendisine aniden öfkelenir. Başka dillerden, dinlerden, etnik kimliklerden insanlardan uzak durmaya çalışan Madam Duval dışa kapalı bir koza örmüştür. "Oldum bittim yabancılardan pek hoşlanmazdı zaten" cümlesi onun adının geçtiği bölümlerde tekrarlanarak "yabancı düşmanlığı''nın onun en belirgin bu özelliği olduğuna işaret edilir. *Dağın Öteki Yüzü*'nde farklı dine, dile, etnik kimliğe sahip insanlara kucak açan Mis Medow ile karşılaştırıldığında Madam Duval karşıt güç olarak rolündedir. Bu durum ikinci dalga feminist haraketin kadınların homojen bir dünyasının olmadığı, tek tek her kadının ayrı birer kimliğe sahip olduğu ve genelleyici ifadelerle üst başlıklarda toplanmanın mümkün olmadığı görüşünü hatırlamamızı sağlamaktadır.

Yurt dışında kadın kahramanın karmaşık bilincinin merceğinden tasvir edilen kentin öyküsü olan Münih'e Yağmur Yağıyor öyküsü sadece yabancı kadının değil başlı başına kentin de öyküsüdür. Fiziksel mekân olmaktan çıkan binalar geçmişin belleği olarak dile gelmeye başlar ve kentin kimliğinin parçaları yabancı bir kadın gözüyle birleştirilir. Bu bakımdan kent hem yabancı kadının dönüştüren hem de kendisi dönüşüme uğrayan bir yer havasına bürünür. Öyküde kadın kahraman ders verme teklifi aldığı Münih Üniversitesi'ne konuk öğretim üyesidir. Üniversiteye ilk adımında *"yüzyıllık demir kapıya ürkerek dokunuşu"* (Atasü, 1992, s. 39) mekânda hissedeceği yabancılaşmanın ipucudur. Genç öğrencilerle dolu bu üniversitede hem yaşlı bir yapıyı hem de gençliği aynı anda gören kadının zıtlıklar üzerine yoğunlaştığı fark edilir.

"Zaman ve bombaların değmediği" yapıların aslında geçmişsiz ve tanıklık olmadan ayakta dimdik durmalarını hayretle karşılaması toplumsal ve tarihsel olaylara gönderme yaparak Nazi döneminin izlerini düşündürmektedir. Münih'te kendi ülkesinden vatandaşlara rastladığında onların tedirgin ve çekingen davranışları karşısında üzülse de onları anlamaya çalışan kadın kahraman "*bu güneşsiz kentte tek başlarına üşüye üşüye insan sıcaklığını hepten unutmuşlardı"* (Atasü, 1992, s. 45) diye düşünür.

"*Göçmen edebiyatının açığa çıkardığı karşıtlık, Türk kadını ile Türk erkeği arasındaki ilişkilerdir. Bu ilişki yeni dünyada geçirdiği sancılı değişimle bir dönüşüme uğramıştır. Artık sorun Almanya'da sadece "yabancı olma" sorunu değil, aynı zamanda Almanya'da kadın olma" sorunudur. Hem kadın hem de yabancı olmak farklılığın ikiye katlanması demektir''* (Aksoy, 1996, s. 33). *Dağın Öteki Yüzü*nde Berlin gezilerinde hem yabancı hem de kadın olmanın zorluklarını yaşayan Vicdan ve Nefise'nin duyguları ile Münih'i anlatan bu öykünün akademisyen kadın kahramanının duygularında benzerlikler söz konusudur. Aksoy'un vurguladığı gibi mekânların cinsiyete göre şekillendiği gerçeği ile yüzleşme söz konusudur.

Almanya'da büyük kentlerin hızlı metroları hakkındaki düşünceleri kadın kahramanın modernizme dair önemli eleştirisini yansıtmaktadır. Geri kalmış ülkelerden Avrupa'ya gelenlerin bu ulaşım aracını temiz ve düzenli bulduklarını söyleyen anlatıcı, geçici bir hayranlık duygusu yaşadığını belirtir. "Gurbet" olgusu ile metro adeta özdeşleşir, çünkü dev metalik araç, "yabancı, farklı, bilinmez" dir. Anlatıcının modernleşme simgesi olan metro üzerinden büyük kenti ve insanı ezen kapitalizmin insanı yabancılaştıran gücünü eleştirdiği anlaşılmaktadır:

"*Metro, sonradan yorar insanı. Gürültüsü beyinde uğuldar. Hızı baş döndürür. Yer altındaki yollar, fark ettirmeden, bacak kaslarını, tabanları ağrıtır: Metroda herkes koşar ve kimse gülümsemez. Metroda, görmek, anlamak, hissetmek, anımsamak imkânsızdır. Tek düze devinim, tek düze uğultu, hızla geçen metal, uğursuz bir rüzgar ve havasızlıktan oluşur metro. Yer altında CO ve Co2 soluyan dev bir makinedir"* (Atasü, 1992, s. 44).

Kendi ülkesi ile Almanya'yı sosyal, kültürel ve ekonomik kimlik bakımından kıyasladığı bölümlerde kendi yurttaşlarını "kimliğini arayan yoksul ülkemin yoksul insanları" diye tanımlayan kadın kahramanın kimliksiz insanların arayışının aslında özgürlük arayışı olduğuna dikkat çektiği görülür. Sosyal ve ekonomik düzeyleri belirtilen insanların bireysel kimlik kazanamamış oldukları vurgulanır. Münih'te korkunç bir uyumla tabur tabur girdikleri dev makine tasvir edilirken sadece metro değil

“tek tip robot’’ haline dönüşen modern insan da sorgulanmaktadır. Kapitalizmin bireyleri tek tipleştiren, ekonomik sınıflar arasındaki uçurumlarla adeta yutup çiğneyen çarkları sorgulanmaktadır. Yabancı insanların metroya koşuşturmalarını izleyip “varsıl ülkenin çocukları akıyor iki yanımdan” diyen kadın kahraman ekonomik sınıf ve gelir dağılımı bakımından kendi ülkesinin “yoksul insanları’’ ile onlar arasındaki sınırları kalınlaştırırken kendi yabancılaşmasını da belirgin kılmaktadır. Ezen ezilen çelişkisi ve sömürü düzeni üzerinden kadın sorununu irdeleyen Markist feministlerle uyumlu bir bakış açısına sahip kadın kahramanın Batılı insanın kazanç odaklı gündelik yaşamından kimlik yitimini nasıl yaşadığını şu sözlerle anlatmaktadır:

“*Ödleri patlıyor yoksullaşmaktan. Yitirmemek, korumak için her şeye razılar, sonsuz uyumun eğik başlılığına; her şeyi reddedip hiçbir şeye sahip olmamaya, sonsuz başına buyrukluğa; zamanın, duyguların, ilişkilerin onlardan alınmasına”* (Atasü, 1992, s. 47).

Kadın-öteki ilişkisini hem göçmen bir kadının hem de yurttaşı olduğu ülkeye yabancılaşmış bir kadının dünyasından irdeleyen “Yabancı Bir Göğün Altında” öyküsü kadın- mekân ilişkisini aidiyet duygusu üzerinden sorgular. İngiltere’de bir üniversitede burslu genç bir doktora öğrencisi kadının “kimliksiz ve köksüz” olma halini irdeleyen duygu dünyası yansıtılmaktadır. Doktora yaptığı bölümde Ortadoğulu insanları aşağılayan, onlara yukarıdan bakmayı doğal bir davranış olarak benimseyen İngiliz akademisyenler “orta sınıf” ciddiyeti ve asaleti ile tasvir edilir. Batı’nın kültür tarihinde Doğu’yu “zayıf, ezik, geri kalmış, yardıma muhtaç, cahil’’ sıfatları ile niteleyerek alt konuma mahkûm edişine işaret edilen öyküde kendisini medeniyetin temsilcisi olarak gören üst kültürün yarattığı hiyerarşi söz konusudur. Yabancı uyruklu doktorantlara çeşitli adlar takarak onları bu uydurma adlarla çağırsalar da öykünün “ben anlatıcısı” konumundaki Türk araştırmacının “Türkiyeli genç bir bayan” diye tanımlanması ben’i ile diğerleri arasına koyduğu mesafe ve sınırları ilk günden korumasından kaynaklanmaktadır. “Bilimsel unvanlı kişiler” grubu diye tanımladığı yabancı hocaların ezici tavırları, bakışları ve sözleri onu çok üzer. Mekâna alıştıktan sonra kendisi gibilerle, “*Sudan’dan gelen birinci oğlan”, “Sudan’dan gelen ikinci oğlan”, “Iraklı kız” filanla dost olmasını öğrendim ve Winnie gibilerle laboratuvar hademeleri, gece bekçileri, kapıcılarla’’* (Atasü, 1988, s. 86) arkadaşlık kurmasını öğrenen kadın kahramanın “kendisine benzeyen’’ bireylerle iletişim kurması dikkat çekmektedir.

Lacan’ın ve Freud’un kuramları göz önüne alındığında toplumun semboller düzeninin kadının kimlik oluşumunu etkilediği görülür. Yörük’ün vurguladığı gibi

aynada dahi kendi kimliğini, kendi benliğini göremeyen kadın toplumun kendisine sunduğu rollere mahkûm olur. Var olma ve ötekilik, Atasü'de "bastırılmış" kadın duyguları ile ilişkilendirilerek anlatılır. Kendine yabancılaşmayı "kadın" olduğu için daha çok yaşayan öznelerin deneyimleri Atasü'nün eserinde *"varoluş, kimlik ve tümlenme"* odaklı ele alınır (Yörük, 2008, s. 69). Winnie ötekilik duygusunu kendi ülkesinde yaşamak zorunda kalan kadın kahramandır.

Anlatıcı kadın kahraman kendisinden eğitim düzeyi bakımından çok düşük statüdeki yetmiş beş yaşındaki "Winnie" adlı temizlik görevlisi hanımla arkadaş olur, çünkü ikisi de mekânda üst kültür otoriteleri tarafından ötekileştirilmiştir. Çalıştığı bölümün "büyük, beyaz yer" olarak tasvir edilmesi kadın kahramanın "aidiyet" sorununa işaret etmesi bakımından önemli bir ayrıntıdır. Kadının benlik/kimlik arayışı mekân algısına yön vermektedir. Mekân kadını kimi zaman özgürleştiren, onun etken özne olma mücadelesinde anahtar rol üstlenen bir simge iken kimi zaman da onu kıstıran, sınırlayan, hapseden, boğucu bir alana dönüşür. Öyküde kadın kahraman büyüklüğü vurgulanan mekânda küçülen fiziksel ve ruhsal varlığını sorgular. Sadece Winnie ile bağ kurabilen kadının onun cenazesinin ardından alkole sığınması yalnızlığı, çaresizliği, kimsesizlik hissini bastırma çabasının ürünüdür. Tümlenme duygusunu Winnie'nin ardından keşfettiği döngünün sürekliliğinde bulan kadın kahraman, Winnie ile savaş karşıtı kimliklerinin ortaklığını da şu sözlerle belirtmektedir:

"*Cenazeden sonra, o parlak haziran günü, biz beşimiz bir pub'a içmeye gitmiştik. Çeşitli ülkelerden gelmiş, hayatlarının henüz başlangıcında, yol ayrımlarına varmamış, şaşkın ve umutlu beş genç insan... Winnie'nin yaşamının bittiği yerde bizimkisi başlıyordu. Dünya bize gülümsüyordu. Ve ben Winnie'yi, ülkemin toprağında vurulmuş, düşman diyemediğim bir askerin sevgilisi olduğu için daha da çok seviyordum. Bütün bunlarda o zaman açıklayamadığım ama sezinlediğim bir güzellik, bir kaynaşma, bütünleşme ve süreklilik vardı. Winnie bizi görebilse mutlanırdı. Ölümüne, gömüldüğü o duygusuz bahçeye yaşam ve kardeşlik değmişti"* (Atasü, 1988, s. 97).

İdil, yurt dışından Sırma adlı en yakın arkadaşına yazdığı mektupta İngiltere'yi övgü dolu sözlerle anarken Vicdan ve Nefise ile hemfikir olduğunu da belirterek farklı romanın kadın kahramanları ile aynı çizgide buluşur. İngiltere'nin yeşilliği ve kırları onun gözünde de özgürlük mekânlarıdır. Sırma'ya *"Pikapta Mozart… Çayımı yudumluyor, yağmuru seyrediyorum. Bu ülkeyi ne çok seviyorum bilsen. Seni nasıl özledim, anlatamam. Keşke burada yanımda olsan, İngiltere'nin yeşilliğini*

paylaşsak…" (Atasü, 1992, s. 132) diyen İdil, kendisini ait hissettiği mekânda renklerin ve seslerin uyumu ile tümlenme sağladığına işaret eder. İdil ile ilgili öyküde geçen "dünya vatandaşı" ifadesi önemlidir. Kimliğini kendi ırk, din, cinsiyet özellikleri üzerinden sınırlamak yerine keskin ve belirgin tanımlardan uzaklaşan kadın kahraman için Sırma, *"ülkemin kadınlarının ulaşabileceği doruktaydın: Dünya vatandaşı…"* (Atasü, 1992, s. 162) diyerek kendisine de rol model olan İdil'in dorukta kavuştuğu özgürlüğün diğer kadınlara ne kadar uzak olduğuna da işaret etmektedir.

Nefise ve Vicdan gibi kırlarını övdüğü İngiltere'nin sosyal ortamına hayran olan İdil, olumsuz bir özelliğin de altını çizer. Araştırma imkânları nedeniyle Batılı üniversiteleri överken "*İngiltere'de araştırmada yükselebilmek için, ilgili kurumlarda ne kadar katı burjuva kurallarının işlediğini bilsen, şaşarsın!"* (Atasü, 1992, s.146) diyerek iş yerinde emeğin karşılığını almanın zorluklarının altını çizer.

10.2. Özel Alanın Kullanımı

Mekânların cinsiyete göre kullanım alanlarının belirlenmesi kadınların Fenster'in vurguladığı gibi 'şehir hakkı'nı erkek egemen güç karşısında ellerinden almaktadır. *"Etnik, kültürel ve toplumsal cinsiyetle de bağlantılı eril güç ilişkileri''* (Paköz, Coşkun, 2014, s.221) mekânın kullanımı üzerinde en etkin araca dönüşmektedir. Feminist yazarlar, kadın cinsinin özel alanları kullanımında da önyargılar üreten ataerkil zihniyete karşı çıktıklarını kurmaca metinlerde ortaya koyarlar. Kadınların cinsiyetçi sınıflamalarla kurgulanmış mekânlara hapsedilmelerini roman ve öykülerinde yansıtırken ataerkil ideolojiyi eleştiren Erendiz Atasü feminist yaklaşımla kadın kahramanların mekân ile ilişkisini irdeler.

''Yaşlı Bir Genç Kız'' öyküsünde anne rolündeki kadın kahraman tıp fakültesinde okuyan kızı tarafından "tüm yaşamı küçük bir kentte mutfağı ve çocukları arasında geçmiş cahil bir kadın" olarak tanımlanmaktadır. Ev içlerinde dar alanlara hapsedilerek sadece ev hanımlığı ile var olan "anne modeli'' mutfak ile ilişkilendirilen bir kimliğe sıkıştırılır. Eğitimsiz annesinin cehaletinin kendi inatçılığı ve katılığı ile de ilgili olduğunu düşünen kadın kahraman "öz anasının düşüncelerini değiştiremeyen yedi kat elleri etkilemeye ne diye kalkışmış" diyerek abisinin devrimci mücadelesinin ev içinde de yenilgiye uğradığına işaret eder. Geleneksel kalıplara sıkışmış bir hayat yaşayan anne modeli "yenilenmeyen ve değişmeyen" kimliğiyle uyumlu özel alanda yaşamaktadır. Mekân da sınırlarını değişen zamana rağmen korumaktadır.

Toplumsal cinsiyet yalnızca cinsiyet farklılığını belirlemekle kalmaz, aynı zamanda cinsler arasındaki eşitsiz güç ilişkilerini de belirtir. (Berktay, 2009, s.16). Öyküde erkek kahramanlar dış dünyada kendi siyasi, sosyal ve kültürel özelliklerine uygun fikirleri sergiledikleri eylemlerle yaşamlarının akışını sürdürürken ev kadınlarının "adanmış'' eş ve anne kalıbının donukluğunu zamansal ve uzamsal çizgide yaşamayı sürdürmesi anlatıcı tarafından eleştirilmektedir.

Erendiz Atasü'nün öykülerinde mutfak ayrı bir öneme sahip olan iç mekândır. Kadınla özdeşleştirilen mutfak cinsiyet hiyerarşisinin uygulama alanı olarak kimlik kazanmaktadır. Kadınların eş ve anne rollerine sahip çıkmaları mutfakta geçirilen zaman dilimleriyle ilişkili değerlendirilmektedir. "Kayısı Gülü" adlı tiyatral öykünün girişinde yazar anlatıcının tüm ayrıntılarıyla betimlediği "sıradan bir mutfak" ile karşılaşırız. Mekân, kadın kahramanın "sıradan, tekdüze, sıkıcı, dar" gündelik yaşantısına işaret ederek işlevsel bir fonksiyon üstlenmektedir. "Orta halli bir apartman dairesinin 5 metrekarelik mutfağı" kadın kahraman için adeta bir hapishane gibidir. Işığın çok az olduğu bu mutfağın küçük penceresinin camı puslu ve perdesi kirlidir. Mutfak içinin bu karanlığına mahkûm kadın kahramanın dış dünya ile bağının çok az olduğunu anlaşılmaktadır. Tezgâhın üstündeki "çok sayıda, çeşit çeşit kirli kapkacak" bu mutfaktaki kalabalığın ve yığının sembolüdür. Kadın kahramana hareket alanı bırakmayan bu eşya yığınındaki "tencereler, tabaklar, bıçaklar, bardaklar" adeta çoğalan, onu ezen "karşı güç" gibidir. Dış dünya ile bağlantısı olmayan "soyutlanmış'' kadının etrafındaki nesneler kadına toplumsal cinsiyet rollerini dayatan eril gücün mutfaktaki temsilcilerine dönüşürler.

Öyküde "mutfak" kadının kimliği ile bütünleş(tiril)miş bir iç mekândır. Kadının "olması/bulunması gereken" ya da "ait olma bilincini her an duyumsaması beklenen" bir dişil mekândır. Kadın öznenin hem bireysel hem de toplumsal kimlik kazanım sürecinde özellikle geleneksel toplumlarda kadın-mutfak ilişkisi başat rol oynamaktadır. Mekân ile karmaşık bir ilişki yaşayan kadın öznenin varlık alanı olarak nitelenen "ev içi/mutfak" oldukça önemlidir. Öyküde "sıradan bir mutfak işte" vurgusunun sıkça yapılması aynı kaderi paylaşan kadınların ortak yazgısına da işaret eder. Bu bakımdan "iç boğucu, kasvetli, rahatsız eden" iç mekânın tasviri önemlidir:

"*Dört bir yanda dolaplar, dolaplar... Dolapları dolduran porselen, cam, metal, melamin gereçler... Köşede ağzına kadar dolup da taşmış büyük bir çöp bidonu. Kalabalık bir ailenin beslenme artıklarının depolandığı yer... Kovadan hafifçe sızan koku... Havada, pişen yemeğin, bulaşık deterjanının ve çöp kokusunun karışımı...*

Üretim, tüketim ve bakım onarım kokusu... Sıradan bir mutfak işte... Bol kokulu ve sessiz" (Atasü, 1988, s. 121).

Hale Gezer "Mekânların Kadınsı Anlatımları"nda kadını ev mekânının derinleşen zamanının kaçınılmaz bir ortam taşıyıcısı ve geçen zamanın izlerini görünür kılan 'evin ruhu' olarak tanımlar. Evin ruhu ile kadının ruhu arasında kimi zaman müthiş bir hesaplaşma, kimi zaman kusursuz bir uyum kimi zaman da fantastik bir öznel katılımın olduğunu vurgular. (Gezer, 2010, s.94) Erendiz Atasü kadın kahramanlarının mekânla çatışan ya da uyum içinde olan hallerini onların iç dünyalarına ışık tutarak yansıtmaktadır.

Pis kokulu, dağınık, kalabalık, küçük mutfağın öyküdeki görüntüsü ile uyumlu bir fiziksel portreye sahip kadın kahraman "oyuncu" başlığı altında tanıtılmaktadır. Tiyatro oyunu tarzında yazılmış öyküde yazar anlatıcı mutfaktaki kadını ismine yer vermeden sadece "kadın" diye belirsiz bir ifade ile tanımlar. Diyaloglarda onun ismini belirtmeden genel "kadınlık" haline uygun bir tipe dönüştüren yazarın bilinçli bir seçim ile bu yöntemi işlevsel kullandığı düşünülür. "Kendine ait bir kimliği" olmayan ya da "kendi benlik algısına yabancı" kadınların ev içi yaşantılarının temsilcisi olan bir öznenin "silik" durumu yansıtılmaktadır. Mutfağa girdiği anlarda sürekli çocukluk yıllarını hatırladığını söyleyen kadın kahraman için geçmiş zamana yolculuk onun nefes almasını sağlayan unsura dönüşür. Çocukluk yıllarının mekânları mutfağın karanlık ve kasvetli havasını dağıtan kalabalık aile ortamı ve renkli hatıralar ile doludur. Geleneksel kadın rolündeki kahramanın şu sözleri onun iç dünyasını yansıtmaktadır:

"*Niyeyse, çocukluğum hep aklımda son günlerde. Niyeyse de mutfağa girer girmez düşüyor aklıma eski günler. Eh, ömrüm burada geçiyor, sayılır. "Ne alınacak, ne verilecek, ne temizlenecek.." leri, "bugün ne pişecek..." leri yoluna koyduktan sonra hep bizim yalı canlanıyor karşımda. Şu pis duvarlar değil de, rıhtımla kayıkhane gördüğüm sanki.(...) işte, pırıl pırıl, daha dün gibi, hepsi gözümün önünde..."* (Atasü, 1988, s.122).

"*Mazi içimizde sürüp gider, hiçbir zaman tümden silinmez. Onun izlerini taşır, onunla birlikte yaşamayı öğreniriz''* (Akdemir, 2010, s.14) diyen Erendiz Atasü'nün kadın kahraman için geçmiş zamanın yitik cenneti olan çocukluğu kurtarıcı rol üstlenmektedir. Zaman, kadın kahramanı bunaltan ve yoran mekân karşısında onu "iyileştirici'' unsur olarak karşımıza çıkar. Apartman duvarına bakan dar ve küçük mutfağında geçim sıkıntısıyla yaşadığını belirten anlatıcı kadın, "ucuz ve lezzetli" yemekler hazırlamasını söyleyen kızına çok öfkelenir. Yüzeysel kimliği nedeniyle aile

üyeleri tarafından aşağılandığını, onların gözünde itibarsız olduğunu ve varlığının bir anlam ifade etmediğini düşünen kadın kahramanın şu sözlerinde sitem ve öfke iç içedir:

"*Ottan başka ne var, hem ucuz, hem lezzetli a benim güzel kızım! Ispanak, semizotu, dereotu, nedir o balığa konan, ha roka... Yap yapabildiğin kadar, renk renk, çeşit çeşit salata... Ucuz ve lezzetli... Hiç saygı duymuyor bana hiç... Mutfağa tıkmışlar beni... Sonra da mutfaktan ötesini bilmiyormuş diye saygı duymuyorlar. Oldu mu ya be kızım!.."* (Atasü, 1988, s. 146).

"Balkon Saati" adlı öykünün ana kahramanı geçim sıkıntısı çeken bir kadın öğretmendir. Öyküde birinci kişili anlatımla onun yaşamını kendi sözlerinden öğreniriz. "İki aylık yaz tatilinde bakıcıyı işten çıkarıp bebeğine kendisinin bakmak zorunda kalması" kadın kahramanın sosyo-ekonomik durumuna işaret eden önemli bilgiler sunmaktadır. Öykünün adından da anlaşılacağı üzere "balkon" kadın kahramanın nefes alma, rahatlama yeri olduğundan simgesel bir mekândır. Gülten Akın'ın *"Beni Sorarsan"* adlı kitabında Susma şiirinde *"Kadın görünmüyor, iki yanda da yok/ balkonda, verandada, hayır yok/ kapattı kendini yalnızlığıyla…"* deyişini akla getiren bir işleve sahiptir. Balkon ev içinin kasvetinden dış dünyanın tehlikelerinden uzak olunmayı sağlayan ara mekândır. Huzursuz ve mutsuz anlarda içeriye sığamayan dışarının da kaousundan kaçan birey için sınırda bir ara bölge yaratmaktadır.

Öyküde "Ekrem'le hiç geniş balkonlarda akşam keyfi çatmadık" diyen kadın anlatıcı, yaşamının sıkıntı içine geçtiğine işaret eder. Kadın kahraman mekânı doyasıya kullanamamış olduğunu anımsadığında hüzünlenir. Bebeği doğduktan sonra iyice daralan, küçülen, kalıplar arasına sıkışıp kalan küçük dünyasından memnun olmayan ben anlatıcının şu sözleri önemlidir:

"*Üçüncü kattan bakan miyop gözlerim, yeşil üzerindeki al lekeleri empresyonist tablolar gibi algılıyor. Eskiden resim sergilerini gezmeyi severdim. Şimdi, hele bebek doğalı, hiç zamanım yok böyle şeylere. Çok seviyorum o gülleri. Bazen dakikalarca balkondan sarkıp onlara bakıyorum"* (Atasü, 1983, s. 82).

Bu noktada "gül" imgesi oldukça önemli bir işleve sahiptir. Ben anlatıcının zihninde çeşitli çağrışımlar yaratan gül kokusu onu mutlu gençlik dönemlerine doğru yolculuğa çıkarır. Dış dünya ile kurduğu bağlantıda resim sergilerinin öncelikli olarak hatırlanması kadının ince bir zevke sahip olduğunun işaretidir. Balkondan bakınca sanat eseri gibi görünen gülleri dahi zor seçiyor olması ataerkil kültürün kadının tek tipleşen küçük dünyasında onu "körleştiren'' düzenine gönderme olarak okunmaktadır. Kendi genç kızlığını hatırlayan kadın kahraman, yoğun gül kokusu ile yıllarca özlem duyduğu

ve merak ettiği cinsel tutkular arasında ilişki kurar. Bastırılmış bir cinselliğin ve özlenen sıcaklığın dile getirildiği bu bölümde genç kızlık döneminin örtük arzuları açığa çıkar:

"*Düşlediğim gül kokusu bana eski yılları çağrıştırıyor. Çok eskiyi. Kirazın kilosunun on lira olduğu; yaz geceleri insanların balkona çıkmaya korkmadığı günleri. Genç kızlığımı… Bir bir ışıkların söndüğü, mavi gecenin karardığı geç saatlerde içimde hüzün koyulaşırken tek başıma balkonda oturur, tenimi yalayan okşayıcı yaz rüzgârının bedenime yaydığı titreşimleri dinlerdim. Rüzgarın komşu bahçelerden getirdiği gül kokusu bir erkeğin dokunuşuna duyduğum özlemi artırırdı"* (Atasü, 1983, s.83).

Kadın kahramanın balkonda geçirdiği saatleri *"Bu günün en güzel saati. Bu, kadınların özgürlük saati"* (Atasü, 1983, s.85) diye tanımlaması ona eşlik eden geçmiş zaman hatıraları ile arasına kimsenin girmeyişidir. Kendi arzularını, isteklerini ve tutkularını özgürce hissedebildiği yalnızlık mekânı balkona özel anlamlar yüklemesinin nedeni kendi bilinci ile mekân arasındaki ilişkidir. Mekânın oldukça işlevsel olduğu öyküde mekânın fiziksel koşullarının tasvirinde dikkat çeken noktalar vardır. Ev içleri, kadını kapana kıstıran, boğucu, karanlık ortamlardır. Dar, uzun, iç içe balkonlar sosyo-ekonomik yapının da önemli birer göstergesidir. Kadın kahraman için balkon kendi iç seslerini dinlemesine izin vermesi bakımından özgürlük mekânıdır. Ev içi hapsinden özgürlüğe ilk adım atılan yer olduğu için anlamlıdır. Hava alan kadın kahramanın burada aldığı nefes onun toplumsal cinsiyet rolleri kalıpları arasında boğulmasını önler.

Tiyatro Sevenler Kulübünün daveti üzerine ödül törenine giden erkek yazar kahraman, opera binası bekçisinin evinde yoksulluk içindeki hayata tanık olur. "Pazen entarisinin üstüne yün bir hırka geçirmiş, başı yemenili gençten bir kadın" kapıyı açtığında yazarın elini ayağına dolandıran heyecanının "alt sınıftan birisiyle karşılaşma" telaşı olduğu belirtilir. Yaşam boyu "onlar''ın savunuculuğunu üstlendiği halde hafif bir küçümseme ve yabancılık duyduğundan suçluluk duygusuyla ezilir. Dar bir mekânda kurmaca metin yazarının kendi yazarlık dünyasının kahramanlarından "yoksul genç kadın'' ile reel dünyada karşılaşması sosyal sınıflar arasındaki sınırların ve çatışmaların sanatçının iç dünyasındaki yansımalarını ortaya koymaktadır. "Tek göz bekçi kulübesinde'' genç kadın kapıda yabancı bir adama bilgi verirken rakısını yudumlayan eş, kapılarını çalarak keyfini kaçıran erkek yazara içten içe öfkelenir. Yazar çay içmek üzere bekçi odasına girdiğinde "alçak tavanlı, kör ampul ile ısınan oda" kendisinde sadece "kaçma" isteği uyandırır. Mekân tasvirinde dikkat çeken husus mekânın kadını ve eşini kendisine benzeten gücüdür. Kurmaca eserlerinde anlattığı kişilere aslında ne kadar yabancı olduğunu onları kendi doğal yaşam alanlarında görünce idrak eden erkek

yazar kasvetli binanın özellikle genç kadının kimliğinde baskı unsuru olduğuna işaret eder. Erkek yazara ödül törenine dair kapıda bilgi verirken dış dünyadan gelen birini tek göz odalarına ilgi ve ısrarla götürmeye çalışması da genç kadının donuk mekânda bir değişim yaratma isteğidir, çünkü eş zamanlı olarak kendi dünyası da canlanacaktır.

Dönüştürücü güce sahip mekânlardan biri ‘‘Kadınlar Vardır’’ öyküsünde Servet Hanım'ın rahim ameliyatı için kaldığı özel hastane odasıdır. Öyküde *"apayrı bir dünya" olarak tanımlanan oda "dış dünyadan kopuk ve bağımsız"* dar mekândır. (Atasü, 1983, s.34). Bu hastane odası onu dış dünyadan soyutlayan, kısıtlayıp baskı altında tutan "boğucu" mekân olarak değil; kadın öznenin ilk kez özgürleştiği, kimsenin denetimi altında olmadan kendi kimliğini görmesini sağlayan bir yaşam alanı olarak karşımıza çıkar. Geçici de olsa kadın kahramana kendisiyle yüzleşme hakkı tanıyan "rahatlatıcı" mekâna dönüşür. Hastane odasının zihinsel çağrışımı düşünüldüğünde "kaçılası'' bir yer olsa da ataerkil düzenin eş ve anne rollerinin ağır yüklerini kapı önünde bırakarak yalnız kalan geleneksel bir kadının özgürlük alanına dönüşmesi mekâna da yeni bir kimlik kazandırır. Bu bakımdan öznelerin ruh hallerine göre kimlik dönüşümüne uğrayan bir iç mekân söz konusudur.

Servet Hanım ameliyat sonrasında farklı sosyal sınıflardan kadınların yer aldığı koğuşa geçtiğinde dış dünyanın yeni insanlarını ne kadar çok özlediğini fark ederek onlarla iletişim kurmayı başarır. Bedenin sorunlar yaşadığında ağrı ya da acı ile sesini bireylere duyurabilmesi gündelik yaşamın akışının durmasını sağlamaktadır. Servet Hanım bedeninden yükselen iç seslerle kadın kimliğini fark ettiğinden hastane koğuşundaki diğer kadınların dünyalarına da ilgi duymaya başlar. Erkek tahakkümü ile Servet Hanım'ın yalıtılmış özel odaya tekrar alınması talebi karşısında kadın kahramanın "*Siz hayatım boyunca beni kullandınız, şimdi de paralı odayla gözümü mü boyamak istiyorsunuz? Hasta arkadaşlarımla birlikte olacağım"* (Atasü, 1983, s.57) demesi yazarın feminist bilincini ortaya koyan bir tutumu sergilemektedir. Sağlıklı günlerinde özgürlük alanına sahip olamayan ev hanımının diğer hasta kadınlarla birlikte olma hevesi aslında onları hasta eden erkek egemen dünyanın değerleri karşısında birlik duygusunu hissedebilme arzusudur.

SONUÇ

Feminist bir yazar olan Erendiz Atasü, roman ve öykülerinde iktidar aygıtlarının kadın kimliğinin oluşmasını engelleyen unsurları ile hesaplaşmaktadır. Yazar, erkek egemen düzenin kadını ezen, dışlayan ve horlayan tutumunu kadın kahramanların yaşamlarından sunulan kesitler aracılığıyla eleştirmektedir. Eserlerini feminist bir bilinçle yazan Erendiz Atasü, aşk, evlilik ve cinsellik ile varoluşunu duyumsamaya çalışan kadın kahramanların uğradıkları hayal kırıklıklarını ortaya koymayı amaçlar. Ataerkil kültürün toplumsal cinsiyet rolleri ile şekillenen kadınlığın ikincil konumunun bir yazgıya dönüşme nedenlerini roman ve öykülerinde sorgulayan Atasü, ‘‘kadın yazar’’ kimliği ile hareket eder.

Erkeği “üstün’’ kılan cinsiyet ideolojisine karşı yürütülen mücadelede kadınların her alanda özgürlüğe kavuşmaları gerektiğini savunan feministler için kurmaca eserlerin önemli bir rolü vardır. Kadının siyasi, sosyal ve kültürel alanda kazandığı hakların onu ikincil konumdan kurtaramadığını savunan feminist hareket, “eşitlik’’ vurgusunun yerine “farklılık’’ ilkesinden yola çıkarak gerçek “kadın kimliği’’ için mücadeleyi sürdürür. Cinsiyetçi yaklaşımların ifşa edilmesi ve kadının özgürleşmesi için sistemli bir şekilde yol alındığında feminist hareketin feminist kuram ile doğrudan bağlantısı kurulur. Feminist hareket ve kuramın işbirliği, tarihin “sessiz’’ özneleri olan kadınların bastırılmış seslerinin ortaya çıkarılmasına büyük katkı sağlar. Erendiz Atasü’nün eserlerinde kadın kahramanların kendi iç seslerine kulak vermesiyle sessizlik, edilgenlik gibi kadınla özdeşleşen kavramlar yeniden sorgulanmaya başlanır.

Feminist kuram ve edebiyat eleştirisi toplumda erkeğin “üstün’’ konumunun eril sanat dünyasınca onaylandığını ve eril söylemin yeniden üretilerek pekiştirildiğini savunmaktadır. Gündelik yaşamda erkeğin efendi, kadının ise hizmetkâr rolünün toplumsal kültürün kodları ile kurgulandığı görülmektedir. Cinsiyet rollerinin biyolojik kimliklerle değil toplumsal kimlikle ilişkili olduğunun ifşa edilmesi, eşitsizliğin giderilmesi için ilk adımların atılmasını sağlamıştır. Kurmaca metinlerde erkek kalemlerin “cinsiyet körlüğü’’ nedeniyle toplumda olduğu gibi sanat dünyasında da “nesne’’ konumundaki kadınlar, feminist bilinçle yazan kalemler sayesinde “özne’’ konumunu elde eder. Feminist edebiyat eleştirisinin temel çıkış noktası, edebiyat dünyasında kadın geleneğinin oluşturulmasıdır. Fransız feminist kuramcılar, dil ve edebiyat ilişkisini “cinsiyet’’ odaklı bir yaklaşımla sorguladıklarında ataerkil ideolojinin dili araç olarak kullandığı gerçeğiyle yüzleşilmesini sağlar. Kadın dilinin oluşturulması

için özellikle beden anlatılarına ihtiyaç duyulduğu görülür. Irigaray, Cixous ve Kristeva başta olmak üzere farklı kuramcıların beden yazınına dair savundukları görüşlerin ortak noktası, kadın bedeninin bastırılmış iç seslerinin kurmaca metinler aracılığıyla dışa vurumunun mümkün olduğudur. Metinlere sinmiş iktidar aygıtlarının örtük diline karşı kadın bedeninin açığa çıkarılan duyguları, kadının kendi gerçek doğasına kavuşmasını sağlayarak onu özgürleştirecektir. Beden-benlik oluşumu arasındaki ilişkiyi irdeleyen feminist kuramcılar, kadın kimliğinin "dişil dil'' sayesinde varlık kazanacağını savunmaktadır. Edebi eserlerde kadın cinsinin temsiliyet sorunu yaşamasının temel nedeni, eril dilin kodları olduğundan ''kadın yazar'' bilinci ile kurgulanan metinlerde ataerkil tahakküme karşı bir direniş söz konusudur.

Feminist kuram ve eleştirinin metodolojisi nesnesinin de öznesinin de kadın olmasından hareketle bilimsel araştırmaların "nesnellik'' ilkesinin sorgulanmasını sağlamaktadır. Kadın araştırmacıların kadın dünyasını irdelediği çalışmalarda nesnel ve öznel bakış, araştırma nesnesi ile araya konulan mesafenin belirleyici unsurudur. Feminist edebiyat eleştirisi, feminist yazara dönük veya kadın okura dönük incelemelerde hem yazarın feminist yaklaşımını ortaya koymayı hem de anlatı düzlemindeki cinsiyetçi örgütlenmeye dikkat çekmeyi amaçlamaktadır.

Edebi metinlerde, ötekileştirilen kadın figürün kaderini kadın yazarın ve şairin de yaşadığı görülür. Erendiz Atasü, kadın yazarların ayrı bir duyarlığa sahip olduğunu ve kadın bilinciyle yazarken "dişil dil'' kullandıklarını savunur. Karşı görüşteki sanatçılar ise "kadın'' kimliği vurgusunu kadın özne için yeni bir dışlayıcı kategori olması bakımından eleştirir. Feminist edebiyatın ön koşulu olarak görülen dişil dili kullanarak kahramanların iç dünyasına ''kadın yazar'' kimliğiyle ışık tutan Atasü, edebiyat-cinsiyet ilişkisini merkeze almaktadır.

Toplumda yaşanan siyasi, sosyal ve kültürel değişim, kurmaca metinlerde kadın temsiliyetine yön verir. Divan edebiyatı geleneğinin eril tahakkümü ve geleneksel toplumun kapalılığı da kadın temsilleri üzerinde etkilidir. Toplumsal cinsiyet rolleri, erkek egemen geleneğin sosyal yaşamın tüm alanlarına yayılmasının temel sebebidir. Kadın yazar ve şairlerin gazete ve dergilerde evlilik, boşanma, miras gibi konularda kadın kimliği ile yazmaya başladıkları sürecin Batılılaşma döneminde hız kazanması toplumda "görünür'' olmaya başlayan kadın imgesi ile doğrudan bağlantılıdır. Öncü kadın şair ve yazarların sosyal statü sahibi ailelerin kızları olması kadının toplumsal konumunun onun yaratma eylemini etkileyen temel unsurlardan biri olduğunun göstergesidir. Divan şiiri ve halk şiirinde "kadın figür ve kadınsı söyleyiş'' araştırılırken

antolojilere başvurularak istatistik verilerden faydalanılmıştır. 1950'lerden itibaren hem bireysel hem de toplumsal temaları işleyen kadın sanatçı sayısındaki artış, kadının bireyliğinin farkına varması ve doğal gerçeklerini keşfetme gücünü kendinde bulmasıyla ilişkilidir. Bireysel kimliğini etkileyen toplumsal cinsiyet rolleri ile hesaplaşmaya başlayan kadın sanatçının Batı'da birey olgusunu merkeze alan sanatın öne çıkmasından etkilenmesi, metinlerin içerik ve biçim özelliklerine yansır. Kadın bireyin eserlerde "özne'' olarak kendine yer bulması ile modernleşme hareketleri arasında bir ilişki söz konusudur. Erkek sanatçının ilham perisi olan kadın tipi yerine kadınlık bilinciyle duygu ve düşünce dünyasını sorgulayan kadın öznenin varlığı, modern edebiyatta kadın seslerinin yükselmesini sağlar.

Modernleşmenin asli unsuru olarak algılanan kadın figür, Tanzimat döneminden itibaren yeni toplumun "yeni kadın modeli'' olarak sunulduğundan edebiyattaki izdüşümleri de bu doğrultudadır. Aydın erkek yazarların kadın konusundaki hassasiyetinin toplumun gelişmesi için öncü kadın rolü üzerinden kurgulanması söz konusudur. Görücü usulü evlilik, miras hukukunda cinsiyet eşitsizliği, çok eşlilik gibi temalar hem erkek yazar hem de kadın yazarın kaleminden işlenirken iktidarın kadın cinsi üzerindeki ezici gücüne işaret edilir. Toplumsal yaşamda "kurban'' rolündeki kadın figür erken dönem eserlerde zayıf, güçsüz, duygusal kişiliği ile pasif konumdadır. Kadının edilgenliği bu eserlerde kadın meselesi tartışılırken de değişmeyen unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Roman ve öykü yazarlarının zihinlerinin yansıması olarak Mahpeyker gibi arzulu, tutkulu, fettan kadın ile Dilaşup gibi temiz, saf, uysal kadınların erdemli ve erdemsiz şeklinde kategorilere ayrılması söz konusudur. Ataerkil kültürler kadını bütün olarak kabul etmeyip kimliğini parçalara ayırdığından onun özgürleşmesine engel olur. Edebiyat dünyasının kadın kategorilerini destekleyici tutumla "Dilaşup'' etrafında gelişen değerlere övgüsü, eril düzenin kadın imgesini pekiştirir. Bazı kadın roman ve öykü yazarları da benzer bir ahlâkçı tutum sergileyerek toplumsal cinsiyet rollerini bilinçsizce de olsa yeniden üretmektedir. Halit Ziya Uşaklıgil'in Bihter'in ayna karşısında kendi bedeniyle ve ruhuyla yüzleşmesini sağladığı sahne, erkek yazarın kadın karakterin iç seslerine kulak tıkamadığının ve onu karmaşık iç dünyası ile yargılamadan anlamaya çalıştığının göstergesidir.

Halide Edip Adıvar, Handan ve Seviye Talip başta olmak üzere kadın kahramanların iç dünyalarını yansıttığı eserlerinde toplumsal ahlâka aykırı olsa da kadının kendi arzularıyla yüzleşmesine imkân verir. Halide Edip Adıvar'ın ideal bir toplum için kurgulanan "milliyetçi feminist'' kadın imgesine katkı sağlayan "cinsiyetsiz

kadın yurttaş'' figürleri, misyon sahibidir. Eğitimli, ahlâklı ve vatansever kadın kahramanların özellikle kadın erkek ilişkilerindeki çıkmazlarının yansıtılması, yazarın kadının duygu dünyasında yaşananlara karşı hassas olduğuna işaret etmektedir.

Kadın öznenin Türk toplumunun farklı tarihsel süreçlerinde medeniyet değişiminin aktörü olarak görülmesi, onu "vitrin öğesi'' haline getirir. Ezilen kadının hakları savunulurken dahi "birey kadın'' yok sayılır. Ulus devlet inşasında yeni kadın kimliği yeni toplumsal kimlikle eş zamanlı kurgulanırken Cumhuriyet değerlerine sahip çıkan kadın olgusu yüceltilir. *Dağın Öteki Yüzü*'nde Erendiz Atasü'nün işaret ettiği gibi Cumhuriyetin idealist kuşağı iyi yurttaş, iyi anne ve iyi eş olmak için iradeli ve kararlı davranmaktadır. Kadınların cinsel yaşamlarını yok sayan bu sakınımlı yaklaşım, kadının kamusal alana çıkıp görünür kılınmasına rağmen kadınlığını yaşamasını engelleyen bir zihniyetin göstergesidir. Türk toplumunun Batılı değerleri benimsemeye başladığı dönemde kadınların Reşat Nuri, Yakup Kadri, Peyami Safa'nın bazı romanlarında yozlaşmış kültürün tehlikeli aktörü olarak kurgulanması, kadın özneyi kendi birey kimliği ile değil toplumsal konumu ile değerlendiren erkek yazar bakışının ürünüdür. Alafrangalığın toplumda yarattığı ahlâksal düşüşün sorumlusu olarak gösterilen kadın kahramanların cinsiyetçi tavırla kurgulandığı eserlerde benlik sahibi olmayışı dikkat çekmektedir.

Cumhuriyet kuşağının modern kadın yazarlarının kaleminde kadın kahramanlar, bireysel kimlikleri ile var oluncaya dek "vitrin öğesi''konumuna mahkûm kalmışlardır. Devlet feminizminin eserlerde baskın olması sonucunda kadının "iyi anne, eş, yurttaş'' olmaya odaklı bir varlık olarak kurgulanması toplumsal cinsiyet rollerinin kalıplarıyla uyumludur. Yazarlar roman ve öykülerinde kadın kahramanlara kendilerini ifade etme hakkı verdiklerinde dahi onların toplumsal cinsiyet rolleriyle uyumlu olmalarına dikkat eder. Erendiz Atasü'nün roman ve öykülerinde kadın kahramanlar bu toplumsal cinsiyet kalıplarının dışına çıkmak için mücadele ederler. Kendi doğasını keşfetmeye başlayan kadın kahramanın anne veya eş rolü ile değil gerçek kadın kimliği ile varoluşunu sorgulaması bu bakımdan önemlidir.

Türk edebiyatında köy sorunlarını anlatan toplumcu gerçekçi çizgideki romanlarda ezen ezilen çelişkisi üzerinden yapılan hak arayışları "cinsiyetsiz'' kadın kahramanlara yer verilmesi dikkat çekicidir. Feodal düzende ağaların baskıları karşısında 'ezilen insan' anlatılsa da aynı değerlerin tutsaklığında yaşayan 'kadın insan' eserlerde feminist bilinçle yer almaz. Erkek öznenin kahramanlaşıp haksız düzene başkaldırdığı romanlarda kadının sessiz ve silik destekçi olarak geri planda olması

1940-1950 yılları arasında kadının edebiyat dünyasında henüz özgürlüğüne tam anlamıyla kavuşamadığının işaretidir. Atasü, köy veya kasabadaki kadın kahramanların kent kültüründe de ataerkil düzenin şekil değiştirerek de olsa iktidar araçları ile kuşatıldığını vurgular.

Kırık aşkların, evliliklerdeki mutsuzlukların, ayrılık acılarının sıkça işlendiği duygusal kadın romanları "popüler aşk romanı" olarak adlandırılarak edebi değerden yoksun olmakla eleştirilir. Muazzez Tahsin Berkant, Kerime Nadir gibi kadın kalemlerin kadını kendi gerçekliğinden koparak aşırı duygusallığa sürüklenmiş kadın imgesi kurguladıkları savunulur. Ataerkil kültür, kadın ve erkek cinsine dair kurguladığı dikotomilerde kadını zayıf, duygusal, narin olanla eş kılarken erkeğe ise güçlü, akılcı, dayanıklı sıfatlarını yakıştırmaktadır. Eril zihniyetin dayatmalarına uygun bir kadın resmi çizen aşk romanları "kurban'' figüre dönüşümün nedenlerini sorgulasa da kadının toplumsal kimlik bağlarını yeterli düzeyde yansıtamaz. Buna rağmen popüler kadın romanları, köy romanlarının yarattığı "kadın idealizasyonu''nun dışına çıkılmasını sağlaması bakımından değerlidir.

Erendiz Atasü'nün tüm romanlarında, pek çok öyküsünde aşk, evlilik, cinsellik, ayrılık teması işlenmektedir ve feminist yazar bilinciyle derinlik yakalayan Atasü'nün kadın kahramanları, yaşadıkları hayal kırıklıklarını anlamlı deneyimlere dönüştürür. Onların kendi bedenlerini keşfetmesini sağlayan aşk ve cinsellik, kırılmalara sebep olsa da yaratıcı enerjiyi açığa çıkarmaktadır. Popüler aşk romanları ise kahramanların duygu dünyasını varoluşsal zeminde tahlil edemediği için eleştirilere maruz kalır. Erendiz Atasü, tutarlı, kurgulanmış bir benlikle hareket eden kadın özneyi değil doğal kimliğine kavuşmuş gerçek kadın özneyi eserlerinde anlatır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kurmaca dünyasında olduğu gibi medeniyet krizini sorgularken kadını sadece kültürel dokunun yansıtılmasında araç konumuna indirgeyen erkek bakışı, kadına yabancı erkek yazarların bilinçaltının dışavurumudur. Kadın yazar tanımını sert bir dille eleştiren ve feminist edebiyata mesafesini sıkça dile getiren Adalet Ağaoğlu'nun eserlerinde kadın 'başkaldıran özne' konumuna yükselse de yazarın amacı toplumsal tarihle hesaplaşmak olduğundan kadının bireysel tarihi geri plana itilir. 'Ölmeye yatan' Aysel karakterinin iç dünyasındaki fırtınaları sorguladığı romanı ile Adalet Ağaoğlu, ataerkil iktidarın sosyal kodlarının eğitim dünyası başta olmak üzere tüm alanlara yayıldığını ve hem erkeği hem de kadını bireyleşmekten alıkoyduğunu vurgular. Bu bakımdan yazarın 'kurgulanmış kimlikler' karşısında özgürlük mücadelesi veren iki cinsi anlatarak kadın edebiyatına önemli bir katkı sağladığı görülmektedir.

Nezihe Meriç başta olmak üzere Cumhuriyet döneminin kadın yazarlarının eserlerinde kadın kahramanların nesne olarak değil özne olarak kurmaca dünyaya girişi önemli bir gelişmedir. Sadece toplumsal kimliği ile değil bireysel kimlikleri ile de var olmaya başlayan kadınların aşk ve evliliklerde özgürlüklerini ellerinden alan ataerkil düzene yönelttikleri eleştiriler, kadını bütünsel bir yaklaşımla anlamaya çalışan kadın yazarların onlara açtığı özgürlük sahası ile mümkün kılınır. Erkek egemen kültürün namus ve ahlâk kavramlarından yola çıkarak kurguladığı kadınlık algısı, değişime uğramıştır. Seçme seçilme hakkına kavuşmuş, eğitim almış olsa da dar mutfaklara sıkıştırılmaktan ve gözetim toplumunun baskısından kurtulamayan kadın öznenin çıkmazları onlara kendi sesleriyle konuşma hakkı veren yazarlar sayesinde ortaya konulmaktadır.

Leyla Erbil, Pınar Kür, İnci Aral, Ayla Kutlu, Erendiz Atasü gibi modern kadın yazarların "cinsiyetsiz kadın'' imgesini yapısökümüne uğratan cesur bir dille yazmaya başlaması, kadın bireyin en doğal halleri ile kurmaca dünyada kendine yer bulmasını sağlar. Kadın figürler artık "evdeki melek'' ya da "şeytan'' değil sadece kendi kadın kimlikleriyle var olmaya çalışan bilinçli öznelerdir. Biçimsel özellikleriyle de dikkat çeken roman ve öykülerde kadının parçalı kimliği, kadın yazarların metinlerinde erkek söylemini yapısökümüne uğratarak ataerkil baskı unsurlarını yok eder. Aşksız, uyumsuz, yalnız kadın kahramanlar hiçbir ideolojinin güdümünde değildir. Çelişkileri, zaafları, zayıflıkları, dirençleri ve tüm zıtlıklarıyla tümlenmiş öznelerdir. Ensest, eşcinsellik, taciz, tecavüz kadın yazarların metinlerinde toplumun bastırılmış bilinçaltından çıkarılarak cesur bir dille sorgulanır.

1980 sonrasında yazılan kadın roman ve öykülerinde özellikle tarih ve cinsellik teması işlenirken örtük olanı ortaya çıkarma çabası dikkat çekmektedir. Ötekileştirilmeye maruz kalan tüm alt sınıflar (göçmenler, kadınlar, eşcinseller…) tabuların zincirini kıran kadın yazarlar tarafından dışlanmış kimlikleri ile kurmaca dünyanın kahramanına dönüşürler. Buket Uzuner, Elif Şafak, Şebnem İşigüzel, Ece Temelkuran, Müge İplikçi gibi yazarlar kimlik politikalarını sorgulayan bir bakışla kurguladıkları metinlerinde kadınların bireysel dramlarını toplumsal dramla iç içe anlatmaktadır. 1980 sonrasında İslami değerler üzerinden kurgulanan İslamcı kadın edebiyatı da kimlik ve benlik sorununu tartışan eserlerle sıkça gündeme gelmektedir. Erkeği "efendi'' olarak konumlandıran eril zihniyetin kadına dayattığı "pasif'' olma rolünün dışına çıkan eğitimli ve dindar kadının kimlik mücadelesinde "öncü'' kimliği ile kurgulanması dikkat çeker. 1990 sonrasında din, tarih ve cinsellik temalarını kadın

kahramanların iç dünyalarını merkeze alarak işleyen romanların sayısındaki artış, "Kadınlar da Vardır '' diyen Erendiz Atasü'nün bu düşüncesini doğrular nitelikte bir tabloyu yansıtır.

Farmakognozi alanının emekli öğretim üyesi olan Erendiz Atasü mesleki bilgisini yaratıcı yazarlığını besleyen ve zenginleştiren unsur olarak kullanır. Yazar, akademik kimliğiyle kullandığı kendine özgü dil ve anlatım sayesinde kadın gövdesine hem bilim insanı nesnelliğinde hem de feminist kadın yazar öznelliğinde yaklaşmayı başarır. Doktor eşinden boşanmış kadın yazarın kurmaca dünyasında dul olma halini ustalıkla anlatma gücü, kendi bireysel deneyimlerinden faydalanarak sağladığı içten söyleyiş ile bağlantılıdır. "Başımıza gelenleri değil, başımıza gelenler yüzünden yazıyoruz'' cümlesi ile Erendiz Atasü, gerçekliğin kurmaca dünyada dönüşüme uğradığına işaret etmektedir. Başlarına gelenlerden sonra dirençle hayata tutunmaya çalışan kadın kahramanlar, yazarın kimliğinden önemli parçalar taşır. *Açıkoturumlar Çağı*'nın iki eczacı kadın kahramanı Atasü'nün çift kişiliğini yansıtan ayna görüntüleri gibidir. Disiplinli akademisyen Neslihan ile hayal kırıklığına uğrayıp aşk defterini kapatarak feminist kimlikle yaratıcı yazarlığını keşfeden eczacı Meral, Erendiz Atasü'nün kurmaca dünyasında kendi yansımalarıdır. Dil duyarlığıyla tanınan Atasü'nün anadili sevgisi de kadın kahramanların dil ile ilişkilerini etkilemektedir. *Bir Yaş Dönümü Rüyası* romanında Türkçe kelimelerin kullanımı hususunda gösterdiği hassasiyetle Feride, romanda yazarın sözcüsü konumundadır. Erendiz Atasü'nün tüm kadın roman kahramanlarının ilerici, aydın, Kemalist, eğitimli, orta sınıf kadınlar olması yazarın otobiyografik unsurları metne doğallıkla yerleştirmesini kolaylaştırır.

Feminist kimliğinin yanı sıra kendisini Kemalist olarak da tanımlayan yazarın ideolojik duruşu onun eserlerine yansır. Cumhuriyet kuşağının idealist aydınları olan anne ve babasının öyküsünü kurmaca zeminde toplumsal tarihle iç içe işleyen Erendiz Atasü, kendilerini ifade edemedikleri için haksızlığa uğrayan ilkeli ve saf "taşralı Kemalistler''in öyküsünü Atatürkçü düşüncenin kendisinde yarattığı sorumluluk duygusuyla işler. Yazarın özellikle *Dağın Öteki Yüzü* romanında içerden eleştiri yaparak Kemalizmin kadına bakışındaki eksikliğin altını çizmesi Atasü'nün yazarlığının güdümlü edebiyatın bir parçası olmadığının bir kanıtıdır. Kadının özgürleşmesine engel olan farklı unsurları eleştiren Atasü'nün bu noktada feminist kimliğinin baskın oluşu dikkat çekicidir.

Yazarlığı hem mücadele alanı hem de sığınak olarak gören Erendiz Atasü kadın cinsine yapılan haksızlıklara metinleri aracılığıyla yanıt vermektedir. Toplumsal

cinsiyet eşitsizliklerini ifşa eden yazarın erkeği norm haline getiren ataerkil düzene karşı çıkışı söz konusudur. Kadın duyarlığı kavramını olumlayan bir bakışı savunan Atasü'ye göre yazma eylemi ile kadınlık arasında sağlam bir bağ bulunmaktadır. Yaratma enerjisini kendi kadınlık bilincinde bularak yazmaya başlayan Erendiz Atasü, Türk edebiyatında kadın yazarların eserlerinde dahi kadınlık deneyimlerinin kadınca bir bakışla yeterince ele alınmadığını savunur. Kendi eserlerinde bu boşluğu doldurmak üzere kadınların farklı alanlarda yaşadıkları deneyimleri kadın geleneği yaratmak üzere kurgular. Kadının kendine yabancılaştırıldığı bir düzende bu deneyimlerin farkındalığını yaşamazsa iktidarın gücü karşısında yenik olmaktan kurtulamayacağını savunur. Roman ve öykülerinde kendi deneyimlerini yeni kuşaklara aktaran dirençli kadın kahramanlar, yazarın söz ettiği feminist bilince yeni kuşakların sahip olacağı umudunu taşır.

Erendiz Atasü, kadın söylemini sadece kadın yaşantısını anlatma olarak görmez. Kadın edebiyatının kadınların iç dökme deneyimi olarak algılanmasına karşı çıkan Atasü'nün kendine özgü bir anlatımı vardır. Şiirsel bir dille kadın yaşantılarından kesitler sunan Atasü, olayların akışına değil kadının iç dünyasında yarattığı etkilere odaklanır. *Onunla Güzeldim* adlı kitabından itibaren hem biçim hem de içerik özelliklerinde yaşanan değişim, Atasü'nün yazma serüvenindeki değişimin ortaya çıkarılması bakımından önemlidir. Kadınların cinsiyet ayrımı karşısında uğradığı haksızlıkları anlatan yazarın kadın cinsinin kimliğinde ve benliğinde yaşanan dönüşümlere odaklanması onun eserlerinin içeriğine büyük ölçüde yansır.

Gelişim romanı olarak bilinen bildungsromanda kahramanların olgunlaşma serüveni anlatılırken kullanılan teknikler, *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi* romanı başta olmak üzere Atasü'nün eserlerinde ustalıkla kullanılır. Bildungsroman örneklerinde olduğu gibi kahramanın çocukluk, gençlik ve orta yaş deneyimlerinin onun kimliğinin parçalarına dönüşümünü yansıtan Atasü, kronolojik bir sıra izlemeden kadın kahramanların benlik inşasını kadın yazar duyarlığıyla anlatmaktadır. Kadın kahramanların özellikle bilinçaltında bastırılmış duygularının ortaya çıkarılmasında gelişim/olgunlaşma romanı kurgusunun önemli etkisi söz konusudur.

Erendiz Atasü, kadını "olay örüntüsünün taşıyıcısı'' olarak gören ve "cinselliğin ucundaki araç'' konumuna indirgeyen yazarların eserlerini eleştirmektedir. İncelediğimiz dört romanda ana kahraman kadındır ve altmış iki öyküden sadece on birinde erkek kahraman ön plandadır. Eski Sevgili, Zaide, Ada ve Operada Bir Gece öykülerinde sanatçı kimlikleri ile yer alan erkek kahramanların yaşamlarının ilişki kurdukları kadınlar üzerinden anlatılması, cinsiyet ve yaratıcılık ilişkisinin sorgulanması

öykülerde erkeğin tahakkümünü ortadan kaldıran bilinçli bir tercihin ürünüdür. Erendiz Atasü, kurmaca dünyada eril gücün onayladığı rol model özneye, ataerkil kültürün ‘‘ahlâklı ve namuslu’’ kadın modeline yer vermek yerine benliğiyle sürekli çatışma halinde olan “uyumsuz’’ kadınları, cinsel arzularını açıkça ifade ettikleri için “femme fatale’’olmakla suçlanan “rahat’’ kadınları, cinsel tercihlerini özgürce dile getiren eşcinselleri, ataerkil kültürün baskılarına dayanamayıp ruh sağlığını yitiren delileri anlatır. Onlara önyargısız bir tutumla yaklaşarak iktidar aygıtlarının kadın benliğinde yarattığı baskıların altını çizmesi yazarı “cinsiyet körü’’ meslektaşlarından ayıran önemli bir özelliktir. Arkeolog dikkati ile kadın kahramanlarının ruhsal durumunu irdeleyen Atasü’nün ikincil konumdaki kadınların derinlere itmek zorunda kaldıkları sorunların kaynağının cinsiyet eşitsizliği temeline dayandığı tespiti, onun yazarlık serüveninin önemli bir parçasıdır.

Metnin kurulmasını sağlayan dilin alt öğelerine karşı duyarlı olan Erendiz Atasü, yetiştiği ataerkil kültürün eril söylemini reddetmek için imgelerden ve cinsiyet hiyerarşilerini kıracak çağrışım yüklü sözcüklerden sıkça faydalandığı anlatı düzleminde kadına varoluş hakkı tanıyan dişil dille yazar. Kadın öznelerin “teslimiyet’’ duygusunu içselleştirmesine neden olan toplumsal cinsiyet rollerinin kadın imgeleri aracılığıyla yerleşik kılınmasını eleştiren Atasü’nün kadın kahramanlarının başkaldırısı, kurmaca metnin dilini de dönüştürecek güce sahiptir. İktidarların beden politikası ile tahakküm kurdukları cinsel dünyalarını kilit altında tutan kadın kahramanlar, Erendiz Atasü’nün metinlerinde kendi bedenlerinin “korkunun, iğrenmenin, utancın nesnesi’’ olmadığını idrak ederler. Atasü’nün yazarlık dünyasında en dikkat çeken husus, onun beden anlatılarında cinsel kimliğin kültürel kurgu olmaktan çıkması ve birey kadının kendi doğal gerçekliğinde gövdesini keşfederek kadın kimliğinin eksik parçalarını tamamlamasıdır. Tümlenme ‘‘konuşan bedenler’’ aracılığıyla gerçekleştiğinden roman ve öykülerde yükselen feminist ses daha belirgin hale gelir.

Erendiz Atasü’nün eserlerinde eğitimli kentli orta sınıf kadının hem kırılgan hem dirençli kimliği yansıtılırken gerçek kadın doğasına dikkat çekilir. Farklı sosyal ve ekonomik sınıfa ait kadınların benzer acıları yaşıyor olduğunu öykülerinde sıkça dile getiren Atasü, kadınların her durumda erkek iktidarı karşısında “ezilen ve ötekileştirilen’’ cins olmak zorunda bırakıldıklarına işaret eder. Öykü dünyasında evin hanımı İnci ile hizmetçi Satı’nın aynı anda ağlayıp acı çekerek erkeklere lanet okuyan öfkesi ile trende aynı erkeğin tacizine uğrayan Ivon ve Ayla’nın öfkesi farklı kimliklere sahip olsalar da aynı acının ortak çatısında buluşan kadınların dramını yansıtır.

“Lanetliler” öyküsünde hemşire Hülya’nın “lanetli’’ kadın hastalarla aynı çıkmazları kendi ruhunda hissetmesi, kadınların farklı toplumsal konumlarına rağmen aynı yazgıya mahkûm olduklarını ifade eder.

Ailenin bireysel kimlik kazanım sürecinin en önemli engeline dönüştüğünü savunan Erendiz Atasü, roman ve öykülerinde çiftlerin kaderine dönüşen mutsuzluğu merkeze alarak ayrıntılı biçimde irdeler. Kadın kahramanlar, aynı evde yaşadıkları halde eşleriyle iletişim kuramadıkları için derin bir yalnızlığa mahkûmdurlar. Atasü, evliliklerde bu durumun aldatmaları kaçınılmaz hale getirdiğine işaret ederek bunalımdaki kadınların yasak aşkı tutunacak dal olarak gördüklerini belirtmektedir. Ataerkil kültürün serbest ilişkileri namus ve ahlâk kavramları üzerinden eleştiren katı tutumu nedeniyle evliliklere zorlanan bireylerin ev içlerinde iki yabancıya dönüşmeleri söz konusudur. Roman ve öykülerde ailenin “sıcak yuva’’ imgesiyle kurgulanan olumlu anlamsal çağrışımlarını sarsan Atasü, kadınların kendi duygu ve düşünce dünyalarını özgürce tanımalarına izin vermeyen bir baskı kurumuna dönüşen aileyle hesaplaşır. Toplumsal cinsiyet kalıplarına hapsolan kadının anne ve eş rollerinin dışına çıkmadan “hizmetkar’’ konumunda evin reisine hizmet etmesini doğallaştıran eril düzenin ayrımcı tavrını eleştirir. Erkeğin biyolojik kimliği ile üstün konumda olduğunu savunan geleneksel bakış, “adanmış eş/anne’’ imgesini kurgulayarak kadının tutsak yaşamında kısır bir döngü yaratır. Kadını köleleştiren iktidar aygıtlarını roman ve öyküleri aracılığıyla ifşa eden yazar, yerleşik kültürel kodların içini boşaltmak amacıyla bilinçli kadın kahramanların düzen karşıtı söylemlerini uyanışa dönüştürür. ‘‘Kadınlar da Vardır’’ diyen yazar, evlerde “silik’’ ve “sessiz’’ olan kadın özneleri köşede unutulmuş eşyalara dönüştürüp “şeyleştiren’’ ataerkil düzene karşı çıkar.

Feminist eleştiri, “annelik” kavramının ele alınışında bu kurumun yüceltilmesinin, ataerkil söylemin bir parçası olduğuna işaret etmektedir. Erendiz Atasü eserlerinde “annelik” kurumuna iki ayrı çizgide yaklaşır. Annelik kurumunu “annelik kutsaldır” söylemiyle yüceltirken aslında ataerkil sistemi güçlendiren gelenekselliğe karşı çıkan tavrı ile dikkat çeker. Yazar, toplumsal cinsiyet rollerini kadına dayatan iktidar araçlarının örtük söylemlerini ifşa ederek kadın dünyasında ataerkil düşünce aracılığıyla kurulan tuzakları açığa çıkarır. “İkinci Ülke” ve “Kadınlar da Vardır” adlı öykülerde, *Açıkoturumlar Çağı* romanında aydın kadın kahramanların, çok sayıda çocuk doğuran eğitimsiz kadınlara tepkilerini dile getirirken anneliğin kutsallığı masalına kapılıp kendi canlarını tehlikeye atan kadınları uyarmaları Erendiz Atasü’nün feminist bakış açısının yansımasıdır. Annelik kurumuna dair yazarın takip ettiği ikinci çizgi ise

kuşaklar arası süreklilik duygusudur. Kadını ezen ahlâk normlarının anneden kendi kızına adeta yazgısal bir zincirle devredilmesini sıkça sorgulayan Atasü, değişen toplumsal yapıya rağmen ataerkilliğin sağlam kalmasını kuşaklar arası aktarım ile açıklar. Feminist kuramcılar, yeni kuşakların bilinçlendirilmesi görevini eski kadın kuşaklara verdiklerinden Atasü'nün kurmaca eserleri aracılığıyla kadının sözlü tarihinin yeni kuşaklara aktarımına katkı sağladığı görülür.

Erkeği üstün konuma yerleştiren eril düzen, kadın öznenin kendi bedenine yabancılaşmasına neden olmaktadır. Erkek cinsini yücelten ataerkil toplumlarda kadının arzularını sürekli bastırması ve cinselliği tabu olarak görmesi nedeniyle "cinsiyetsiz'' birey gibi yaşaması söz konusudur. Erendiz Atasü, evlilikte dahi kendi bedenini tanımasına izin verilmeyen kadın kahramanların mutsuzluğunun birincil nedeninin "bedenle bilinç arasındaki uzaklık'' olduğunu savunur. Ataerkil ahlâk, namus ve bekaret zincirleri ile kadının kendi bedenini kuşatan baskı mekânizmasını iktidar aygıtları aracılığıyla kurgular. Cinsel kimliğini sorgulamaya cesaret edemeyen kadın öznelerin edilgen konumunun en çok cinsel yaşamda kendini göstermesi, beden politikası aracılığıyla inşa edilen erkek hegemonyasının kanıtıdır. Erendiz Atasü, kadın kahramanların kendi bedenlerine sahip çıkmasını önleyen bu zincirlerin ''Özlem Zamanı Geçti'' öyküsünde Kadriye, *Dağın Öteki Yüzü*'nde Vecdet ve *Bir Yaş Dönümü Rüyası*'nda Şirin başta olmak üzere tabulara meydan okuyan yeni kuşak genç kadınlar tarafından kırıldığını anlatır. Eşleriyle iletişim kuramayan kadın bireylerin tutkulu cinsel yaşam özlemi, bedenlerinin iç seslerine kulak verdikleri anda ortaya çıkar. Yasak aşkların bu noktada yaşanmaya başlanması kadın öznenin bedeni "dizginlenmesi/yok sayılması'' gereken bir "tehlikeli'' bölge olarak hapsettiği yerden çıkarması ile doğrudan bağlantılıdır. Konuşan bedenler, kadın yazar için "konuşan kadın özne'' ile eş anlamlı hâle gelmektedir. *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*'nde doktor Tomris'in meslektaşı Can ile yasak aşka yelke açmasının ve Turhan'dan boşanma kararı almasının altında yatan neden, kendi bedeni ile yıllar sonra kurabildiği dolaysız iletişimdir. Erendiz Atasü, gövdenin eril düzen tarafından kurgulanmasının kadın kimliğine verdiği zararı kurmaca metinler aracılığıyla sorunsallaştırır. *Bir Yaş Dönümü Rüyası*'nda Feride'nin yaşına ve sosyal statüsüne aldırmaksızın başkalarının yanında "penis istiyorum'' diye haykırması, edebiyatın kadın cinselliğine kapalı kapılarını sonuna kadar açma cesaretini gösteren bir kadın yazarın kurguladığı özgür kadın modelinin başkaldırısıdır.

Erendiz Atasü, cinsiyet ayrımının gündelik yaşamda kadının eğitim serüvenine nasıl yansıdığını roman ve öykülerinde irdelemiştir. Esma öyküsünde oğlunu okutma

hayalleri kuran baba figürünün kızını bakıcı olarak yabancı bir eve yollaması karşısında "bir boğaz eksildi'' diyerek sevinç duyan annenin bilincinden sorgulanan ayrımcılığın oluşma koşullarına dikkat çekmek Erendiz Atasü için temel meseledir. Kemalist ideolojiyi estetize ederek eserlerinde anlatan yazarın romanlarının ana kahramanları aydın, ilerici, kent soylu kadınlar olduğundan yeni kadın modelinin benlik oluşumunda da eğitimin rolü sorunsallaşmaktadır. Cumhuriyet döneminin eğitim modelinin kadın öznelerin yaşamına etkileri hem romanlarda hem de öykülerde dile getirilmektedir. Erendiz Atasü, Cumhuriyet kuşağını kendi aile tarihinden yola çıkarak anlatırken Kemalizmin eğitim dünyasının kapılarını cinsiyet ayrımı yapmadan kadın öznelere açtığının altını çizer. *Açıkoturumlar Çağı* romanında akademisyen Neslihan ve danışmanı Yıldız Hanım başta olmak üzere Kemalist aydın kadınların akademik dünyada karşılaştıkları sorunların temelinde cinsiyet eşitsizliğinin olduğunun vurgulanması dikkat çeken bir başka husustur. Bu bakımdan Erendiz Atasü, eğitimli kadınların Cumhuriyet döneminden sonra da ayrımcı politikalarla karşılaştıkları gerçeğini vurgular.

Sosyal sınıflar arasındaki adaletsizliğe karşı mücadele eden sol hareketin kadının ezilmesi meselesini cinsiyet üzerinden değil sınıf mücadelesi çerçevesinde ele alması, yazar tarafından eleştirilen temel meseleler arasında yer alır. Ülkenin aydınlık geleceği için mücadele eden ilerici erkek kahramanın kadın meselesine duyarsızlığının nedeni, yazara göre ataerkil kültürün eğitim anlayışıyla içselleştirilen cinsiyetçi bakıştır. Kemalist kimliğe sahip Erendiz Atasü, başta *Dağın Öteki Yüzü* olmak üzere farklı eserlerinde aydınlanma projesi olarak algıladığı cumhuriyeti kadına temel hakları sağlaması bakımından övgüyle savunurken "cinsiyetsiz yurttaş'' imgesi ile kadını cinsiyetinden arındırmasını ise feminist tavırla eleştirir. İdealist kuşağın ulus devlete sahip çıkarken kendi cinsel kimliğine yabancılaşmasını normalleştiren politikalar eleştiri malzemesidir. Atasü'nün romanlarında darbe dönemleri, arka planda anlatılsa da bireylerin ev içi yaşantılarına şekil vererek onların sosyal ilişkilerini yöneten iç baskının kaynağıdır. İşkence, gözaltı, tutuklanma gibi deneyimler kadın öznenin bilincinden yansıtılırken insan hakları ihlallerinin yanı sıra iktidar aygıtlarının kadın cinsini ötekileştiren uygulamalarının altı çizilir. Roman kahramanlarının tümünün sol görüşlü kadın kahramanlar olması nedeniyle Erendiz Atasü, onların yaşam öyküleri aracılığıyla sol hareketin gelişim serüvenini mücadeleci aydın kadınların gözünden sorgular. *Bir Yaş Dönümü Rüyası*'nda Gülbahar örneğinde olduğu gibi kadın kahramanların hem

devlet hem de evin reisi babanın dışlayıcı ve baskıcı politikaları karşısında devrimci umutlarına tutunma mücadelesinde yenik düşmelerinin nedenlerine ışık tutar.

Kadın kahramanın sosyal yaşamda kendisine bir yer edinme mücadelesinin onda yarattığı dönüşümler de Atasü'nün eserlerinde sıkça yansıtılır. Ev içinin kadına özgürleşme imkanı tanımayan boğucu atmosferi kadının kimliksizleşmesinde temel faktördür. Erkek egemenliğine dayalı düzende sosyal yaşamın kurucu öznesi "üstün'' erkek iken kadın "seyirlik nesne'' konumu ile sosyalleşmesi engellenen cinstir. Birey kimliğini sosyal ortamda da kazanamayan kadının yalnızlığı Erendiz Atasü'nün en çok üzerinde durduğu temalar arasındadır. Kadının kendi içine kapanmasına neden olan yalnızlık deneyimi ataerkil düzenin onu çocukluk yıllarından itibaren kendisine ve dışarıya yabancılaştıran politikasının ürünüdür. Erendiz Atasü, bireyi çıkmazlara sürükleyen acı dolu yalnızlık deneyiminin yanı sıra verimli bir üretkenliğin kaynağı olarak "bilinçli seçimin ürünü'' yalnızlık duygusunu da işler.

Kadın cinsinin ikincil konumda olduğu erkek egemen kültür, kadının ekonomik bağımsızlığını elinden alarak onu erkeğe bağımlı hale getirir. Erendiz Atasü, roman ve öykülerinde ev hanımlarının erkek iktidarı ile şekillenen kapalı ve küçük dünyalarını anlatırken çalışan kadının da benzer mutsuzluğu yaşamasına dikkat çekerek sorunun sadece ekonomik özgürlük sorunu olmadığının altını çizmektedir. Çalışıp para kazanan kadının iş ortamında erkek iktidarı ile yüzleşmesi, evde annelik ve eş rolü ile kendisine dayatılan sorumlulukların zaman kısıtlılığı nedeniyle iç baskı unsuruna dönüşmesi çalışan kadınının özgürleşmesini engeller.

Yaratma edimi ve cinsiyet ilişkisi Erendiz Atasü'nün eserlerinde en sık sorgulanan temalar arasında yer alır. Kadın kahramanların yaratma sürecinin sancıları ve kadın yazar olma bilinci sorgulanmaktadır. Penis ile erkeği özdeşleştiren ataerkil söyleme karşı çıkan yazar, özgürleşme aracı olan yaratıcı yazma alanını kadın kahramanları aracılığıyla tahlil eder. Erkek yazar ve şairlerin dünyasını da yansıtan yazarın fallus merkezli söylemin kaynaklarını erkeklerin iç dünyasından hareketle sorgulaması gerçekçi bir bakış açısı yakalamasını sağlar. Resim, bale, müzik ve tiyatro gibi sanat dallarında kadın kahramanlar kendi yaratıcı yeteneklerini fark ederek bireyliklerini kazanmaktadır. Atasü, erkek egemenliği altında ötekileştirilen kadının kendi kimliğinin her parçasını sanat dünyasında bulduğunu savunur.

Şiddet olgusu roman ve öykülerde erillik ile iç içe sorgulanmaktadır. Taciz, tecavüz ve işkence kavramları erkek öznenin iktidar hırsının ve ezme güdüsünün dışavurumu olarak değerlendirilir. *Açıkoturumlar Çağı*'nda kadın kahramanlar politik

görüşleri nedeniyle işkence görürken Arda Kalan öyküsünde Selma namusunu korumasını öğütleyen enişte sinin tacizine uğramaktadır. Atasü, ataerkil ahlâkın ikiyüzlüğünü ve erkeği üstün güçlerle donatıp kadın bedeninde yaralar açma hakkını erkeğe vermesini kurmaca eserleri aracılığıyla eleştirir. Yazar, bu noktada ataerkil kültürün erkeğin omzuna yüklediği ağır yüklerle onu baskı altına aldığını ve erkeğin de iç dünyasını alt üst ettiğini ifade eder. Sessiz Ali öyküsünde karısına attığı tokat ile mahalleliye erkekliğini kanıtlayan Ali'nin iç dünyasında kopan fırtınaya dikkat çeken yazar, iktidar kavramına odaklanarak iki cinsin de kendi doğasından uzaklaşmasının nedenlerine ışık tutar.

Kimlik/Benlik arayışları kadın kahramanların tümlenme/bütünlenme serüvenleri ile iç içedir. Kadının kendi kimliğini tanımasını önleyen eril güçler, toplumsal cinsiyet rolleri ile kadını kendine yabancılaştırmaktadır. Ben'ini tanımayan kadının özgürleşmesi mümkün olmadığından kimlik bölünmesi kadın için kaçınılmaz hâl almaktadır. AyşeAysu'nun çift adlı kimliğinde açık bir şekilde yansıtılan bölünmeler, eril tahakküm ile zorunlu hale gelir. Erkek iktidarını sorgulayan, bilinçli kadın öznenin kimliğinin parçalanmasını zorunlu kılan etmenleri irdeleyen Atasü, kadınların tümlenmesinin aracının onların yaratıcı yeteneklerinin ortaya çıkarılması olduğunu savunur. Kadın kahramanlar aşk ve cinsellik ile bütünleşmeye çalışsa da hayal kırıklığına uğrarlar, çünkü birlikte oldukları erkeklerin duygu ve düşünce dünyasını şekillendiren güç, ataerkil söylemin kendisidir. Aşk defterini kapatan kadınların sayısının eserlerde fazla oluşu, kadının özgürleşme alanına kendi potansiyel gücü ile ulaşabileceğine dair farkındalığın göstergesidir.

Ataerkil zihniyetin hükmettiği kadın ve doğanın özdeşliğini savunan ekofeminizmin ışığında incelenen kadın-doğa ilişkisi, Atasü'nün eserlerinde önemli bir diğer temadır. Kadının "zayıflığı'' ile doğanın "korunmasızlığı'' ikisini sömüren iktidarların saldırgan politikalarının hem nedeni hem de sonucudur. Erendiz Atasü'nün kadın kahramanlarının bedenlerinin tasvirinde sıkça doğaya başvurulması özdeşlik ilişkisinin dışavurumudur. İkincil konumdaki kadın ve doğanın üstün konumdaki erkeğe ve kültüre karşı mücadelesi, ataerkilliğin "kartezyen düalizm'' adı altındaki ikili kalıplarına karşı çıkışıdır. Akıl ve duygu, erkek ve kadın, gündüz ve gece, kültür ve doğa ayrımlarında birinci değişkenin ikincisine üstünlüğü ataerkil kültürün kurgulaması ile oluşan "yapay'' bir üstünlüktür. Denizin Türküsü öyküsünde anlatıcı konumundaki deniz, dış dünyayla diyalogunda "insancıklar'' diye seslendiği "duyarsız'' kitlede

ataerkil kültürde "üstün'' erkeğin mutsuz ve huzursuz olmasını hem doğaya hem de kadına hükmetme eğilimi ile açıklar.

Tek tanrılı dinlerin ataerkil kültürün erkek egemenliğini meşrulaştırma aracı olarak kullanılmasına karşı çıkan Erendiz Atasü'nün dine dair bu görüşü eserlerinde kadın ve din ilişkisini şekillendiren ana unsurdur. Ahlâk ve namus kavramları ile kadın bedenine hükmetmeye çalışan eril zihniyetin gücünü dini referanslardan alması yazarın eleştirdiği temel noktadır. Kadının kendi bedenine sahip çıkmasına engel olan geleneksel bakış, örtünme eylemini kadının hür iradesinden uzaklaştırdığında kadının özlük haklarını ortadan kaldırmaktadır. Erendiz Atasü'nün siyasal İslamın gelişimini bir tehlike olarak görmesi dikkat çeken bir diğer husustur. Ekonomik çıkarları nedeniyle dini sömüren insanları eleştiren yazar, yeni sosyal sınıfların oluşumunu toplumsal yapıda gelir adaletsizliği uçurumuna yol açan tehlikeli bir durum olarak görür.

Erendiz Atasü'nün eserlerinde kadın- mekân ilişkisi yazarın kadın öznenin mekân kullanım hakları ile ilgili yaklaşımı üzerinden değerlendirilir. Ruhu ve kimliği olan mekânları kimi zaman öykü kahramanı gibi kurgulayan Erendiz Atasü'ye göre mekân-cinsiyet ilişkisi eril güçlerin dayattığı rollere göre sınırlandırılır. İç mekânlara hapsedilen kadınların yaşadığı iç sıkıntısı fiziksel mekânın darlığı ile uyum içinde olduğundan kadın-mekân özdeşliği dikkat çekicidir. Dış mekânı kullanım hakkı elinden alınan kadın kahramanların pek çoğunun yurtdışında park ve bahçelerde yaşadıkları özgürlük deneyimlerinin etkisinde kalmaları, onların mekânı sadece fiziksel varlığı ile algılamalarını önleyen bir farkındalık yaşamalarını sağlamaktadır. *Dağın Öteki Yüzü*'nde İngiltere'nin sonsuz yeşilliğini özleyen Vicdan ve Nefise'nin özgürlüğü doğada bulduklarına işaret eden yazar, kadınların mekânla derinlikli bağ kurmalarını cinsiyete özgü duyarlıkla açıklar.

Erendiz Atasü'nün eserlerinde feminist eleştiri tüm verili değerlere yöneliktir. Kuru ve öğretici bir üsluptan uzak durmaya çalışan yazar, kadın kahramanların canlı diyalogları aracılığıyla toplumsal cinsiyet kalıplarıyla hesaplaşır. Romanlarında özellikle *Dağın Öteki Yüzü*'nde olduğu gibi toplumsal dönüşümün kadın öznenin konumuna yansıma biçimleri ele alınırken gerçeklik ile kurmaca iç içedir. Kadın kahramanların yaşam öyküleri hem psikolojik hem de sosyolojik açıdan tahlil edilir. Kadınların iç dünyasını yansıtırken toplumsal tarihe uzanarak dış dünyada gelişen olayları da metninin arka planına yerleştiren yazar, sosyolojik bir bakışla toplumun değişen yapısını irdeler. Erendiz Atasü, öykü ve romanlarında kadınlık durumunun yok sayılmış ya da gerçekliğinden koparılıp çarpıtılmış geleneksel söylemine karşı çıkar.

Yazarın eserlerinde kadın-erkek diyalogları, cinsiyetler arası egemenlik ilişkilerinin kodlarını ifşa etmektedir. Erendiz Atasü, erkek egemen toplumsal düzenin edebiyatı diğer temel alanlarda olduğu gibi nasıl şekillendirdiğini ortaya koyduktan sonra çözüm önerilerini kurmaca metnin kendi doğal malzemesi içinde sunar. Feminist düşüncenin propagandasına dönüşmeyen çözüm önerilerinin çekirdeğinde kadının özgürlüğü yer almaktadır. Atasü, özgürleşen kadının kendi diline kavuşacağına ve erkek söylemini de doğallıkla reddeceğine işaret eder.

Feminist araştırmacılar, alt yapısal dönüşümlerin yaşanmadığı toplumlarda, kadının modernleşmenin sadece nesnesi olduğu üst yapısal dönüşümü sıkça sorgular. Cinsiyetçi değerleri eleştiren Erendiz Atasü'nün yazarlık dünyasında kadın kahramanlar, kendi varoluşları ile eserlerde yer alır. Toplumların gelişim tarihlerinin ‘‘vitrin öğesi’’ olan kadına değil gündelik yaşamda eril tahakküm altında ezilen gerçek kadın özneye Atasü'nün eserlerinin merkezinde yer verilir. Kadın öznelerin pek çoğu modernleşen kentleri yaratan sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel dönüşümün birer parçasıdır.

Roman ve öykülerini feminist bilinçle kurgulayan Erendiz Atasü kadının bireysel ve toplumsal konumunu eserleri aracılığıyla sorgular. Bedenine yabancılaşan kadınların özgürleşme isteklerinin önünde en büyük engel olan ataerkil kültür, tüm eserlerde kadın yazar kimliği ile eleştirilir. Kadının hem iç mekânda hem de dış mekânda toplumsal cinsiyet rollerine uygun hareket etmesine neden olan baskıcı kültürün kaynağı erkek egemen söylemdir. Eserlerinde dişil dil aracılığıyla bu söylemi reddeden Erendiz Atasü, kendini gerçekleştirme çabasındaki kadın öznenin iç dünyasını yansıtır. Feminist kimliği ile öne çıkan yazarın toplumsal duyarlığı fazla olduğundan onu sadece "kadın sorunlarını anlatan yazar'' olarak tanımlamak büyük bir yanlış olacaktır. Kapitalizmi cesur bir dille eleştiren yazarın emperyalist güçlere karşı mücadele veren kadın kahramanları, yozlaşmış kültür karşısında sergiledikleri duruş ile dikkat çeker. Kadın kahramanların toplumsal tarihle hesaplaşma biçimleri yazarın sosyal, kültürel ve ekonomik gelişmelerin şekillendirdiği sosyal kimlik karşısında duyarlığını yansıtır. Nitekim son romanları *Güneş Saygılı'nın Gerçek Yaşamı* ile *Dün ve Ferda* onun toplumsal çizgiye daha yakın bir yazara dönüşümünün kanıtıdır. Ankara başta olmak üzere farklı kentlere yayılan kültürel yozlaşmayı temel mesele olarak gören yazar, kendi ekonomik çıkarları doğrultusunda hareket eden yeni insan modelini para egemen dünyanın yeni kölesi olarak tanımlar. *Dağın Öteki Yüzü*, *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*, *Bir Yaş Dönümü Rüyası* ve *Açıkoturumlar Çağı*'nda tek bir kadın öznenin

yaşamının farklı süreçlerini anlatıyor hissi uyandıran Erendiz Atasü, anlattığı kadın kahramanın yaşamının son evresini Güneş Saygılının Gerçek Yaşamı romanında yansıtır. Distopya türünün örneği olan bu romanda hem erkeklerle ilişkilerinde yaşadığı hayal kırıklığı hem de toplumsal sorunların baş edilmezliği nedeniyle bunalıma giren Güneş'in intiharıyla kendisiyle birlikte yaşadığı apartmanı da havaya uçurması kadını sıkıştıran mekânın da yok edilmesidir. Simgesel yaklaşımla apartmanın yok edilmesi makro düzeyde kadın bireyi hapseden ataerkil kültürün kurguladığı tüm mekânların yıkılması anlamına gelir. Son romanlarının merkezinde yine kadın öznelerin yer alması ve toplumsal olayların kadın bilinci üzerinden sorgulanması Erendiz Atasü'nün feminist bilinçle hareket etmeyi sürdürdüğünün önemli bir göstergesidir.

KAYNAKÇA

Abrams, M. H. (1999). *A Glossary of Literary Terms.* Boston: Earl McPeek.

Abu-Odeh, L. (2011). Arap Toplumlarında Namus Cinayetleri ve Toplumsal Cinsiyetin İnşası. (Der. P. İlkkaracan), *Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Adıvar, H. (2009). *Türkiye'de Şark-Garp ve Amerikan Tesirleri*. İstanbul: Can Yayınları.

Adlam, D. (1986). Feminist Social Psychology: Developing Theory and Practice by Sue Wilkinson. *Feminist Review*, 24, 107-111.

Adler, A. (1999). *Cinsiyetler Arasında İşbirliği.* (Çev. Seçkin Sadi) İstanbul: Payel Yayınları.

Agacinski, S. (1998). *Cinsiyetler Siyaseti*. Ankara: Dost Kitabevi.

Akatlı, F. (1997). Türk Romanında Aile III. *Varlık, 1072*, 20-21.

Akdemir, A. (2010). Güzellik, Aşk ve Bilgi Üçgeninde Şems ve Pervane. *Turkish Studies*, 5/3, 1-36.

Akdemir, G. (2010). Erendiz Atasü'yle Hayatın En Mutlu An'ı Üzerine. *Cumhuriyet Kitap, 1060, 14-18.*

Akgökçe, N., & Çakır, S. *(1990). Kadın Araştırmalarında Yöntem.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Akgökçe, N. & İlyasoğlu, A. (2000). *Yerli bir Feminizme Doğru*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Akın, E. (1991). *Türk Ailesinde Babanın Rolü ve Yeri.* Türk Aile Ansiklopedisi. Ankara: Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı.

Akis, Y. &Özakın Ü. (2009). Türkiye'de Feminizm ve Kadın Hareketi. Serpil Sancar ile Söyleşi, Cogito, 58, 245-259.

Akpınar, A., Bakay, G., & H. Dedehayır (der.) (2010). *Kadın ve Mekân Tutsaklık mı Sultanlık mı?*. (Der. H. Dedehayır) İstanbul: Turkuvaz Kitap.

Aksoy, N. (1996). Almanya Edebiyatında Kadın Kimliği. *Birikim, 85* (Mayıs), 31-38.

Aksoy, N. (2006). Kadın Otobiyografileri ve Beden. *Virgül, 102*, 5-12.

Aksoy, N. (2009). *Kurgulanmış Benlikler*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Aksoy, N. (2014). Erendiz Atasü Romanlarında Feminist Kurgu. (Haz. G. İşçi), *2. Kadın Yazarlar Sempozyumu,* Yeni Yüzyıl Üniversitesi, İstanbul 24-25 Mayıs 2012, Erendiz Atasü Edebiyatı, (ss.50-64), İstanbul: Can Yayınları.

Akyüz, Y. (2000). Öğretmenlik Mesleği ve Osmanlı'da Kadın Öğretmen Yetiştirilmesi. *Tarih ve Toplum, 195*, 31-43.

Albrecht, C. (2000). *Fremdheit und Freiheit Oder: Die Schule der Frauen.* Fremdheit, Münih: Ludicium Verlag.

Aliye, Z. (2001). *Yüz Yüze Edebiyat.* Ankara: Bilgi Yayınevi.

Alptekin, F. (1998). İlk Basamak Hayatın Kendisidir. Erendiz Atasü ile Söyleşi, *Cumhuriyet* (8.12.1998).

Altıok, F. (1981). The Image of Woman in Turkish Literature. *Women in Turkish Society* (Ed. Nermin Abadan-Unat) Leiden: E.J. Brill, (s. 223-32).

Andaç, F. (1999). *Öykücünün Kitabı.* İstanbul: Varlık Yayınları.

Andaç, F. (2004). *Erendiz Atasü: Edebiyat bir Ayrıntılar Sanatıdır.* Edebiyatımızın Kadınları I. İstanbul: Dünya Yayınları.

Anthias, F. (2002). Beyond Feminism and Multiculturalism: Locating Difference and the Politics of Location. *Women's Studies International Forum, 25* (3), 275-394.

Anzaldua, G. (1987). *Borderlands: La Frontera.* San Francisco*:* Aunt Lute Books.

Arat, N. (1991). *Feminizmin ABC'si.* İstanbul: Simavi Yayınları.

Arendt, H. (1996). *Özgürlük nedir?: Geçmişle Gelecek Arasında*. (Çev. B. S. Şener), İstanbul: İletişim Yayınları.

Argunşah, H. (1999). Kadın ve Edebiyat-I. *Kaşgar, 9*, 34-40.

Argunşah, H. (1999). Kadın ve Edebiyat-II. *Kaşgar, 10*, 83-87.

Argunşah, H. (1999). Kadın ve Edebiyat-III. Kaşgar, *11*, 100-105.

Argunşah, H. (2006). Kadın Edebiyatı Üzerine. *Türk Edebiyatı Dergisi, 387,* 38-40.

Arıburun, P. (1973). Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Kadını. *Belleten,* XXXVII (148). s. 481-483.

Arpa, S. (2012). *Gençliğin O Yakıcı Mevsiminde Bir Özne Olarak Kadın*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Nevşehir Üniversitesi, Nevşehir.

Arroyo, S. (2000). *Astroloji, Psikoloji ve Dört Element.* (Çev. B. İlhan). İstanbul: İlhan Yayınları.

Arslan, Ö. (2010). *Türk Romanında Kadın (1872-1900).* Yayımlanmamış Doktora Tezi, Kırıkkale Üniversitesi, Kırıkkale.

Atasü, E. (1983). *Kadınlar da Vardır* . İstanbul: Varlık Yayınları.

Atasü, E. (1985). Öyküyle İlgili Sorunu Gündelik Yaşamı Sürdürürken Çözüyorum. *Düşün*, *13,* 58-60.

Atasü, E. (1985). *Lanetliler*. İstanbul:De Yayınevi.

Atasü, E. (1988). *Dullara Yas Yakışır.* İstanbul: Afa Yayınları.

Atasü, E. (1992). *Onunla Güzeldim.* Ankara: Bilgi Yayınevi.

Atasü, E. (1995). *Dağın Öteki Yüzü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Atasü, E. (1996). Soruların Aynasında İki Yazar. *Varlık,* 44-48, 54.

Atasü, E. (1997). *Taş Üstüne Gül Oyması*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Atasü, E. (1998). *Uçu.* Ankara: Bilgi Yayınevi.

Atasü, E. (1998). Atasü, "Edebiyattaki Kadın İmgelerinde Cumhuriyetin İzdüşümleri". (Ed. A. B. Hacımirzaoğlu). *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler,* İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Atasü, E. (2000a). *Benim Yazarlarım*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Atasü, E. (2000b). *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*.Ankara: Bilgi Yayınevi.

Atasü, E. (2001). *Kadınlığım Yazarlığım Yurdum.* Ankara: Bilgi Yayınevi.

Atasü, E. (2002a).*Bir Yaş Dönümü Rüyası*. İstanbul: Can Yayınları.

Atasü, E. (2002b). Bir Kadın Bir Hayat. (Elif Tanrıyar: Söyleşi). *Vizyon,* 9, 114-115.

Atasü, E. (2003). *İmgelerin İzi.* İstanbul: Can Yayınları.

Atasü, E. (2008). *İncir Ağacının Ölümü.* İstanbul: Everest Yayınları.

Atasü, E. (2009a). *Bilinçle Beden Arasındaki Uzaklık.* İstanbul: Everest Yayınları.

Atasü, E. (2009b). Kan Kokusu. (Der. E. Dervişoğlu), *Kadın Öykülerinde Ankara,* (s.40-48), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Atasü, E. (2010). *Hayatın En Mutlu An'ı.* İstanbul: Everest Yayınları.

Atasü, E. (2011). *Güneş Saygılı'nın Gerçek Yaşamı*. İstanbul: Everest Yayınları.

Atasü, E. (2013). *Dün ve Ferda*. İstanbul: Can Yayınları.

Atasü, E. (2014a). Yazmak… ve Yaşadığımız Yüzyıl… *"Erendiz Atasü Edebiyatı" Sempozyum Kitabı,* (Haz. Günseli Sönmez İşçi) İstanbul: Can Yayınları.

Atasü, E. (2014b). Şiddet Edebileşince… Kadınların Edebiyatında Şiddet Yansımaları. *Varlık, 1278.*

Atasü, E. (2015). *Kızıl Kale.* İstanbul: Can Yayınları.

Ateşoğlu, G. (2014). Etik -Hukuk İlişkisinde Adalet ve Özgürlük. *Evrensel Kültür, 265.*

Atılgan, Ş. (2002). Toplumsal ve Kişisel bir Yaşdönümü Rüyası. *Erendiz Atasü ile Söyleşi,* 42, 9-13.

Auerbach, N. (1978). *Communities of Women: An Idea in Fiction Harvard University.* Press: Cambridge.

Aydoğan Özbay, S. M. (2006). *Kadın Bedeni Kurguları ve Temsiliyet: 1970 Sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçılar*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Aytaç, G. (1990). *Edebiyat Yazıları I*. Ankara: Gündoğan Yayınları.

Aytaç, G. (2007). Türk Romanında Feminist Söylem. *Türk Edebiyatı Tarihi (4.* Cilt), (Ed. T. S. Halman), (ss. 393-399), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Aytaç, G. (2013). Erendiz Atasü ile Hayat ve Roman Üstüne. *Cumhuriyet Kitap,* 30, 1215.

Ayvaz, S. A. (2014). Bir Politik Seçim Sorunsalı. Kadın Olmak, *XXVI. Uluslararası KIBATEK Edebiyat Sempozyumu* (Edebiyatta Kadın, 28- 29 Nisan 2014), Bildiri Kitabı, Ankara.

Bachelard G. (1996). *Mekânın Poetikası*. (Çev. A. Derman), İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Bahçekapılı, N. (2004). Kadın Mekânları. *Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma*. (2. Cilt). İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

Bakay, G. (1997). Yeni Fransız Feminist Akımı. *Kuram,40-43.*

Baktıaya, E. (2003). Feride, Serhat ve Diğerleri. *Cumhuriyet Gazetesi,* 10 Şubat 2003.

Balcı, H. (1998). Dergicilikte İlk Kadın Özel Sayısı: Hayat (1928). *Toplumsal Tarih,* 39.

Balsoy, G. (2015). Osmanlı Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Tarihçiliği Üzerine. *Toplum ve Bilim, 132.*

Barbarosoğlu, N. (2002). Erendiz Atasü ile Söyleşi. *Varlık,* 1142, 46-49.

Barry, P. (2002). *Beginning theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory.* Manchester: Manchester University Press.

Baruch, E. H. (1981). The Feminine Bildungsroman: Education Through Marriage. *Massachusetts Review,* 22, 335-357.

Başlı, Ş. (2005). Otobiyografi Kuramına Feminist Bir Yaklaşım. *Littera,* 17, 91-103.

Baumgardner, J. (2000). *Manifesto: Young Women, Feminism and the Future.* New York: Farror and Groux.

Beasley, C. (1999). *What is Feminism Anyway? : Understanding Contemporary Feminist Thought.* Australia: Allen&Unwin

Beauvoir, S. (1994). *Bir Genç Kızın Anıları.* (Çev. S. Seçkin). İstanbul: Payel Yayınevi.

Bedel C. (2011). Michel Foucault'un Panapticon Yorumu. *Kurgu Düşün Sanat,* 101-117.

Bell, Q. (2007). *Virginia Woolf: Yaşam Bir Rüyadır, Uyanmak Öldürür.* (Çev. Z. Savan), İstanbul: Everest Yayınları.

Benhabib, S. (2001). *Feminism as Critique.* Cambridge: Polity Press

Benjamin, W. (2009). *Bin Dokuzyüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk.* (Çev. T. Turan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W. (2012). *Pasajlar.* (Çev. A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bennett, A. & Royle, N. (1995). *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. New York: Routledge.

Benstock, S. (1988). *The Private Self.* Chapel Hill: The University of North Caroline Press.

Benstock, S. (1991). *Texualizing the Feminine.* Norman: University of Oklahoma Press.

Berger, J. (1984). *G.* (Çev. T. Uyar), İstanbul: İletişim Yayınları.

Berger, J. (1988). *Görme Biçimleri*. (Çev. S. Yurdanur). İstanbul: Metis Yayınları.

Berktay, F. (1987). Bedendeki Toplum Toplumdaki Beden. *Tarih ve Toplum, 42*.

Berktay, F. (1998). *Kadın Olmak Yaşamak Yazmak.* İstanbul: Pencere Yayınları.

Berktay, F. (1999). Kendine Ait Bir Tarih. *Tarih ve Toplum, 183.*

Berktay, F. (2009). *Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın: Dölleyici Sözün Kudreti*. İstanbul: Metis Yayınları.

Berktay, F. (2009). Feminist Teorinin Önemli Bir Alanı: Cinsellik. *Cogito.* 58, 57-73.

Berktay, F. (2010). Meşum Kadınlar, Solucanlar, Maymunlar, Zehirli Sarmaşıklar Vesaire: İngiliz Popüler Kültüründe Kadın Kurgusu. *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.

Berktay, F. (2010). *Kültürel Görecelik Çözüm mü? Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.

Bhabba, H. (1994). *Location of Culture*. NW: Routledge.

Bhasin, K. (2003). *Toplumsal Cinsiyet*. (Çev. K. Ay). İstanbul: Kadınlarla Dayanışma Vakfi Yayınları.

Bilkan, F. (2011). Halide Edip Adıvar'ın Hindistan'daki Konferansları. *Bilig,* 56, 33- 44

Bock, G. (2004). *Avrupa Tarihinde Kadınlar.* (Çev. Z. Aksu Yılmazer), İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Boles, J. K., ve Hoeveler, D. (2004). *Historical Dictionary of Feminism*. Scarecrow.

Bora, A. (2001). Türk Modernleşme Sürecinde Annelik Kimliğinin Dönüşümü. (Haz: A. İlyasoğlu, N. Akgökçe), *Yerli Bir Feminizme Doğru*. İstanbul: Sel Yayınları.

Bourneur, R. (1988). *Roman Dünyası ve İncelemesi*. (Çev. H. Gümüş). Ankara: Kültür Bakanlığı.

Boyne, R. (2000). *Foucault ve Derida'da Feminizm ve Ayrım*. (Çev. A. B. Karadağ). İstanbul: Sel Yayınları.

Bulut, D. (2005). Çevre ve Edebiyat: Yeni Bir Yazın Kuramı Olarak Ekoeleştiri. *Littera Yazıları*, 17.

Butler, J. (2008). *Cinsiyet Belası*. (Çev. B. Ertür). İstanbul: Metis Yayınları.

Büke A. K. (2001). Edebiyatta Eşçinsellik Teması. *Cumhuriyet Kitap* (28 Haziran 2001)

Can M. C. (2002). Eski Grek Dört Unsur Nazariyesi ve Türkçe Müzik Yazmalarında Etkisi. *Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22(2).133-143.

Cebeci, O. (2004). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Chanter, T. (1995). *Ethics of Eros.* New York: Routledge.

Chanter, T. (2009). *The Returns of Antigone: Interdisciplinary Essays.* (Translated and edited by Jeremy Adler and Charlie Loouth) New York: Penguin.

Chevalier, J. (1996). *The Penguin Dictionary of Symbols*. London: The Penguin.

Chodorow N. (1978). *The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press.

Cindoğlu, D. (2011). Modern Türk Tıbbında Bekaret Testleri ve Suni Bekaret. (Der. Pınar İlkkaracan). *Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik,* İstanbul: İletişim Yayınları.

Cixous, H. (1976). The Laugh of the Medusa. (Trans. K. Cohen, and P. Cohen), *Signs, 1*(4), 875-93.

Cixous, H. (1981). Castration or Decapitation? *Signs, 7* (1), 41-55.

Cixous,H. (1988). *Modern Criticism and Theory.* (Der. David Lodge), Nigel Wood: Londra: Longman.

Cixous, H. (2001). The Laugh of the Medusa. (Ed. Vincent B. Leitch). *The Norton Anthology of Theory and Criticism,* New York: W.W. Norton Company.

Classen, C. (1993). The Witch's Senses. Empire of the Senses, The Sensual Culture Reader, *In the Empire of the Senses: The Sensual Cultural Reader* (ed.) David Howes, 70-84.

Cody, G. (1989). David Hwang's M. Butterfly: Perpetuating the Misogynist Myth. *Theatre Yale*, 20(2), 24-27.

Connell, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. (Çev. Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Constance, L. (1999). *Blöfçünün Rehberi- Feminizm.* (Çev. N. Aytan), İstanbul: Tempo Yayınları.

Coşan, L., (2000). *Frauenliteratur der 70er Jahren in Deutschland und in der Türkei.* Yayımlanmış doktora tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Coşar, S. (2006) *The Reflections of the Ottoman-Turkish Feminism on the Literary Works Of Nezihe Muhittin.* Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, ODTÜ, Ankara.

Cotterell, A., & Storm, R. (2011). *Büyük Dünya Mitolojisi Ansiklopedisi*. (Çev. E. Lakşe), İstanbul: Alfa Yayınları.

Cova, A. (2006). *Comparative Women's History: New Approaches*. Boulder and New York: Columbia University Press.

Çabuklu, Y. (2000). Postmodern Toplumda Kadın. *Virgül, 49*, 40-50.

Çağatay N., Soysal, Y. (1995). *Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar*. (Ed. Ş. Tekeli), İstanbul: İletişim Yayınları.

Çaha, Ö. (1996). *Sivil Kadın*. Ankara: Vadi Yayınları.

Çakır, S. (1994). *Osmanlı Kadın Hareketi.* İstanbul: Metis Yayınları.

Çakır, S. (2001). Tartışma: Kadın Tarihi Tarihin Neresine Düşüyor. *Cogito,* 29, 254-269.

Çakır, S. (2001). Bir'in Nostaljisinden Kurtulmak: Siyaset Bilimine Cinsiyet Açısından Bakış. (Der. N. Akgökçe, A. İlyasoğlu), *Yerli Bir Feminizme Doğru,* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Çakır, S. (2010). Mekânın Kadınlar Açısından Kurgulanışına Kuramsal ve Tarihsel Süreç İçinde Bakmak. (Der: A. Akpınar, G. Bakay, H. Dedehayır), *Kadın ve Mekân Tutsaklık mı Sultanlık mı?* İstanbul: Turkuvaz Kitap.

Çeri, B. (1996). *Türk Romanında Kadın.* İstanbul: Simurg Yayınları.

Çetin, İ. (2011). Mekân İçinde Kadın ve Kadının Mekânı, *Kadın/Woman 2000,* XII (1), 59-69.

Çolak, F. (2011). *Dünyada Cinsiyet Eşitliği.* (Çev. B. Hitit ve G. Yamaç), Ankara: Efil Yayınevi.

Davaz A., (2014). Eşitsiz Kızkardeşlik, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Davis, Nira Yuval (1992). Women, Islam and the State by Deniz Kandiyoti. *Feminist Review*, 42, 103-105.

Delmar, D. (1986). What is Feminism? (Der. Anne C. Herrmann ve Abigail J. Stewart), *Feminism, Paralel Trends in the Humanities and Social Sciences*, (pp 5-29), Colorado: Westview Press.

Demir, H. (2013). Fatma Aliye Hanım'ın Çerçevesinden Kadın Haklarının Sınırları. *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8/9, 1059-1068.

Demir, N. (2010). Düşünür ve Kahraman: Simone de Beauvoir. *Batı Edebiyatında Kahraman*, Pamukkale Üniversitesi Yayınları, No: 17.

Demirel, Ş. (2005). Hüsnü Aşk'ta Ateşle İlgili Teşbih Unsurları. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *15* (2), 81-105.

Desaive, J. P. (1993). Edebiyatın Muğlaklıkları. (Çev. A. Fethi). *Kadınların Tarihi, (Cilt. III). Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Diel, P. (1975). Le symbolisme Dans la Mythologie Grecque. *Petite Bibliothèque,* 87, 93-97.

Direk, Z. (2009). *Cinsiyetli Olmak Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*, İstanbul:Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Direk, Z. (2015). Karşılıksız Hayat. *Cogito, 81*, 158-168.

Direnç, D. (2014). Yürekli Yaratıcılığın Büyük ve Istıraplı Mücadelesi. (Haz. Günseli İşçi), *Erendiz Atasü Edebiyatı*, İstanbul: Can Yayınları.

Doltaş, D. (1992). Batıdaki Feminist Kuramlar ve 1980 Sonrası Türk Feminizmi. (Haz: N. Arat). *Türkiye'de Kadın Olgusu*. İstanbul: Say Yayınları.

Doltaş, D. (1994). Kadın-Erkek Eşitliği ve Aşk kurumları. *Varlık,* 1045, 38-45.

Doltaş, D. (2001). İslamcı Kadın Yazınında Kadın Kimliği. *Adam Sanat*, 184, 23-25.

Doltaş D. (2002). Çalıkuşu'nun Feride'si 90'lı Yıllarda Yaşasaydı. *Cumhuriyet Kitap*, 6, 6-7.

Donovan, J. (2005). *Feminist Teori*. (Çev. B. Aksu, A. M. Gevrek ve F. Sayılan). İstanbul: İletişim Yayınları.

Donovan, J. (2013). Kültürel Feminizm. *Feminist Teori*. (Çev. B. Aksu, A. M. Gevrek ve F. Sayılan). İstanbul: İletişim Yayınları.

Dowling C. (1999). *Sindirella Kompleksi: Çağdaş Kadının Bağımsızlık Korkusu*. (Çev. S. Budan). Ankara: Öteki Yayınları.

Duby, G. & Perrot, M. (2005). *Kadınların Tarihi Yirminci Yüzyılda Kültürel Bir Kimliğe Doğru, (Cilt 5).* (Çev. A. Fethi). İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Durakbaşa, A. (1998). Deconstructing Images of the Turkish Woman. *Kemalism as Identity Politics in Turkey.* (65–82), Martin Press.

Durakbaşa, A. (1998). *Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve 'Münevver' Erkekler. 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler "Bilanço 98".* Ankara: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Araştırmalar Vakfı Yayınları.

Durakbaşa, A. (2001). Kadın Tarihi Tarihin Neresine Düşüyor? *Cogito, 29,* 173-179.

Durakbaşa, A. (2002). *Davidoff, Leonore; Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Durudoğan, H. (2010). *Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları: İkinci Dalga Fransız Feminizmine Kısa Bir Bakış*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Durukan, D. (2012). "*Modern Türk Şiirinde Kadın İmgesi" Fahriye Abla'dan Çanakkale'li Melahat'a.* İstanbul: Everest Yayınları.

Dünder, B. (2013). *Şairler Arasında Kadın Olmak: Konuşmalar Kitabı.* İstanbul: Paradoks Yayınları

Ecevit, Y. (2002). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Edgü, E. (2010). Evin Direği, Sokağın Bekçisi. (Der. A. Akpınar, vd.), *Kadın ve Mekân: Tutsaklık mı? Sultanlık mı?*. İstanbul: Turkuvaz.

Eagleton, T. (1998). *Estetiğin İdeolojisi.* (Çev. H. Hünler). İstanbul: Özne Yayınları.

Ekşi, A. (1993). Genç Kızlarımız ve Cinsellik. (Haz. N. Arat), *Kadın ve Cinsellik*, İstanbul: Say Yayınları.

El Saadavi, N. (1991). *Havva'nın Örtülü Yüzü*. (Çev. S. Özbudun). İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.

Eliuz, Ü. (2014). Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak. *XXVI. Uluslararası KIBATEK Edebiyat Sempozyumu (Edebiyatta Kadın, 28- 29 Nisan 2014),* Bildiri Kitabı, (s 193-206), Ankara.

Engels, F. (1998). Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni. (Çev. K. Somer), Ankara: Sol Yayınları.

Erbarıştıran, T. (2002). *Bir Yaş Dönümü Rüyası*. *Evrensel Kültür,* 132.

Erbulak, F. (1992). Onunla Güzeldim ve Erendiz Atasü. *Varlık,* 1016, 59-60.

Erçetin, G. (1999). Erendiz Atasü, Son Romanında 68 Kuşağıyla Yüzleşirken Cinsellik Temasını İnceliyor: Kadınlar Cinselliği Nasıl Yaşar? *Cumhuriyet, 8.*

Eren, K.S. (1999). *Üç İmli Sözcüklerin Öyküsü.* Erendiz Atasü ile Söyleşi, Cumhuriyet Kitap Eki, 21.01.1999.

Eren, K. S. (2001). Erendiz Atasü ile *Benim Yazarlarım* Üstüne. *Erendiz Atasü ile Söyleşi, Hürriyet Gösteri*, 227.

Ergin, O. (1939). *Türkiye Maarif Tarihi Osman Ergin .(Cilt 1),* İstanbul: Barış Kitabevi.

Ergin O. (1977). *Türk maarif tarihi. (Cilt: III-IV),* İstanbul: Eser Neşriyat.

Ergu, E. (2000). *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*. *Sabah Melodi*, 2.

Ergun Z. (2009). *Erkeğin Yittiği Yer.* İstanbul: Everest Yayınları.

Erol, M. (2008). Toplumsal Cinsiyetin Tutumlar Üzerine Etkisi. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 32(2), 199-219.

Eronat, K. (2010). *Adalet Ağaoğlu: İnsan ve Eser*. Ankara: Maya Akademi Yayınları.

Erten, D. (2004). *Virginia Woolf'un Mrs Dalloway ve Adalet Ağaoğlu'nun Ölmeye Yatmak Eserlerinde Toplumsal Bir Gerçekliğin Yansıması Olarak Ölümün Kişisel Temsilleri İntihar*. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.

Esen, N. (1991). Türk Romanında Aile. *Türk Aile Ansiklopedisi*. Ankara: Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı.

Evans, M. (1985). *Simone de Beauvoir, A feminist Mandarin.* New York: Routledge.

Evren, S. & Öğdül, R. G. (2002). *Bağbozumları Kültür, Politika ve Gündelik Hayat üzerine*. İstanbul: Stüdyo İmge.

Fahri, İ. (1984). *Toplumumuzda Kadın ve Cinsellik*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınları.

Felski, R. (1989). *The Novel of Self Discovery in Beyond, Feminist Aestetics: Feminist Literature and Social Change*. Harvard University Press.

Fenster, Tovi. (2005). The Right to the Gendered City: Different formations of belonging in everyday life. *Journal Of Gender Studies,* 14(3), 217-231.

Fine, C. (2011). *Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması*. (Çev. K. Tanrıyar), İstanbul: Sel Yayınları.

Firestone, S. (1970). *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. New York: William Morrow.

Friedan, B. (1983). *Kadınlığın Gizemi*. (Çev. T. Mertoğlu). İstanbul: E Yayınları.

Foucault, (1980). *The History of Sexuality, Volume I: An introduction*. (Çev. R. Hurley), New York: Random House.

Foucault, M. (2003). *Cinselliğin Tarihi*. (Çev. H. U. Tanrıöver), İstanbul: Ayrıntı Yay.

Fraser, N. (1985). On the Political and the Symbolic: Against the Megaphysics of Textuality. *Boundary, 2(*14), 195-209.

Freud, S. (2004). *Civilization and its Discontents*. New York: Penguin.

Fromm, E. (1998). *Anaerkil Toplum ve Kadın Hakları.* (Çev. A. Doğangün), İstanbul: Arıtan Yayınları.

Gardiner, Judith Kegan (1981). On Female Identity and Writing by Women. *Critical Inquiry*, 8, 2.

Georgouidi, S. (1992). *Cretating a Myth of Matriarchy" in a History of Women in the West*. Cambridge: Harvard University Press.

Gilbert, S., & Gubar, S. (1979). *The Madwoman in the Attic the Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination.* New Haven: Yale University.

Gilman, C. P. (1993). *Sarı Duvar Kağıdı*. (Çev.B. Aksu). İstanbul: İletişim Yayınları.

Gilmore, L. (1994). *Autobiographics: A feminist theory of women's self representation*. Cornell UP: İthaca.

Goffman, E. (1963). *Behavior in Public Places: Notes on the social organization and gathering.* The Free Press, New York.

Goffman, E. (1990). *The Presentation of Self in Everyday Life.* Penguin Books, Harmondsworth.

Gordon, Lyndall (1984). *Virginia Woolf: A. Writer's life.* London:Virago Press.

Gökhan, H. (1995). Sanatçının bir Aşık Olarak İntiharı. *Cogito: Aşk Dosyası, 4.*

Göle, N. (1992). *Modern Mahrem : Medeniyet ve Örtünme.* İstanbul: Metis Yayınları.

Graber, G. H. (1998). *Kadın Psikolojisi*. (Çev. K. Şipal), İstanbul: Cem Yayınları.

Grımshaw, J. (1992). Luce Irigaray: Philosophy in the feminine. *Feminist Review*,42 111- 114.

Gülendam, R. (2006). *Türk Romanında Kadın Kimliği.* Konya: Salkımsöğüt Yayınları.

Günay, M. (2010). *Felsefe Tarihinde İnsan Sorunu.* Adana: Karahan Kitabevi.

Güneydu, S. (2011). İnsanların En Mutlu Anlarını Anlattım. *Erendiz Atasü ile Söyleşi, Cumhuriyet Gazetesi,* 5.Mayıs.2011.

Gürüz, D. (2004). Akademik Yaşamda Kadın Olmak. *Kadın Çalışmalarında Disiplinerarası Buluşma*. (3. Cilt), İstanbul: Yeditepe Güzel Sanatlar Fak. Yayınları.

Haedicke, J. V. (1992). David Henry Hwang's M. Butterfly: The eye on the wing. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. *VII*(1), 27- 44.

Halman, T. S. (1993). *World Literature Today.* Spring, 67(2), 240-241.

Halman, T. S. (1994). Yaralanmaya açık kişilikler. *Cumhuriyet Kitap,* 205, 5-8.

Hançerlioğlu, O. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Harding, S. (1993). Rethinking Standpoint Epistemology: What is Strong Objectivity. (Der. L. Alcoff , E. Potter), *Feminist Epistemologies,* (s. 49-82). Routledge: NY ve London.

Hartel, J. F. (1993). *Femina Ut Imago Dei in the Integral Feminism of St. Thomas Aquinas.* Pontificia Università Gregoriana: Editrice Pontificia Gregoriana.

Hartmann, H. (1992). Marksizm'le Feminizm'in Mutsuz Evliliği. (Der. G. Savran, N. Tura), *Kadının Görünmeyen Emeği* içinde, İstanbul: Kardelen Yay.

Hatem, M. F. (2000). 19. Yüzyıl Mısır'ında Sağlık Mesleği ve Kadın Bedeninin Denetlenmesi. *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*. (Ed. Madeline C. Zılfı), (Çev. N. Alpay). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Hazer, G. (2011). Selma Rıza'nın Uhuvvet Romanında Kurmaca Yapı. *Turkish Studies* 6/3, 875-893.

Heffernan, J. (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery.* Chicago and London: The University of Chicago Press

Hepburn, A. (1998). *Lost Time: Trauma and Belatedness in Lous Begley's "The Man Who Was Late".* Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Hepçilingirler F. (2015). Edebiyatımızda Kadın Olmak. *Kurşun Kalem,* 14.

Herrmann, C. (1979). *Les Voleuses De Langue.* Paris: Des Femmes.

Hooks, B. (2000). *Feminism is for Everybody Passionate Politics.* London: Pluto Press.

Hooks, B. (2002). *Feminizm Herkes İçindir*. (Çev. E.Aydın, B. Kurt, Ş. Özgür, A. Yıldırım), İstanbul: Çitlembik Yayınları.

Horney, K. (1998). *Kadının Ruhsal Yapısı.* İstanbul: Payel Yayınları.

Horney, K. (1999). *"Nevrotik Sevgi İhtiyacı" Kadın psikolojisi*. (Çev. S. Budak), Ankara: Öteki Yayınevi.

Hoşgör, A. (2011). *Kalkınma ve Kırsal Kadının Değişen Toplumsal Konumu* (Der. S. Sancar), (Cilt. 1), İstanbul: Koç Üniv Yayınları.

Hsin-Fa, W. (2010). A Terrible Beauty is Born: M. Butterfly as a Romantic Tragedy. *Asian Journal of Arts and Sciences, 1*(1), 66-82.

Humm, M. (1986). *Feminist Criticism: Women as Contemporary Critics*. Brighton: Harvester Press.

Humm, M. (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi.* (Yay. Haz. G. Bakay), İstanbul: Say Yayınları.

Hwang, D. H. (1998). *Afterward. M. Butterfly*. New York: Dramatists Play Service.

Irigaray, L. (1980). When Our Lips Speak Together. (Trans. Carolyn Burke), *Signs,* 6 (1), 69-79

Irigaray, L. (1982). The One does not Move without the Other. (Trans: Rosi Baridotti), *Refractory Girl*, 17-21.

Irigaray, L. (1996). *This Sex Which is Not One*. (Çev. C. Porter). Ithaca, NY: Cornell University Press.

Irigaray, L. (2008). *Doğu ve Batı Arasında Tikellikten Topluluğa*. (Çev. N. Tutal), İzmir: Ara-lık Yayınları.

Irigaray, L. (2014). *Başlangıçta Kadın Vardı.* (Çev. İ. Özallı, M. Odabaş), İstanbul: Pinhan Yayınları.

Işık, İ. (2006). *Türkiye Edebiyatçılar ve Kültür Adamları Ansik.* (Cilt.1). Erendiz Atasü maddesi, İstanbul: Elvan Yayınları.

Işıkdemir, H. (1998). Erendiz Atasü ile *Dağın Öteki Yüzü*'nde. *Düşlem, 12*, 17-23.

Işın, E. (1988). Tanzimat, Kadın ve Gündelik Hayat. *Tarih ve Toplum, 51,* 22-27.

Işın, E. (1995). *İstanbul'da Gündelik Hayat.* İstanbul: İletişim Yayınları.

İlyasoğlu, A. (2000). *Örtülü Kimlik*. İstanbul: Metis Yayınları.

İmançer, D. (2002). Feminizm ve Yeni Yönelimler. *Doğu Batı, 19*, 151-171.

İmam, A. M. (2011). Müslüman Dinsel Sağ ve Cinsellik. (Der. P. İlkkaracan). *Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik*. İstanbul: İletişim Yayınları.

İnceoğlu, Y. G., & Çomak. N. A. (2009). *Metin Çözümlemeleri.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İnceoğlu, Y., & Kar, A. (2010). *Dişillik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İnci, H. (2014). *Orpheus'un Şarkısı.* İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Jackson, S. (1998). *Contemporary Feminist Theories.* New York: New York University Press.

Kadıoğlu, A. (1996). Cumhuriyet Kadını: Vatandaş mı, Birey mi? *Varlık,* 1069, 12-14.

Kadıoğlu, A. (2001). *"Önsöz", Ne Mutlu Türküm Diyebilene: Türk Ulusal Kimliğinin Etno-seküler Sınırları, 1919-1938,* (Ed. A. Yıldız), İstanbul: İletişim Yayınları.

Kadıoğlu, A. (2006). Muslim Feminist Debates on the Question of Headscarf in Contemporary Turkey. *Companion to Contemporary Islamic Thought*, (pp. 609-624). Oxford: Blackwell.

Kandiyoti, D. (1987). Emancipation But Unliberated Reflections on the Turkish Case. *Feminist Studies*, 13(2), 317-338.

Kandiyoti, D. (1991). *Women, Islam and the State.* Philadelphia: Temple University Press.

Kandiyoti, D. (1997). *Cariyeler, Fettan Kadınlar ve Yoldaşlar: Türk Romanında Kadın İmgeleri. Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve toplumsal dönüşümler.* İstanbul: Metis Yayınları.

Kandiyoti, D. (2002). *Parçaları Yorumlamak. Kültür Fragmanları*. (Haz. D. Kandiyoti, A. Saktanber), (Çev. Z. Yelçe), İstanbul: Metis Yayınları.

Kant, I. (1982). *Ahlâk Metafiziğinin Temellendirilmesi.* (Çev. I. Kuçuradi). Ankara: HacettepeYayınları.

Karababa, P. (2005). Kadınların Gizli Tarihi. *Varlık, 1169,* 69-72.

Karabulut, M. (2011). Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiirlerine Psikanalitik Bir Yaklaşım. *Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 6/3 (Summer).

Karaca, Ş. (2006). İlk Kadın Yazarlar ve Trajedileri. *Türk Edebiyatı,* 63-66.

Kasl, C. D. (1993). *"Bağımlı Cinsellik" Kadın Cinsellik Bağımlılık*. (Çev. L. Onat), Ankara: Ümit Yay.

Kavka, M. (2002). Feminism, Ethics and History, or What is the "post" in postfeminism? *Tulsa Studies*, 21(1), 29-44.

Kayasü, S. (2005). *Kadınların Kentleri, Kentlerin Kadınları: Cumhuriyet döneminde kadın ve mimarlık*. Ankara: Yalçın Matbaacılık.

Keller, E. F. (2007). *Toplumsal Cinsiyet ve Bilim Üzerine Düşünceler*. (Çev. F. B. Aydar), İstanbul: Metis Yayınları.

Keyman, F. (1996). Kemalizm, Modernite, Gelenek. *Varlık, 1069* (Ekim).

Kılıç, H. (2000). *Antikçağdan Günümüze Batıda Kadın ve Cinsellik*. İstanbul: Otopsi Yayınları.

Kılıç, M. O. (2003). Unveiling the Veiling Self. *Edebiyat*, 13(2), 199-209.

Kılıç, S. (2004). Savaşın Metaforu olarak Cinsellik. *Varlık, 1162*.

Kılıçbay, M. (2000). *Şehirler ve Kentler*. Ankara: İmge Kitabevi.

Korkmaz, R. (1997). *Sabahattin Ali*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Köse, E. (2013). Cinsiyet/Toplumsal Cinsiyet İkiciliği Üzerine Eleştirel Yaklaşımlar ya da Doğa Doğal mıdır? *Doğu Batı: Toplumsal Cinsiyet II*, 64, 37-53.

Kristeva, J. (1980). *Desire in Language.* New York: Columbia University Press.

Kristeva, J. (1994). Kadınların Zamanı. (Çev. İ. Savaşır), *Defter, 21*, 21-28.

Kristeva, J. (2004). *Korkunun Güçleri*. (Çev. N. Tutal), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kulkarni C. (2000). *Kadın Eşcinselliği Post-Jungcu Yaklaşım*. (Çev. Sezgin Ber), Ankara: Öteki Yayınları.

Kurdakul, Ş. (1989). *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü.* İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Kurnaz, Şefika, (1991). *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadmı.* Ankara: T.C.Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları.

Kütükçü, T. (2010). *Türk Kadın Yazınında Kadın bedeni ve Cinselliğinin Temsili.* İstanbul: Cinius Yayınları.

Kütükçü, T. (2011). Kadın Yazını Metinlerinde Yerleşik Dili Sorgulama ve Yeni bir Dil Arayışı Pratikleri. *Varlık,* 26-29.

Labovitz, E. K. (1986). *The Myth of the Heroine: The Female Bildungsroman in the Twentieth Century.* American University Studies, New York: Peter Lang.

Lauret M. (1987). Reviewed Works: Feminist criticism. *Feminist Review*, 27, 113-115.

Lauretis, T. (1990). Feminism and its differences. *Pacific Coast Philology*, 25(1/2), 24-30.

Lazzaro-Weis, C. (1990). The Female Bildungsroman: Calling it into Question. *Nwsa Journal*, 2(1), 16-34.

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space.* (Trans. D. Nicholson-Smith). Oxford: Blackwell Publishing.

Lefebvre, H. (2013). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. İstanbul: Metis Yayınları.

Lipovetsky, G. (1999). Üçüncü Kadın: Kadında süreklilik ve yenilik. (Çev. F. N. Deniztekin). İstanbul: Varlık Yayınları.

Lloyd, T. (1990). *Kadın Yerini Alıyor: Çaresiz Ev Kadını*. İstanbul: Milliyet Yayınları.

Lyon, D. (1997). Beden, Ruh ve Kredi Kartı. (Çev. D. Hattatoğlu), *Varlık Kitap Eki, 1072*.

MacKinnon, C. (1989). *Toward a Feminist Theory of the State.* Cambridge*:* Harvard University Press.

McCluskie, K. (1983). Women's Language and Literature: A Problem in Women's Studies. *Feminist Review,* 14. 51-61.

McIntosh, P. (1980). Women's Studies in Germany. *Women's Studies Newsletter,* 8(4), 24-26.

Melley, T. (2003). Postmodern Amnesia: Trauma and Forgetting in Tom O'brien's "In the Lake of the Woods" *Contemporary Literature*, 44(1), 106-131.

Menteşe, O. (2000). Kadın Dilinde Aşk: *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*. *Varlık,* 1119, 11-15.

Menteşe, O. (2014). *Güneş Saygılı'nın Gerçek Yaşamı*'ndan Geriye Bir Bakış: Erendiz Atasü Romancılığı. (Haz. G. İşçi), *2. Kadın Yazarlar Sempozyumu,* Yeni Yüzyıl Üniversitesi, İstanbul 24-25 Mayıs 2012, Erendiz Atasü Edebiyatı, (s.64-82). İstanbul: Can Yayınları.

Metin, A. (2011). Kimliğin Toplumsal İnşâsı ve Geleneksel Kadın Kimliğinin Aktarımı. *Çankırı Karatekin Üniversitesi SBE Dergisi*, 2 (1), 74-92.

Michel, A. (1995). *Feminizm.* (Çev. Ş.Tekeli), *Yeni Yüzyıl Kitaplığı,* İstanbul: İletişim Yayınları.

Millet, K. (2000). *Cinsel Politika.* (Çev. S. Selvi), İstanbul: Payel Yayınları.

Mohanty, C. (1992). ‘*‘Feminist Encounters: Locating the Politics of Experience’’ in Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debates ed. Michele Barrtett.* California: Stanford University Press.

Moi, T. (1985). *Sexual Texual Politics Feminist Literary Theory.* London: Methuen.

Moi, T., Jefferson, A., & Robey D., (1986). *Modern Literary Theory.* Londra: B.T. Batsford.

Montefiore, J. (1987). *Feminism and Poetry: Language, Experience and İdentity in Women's Writing.* London: Pandora Press.

Moran, B. (2004). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Moretti, F. (2000). *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture.* (Trans. A. Sbragia), London: Verso.

Morgan, R. (1984). *Sisterhood is Global: The International Women's Movement anthology.* New York: The Feminist Press.

Morse, M. (2001). *Women Voices from Changing a Field Science in Transition*. Cambridge: Perseus Books.

Naiman, J. (1988). *Marksizm ve Feminizm.* (Çev. s. Özkal), İstanbul: Amaç Yayınları.

Naples, N. (2007). *The Blackwell Encyclopedia of Sociology.* New Jersey: Wiley-Blackwell Press.

Nare, S. (1996). Kahramanlık ve Toplumsal Cinsiyet. (Haz. Necla Arat), *Kadın Gerçeklikleri*. İstanbul: Say Yayınları.

Necatigil, B. (2004). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü.* İstanbul: Varlık Yayınları.

Offen, K. (1988). On the french origin of the words feminism and feminist. *Feminist Isues,* 45-48.

Offen, K. (1988). Defining Feminism: A Comparative Historical Approach. *Signs; Journal of Women in Culture and Society*, 14(1), 119-157.

Offen , K. (2000). *European Feminisms: 1700-1950: A Political History.* California: Stanford University Press.

Onger, B. (1965). *Atatürk Devrimi ve Kadınlarımız: 27 Mayıs Işığında Kadın*. İstanbul: Tan Gazetesi Matbaası.

Öçal, K. (2011). *Dişil Dil ve Efofeminist Bağlamında Latife Tekin ve Muinar.* AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Araştırmaları Bölümü Ankara.

Öğüt, H. (2006). Kadının Görsel İmgesi ve Temsil Biçimleri. *Varlık, 167* (Nisan), 29-30

Öğüt, H. (2006). Edebiyat Aşk Arzu Kadın. *Varlık, 1186, 30-38.*

Önder, A. (2013). *Dictionary of Literary Biography Volume 373: Turkish Novelists Since 1960,* İnci Aral, (ed. Çimen Günay, Burcu Alkan), (pp.34-43), Columbia: Bruccoli Clark Layman.

Önder, A. (2014). *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*nde Kadın Karakterlerin Özgürlük ve Bütünlük Arayışları. (Haz. G. Sönmez İşçi), *"Erendiz Atasü Edebiyatı" Sempozyum Kitabı,* İstanbul: Can Yayınları.

Önder, D. (2013). *Dahiler ve Aşkları.* (Haz. Ö. Erdoğan), İstanbul: İkaros Yayınları.

Önertoy, O. (1984). *Türk Romanı ve Öyküsü.* Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Özarslan, M. (2014). Türkiye'de Aşık Tarzı Şiir Geleneği İçinde Kadın Aşıklar Üzerine Bazı Düşünceler. *Tarihi Değiştiren Toplumu Dönüştüren Kadınlar Sempozyumu,* 24-25 Kasım 2014, Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi.

Özbay, F. (1999). Gendered Space: A New Look at Turkish Modernisation. *Gender &History,* 11(3), 555–568.

Özdamar H. (2004). Kadın ve Din. *Kadın Çalışmalarında Disiplinerarası Buluşma (3. Cilt).* (Ed. A. Güçhan), İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

Özger, Y. (2012). Osmanlı'da Kadınların Memuriyette İstihdamı Meselesi ve Sicill-i Ahvâlde Kayıtlı Memurelerin Resmî Hâl Tercümeleri. *History Studies,* 4/1,419-447.

Özgül, K. (2000). Türk Edebiyatında Kadın Ağzı. *Edebiyat Güncesi,* 14.

Özsoysal, F. (2008). *Oyunlarda Kadınlar-Çağdaş Türk Tiyatrosu Üstüne Feminist Eleştirel Bir Okuma.* İstanbul: E Yayınları.

Öztarhan, E. (2006). *İyi Kızlar/Kötü Kızlar: Günümüz Amerikan Kadın Romanında Cinsel, Etnik ve Sınıf Kimlikleri.* Doktora tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.

Öztürk, Ş. (2015). Annelik, *Cogito, 81,* 5-8.

Parla, J. (2015). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Parla, J. (2004). Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi. (Der. S. Irzık, J. Parla), *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Parten, A. (2003). *Çağdaş Türk Sanatında Kadın Sanatçıların Etkisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul, 1985

Pildes, J. (1978). Mothers and Daughters: Understanding the Roles. *A Journal of Women Studies*, 3(2), 1-11.

Plumwood, V. (2004). Feminizm ve Doğaya Hükmetmek. (Çev. B. Ertür). İstanbul: Metis Yayınları.

Pollock, G. (2002). Nude Bodies: Displacing the Boundaries Between Art and Pornography'. *The Body*. (Ed. Sean T. Sweeney), (pp.94-125), Cambridge: Cambridge University Press.

Ramazanoğlu, C. (1998). *Feminizm ve Ezilmenin Çelişkileri*. (Çev. M. Bayatlı), İstanbul: Pencere Yayınları.

Reddy, N. M. (1995). Çalıkuşu: Feminist Bir Okuma. *Kuram Kitap, 7*.

Reinharz, S. (1991). *Social Research Methods, Feminist Perspectives.* Pergamon Press: Oxford.

Rich, Adrienne (1979). *On Lies, Secrets and Silence.* New York: W.W. Norton.

Roiphe, K. (1994). *The Morning After: Sex, Fear and Feminism.* Canada: Little Brown Company.

Rose, J. (2010). *Görme ve Cinsellik.* İstanbul: Metis Yayınları.

Rosenthal, F. (2000). *İslam'da Özgürlük Kavramı*. (Çev. V. Akyüz), İstanbul: Ayışığı Kitapları.

Rossi, A. (1974). *The Feminist Papers: From Adams To de Beauvoir, Bantam. Kişisel İletişim.* Ankara: Kurgu Kültür Sanat Merkezi.

Rubin, G. (1975). The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex. (Ed. R. Reiter), *Toward an Anthropology of Women*, New York: Monthly Review Press.

Rüzgar, N. (2004). İmgenin Kadına Kadının İmgeye Dönüşümü. *Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma,* (Cilt. II). İstanbul:Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

Sami, Ş. (1879). *Kadınlar.* İstanbul: Mihran Matbaası.

Sancar, S. (2003). Üniversitede Feminizm? Bağlam, Gündem ve Olanaklar. *Toplum ve Bilim, 97,* 164-182.

Sancar, S. (2008). Kapitalizm ve Patriyarkaya Karşı: Sosyalist Feminizm. *Toplum ve Demokrasi*, 2(4), 185-196.

Sanford, L. T. & Donovan, M. E. (1999). *Kadınlar ve Benlik Saygısı*. (Çev. S. Kunt). Ankara: Hyb Yayınları.

Savran, G. (2004). *Beden Emek Tarih: Diyalektik bir Feminizm İçin.* İstanbul: Kanat Kitap.

Savran, G., (2008). *Kadının Görünmeyen Emeği.* İstanbul: Yordam Kitap.

Saygılıgil, F. (2005). Eril Dil Kıskacında Kadınlık ve Yazarlık. *Virgül, 85*, 20-32.

Sayın, Z. (1996). Batılının Gözünde Peçe, Kamu Alanında Müslüman Kadın, *İzlenim, 37,* 70-80.

Sayın, Z. (2000). Batıda ve Doğuda Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zıllet. *Defter*, 159-205.

Schaeffer, J. (2003). Kadın Ne İster? Ya da Dişilin Rezaleti. (Haz. H. Bela), *Kadınlık, Yeniden: Çağdaş Psikanalizin Bakışı,* İstanbul: İthaki Yayınları.

Schick, I. C. (2001). *Batı'nın Cinsel Kıyısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekânsallık*. (Çev. S. Kılıç, G. Sarı), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Schiffren L. (1994). Review of Who Stole Feminism? *American Spectator,* 27(10), 69-71.

Scott, J. (2000). Kadın Tarihi. (Çev. T. Güney). *Tarih ve Toplum*, 195.

Scott, J. (2007). *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı bir Tarihsel Analiz Kategorisi.* (Çev. A.T. Kılıç), İstanbul: Agora Yayınları.

Scott, J. (2012). *Örtünmenin Siyaseti.* (Çev. M. Tabur), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Seçkin, E. (1983). *Çağdaş Amerikan Şiirinde Yabancılaşma*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Sennett, R. (2001). *Ten ve Taş: Batı Uygarlığı'nda Beden ve Şehir*. (Çev. T. Birkan), İstanbul: Metis Yayınları.

Sepetçi, U. (2002). *Margaret Atwood ve Ayla Kutlu'nun Eserlerinde Mitlere Geri Dönüş*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ege Üniversitesi, İzmir.

Sevim, A. (2005). *Feminizm*. İstanbul: İnsan Yayınları.

Sezer, S. (1995). Kadın Eşcinselliği ve Edebiyatımız. *Varlık,* 1052, 5-9

Showalter, E. (1977). *A Literature of Their Own: British women novelists from bronte to lessing.* New Jersey: Princeton University Press.

Singer, L. (1989). Bodies, Pleasures, Powers. *Differences,* 1, 57-59.

Sirman, N. (2010). Köy Kadınının Aile ve Evlilikte Güçlenme Mücadelesi. (Haz. Ş. Tekeli), *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Smith, D. (1987). *The Everyday World as Problematic.* Buckingham: Open Unıversity Press.

Smith, D. (1997). Comments on Hekman, Truth and Method: Feminist Standpoint Theory Revisited. *Signs,* 22, 392-98.

Soja, E. W., (1989). *Postmodern Geographies*. London, New York: Verso.

Sommers, C.H. (1995). *Who Stole Feminism.* New York: Touchstone Press.

Soytetir, Ş. (1999). *Eine kontrastive Studie zur Identitæetssuche und zum Partnerschaftsmodell in der Frauenliteratur, dargestellt anhand der Werke von Brigitte Schwaiger und İnci Aral* Yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Spender,D (1980). *Man Made Language*. London: Pandora.

Spivak, G. (1987). *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics.* Methuen.

Stephan, I. (1992). *Yetenekli Kadının Yazgısı*. (Çev. N. Kaya), İstanbul: Ataol Yayınları.

Sterling, A. F. (1980). Women's Studies and Science. *Women's Studies Newsletter,* 8 (1), 4-7.

Stewart, G. (1981). *A New Mythos: The Novel of the Artist as Heroine 1877-1977.* Canada: Eden Press Women's Publications.

Sunar, Ş. (1995). Söylem Düzeninin Tarihçesi. *Kuram Kitap,* 7, 41-45.

Sürer, A. (1988). Erendiz Atasü ile Öykü, Kadınlar ve Feminizm Üzerine Söyleşi. *Saçak*, 50, 47-49.

Sürer, A. (1997). Yazarın Yaşantısı da Malzemesidir. *Cumhuriyet Kitap, 407,* 10-11.

Sürer, a. (2000). Cumhuriyet'in Üçüncü Kuşağının Çırpınışı. *Hürriyet Gösteri,* 218, 62-65.

Tamer, Ş. (2013). İnsan Acısı Her Zaman Saygıyı Hak Eder. Erendiz Atasü ile söyleşi. *Cumhuriyet Kitap,* 1241.

Tanilli, S. (2006). *Uygarlık Tarihi*. İstanbul: Alkım Yayınevi.

Tanrıyar, E. (2002). Erendiz Atasü- Bir Kadın Bir Hayat. *Vizyon, 9, 114-115.*

Tansi, D. (2004). Kadınların Siyasal Temsili ve Katılımı. *Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma*, (Cilt: 3), İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

Taş, B. (2008). *Catherine Breillat Sineması'nda Kadın Cinselliği ve Beden Algısı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, Ankara.

Taşçıoğlu, M. (1958). *Kadının Sosyal Durumu ve Kadın Kıyafetleri.* Ankara: Akın Matbaası.

Taşkıran, T. (1973). *Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Kadın Hakları.* Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı, Ankara: Cumhuriyetin 50. Yıldönümü Yayınları.

Tekeli, Ş. (1983). Kadın. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. (5. Cilt), İstanbul: İletişim Yayınları.

Tiken, S. (2009). Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiirlerindeki 'Ayna' İmgesine Psikanalitik bir Yaklaşım. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitü Dergisi*, 41, 47-60.

Tokuroğlu, B. (2003). *Tek Parti Dönemi Toplumsal Cinsiyet Anlayışı (1923- 1946).* Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

Tokuroğlu, B. (2004). *Özgürleşemeyen Kadın: Tek Parti Dönemi Toplumsal Cinsiyet Anlayışı.* Ankara: Odak Yayınları.

Tong, R. (2006). *Feminist Düşünce.* (Çev. Z. Cirhinlioğlu), İstanbul: Gündoğan.

Towns, A. (2010). *Women and State.* Cambridge: Cambridge University Press.

Tura, S. M. (2012). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Yayınları.

Türker, E. (2003). Feminist Edebiyat Eleştirisi. *Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı,* 77/78/79, 293-305.

Türkoğlu, N. (1996). Kadın İmgeleri: Mitler ve Gerçekler. *Kuram Kitap, 10, 37-46.*

Türköne, M. (1995). *Eski Türk Toplumunun Cinsiyet Kültürü.* Ankara: Ark Yayınevi.

Uğurcan, S. (2012). *Edebiyatımız II Yazarlar Meseleler.* İstanbul: Dergah Yayınları.

Unat, N. A. (1998). "Social Change and Turkish Women". (Ed. A. Berktay Hacımirzaoğlu), *in Women in Turkish Society*, (323-336), İstanbul: Tarih Vakfı.

Urgan, M. (2004). *Virginia Woolf.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Uzundemir, Ö. (2009). Resim ve Edebiyat İlişkisinde Kadın İmgesi: Percy Bysshe Shelley'nin şiirinde Medusa, Nazım Hikmet'te Jokond. *Bilig*, 51, 231-244.

Ülker, Ç. (2007).*"Açıkoturumlar Çağı", Eleştirinin Odağında*. Ankara: Ürün Yayınları.

Yalom,M. (2002). *Antik Çağ'dan Günümüze Evli Kadının Tarihi.* (Çev. Z. Yelçe, N. L. Domaniç), İstanbul: Çitlembik Yayınları.

Yeğenoğlu, M. (1996). Kadın ve Siyaset: Eşitliğin Ötesinde. *Birikim, 85,* 39-42.

Yılmaz T. D. (2015). Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye Modernleşmesinde Annelik Kurguları (1840-1950). *Cogito, 85,* 66-91.

Yörük, B. (2008). *An Analysis of Lacanian Otherness Concept in A. S. Byatt's Possession and in Erendiz Atasü's the Other Side of the Mountain.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Beykent Üniversitesi, İstanbul.

Yücel, T. (1999). Özgür Kadınlar. *Defter,* 35, 112-128.

Yüksel, A. (1997). Kurmaca ile Gerçeğin Buluştuğu Noktada Geçmiş ve Şimdi ile Hesaplaşma: Erendiz Atasü'den *Dağın Öteki Yüzü*. (Haz. Nazan Aksoy ve Bülent Aksoy), *Berna Moran Armağan Kitabı,* İstanbul: İletişim Yayınları.

Waddell, M. (1995). Brief Reflections. (Ed. L. Caldwell), *Psychoanalysis and Culture New Formations,* 26, 129-133.

Walter, B. (1986). Paris, Capital of the Nineteenth Century. *Reflections*. New York: Schocken.

Whitworth M. (2005). *Virginia Woolf, Oxford World's Classics.* New York: Oxford Univ.Press.

Winant, T.(1987). The Feminist Standpoint: A Matter of Language. *Hypatia*, 2(1), 123-148.

Wittig, M. (1992). *The Straight Mind.* Boston: Beacon Press.

Wojcik-Andrews, Ian. (1995). *Margaret Drabble's Female Bildungsromane: Theory, Genre, And Gender*. New York: Peter Lang.

Woolf, V. (2014). *Kendine Ait Bir Oda.* (Çev. S. Öncü), İstanbul: İletişim Yayınları.

Zılfı, M. (2000). *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları.* (Çev. N. Alpay), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Zihnioğlu, Y. (2003). *Kadınsız İnkılap.* İstanbul: Metis.

Ziya G. (2004). *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak*. Ankara: Eflatun Yayıncılık.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

http://www.kadineserleri.org/images/yayinlar/vakif_bultenleri/haberler_15_nisan_1995 pdf.

http://turkishstudies.net/Makaleler/1269590745_53_g%c3%bclsemin_hazer.pdf.

http://webftp.gazi.edu.tr/hukuk/dergi/9_9.pdf

http://www.sebnemsenyener.com/kitap_casus.html

http://www.meltemarikan.com/kadin-sesi-kadinlarin-sesi

http://www.feminisite.net/news.php?act=details&nid=217

http://dosyalar.hurriyet.com.tr/ozel/turk/99/10/18/ozehab/12oze.htm

http://www.erendizatasu.com/roportaj.php?name=sabahMelodi

http://www.erendizatasu.com/roportaj.php?name=CumhuriyetKultur

http://www.erendizatasu.com/yapitlarUstune.php?name=duslem

http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423873176.pdf

http://sanatatak.com/view/George-Baselitzin-Hezeyani/164

http://bianet.org/bianet/kadin/78629-universitede

http://www.jasstudies.com/Makaleler/1451229362_76Karaca%c5%9eahika_S-1481-1499.pdf

http://kasaum.ankara.edu.tr/files/2013/09/Serpil-Sancar-Türkiye'de-Kadın-Hareketinin-Politiği.pdf

http://turkishstudies.net/Makaleler/1269590745_53_g%c3%bclsemin_hazer.pdf

http://www.meltemarikan.com/kadin-sesi-kadinlarin-sesi

http://www.sebnemsenyener.com/kitap_casus.html

https://www.youtube.com/watch?v=fyp4cKlEtIU

http://asbd.atilim.edu.tr/shares/sbedergi/files/asbd201121.pdf

https://www.youtube.com/watch?v=fyp4cKlEtIU

http://asbd.atilim.edu.tr/shares/sbedergi/files/asbd201121.pdf

http://www.praksis.org/wp-content/uploads/2011/07/008-09.pdf

http://ailetoplum.aile.gov.tr/data/54293dab369dc32358ee2b0f/kutuphane_11_sosyokulturel_degisme_surecinde_turk_ailesi__i.pdf

http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/4080/001503180006.pdf?sequence=3&isAllowed=y

ÖZ GEÇMİŞ

Adı-Soyadı : Alev Önder

Doğum Tarihi: 18.08.1981

Unvanı : Türk Dili Okutmanı

ÖĞRENİM BİLGİLERİ :

Lisans : (1999-2003) Çukurova Üniversitesi, Fen- Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Tezsiz Yüksek Lisans : (2003-2004) Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Orta Öğretim Alan Öğretmenliği

Tezli Yüksek Lisans : (2003-2006) Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı

Doktora : (2007-….) Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı

İŞ DENEYİMİ :

2012- ..... Adana Bilim ve Teknoloji Üniversitesi (Okutman)

2013-2014 Varşova Üniversitesi (Üç ay)

2010- 2012 İndiana Üniversitesi (Misafir araştırmacı)

2009- 2012 Çukurova Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Araştırma Görevlisi

2008-2009 Arif Safi Lisesi, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni

2006-2008 Akif Palalı Lisesi, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni

2005-2006 Güney Sanayi Çalışanları İlköğretim Okulu, Türkçe Öğretmeni

2004-2005 Halit Ziya Uşaklıgil İlköğretim Okulu, Türkçe Öğretmeni

BİLİMSEL FAALİYETLER :

Nezihe Meriç'in Öykücülüğü, Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Yüksek Lisans Tezi, 2006. (Danışman : Prof. Dr. Mustafa Apaydın)

TurkishWomen's Literature : The Case of Erendiz Atasü, Public Lecture , Indiana University 21 Nisan 2011, Ballantine Hall

Multiculturalism in Turkish Literature after 1980: The Case of Sait Faik, Indiana University 3.03. 2012, Woodburn Hall

*Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*nde Kadın Karakterlerin Bütünlük Arayışları adlı bildiri, Yeni Yüzyıl Üniversitesi, Kadın Yazarlar Sempozyumu, 25 Mayıs 2012, İstanbul.

1980 Sonrasında Türk Edebiyatında Çok kültürlülük, Yaba Edebiyat S. 73-74 Kasım 2011 s.43-44.

Dünya Türkolojileri İçin Türk Edebiyatı Tarihi, İndeks (İki Cilt). Editör: Doç. Dr. Öztürk Emiroğlu (Basım aşamasında)

‘‘Gender in the Short Story Collection Kızıl Kale’’, International Conference on Knowledge, Politics in Gender and Woman Studies, 9-11 October 2015, METU.

ANSİKLOPEDİ MADDESİ:

Dictionary of Literary Biography Volume 373: Turkish Novelists Since 1960, Inci Aral (Editörler: Çimen Günay, Burcu Alkan) Columbia: Bruccoli Clark Layman, pp.34-43.

RÖPORTAJ :

Amerikalı kadın yazar Jaimy Gordon ile röportaj Kitap-lık dergisi, Sayı: 160, Mayıs 2012

PROJE :

Startalk Training for Turkish Teachers (16 Mayıs - 20 Ağustos 2011) Bridges to Children, Community , Advocacy for Teachers (Indiana) Director : Martha Nyikos

ÜYELİKLER :

MLA (Modern Language Association) – USA

MESA (Middle East Studies Association – USA