



T.C.  
OSMANIYE KORKUT ATA ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

DUYGU ASENA ROMANLARINDA KADIN  
KİMLİĞİNİN KURGUSAL TEMSİLİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Büşra Nur KAHVECİ

OSMANIYE / 2025

**T.C.  
OSMANİYE KORKUT ATA ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**DUYGU ASENA ROMANLARINDA KADIN KİMLİĞİNİN KURGUSAL TEMSİLİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Büşra Nur KAHVECİ**

**Danışman: Prof. Dr. Sema ÖZHER**

**Jüri Üyesi: Prof. Dr. Orhan OĞUZ**

**Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Birsal SAĞIROĞLU**

**OSMANİYE / 2025**

**Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürlüğüne;**

“Duygu Asena Romanlarında Kadın Kimliğinin Kurgusal Temsili” başlıklı çalışma, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

**Başkan:** Prof. Dr. Sema ÖZHER

(Danışman)

**Üye:** Prof. Dr. Orhan OĞUZ

**Üye:** Dr. Öğr. Üyesi Birsal SAĞIROĞLU

**ONAY**

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

.../.../2025

Prof. Dr. Hasan DEMİR

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.



## TEZ ÇALIŞMASI ETİK BEYANI FORMU

Doküman No	OKÜ.LEE.FR.00 30
Yayın Tarihi	01.06.2023
Revizyon Tarihi	
Revizyon No	00

**T.C.**  
**OSMANIYE KORKUT ATA ÜNİVERSİTESİ**  
**Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürlüğüne**

Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım; “Duygu Asena’nın Romanlarında Kişiler Dünyasında Kadınlar” başlıklı Yüksek Lisans Tez çalışmamda

Sunulan verilerin; gerekli izinleri alınmış ve denetimli laboratuvar koşullarında tarafımdan veya ilgili görevlilerce elde edildiğini ya da izin belgesine dayalı olarak ve kaynak göstermek suretiyle kullanıldığını

Kullanılan veriler üzerinde herhangi bir değişiklik veya eksiltme yapılmaksızın etik kurallara uygun olarak işlenip sunulduğunu

Maddi veya manevi destek sağlamış olan Kurum, Kuruluş ve kişilere destek türü de belirtilerek, varsa proje protokol numarası ile yoksa ismen Ön Söz/Teşekkür Bölümlerinde yer verildiğini

Yararlanılan kaynaklara Tez metni içinde atıf göstermek suretiyle değinildiğini ve bunların Kaynaklar Bölümüne eklendiğini

Teknik/Bilimsel Eser niteliği taşıyan Tezin özgün parçalarının bir başka ortamdan kopyalanarak alınmadığını ve bu parçaların bir başka Kurum/Kuruluş bünyesinde akademik amaç veya unvan almak amacıyla hiçbir suretle kullanılmadığını ve bir başkasının kullanmasına izin verilmediğini

Burada belirttiğim hususların aksinin tespit edilmesi halinde tüm yasal sorumluluğun şahsıma ait olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim.

**İmza :**

**Tarih :** 27.08.2025

**Ad Soyad :** Büşra Nur KAHVECİ

<i>(Lütfen tüm alanları doldurunuz.)</i>	
<b>Öğrenci No</b>	2121107119
<b>Ana Bilim/ Ana Sanat Dalı</b>	Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
<b>Programı</b>	<input checked="" type="checkbox"/> Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora
<b>Enstitü Kayıt Tarihi</b>	14.09.2021

**Bu form, Ana Bilim/ Ana Sanat Dalının üst yazısıyla Enstitüye iletilir.**

## ÖZET

### DUYGU ASENA ROMANLARINDA KADIN KİMLİĞİNİN KURGUSAL TEMSİLİ

BÜŞRA NUR KAHVECİ

**Yüksek Lisans, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**  
**Danışman: Prof. Dr. Sema ÖZHER**  
**Ağustos 2025, 143 sayfa**

21. yüzyıl Türk edebiyatında toplumsal cinsiyet temelli meseleleri odağına alan yazarlar arasında Duygu Asena, ayrı bir yerde konumlanmaktadır. Edebiyat hayatına gazetecilikle başlayan Asena, özellikle kadınların yaşadığı eşitsizlikleri görünür kılmak amacıyla kaleme aldığı romanlarıyla geniş kitlelere ulaşmıştır. Feminist bir perspektifle şekillenen bu eserlerde, bireysel öyküler aracılığıyla ataerkil yapının kadınlar üzerindeki baskısı sorgulanırken, okurun farkındalık düzeyini artırmak hedeflenmiştir. Edebi estetikten çok, düşünsel bir dönüşüm yaratma amacı güden Asena, sanatı bir bilinç uyandırma aracı olarak değerlendirmiştir. Bu yönüyle, sadece bir yazar değil; aynı zamanda kadın hareketinin kültürel bir temsilcisi olarak da kabul edilmektedir. Toplumsal sorunları edebiyatın imkânlarıyla tartışmaya açması, onu çağdaş Türk edebiyatında özgün ve etkili bir ses hâline getirmiştir.

Bu tez çalışmasında, Duygu Asena'nın edebi üretiminin temelini oluşturan altı romanında (*Kadının Adı Yok, Aslında Aşk da Yok, Aynada Aşk Vardı, Aslında Özgürsün, Aşk Gidiyorum Demez, Paramparça*) toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve ataerkil düzenin kadın bireyler üzerindeki etkileri ele alınmıştır. Asena'nın romanları, yalnızca bireysel kadın deneyimlerini değil, aynı zamanda kadınların toplumsal konumlarını belirleyen yapısal eşitsizlikleri de görünür kılma amacı taşır. Her bir eserde, erkek egemen toplumun farklı katmanlardaki baskı mekanizmaları -aile, evlilik, iş yaşamı, aşk ilişkileri ve bireysel kimlik inşası gibi alanlarda- eleştirel bir bakış açısıyla sorgulanır. Bu bağlamda Duygu Asena'nın anlatıları, ataerkil ideolojinin kadın yaşamlarını nasıl şekillendirdiğini açığa çıkartırken; kadın karakterlerin yaşadığı içsel

çatışmalar, dışsal baskılarla birleşerek cinsiyet temelli eşitsizliklerin derinliğini gözler önüne serer.

Yazarın romanlarında çizdiği kadın figürleri, geleneksel kalıplara sığmayan, çoğu zaman mevcut düzene başkaldıran ve kendi kimliklerini inşa etmeye çalışan bireylerdir. Dolayısıyla, bu eserler sadece edebi metinler olarak değil aynı zamanda Türkiye'deki toplumsal cinsiyet ilişkilerini sorgulayan kültürel belgeler olarak da değerlendirilmiştir. Bu çalışmamızda, feminist yazarlar arasında yer alan Duygu Asena'nın *Kadının Adı Yok*, *Aslında Aşk da Yok*, *Aynada Aşk Vardı*, *Aslında Özgürsün*, *Aşk Gidiyorum Demez* ve *Paramparça* adlı romanlarında yer alan kadınlar, roman kurgusunda üstlendiği fonksiyon bakımından değerlendirilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Feminizm, Duygu Asena, Kadın-Erkek Eşitsizliği, Kadın Kimliği, Toplumsal Cinsiyet.

**ABSTRACT****FICTIONAL REPRESENTATION OF WOMEN'S IDENTITY IN  
DUYGU ASENA'S NOVELS****BÜŞRA NUR KAHVECİ****Master Thesis, Department of the Turkish Language and Literature  
Supervisor: Prof. Dr. Sema ÖZHER  
Aug 2025, 143 pages**

Duygu Asena, who is the one of authors who focus on social women issues is positioned with different way in 21st Century Turkish Literature. Duygu Asena, who started his literary career as journalist reached huge populace with her novels written in order to demonstrate inequality of women. It is aimed to increase awareness of readership as it's query the oppression of patriarchal via personel stories in these pieces written through feminist perspective. Duygu Asena who purposes intellectual conversion evaluated the fiction as raising awareness tool. She is accepted a cultural representative of feminism but an author from this aspect. Bringing into question the communal issues with possibilities of literary made her efficient and authentic voice in Turkish Literary.

It was discussed in the context of effects communal gender inequality and patriarchal on women with Duygu Asena's six novels (*Kadının Adı Yok, Aslında Aşk da Yok, Aynada Aşk Vardı, Aslında Özgürsün, Aşk Gidiyorum Demez, Paramparça*), in this thesis study. Asena's novels aims to make visible structural inequalities which specify the social statue of women not only personal woman experiment. In each pieces, the oppressive mechanisms (in areas such as family, marriage, busines, relationships and individual identity construction, etc...) of the male-dominated society at different levels are questioned from a critical perspective. The internal conflicts experienced by female characters combine with external pressures to reveal the depth of gender-based

injustices when Duygu Asena's narratives reveal how patriarchal ideology shapes women's lives.

The female figures depicted in the author's novels are individuals who do not fit into traditional molds, often rebel against the existing order and try to build their own identities. Therefore, these works were evaluated not only as literary texts but also as cultural documents that question gender relations in Turkey. In this study, the women depicted in the novels (*Kadının Adı Yok*, *Aslında Aşk da Yok*, *Aynada Aşk Vardı*, *Aslında Özgürsün*, *Aşk Gidiyorum Demez* and *Paramparça*) by feminist author Duygu Asena will be examined in terms of the functions they fulfill within the narrative structure.

**Keywords:** Feminism, Duygu Asena, Gender Inequality, Female Identity, Gender.

## ÖNSÖZ

Güzel sanatlar içerisinde yer alan edebiyat, insanı bir inceleme alanı olarak ele alıp onun tüm edimlerini anlama ve anlamlandırma amacını edebi yapıtlar, özellikle romanlar aracılığıyla gerçekleştirir. Toplumsal cinsiyet (gender) bağlamından hareketle kadının ataerkil/patriarkal düzen içerisindeki rolünün romanda nasıl ele alınıp incelendiği uzun süre sosyal bilimlerde çalışma alanının konusu olmuştur. Kadının sadece biyolojik donanımını değil sosyal, kültürel, ekonomik olarak da var olduğunu vurgulayan ‘toplumsal cinsiyet’ kadını ilgilendiren tüm konulara bütüncül bir perspektifle bakılmasını sağlamıştır. Kadınlık çalışmaları, kadınların yüzyıllar boyunca süregelen ötekileştirilme süreçlerini, toplumsal dışlanmalarını ve özel alana hapsedilmelerini sorgulamaktadır. Bu çalışmalar, kadının toplumsal yapılar içindeki yerini ve onu marjinalleştiren güç dinamiklerini ele alarak, toplumsal cinsiyet rollerinin ve eşitsizliklerin nasıl şekillendiğine dair derinlemesine bir inceleme sunmaktadır.

Duygu Asena, feminizmin Türkiye’deki temsilcilerinden biri olarak, hem bireysel tecrübelerinden hareketle kadınların toplumsal konumunu hem de hegemonik erkeklik anlayışının kadına yönelik bakışını metinlerine dâhil etmiştir. Asena’nın eserleri, dönemin toplumsal ve kültürel yapıları içinde kadınların karşılaştığı eşitsizlikleri ve toplumsal baskıları açıkça ortaya koyarak önemli bir ses getirmiştir. Türkiye’de feminizmin üç dalga halinde kendini gösterdiği bir süreçte Duygu Asena, kadınların özgürleşme mücadelesini yalnızca bireysel bir konu olarak ele almayıp, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine karşı kolektif bir direnç oluşturan bir söylemi de savunmuştur. Onun bu tematik yaklaşımı, feminizmin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlayan ve toplumda kadın hakları konusunda önemli bir farkındalık oluşturan bir etki yaratmıştır. Üçüncü dalga feminizm içinde yer alan Duygu Asena; 1990’larda toplumsal cinsiyet, eşitsizlik, sınıfsal fark ve özellikle cinsellik gibi konuları içine alan feminist bir hareket benimseyerek bütün kadınları bu mücadeleye çağırmıştır.

Daha önce Duygu Asena üzerine bugüne kadar biri doktora, on biri yüksek lisans olmak üzere toplam on iki çalışma yapıldığı tespit edilmiştir. Bu çalışmalardan ilki Senem Soyer tarafından yapılan “*Mısırlı Nevâl es-Sa’dâvî ile Duygu Asena’nın Eserleri ve Edebi Kişiliklerinin Karşılaştırılması*” adlı doktora çalışmasıdır. İkinci çalışma, Berrin Kahraman’ın yaptığı “*Duygu Asena’nın Aşk Gidiyorum Demez ile*

*Maeve Binchy'nin Yalnız Kadınlar Sokağı Adlı Eserlerdeki Ana Karakterlerin Evlilik ve Aldatma Temaları Açısından Karşılaştırılması*” adlı yüksek lisans tezidir. Üçüncü çalışma, Latife Canan Kaplan’ın “*Şeytani Baştan Çıkarmak: Erica Jong ve Duygu Asena Romanlarında Arzu, Toplum, Bellek Kısılcacında Kadın ve Cinsellik*” adlı yüksek lisans tezidir. Dördüncü çalışma, Belgin Büyük tarafından “*Duygu Asena'nın Kadının Adı Yok, Elfriede Jelinek'in Sevda Kadınları Adlı Yapıtlarda Feminizm Sorunsalı*” çalışmasıdır. Beşinci çalışma, Ayşe Merve Şayak’ın “*Popüler Feminizm İçinde Duygu Asena'nın Yeri*” çalışmasıdır. Altıncı çalışma, Maria Siakalli tarafından “*Üç Kadın Romancının Eserlerinde Üç Nesilden Türk Kadını: Duygu Asena, Erendiz Atasü ve Elif Şafak*” adlı yüksek lisans tezidir. Yedinci çalışma, Seval Arslan’ın “*Yanlış Yönlendirilmiş Feminizm: Duygu Asena Kitaplarının Batı'nın Önde Gelen Feminist Yazıları ile Karşılaştırmalı Analizi*” adlı çalışmasıdır. Sekizinci çalışma, Dilek Akay’ın “*Duygu Asena'nın Kadının Adı Yok ve Aslında Aşk da Yok Eserleriyle Elfriede Jelinek'in Die Liebhaberinnen ve Die Klavierspieler Adlı Eserinde Kadın İmajı*” adlı yüksek lisans tezidir. Dokuzuncu çalışama, Ute Maria Okyar tarafından dil bilim üzerine “*Vergleichende Untersuchung der Romane 'Hautungen' von Verena Stefan und Kadının Adı Yok von Duygu Asena hinsichtlich der feministischen Literaturkritik*” adıyla yapılmış yüksek lisans tez çalışmasıdır. Onuncu çalışma, Emine Topkara’nın “*Duygu Asena'nın 'Kadının Adı Yok' Eserine Feminist Bir Yaklaşım*” adlı yüksek lisans çalışmasıdır. On birinci çalışma, Ayşe Nur Uslu’nun “*Feminizm ve Duygu Asena'nın Romanları*” adlı çalışmasıdır. Son çalışma ise Seher Aydın’ın “*Duygu Asena'nın Romanlarında Psikomitoloji*” adlı çalışmasıdır.

Görüldüğü üzere yüksek lisans ve doktora çalışmalarının; feminizm, psikomitoloji ve özellikle karşılaştırmalı edebiyat bağlamında ele alındığı tespit edilmiştir. Yapılan çalışmalarda Duygu Asena’nın romanlarının kişiler dünyasındaki kadınların fonksiyonlarına göre bir değerlendirilme yapılmaması, bizi bu çalışmayı yapmaya teşvik etmiştir. Kişiler dünyasında irdelenecek olan kadınlar, Duygu Asena’nın 1987-2004 yılları arasını kapsayan romanları, 1980 kadın hareketi tarihsel alt yapısı bağlamında incelenmeye elverişlidir. Bu bağlamda Duygu Asena’nın altı romanı incelenecektir. Üç bölümden oluşan tezin birinci bölümünde tarihsel süreç içerisinde dünyada ve Türkiye’de kadının yeri, feminist kuram çerçevesinde ele alınacaktır. Tezin ikinci bölümünü; Duygu Asena’nın hayatı, edebi kişiliği ve eserleri oluştururken,

Duygu Asena'nın romanlarında kadın karakterlerin anlatı metninde hangi fonksiyonu ihtiva ettiği meselesi tezin üçüncü bölümünü oluşturacaktır.

Bu çalışma ile toplumsal cinsiyet rollerinden dolayı yüzyıllardır ataerkil düzende ezilen, aşağılanan, kendi kabuğundan çıkmasına izin verilmeyen kadının, kendini var etme yolculuğundaki bütün mücadelesine, başkaldırısına ve isyanına tanık olacağız. Bu çalışma, kadının tarihsel süreç içerisindeki değişim ve dönüşümünü merkeze almakta; ezilen kadın imgesinden, yeni bir kimlik inşasına uzanan sürecin toplumsal yansımalarını irdelemeyi amaçlamaktadır.

“İnsan sevdiği işi yaparsa başarılı olur” sözüyle beni cesaretlendiren, lisans yıllarımdan bu yana bana ufuk açan, bilgi ve birikimine hayranlık ve saygı duyduğum sevgili tez danışmanım Prof. Dr. Sema ÖZHER'e, yüksek lisans tezimi bitirmemi isteyen, yaşadığım bu zorlu süreçte duygularımı paylaştığım ve beni gönülden destekleyen değerli hocam Dr. Öğretim Üyesi Abdullah DEMİRAL'a en derin duygularıyla teşekkür ederim.

Çıktığım bu yolculuk boyunca karşılaştığım her zorlukta yanımda olan, varlığıyla bana güç veren, başarılarımı kendi başarısı gibi benimseyerek gurur duyan yoldaşım, eşim Muhammet KAHVECİ'ye ve mücadele duyguma eşlik eden kıymetli aileme ve özellikle şefkatiyle olduğu kadar gücüyle de ilham kaynağım olan, bana azim, kararlılık ve başarı duygusunu miras bırakan canım annem Zennure ÇAMSARI'ya teşekkürü bir borç bilirim.

**Büşra Nur KAHVECİ**

**OSMANİYE**

**2025**

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET .....	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ .....	viii
İÇİNDEKİLER.....	xi
KISALTMALAR.....	xv
TABLolar LİSTESİ .....	xvi
ŞEKİLLER LİSTESİ .....	xvii

### BÖLÜM I

#### GİRİŞ

1.1. Kuramsal Çerçeve .....	1
-----------------------------	---

### BÖLÜM II

#### DÜNYA'DA VE TÜRKİYE'DE TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE KADININ YERİ

2.1. İlk Çağlarda Feminizm ve Kadının Durumu.....	5
2.2. Eski Türklerde Feminizm.....	7
2.3. Osmanlı'da Feminizm .....	10
2.4. Cumhuriyet Dönemi'nde Feminizm .....	15
2.5. Batı'da Feminizm .....	18

### BÖLÜM III

#### DUYGU ASENA'NIN HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ

<b>3.1. Hayatı ve Edebi Kişiliği...</b>	<b>23</b>
<b>3.2. Duygu Asena'nın Eserleri.....</b>	<b>26</b>
3.2.1. Romanları.....	26
3.2.2. Öykü .....	30
3.2.3. Deneme.....	30
3.2.4. Röportaj.....	31
3.2.5. Biyografi.....	31

## BÖLÜM IV

### DUYGU ASENA'NIN ROMANLARINDA KİŞİLER DÜNYASINDA KADINLAR

<b>4.1. Kadının Adı Yok.....</b>	<b>32</b>
4.1.1. Romanın Kimliği ve Özeti.....	32
4.1.2. Romanın Kişiler Dünyası.....	35
4.1.2.1. Başkişi.....	35
4.1.2.2. Kart Karakterler.....	55
4.1.2.3. Fon Karakterler.....	58
<b>4.2. Aslında Aşk Da Yok.....</b>	<b>63</b>
4.2.1. Romanın Kimliği ve Özeti.....	63
4.2.2. Romanın Kişiler Dünyası.....	65
4.2.2.1. Başkişi.....	65
4.2.2.2. Fon Karakterler.....	69
<b>4.3. Aynada Aşk Vardı .....</b>	<b>75</b>
4.3.1. Romanın Kimliği ve Özeti.....	75
4.3.2. Romanın Kişiler Dünyası.....	79
4.3.2.1. Başkişi.....	79

4.3.2.2. Norm Karakter.....	85
<b>4.4. Aslında Özgürsün .....</b>	<b>89</b>
4.4.1. Romanın Kimliği ve Özeti.....	89
4.4.2. Romanın Kişiler Dünyası.....	91
4.4.2.1. Başkişi.....	91
4.4.2.2. Norm Karakter.....	96
4.4.2.3. Fon Karakterler.....	101
<b>4.5. Aşk Gidiyorum Demez .....</b>	<b>105</b>
4.5.1. Romanın Kimliği ve Özeti.....	105
4.5.2. Romanın Kişiler Dünyası.....	108
4.5.2.1. Başkişi.....	108
4.5.2.2. Norm Karakterler.....	111
<b>4.6. Paramparça .....</b>	<b>120</b>
4.6.1. Romanın Kimliği ve Özeti.....	120
4.6.2. Romanın Kişiler Dünyası.....	122
4.6.2.1. Başkişi .....	122
4.6.2.2. Fon Karakter .....	129
<b>BÖLÜM V</b>	
<b>SONUÇ</b>	
<b>5.1. Sonuç ve Bulgular .....</b>	<b>136</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>139</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>143</b>

**KISALTMALAR**

KAY: Kadının Adı Yok

AAV: Aslında Aşk da Yok

AAV: Aynada Aşk Vardı

AÖ: Aslında Özgürsün

AGD: Aşk Gidiyorum Demez

Çev: Çeviren

s.: Sayfa



## TABLOLAR LİSTESİ

	Sayfa
<b>Tablo 1.</b> Duygu Asena'nın <i>Kadının Adı Yok</i> Adlı Romanında Kadınsı ve Erkeksi Argo, İmge ve Söylemler .....	61
<b>Tablo 2.</b> Duygu Asena'nın <i>Aslında Aşk da Yok</i> Adlı Romanında Kadınsı ve Erkeksi Argo, İmge ve Söylemler .....	74
<b>Tablo 3.</b> Duygu Asena'nın <i>Aynada Aşk Vardı</i> Adlı Romanında Kadınsı ve Erkeksi Argo, İmge ve Söylemler .....	87
<b>Tablo 4.</b> Duygu Asena'nın <i>Aslında Özgürsün</i> Adlı Romanında Kadınsı ve Erkeksi Argo, İmge ve Söylemler .....	104
<b>Tablo 5.</b> Duygu Asena'nın <i>Aşk Gidiyorum Demez</i> Adlı Romanında Kadınsı ve Erkeksi Argo, İmge ve Söylemler .....	118
<b>Tablo 6.</b> Duygu Asena'nın <i>Paramparça</i> Adlı Romanında Kadınsı ve Erkeksi Argo, İmge ve Söylemler .....	133
<b>Tablo 7.</b> Duygu Asena'nın Romanlarında Kişiler Dünyasında Kadınlar... ..	135

## ŞEKİLLER LİSTESİ

### Sayfa

Şekil 1. Anlatı Odağındaki Başkişi.....	79
---	----



## BÖLÜM I

### GİRİŞ

#### 1.1. Kuramsal Çerçeve

Türkçe sözlükte feminizm, “*Toplumda kadının haklarını çoğaltma, erkekinkiler düzeyine çıkarma, eşitlik sağlama amacını güden düşünce akımı, kadın hareketi*” (TDK, 2011, s. 859) olarak tanımlanmıştır. Feminizm, ülkemizde tam olarak anlaşılabilmiş bir kavram değildir. Kadın haklarını savunan erkek ya da kadın konuşmasına öncelikli olarak feminist olmadığını dile getirmekle başlamaktadır. Hatta kimi erkek yazarlar, feminizm kavramını “*Maçoluğun tam tersi olan, sadece kadını üstün sayan bir zıırlık*” (Arat, 2017, s. 25) diye tanımlayabilmektedir. Fakat feminizm, kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olmak istemesi sonucunda gelişen, toplumsal cinsiyete dayalı eşitsizliklerin önüne geçmeyi ilke edinen bir harekettir. Feminizm sözcüğü ilk kez Robert Sözlüğü’nde “*Kadınların toplum içindeki rolünü ve haklarını genişletmeyi öngören bir doktrin*” (Michel, 1984, s. 6) olarak tanımlanmıştır. Feminizm, tarihsel olarak kadınların; erkeklerle toplumsal, ekonomik, sosyal, kültürel, politik alanlarda eşit haklara sahip olmalarını savunmuştur. “*Feminist kuram zaman zaman bir köken, başlangıç anı fikrine, kimilerinin “ataerki” dedikleri şeyden öncesine, kadınların ezilmesinin tarihinin olumsal olduğunu kanıtlamaya yarayacak hayali bir perspektifi mümkün kılan bir zamana atıfta bulunma eğilimi göstermiştir*” (Butler, 2010, s. 91). Nitekim Butler’in yorumuyla feminist kuram, zaman zaman kadınların ezilmesinin evrensel ve değişmez bir gerçeklik olmadığını göstermek adına, ataerkinin tarihsel olarak başlamış ve dolayısıyla sona erebilecek bir sistem olduğunu varsayan sorgulayıcı bir perspektif geliştirmiştir.

Dünyada feminizmin tarihsel gelişimine bakıldığında dört dalga halinde gelişme gösterdiğini söylemek mümkündür. Birinci dalga feminizm, (19. yüzyıl sonları - 20. yüzyıl başları) özellikle kadınların oy hakkı mücadelesiyle özdeşleşerek İngiltere’de süfrajeter, ABD’de ise Susan B. Anthony ve Elizabeth Cady Stanton gibi öncüler, kadınların seçme ve seçilme hakkı için mücadele etmişlerdir. Bu süreçte kadınların temel vatandaşlık hakları savunulmuş, hukuki eşitlik talep edilmiştir. İkinci dalga feminizm, (1960’lar - 1980’ler) sadece yasal haklar değil toplumsal cinsiyet rolleri, aile

içi eşitsizlik, kürtaj hakkı, iş hayatındaki ayrımcılık gibi konuları da gündeme getirmiştir. Simone de Beauvoir'ın *'İkinci Cins'* adlı eseri bu dönemin düşünsel temel taşlarından biri sayılmıştır. Üçüncü dalga feminizm, (1990'lar - 2000'ler) daha çok kimlik, kültürel çeşitlilik ve bireysel deneyimler üzerine yoğunlaşmıştır. Irk, sınıf, cinsellik gibi kesişim noktaları dikkate alınarak feminist bakış açısı genişletilmiştir.

*Üçüncü dalganın çekirdeğini oluşturanlarsa dışarıdakiler; yani siyahlar, üçüncü dünyalılar, eşcinseller, çevreciler ve karşı-kültürel azınlıklar gibi kültürel ve politik olarak kıyıda olanlardır. Farklılıklar kimliklerinden feragat etmeyip bir araya geldiklerinden, üçüncü dalganın söylemi çok seslidir”* (Altun, 2008, s. 93).

Bu bağlamda üçüncü dalga feminizm, farklı kimliklerin kendi özgünlüklerinden ödün vermeden bir araya gelerek hem çoğulcu bir söylem geliştirmelerine hem de egemen kimlik politikalarına karşı ortak bir direniş zemini oluşturmalarına imkân tanımıştır. Dördüncü dalga feminizm, (2010'lar - günümüz) dijital çağın etkisiyle sosyal medya üzerinden örgütlenen bir feminizm dalgasıdır. Cinsel taciz ve şiddet konuları görünürlük kazanmıştır. Aynı zamanda interseks, trans bireyler ve LGBT+ haklarıyla daha bütüncül bir eşitlik anlayışı geliştirilmiştir.

Türkiye’de ise feminizmin tarihsel gelişimi, Osmanlı’nın son dönemlerinden günümüze kadar farklı toplumsal ve siyasal dinamiklerle şekillenmiştir. Osmanlı Dönemi’nde (19. yüzyıl sonları) kadın hareketlerinin temelleri, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde atılmıştır. Kadınlar, gazete ve dergiler çıkararak eğitim hakkı, çok eşliliğin kaldırılması ve kamusal hayata katılım gibi konularda seslerini duyurmaya çalışmışlardır. *Terakki-i Muhadderat* gibi kadınlara yönelik ilk dergi bu dönemde yayımlanmıştır. 1913’te *Kadınlar Dünyası* dergisiyle kadınlar; çalışma, eğitim ve eşit yurttaşlık haklarını savunmuş, dernekler kurarak, yoksul kadınlara yardım etmek, kız çocuklarının eğitimini teşvik etmek gibi toplumsal işler üstlenmişlerdir. Cumhuriyet Dönemi’nde Mustafa Kemal Atatürk’ün öncülüğünde kadınlara seçme ve seçilme hakkı (1934) gibi birçok hak tanınmıştır. Ancak bu süreç daha çok devlet politikaları eliyle yürütülmüş, kadınlar kamu alanında daha görünür kılınsa da bağımsız bir feminist hareketten söz etmek güçtür. 12 Eylül 1980 darbesi sonrasında bağımsız kadın hareketi canlanarak hem devletin hem de toplumun dayattığı cinsiyetçi yapıya karşı kadınlar, bilinç yükseltme çalışmaları yürütmüşlerdir. 1987’deki “*Dayağa Karşı Yürüyüş*” bu

sürecin simgesel olaylarından. Bu dönemde *Mor Çatı*, *Kadın Eserleri Kütüphanesi* gibi kurumlar da kurulmuştur. 2000'ler ve sonrasında ise kadın hareketi daha çok çeşitlenerek İstanbul Sözleşmesi gibi uluslararası anlaşmaların uygulanması için mücadele edilmiştir. Sosyal medya bu dönemde önemli bir dayanışma ve örgütlenme aracı olmuştur.

Feminizm; kadınların toplumsal, siyasal ve ekonomik eşitlik mücadelesini merkeze alan çok yönlü bir düşünce ve eylem biçimidir. Ancak bu mücadele, tarihsel süreç ve farklı toplumsal bağlamlar içinde farklı yönelimler kazanmıştır. Bu nedenle feminizm, tek tip bir ideoloji değil çeşitli yaklaşımlar ve teorik alt yapılarla şekillenmiş çok katmanlı bir harekettir. Feminizmin farklı türleri bulunmaktadır. Liberal feminizm; hukuki ve politik eşitliği savunurken Sosyal-Marksist feminizm; ekonomik eşitsizlikten doğan sınıf farklarını ele alarak kapitalist düzen ile ataerkil düzen arasındaki ilişkiyi sorgular. Radikal feministlere gelince *“onlar Eşitlikçi feministleri ve Sosyal feministleri bu davada başarısız buldukları için daha köktenci bir yönetim benimsemekte ve kadınların kurtuluşunu kabaca, ‘tüm kadınların, tüm erkeklere karşı ayaklanmasında’ görürler”* (Arat, 2017, s. 22). Nitekim radikal feministler, patriarkal düzeni kökten değiştirmeyi ilke edinmişlerdir. Evrensel feminizm ise sadece kadın haklarını savunmakla kalmaz; erkeklerin de toplumsal cinsiyet rollerinden ötürü zarar gördüklerini düşünerek toplumda her iki cinsin daha özgür olacağına inanmıştır. Postmodern feminizm; cinsiyetin toplumsal olarak inşa edildiğini savunarak ikili cinsiyet rejimini ve sabit kimlikleri sorgulamıştır. Kültürel feminizm; kadınların erkeklerden farklı, özgün değer ve özelliklere sahip olduğunu, bu farklılığın bastırılmak yerine yüceltilmesi gerektiği ileri sürülerek kadına ait olduğu düşünülen duyarlılık, şefkat gibi nitelikler bu yaklaşımda ön plana çıkarılmaktadır. Son olarak ekofeminizm; kadınların doğa ile kurduğu ilişkiyi, çevresel yıkım ve ataerkil tahakküm ile ilişkilendirerek doğa üzerindeki sömürünün, kadınlar üzerindeki baskıyla aynı zihinsel temelden kaynaklandığını savunmuştur. Feminizm, farklı düşünsel zeminler, mücadele alanları ve kimlikler etrafında çeşitlenmiş bir harekettir. Bu türlerin her biri, kadınların farklı yaşam deneyimlerinden ve karşılaştıkları farklı baskı biçimlerinden beslenmiştir. Dolayısıyla feminizmi tek bir tanıma indirgemek yerine, çoğulcu bir yapı olarak ele almak daha kapsayıcı bir yaklaşımdır.

Kadın, Türk Dil Kurumu sözlüğünde “*erişkin dışı insan, analık ve ev yönetimi bakımından gereken erdemleri, becerileri olan*” (TDK, 2019, s. 1258) kişi olarak tanımlanmıştır. Bu tanıma dikkatle eğildiğimiz zaman kadının analık yönü ve ev yönetimi içerisinde var olan becerileri vurgulanmış olup kadının kamusal alana ve sosyal statüsüne dair bir ifadeye yer verilmeksizin kadını, özel alan içinde tutan bir tanımlama ile yetinilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Toplumsal cinsiyet rolleri, bireylerin toplum içindeki yerini ve kimliğini büyük ölçüde belirleyen yapısal çerçevelerden biridir. Dil ise bu rollerin hem yansıtıcısı hem de yeniden üreticisidir. Bir kavramın sözlükte nasıl tanımlandığı, o toplumun değer yargılarını ve normlarını yansıtması açısından önemli bir göstergedir. Bu bağlamda, Türk Dil Kurumu’nun “kadın” kavramına dair yaptığı tanım, yalnızca dilsel bir ifadenin ötesinde, kadın kimliğinin toplumsal bağlamda nasıl konumlandırıldığını da ortaya koymaktadır. Kadının ev içi rolleriyle sınırlandırıldığı bu tanım, kamusal alandaki varlığını göz ardı ederek onu yalnızca özel alanla özdeşleştiren bir bakış açısının ürünü olarak değerlendirilebilir.

Tarihsel anlatıların inşasında belirleyici olan güç ilişkileri, uzun süre erkek egemenliğinin bakış açısını merkez alınca tarih yazımı da uzun süre erkek iktidarın elinde gerçekleştirilmiştir. Erkeğin egemen olduğu toplumsal yapılar, tarihsel olayları ve kişilikleri çoğunlukla erkeklerin perspektifinden kaydetmiştir. Bu da kadınların tarihsel anlatılarda erkeğin seyrinden uzaklaşarak daha farklı bir yerde konumlandırılmasına ve aykırılışmasına yol açmıştır. “*Kadının Meryem ya da fahişe, melek ya da şeytan olarak dualistik temsili; erkeğin tavır, tutum ve çıkarlarının kişiselleştirerek kadın düşmanlığı biçiminde bir tarih yazımı oluşturmuştur*” (Çakır, 2011, s. 35). Kadının tarihsel olarak iyi-kötü, kutsal-günahkâr gibi ikilikler içinde temsil edilmesi, toplumsal cinsiyet kurgularının erkek merkezli çıkarlarla iç içe geçerek kadına yönelik sistematik bir dışlama ve ötekileştirme pratiğine dönüşmesine zemin hazırlamıştır.

## BÖLÜM II

### DÜNYA'DA VE TÜRKİYE'DE TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE KADININ YERİ

#### 2.1. İlk Çağlarda Feminizm ve Kadının Durumu

Kadın ve erkeğin toplumsal rolleri, tarih boyunca farklı kültürlerde çeşitli biçimlerde şekillenmiştir. İlk çağlara dönüp bakıldığında, kadınların kimi toplumlarda üretim ve tapınma ritüellerinde etkin roller üstlendiği, kimi yerlerde ise yalnızca doğurganlıkla ilişkilendirilerek sınırlı bir konumda tutulduğu görülmektedir. Toplumların ekonomik yapısı, inanç sistemleri ve siyasal düzenleri, kadının konumunu doğrudan belirleyen faktörler arasında yer almıştır. Pervin Erbil'in *Kibele'den Pandora'ya Kadının Tarihsel Yenilgisi* adlı kitabında dünya yaratıldıktan sonraki Paleolitik dönemde -İÖ 2 Milyon Yıl, İÖ 12 Bin Yıl Arası- yaşayan ilk insanların izlerinin sürülebildiğini öğrenmekteyiz. Bu dönemde doğurganlık işlevini yerine getirip sürekliliği sağlayan, besin bularak aileyi besleyen, ilaç yaparak hastaları tedavi eden kadınlar, üstlendiği bu roller ile erkekler tarafından saygı görmüş, değer verilmiş, önemsenmiştir. *“Kadınlar çok gözde oldukları için bütün bu uzun dönem boyunca bulunan heykelciklerin hemen hepsi, taş ya da fildişinden yapılma, cinsel özellikleri çok belirgin kadın figürleriydi. (...) Kadınlar, klanın toprakları hakkında karar alabilmekte, evlilik ve benzeri anlaşmalar yapabilmekte, büyücü (saşem) ve hazinayı kollayan kişiyi tayin ve azledebilmekteydiler. Kocalarsa, ataerkil toplumlarda kadınların kaderi neyse, ona katlanmak durumundaydılar”* (Michel, 1984, s. 30). Mağara duvarlarına kadın resimlerinin çizilmesi ve birçok kadın heykelciklerinin bulunmasından hareketle matriarkal/anaerkil düzenin önemli ölçüde hissedildiği bu dönem ve ondan sonraki dönem olan Mezolitik'te kadın, ayrıca erkeğe oranla ekonomiye daha fazla katkı sağlamıştır. Bu özellikleri ile dikkat çeken kadınların en önemli özelliği; *“Otoriteyi değil, aydınlığı, sevgiyi, üretkenliği ve koruyuculuğu temsil ediyor olmalarıdır. Bu durum, kadının gerek toplum içinde, gerek de erkeklerle ilişkilerinde hükmedici ve baskın bir karakter olmayışıyla açıklanabilir. Onun ekonomisindeki baskın rolü toplumsal ilişkilerde eşitliğe gölge düşürür nitelikte değildir”* (Erbil, 2008, s. 37). Anaerkil düzenin hüküm sürdüğü zamanda öne çıkan kadınlar; erkeğe güç, iktidar,

baskı uygulayıp onları egemenliği altına almadan eşitliğin benimsendiği sevgi ikliminde yaşam sürdürmelerine olanak sağlamışlardır.

Geç Neolitik döneme gelindiğinde avcılık ve toplayıcılıktan tarıma geçilince, erkekler sahip oldukları becerilerle saban, orak, tekerlek gibi aletleri icat edip toprakta kullandığı vakit tarımsal üretimin artmasıyla birlikte ekonomi içinde önemli bir güce dönüşmüştür. *“Saban, toprağı [döllenmeye hazır hale getiren bir araç olarak, fallik bir anlam kazanmıştır. Bu inancın kuşkusuz üremede erkeğin rolünün keşfiyle yakından bir ilintisi vardır”* (Michel, 1984, s. 41). Bu durum, üretim araçlarının sembolik anlamlar kazanmasıyla birlikte, eril kimliğin doğa üzerindeki egemenliğini meşrulaştırma sürecine katkıda bulunmuş ve kadının üretimden dışlanışını tarihsel olarak temellendiren ideolojik zemini güçlendirmiştir. Sabanın yanı sıra çömlek çarkını ve dokuma tezgâhını da bulan erkek, kadının el emeği ile yaptığı işleri toprağa gömerek mekanik aletleriyle gün yüzüne çıkmıştır. *“Tarımsal üretimi yapan kişi olarak erkek, kadının yerini aldı; ufak bahçelerin yerine tarla geçti, kadının çapası yerini erkeğin sabanına bıraktı. Bu yoldan elde edilen muazzam besin artığı, nüfus patlamasına yol açtı ve yerleşik düzene geçilmesini sağladı. Paleolitik çağdaki küçük göçebe topluluklarının ve ilk neolitik çağdaki ufak köyün yerini büyük kasabalar aldı ve giderek kentler ortaya çıktı. Kent, ilk sınıf çatışmasını doğurdu. Çünkü kent demek, tarımsal artık, özel mülkiyetin gelişmesi ve birikim yapılması, dolayısıyla bir sınıfın kendini bir başka sınıfa besletmesi demektir”* (Michel, 1984, s. 36). Bu dönüşüm süreci, yalnızca toplumsal yapının değil aynı zamanda cinsiyetler arası güç dengesinin de köklü biçimde değişmesine neden olmuş; üretim araçlarının denetiminin erkeklere geçmesiyle birlikte, kadının toplumsal ve ekonomik konumunun zayıflaması kurumsallaşarak derinleşmiştir. Modern anlamda feminizmin doğuşu çok daha sonraki yüzyıllarda gerçekleşmiş olsa da ilk çağlardaki toplumsal yapılar, kadının ikincil konuma itilişini anlamak açısından önemli ipuçları sunmaktadır. Bu nedenle kadının, toplumsal ve kültürel hayatta egemenlik altına alınmasının çok eskilere dayandığını söylemek mümkün görünmektedir. Yerleşik yaşama geçişle birlikte toplumsal iş bölümü cinsiyete dayalı biçimde şekillenmiştir. Tarım ve hayvancılık gibi alanlarda başlangıçta aktif rol alan kadınlar, zamanla ev içi rollerle sınırlandırılmış, üretim alanından uzaklaştırılmışlardır. Bu süreç, kadınların ekonomik bağımsızlığını zayıflatırken toplumsal değerlerini de erkek merkezli bir sistem içinde tanımlanmasına neden olmuştur. *“Dönemin itibarı yüksek, önemli, değerli varlığı, çocukların sert babası, kadınların eli sopalı kocası, toplumun acımasız lideri, kralı ve tanrısı oydu”* (Erbil, 2008, s. 59). Yine Neolitik

dönemde “Sümer kralları *Ur-Nammu (Ur)*, *Şulgi (Ur)* ve *Lipit İştär (İsin)* tarafından verilen kararların birer derlemesi olan ilk yasalar” (Erbil, 2008, s. 73) Mezopotamya’dan çıkmıştır. Kralların oluşturdukları bu yasalar, kendi cinsleri olan erkekleri korumuş, kadınları ise erkeklere -kendilerine- bağımlı kılarak çoğu haktan mahrum bırakmıştır. Fransız kadın hakları savunucusu Poulain de la Barre, 17. yüzyılda “Erkeklerin kadınlar üstüne yazdıklarına kuşkuyla bakılmalıdır, çünkü onlar hem yargıç, hem davacıdırlar” (Beauvoir, 1993, s. 23) derken haklı sözler sarf ettiğine şahit olmaktayız. Anaerkil düzende kadınlar, erkeklere yumuşak bir sevgi iklimi ile her alanda eşit haklar sunarken mekanikleşmeyle birlikte ekonomik boyutta erkek egemen gücün ortaya çıkışıyla; ezme, küçük görme, kölelik, kibir, baskı ve şiddet ataerkil düzenle ortaya çıkan kavramlar oldu. Neden anaerkil düzen ile ataerkil düzen arasında bu denli davranış farklılıkları vardı? Bir cinsin kendini diğer cinsten üstün görmeden sevgi ve huzur atmosferinde eşit bir yaşam sürmesi olanaksız mıydı?

## 2.2. Eski Türklerde Feminizm

Türk tarihinde kadın, her dönemde erkekle eşit hak ve özgürlüklere sahip olamamıştır. Ancak eski Türk toplumlarında kadın hem bilgi hem de yetkinlik bakımından erkekle denk konumda yer almış; toplum içinde saygı gören, etkin ve güçlü bir figür olarak kabul edilmiştir. “*Bilge Kağan kitabesinde ‘Tanrı Türk milleti yok olmasın diye babam İl-Teriş ile anam İl-Bilge Hatun’u yükseltti’ sözleri, kadının siyasi ve içtimai mevkiinin ne derece ileri olduğunu gösteren delillerdir*” (Gültepe, 2008, s. 182). Eski Türk hakanlarının eşleri yönetimde söz sahibi olur, savaşa katılır, paraların üzerinde hakanın yanında oturmuş resimleri yer almıştır. Kadın, elçi ve vali ile görüşebilir hatta İskit Türklerindeki Tomris Hatun gibi hükümdar bile olabilmişlerdir.<sup>1</sup> Tomris Hatun, M.Ö. 6. yüzyılda Orta Asya bozkırlarında hüküm süren Massagetler’in kraliçesi olarak, yalnızca kendi halkının değil dönemin büyük güçlerinden Pers İmparatorluğu’nun da kaderini etkileyen bir lider figürü olmuştur. Tomris Hatun, siyasi yetkinliği ve askeri stratejileriyle adından söz ettirmiş; özellikle Pers Kralı II. Kiro’sa karşı kazandığı zafer, onun tarih sahnesindeki yerini sağlamlaştırmıştır. “*Kirus hayatında çok kan akıtmış bir hükümdardı. Tomris, bu kan akıtıcı adama, dünyaya ibret*

<sup>1</sup>Detaylı bilgi için Necati Gültepe, Türk Kadın Tarihine Giriş, 2008, s. 291. bakınız.

*teşkil edecek bir muamelede bulundu ve Kirus'un kafasını kan dolu bir fıçıya atarak 'Hayatında kan içmeye doyamamıştın, şimdi, doya doya iç!' Bu hadise yüzyıllarca dünya milletlerinin dilinde söylendi durdu"* (Gültepe, 2008, s. 293). Tomris'in bu sembolik cezalandırma biçimi, onun yalnızca askerî bir zafer kazanmadığını, aynı zamanda kültürel hafızaya yön verecek güçlü bir mesaj verdiğini ortaya koyar. Böylece kadın sesi, ahlaki ve tarihsel bir vicdan olarak yükselmiştir. Bu durum, Orta Asya toplumlarında kadının tarih yazan bir özne olduğunun açık göstergesidir.

Türk sözlü kültürünün temelini oluşturan destanlarda, kadın ve erkek figürleri yalnızca bireysel kahramanlıklarıyla değil toplumsal sorumlulukları ve ahlaki değerleriyle de öne çıkarılmıştır. Oğuz Kağan Destanı'ndan, Dede Korkut'a, Kazak ve Kırgız anlatılarına kadar pek çok destanda özellikle kadının güzelliği, bilgeliği, cesareti ve liderliği her daim yüceltilmiştir. Örneğin, "Oğuz Kağan Destanı" gibi metinlerde kadınlar, Oğuz'un soyunu sürdüren kutsal bir köken olarak nitelendirilir; bu durum, kadınların mitolojik düzeyde de değerli ve vazgeçilmez bir yere sahip olduğunu gösterir. "*Oğuz Kağan'ın ilk karısı ışıktan, ikinci karısı ağaçtan doğmuş kutsal kadınlardır. Bu kadınların güzelliği bir peri masalı ahengi il anlatılır. Bu kadınlar Oğuz Kağan'a altı oğlan doğurmuş; Oğuz soyundan ve Tanrı- Işık kadından türeyen bir neslin çoğalmasını sağlamışlardır"* (Gültepe, 2008, s. 125). Oğuz Kağan Destanı'nda kadın figürü, yalnızca estetik bir güzelliğin değil aynı zamanda kutsal bir doğurganlığın taşıyıcısı olarak öne çıkar. Işık ve ağaç gibi kozmik unsurlardan doğan bu kadınlar hem mitolojik bir saflığın sembolüdür hem de soyun devamını sağlayan ilahi kaynaklardır. Kadının bedensel zarafeti ile ruhsal bereketi bu anlatılarda iç içe geçmiş; güzellik ve annelik birlikte yüceltilerek, kadın hem yaratıcı hem de kurucu bir varlık olarak tasvir edilmiştir.

Orta Asya'da şekillenen eski Türk topluluklarında kadının konumu, Batı'daki feodal ve şehirli ataerkil yapılardan farklı olarak daha kapsayıcı ve çok yönlü bir biçimde inşa edilmiştir. Ancak bu durum, kadın-erkek eşitliğinin mutlak anlamda sağlandığı anlamına gelmemekle birlikte, tarihsel bağlam içerisinde Türk kadınının görece daha güçlü ve etkin bir konumda olduğunu ortaya koymaktadır. Ziya Gökalp'in dediği gibi "*Dünyanın en demokrat kavmi eski Türkler olduğu gibi en feminist ulusu da yine eski Türklerdir; aslında feminizm, demokrasinin yani eşitliğin kadınlarla ilgili bir görünümüdür"* (Gökalp, 2004, s. 203). Dede Korkut anlatılarında Banu Çiçek'in ok

attığı, ata bindiği, savaştığı, yine Selcen Hatun'un ve Burla Hatun'un da bu işlevlere sahip olduklarına tanık oluruz. Halk Bilimi araştırmacıları bu kadınları, “*kadın-şövalye tipi*” (Gültepe, 2008, s. 279) olarak adlandırmaktadır. Mehmet Kaplan, eski Türklerde kadının sosyal statüsüne dair göndermelerde bulunur: “*İslamiyet'ten önce ve göçebelik devrinde o, bu devrin ideal erkek tipi olan alp tipine yaklaşıp. Erkek gibi o da ata biner, ok atar, kılıç kullanır ve icabında düşmanla kahramanca çarpışır.*” (Gültepe, 2008, s. 284). Mehmet Kaplan'ın tanımladığı kadın tiplerini; Banu Çiçek, Selcan Hatun ve Burla Hatun gibi kadınların temsil ettiğini söyleyebiliriz.

Necati Gültepe, “*Sümerlerin artık proto-Türkler olduğunun ispatlandığını, aile yapılarının hayli modern ve ahlâkî bir yapıya dayandığını*” (Gültepe, 2008, s. 250-251) belirtir. Sümer toplumu, ilk dönemlerinde kadın ve erkeğin aile içinde birlikte söz sahibi olduğu, hatta tanrıçaların başat figürler olarak yer aldığı bir eşitlik anlayışı taşımaktaydı. Kadınlar mülkiyet edinebiliyor, tapınaklarda görev alabiliyor ve evlilikte belirli haklara sahipti. “*Sümer kadınlarının durumunu Sümerlerin yarattıkları efsane ve mitolojilerden öğreniyoruz. Bu öğretilere göre o zamanlar, tanrıçalar tanrılardan önde geliyordu. Evreni, insanı yaratan, sosyal düzeni, yazıyı, sanatı, sağlığı koruyan, bereket ve bolluğu getiren, savaş ve barışı düzenleyenlerin tanrıçalar olduğuna inanılıyordu*” (Gültepe 2008, s. 73).

Sami kültürlerinin etkisiyle toplumsal yapının erkek egemen bir yapıya dönüşmesi, erken dönemlerde var olan cinsiyetler arası görece eşitliğin zayıflamasına yol açmıştır. Bu değişim sürecinde, tanrıçaların yerini tanrı figürleri almış ve kadınların kamusal alandaki rolleri giderek erkeklerin kontrolüne geçmiştir. Kadınların hukuki ve sosyal statülerinde gözlenen bu gerileme, tarih boyunca şekillenen toplumsal yapılar, güç dengeleri ve ataerkil ideolojilerin oluşturduğu sistematik denetim mekanizmaları ile bağlantılı olduğu düşünülebilir. Özellikle Necati Gültepe'nin *Türk Kadın Tarihine Giriş* adlı eserinde Nizâmülmülk, kadına yönelik olumsuz yaklaşımını yalnızca toplumsal düzlemle sınırlamaz; teolojik referanslarla da pekiştirerek, kadını tarihsel günahın kaynağı olarak konumlandırır. Âdem'in Havva'nın sözüne uyarak cennetten çıkarıldığı anlatısını temel alan bu yaklaşımda, kadın itaatsizlikle, erkeği yoldan çıkaran bir varlık olarak betimlenir. Bu söylem, sadece bireysel bir inançtan ibaret olmayıp, kadının sosyal statüsünü şekillendiren dini-tarihsel kodların yeniden üretimine hizmet eder. Nizâmülmülk'ün bu anlatımı, erken dönem İslam siyaset düşüncesinde kadına biçilen

rolün sınırlarını da gözler önüne sermektedir. “*Bir insani varlık kadın olduğu zaman kendini nasıl bütünler? Hangi yollar açıktır ona? Hangileri kapalıdır? Bağımlılık içerisinde bağımsızlığa nasıl ulaşılır? Hangi durum ve koşullar sınırlamaktadır kadının özgürlüğünü? Kadın bunları aşabilir mi?*” (Beauvoir, 1993, s. 32). Sonuç olarak, kadının kendi varoluşunu bütünlemesi ve bağımsız bir özne olarak özgürlüğünü inşa edebilmesi, yalnızca bireysel çaba değil; aynı zamanda toplumsal yapılarla, kültürel normlarla ve tarihsel eşitsizliklerle yüzleşmeyi gerektiren çok katmanlı bir dönüşüm sürecine işaret eder.

### 2.3. Osmanlı’da Feminizm

Talas Savaşı’nın ardından, İslamiyet’i kabul eden ilk Türk boyu olan Karlukların Arap kültürü etkisiyle toplumsal yapı ve cinsiyet ilişkilerinde dönüşümler yaşadığı; bu süreçte eski Türk topluluklarındaki kadın-erkek eşitliği normlarının değişime uğradığı görülmüştür. Bu değişim, Osmanlı devletinin çöküş yıllarına dek sürerken Osmanlı’da hareme kapatılan kadınların boşluğunu erkek iktidar doldurmuştur. İktidar, erkek otoriteye geçince kadın; ‘evinin kadını’, ‘çocuklarının anası’ gibi temelde iki kavrama sıkıştırılarak yüzyıllar süren bir esarete mahkûm edilmiştir. Dinle alakası olmayan bütün geleneksel değerlerin iç içe girmesiyle kadınlar, uzun yıllar boyunca hayattan koparılmış ve ataerkil toplumun kadını bastırmak isteyen dürtüsü nedeniyle din, erkekler tarafından bir araç olarak kullanılmıştır. Mehmet Kaplan’ın kadın hakkındaki ikinci tespiti şöyledir: “*Yerleşik medeniyete ve İslam kültür çevresine dâhil olduktan sonra kadın, erkek gibi ve erkekten daha fazla pasif bir karakter arz eder. Toprak ve din, insanları kendilerinden üstün tabiat veya tabiatüstü kuvvetlere bağlar. Bu devirde kadının, kahramanca vasıflarını kaybederek bir haz ve aşk mevzu olduğu görülür*” (Gültepe, 2008, s. 284) Mehmet Kaplan, kadının Arap kültürü etkisiyle eve kapatılması ve erkekten daha pasif bir duruma getirilmesini vurgular. Kadınlar önceleri bu durumu kabullenmiş olsa da daha sonraları büyük bir iç hesaplaşma ve sorgulamaya giderek erkekler tarafından benimsetilen İslam’ın kadını eve kapatıp sosyal hayattan kopardığı görüşüne karşı çıkıp bu yanlış düzeltmek istemişlerdir. “*Eğer gerçekten İslamiyet kadının böyle kapatılmasını istemiş olsaydı peygamber böyle bir emre karşı gelirdi denilmiş, oysa peygamber zamanında kadınların yönetime katıldıkları, erkek gibi*

*mutlak özgürlüğe sahip oldukları savunulmuştur*” (Çakır, 2011, s. 223). Ev içine kapatılan ve susturulan kadınların seslerini yavaş yavaş duymaya başlayacağımız bir döneme doğru gidildiğini görmekteyiz.

Kadınların ilk olarak kolektif bir biçimde haklarını arama girişimleri 1789 Fransız Devrimi ile gerçekleşti. Bu devrimden kendilerine düşen payı almak isteyen kadınlar; eşitlik, hak, adalet, hürriyet gibi kavramların ön planda çıkmasıyla bir nebze olsun seslerini duyurdular. 1839 yılında Tanzimat Fermanı ilan edilince; Şinasi, Namık Kemal, Ahmet Mithat, Samipaşazade Sezai, Şemsettin Sami gibi erkek yazarların yanında; Fatma Aliye Hanım, Makbule Leman, Şair Nigar Hanım gibi aydın kadın yazarlar aynı düşünceyi dile getirmişlerdir. Kadının sosyal durumu, görücü usulü ile evliliği, esareti, kadın erkek eşitsizliği gibi konuları sorgulayarak kadınlık bilincini ortaya çıkarmaya ve eve mahkûm edilen birçok kadının sesi olmaya çalışmışlardır. *“Namık Kemal, Tasvir-i Efkar’da yayınlanan ‘Terbiye-i Nisvan Hakkında Bir Layiha’ adlı makalesinde, bir milletin çöküşünün kadınlarının eğitimsizliğinden kaynaklandığını ileri sürmüştür. Şinasi, ünlü tiyatro eseri Şair Evlenmesi’nde (1860) görücü usulü evliliği eleştirip, Osmanlı evlilik ve aile sisteminin ‘bozuk’ yönlerine parmak basar”* (Durakbaşı, 2014, s. 104). Bu bağlamda, Tanzimat dönemi aydınları kadın eğitimi ve aile yapısına dair eleştirileriyle, toplumsal dönüşümün ön koşulu olarak kadının konumunun yeniden tanımlanması gerektiğine işaret etmişlerdir.

Tanzimat’la birlikte Osmanlı toplumunda kadınlara yönelik hak arayışları görünürde ilerleme sunsa da bu süreçte kadınların kamusal alana katılımı, devletin belirlediği sınırlar içinde şekillenmiş ve yeni bir otorite biçiminin gölgesinde gerçekleşmiştir. *“Osmanlı toplumunda Tanzimat sonrasında yaşanan değişimler, kadınlar açısından bir yandan eşitlik yönünde adımlara yol açsa da diğer yandan bu eşitliğin çerçevesinin devlet tarafından çizilmesine ve deyim yerindeyse kadınlar üzerinde yeni bir ‘efendi’nin ortaya çıkmasına yol açtı. Bu, gene bütün ulus devletleşme süreçlerinde görülen bir olgudur ve kadınlar üzerinde ikili -hem olumlu hem olumsuz- bir etki yaratmaktadır”* (Berktay, 2018, s. 98). Tanzimat dönemi (1839-1876), Osmanlı İmparatorluğu’nda modernleşme ve reform hareketlerinin başladığı bir dönemi işaret eder. *“Osmanlı’da kadının statüsünün tartışılmasına ilk kez Tanzimat döneminde rastlanılır. Aslında Tanzimat fermanında kadınlarla ilgili herhangi bir ‘hak’ yoktur; fakat Tanzimat’la başlayan ve II. Meşrutiyete kadar giden dönemde bazı ‘hak’ların tanındığı ve kadının statüsünün tartışma konusu edildiği görülür”* (Şahin, 2009, s. 45).

Bu dönemde, kadın hakları konusunda bazı önemli adımlar atılmaya çalışılmış ancak, kadınların toplumsal rollerine yönelik değişiklikler olsa da hala geleneksel değerler ve sınırlamalar devam etmektedir. Tanzimat dönemiyle birlikte eğitimde reformlar yapılmıştır. Kız okulları açılmış -sınırlı sayıda olmasına rağmen- kadınların eğitim alması desteklenmiştir. Yine 1858’de yürürlüğe giren Mecelle (Osmanlı Aile Hukuku) ile kadının boşanma hakkı ve miras hakları belirli ölçüde düzenlenmiştir. Kadınlar, devlet dairelerinde, hastanelerde ve çeşitli mesleklerde çalışmaya başlamıştır ancak kadınların çalıştığı alanlar genellikle öğretmenlik, hemşirelik gibi ‘kadınsı’ olarak kabul edilen mesleklerle sınırlandırılmıştır. Osmanlı kadını II. Meşrutiyet ile görünür olmaya başlamıştır. *“Hukuk, eğitim, toplum, siyaset ve ekonomik yapı yönünden gelişme ve değişim döneminin başladığı yıllar olan II. Meşrutiyet Dönemi’ne götürülebilir. Kadın hareketi bir özgürlük ve eşitlik hareketi olarak dünyada yaşanan dönüşümlerin Osmanlı toplumunu etkilediği 1900lerde ortaya çıkmıştır. Bunda çeşitli değişimlerle birlikte II. Meşrutiyet’in özgürlük ideali etken olmuş, kadın giderek özgürleşmeye, bireyselleşmeye başlamıştır”* (Çakır, 1996, s. 315). II. Meşrutiyet’in ilanından 1930’lara kadar geçen dönemde, Türk toplumunun entelektüel yapısında ve toplumsal cinsiyet algısında gözle görülür bir çeşitlenme ve dönüşüm yaşanmıştır.

*“Türk toplumunun kadına tanıdığı yeni hayat ve yeni rolleri dikkate aldığımızda özellikle 1908’den 1930’a kadar Türk toplumunda kadının rolü; edebiyat, sanat, siyasi hayatta hatta devletin işleyişinde, gönüllü çalışmalar bakımından aynı devredeki bir Batı ülkesine göre daha etkilidir. II. Meşrutiyet’ten sonra Türk toplumunun bünyesinde; yeni hayat, yeni dil, yeni edebiyat gibi birtakım olgular gündeme gelir. Bunlar, sosyal hayatta kadının yerini artırırken derneklerde, partilerde, yazı ve basın hayatında da kadına yeni bir statü ve rol kazandırır. Bu süreçte Türk toplumunun aydın ve cinsiyet yapılanmasında, bir çeşitlenme ve zenginleşme görülür. Bu zenginleşmeye büyük katkı; kadın şair ve yazarlarımızdan gelir”* (Şahin, 2009, s. 44).

II. Meşrutiyet ile başlayan özgürlük ortamı, kadınların seslerini duyurabildikleri yayın organlarının artmasına, kadın yazar ve düşünürlerin çoğalmasına zemin hazırlamıştır. Modernleşme ve bireyselleşme yönündeki bu değişim, kadınların kültürel üretim süreçlerine daha aktif biçimde katılmalarıyla paralel ilerlemiştir. Kadın yazar ve şairler, yalnızca edebi eser üretmekle kalmamış; aynı zamanda toplumsal meseleleri tartışmaya açarak fikir dünyasının genişlemesine öncülük etmişlerdir. Onların kaleme

aldıkları metinler, dönemin siyasal, toplumsal ve kültürel dönüşümlerine ayna tutarken kadının kamusal alandaki yerinin yeniden tanımlanmasına da önemli katkılarda bulunmuştur. Osmanlı'nın eğitilmiş kadın kimliğiyle öne çıkan ilk kadın romancı Fatma Aliye, kadın hakları üzerine yazılar yazan Emine Semiye, romancı, gazeteci, siyasetçi yönüyle hem edebiyatta hem de düşünce dünyasında derin izler bırakan Halide Edip Adıvar, şair, öğretmen ve kadın hakları savunucusu Şukufe Nihal Başar, kadınların toplumsal varlığına dair yazılarıyla tanınan Nigar Hanım, İlk kadın gazetecilerden Selma Rıza, kadın hakları savunucusu ve siyasetçi kimliğiyle bilinen Nezihe Muhiddin, II. Meşrutiyet'ten 1930'lara kadar öne çıkan kadın yazar ve şairlerdendir. "*Osman Gündüz de Halide Edib'in ilk dönem romanlarının feminist bakış açısıyla yazıldığı düşüncesindedir. Bir arayış içinde Halide Edip, romantik aşk serüvenlerini konu alan ilk romanlarında feminist bakış açısından kadının Osmanlı toplumundaki yerini belirlemeye çalışır*" (Şahin, 2009, s. 47). Kadınların edebi ve entelektüel üretim alanında varlık göstermeleri, yalnızca Osmanlı coğrafyasında değil, Batı toplumlarında da uzun süre toplumsal önyargılarla karşılaşmıştır. Bu duruma örnek olarak Fatma Aliye Hanım, kadınların gelişmemelerine engel olan en önemli nedenin erkekler olduğu, özellikler erkeklerin sanat ve bilim kapılarını kadınlara kapattıklarını belirtmiştir. Fatma Aliye Hanım, batılı toplumlarındaki erkeklerin de Osmanlı erkekleri gibi düşündüklerini, batıda yazarlık yapan kadınlar için onları aşağılamak adına 'bas blue-mavi çorap' lakabını taktıklarını dile getirmiştir (Çakır, 2011, s. 69).

Toplumsal ilerlemenin temel göstergelerinden biri kadınların yaşam koşulları, eğitime erişimi ve kamusal alandaki görünürlüğüdür. Bu bağlamda, kadınların statüsüyle toplumun ilerleme düzeyi arasında doğrudan bir ilişki kurulmalıdır. Aydın düşünürler bu ilişkiye dikkat çekmiştir: "*Tevfik Fikret'in 'elbet sefil olursa kadın, alçalır beşer' sözünden yapılan örnekleme, kadınların yaşam düzeyi ile ülkenin gelişim düzeyi arasında kurulan paralelliğe destek gösteriliyordu. Kadın milletlerin mukadderatını aguşunda (kaderlerini kucağında) tutan yegâne bir vücuttur. İstikbal, ancak onun ihtisassan-ı aliyesiyle teşebbüs ve tezahür eder*" (Çakır, 2011, s. 177). İşte bu noktada, Tevfik Fikret'in 'Elbet sefil olursa kadın, alçalır beşer' dizesi, kadınların içinde bulunduğu koşulların yalnızca bir cinsiyet meselesi olmadığını, aksine tüm insanlığın onuru ve ilerleyişiyle doğrudan bağlantılı olduğunu açık biçimde ortaya koymaktadır. Yine bu düşünceyi destekler nitelikteki bir görüş de Marx'ın kaleminden

çıkmiştir: “*Bir toplumun gelişmişlik düzeyinin o toplumdaki kadınların gelişmişlik düzeyi ile ölçülebileceği*” (Arat, 2017, s. 43) dir.

Başka toplumlar ilerleme sağlamak adına geleneklerini ve tarihsel bağlarını geride bırakmak zorunda kalırken Türk milleti için asıl çözüm kendi köklerine yönelmek ve bu mirası çağdaş değerlerle yeniden yorumlamaktır. Nitekim Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları* kitabında Türk modernleşmesinin özgün bir yönüne işaret ederek batılılaşma sürecini, geçmişin tümünden reddiyle değil aksine, tarihsel ve kültürel mirasın seçici biçimde yeniden yorumlanmasıyla mümkün görmüştür. Böylece modernleşme için köklerle bağ kurarak ilerlemenin gerekliliği söylenmiştir (Gökalp, 2004, s. 219).

Osmanlı'nın son dönemlerinde kadınların toplumsal konumunu tartışmaya açan, onları kültürel ve entelektüel hayata dâhil etmeyi amaçlayan birçok süreli yayın ortaya çıkmıştır. Bu yayınlardan kadınlara yönelik olarak *-Mürüvvet, Para Bohçası, Hanımlara Mahsus Gazete, Ayine, Alem-i Nisvan, Mehasin, Demet, İkdam, Tanin, Şükufezar* gibi birçok kadın dergisi çıkarılmıştır. Bu dergiler içinde en dikkat çeken yazar kadrosunu tamamıyla kadınların oluşturduğu ve ilk kadın dergisi diye bildiğimiz Şükufezardır. Bu derginin amacı önsözde şöyle belirtilmiştir: “*Biz ki saçı uzun aklı kısa, diye erkeklerin hande-i istihzasına (alaylı gülümseme) hedef olmuş bir tayıfeyiz. Bunun aksini ispat etmeye çalışacağız. Erkekliği kadınlığa, kadınlığı erkekliğe tercih etmeyerek, şah-rah-i sa'y-u amelde (çalışmanın doğru yolu) mümkün olduğu kadar payendaz-ı sebat (ayak direktmek) olacağız*” (Çakır, 2011, s. 64-65). Bu ifadeler, kadınların toplumsal önyargılara karşı kendi değerlerini küçümsemeden, çalışma ve kararlılıkla varlık göstermek istediklerini açıkça ortaya koymakta; cinsiyetler arası hiyerarşiyi reddederek eşitlik temelinde bir mücadele çağrısı yapmaktadır.

İsmet Hakkı Hanım, *İkdam* gazetesinde görüşlerini dile getirme fırsatı bulmuştur. “*Bizler şu asrın terakkiatından ne hisse alacağız? Yine o tepile tepile, eğitile eğitile, maziye karıştı zannettiğimiz üzüntülerle mahrumiyetlere mi münkad olacağız(boyun eğeceğiz)? Hayır, hayır artık çok çektik, yetişir. Evet, artık bu yeknesak siyah gölgelerde bu bar-ı gaflete (gaflet yüküne), hissiz mütevekkil katlanmak istemiyoruz*” (Çakır, 2011, s. 75). Bu sözler, geçmişin acı ve engelleriyle yüzleşen, artık toplumsal baskılara boyun eğmek istemeyen bir direnişin ifadesidir; bireysel ve toplumsal özgürlüğe ulaşmak için gereken değişim iradesini vurgulamaktadır. Osmanlı toplumunda edilginleştirilmiş olan kadınların artık sorgulama girişimlerine geçtiklerine

ve kendilerini var etmeye çalıştıklarına tanık oluruz. Osmanlı kadını da artık ‘biz varız’ diyebilecek gücü kendinde bulmuştur.

Osmanlı’da kadınların toplumsal görünürlüğü, modernleşme sürecinin yarattığı hukuki, siyasal ve toplumsal dönüşümlerle birlikte giderek artmıştır. 1876’da kabul edilen Mecelle, doğrudan kadınların haklarını genişletmese de hukuk alanındaki tartışmalara zemin hazırlamış, bu çerçevede aile ve toplumsal ilişkilerde kadının konumu daha fazla gündeme gelmiştir. 1908’de ilan edilen İkinci Meşrutiyet ise basın özgürlüğü ve dernekleşme gibi imkânlar sayesinde kadınların toplumsal taleplerini daha görünür kılmış, kadın dergileri ve cemiyetleri aracılığıyla feminist düşüncenin ilk nüvelerinin şekillenmesine katkı sağlamıştır. Bunun yanı sıra, 1911’deki Birinci Balkan Savaşı ve 1915’teki Birinci Dünya Savaşı sırasında erkek nüfusun cepheye gitmesi, kadınların iş gücüne katılımını zorunlu hale getirmiştir. Savaşların yarattığı toplumsal ve ekonomik boşluk, kadınları yalnızca aile içinde değil, aynı zamanda üretim süreçlerinde de etkin kılmış; böylece kadınlar kamusal yaşamda daha görünür hale gelmiştir. Bu gelişmeler, Osmanlı feminizminin yalnızca ideolojik ya da entelektüel bir zeminden değil, aynı zamanda pratik toplumsal ihtiyaçlardan da beslendiğini göstermektedir. Kadınların hukuki tartışmalardaki varlığı, basındaki entelektüel üretimleri ve savaşların getirdiği zorunluluklarla birlikte edindikleri yeni roller, Osmanlı toplumunda kadın hareketinin toplumsal temellerini oluşturmuştur.

#### **2.4. Cumhuriyet Dönemi’nde Feminizm**

Cumhuriyet’in ilanı, Türk kadını için tarihsel bir kırılma anı olmuştur. Osmanlı’nın son döneminde büyük ölçüde aile içi rollerle sınırlandırılan kadın, Cumhuriyet ideolojisinin laiklik, eşit yurttaşlık ve modernleşme ilkeleri doğrultusunda temel haklar bakımından önemli yasal kazanımlar elde etmiştir. 1926’da Türk Medeni Kanunu kabul edilmiş, bu kanunla kadınlara; velayet hakkı, boşanma hakkı ve malları üzerinde tasarruf hakkı sağlanmasının yanı sıra 1930 yılında belediye başkanı, 1933 yılında muhtar, 1934 yılında ise vekil olma hakkı devlet tarafından tanınmıştır. Ancak bu kazanımların tamamı toplumsal zihniyet dönüşümüyle örtüşmemiştir. Modern hukuk sistemi kadını eşit birey olarak tanımlarken, ataerkil geleneksel kültür onu hâlâ aile merkezli ve erkeğe bağlı bir konuma hapsedmiştir. Böylece bir çelişki doğmuştur:

Kadın hukuken özgürleşmiş, ancak sosyo-kültürel pratiklerde özgürlük çoğu zaman yüzeysel kalmıştır. Bu durum, kadın kimliğinde derin bir kırılmaya yol açmıştır. Bir yanda haklara sahip ama bunları kullanmayan ya da kullanamayan kadınlar; diğer yanda haklarının bilincinde olan ama çevresel baskılarla mücadele eden bireyler oluşmuştur.

Cumhuriyet'in kadın politikaları, bireysel hak arayışlarının değil, merkezi otoritenin yönlendirdiği bir modernleşme projesinin ürünü olarak şekillenmiştir. Bu süreçte kadınların kamusal alana katılımı, toplumsal taleplerin sonucu olmaktan ziyade, yeni rejimin çağdaşlık ve ilerleme hedeflerinin bir yansımasıdır. Şirin Tekeli, *Feminizmi Düşünmek* adlı kitabında Cumhuriyet dönemini 'devlet feminizmi' olarak adlandırır. "1935 meclisine, o dönemde, hemen hiçbir Batılı demokratik toplumda bulunmayan sayıda kadın temsilcinin seçilişi gibi cüretkâr değişiklikler bunun önemli adımlarıdır" (Tekeli, 2017, s. 186). "Devlet feminizmi" olarak tanımlanan bu yaklaşım, kadın haklarının devlet eliyle ve yukarıdan aşağıya biçimde hayata geçirildiğine işaret eder. Şirin Tekeli'ye göre, 1935 seçimlerinde kadın milletvekili sayısının birçok Batılı ülkeden ileri olması, bu "cüretkâr değişimlerin" somut bir örneğidir. Ancak bu ilerlemeye rağmen kadınların siyasal hayatta etkinliği, katılımın biçimsel düzeyde kalması nedeniyle sınırlı olmuş; toplumsal tabanla tam anlamıyla örtüşemese de cumhuriyet, eğitim görmüş, çalışma hayatında yer edinmiş, seçkin ve güçlü bir kadın tipi ortaya çıkarmıştır. "Dönemin devlet feminizminin taşıyıcısı olan bu kadınların, dönemin edebiyatındaki en iyi örneklerinden birisi, belki de Yakup Kadri'nin *Ankara*'sındaki Selma Hanım karakteridir. Yazar, bu romanda hem bu kadınları örnek almakta, hem de tipleştirerek yüceltmekteydi" (Tekeli, 2017, s. 187). Yakup Kadri'nin *Ankara* romanındaki Selma Hanım karakteri, dönemin devlet feminizmini temsil eden kadın figürlerini hem yücelterek hem de toplumsal dönüşümün bir simgesi olarak sunarak, kadınların toplumsal hayattaki değişen rollerine ve etkinliklerine dair önemli bir edebi yansıma oluşturmuştur.

4 Ekim 1926 tarihinde yürürlüğe giren Medeni Kanun ile haneye kapatılan kadınlar, kendilerine tanınan özgürlük ile hapis hayatlarından kurtulmuştur. Osmanlı döneminde, kadınların toplumdan soyutlanıp evlerine kapatılmaları ve bedenlerini örtme zorunluluğunun, Cumhuriyet'le birlikte radikal bir biçimde değişmesi, toplumsal dönüşümün somut göstergelerindendir. 1925 yılında Kıyafet Devrimi ile kadınlara daha laik ve çağdaş bir görünüm sağlanmaya çalışılmış, kadınların hem bireysel

özgürlüklerini hem de modernleşen Türk toplumunun çağdaş imajını benimsemelerini sağlayan önemli bir adım olmuştur. Kendilerini daha özgür ortamda bulan kadınlar, yeni batılı imajı benimsemişlerdir.

Toplumsal cinsiyet rollerinin katı biçimde ayrıştığı özellikle “*erkek çocuğun tercih edildiği bir toplumda Atatürk’ün evlatlık olarak kız çocuklarını tercih etmesi, tartışmasız bir değer atfetmenin yanı sıra, güçlü bir simgesel işaret*” (Kandiyoti, 2011, s. 233) tir. Bu bağlamda, modern Türkiye’nin kurucu lideri Mustafa Kemal Atatürk’ün, evlatlık olarak kız çocuklarını tercih etmesi dönemin toplumsal normlarına yönelik bilinçli ve dönüştürücü bir müdahale olarak Cumhuriyet ideolojisinin eşitlikçi ve ilerlemeci vizyonunu yansıtır. Atatürk’ün bu tutumu, yalnızca bireysel bir tercih değil; kadınlara dair toplumsal algının dönüşümünü hedefleyen simgesel bir politika olarak ele alınmalıdır.

Tanzimat döneminde Fatma Aliye, Halide Edip, Nigar Hanım, Makbule Leman ile temeli atılan kadın hareketleri ve feminizm, Cumhuriyet Dönemi’nde 1930’lı yıllardan 1970’li yıllara kadar Nezihe Meriç, Adalet Ağaoğlu, Sevgi Soysal, 1970’lerden sonra Leyla Erbil, Latife Tekin, Ayla Kutlu, Nazlı Eray, Pınar Kür, Füruzan, Tomris Uyar, İnci Aral gibi kadın yazarlar ile devam eder. Sözü edilen bu kadın yazarlar, yapıtlarında sunduğu kadın kahramanları aracılığıyla toplumun kadına bakışını, kadınların içsel dünyalarını, arayışlarını ve yaşadıkları kimlik buhranlarını derinlemesine sorgulamışlardır.

Türkiye’de kadın hakları mücadelesi, Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte temelleri atılan ve zamanla güçlenen bir hareket olarak şekillenmiştir. Kemalist devrimlerle birlikte kadınlara sunulan eğitim hakları, medeni ve siyasal haklar, toplumda kadınların aktif rol almasının önünü açmıştır. “*Türkiye’de 1975’lerden itibaren sesini duyurmaya ve gündemi belirlemeye başlayan Kadın Hakları Hareketi’nin temelinde, köklerinde Kemalist siyasal devrimlerin kazanımlarının ve cumhuriyetin yetiştirdiği çağdaş ve laik kadınların öncü çabalarının yattığıdır*” (Arat, 2017, s. 86). Kadınlar, Cumhuriyet’in sağladığı bu kazanımların bir uzantısı olarak, toplumsal eşitsizliklerle ve geleneksel normlarla mücadele etmeye devam etmiştir. 1980’li yıllara gelindiğinde feminist hareket kendini iyice hissettirmiştir. Kadınlar, yaşadıkları bütün ezilmişliği ve şiddeti ‘bedenim bana ait’ sloganlarıyla protesto etmişlerdir. Feminizm, kadın erkek eşitliğini

savunan düşünce akımıdır. Bu akım, dünya nüfusunun yarısını oluşturarak toplumda dinamik bir nüfusa sahip olan kadınların, hep ikincil sınıf insan muamelesine görmesine ve kadını güçsüz bırakan bu düzene karşı bir başkaldırı hareketidir. 1980’ler, kadınların yalnızca bireysel olarak değil kolektif olarak haklarını savunmaya başladıkları bir dönemi simgelemektedir. Mehmet Kaplan’ın bu dönemdeki kadınlar hakkındaki görüşü şöyledir: “*Garp medeniyeti tesiri altına girdikten sonra kadının, ilkin edebiyatta, sonra hayatta beşeri hakları müdafaa edilir ve tamamıyla müsavi bir seviyeye getirilir*” (Gültepe, 2008, s. 284). Kadınların, ‘Hayatta erkeklerle eşit seviyeye getirilme’ girişimi, 19. yüzyıllardan günümüze gelinceye kadar geçen sürede gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

1990’lar, feminist hareketin daha geniş bir yelpazeye yayılmaya başladığı ve özellikle üçüncü dalga feminizmin etkilerinin hissedilmeye başlandığı bir dönemi temsil etmektedir. Kadın hareketinin bu dönemdeki en önemli özelliği, daha önceki kuşakların “kadın sorunları”na odaklanmasından farklı olarak, etnik köken, sınıf, cinsel yönelim ve kültürel arka plan gibi unsurları da kapsayan çok katmanlı bir yaklaşım benimsemesidir. Kadın dernekleri ve platformları, 1990’lar boyunca şiddetle mücadele, eşitlik talepleri, toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanması ve kadınların haklarının savunulması konularında birçok etkinlik düzenlemiş, toplumsal cinsiyet eşitliği üzerine farkındalık yaratma adına sayısız kampanya başlatmıştır. Aynı zamanda 1995’teki Pekin Kadın Konferansı da küresel anlamda feminizmin önemli bir dönüm noktası olmuş, burada alınan kararlar, Türkiye’deki kadın hareketini de etkilemiştir.

## 2.5. Batıda Feminizm

Mary Wollstonecraft, Simone de Beauvoir, Judith Butler, Bell Hooks, Karen Offen, Olympe de Gouges, Kollontai, Babel, Betty Friedan gibi isimler Batı’daki kadın hakları hareketlerinin şekillenmesinde ve feminizmin farklı yönlerinin anlaşılmasında önemli roller oynamışlardır. Bu düşünür ve aktivistler, kadınların toplumdaki statüsünü, cinsiyet rollerinin dayattığı kısıtlamaları ve toplumsal eşitsizliği ele alarak, kadın hakları mücadelesinin temel taşlarını oluşturmuşlardır.

Mary Wollstonecraft, 18. yüzyılda *Kadın Haklarının Savunması* adlı eseriyle kadınların eğitimi ve toplumsal yaşamda eşit haklara sahip olmaları gerektiğini

savunurken, Simone de Beauvoir ise, *İkinci Cins* adlı eseriyle, kadınların toplum tarafından “öteki” olarak tanımlandığını anlatmıştır. Judith Butler, toplumsal cinsiyetin sabit ve biyolojik temellere dayalı bir kategori olmadığını, aksine toplumsal bir inşa olduğunu ileri sürmüştür. Shulamith Firestone, kadının özgürleşmesinin cinsiyet rollerinin ortadan kaldırılmasıyla mümkün olabileceğini savunmuştur.

Ataerkil ideoloji, kadınların ev ve anne rollerinden ayrılmadıkları ve özellikle erkeğe itaat ettikleri vakit kadına bakışı olumlu kılmıştır. “*Kadınlar, 5-6 Ekim 1789’da yaptıkları gibi, ekmek talebiyle isyan ettikleri zaman mesele yoktur; ne var ki, Fransız devriminin süreci içinde kendilerinin de eşit insan olduklarını öne sürüp kamusal rollere soyundukları zaman iş değişir*” (Berktaş, 2018, s.22). Kadının yalnızca mağduriyet temelli taleplerle değil eşit yurttaşlık ve aktif toplumsal katılım isteğiyle sahneye çıkması, devrimlerin gerçek sınavı haline gelmiştir. Olympe de Gouges, Fransız Devrimi’ne paralel olarak 1789 yılında erkekler için hazırlanan *İnsan ve Yurttaş Hakları Beyannamesi*’ne karşılık olarak 1791 yılında *Kadın ve Kadın Yurttaşların Haklar Bildirgesi*’ni oluşturmuş ve bu bildirme ile kadınlara yönelik hak talebini duyurmuştur. Döneminde oldukça ileri ve cesur bir metin olan *Kadın ve Kadın Yurttaş Haklar Bildirgesi* feminist düşüncenin kurucu metinlerinden biri olarak yorumlanmıştır. Şirin Tekeli, bu hareketi “*Tarihte ilk feminist siyasi eylem*” (Tekeli, 2017, s. 22) olarak adlandırmıştır.

“*Fransız Devrimi’yle, Fransa’da ve tüm Avrupa’da modernizmin temeli atıldı. Devrimin kadınlar için anlamı büyüktü: kadınların düşünceleri, konuşmaları ve eylemleri 1789-1795 yılları arasında ve Napoleon’un iktidarının başından sonuna kadar yaşanan muazzam değişimlerle yakından ilgiliydi. Değişimlere asıl yön veren erkekler olsa da devrim için kadınlar da önemliydi. Erkeklerin girişimleri gelişip doruğa ulaştıkça kadınların, talepleri ve vizyonları da değişti*” (Bock, 2004, s. 41).

Olympe de Gouges, erkeklere tanınan hakların kadınlar için de geçerli olması gerektiğini savunarak; özgürlük, özel mülkiyet, güvenlik, toplumsal eşitsizlik, siyasi ve sosyal haklar gibi konulara dikkat çekmiştir. Fakat devrim karşıtı olduğu gerekçesiyle Gouges, giyotinle idam edilmiştir. Gouges’in ölümü, kadınların eşitlik mücadelelerinin ne denli zor şartlar altında sürdürüldüğüne dair önemli bir örnek teşkil etmektedir. İşte feminizm böylesi güç bir ortamda can bulmuş ve büyümüştür. Kadınlar, bu olay ile hak arama girişimlerini daha da arttırmışlardır. Tüm dünya toplumlarında özellikle cesareti

kendinde bulan kadınlar, erkek egemen düzeninin gidişatına başkaldırarak seslerini duyurmaya başladılar. “Özellikle 1848 devrimleri ve 1870 Paris Komünü’nde, Flora Tristan ve Louise Michel gibi kadınlar devrimci önderler arasında sıvrıldılar. (...) O dönemin en gelişmiş kapitalist ülkeleri olan ABD, İngiltere ve Fransa’da sosyalistler, feminizmin öncülüğünü, burjuva feministlerine kaptırırken 19. yüzyılın son on yılı ile 20. yüzyılın ilk çeyreği boyunca militan kadın hareketlerinin çekirdeğini ‘süfrajeter’ler, yani kadınların oy hakkı için mücadele yürütenler oluşturuyordu” (Tekeli, 2017, s. 22). Pankhurst öncülüğünde başlayan süfrajeter hareketi, burjuva kökenli, iyi eğitimden geçmiş aydın ve cesur kadınların başlattığı bir harekettir. İngiltere’de kadınların seçme ve seçilme hakkı kazanması için büyük bir direniş gösteren bir grup aktivistten oluşan süfrajeterler, eylemler yaparak seslerini duyurmaya çalışmışlardır. Bu eylemler arasında açlık grevleri, halka açık protestolar ve bazen de hükümet binalarına saldırılar yer almıştır. Süfrajeterlerin mücadeleleri, genellikle hükümete karşı söylemleri içermiştir. Bazı süfrajeterler ise daha barışçıl protestolar düzenlemişlerdir. Gisela Bock, Kadın hareketinin, tümüyle aşağılanmış bir cinsin mutlak baskıdan ani bir kopuşuyla değil; 19. yüzyılda kadınların uzun ve zorlu mücadelelerle elde ettikleri hak ve alanların zamanla genişlemesi sonucu geliştiğini söyler (Bock, 2004, s. 136).

Modern feminist düşüncenin kökenleri, genellikle Fransız Devrimi’nin yarattığı özgürlük, eşitlik ve yurttaşlık talepleriyle ilişkilendirilir. Ancak, kadınların kolektif olarak örgütlenip toplumsal ve siyasal haklar talep etmeye başladığı, süreklilik kazanan feminist hareketin temelleri esas olarak 1848 Devrimleri sırasında atılmıştır. “Fransız devrimi, feminizmin modern politik düşünce tarihinin başlangıcı sayılacaksa, daimi bir biçimde örgütlenen feminist bir hareketin başlangıcı da 1848 Burjuva Devrimi sayılabilir” (Notz, 2018, s. 41). Fransız Devrimi’nin etkisiyle 1848’de Fransa’da başlayan devrim, kısa sürede Avrupa’nın farklı bölgelerine yayılmıştır. Fransızlar, Almanlar, Macarlar, İtalyanlar ve Avusturyalı gibi halklar; özgürlük, eşitlik, demokrasi, ulusal bağımsızlık istemeleriyle geniş bir isyan başlatarak ayaklanmışlardır. Avrupa’daki pek çok ülkenin modernleşme sürecinde önemli bir dönemeç olarak kabul edilen 1848 Devrimi, ‘Halkların Baharı’ olarak bilinmektedir.

Sanayi Devrimi, 18. yüzyılda İngiltere’de, 19. yüzyılda Kuzey Amerika’da büyük bir toplumsal, ekonomik ve teknolojik dönüşüm sürecini başlatmıştır. Bu

dönüşüm, kadınların yaşamlarını da etkilemiştir. Ancak, kadınlara tanınan haklar bu dönemde sınırlı olup bu haklar, daha çok iş gücü piyasasında yer edilmeleriyle ilgili gelişmelerle şekillenmiştir. Tarım toplumundan endüstriyel topluma geçilmesiyle birlikte kadınlar, toplumsal iş gücüne katılma imkânı elde etmişlerdir. Sanayi Devrimi, bir yandan kadın emeğinin hala sömürülmesini devam ettirirken bir yandan da düşük ücretle çalıştırılmış olsalar bile ekonomik özgürlüklerini elde etmelerini sağlamıştır. Kendine bir nebze olsun hak tanınmasına karşın hala bu dönemde de kadınlar, toplumsal olarak erkeklerin gerisinde ‘ev işçisi’ rollerinden çıkamamışlardır. “Marksistler ise, başlangıçtan beri kadın sorununa bütünsel bir teorik yaklaşımla eğilmişlerdir. Marx’ın *Kapital*’de ‘ev işine’, *Manifesto*’da kadın emekçilerin durumuna getirdiği açıklamalar, Engels’in *Ailenin, Özel Mülkiyet’in ve Devletin Kökeni*’nde, *Babel’in Kadın ve Sosyalizm*’inde, Lenin’in değişik araştırma ve kitapçıklarında kadın sorununa getirdiği çözümler aydınlatıcıdır” (Tekeli, 2017, s. 5). Marx ve Engels, kadının mevcut düzendeki rolünü ekonomik sistemin bir sonucu olarak görürler. Marx, kadının hane içindeki yerini iş gücü üretiminden dışlanmış olarak yorumlarken, Engels ise ataerkil yapının güçlenerek kadının evdeki görevinin görünür hale getirilmesiyle cinsiyetçi rollerin ortaya çıktığını dile getirir. Engels; “*Sınıflara bölünmenin temelinde yatan şey, iş bölümü yasasıdır. (Bu iş bölümünün, temel biyolojik bölünmeden doğduğunu gözden kaçırmayınız.) Ne var ki bu, bir kez üstünlüğü ele geçiren sınıfın, egemenliğini işçi sınıfına karşı kullanmasını, toplumsal yöneticiliğini kitleleri gittikçe yaygınlaştırarak sömürmekte kullanması engellenemez*” (Firestone, 1979, s. 22). Her iki düşünür de -Marx ve Engels- kadının bağımsızlığının kapitalist sömürünün kaybolmasıyla ve sınıfsal eşitsizliğin değişimiyle mümkün olacağını dile getirmektedirler.

Birinci Dünya Savaşı’nın ardından 1929’da yaşanan ekonomik kriz, onu takip eden İkinci Dünya Savaşı, yürütülen kadın hakları mücadelesini sekteye uğratmıştır. Feminizmin tekrar canlanması İkinci Dünya Savaşı’nın sonunda gerçekleşmiştir. “*Nitekim feminizmin Wollestonecraft’lardan, Tristan’lardan, Bebel’lerden, Kollontai’den sonra yakın dönemdeki en büyük klasiklerden biri haline gelecek olan Simone de Beauvoir’ın İkinci Cins’i de 1949’da yayınlanacaktı*” (Tekeli, 2017, s. 61). Beauvoir; Fransız yazar, filozof ve feministtir. Özellikle varoluşçuluk ve feminist düşünce alanındaki çalışmalarıyla tanınır. *İkinci Cins* adlı eseriyle kadınların tarih boyunca nasıl ‘öteki’ olarak görüldüğünü sorgulamıştır. Feminist hareketin ikinci

dalgasını temsil eden Beauvoir, 'Kadın doğulmaz, kadın olunur' sözüyle kadın kimliğinin biyolojik değil sosyal bir inşa olduğunu savunur. Kadınların özgürleşmesi için eğitime, ekonomik bağımsızlığa ve bireysel özgürlüğe büyük önem vermiş, birçok kadına ışık olmuştur. 19. yüzyılın sonlarına doğru kadınlar, erkeğe oranla düşük ücret karşılığı çalışmayı reddetmiş ve sosyal hareketlere katılarak haklarını aramışlardır. Bu dönemde, feminist hareketler güç kazanarak kadınların daha fazla hak talep etmesi için mücadeleler başlatmışlardır.



## BÖLÜM III

### DUYGU ASENA'NIN HAYATI, EDEBÎ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ

#### 3.1. Hayatı ve Edebî Kişiliği

1946 yılında İstanbul'da doğan Duygu Asena'nın annesi; Mustafa Kemal Atatürk'ün Selanik'ten arkadaşı ve 19 Mayıs'ta Atatürk ile Samsun'a çıkan Şevket Öndersev'in kızıdır. Babası ise Muhtar Asena, ticaret yapan, zengin ve Çerkez bir aileden gelir. Duygu Asena'nın tek kardeşi İnci'dir. Asena, Kadıköy Özel Kız Koleji'ni bitirdikten sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Pedagoji Bölümünü kazanır. Son sınıftayken ilk eşi Gültekin Gürgen ile evlenen Asena, üniversiteyi bitirince pedagoğ olarak çalışmaya başlar. Asena, iki yıl Haseki Hastanesi Çocuk Kliniği'nde pedagoğ olarak çalışır.

1972'de basın hayatına giren Asena, Hürriyet Gazetesi'nde fotomodel olarak işe başlar. Sonra Kelebek ekinde 'Şirin' takma adıyla evlilik, boşanma, aşk, cinsellik, kadının sosyal ve toplumsal kimliği, aşağılanma, dayak, şiddet, taciz, kürtaj, bekâret gibi konularda yazılar yazar. Duygu Asena'nın gazetede çalışan Murat'a âşık olduğu öğrenildiğinde müdürü Nezih Demirkent tarafından işten atılır. Böylece özel yaşamı dolayısıyla işten çıkarılan ilk kadın gazeteci olur. İşsiz kaldıktan bir süre sonra Ayrıntı Gazetesi'nde muhabir olarak işe başlar.

Gelişim Yayınları sahibi Ercan Arıklı "Kadınca" dergisini çıkarır ve derginin başına genel yayın yönetmeni olarak Duygu Asena'yı getirir. 1978 yılında "Kadınca" dergisi yayınlanmaya başlar. "*Kadınca dergisi, kadınları birer tüketim listesi kalıbına hapseden ve kendilerini sürekli erkeklerin bakışının prizmasından geçerek çarpıtılmış imgeler olarak algılamalarını teşvik eden günümüz popüler kültür dergilerinin aksine kadınları başkaldırmaya cesaret ederek kendi kimliklerini tanımlama mücadelesine çağırıyordu. Asena'nın bütün kitapları, zaten, böyle bir mücadele çağrısıydı*" (Yıldız, 2007, s. 40, 41). Kadınca, Türkiye'de kadınların sesi olmayı başaran, dönemi için devrim niteliğinde bir dergiydi. Türkiye'de kadın dergiciliğinde bir kırılma noktası yaratmıştır. Klasik kadın dergilerinden oldukça farklı olan Kadınca, o güne dek kadın

dergisi dendiğinde akla sadece moda, makyaj, yemek tarifleri ve ev dekorasyonu gelirdi. Asena ise bu anlayışı kırarak kadınların gerçek hayat sorunlarını, duygularını, özgürlük arayışlarını ve toplumdaki yerini gündeme taşıdı. Dergide sadece güzellik önerileri değil; kadın hakları, toplumsal cinsiyet eşitliği, cinsellik, evlilik içi şiddet, kadın sağlığı, kadın istihdamı, psikoloji, sanat ve edebiyat gibi çok yönlü konular yer alıyordu. Bu da dergiyi sadece eğlencelik bir yayın olmaktan çıkarıp bir feminist bilinç kazandırma aracı haline getirmiştir. Kadınca, farklı yaşlardan ve sosyoekonomik düzeylerden kadınlara ulaşmayı başarmıştır. Okurlarından gelen mektuplar dergide yayımlanıyor, böylece kadınlar hem anlatıyor hem de birbirlerinden güç alıyordu. Bu interaktif yapısıyla dergi, bir nevi kadınlar arasında dayanışma ağına dönüştü. Kadınca, kimi zaman devlet sansürüyle, kimi zaman da muhafazakâr kesimlerin eleştirileriyle karşılaştı. Ancak Asena, geri adım atmadı. Cesur çizgisini bozmadan, dergiyi yıllarca yayınlamayı sürdürdü. 1990'ların sonlarına doğru, medya sektöründeki değişimler, reklam gelirlerinin azalması ve kadın dergisi anlayışının tekrar “tüketime dayalı” bir hale evrilmesi Kadınca'nın sonunu getirdi. Kadınca, 1998'de yayın hayatını noktalasa da Türkiye'de kadın bilinci yaratarak feminist hareketin toplumda daha geniş kesimler tarafından duyulmasını sağladı. Pek çok kadın için ilk kez kendine dair sorgulamalar yapmasına vesile oldu. Duygu Asena'nın bu dergi aracılığıyla verdiği mesaj açıktı: Kadın sadece evin içinde değil, hayatın her alanında var olmalı ve kendi kimliğini inşa etmelidir.

Duygu Asena, Kadınca dergisinde “Ayşe’ler Uyanın, Ali’leri Uyandırın” başlıklı yazısıyla çok dikkat çeker, kadınları bilinçlendirerek ataerkinin yok saydığı kadın haklarını onlardan almaya çalışır. *“Abi, baba, koca, fark etmiyor, erkekler kendi egemenliklerinin, iktidarlarının sarsılmasından, eşlerinin, kızlarının uyanmasından ve kendilerinden farklı şeyler beklemelerinden, istemelerinden ürküyorlardı”* (Emel, Coşkun, 2007, s. 126).

1980 askeri darbesi sonrası Türkiye’de siyasi hayat büyük bir baskı altına alınmıştı. Sivil toplum susturulmuş, partiler kapatılmış, sendikalar zayıflatılmıştı. Ancak bu dönemin ardından, 1980’lerin ortalarına doğru, kadın hareketi sessiz ama güçlü bir şekilde yeniden filizlenmeye başladı.

1980 darbesiyle kadın hareketi başka bir boyut kazanır. Kadınlar artık sokaklarda meydanlarda kendi hakları için savaşmaya başlarlar. Duygu Asena, 80’lerin karanlığına

karşı feminist hareket için mücadele ederek sesini birçok kadına duyurur ve onları eyleme geçirir. “12 Eylül darbesi etkili olmuştur, kadın hareketinin doğuşunda. Darbe sonrasında her türlü politik faaliyet yasaklandı. Muhalefet yasak, siyaset yasak. Solcu, entelektüel kadınlar, biraz da bu yasak döneminde kendi kimliklerini, cinsiyetlerini, kadınlıklarını fark ettiler, sorguladılar ve tartıştılar. Biz de o dönemde el yordamıyla bir şeyler yapıyorduk, kadın hakları, eşitliği, özgürlüğü için ve bu tuttu” (Emel, Coşkun, 2007, s. 110). Bu dönemde feminist hareket ile *Kadınca* dergisi farklı kulvarlarda yürüyen ama aynı yöne bakan iki akım gibiydi.

Kadınca dergisinin yanında *First, Kim, On Yedi, Negatif, Bella Bayan* gibi dergileri yönetmiş; Milliyet, Hürriyet, Sabah, Söz, Güneş, Vatan, Cumhuriyet gibi gazetelerde köşe yazarlığı yapmış ve röportajları yayınlanmıştır. Asena, 1992 yılında TRT-2’de “Ondan Sonra” programını hazırlayıp sunmaya başlar.

Duygu Asena toplam altı roman kaleme almış olup bu romanlar; *Kadının Adı Yok* 1987 yılında, *Kadının Adı Yok*’un devamı *Aslında Aşk da Yok* 1989 yılında, *Aynada Aşk Vardı* 1997 yılında, *Aslında Özgürsün* 2001 yılında, *Aşk Gidiyorum Demez* 2003 yılında, *Paramparça* 2004 yılında yayınlanmıştır. Tek öykü kitabı *Kahramanlar Hep Erkek* 1992 yılında, tek deneme kitabı *Değişen Bir Şey Yok*, 1994 yılında yayınlandı. Çeşitli mecralarda yayınlanmış röportajları *Zamana Değen Sorular*, 1980’li yıllarda derlenerek oluşturulmuştur. *Orada Kadınlar Var mı?* kitabı ise biyografi türündedir. Duygu Asena’nın hayatını anlattığı *Ben Duygu* kitabı, Zeki Coşkun ve Ayşe Emel tarafından yazılmış yine Duygu Asena’nın ölümünden sonra onu tanıyanların onunla ilgili anılarını ve hissettiklerini yazdıkları *Duygu Asena’ya Saygı* kitabı Reyhan Yıldız tarafından oluşturulmuştur.

Duygu Asena; gazetecilik, dergicilik, muhabirlik, yazarlık ve fotomodellik yapmasının yanı sıra “Bay E, Umut Yarında Kaldı, Yarın Cumartesi,” adlı filmlerde oynadı. Altmışıncı doğum gününü kutladığı 19 Nisan 2006’dan üç ay sonra, beyin tümörü nedeniyle tedavi gördüğü hastanede 30 Temmuz 2006 yılında vefat etmiştir. Kabri, Zincirlikuyu Mezarlığı’ndadır.

## 3.2. Duygu Asena'nın Eserleri

### 3.2.1. Romanları

#### 3.2.1.1. Kadının Adı Yok

Duygu Asena'nın ilk romanı *Kadının Adı Yok*, 1987 yılında yayınlandığında oldukça ses getirdi. Bir yılda kırk baskı yapan kitap satış rekoruna imza attı. 1988 yılında ise Atıf Yılmaz tarafından filme uyarlanan eser, ses getirmeye, çok konuşulmaya ve sorgulanmaya devam etti. “*Nokta Dergisi Doruktakiler ve Boğaziçi Üniversitesi en iyi yazar ödülleri* aldığı 1988 yılında, *Kadının Adı Yok* kitabı Başbakanlık Küçükleri Muzır Neşriyat'tan Koruma Kurulu tarafından müstehcen bulundu ve satışı yasaklandı. Bunun üzerine Duygu Asena'nın açtığı dava iki yıl sürdü, yayımına tekrar izin verilen kitap elli üç baskıya ulaştı. Almanya, Hollanda ve Yunanistan'da yayımlandı. Yunanistan'da 'best seller' oldu” (Yıldız, 2007, s. 11). Asena, *Kadının Adı Yok* kitabında ne kadar kendi hayatını anlatmış gibi görünse de o kitabı okuyan her kadın kendi hayatından bir şeyler bulmuştur. *Kadının Adı Yok*, birçok kadının ortak duygusunu barındıran bir eser haline geldi. Çokça okundu, sorgulandı ve kadınların seslerini çıkarmaları için kıvılcımlanan ilk ateş oldu. Duygu Asena, *Ben Duygu* adlı kitapta feminizm ve kadınla ilgili söylemlerini dile getirmiştir: “... ne zaman ki bu feminist duruşu benimsedim, o zaman kişiliğimi bulmaya başladım. Daha da önemlisi, kişiliğimi ortaya koyabildim. Ancak o zaman ben Duygu Asena oldum. Özellikle *Kadının Adı Yok*'un çıkışıyla ”(Emel ve Coşkun, 2008, s. 25). *Kadının Adı Yok* romanı ile Duygu Asena, edebiyatı bir mücadele aracı olarak kullanarak kadın hakları konusunda toplumsal bir bilinç oluşturmayı hedeflemiştir.

#### 3.2.1.2. Aslında Aşk Da Yok

Duygu Asena'nın ikinci romanı *Aslında Aşk da Yok* adlı roman 1989 yılında Afa Yayıncılık tarafından yayınlanmıştır. Kırk yedi baskıya ulaşan kitabın yayın haklarını 2001 yılında Doğan Kitap Yayıncılık almıştır. Duygu Asena'nın *Aslında Aşk da Yok* kitabı satış rekorlarını yineleyerek 1993'te Hollanda'da 1994'te ise Yunanistan'da yayınlanmış ve kitap büyük bir ilgi görmüştür. *AAY* adlı roman, *KAY*'ın devamıdır. *Kadının Adı Yok* adlı romanının olay örgüsünün devam ettiği bu romanda yazar, anlatı

metnine fon karakter kadrosunu genişleterek ve cinselliğin yanında aşk konusunu da ele alarak genişletir. Bu romanda da başkişi, kimseye gereksinim duymadan hayatını sürdüren, aşkı ve cinselliği toplumsal normların dışında tutarak ayıplamadan ve dilediği gibi yaşayan, özgür bir kadın figürü çizen, erkeklere karşı ezilmeden kendi haklarını savunan bir kadın olarak yeniden karşımıza çıkar.

### 3.2.1.3. Aynada Aşk Vardı

Duygu Asena'nın üçüncü romanı olan *Aynada Aşk Vardı* kitabının ilk baskısı 1997 yılının Eylül ayında, yirmi dördüncü ve son baskısı 2024 yılının mayıs ayında Doğan Kitap Yayınları tarafından yapılmıştır. Romanda aynı aileye mensup 'üç kadın kuşağı' anlatılmıştır. Duygu Asena, üç kuşaktan kadını anlattığı bu romanında onların çocukluklarından başlayarak genç kızlık ve yetişkinlik dönemlerinde yaşadıkları mutlulukları, acıları ve aşklarını anlattı. Birinci kuşak, 1920 yılında doğan Nilüfer'in kuşağıdır. Nilüfer'in gençliği ikinci dünya savaşına denk gelmiş ve Almanya'da olduğu dönemde Hitler'i görmüştür. İkinci kuşak, Nilüfer'in kızı, Nilgün'ün kuşağıdır. Nilgün'ün gençliği 1968 yılında denk gelir ki tarihsel zamanına baktığımızda Nilgün, aya inen astronotları tanık olmaktadır. Son kuşak ise Nilgün'ün kızı Nil'dir. 1970'lerde doğan Nil'in gençliği, 1990'lı yıllardır. Günümüze en yakın kuşağı Nil temsil etmektedir. Ana karakter Nilgün'ün yaşadığı ilişkiler ve çevresindeki insanlar aracılığıyla, kadınların toplum içinde nasıl silikleştirildiği, aşkın nelere dönüştüğü ve birey olmanın zorlukları işlenmektedir. 'Ayna' romanda hem fiziksel bir nesne hem de psikolojik bir araç olarak sürekli karşımıza çıkmaktadır. Nilüfer, Nilgün ve Nil, aynaya baktıklarında sadece dış görünüşlerini değil yaşadığı hayal kırıklıklarını, bastırılmış isteklerini, geçmişten getirdikleri yükleri ve korkuları da görürler. Bu yüzden romanın adı oldukça anlamlıdır: '*Aynada Aşk Vardı*' ama bu aşk ideal bir romantizm değil bir yüzleşme, bir sorgulama ve hatta zaman zaman bir yanılgıyı içermektedir. *Aynada Aşk Vardı* romanı aşkı ideal olmaktan çıkararak bir ayna gibi bütün gerçekleri gösterir. O aynada sadece aşk değil yalnızlık, öfke, kırgınlık ve yeniden doğuş temaları vardır. Bu romanda olaylardan çok, karakterin iç dünyası ön plandadır. Çünkü Asena, kadınların yaşadıklarını sadece dışsal olaylar üzerinden değil içsel kırılmalar üzerinden de göstermiştir.

### 3.2.1.4. Aslında Özgürsün

Duygu Asena'nın dördüncü romanı *Aslında Özgürsün*, 2001 yılında yayımlanmıştır. Türkiye'de ilk defa okuyucuların istekleriyle şekillenerek internet ortamında yayımlanmaya başlandı. Bu roman interaktif bir roman özelliği göstermektedir. *Aslında Özgürsün*, yazarın en içten ve en 'kendine dönük' eserlerinden biridir. Diğer kitaplarında olduğu gibi yine kadınların iç dünyasına, ilişkilerine, bastırılmışlıklarına ve özgürlük arayışlarına odaklanır. Fakat bu defa özgürlük kavramını çok daha bireysel, çok daha derin ve duygusal bir yerden ele alır. *Aslında Özgürsün*, iki kadının -Berna ve Belgin'in- arkadaşlığı, hayat mücadeleleri, aşkları, ilişkileri ve kadın olmaya dair yaşadıkları üzerinden ilerler. İki karakterin geçmişten bugüne uzanan dostlukları aracılığıyla hem kişisel hem toplumsal anlamda kadının var olma mücadelesi işlenir. Berna; dışa dönük, mücadeleci, hayatla boğuşan ama güçlü görünen bir karakterken Belgin; daha içine kapanık, duygusal açıdan kırılabilir ama zamanla dönüşen biridir. Bu iki karakter, farklılıklarına rağmen aynı noktada birleşir: "Özgür olduklarını sanarken aslında ne kadar sınırlı yaşadıkları gerçeğiyle yüzleşirler." Kadınların anne, eş, sevgili, dost gibi rolleri arasında sıkışması, kendi benliğini bulmakta zorlanması romanda sıkça işleniyor. 'Aslında Özgürsün' sözü, ironik bir ifade gibi kullanılıyor. Kadın, görünürde özgürdür ama kararlarını hâlâ başkalarının beklentilerine göre verir. *Aslında Özgürsün*, Duygu Asena'nın kadınların duygusal esaretini ve özgürlük illüzyonunu cesurca ortaya koyduğu bir roman. Kadın dostluğu, içsel dönüşüm ve özgürlük temaları üzerinden feminist bir perspektif sunar. Bu roman, toplumsal baskılarla bireysel arzuların çatıştığı noktada, kadınların kendi sesini nasıl bulabileceğine dair bir yolculuk sunar. Sade anlatımıyla geniş kitlelere ulaşmış, ama düşündürdüğü şeylerle derin izler bırakmıştır.

### 3.2.1.5. Aşk Gidiyorum Demez

Duygu Asena'nın beşinci romanı 2003 yılında yayımlanan *Aşk Gidiyorum Demez*, bir ilişkinin çöküş sürecini konu alır. Roman, adıyla da ironik bir biçimde başlar. Aşk, gerçekten gitmeden önce sinyaller verir mi? Yoksa her şey bir anda mı biter? Başkişi, uzun süredir içinde bulunduğu ilişkiye ve kendi duygusal durumuna dair

derin sorgulamalara başlar. Aşkın heyecanından uzaklaşıp durağanlığa girmesiyle birlikte kadının kendi kimliğiyle ve yalnızlığıyla yüzleşmesi romanın temel çatısını oluşturur. Asena, bu romanda aşkı idealize etmek yerine, onun gerçek yüzünü ve özellikle kadın üzerinde yarattığı psikolojik etkileri irdeler. Kadının ilişkiyi sürdüren taraf olması gerektiği, duygularını bastırması ya da durumu idare etmesi beklentisi bu romanda da eleştirilir. Kadın, duygusal yükü çoğu zaman tek başına taşır. Asena aşkı, kadınların tükenene kadar vermeyi öğrendiğini ama bittiğini söylemeyi bir türlü öğrenemediğini gösterir. Simone de Beauvoir, *İkinci Cins* (Le Deuxième Sexe) adlı eserinde şöyle der: “*Kadın doğulmaz, kadın olunur.*” Bu bakış açısına göre kadınlık, biyolojik değil toplumsal olarak inşa edilmiş bir kimliktir. *Aşk Gidiyorum Demez* romanında başkışı, aşk ilişkisi içinde kendi kimliğini kaybetmeye başlar. Sevgilinin varlığıyla biçimlenen, onun ilgisine ve davranışlarına göre şekillenen bir ruh haline girer. Beauvoir’a göre, kadın özne olmaktan çıkıp ‘öteki’ haline gelir. Asena’nın karakteri de tam olarak bu dönüşümü yaşar. Kendinden uzaklaşır. Aşk, onu tamamlayan değil adım adım silen bir güce dönüşür. Postmodern feminist düşünürler (örneğin Bell Hooks, Julia Kristeva gibi) kadınların yalnızlıkla kurduğu ilişkiyi önemser. Çünkü kadınlar çoğu zaman yalnız kalmaktan korktukları için toksik ilişkileri terk edemez. *Aslında Özgürsün* ve *Aşk Gidiyorum Demez* bu açıdan benzer temalar işler. Kadınlar kendi başlarına kaldıklarında özgürleşmeye başlarlar. Yalnızlık, bir yenilgi değil bir başlangıçtır. Asena’nın karakteri, ilişkiden uzaklaştıkça iç sesini daha net duymaya başlamıştır. Bu da çağdaş feminist kuramın “*özgürlük, dışarıda değil içeridedir*” fikriyle örtüşmektedir.

### 3.2.1.6. Paramparça

Duygu Asena’nın 2004 yayınlanan son romanı *Paramparça*’da eşcinsellik konusu işlenmiştir. Romanda evli ve çocuk sahibi bir adamın başka bir erkekle kurduğu ilişki ve çıkmazları sebebiyle ikiye bölünmüş yaşamı anlatılmıştır. Karakter, içsel çatışması ve toplumsal baskılarla örülü dünyasında eşcinsel kimliğini saklar. Duygu Asena, burada eşcinselliği daha çok bastırılmış bir gerçeklik, saklanan bir yönelim, yüzleşilmemiş bir duygu üzerinden ele alır. Duygu Asena, bu romanda eşcinselliğe doğrudan bir politik duruşla değil daha çok insani bir düzlemden, yani: bastırılmışlık,

görülmeme, kendini yaşayamama, toplumdan dışlanma gibi duygularla yaklaşır. Eşcinsellik, insan ruhunun susturulmuş bir katmanı olarak yer bulur. Bu yönüyle Asena'nın tavrı yargılayıcı değil anlayışlı ve empatik bir bakış taşır.

### 3.2.2. Öykü

1992 yılında yayınlanan *Kahramanlar Hep Erkek*, on üç öykü ve bir masaldan oluşmaktadır. Asena, Türk toplumunda erkeklerin kahraman olarak konumlandırıldığı, kadınların ise ya görmezden gelindiği ya da fedakârlıkla tanımlandığı bir zihinsel yapıyı sorgulamaktadır. Kitap bölümler hâlinde yazılmıştır ve her bölümde başka bir alandaki eşitsizlik işlenir: medya, okul, iş hayatı, aile, sokak...

### 3.2.3. Deneme

1994 yılında yayınlanan *Değişen Bir Şey Yok* kitabı, Asena'nın *Kadınca* dergisinden derlediği otuz sekiz yazıdan oluşmaktadır. Bu eser, Duygu Asena'nın gazetecilik ve kimliğiyle kaleme aldığı; röportajlar, haber analizleri, anekdotlar ve kısa deneme tarzı metinlerden oluşan deneme-araştırma kitabıdır. *Değişen Bir Şey Yok*, taşıdığı fikirlerle ve gözler önüne sunduğu gerçekliklerle toplumun kadınlar üzerindeki baskılarını belgeleyen edebi bir tanıklık özelliği taşımıştır.

Duygu Asena, bu eserinde 1980'lerden 90'lara uzanan dönemde kadınların yaşadığı sorunları ele alır ve bu sorunların, görünürde değişse de özde aynı kaldığını, onca mücadeleye rağmen hala değişen bir şeyin olmadığını gösterir. Yani yasalar, söylemler, medya dili değişiyor gibi görünse de kadının evdeki yükü, iş yerindeki konumu, sokaktaki görünürlüğü, ilişkideki yeri hep aynı yani hep ikinci planda kalmıştır.

### 3.2.4. Röportaj

*Zamana Değen Sorular*, 1980’li yıllarda Duygu Asena’nın gazetecilik kariyerinde kaleme aldığı yazılardan oluşan bir derlemedir. Bu kitap, Asena’nın bir gazeteci olarak ne kadar keskin bir gözlemci olduğunu da gösterir. Atıf Yılmaz, Atilla İlhan, Sezen Aksu, Levent Kırca, Müjde Ar ve Türkan Şoray gibi sanatçılarla yaptığı röportajlarda kadına ait bütün sorunları işledi.

*Zamana Değen Sorular*, tüm zamanlara hitap eden bir toplumsal hafıza koleksiyonudur. Duygu Asena, bu kitapta, kadınlığın ve toplumsal eşitsizliğin görünmeyen katmanlarını ortaya çıkararak sorgular.

### 3.2.5 Biyografi

*Orda Kimse Var Mı*, Şadan Maraş Öymen tarafından Duygu Asena’nın yazdığı makalelerden derlenerek oluşturulan bir kitaptır. Duygu Asena’nın ölümünün onuncu yılında -2016 yılının Nisan ayında- Doğan Kitap yayınları tarafından basılmıştır. Bu kitap, erkek egemen yapılarda söz sahibi olmanın önünde hâlâ duvarlar olduğunu gösterir. Eğitimli, bilinçli, üretken kadınlar topluma katkı sunmak isterler ama sistem onları ya temsil gücü olmayan semboller hâline getirir ya da karar mekanizmasından uzak tutar. “Oradaki kadın” ama karar veren değil sistemin içinde yer almaya çalışan kadın...

## BÖLÜM IV

### DUYGU ASENA ROMANLARINDA KADIN KİMLİĞİNİN KURGUSAL TEMSİLİ

#### 4.1. Kadının Adı Yok

##### 4.1.1. Romanın Kimliği ve Özeti

Duygu Asena'nın ilk kitabı olan *Kadının Adı Yok (KAY)*, ilk kez 1987 yılında Afa Yayıncılık tarafından yayınlanmıştır. Almanca, Yunanca, İtalyanca ve Flemenkçe'ye çevrilmiş olan eser, 1988'de Atıf Yılmaz tarafından filme uyarlanmıştır. Hem roman hem de film olarak yayınlanan bu eser, döneminde oldukça ses getirmiş, hatta “muzır” olduğu gerekçesiyle (yani; zararlı, zarar veren anlamında) yasaklanmış ve toplatılmıştır. Asena, açtığı davayı 1991'de kazanmış ve adı geçen kitap tekrar yayınlanmaya başlamıştır.

Romanın başkışisi ve aynı zamanda anlatıcısı, adı olmayan bir kadındır. Bu adsızlık; kadının erkek egemen bir toplumda cinsel anlamda ötekileştirilmesine, yok sayılmasına, aşağılanmasına başkaldırı olarak değerlendirilebilir.<sup>2</sup> Romanda başkışinin beş altı yaşından itibaren yetişkinlik dönemine kadar devam eden hayat hikâyesi, “ben anlatıcı” tarafından geriye dönüş tekniğiyle okuyucuya sunulur. Romanın oldukça geniş kişi kadrosu aracılığıyla toplumdaki kadın sorunsalı irdelenmiş olur. Eser, hala güncelliğini koruyan kadının ve erkeğin toplumdaki eşitsizliği, hakları alınmış kadınların hak arayışı, erilin dişile üstünlüğü, kadına şiddet, kadının esirliği gibi konuları anlatmaktadır.

*Kadının Adı Yok*'ta olayların anlatımına başkışinin çocukluğuyla başlanır. Başkışı, iki katlı evlerinin bahçesinde arkadaşları; Berrin, Yusuf, Mehmet, Ali ve Altan ile oyunlar oynamak istemesine rağmen babası sadece kız arkadaşlarıyla oynamasına izin verir. Başkışinin ilkokula başlamasıyla beraber babasının cinsiyetçi yaklaşımları artar, baba kızının oyun arkadaşları gibi sıra arkadaşları ve giydiği kıyafetleri de kısıtlar.

<sup>2</sup> Kitabın 2024 yılında Doğan Kitap tarafından yapılan 27. baskısında kapakta ayakta dimdik duran, boş bir sandalyeye elini yaslamış ve yüzü belirsizleştirilmiş bir kadın resmi yer alır. Böylesi bir kapak tasarımı, roman kurgusunda irdelenen kadın sorunsalıyla doğrudan örtüşmektedir.

Başkişi, artık babasının kendini kötü olarak gördüğü erkeklerden korumaya çalıştığını fark eder. Romanda büyüyen kızın bedeni anne aracılığıyla kızına tanıtılır. Bu değişen bedensel imajın işlevi regl olma sonrasında ileride doğacak çocuğa anne olma göreviyle bir tutularak aktarılır. Romanın başkişisi lisede yakın arkadaşları Gül, Serpil, Fügen, Günseli ve Binnur'dur. Başkişinin yakın arkadaşı Fügen, Atıf'tan hamile kalmıştır fakat Atıf, çocuğun kendinden olduğunu inkâr ederek Fügen'den ayrılır. Başkişi ve Gül, kimseye duyurmadan Fügen'in kürtaj olmasını sağlarlar. Başkişi'nin arkadaşı Feraye'yi abisi Akif, her gün okula bırakır, o gün okuldan almaya geldiğinde arabada Okyay da vardır. Başkişi, Okyay'a sevgi duymaya başlar, babasından gizli Okyay ile buluşur. Başkişi, annesinin evde olmadığı bir gün, babasının annesini komşuları Gülriz ablası ile aldattığına şahit olur. Başkişi gördüğü bu olay karşısında şaşkına döner, erkek arkadaşı olmasına bile izin vermeyen babasının, bir başka kadınla üstelik kendi evlerinde beraber olmasına ve erkeğin her şeyi istediği gibi yaşayabilme özgürlüğüne sahip olduğunu görür. Annesine babasının onu aldattığını söyleyemez çünkü annesinin gidecek yeri de parası da yoktur.

Güneşli bir gün iskeleye Nilay, başkişi ve başkişinin kız kardeşi giderler. Nilay Akif ile başkişinin kız kardeşi ise Nejat ile buluşmuşlardır. Nilay'ın babası Dursun Amca, onları görür o gece Nilay'ı babası sopayla dövmüştür. Lise biter, Günseli ve Fügen evlenirken başkişi üniversiteyi kazanır. Erhan'a âşık olan başkişi, Erhan Fransa'ya gittikten sonra Nilay'ın arkadaşı Gürkan (Ci-ci) ile tanışır. Başkişi, aile otoritesinden kurtularak özgür bir yaşama sahip olma hakkına erişmek için ilk olarak Gürkan'la evlenir. Önceleri sorunsuz başlayan bu evlilik, başkişinin hamile kalması ve eşi tarafından çocuğun aldırılmasıyla ilişkideki anlaşmazlıklar belirginleşir. Eşinin iş toplantılarında, gösterişli akşam yemeği davetlerinde yanında bir süs gibi gezdirilen başkişi, bu yapmacık ve gösterişli topluluğa kendini ait hissetmez. Kendinin ve gücünün farkında olan kadın, iş hayatına atılarak eşinin dünyasından uzaklaşmayı ve kendine özgürlük alanı yaratmaya çalışır. Başkişi, arkadaşı Zerrin vasıtasıyla işe girer. Patronu Faruk Bey, çalışma arkadaşları Teoman, Mehmet, Özcan ve Şirin'dir.

Başkişinin kız kardeşi bir tiyatrocuyla evlenir ve iki çocuğu olur. Babası kalp krizi sonucu öldüğünde annesi bu acıya dayanamayarak kısa sürede o da ölür. Başkişi, işinde başarılıdır fakat eşi Gürkan'la olan evliliğinde mutlu değildir. Gürkan'ın kendisini sekreteriyle aldattığını bilen başkişi, Mehmet'le aralarında bir ilişki başlar, bu ilişki iş yerinde duyulur, hoş karşılanmaz ve başkişi, Müdürü Faruk Bey tarafından

işinden atılır. Toplumsal düzende bu iş yaşamı, erkeklere ayrıcalık tanıdığı için erkeklerin kadınlar üzerindeki iktidarı artarak onlara hükmetmeye alan bırakır. Yazar, bu duruma cinsel kimlikleri üzerinden bir eleştiri sunarak erkek egemenliğinin ve dolayısıyla söz hakkının Faruk Bey’de olduğuna dikkat çekmiştir. Çünkü evli ve çocuğu olan bu Müdür, kendisi ile ilişki yaşadığı ve isteklerini tatmin ettiği için sevgilisi Zerrin’i işten atmaz.

Başkişi, çocukluğunu bile yaşatmayan egemen güç babasına, kendisine yetersiz olduğunu hissettiren eşi Gürkan’a, cinsel ilişki talebini reddettiği için kendisini işten atan Müdürü Faruk Bey’e ve sevgilisi Mehmet’e hep direnç gösterir. Başkişi kendi değerleri uyarınca yaşamına devam edebilmek adına eşi Gürkan’dan boşanır ve bu boşanmayla birlikte erkeğin aile içindeki mevcut otoritesi sona ermiştir. Başkişi, yeni bir iş bularak hayata tutunur. Yeni müdürü Doğan Bey, iş arkadaşları ise Serhat ve Süleyman’dır. Serhat’ın arkadaşı koltuk değnekli genç ile tanışan başkişi, onun devrimci olduğunu öğrenir ve ondan hoşlanır. Koltuk değnekli genç, başkişiye evlenme teklifi eder, başkişi kabul etmediği için ayrılırlar. Başkişi, onun öldüğünü haberlerden öğrenir.

Başkişi, daha sonra Aydın Bey ile tanışır. Kendini tamamlayacağını düşündüğü bu adam, işinde çok başarılı olduğu için Amerika’dan iş teklifi alır. Kariyerinin dönüm noktasıdır, ülkesine zengin dönecek olması vaadiyle başkişiyi yalnız bırakır. Roman, başkişinin kapısının çalınmasıyla biter. Roman, başkişiye hayatın kendisine yeni fırsatlar tanıyacağı mesajıyla sona erer.

Roman metninde başkişinin hayatına giren her biri farklı kişiliklere sahip olan bu erkekler, başkişinin kendini kimliğini bulma sürecine hizmet eder. Başkişi, bu erkeklerle kurulan her ilişkide aradığı aşkı bulamayıp ayrılıkla sonuçlanmasının ardından adı olmayan tek şeyin ‘kadın’ değil, ‘aşk’ın da olmadığını gösterir. Duygu Asena, *Kadının Adı Yok* romanının devamı olan *Aslında Aşk da Yok* romanında ‘aşk’a dikkat çekmiştir.

## 4.1.2. Romanın Kişiler Dünyası

### 4.1.2.1. Başkişi

Roman, gerçek hayatın ve kurgusalın iç içe geçmesiyle vücuda gelen bir anlatı dünyasıdır. Roman anlatısında cereyan eden vakalar, romanın önemli yapı unsurlarından biri olan şahıs kadrosu vasıtasıyla okuyucuya aktarılır. *“Roman karakterlerinin romanın öteki unsurlarıyla olan ilişkisi çok önemlidir. Bu unsurlar olaylar dizisi, tema, karakter ve romanda yayılan atmosferdir. Roman karakterleri, kendilerini romancının diğer taleplerine uydurmak mecburiyetindedirler”* (Stevick, 2017, s. 168). Roman kurgusunda yer alan kişiler, romanda üstlendiği fonksiyonlara göre farklı adlandırmalarla karşımıza çıkar: başkişinin yanında norm karakterler, kart karakterler, fon karakterler yer alır ve bu karakterler aracılığıyla yazarın vermek istediği mesajın okuyucuya iletilmesi sağlanır (Korkmaz, 2015, s. 100-104).

Yazarın roman kurgusunda merkeze aldığı başkişi, romanın esas kişisidir ve romanın oluşmasında önemli bir işlev üstlenir. Yaşamları derinlemesine bir perspektifle sunulan başkişiler, *“hikâyenin akışı içinde çatışmalar ve değişme süreçleri yaşayan, tepkilerimizi sürekli ve tam olarak yönlendiren karakterlerdir”* (Stevick, 2017, s. 178). Romanda ‘çatışma’ ve ‘değişme’ yaşayan bu karakterler, Duygu Asena’nın tasvir ettiği toplumda en gerçek haliyle yer bulur. *“Romanda içerisinde yer alan ve karmaşık bir yapıya sahip olan çok yönlü/yuvarlak ve boyutlu karakter/kişi/shahıslar, dışa açık psikolojik derinliği olan kendisini ve içinde yaşadığı dünyanın değer yargılarını algulama, tasarlama, değiştirme ve dönüştürme eğiliminde olan kimliklerdir”* (Şahin, 2019, s. 549). Kişiler düzlemini Ramazan Korkmaz ise şöyle tanımlamaktadır: *“Romandaki kişiler düzlemi, entrik kurguyu oluşturan güçlerin en görünür yüzüdür; iyiliğin ve kötülüğün, cesaretin ve ihanetin, inancın ve tereddüdün okuyucuyla doğrudan konuştuğu, yaratıcı ruhun (etymon spirtuel) ete-kemiğe bürünmüş biçimleridir. O yüzden kişiler dünyasına bağlı anlatılar, özellikle karakter unsurunun sentezleyici olmadığı romanlarda entrik kurguyu doğrudan açımlayan ve anlatının derinliğini, gizemini çabucak ele veren yapılarıdır”* (Korkmaz, 2018, s. 12). Yazar, anlatı kişilerini kurgularken aynı zamanda o kişilerin davranışları ve tutumları hakkında ilgi duymamızı sağlayıp sosyal ortamda var olan sorunlara dikkat çekerek, toplumun sözcülüğünü kendi düşüncelerinden hareketle başkişiye yaptırır. *“Başkişiler, romanda*

*en ilgi çekici sorunların ortaya atılmasına hizmet eden araçlardır; bizde inanç, sempati ve ani duygusal değişiklikler yaratır, bütün romanlarda ifade edilen ahlak felsefesinin somutlaştırılmasına hizmet ederler”* (Stevick, 2017, s. 179). Böylelikle romancı, anlatısını ana karakter dediğimiz başkişi üzerinden yaratır. *“Fenomenolojik anlamda varlık, arkada durandır. Varolan ise öne sürülendir. Öne sürülenler, görüntülerdir; bir amacı bir duyguyu, bir itkiyi, bir mesajı kendisinde saklayan/açan simgelerdir. Bu bakımdan görüntülerin şimdiki varoluş biçimlerini bu ezeli ve ebedi tezadın onların yüzüne sinen anlamları olarak okumak; bir edebi eserin çözümlenmesinde araştıracının temel hareket noktası olmalıdır”* (Korkmaz, 2015, s. 102). Romanı çözümlenmeye girişirken anlatının yüzeyindeki olayların ötesine geçerek daha derinlerde yatan varoluşsal ve kavramsal çatışmaları göz önünde bulundurmamız gerekmektedir. Edebiyatta karakterlerin yapılarına dair çeşitli sınıflandırmalar yapılmıştır; bu sınıflamalardan biri de Forster’ın düz ve boyutlu karakter ayrımıdır:

Foster kişileri, ‘düz’ (flat) ve ‘boyutlu’ (round) olmak üzere ikiye ayırır. ‘Düz’ kişiler, basit bir yapıya sahiptirler ve tek bir düşünce ve nitelikten oluşmuşlardır. Okuyucu onları kolayca tanır ve hatırlar. Çünkü onlar olayların etkisiyle değişmezler. Foster, ‘boyutlu’ kişilerin ise derinlikli ve nitelikli bir yapıya sahip olduklarını söyler. Onlar düz kişiler gibi kolay hatırlanmazlar. Çünkü olayların etkisi ve akışıyla değişirler. Bu nedenle bizi şaşırtır ve yanıltabilir (Foster, 2001, s. 73-75).

Bu ayırım, roman kişilerini anlamada ve çözümlenmede önemli bir ölçüt sunar; özellikle karakterlerin olaylar karşısındaki tepkilerini değerlendirmede belirleyici bir rol oynamaktadır.

*Kadının Adı Yok* romanının başkişisi isimlidir. Bu yaklaşımıyla yazar, bu romandaki başkişinin yaşam serüvenini bütün kadınlara ve kadınlığa teşmil eder. Bunun yanı sıra romanda başkişi anne ve babası ile kız kardeşinin de adı belirtilmemiştir. İsimleri olmayan söz konusu roman kişilerinin eylemleriyle romanda yer aldıkları ileri sürülebilir. Yazar, takındığı bu tutumla, roman kişilerini cinsiyetleri üzerinden sorgulama imkânı elde eder. Duygu Asena’nın *Kadının Adı Yok* adlı romanında başkişinin adının verilmemesi, bireysel kimlik arayışını ve kadın olmanın getirdiği toplumsal baskılar karşısında yaşadığı yabancılaşmayı derinleştiren sembolik bir tercihtir. İsimli bırakılan kadın karakter, sadece tek bir bireyi değil ataerkil toplum yapısı içinde silikleştirilen tüm kadınları temsil eder. Başkişinin kendi benliğini kurmaya çalışırken maruz kaldığı toplumsal normlar, ona sadece fiziksel değil aynı

zamanda ruhsal bir doğum sancısı yaşatır. “*Psşik doğum için ise bireyin mutlaka kendi olarak dünyaya atılması, kaygı duyması ve acı çekmesi gereklidir. Bu duru, gerçek anlamda bireyin kendini kurma, özünü geliştirme gibi ontolojik sorunlara gönderme yapar*” (Korkmaz, 2015, s. 192-193). Bu noktada, psşik doğumun gerekliliklerine dair “bireyin mutlaka kendi olarak dünyaya atılması, kaygı duyması ve acı çekmesi” gerektiğini vurgulayan ontolojik yaklaşım, romanın ana karakterinin yaşadığı içsel çatışmayla örtüşmektedir. Dolayısıyla, karakterin adının olmaması ve yaşadığı içsel çatışmalar, onun psşik doğum sürecinin kaçınılmaz unsurları haline gelir. Bu bağlamda, bireyin gerçek benliğine ulaşması, ancak varoluşsal sancuları göze alarak içsel bir dönüşüm sürecinden geçmesiyle mümkün hale gelecektir. Romanda isimsiz olan karakter, toplumun kendini ‘öteki’leştirdiğinin farkındadır ve bu ‘öteki’leştire(il)meden anlatı boyunca etkin bir biçimde varlık göstererek kendi ‘ben’ini ortaya koymaya çalışmıştır. Şirin Tekeli, Duygu Asena’nın *Kadının Adı Yok* adlı romanı için “*Türkiye’nin ilk orijinal feminist manifestosu (...) yalnızca bir kadının hikâyesi değil, bunun yanında kadınlara minimum kadınlık bilinci seviyesinde buluşmaları için yapılmış bir çağrıdır*” (Yıldız, 2007, s. 71) diye söz eder. Aslında bu isimsizlik, toplumdaki birçok kadına aittir ve isyanı, başkaldırıyı niteler. Fatmagül Berktaş, *Cinselliğin Tarihi* adlı kitabında toplumsal olarak ezilen bir konumda yer alan kadınların, tarih içinde edilgen birer figür olarak değil aktif ve belirleyici özneler olarak var olma, kendi kimliklerini tanımlama ve özgürlük, direnç ile toplumsal dönüşüm doğrultusunda kendi karşıt söylemlerini üretme haklarına sahip oldukları savunmaktadır (Berktaş, 2018, s. 86). Gücünün farkında olan her kadın, kendi adını koyma girişimiyle bu haklı mücadelede bilinçli eylemciler olarak yerini alır. Kalıpları yıkmak isteyen ve ataerkinin kurallarına boyun eğmeden özgür olmak isteyen her kadının öyküsüdür bu mücadele. Ayşe Durakbaşı, *Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm* kitabında *Kadının Adı Yok* adlı eserin başlığını, yazarın niyetinden bağımsız olarak hem toplumsal hem de kültürel-dilsel düzeyde çok katmanlı bir anlam taşıdığını, bu ifadenin bir yandan kadınların toplumdaki düşük statüsüne dikkat çekerken, diğer yandan da kadın kimliğinin nasıl tanımlandığına dair örtük iktidar yapılarını düşündürdüğünü söyler (Durakbaşı, 2007, s. 16). Dolayısıyla, kadını tekil ve basitleştirilmiş bir kimlikle tanımlamak, onun çok katmanlı varoluşunu gölgelerken aynı zamanda ataerkil düzenin kadını denetleme ve sınırlandırma arzusunun dildeki yansımasına dikkat çekmektedir.

*Kadının Adı Yok* adlı eseri okumaya başladığımız ilk sayfalardan roman bitene kadar birçok feminist söylemin duru ve yalın bir üslupla dile getirildiğine tanık oluruz. Bu duru ve yalın üslup, yazarın okuyucuya vermek istediği mesajın açık bir şekilde anlaşılmasını istediğinden kaynaklandığı düşünülebilir. Duygu Asena, *Ben Duygu* adlı kitapta romanlarını yazarken nasıl bir üslup kullandığını anlatmaktadır:

*“Anlattığım insanların saçının, gözünün renginden, boyundan posundan, hatta yaşından bile söz etmem. (...) Ben de okur olarak paragraflar, sayfalar süren tasvirlerden sıkılırım, “Peki, ne oluyor, orada o insan ne yapıyor” derim okuduğum şeylerde. Yağmur altında yürüyen bir insanın duyguları değil, onun yağmurda niye yolda, dışarıda olduğuna, nereye gittiğine, ne yaptığına bakarım.*

*Tahlil, tasvir yok yazdıklarında”* (Emel, Coşkun, 2008, s. 207).

*Kadının Adı Yok* adlı romanın olaylar dizgesi ile Duygu Asena'nın kendi yaşamı arasında dikkat çekici düzeyde bir benzerlik olduğu görülmektedir. Yazar da tıpkı romanın başkışisi gibi çocukluğunda oyun arkadaşları babası tarafından kısıtlanmış ve büyüdüğünde kız lisesine gönderilmiştir. *“Bir kızın dünyaya gelir gelmez kendi değerini göz ardı eden, özgüvenini baltalayan ve kayda değer işler yapmasını engelleyen bir önyargıyla karşılaşması....”* (Adler, 2003, s. 140) anlatı metninde baba figürü ile sağlanmış. Başkışinin hane içerisinde karşı karşıya kaldığı ilk otorite babasıdır. Kızının yaşamını kontrolü altında tutan baba, onu kendi geleneksel kalıpları içinde kendi çizdiği sınırlarda tutmaya çalışmıştır. Bireyin ilerde çocukluğa dair özlemlerini barındıran ev, ne yazık ki başkışı için mutsuzluğu çağrıştırmıştır. Oysa ki *“Ev içinde yaşadığımız güven ve huzur mekânıdır. Ruhumuzun barındığı yer, içselleştirilmiş mekândır ki o zaman buranın adı “ev” olur. Aynı zamanda ev, yabancılarla dolu meçhul açıklıkların içine oyulmuş bir mahremiyet sahası, keyif veren bir sükûnet ve sıcaklık bölgesi”* (Özher, 2006, s. 127) olarak tanımlansa da başkışı için ev, huzur tesis etmez. Yazarın tasvir ettiği kendi evleri ise şöyledir:

*“Dışarıdan baktığın zaman, benim doğduğum ev, tam bir sıcak yuva. Kadın; annem, genç ve güzel. Erkek, olgun ve geliri, kazancı yerinde. Bahçe içinde, iki katlı güzel bir ev, iki çocuk. Yokluk, yoksunluk değil, fazlalık var: komşuda olmayan, sende var. Ama orada her şeyin -ve bizlerin de; eşinin, çocuklarının- sahibi olan babam dâhil, kimse mutlu değildi. Sıcak olabilecek,*

*olması gereken yuva, cehennemdi dersem haksızlık olur ama soğuktu”* (Emel, Coşkun, 2008, s. 65).

Kapalı/dar/labirent mekânı imleyen ev, başkişinin çocukluğuna ait çıkmazların eşiği haline gelmiş olup yetişkinliğinde bile çocukluğa dair özelemlerine dönüp bakmak ihtiyacından onu alıkoymuştur.

Romanda, başkişinin çocukluk döneminde yaşadığı oyun oynama girişimi, özellikle babasının erkek çocuklarla etkileşimine doğrudan müdahale etmesiyle, onun toplumsal cinsiyet rollerine dair ilk farkındalığını edinmesine ve kadın ile erkek arasındaki ayrımları sorgulamaya başlamasına zemin hazırlar. Nitekim anlatı metnindeki başkişi: *“Babamın oğlanları sevmediğini, kızları sevdiğini biliyorum, ama bunun neden böyle olduğunu bilemiyorum, çünkü babamın kendisi de oğlan”* (Asena, 2024, s. 7) derken toplumsal cinsiyete dayalı sorgulamaları küçükken anlamlandırmaya çalışmaktadır. Erkek otorite babanın herkese hesap sorması ve herkese hükmetme isteği göze çarpmaktadır. *“Erkekler, öteden beri, bütün somut güçleri ellerinde bulundurmışlardır; ataerkilliğin başlangıcından bu yana, kadını bağımlı yaşatmanın yararlı olacağına inanmışlar, böylece kadın, somut olarak öteki varlık, erkeğe benzemeyen varlık haline gelmiştir”* (Beauvoir, 1993, s. 153). Toplumsal ilişkilerde iktidar dağılımı çoğu zaman ekonomik güç üzerinden şekillenmektedir. Bu bağlamda, aile içindeki otorite yapısının da büyük ölçüde maddi kaynakları elinde bulunduran birey lehine işlediği görülür. Özellikle baba figürünün ekonomik gücüne dayanan denetimi, diğer aile bireylerinin hem davranışsal sınırlarını hem de ifade alanlarını belirleyen bir unsur haline gelir. *“... o bir gün bile babama “kaçta geleceksin, nereye gidiyorsun, kaç para harcadın” diye sormuyor. Babamın çok parası var, annemin yok, bizim de yok, hepimize babam para veriyor. Sanırım parayı o verdiği için her şeye karışıyor. Para çok önemli”* (Asena, 1987, s. 11). Babasının para verdiği ama sevgi ver(e)mediğini düşünen başkişi, yaşamı boyunca sürekli sevgi ihtiyacı hissedecektir. Romanda çoğu kez sevgi sözcüğünün yinelenmesi, başkişinin sevgi sözcüğüne yaptığı vurgu, zihninde yatan imgeyi açığa çıkarmaktadır. Başkişinin, çocukluk dönemine ilişkin bilinçaltında yatan düşüncenin yansımaları, roman boyunca geçmiş ve şimdiki zaman eksenindeki bir çizgide birleşerek sürekli tekrarlanır. Başkişi, küçük yaşlarından yetişkinlik dönemine kadarki geçen yaşamında baba ile kurulamamış olan ‘ilgi’ ve ‘bağ’ın eksikliğini her zaman karşı cinste arayarak kendi yarım bırakılmışlığını tamamlamaya çalışmaktadır. *“Ah, baba, ne olur bir gün olsun yüzüme, bana, sarı*

*kanaryam deseysin. Ben, böyle kaskatı... Biri bana sarılsa, biri beni okşasa diye bekleyen yavru kediler gibi... Ah baba... Babacığım”* (Asena, 2024, s. 64). Başkişinin, sarılma ve okşanma isteği çocukluk döneminde yerine getiril(e)memiş davranışlar olup bu yöndeki açlığın da giderilmesinin oldukça zor olduğunu gösterir.

Başkişi, ilkokula başladığında kendi mahallerinden Mustafa ile aynı sınıfta olduklarını görünce yalnız kalmadığına sevinerek ağlamak ister fakat erkekler ağlamaz dediklerine göre ağlamanın iyi bir şey olmadığını düşünmektedir. Ataerkil toplumda erkeğin ağlaması hoş karşılanmaz: *“Erkek çocuk ağlarsa ‘kız gibi’ denir; annesine sığınırsa ‘ana kuzusu’ olur”* (Firestone, 1979, s. 68). Toplumsal cinsiyet rolleri, çocukluk döneminden itibaren dil aracılığıyla pekiştirilmekte; erkek çocuklara yönelik duygusal ifadeler, “kız gibi olmak” üzerinden aşağılayıcı bir dille bastırılmaktadır. Bu söylemler, hem erkekliğin duygusuzluk ve güçle özdeşleştirilmesine hem de kadınlığın değersizleştirilmesine zemin hazırlar. Böylece bireyler, daha küçük yaşlardan itibaren cinsiyet temelli kalıplar doğrultusunda şekillendirilir. Ağlamak kötüyse neden kızlar ağlamaz denmez? *“Acaba kızların kötü şey yapmaları doğru da erkeklerinki mi değil? Ya da kızlar için ayrı erkekler için ayrı kötü şeyler mi var? Ama bu olamaz, kötü kötüdür, bazıları için iyi olan, bazıları için kötü olabilir mi?”* (Asena, 2024, s. 14). Toplumun yüzyıllardır süregelen kalıpları, kadınlar ve erkekler için farklı ahlaki ölçütler belirlemiş; bir cinsiyetin davranışı kınanırken diğersinin aynı davranışının mazur görülebildiği durumlar yaratmıştır. Bu durum, ahlaki değerlerin gerçekten evrensel olup olmadığını sorgulamamıza neden olur. Oysa bir eylem kötü olarak nitelendiriliyorsa bu kötülük cinsiyete göre değişmemelidir. Kötünün sınırı herkes için aynı olmalıdır; aksi halde ahlak kavramı subjektifleşir, bireyler arasında adaletsiz bir algı ortaya çıkar. İşte tam da bu noktada şu soru akıllara gelir: Kızların yaptığı bir davranış yanlış olarak görülüyorsa, aynı davranış erkekler için neden tolere edilebiliyor?

Toplumda kutuplaşmış, keskin çizgilerle ayrılmış iki cins vardır: eril ve dişil. Kategorilere ayrılmış olan bu cinsler, bireysel özne olarak ortaya çıkamaz çünkü ataerkil düzlemde ‘özne’ erkek olarak kabul edilmiş, kadının ‘özne’ olarak ortaya çıkışı engellenmiş, kadın ‘nesne’ ve ‘ikincil cins’ olarak görülmüştür. *“Bireysel öznelerin ortaya çıkması için öncelikle cinsiyet kategorilerinin yok edilmesi gerekir”* (Butler, 2012, s. 69). Butler’ın bu yorumuna dikkat etmemiz gerekir, cinsiyet kategorileri yok edilirse ‘birey’ ortaya çıkmış olur, işte o zaman ‘bireysel özne’, kadın ya da erkek olabilir. Fakat bu cinsiyet kategorilerinin bir anda yok edilmesi şu an ki mevcut düzende

zor görünmektedir çünkü binlerce yıl hüküm sürmüş patriarkal/ataerkil düzen bir anda bitemez, bu tabuların ısrarcı söylemlerle yavaş yavaş yıkılması gerekir. Duygu Asena, erkeğe tanınan bütün hak ve eylemlerin kadın için de tanınmasını ve iki cinsin tek doğru birleşmesini savunur bütün yazılarında.

Yazarın romanda sade, açık ve anlaşılır bir dil kullanması okuyucuya vermek istediği mesajın net bir biçimde algılanması isteğinin sonucudur. Yazarın vermek istediği birçok mesaj vardır. Duygu Asena gerek yaşamında savunduğu ilkelere gerekse romanında, kadının rızası olmaksızın gerçekleşen cinsel birlikteliğe açıkça karşı durur. Eserde, başkışının Erhan ile birlikte onun annesinin yazlığına gitmesi, bu bağlamda kritik bir sahne oluşturur; başkışı, Erhan'ın cinsel yaklaşımını reddederek, daha önce benzer bir deneyim sonucunda fiziksel ve duygusal açıdan zarar görmüş olan Fügen'in yaşadıklarını tekrar etmek istemez. Duygu Asena, *“Kadının Adı Yok'u yazmaya, hayattaki ilk izlenimlerle, kız olduğumun bana anlatılmasından hareket ederek başlamıştım”* (Emel, Coşkun, 2008, s. 35) der. Toplumun kadın bedeni üzerindeki denetimi, özellikle cinsellik ve namus kavramları etrafında şekillenmiş; kadının değerini, biyolojik bütünlüğüne indirgemeyi meşru gören katı normlar üretmiştir:

*“Kızlar evlenirken kız olmalı... Olmazlarsa çok fena olur... Kızlar el değmemişliklerini, kullanılmamış olduklarını ancak böyle kanıtlayabilirler sahiplerine... Erkekler ilk olmak isterler, ilk ve tek, yalnız onu tanısın, başkalarını bilmesin, en iyi o sansın isterler... Onların zevk almaları gerek, biz almamalıyız, biz yalnızca onlara zevk vermeliyiz, verirken de damgalanmalı, itilip kakılmamız...”* (Asena, 2024, s. 50).

Damgalanan kadın, bu yaftalanmışlıkla erkek zihniyetin dudakları arasından dökülen sözcüklerle dibe gömülür. Erkeklik nedir? Erkeklik, sembolik olarak bir üstünlük göstergesi midir? Erkeklik ve tahakküm beraber mi anılır? Bourdieu'ya göre erkeklik, toplum tarafından belirli rollerle ve beklentilerle şekillendirilir. Bu rollerin içinde güç sahibi olmak, kontrol etmek ve duygularını bastırmak gibi özellikler yer alır. İşte bu özelliklerin bir sonucu olarak, erkeklik çoğu zaman şiddetle ilişkilendirilir. Bourdieu, erkeğin sadece biyolojik bir gerçek değil toplumsal olarak inşa edilmiş bir kimlik olduğunu savunur. Erkekler, bu kimliği kazanmak ve sürdürmek için çoğu zaman başka bireyler (özellikle de kadınlar) üzerinde tahakküm kurmaya yönelirler.

Şiddet ise bu tahakkümün en görünür araçlarından biridir. Yani erkek, kendisinden beklenen ‘güçlü’ olma hâlini korumak için fiziksel ya da sembolik (örneğin hakaret, dışlama) şiddete başvurabilir. Ancak Bourdieu, bu durumu doğal ya da kaçınılmaz görmez. Aksine, bu ilişkiyi sorgular ve bunun toplumsal yapılar tarafından yeniden üretildiğini belirtir.

*“...cesaret denilen şeyin kökü çoğu zaman bir tür korkaklıktır. Buna ikna olmak için erkekleri cinayete, işkenceye ya da tecavüze iten tüm o durumları hatırlamak yeterlidir, çünkü tahakküm, sömürü ya da baskıya yönelik istek, içinde zayıflığa yer olmayan ‘erkekler’ dünyasından dışlanmaya dair o erkeksi korkuya dayalıdır”* (Bourdieu, 2016, s. 71).

Erkeklik, çoğu zaman güç ve cesaretle özdeşleştirilse de bu kimliğin inşasında derin bir kırılma ve dışlanma korkusu gizlidir. Toplumsal olarak kabul gören erkeklik normları, yalnızca kadınlara karşı değil aynı zamanda erkeklerin kendi iç dünyalarında bastırdıkları duygulara ve zayıflık imgelerine de yöneliktir. Erkekler, dişile şiddet eylemini gerçekleştirirken sürekli olarak kendini ispat ve kanıtlamaya yönelik bir tavır oluşturur. ‘Erkeklik’lerini zedelemeyen güç olarak gördükleri şiddet eğilimlerini her defasında yinelerler. *“Toplumun insanı ezen gündelik ilişkileri içinde, horlandığını, hakkını alamadığını düşündüğü her ezik erkeğin (çoğunlukla böyledir) evine gelip, horlayabileceği, bilgiçlik taslayabileceği, efendilik edebileceği, koruyabileceği, kısaca gücüne boyun eğen bir kadın bulması, ona ne büyük rahatlık verir, düşünebiliyor musunuz?”* (Tekeli, 2017, s. 138). Toplumların cinselliğe dair yaklaşımı, kadın ve erkek bedenleri arasında keskin bir ayırım yaratarak, bu alanı sadece biyolojik değil aynı zamanda ideolojik bir denetim mekanizmasına dönüştürmüştür.

*“Cinsellik, erkekler için ergenlikle birlikte başlayan bir ‘ihtiyaç’tır. Erkek cinsel organı (penis) ‘iktidar’ simgesidir, erkeğin gurur kaynağıdır ve küfürler dâhil olmak üzere birçok alanda ondan bahsedildiğini duymak mümkündür. (...) Kadınlar için cinsellik bir ihtiyaç değil; gerdeğe girene kadar yaşanmayacak, hissedilmeyecek ve üzerinde konuşulmayacak bir konudur. Doğal olarak, kadın cinsel organının adı da yoktur. Adı konmuş tek şey, ‘orada’ bulunan ‘zar’dır. Zar, namusun en önemli ve en somut ifadesidir. Kadının vücuduna açılan kapının mührüdür”* (Altınay, 2007, s. 330).

Altınay'ın düşüncesine örnek olarak, anlatı metninde Fügen'in bekâretinin erkek arkadaşı Atıf tarafından bozulmasıyla, kadının namusu ele geçirilmiş olur. Bu durum, erkeğin, kadının bedenine açılan kapıdan içeri girerek bir kaleyi fethetmişçesine özgüven kazanmasına yol açarken, kadının hayatı ise adeta bir zindana dönüşür. *“Kadın, ‘erkeğine’ el değmemiş -daha doğrusu penis değmemiş- bir beden sunar, erkek bu yolla ‘iktidarını’ kazanmış olur”* (Altınay, 2007, s. 330). Kadın bedeninin eril iktidarın meşruiyet aracı olarak konumlandırılması, hem cinselliğin hem de kadın kimliğinin denetim altına alınmasını normalleştiren ataerkil söylemin bir yansımasıdır. Roman metninde geçen konulardan biri de ‘bekâret’dir. Bekâret denince ilk akla gelen erkek değil kadındır. Orada bulunan kızlık zararı korunmalıdır. *“Genç kızların bekâreti, aileler, okul müdürleri, mahallenin erkekleri, polis ve yasalar tarafından sıkı sıkıya denetim altında tutulurken erkekler için bekâret bir eksiklik veya utancı ifade ediyor”* (Altınay, 2007, s. 324). Bu çarpık denetim mekanizması, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin en görünür biçimlerinden birini oluşturur. Kadın bedenine atfedilen sembolik anlamlar, erkekliğin tahakkümünü meşrulaştırırken; erkek cinselliği ise özgürlük ve güç göstergesi olarak yüceltilir. Bu çift taraflı norm sistemi, hem kadınları sürekli bir baskı ve kontrol altında tutar hem de erkeklere toplumsal bir ayrıcalık alanı sunar.

*“Kadın cinselliği üzerindeki toplu denetimin önemli bir nedeni kadının cinsel iffeti ile aile ya da sülalenin şerefi arasında kurulan bağlantıdır. Kadınlara, herhangi bir yanlış davranış nedeniyle bütün bir topluluğa, sülaleye ya da aileye utanç ya da şerefsizlik getirecek denli muazzam olumsuz bir güç atfedilmiştir”* (Kandiyoti, 2011, s. 81).

Kadının bedenini, ailesel ve toplumsal onurun taşıyıcısı olarak görüldüğünden dolayı sürekli denetim altında tutulmuştur. Böylece kadın cinselliği, bireysel bir deneyim olmaktan çıkarılıp kolektif bir namus ideolojisinin odağına yerleştirilir. Sonuçta, kadın cinselliği üzerindeki denetim, yalnızca ahlaki ya da kültürel bir mesele değil aynı zamanda kadınların toplumsal konumunu belirleyen yapısal bir iktidar aracıdır.

Duygu Asena, o zamana kadar kemikleşmiş olan tabuları yıkmaya çalışmıştır. Kadınlara ilgili konuşulamayan; cinsellik, bekâret, kürtaj, zevk alma, cinsel doyum, sevişmek, erkeğe mahkûm yaşayan kadınlar, kadınların çalışma yaşamı, kadınların

politikadaki yeri gibi pek çok konuyu hiç korkmadan kararlı bir yüreklilikle okuyucuya aktarmıştır. Duygu Asena, aynı zamanda “dayağın cennetten çıktığı”, “kadının karnından sıpayı, sırtından sopayı eksik etmemeyi”, “erkeğin vurduğu yerde gülün biteceği” gibi küfür sayılabilecek söz ve eylemlerin doğru olmadığını; şiddetin, zorbalığın, dayağın yanlış bir eylem olduğunu erkeklere haykıracaktır cesur bir kadın savunuculuğu yaparak.

Yazar, romanında kadınların toplumsal cinsiyet rollerine ve evlilik kurumu içerisinde maruz kaldıkları sosyal baskılara dikkat çeker. Başkışının kız kardeşi, iki çocuk annesi ve evli bir kadındır. Eşi tiyatrocunun olup çoğu zaman geç saatlerde ve alkol almış şekilde eve dönmekte; evlilik içerisindeki sorumluluklarını yerine getirmemektedir. Buna rağmen kız kardeş, eşinin sadakatsizliğinden şüphelenmesine karşın, tüm enerjisini ev işlerine, eşine ve çocuklarının ihtiyaçlarına yönlendirmiştir. Başkışı, kız kardeşine dış dünyayla bağını koruması için fakülteye gelmesini önerdiğinde ise kardeşi “artık evli bir kadın” olduğunu ve eşinin buna izin vermediğini söyleyerek teklifi reddeder. Bu yanıt karşısında büyük bir hayal kırıklığı yaşayan başkışı, kadınların çoğu zaman kendi haklarını talep etmemelerine ve edilgen bir yaşam biçimini kabullenmelerine duyduğu öfkeyi açık bir dille dile getirir: “*Ne olmuş kızım evli olursan, evli olunca insanın dünyası değişmez ki! Zevklerin, mutlulukların, yaşam biçimin hep aynı kalmaz mı? Bırak herifin kıçındaki külotları temizlemeyi, bırak gömleklerini ütölemeyi, çık dışarı, zayıfla, arkadaşlarını gör...*” (Asena, 2024, s. 55). Bu sözler, evlilikle birlikte kadın kimliğinin bastırılmasına karşı yöneltilmiş bir itiraz niteliğindedir ve bireysel özgürlüğün evlilik kurumu içerisinde de korunması gerektiğini savunur. Mutlak otoritenin erkek figürü tarafından temsil edildiği bu ev ortamında, başkışı yalnızca boyun eğmiş bir yaşam süren kız kardeşinin durumuna üzülmeyle kalmaz; aynı zamanda sesini yükselterek bu eşitsizliğe dikkat çeker. Kız kardeşinin eşi, eve dilediği saatte dönüp herhangi bir hesap verme zorunluluğu hissetmeden özgürce hareket edebiliyorsa, kadının neden sürekli bir denetim altında, erkeğin onayına bağlı şekilde yaşamak zorundadır? Duygu Asena, *Kadınca* dergisinde kadınları bilinçlendirerek kadının her alandaki rolünün farkına varmasını ister: “*Ayşeler Uyanın... Alileri Eğitin demekle kalmamışım, altta daha iri, daha kalın harflerle Çalışan Kadınlar Kendinizi Sömürtmeyin ifadesi var. Slogan gibi*” (Emel, Coşkun, 2008, s. 105). Bu ifadeler, yalnızca kadınlara değil aynı zamanda topluma yönelik bir

uyarı ve çağrı niteliğindedir; kadınların farkındalık geliştirerek emeğini değersizleştiren yapılar karşısında sessiz kalmaması gerektiğini güçlü bir şekilde vurgular.

Duygu Asena, toplumda dile getirilmekten korkulan, susulan, gizlenen bir tabu olarak karşımıza çıkan ‘kürtaj sorunu’nu irdeler. İlk eşi Gürkan’dan hamile kalığını öğrenen başkışı, Gürkan’ın bu çocuğu aldırmasını söylemesi üzerine, kirli bir apartman dairesinde kürtaj olur. Bu apartman başkışının nasıl bir psikoloji içinde olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Kir, pas içinde karanlık tasvir edilen bu kapalı mekân, çocuklarını aldirmaya gelen kadınlarla doludur. Başkışının ruhu bunalır, içinde bir şeyler tükenmektedir. Simone de Beauvoir *İkinci Cins* adlı kitabında kadınların her ay oldukları regl ile dölllenme halinde çocuğun kanını ve etini oluşturacak kanın aktığı ve yine her ay kadın vücudunun biyolojik olarak tekrar gebelik çalışmasına başladığını söyler. *“Bedeni, her ayın başında, karnında bir beşik kurup sonra bozan, kendine yabancı ve inatçı bir yaşamın tutsağıdır; her ay bir çocuk doğmaya hazırlanmakta ve kırmızı dantelâların çözüntüsü içinde düşüp gitmektedir; kadın da tıpkı erkek gibi bir vücuttur: ama vücudu, kendisinden başka bir şeydir”* (Beauvoir, 1993, s. 41). Kadın bedeni, biyolojik döngüler aracılığıyla yalnızca fiziksel bir varlık olmanın ötesine geçerken; bu döngülerin yarattığı yabancılaşma, onun bedenine tam anlamıyla sahip olmasını engelleyen, toplumsal ve cinsiyet temelli bir deneyime dönüşmektedir.

Fatmagül Berktaş, *Tarihin Cinsiyeti* adlı kitabında erkeğin erilliğinin daima kuşkulu ve kırılğan olduğunu, erkek olarak doğmanın değil erkek olarak kalabilmenin önemli olduğunu vurgulamaktadır. Kadının karşısında yer alan erkek, erilliğini yani ‘yaşamsal sıvı’sını korumaya ve kaybetmemeye çalışır.

*“Yaşamsal sıvıyı kaybetme korkusu, kan kaybetme korkusuyla ve kadının doğasından duyulan korkuyla karışır; kadının doğası bir kez daha onu doğal bir vampir adayı yapar. Çünkü kaçınılmaz olan her ay kan kaybederek kansız kalan kadınlar, erkeği yok etmeye yönelik ‘içkin eğilimleriyle’ birlikte, potansiyel kan içicidirler”* (Berktaş, 2018, s. 142-143).

Kadın bedeni ve doğası etrafında inşa edilen bu simgesel korkular, ataerkil düşüncenin kadını tarih boyunca hem arzunun hem de tehdidin kaynağı olarak konumlandırmasına neden olmuş; böylece kadın, toplumsal tahayyülde sürekli olarak denetlenmesi ve sınırlandırılması gereken bir “öteki”ye dönüştürülmüştür. Erkek bedeninin karşısında yer alan, içinde bir cins daha taşıyacak potansiyele sahip olan

kadın vücudu, eril tahakkümün bedeni altında ezilen bir vücut haline gelmiştir. Eril cins Gürkan'ın çocuk aldırma talebi kabul edilirken kadının kendi bedeni üzerinde söz sahibi olamadığına tanık oluruz. Daha sonra Gürkan, başkışıye: *“Hani sen ilk gebe kaldığında o çocuğu istemiştin de ben daha genciz demiştim, aldırmaştık, yine istiyorsundur, değil mi?”* (Asena, 2024, s. 110) sorusunu yöneltir. Birinci çoğul olarak kullanılan bu ‘aldırmaştık’ fiili, başkışıye büyük acılar vermiştir. Başkışinin içinden ‘Aldırmamaştık Gürkan, aldırmaştım’ diye düşünmesi, evli olan bu çiftin, hem ruhsal hem de bedensel anlamda ‘biz’ olamadıklarının göstergesidir. Erkeğin bir anlık zevki yüzünden hamile kalan kadın, bunun bedelini bütün acıyı tek başına kürtaj masasında çekerek ödemiştir ve kadın kendi bedeni üzerinde söz sahibi olamamış, yok sayılmıştır. *“Tarih boyunca kadınlar hep biyolojik yapılarının tutsağıydılar -aylık kanamalar, yaş dönümü, kadın hastalıkları, sürekli acılı doğumlar, süt verme ve çocuk bakımı- bütün bunlar kadınları yaşayabilmek için, erkeklere (erkek kardeşe, babaya, kocaya, sevgiliye ya da klana, hükümete, bütün topluma) bağımlı kılıyordu”* (Firestone, 1979, s. 20-21). Kadının biyolojik varlığı üzerinden kurulan bu tarihsel bağımlılık ilişkisi, toplumsal cinsiyet rollerini doğallaştırarak kadınları hem bedensel hem de sosyal düzeyde ikincil konumda tutmuş; bu durum, ataerkil düzenin yeniden üretiminde temel bir araç haline gelmiştir. Bağımlı kılınan kadın, o bağı bir gün kesebilecek gücü kendinde bulabilecektir. Roman anlatısındaki Gürkan, başkışıye doğurmak istemiyor musun sorusunu yönelttiğinde başkışı; *“Doğurmayacağım, sen benim çocuğumun babası olmayacaksın, asla”* (Asena, 2024, s. 111) diyecektir. Bu sefer susmayan başkışı, bedeninin kendine ait olduğunu ve bedeni üzerinde asıl söz sahibinin kendisi olduğunu dile getirmiştir. Başkışinin annesinin, kızına çocuğunu aldırması yönündeki telkini, başkışinin içsel çatışmalarını ve toplumsal beklentilere karşı duyduğu hoşnutsuzluğu açığa çıkararak, duygusal bir isyan şeklinde dışa vurmasına yol açacaktır:

*“Aldırmamalıyım ha anneciğim, bir kadının en kutsal görevi annelik ha anneciğim. Senin gibi iki çocukla, seni aldatan kocayla, bırakıp gidmeden, evinin duvarlarına yapışmış, balıkgözlerinle kalmak mı annelik? (...) Sen neredesin ha anneciğim, sen kimsin? Ne yaptın şimdiye dek kendin için. Umutların hani? Var mıydı ki? Kutsal annelik ha... kut...sal... an...”* (Asena, 2024, s. 72).

Annelik, insanlık tarihinin kültürel ve mitolojik katmanlarında çok çeşitli sembollerle temsil edilir: *“İlk olarak annelik yönü, annenin bakıp büyüten, besleyen; iyiliği, arzu dolu duygusallığı ve yeraltına özgü karanlığı gibi özelliklerini yansıtan anne arketipi ile temsil edilir ki bu arketip deniz ve akarsu; kader tanrıçaları (Moira’lar, Graia’lar, Norna’lar)... kâbus ve umacı (Empusa, Lilith vb) gibi farklı biçimlerde tezahür edebilir”* (Jung, 2019, s. 22). Carl Gustav Jung, *Dört Arketip* adlı eserinde, anne arketipinin bireyin bilinçdışı dünyasındaki güçlü etkisine dikkat çekmektedir. Jung’a göre anne arketipi yalnızca bireyin biyolojik annesiyle sınırlı değildir; doğa, toprak, deniz, hatta kutsal figürler gibi birçok sembolle temsil edilebilir. Bu arketipin farklı yönlerini yansıtan çeşitli anne tipleri bulunmaktadır. Bunlar arasında koruyucu ve besleyici anne, yıkıcı ya da boğucu anne, büyüleyici anne figürü gibi türler yer alır. Her biri bireyin psikolojik gelişiminde farklı izler bırakır ve kişinin iç dünyasındaki anne imgesini şekillendirir (Jung, 2019, s. 22). Romanda karşımıza çıkan anne, ataerkiye itaat eden her kadın gibi bir önceki kadının devamı olarak ve bir sonraki kadına bu gelenekseli aktararak, ataerkinin sürdürülmesini kendine bir görev bilmiştir. Bu tür bir anne, kocasının otoritesini içselleştirmiş ve yaşamını bu otoritenin sınırları içinde şekillendirmiştir. Kendi annesinden devraldığı kalıpları kızına aktarma çabası, Jung’un ifade ettiği üzere arketipin hem koruyucu hem de sınırlayıcı yönlerini yansıtmaktadır. Ancak anlatıda, bu döngüyü kırmak isteyen kadın karakterin kendi iradesini ortaya koyması, anne arketipinin geleneksel biçiminden saparak yeni bir bilinç düzeyine geçişin habercisidir. Anne figürü, başkişi daha küçük bir çocukken babanın otoritesinin evdeki sarsılmaz temsilcisi olarak her daim çocuğunu baskı ve kurallarla büyümüştür çünkü yapılan her davranışın sonunda babaya hesap verilecek olmasıdır anneyi de otoriteye boyun eğdiren şey. Ne otoriter güç babayla ne de anne ile bağ kurabilmiştir çocuk. *“Eski yeni tüm toplumlarda karşılıklı temel bir anne/çocuk bağlılığı vardır; bu da her olgun kadının ve çocuğun ruhsal yapısını biçimler”* (Firestone, 1979, s. 21). Anne ile de bağ kuramayan başkişi, yaşamı boyunca bu eksikliği duymaktadır. Marx ve Engels’in tabir ettiği ücretsiz işçi ‘anne’dir. Hane içerisinde eşinin ve çocuklarının her türlü ihtiyacını karşılarsa da para kazanmadığı için emeği yok sayılan üretim mekanizmasının odak noktasıdır. Üretim mekanizması olan anne, ürettiği gibi ürettiğinin de üretmesini sağlamaya çalışmaktadır. Anlatı metnindeki başkişi, regl olduğunda yaşadığı şaşkınlığı gizleyememiş ve annesine kendine ne olduğunu sorduğunda annesinin kızına verdiği cevaplar üreme ve doğurganlığa dair işaretler içermektedir. *“-Kızım, kadınların bir durumu vardır biliyor musun? Her ay*

*olurlar. Belirli bir gün alt taraflarından kan akar. Üç- dört gün sürer.” -Yavrum bunun adı kadınlıktır. Biliyorsun kadınların çocuğu olur, çocuğun olması için bu kanın akması gerekir” (Asena, 1987, s. 24). Böylece genç kız, annesi tarafından anne olmaya hazırlanmaktadır. Anne olması için öncelikle evlenmesi gerekmektedir.*

*“Evlilik ve ‘kutsallaştırılan ve mutlaklaştırılan bir rozet kimliğine dönüşüveren’ annelik, toplum tarafından kadını verili bir durumda pasifize etme amacıyla kullanılır ve kadın, öteki’liğini gönüllü olarak kabul eder. Kadının ötekiliği/ ikincilliği, ‘biyolojik değil toplumsal bir kurgu’ niteliğinde görülen doğal annelik içgüdüğü ile soylu bir kimliğe dönüştürülerek kutsanır.” (Eliuz, 2011, s. 226).*

Kadın, toplumsal normlar ve değerler aracılığıyla belirlenen annelik kimliğiyle, pasif bir rol üstlenmeye zorlanmakta ve bu kimlik, biyolojik bir içgüdüden ziyade, toplumsal olarak inşa edilen bir görev olarak kabul edilmektedir. Bu süreç, kadının toplumsal konumunu belirlerken, aynı zamanda ona tanınan yaşam alanını ve rollerini de şekillendirmektedir. *KAY* romanındaki başkışı, cinsiyete dayalı eşitsizlikleri her defasında sorgulamaktadır. Regl olma durumu başkışının annesi tarafından kızına (bu durumun saklanması ve kimsenin bilmemesi tembih edilir) anlatılırken başkışı, sünnet düşünlerine dair bir eleştiri sunar:

*“Erkekler de baba oluyor ya onların alt taraflarından kan geliyor mu? “Hayır, gelmiyor, çünkü onların karnında yumurta oluşmuyor. Ama kızım onlar da bebeklikten çıkınca sünnet oluyorlar ya. -Bu iyi işte. Anne ben kanayınca bana da öyle hediyeler gelecek mi? -Gelmeyecek kızım. Çünkü bunu kimseye söylemeyeceğiz. Gizli gizli olacaksın, kimseye hissettirmeden bitireceksin. Neden onlar büyüdüleri diye düğün yapıyorlar, hediye alıyorlar, biz büyüyünce neden kimse bilmiyor, hediye getirmiyor? -Öff. Yeter artık yahu. Senin alt taraftan kime ne? Sünnette ne oluyor peki, pipi alt tarafta değil mi? Pipileri kesiliyor diye bize ne? (Asena, 2024, s. 25).*

Toplumsal cinsiyet rolleri, bireylerin kimliklerinin şekillenmesinde olduğu kadar bu kimliklerin toplumsal olarak tanınmasında da belirleyici bir rol oynar; bu süreçte ritüeller, özellikle de sünnet gibi erkekliğe geçişi simgeleyen pratikler, erkekliğin kolektif bir biçimde inşa edilmesine zemin hazırlamıştır. ‘Kız’ın regl olması büyük bir

özenle gizlenirken erkeğin sünnet edilmesi yedi düvele duyurulmaktadır. “*Egemen erkekliğin inşasına herkes katılır ve bu durum erkeklik inşasını, kolektif bir üzüntüye, eğlenceye, çoğu zaman da bir ritüele dönüşerek herkesi bu ‘inşa’ya ortak eder*” (Sancar, 2009, s. 19). Roman anlatısındaki başkişinin yaşadığı ‘ruhsal çatışma’lar ve ‘dışsal baskı’lar, kadınların toplumsal rollerine karşı duyduğu isyanı simgeler. Kadınların yerinin genellikle eril bakış açıları üzerinden belirlendiğini gören yazar, romanda anlatıcı fonksiyonunda seçtiği kadını sadece kurban olarak değil aynı zamanda bu durumu sorgulayan, bu düzeni yok etmeye çalışan, güçlü bir mücadele veren, kendi haklarını arayan harekete geçen aktif birey olarak gösterir. Duygu Asena’nın oluşturduğu kadın, pasif ve edilgen olamaz.

Toplumsal cinsiyet (*gender*), cinsiyet (*sex*) ten daha derin bir anlamı barındırır. Toplumsal cinsiyet, bireylerin toplum tarafından cinsiyetlerine göre onlardan beklenen edim, rol ve kural olarak benimsenmiş ilkeye göre şekillenmelerini gerekli kılmaktadır. Bu biyolojik olarak kadın ya da erkek olmaktan farklı olarak bireylerin toplumun beklentilerine göre yerine getirmesi gereken rollerle ilintilidir. Ataerkinin mevcut düzeninde erkeklerin güçlü, etken, dışa yönelimli, kadınların ise duygusal, edilgen ve içe yönelimli olmaları beklenmiştir. “*Tarih boyunca erkekler, otorite ve kural koyucu olarak kabul edilmiş bu rollerini hükümetler ve kurumlar aracılığıyla güçlendirmiştir. Kadınlarsa tarih boyunca canlı, serbest ve akışkan bir söylemle özelleştirilen duygusal yaşam dünyası ile bir arada düşünülmüştür*” (Eagleton, 1996, s. 174). Bu karşıtlık, toplumsal cinsiyetin tarihsel olarak nasıl inşa edildiğini ve erkeklik ile kadınlık arasındaki eşitsiz güç dinamiklerini gözler önüne sermektedir. Kadınların erkek egemen iktidarca belirlenmiş toplumsal cinsiyet rollerin dışına çıkmaları hoş karşılanmamıştır. Kadınların, aile içinde ve -çalışıyorsa eğer- iş dünyasında belirli rollere uyması beklenir. Anne ise dokuz ay karnında taşınması, bebeği doğduktan kendi ölünceye kadar onu büyütüp beslemesi, şefkat göstermesi, yaşamın her anında ona kılavuzluk etmesi beklenir. Kadın, eş ise kocasına itaat etmesi, erkek iktidarın izin verdiği ölçüde bir hayat sürmesi beklenir. Çalışan kadın ise iş yerinde gülmemeleri, erkek arkadaşına ya da sevgiliye sahip olmamaları beklenir. Bunun dışında hareket eden kadın, okların hedefi olur. Başkişi, iş yaşamında oldukça çalışkan, başarılı bir kadın olmasına rağmen iş arkadaşı Teoman, çalıştığı yere kadın alınırca ya güzel oldukları için ya da müdürün sevgilisi oldukları için alınırca düşüncesindedir. Teoman’ın bu düşüncesi kadına saygısızlık olup kadının emeğini küçük görmektir. Teoman’ın; kadınlar burada

ilerleyemezler, sadece gözümüzü, gönlümüzü açarlar demesi üzerine başkişi, “görürsün” der. “*Sanırım görürsün dediğim üçüncü erkek bu*” (Asena, 2024, s. 86). Başkişi, iş hayatında ve özel yaşamında bu erkek egemen düzenin baskısı altında sıkışmış hisseder kendini. Romanda leitmotiflerle verilmeye çalışılan mesaj ‘Görürsünüz, size göstereceğim’ fikri romanda üç yerde geçer: İlk ‘görürsün’ önce babaya, sonra eşi Gürkan’a, en son iş arkadaşı Teoman’a... Fark edilir ki bu ‘görürsünler’ hep karşı cins olan erkeklere yöneliktir. Kadının kendi kimliğini ortaya koyması, toplum tarafından yok sayılmaması, benimsenmesi ve kabul edilmesi için bir karşı çıkıştır şeklinde düşünülebilir. Shulamith Firestone *Cinselliğin Diyalektiği* adlı kitabında baba figürüne dikkat çekmektedir. “*Çocuklar efendileri olan ana-babalarından, özellikle gücü elinde bulunduran babadan, daha güçlü bir durumda olmayı düşlerler*” (Firestone, 1979, s. 73) Başkişi, “görürsün” diyerek karşı ve egemen güç babasının iktidarı altına ezilip kalmayı reddederek kendi gücünü oluşturmaya girişecektir.

Romanda dikkat çekilen başka bir husus, kadının kendi kimliğini ortaya koyması için eril tahakkümün kanatları altında dar bir alanda yer edinmeksizin tek başına kendi ayakları üzerinde dimdik duran güçlü bir ‘ben’ inşası kurma fikridir. O akşam Gürkan ile başkişi, arkadaşlarının yemek davetine giderler, oldukça kalabalık olan bu evde başkişi, kendini oraya ait hissetmez, o mekân onu boğar, sıkar. “*Hep birbirimize tanıştırıyoruz... Efendim, Tü-pa Ka A.Ş.’den Abdullah Günver Bey’in eşleri. Oooo, memnun oldum efendim, ben de Sam-Kor A.Ş.’den Hüseyin Topal Bey’in eşiyim, nasılsınız? Ben mi benim adım şu, soyadım da şu, ben filanca şirketin filanca servisinin şefiyim... Memnun oldum, eşiniz kim... Eşim de Gürkan işte... Şurada duran adam... Yaaa!*” (Asena, 2024, s. 94). Duygu Asena, kadınların birinin gölgesine sığınmış, o gölge altında yaşayan ve eşleri sayesinde adı anılan kadınlara karşı çıkar. Kadının eşiyle değil sadece kendi kimliği ile var olduğunu dile getirir: “*Seninle var olmadım ben, seninle de var olmayacağım... Başarılı Genel Müdür Gürkan bilmem nesi olarak anılmayacağım... Başarılı olacağım, kendim olacağım. Beni var edemezsin sen...*” (Asena, 2024, s. 116). Kadının, kendi kimliğine duyduğu büyük saygıdır belirttiği şey. Nilay, başkişiye, neden Gürkan’dan ayrıldın? Hangi gösterişli güzel sofralarda davetlere çağrılmıyordunuz söylemi üzerine başkişi: “*Nilay göreceksin bak, ben oralara ben olarak çağrılacağım, o zaman ben olarak çağrılmıyordum... Ben, kendi adım ve soyadıyla çağrılacağım ve canım isterse gideceğim, istemezse gitmeyeceğim*” (Asena,

2024, s. 144). Bu cümle, bireyin benlik inşasının özdeşleşme, kimlik ve özgür irade ile nasıl oluştuğunu gösterir. Kendi adıyla çağrılma ve istediği şekilde hareket etme hakkı, benlik bilincinin ve kimliğin dışsal faktörlerden bağımsız olarak içsel bir güçle yeniden şekillenmesinin ifadesidir. Bu bağlamda, benlik yalnızca bireyin içsel bir algısı değil aynı zamanda toplumsal yapılar içinde kendini tanımlama sürecidir. Başkişi, iletişim ve etkileşim içinde olduğu diğer insanlarla görünür kılınmayı değil kendi adıyla ve duygularıyla görünür kılmaya çalışır kendini. Başkişi, ataerkil toplumun, bireyin kendi(lik) değerine zarar verdiğini ve bu anlamda iç ve dış dünyası ile her daim yoğun bir çatışma yaşadığını düşünebiliriz. Bu çatışma, kişinin ‘ben’ini bulma mücadelesinde kendini gösterir. *“İnsan kendi tasarısından başka bir şey değildir; kendi yaptığı, gerçekleştirdiği ölçüde vardır; yani hayatından, edimlerinin (füllerinin) toplamından ibarettir!”* (Sartre, 2013, s. 55). İnsan, varlığını kendi eylemleri ve seçimleriyle şekillendiren bir varlık olarak var eder; dolayısıyla bireyin hayatı, onun edimlerinin ve kendi tasarımının bir toplamıdır.

Duygu Asena’nın gerçek hayatına bakıldığında özel yaşamı sebebiyle işinden atılan ilk gazeteci olduğunu öğreniriz. Duygu Asena, kadının iş yaşamında da tutsak olduğunu, yine son sözü söyleyenin hep eril gücün olduğunun farkına varılmasını ister. Romanda da yaşadığı bütün bu zorlukları seçtiği başkişi üzerinden sorgulamayı sürdürür. İş yerinden Mehmet ile aşk yaşamaya başlayan başkişi, bu birlikteliğin iş yerinde duyulması üzerine Faruk Bey tarafından işine son verilir. Romanda güçlü ve otoriter bir karakter olarak karşımıza çıkan Faruk Bey, erkek çalışanlarına değil ama kadın çalışanlarına baskıcı tutumu göze çarpar. İşini hiç aksatmadan çok emek sarf ederek yapan başkişinin işten atılmasının tek sebebi ise en güzel duygulardan biri olan ‘aşk’tır. Kadının her alanda olduğu gibi iş yaşamındaki emeğinin de sömürülmesi, işe yaptığı katkısının genellikle geri plana atılması gibi sorunlar, müdürü Faruk Bey aracılığıyla okuyucuya aktarılır. Başkişi, utanacak, yüz kızartacak bir şey yapmadığının farkındadır. Üstelik kendini işten çıkararak müdürü Faruk Bey, evli ve çocuklu bir adam olmasına rağmen Zerrin ile yasak aşk yaşıyorken işten atılan neden odur? *“İşyerlerinde birbirleriyle ilişki kuran bir sürü insan var ama işine son verilenler, suçlananlar, hakaret görenler hep kadınlar oluyor... Onları bizi yargılama, suçlama, ezme, sömürme, işten atma, damgalama hakkını kim vermiş?”* (Asena, 2024, s. 131).

Kamusal alan ve özel alan, cinsiyet kategorilerine ayrılmış olarak cinslerin yaşamlarını ve etkileşimlerini organize ettikleri iki temel alanı ifade eder.

*“Kamusal/özel alan ayrımı eski Yunan düşüncesinden ve onun polis (kamusal alan), ile oikos (hane) kavramlaştırmasından türetilir; polis, erkeklerin yönetim alanı, diğeri ise, kadınların ve çocukların yeri olan ev içidir”* (Berktaş, 2018, s. 38-39). Özel (ev) alanda kalması istenen kadın, erkeğin kamusal alanına geçtiğinde çatırdamalar başlar. *“Kadının kamusal alana ‘fırlatılması’ erkeği ailenin ‘tek ekmek getireni’ olma konumundan çıkarmış ve bu nedenle de iktidarının temelinde bir gedik açılması tehlikesiyle yüz yüze bırakmıştır”* (Berktaş, 2018, s. 109). Kadının, erkeğin kamusal alanına intikal etmesi, erkeğin otoritesiyle karşılaşmasına ve bu otoriteye itaat etmesine maruz bırakmıştır. Başkışı, otoriteye itaat etmemenin bedelini işten atılmakla ödemesine rağmen Mehmet, işten atılmamış kendi isteği ile oradan uzaklaşmıştır. *“Mehmet ise hep özgür, onun alınında bir damgası, bir suç belgesi hiç olmadı. Onu ne işten attılar, ne suçladılar, ne arkadaşları sırt çevirdi... Mehmet zaten hep özgürdü. Mehmet bir savaştı. Bir simgeydi. Boyun eğmemenin, onların kurallarına uymamanın, yenilmemenin bir simgesiydi. Tıpkı babam gibi Mehmet benim savaşımın itici gücüydü”* (Asena, 2024, s. 139). Mehmet bir ‘simge’... Mehmet bir ‘erkek’... Başkışının yaşam mücadelesindeki yolculuğunda önüne çıkan otoriteye itaat etmemenin bir ‘simge’si... Roman başkışısının birçok erkekle -Gürkan, Mehmet, Koltuk Değnekli Genç, Aydın- evlilik ve sevgililik yaşayıp ataerkinin nüfuzunu kendi eline geçirerek onları kendine bağımlı kılma, kadınlığıyla onları tüketerek eril olanın yerine geçme isteğini görürüz. *“Eril özneyi hadım edip onun yerine geçme arzusu, yani rekabetten kaynaklandığı kabul edilen bu arzu, Riviere’e göre yer değiştirme edimiyle kendi kendini tüketir”* (Butler, 2008, s. 117). Başkışı bu edimiyle ‘öteki’ olmadığını cinsel arzuyu kendinin yönlendirdiğini kanıtlamak ister ataerkiye.

Alfred Adler, bireysel psikoloji kuramında, kadın-erkek farkını biyolojik olmaktan çok toplumsal ve psikolojik bir çerçevede değerlendirmiştir. Adler, ataerkil yapının erkeklige toplumda daha yüksek bir değer verdiğini ve bu durumun, kadınlarda bir ‘aşağılık duygusu’ geliştirmesine neden olduğunu belirtmiştir. Ona göre, kadın ve erkeğin toplumdaki rolleri, bireyin benlik algısını ve yaşam tarzını derinden etkiler. Adler, kadın ve erkeğin toplum tarafından nasıl tanımlandığına dikkat çekmiştir:

*“...erkeksi; işe yarar kuvvetli, muzaffer, yetenekli anlamlarına gelirken, kadınsı; itaatkâr, hizmet eden, ikinci sınıf anlamalarında kullanılır. Bu düşünce şekli insan düşüncesinin işleyişinde öylesine yer etmiştir ki medeniyetimizde*

*övgüye değer her şey “erkeksi” bir renge sahipken daha değersiz hatta küçültücü olanlar “kadınsı”dırlar.” (Adler, 2011, s. 141-142).*

*Kadının Adı Yok* romanı toplumsal cinsiyet eşitsizliği üzerine detaylı bir sorgulama yapar. Neden her durumda ‘aşağı seviye’de tutulan kadındır? Neden ayrımcılık vardır? Neden kadın hep yarım bırakılır? Neden kadının emeği değerli sayılmaz? Hayata tutunmak isteyen hakları ellerinden alınmış kadına neden aşağılanmış bir hayat verilmeye çalışılır? Neden kadının hep erkeğe bağımlı bir yaşam sürmesi istenir?

Başkişi, yenilgiyi kabul etmeyen, mücadele savaşı veren, yaşam dışına itilmeye çalışıldıkça yaşamda daha çok var olan güçlü bir kadın portresiyle çıkar karşımıza. Hayran bırakır kendini diğer kadınlara... Yaşamda var olmaya çalışan kadın, var olmanın bir anlamda iktisadi özgürlüğe dayandığını bilir ve kendine yeni iş bulur. Bu işinde daha da başarılı olan başkişi müdür yapılır. Bu başarısı, çok çalışkanlığı yakın çevresi tarafından müdürün gözüne girmeye çalışmak şeklinde yorumlanır. Başkişi,

*“Patronumun gözüne girmek için çalışmıyorum. Hiçbir şeyi, hiçbir zaman anlayamadınız. Güçlü olmak için çalışıyorum, onlardan bir eksikliğim olmadığını kanıtlamak için çalışıyorum. Kimseye muhtaç olmak istemiyorum. En korktuğum şey bu; annemi düşünüyorum, Şermin Teyze’yi, Mualla Teyze’yi... Tüm de muhtaçtılar, kimliklerini yitirmişlerdi, yaşamıyorlardı sanki. Onlar gibi olmak istemiyorum” (Asena, 2024, s. 155).*

Duygu Asena, *Kadının Adı Yok* adlı romanında adeta kendi yaşadıklarını ve düşündüklerini anlatır. Kadınları genellikle kendi kimliklerini bulan, tek başına da var olabildiklerini gösteren, özgürleşmek isteyen bireyler olarak yansıtır. Geleneğe, başkaları tarafından konulmuş olan kurallara, ataerkiye, tekdüze hayatlarında öğrenilmiş çaresizlikleri ile yaşayan milyonlarca kadına şu sözlerle haykırmıştır. *“Onlar kendi çıkarlarına uygun kalıplara sokamayacaklar beni, kendi diledikleri etiketleri yapıştıramayacaklar üzerime, onların koruması altına girmeyeceğim, benim onlardan hiçbir eksikim yok, bunu onlara kanıtlayacağım, hiç kimsenin muavini olmayacağım ben” (Asena, 2024, s. 172).* Duygu Asena, bu söylemleriyle inandığı değerler uğruna yaşamını şekillendirmekle kalmaz, birçok kadınlara ışık olur, yollar gösterir ve birçok kadının uyanması için yılmaz bir savaşçı gibi mücadele verir.

Başkişinin, romanda eril ve dişil cinsler üzerinden birçok sorgulama yaptığına tanık oluruz. Özel ve kamusal alanlarda yaşadığı bütün zorluğu ve zorbalığı anlatır. Taksiye bindiği gün, taksi şoförü tarafından kimsenin olmadığı bir yere kaçırılmaya çalışılınca sapsarı kesilmiştir. Evde, işte, dışarıda, takside bitmek bilmeyen bir erkek zorbalığı... Her yer hatta küçük ve kapalı bir alan olan ‘taksi’ dahi kadının sıkıştırılması, ezilmesi, korkutulması, cinsel tacize uğraması için yetecektir. Bu olayı erkek arkadaşlarına şöyle aktarır:

*“Peki, size yapılıyor mu bir iş yolculuğuna çıktığınızda bu gibi şeyler? Otellerde, otobüslerde, uçaklarda, size bir tuhaf yaratık, bir orospu, bir nesne gözüyle bakılıyor mu? Kalçanızı ellemeye, bacağınızı, göğsünüzü görmeye çalışıyorlar mı, taksi şoförleri sizi kaçırmaya çalışıyor mu, lokantalarda kâğıt yolluyorlar mı, hafif olmamak için yüksek sesle gülmek, ona buna gülümsemek, asık suratla dolaşmak, ciddi olmak, işadamı olduğunuzu kanıtlama için uğraşmak zorunda mısınız? -yooo! diyorlar”* (Asena, 2024, s. 176).

Bedenlerimiz ve ruhlarımız, erkeğin mutlak egemenliğinde oldukça edilginleştirilmeye, biçimlendirilmeye, sömürülmeye, acizleştirilmeye devam edilecektir. *“Eğer siz ilk buyurmada, ilk kısıtlamada, ilk tokatta hayır diyemezseniz, bunlar sürer gider. Ama kararlı bir “hayır” pek çok şeyin çözümü olacaktır”* (Asena, 2024, s. 182). Başkişi, roman boyunca pek çok erkekle birlikte anlatı metninde yer almıştır. Baba, eş, arkadaş ve sevgili görüntüsüyle karşımıza çıkan bu erkekler ataerkil düzenin temsilcileridir.

*“Tanıdığım insanları düşünüyorum, erkekler. Çok bilmiş Ali’yi, yüreğindeki ilk kıpırtıları duyurtan Mehmet’i, (...) yalan yanlış özgürlük savlarıyla beni kendinden uzaklaştıran, sevgisiz Gürkan’ı, ve babamı, kız olduğumuz için üzüntü duyan, oğluna vereceklerini bizden esirgeyen, okumamız, adam olmamız için çaba harcamayan, erkekleri bir tabu olarak gösteren, (...) baskıya karşı savaşım gücünü veren babamı düşünüyorum. Herkese, hepsine teşekkür ediyorum”* (Asena, 2024, s. 182-183).

Başkişinin her biriyle kurduğu etkileşim sonucunda kendi ‘ben’ini kurma mücadelesinde bütün erkeklerin bir basamak oldukları düşünülebilir.

*Kadının Adı Yok* romanında kadınlar; “gidecek yeri olmayan kadınlar”, “evliliğe mecbur bırakılan kadınlar”, “erkeğe cinsel yönden itaat eden kadınlar”, “özgürlüğüne susamış kadınlar” olmak üzere dörde ayrılabilir. Romanda gidecek yeri olmayan kadınlar; başkişinin annesi, Nilay ve Berrin’dir. Erkek iktidar sisteminin çarkları arasında yitip gitmekte olan bu kadınlara romandaki vurgular oldukça güçlüdür. Kadının toplumsal düzlemde acizleştirilmesinin gözler önüne serilmesi ve sorgulanması adına okuyucuya bir eleştiri yaptırır roman anlatıcısı. Evliliğe mecbur bırakılan kadınlar; Günseli ve Fügen’dir. Fügen’in daha lisedeyken hamile kalması, gizlice çocuğunu aldırması, hamile bırakan erkeğin ondan kaçması ve onu istememesiyle Fügen’in kendinden yaşça büyük biriyle evlenmesini zorunlu kılmıştır. Erkeğe cinsel yönden itaat eden kadınlar; Gülriz ve Zerrin’dir. Romanda başkişi sadakati zedeleyen bu kadınları eleştirir. Çünkü annesinin en yakın arkadaşı olan Gülriz, babası ile ilişki yaşamasıyla annesine olan güvene balta vurmuştur. Başkişi, insanın emeğiyle bir yere gelmesini savunurken Zerrin’in ise müdürüyle yasak aşk yaşarak erkeğe itaat eden kadını eleştirir. Özgürlüğüne susayan kadın ise; başkişidir. Güçlü, kendinden emin, çalışkan ve ekonomik bağımsızlığını elde etmiş bir kadın düşünüyorsa barındır başkişi, aynı zamanda bu sadece düş olarak kalmaz, uygular.

#### 4.1.2.2. Kart Karakterler

Kart karakter anlatı metinlerinde “*tek bir karakteristik özelliğin vücut bulmuş şeklidir*” (Stevick, 2017, s. 181). Kart karakterler, genellikle Kora Şeması’nda tematik gücün karşısında yer alan karşı gücü temsil ederler. Anlatı boyunca etkin bir kart karakterin varlığı romanın olaylar dizgesinde yaşanan çatışmayı daha görünür kılar.

#### Zerrin

Romanda metninde yazarın savunduğu çalışkanlığın, emeğin, temiz nitelikteki çıkarsız aşkın karşısında yer alarak bu değerleri baltalayan Zerrin, kart karakterdir. “*Kendisini erkeğe bağlayan bağı karşılıklılığını düşünmeden hissettiği ve çoğu kez öteki varlık olmak hoşuna gittiği için özne olmak hakkına sahip çıkmamaktadır*” (Beauvoir,

1993, s. 23). Kart karakter Zerrin, erkeğe muhtaç ve onsuz kendini ortaya koyamayan, ‘ben’ olamayan kadındır.

*“Her bireyin törel bir özenle kendini bir özne gibi ortaya koyma eğiliminin yanında, bir de özgürlüğünden kaçma, kendini nesne haline getirme eğilimi vardır: buysa çok zararlı bir yoldur, çünkü o zaman, edilgin, yabancılaşmış, yitik bir birey durumuna düşen birey, yabancı istemlerin kurbanı olur, aşkınlığından kopar, her türlü değerden yoksun kalır”* (Beauvoir, 1993, s. 23).

Başkişi kendisi ile aynı zamanda işe giren iki erkekten -ki aynı eğitimden geçmelerine ve ilk işleri olmalarına rağmen- daha düşük bir maaşa çalışmaktadır. Bu eşitsizliği sorgular yazar. Erkeklerle göre kadınlar, ‘gözlerinin süsü’ dür. Süs; işlevsel olmayan, estetik bir nesne, görsel hoşnutluk sağlayan bir obje olarak bilindiğine göre kadına atfedilen bu kavram, kadınların işe yarar olmadığı ve özne olamadıklarının görülmesi bakımından zedeleyicidir. Başkişi, Zerrin’in de bir kadın olmasına rağmen nasıl kaç kişinin şefi olduğu sorusuna yanıt arar. *“Sen de pek safsın be, kaç ay oldu buraya geleli, Zerrin’e bir dikkat et bakalım, Faruk Bey’in odasına kaç kez girip çıkıyor. Faruk Bey olmasa, o daha... -Çok ayıp, Teoman, çok ayıp, yani kadınlar ancak müdürlerinin bilmem nesi olurlarsa mı ilerlerler? Üstelik Faruk Bey buranın ortaklarından biri ve evli”* (Asena, 2024, s. 85). Elmas Şahin, *“Feminist mücadelenin, belki de en büyük düşmanı kendi kaderlerine boyun eğen, mücadele etmekten aciz kadınlardır”* (Erbil, 2015, s. 77) der. Bu acizyete sahip Zerrin, başkişinin kadın mücadelesine zarar verir. Başkişi, hazırladığı yılsonu raporunu Zerrin’in beğenmemesine tepki gösterecektir: *“Pis cadı sen ne anlarsın rapordan herifin koynundan çıkıp şeflik taslıyorsun. Her gittiğin yerde mutlaka kendine bir herif bulur yaltaklanırmışsın, kendi kendine kalamaz, kendi kendine hiçbir şey yapamazmışsın... Çalıştığın yerlerde mutlaka bir müdür, bir patron ayarlarmışsın... Her şeyi biliyorum, her şeyi öğrendim ben... Sen ne anlarsın, iyi rapordan?”* (Asena, 2024, s. 87). Daha sonra müdürü Faruk Bey, başkişiye raporunu beğendiğini söyler, başkişi odadan çıkarken *“Arada bir kapımdan içeri gir de güzel yüzünü göster, herkes gelir benim odama, bir sen gelmezsin”* (Asena, 2024, s. 87) der. Fark edilir ki Faruk Bey’in de rapor pek umurunda değildir, o dışı denen kadının peşindedir. Ayrıca bu ‘herkes’ ten kastettiği kadınlardan biri Zerrin’dir. Bu kadının iş yerindeki koltuğunun sağlam olması,

şüphesiz karşı cinsle kurduğu ilişkinin sayesinde. Duygu Asena, romanda bu kart karakter aracılığıyla okuyucuya ‘düşkün kadın’ imajını gösterir.

### **Gülriiz Abla**

Romanda başkişisinin yaşadığı eve sürekli gelen komşuları Gülriiz, başkişinin babası ile yasak aşk yaşadığı için ve başkişinin annesine ihanet edip ‘güven’ ve ‘sadakat’i zedelediğinden dolayı kart karakter kategorisinde değerlendirilebilir. Kadının kadına ihaneti acı gelir başkişiye.

Başkişinin annesinin kabul gününe gittiği o gün Gülriiz evlerine gelmiştir. Başkişi, hava çok sıcak olduğundan duş alır ve duştan çıktığında Gülriiz ablasından saç bigudilerini istemek için ona seslenir babasının ve Gülriiz ablasının evde olduğunu bildiği halde evde hiç ses yoktur. Yüksek bir seslenişten sonra Gülriiz abla, üstü başı bozulmuş bir şekilde salondan çıkar. Salonun perdeleri kapalıdır ve babası da içerdedir, işte o zaman babasının, annesini komşuları Gülriiz abla ile aldattığına tanık olur. *“O anda her şeyi anladım dünyam yıkıldı. Babam hala içerde, çıkmıyor. Annemin can arkadaşı Gülriiz abla, her yere götürdüğümüz, yedirdiğimiz, içirdiğimiz... Ve annem... Kabul gününde... Ve babam... Kadına dünyayı dar eden, kendisi her yerde, her zaman istediği gibi özgürce eğlenen...”* (Asena, 2024, s. 40).

Yaşadıkları karşısında hayretler içerisindedir başkişi. Annesinin kendisine yapılmış olan bu haksızlığı ve ihaneti öğrenmesini ister fakat annesine söylemek istese de söyleyemez. Annesinin ekonomik bağımsızlığını kazanamamış olması onu babasına bağımlı kılar. Kadınlar, ev içinde güçlü bir baskı altına alınır. Ataerkil düzen, kadınların başarılı bir iş hayatında olmalarını ya da özgür bir yaşam sürmelerini olanaksızlaştırır. ‘Para’ ve ‘ekonomik güç’ erkeğin elindeyse kadını kendine ‘bağımlı kılma’ ülküsünü de bırakmaz. *“Bunu anneme söylesem, iyice mutsuz olacak... Ve gidemeyecek... Gidecek bir yeri yok... Çalışamayacak... Çalışamaz... Gidebilseydi eğer, bunu ona söyledim... Ama gidemeyecek ve söylemeyeceğim”* (Asena, 2024, s. 41). Bu olaylara tanık olan başkişi, kadının eve kapatılıp tutsak bir yaşam sürmesine ve bu tutsaklığa karşı erkeğin istediği zaman dışarı çıkması, çalışması, kadın üzerinde söz sahibi olması ve hatta kadını aldatmasına isyan edecektir. Bu yüzden kadınların güçlü olmaları, çalışıp para kazanmaları gerektiğinin bilincindedir. Kadının, kendisine sadık olamayan bir eş bile

itaat etmeye devam etmesine karşıdır çünkü... Kadın, ekonomik özgürlüğüne sahip olursa aldatılmaya susmayacak, boyun eğmeyecek, kapıyı çarpıp çıkabilecek gücü kendisinde bulabilecektir.

#### 4.1.2.3. Fon Karakterler

*“Fon karakterler, sadece, romanda yapıyı işleten çarkların dişleri gibidirler. Bu karakterler, romandaki olayları yorumlayan bir koro gibi görev yapabilirler. Bu karakterler olmaksızın romanda somut bir sosyal ortamın yaratılması mümkün değildir”* (Stevick, 2017, s. 180). Romanın belirli bir yerinde karşımıza çıkan bu fon karakterler, derinlik ve boyut kazanmadan oldukları yerde kalır ve anlatıya somutluk ya da canlılık kazandırabilir.

Duygu Asena'nın *Kadının Adı Yok* adlı romanda fon karakter kadrosunun oldukça kalabalık olması anlatıdaki sosyal ortama somutluk kazandırma çabasından kaynaklanır. Romanda birkaç yerde karşımıza çıkan Fügen, başkişinin liseden arkadaşıdır. Fügen, roman anlatısında kadınlığa teşmil edilen bekâret sorunsalının irdelenmesine hizmet eder. Fügen, daha lisedeyken Atıf'tan hamile kalmıştır ve Atıf hamile bıraktığı kadına sahip çıkmamış birden ortadan kaybolmuştur. Çaresiz ve tek başına kalan Fügen, çocuğunu aldırma mecburiyetinde kalmıştır. Fügen'in yaşadığı bu korkulu durumu Beauvoir şöyle dile getirmiştir: *“Genç kızın sıkıntısı, geceleri uykularını kaçıran korkulu düşler, gündüzleri aklından çıkmayan saplantılar biçiminde dile gelir; pek çok durumda, saldırıya uğrama fikri, kendinde tuzağa düşürücü bir gönül avcılığı eğilimi hissettiği an saplantı haline gelir. Gerek düşlerde, gerek davranışlarda, anlamı açık ya da gizli bir yığın simge aracılığıyla dışa vurur”* (Beauvoir, 1993, s. 296). Fügen'in bilinçaltında yatan ve koruması gereken ‘kız’lığı bir avcı tarafından tuzağa düşürülerek yok edilir. Fügen de yıllar sonra bir başka erkek onun kız olmadığını anlamayınca kadar bu korkulu düşlerle ve saplantılarla yaşamaya devam edecektir. Fügen, lise bittikten sonra kendinden yaşça büyük ama maddi durumu yerinde olan bir adam ile evlenmiştir. Fügen ile evlenen adam, Fügen'in kız olmadığını anlamaz ve Fügen'in saplantılı düşleri de böylelikle bitmiş olur. Şimdi Fügen'in en önemli görevi, evlendiği kocasına bir çocuk doğurmak olmuştur. Fügen, toplumun kendinden beklediği; evlenmek, doğası gereği üremek, kocasının arzularını sesini hiç çıkarmadan

yerine getirmek, evinin kadını olmak gibi sayısız görevleri yerine getirmiştir. Fügen, bu ataerkil düzenin gereklerini yapmasına karşın kendini unutmuş bir kadındır. Kendi istemediği halde bile sırf kocası istiyor diye cinsel birlikteliğe katılmıştır. Bütün bunlar kadının üzerinde sınırsız baskıdır.

*“Kadın cinsinin köreltilmesi ve köleleştirilmesinde Hıristiyanlığın da katkısı büyüktür. Havva'nın suçu sonucu günahkârlık masalından, kadını ilkede günahkâr, şeytani ve cennetlik olmanın önündeki en kudretli engel gören asketizm (çilecilik) öğretisinden kadının değersizliği, düşük değeri ve aynı zamanda erkeğe karşı itaatkârlık ve boyun eğme görevi türetilmiştir”* (Atabek, 2021, s. 54).

Türetilen bu boyun eğme ve itaatkârlığa hizmet eden kadınlardan sadece bir tanesidir Fügen. *“Kadının itaat etmesi gerektiği düşüncesi bir kısım insanın sabit bir dogma olarak gördüğü yazılı olmayan ancak yerleşik bir yasadır”* (Adler, 2011, s. 272). Kadının itaatkâr olması gerektiği yönündeki anlayış, yazılı olmayan ancak toplumda güçlü bir şekilde içselleştirilmiş olan geleneksel bir norm olarak varlığını sürdürmektedir. Bu norm, bireylerin düşünsel dünyasında sorgulanmadan kabul edilen bir kural hâline gelmiş ve zamanla kültürel bir kod niteliği kazanmıştır. Bu tür yerleşik kabuller, toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretilmesine ve kadınların edilgen konumda kalmasına zemin hazırlar. Dolayısıyla bu anlayışın eleştirel bir bakışla incelenmesi, toplumsal eşitsizliklerin çözümüne katkı sağlayacak önemli adımlardan biridir.

Anlatı metninde karşımıza çıkan Gül, başkişinin liseden arkadaşıdır. O da lise bittikten hemen sonra Fügen gibi evlenmiştir. Fügen ve Gül toplumun kendinden beklediği görevleri yerine getirmiş evli kadınlardır. Kocasının kendisini aldattığı bilir ve o da kocasını aldatır. Günseli de başkişinin liseden arkadaşıdır. Romanda sadece Fügen'in Atıf ile birlikte olduğunu öğrendiği zaman anlatı metinde adı geçer.

Berrin, geleneksel ailenin kuralları içinde yetişen bir kızdır. Toplumun ondan beklediği cinsiyet rolünü üstlenmiştir. Küçükken erkelerle değil kız arkadaşlarıyla oynar. Evlenmek ve çocuk doğurmak gibi bir hayali vardır daha küçücükken...

*“Çocukluğundan beri kapanmaya, içine büzülmeye itilen, bunun doğru olduğuna inandırılan kız çocuğu, kendisinden beklenen evlenmek, iyi bir eş olmak, evinin kadını olmak, çocuklarına iyi anne olmak görevlerinde kendine güvenli midir? Çocukluğundan beri kız çocuğunun, genç kızın, genç kadının hep bir erkeğin ‘zimetinde olması’ onun kişiliği üzerindeki sayısız baskı demek değil midir? (...) Böylece ortaya ‘baskıcı toplumun güvensiz kadını’ çıkmayacak mıdır?” (Atabek, 2021, s. 46-47).*

Tüm bu sorular, kadınların erken yaşlardan itibaren maruz kaldıkları toplumsal baskıların, yalnızca onların bireysel gelişimlerini değil, aynı zamanda yaşam boyu sürececek olan özgüven duygularını nasıl şekillendirdiğini gözler önüne serer. Kadına yönelik bu sistematik güvensizlik inşası, onu edilgen, sorgulamayan ve kendi kararlarını almakta zorlanan bir konuma hapsederken; ataerkil yapının yeniden üretimine de zemin hazırlar. Sonuç olarak, toplumun beklentilerine göre biçimlendirilmiş kadın kimliği, bireysel potansiyelin bastırılması pahasına, uyumlu ama kırılabilir bir yapıda var olmaya zorlanır. Berrin büyüdüğünde bir eczacı ile evlenir ve ondan hamile kalır. Berrin çocuğu doğurmak istese de kocası istemez çünkü zaten evli ve çocuk sahibi bir adamdır. Berrin kandırıldığını anlar. İşi de yoktur kendi ayakları üzerinde duracak kadar bir gücü de... İşte toplumsal rollerin dayatıldığı ve sadece erkek egemenliğin hâkim olduğu bu yaşam tarzında kadın biçaredir.

Roman metninde karşımıza çıkan Nilay, başkişinin annesinin arkadaşı Nermin Teyze'nin kızıdır. Nilay'ın babası, kızını erkek bir arkadaşıyla görmesi üzerine onu sopayla dövmüş ve o gece sokağa atmıştır. O gecenin sabahı babası kalp krizi geçirerek ölmüştür. Nilay, şiddetin ve dayanın olduğu bir evde büyümüştür.

Tablo 1

*Duygu Asena'nın Kadının Adı Yok adlı romanında Kadınsı ve Erkeksi Argo, İmge ve Söylemler*

Romanın Adı	Kadınsı Argo, İmge ve Söylemler	Erkeksi Argo, İmge ve Söylemler
<i>Kadının Adı Yok</i>	Kız Değil, Orospu, Kürtaj Masası, Kadınlar ve Kızlar, Spiral, Kanlı Çarşaf, Klitoris, Annelerin Görevi, Zar, Kızlık Kanı, Sahibim Olmadığı İçin, Köleniz Olduk, Bakire, Cinsellik, İş, Regl, Etek, Kadınlar İtaat Eder, Ezilen Kadınlar, Kız Gibi Olmak, Gerdek Gecesi, Kadınlık Organı, Doyum, Fahişe, Evin Kadını, Hamile Bırakılmış, O Dişi Genç Kızın Peşindeler, Kadının En Kutsal Görevi Annelik, Meme	Para, Oğlan, Çük, Bembeyaz Vıcık Vıcık Bir Şey, Pis Herif, Beni Baba Yap, Zorbalık, Sömürme, Tecavüz Etmiş, Babası Kızını Sopayla Dövmüş, Şiddet Yanlısı, Erkek, Sünnet, Pipi,

Tablo 1’de görüldüğü üzere Duygu Asena’nın romanlarında dişil ve eril argo, imge ve söylem sıkça geçmektedir. <sup>3</sup> Yazarın, romanın başkişisini kadın olarak seçmesinin nedeni erkek düzeninin sorgulamasını kadına yaptırmak istemesinden dolayı olduğu düşünülebilir. Yazar, dişil olan söylemleri hem kendi hem de erkeğin perspektifinden dile getirmiştir. Roman metninde; kadın olma durumu yapı gereği sadece biyolojik bir cins olarak karşımıza çıkmaz. Kadın olma durumu, erilin bakışından gösterir kendini; kız gibi, kız değil, orospu, fahişe... Aşağı gösteren her rol kadına biçilmiştir.

Ataerkil sistem, kadın bedeni ve kimliği üzerindeki toplumsal kontrolü dil, kültür, gelenek ve normlar aracılığıyla kurumsallaştırır. “*Kız değil, orospu, fahişe*” gibi

<sup>3</sup> Çalışma konumuz Duygu Asena’nın romanlarında kadın karakterler olup tablo oluşturulurken dişil argo, imge ve söyleminin eril olanla birlikte ele alınması toplumsal cinsiyetin ve cinsiyet kategorilerinin belirgin bir şekilde görünür kılarak karşılaştırma imkânı elde etmek içindir.

ifadeler, kadınların cinselliğinin patriyarkal düzen içinde aşağılanarak denetlendiğini gösterir. Bu denetimin temel araçlarından biri, kadının bekâreti ve doğurganlığı üzerinden şekillenen cinsel politikadır. “Kızlık zarı, kanlı çarşaf, bakire, gerdek gecesi” gibi kavramlar, kadının bedenine ilişkin “makbul” olanla olmayanın sınırlarını çizirken, bu sınırlar üzerinden namus ve onur kavramlarını da şekillendirir. “Kürtaj masası, hamile bırakılmış, spiral” gibi ifadeler ise kadının üreme hakkının kişisel değil toplumsal ve çoğu zaman da erkek denetimine tabi olduğunu gözler önüne serer. Kadınların toplumsal yaşamda üstlendiği roller de yine ataerkil söylem tarafından biçimlendirilir. “Annelerin görevi, kadının en kutsal görevi annelik, evin kadını” gibi kalıplar, kadını öncelikle aile kurumu ve çocuk yetiştirme rolleriyle tanımlar. Bu rollerin dışında kalan ya da bu rollerle çelişen her kimlik, örneğin “çalışan kadın” ataerkil düzen açısından bir tehdit unsuru olarak görülür; “kadınlar itaat eder” veya “ezilen kadınlar” gibi ifadeler bu denetimi pekiştirir. “Kadınlar ve kızlar, kız gibi olmak, o dişi genç kızın peşindeler” gibi söylemlerle, kadınlık neredeyse doğuştan gelen bir edilgenlik ve itaat kalıbına sıkıştırılır. Cinsellik ise “klitoris, kadınlık organı, regl, meme, etek” gibi kavramlar aracılığıyla ya tabu haline getirilir ya da nesneleştirilir. Bu nesneleştirme, kadını bir birey olarak değil cinselliği üzerinden tanımlayan bir bakış açısının ürünüdür.

Ataerkil sistem, toplumsal cinsiyet rollerini belirlerken erkeği egemen, kadını ise itaatkâr bir konuma yerleştirir. Bu yapı içerisinde “para, oğlan, erkek” gibi kavramlar, iktidar ve ayrıcalıkla ilişkilendirilir. Para, hem ekonomik gücün hem de sosyal üstünlüğün sembolüdür; erkeklik bu güç üzerinden tanımlanır ve yüceltilir. “Oğlan çocukları”, daha doğar doğmaz taşıdıkları “erkeklik potansiyeli” nedeniyle aile ve toplum içinde öncelikli konuma yerleştirilirken, “sünnet” ve “pipi” gibi kavramlar aracılığıyla bedenleri cinsiyetlendirilir ve eril kimlik pekiştirilir. Erkekliğin bedensel ve davranışsal olarak aşırı vurgulanması, “çük, beni baba yap” gibi ifadelerde olduğu gibi cinsellik temelli bir kudret gösterisine dönüşür. “Bembeyaz, vıcık vıcık bir şey” gibi cinsel temsiller ise kadının bedenini nesneleştirip metalaştırırken, erkeğin haz alımını merkezine koyan ataerkil bakışı besler. Bununla birlikte, erkekliğin bu yüceltilmiş hali genellikle “zorbalık, şiddet, sömürme” hatta “tecavüz” gibi eylemlerle iç içe geçmiştir. “Pis herif” ya da “şiddet yanlısı” gibi ifadeler, patriyarkanın erkeklik kurgusu içinde şiddeti meşrulaştıran yapısal sorunlara işaret eder. “Tecavüz etmiş” ifadesi, bu

tahakkümün en uç noktasıdır; kadının bedenini, rızasını ve insanlığını yok sayan patriyarkal zihniyetin şiddetle vücut bulmuş halidir.

## 4.2. Aslında Aşk Da Yok

### 4.2.1. Romanın Kimliği ve Özeti

Duygu Asena'nın *Kadının Adı Yok* adlı ilk kitabının devamı olan *Aslında Aşk da Yok* (AAY) romanının ilk baskısı 1989 yılında Afa Yayıncılık tarafından yapılmıştır. Son baskı sayısı kırk yediye ulaşan kitabın yayın haklarını 2001 yılından sonra Doğan Kitap almıştır. *Kadının Adı Yok* romanında başkişi, toplumsal cinsiyete dayalı sorgulama yaparken *Aslında Aşk da Yok* romanında bu sorgulamaya devam etmesinin yanı sıra bir kadının penceresinden 'aşk' konusunu da detaylıca ele alacaktır.

*KAY* romanı, başkişinin sevgilisi Aydın'ın Amerika'ya gitmesiyle biterken *AAY* romanı ise "gelmiyor" diye başlar. Gelmeyen kişi Aydın'dır. Aydın yokken kendini çok yalnız hisseden başkişi, işine yoğunlaşır, sık sık konferanslara çağırılır ve panellere katılır. Aydın'a olan özlemine giderdiği tek şey ondan gelen mektuplardır. Gelen mektuplardan Aydın'ın Amerika'da kurduğu yaşamdan memnun olduğunu anlar. Kim olduğunu gizleyen bir genç, başkişiye telefon eder, onu tanıdığını ve ondan hoşlandığını söyler fakat başkişinin aklında sadece Aydın vardır ve daha fazla onun özlemine dayanamayarak Amerika'ya Aydın'ın yanına gider. Amerika'da çok güzel iki hafta geçiren başkişi, Türkiye'ye dönmek üzereyken Aydın'dan evlenme teklifi alır fakat bu teklifi cevapsız bırakarak uçağa biner.

Ülkeye dönüp işe gittiği ilk gün, sekreteri Zehra'nın işi bırakarak hoşlandığı bir adamla kaçtığını öğrenir. Geriye dönüş tekniği ile Zehra'nın yaşam öyküsünü bize anlatır başkişi. Zehra'nın annesi o daha dokuz yaşındayken çeyiz yapmaya başlar. Ablası on üç yaşında evlenince kendisi de on sekiz yaşında -evde kaldığı düşüncesiyle- kısa, tombul, gözlüklü, Müfit ile evlenir. Pek de hoşlanmadığı bu adamla evlenmesinin tek sebebi, anne ve babasının olmadığı kendine ait dayalı döşeli, çiçekli perdeleri olan bir evde yaşamaktır. Evlenirler, bu evde mutsuz olduğunu anlayan Zeliha; bir şeyler diyor, örgü örüyor, temizlik ve yemek yaparak geçiyor günlerini. Müfit ise akşamları işten eve geldiğinde ilk işi, Zeliha ile cinsel birliktelik yaşamaktır fakat Zeliha istemese de bu birliktelik her akşam gerçekleşir. Küçük manifaturacı dükkânı olan Müfit, iki çocuk ve bir eşini geçindiremez hale gelince Zeliha da kendine iş bulur. Sekreter olarak

çalışmaya başlar ve çalıştığı iş yerinde uzun boylu, esmer, pos bıyıklı genç bir adamla birbirlerinden hoşlanırlar ve Zeliha o adamla kaçar. Zeliha kaçtığı için sekreterlik kalan başkışı, başka birini bulur. Müdürü Sami Bey tarafından birlikte olmaya zorlanan başkışı, müdürünün bu istediğini reddeder. Sinirle çıktığı iş yerinden eve gitmek için arabasına bindiğinde trafikte dört erkek tarafından rahatsız edilir. Yanında Aydın yokken bu erkeklerle nasıl baş edebileceğini bilemez. Eve döndüğünde Aydın'a telefon eder ve Aydın, Amerika'daki işinden istifade edip sevgilisi başkışının yanına Türkiye'ye döner. Başkışının evinde yaşamaya başlarlar, ilk başlarda birbirlerini kırmamaya, özel alanlarına müdahale etmeden saygı çerçevesinde bir yaşam sürdürmeye özen gösterirler. Yemeğe çıktıkları o akşam Aydın, başkışıye evlenme teklifi ettiğinde başkışı kabul eder ve evlenirler. Ev içindeki düzeni değişen başkışı, Aydın'ın dolapların çekmecesini hep açık bırakmasından, ayakkabılarını hep dağınık çıkarıp dolaba koymamasından, her akşam yemek istemesinden rahatsız olmaktadır. Başkışı, yemek yapmak için alışverişe çıktığında ortaokul arkadaşı Şebnem ile karşılaşır. Şebnem, Amerika'dayken Bob'a âşık olduğunu, ondan hamile kaldığını ve çocuğunu doğurduğunu, şimdi ise Erol ile birlikte Türkiye'de yaşadığını fakat arada çocuklarını görmeye Amerika'ya gittiğini anlatır başkışıye. Şebnem'le konuştuktan sonra eve dönen başkışı, yemek yapar ve eşiyile yemek yerler. O akşam kendinde bir takım değişiklikler olduğunu hissederek doktorunu arar, ertesi gün için randevulaşır ve doktora gittiğinde hamile olduğunu öğrenen başkışı, çok sevinir fakat eşine hamile olduğunu söylediğinde aynı sevinci onda göremez.

Aydın'la büyük bir aşk ile başlayan sevgililik dönemi, evlenince yerini güvensizlik ve şüpheye bırakır. Aydın, her akşam eve geç gelmeye ve yalanlar söylemeye başlar. Başkışı, eşinin Ayla ile birliktelik yaşadığını ve adatıldığını düşünür. Her şeyi burada bırakarak doğumunu Paris'te gerçekleştirmek isteyen başkışı, kendine yardımcı olması için Paris'teki arkadaşı Bircan'ı arar. Paris'e uçak bileti alır, arkadaşı onu karşılar ve evine giderler. Bircan, bir yayınevinde başarılı bir grafiker, eşi Sinan ressamdır. Başkışı, doğumunu Paris'te yapar, sağlıklı, güzel bir kız çocuğu dünyaya gelir ve adı Tançin olur. Aydın, elinde kocaman bir çiçekle eşini ve kızını görmeye gelir. Üçü ülkeye döner: başkışı, Aydın ve Tançin bebek... Kızına bakıcı tutan başkışı, tekrar işe başlar. Aydın ile başkışı arasındaki aşk, sevgi, heyecan gibi duygular yerini hissizliğe bırakırken konuştukları tek şey kızları Tançin'dir. Başkışı, Ayla ile birliktelik yaşadığını düşündüğü eşine hesap sorunca Aydın evi terk eder. Yalnız kalan başkışı

kendini işine verir, bir panelde eğitim vermek için gidecektir fakat uçak bileti bulamayınca tren ile gitmek zorunda kalır. Bu trende Murat adlı biriyle tanışır, onunla sohbet ederken sesinden bu kişinin onu arayan genç olduğunu tanır. Murat ile trende akşam yemeği yerler, Murat ondan on beş yaş küçüktür ama bu durum Murat için hiçbir vakit sorun olmamıştır. Başkişi, bu ilişkinin olamayacağını düşündüğü için Murat'a şans vermez. Başkişi ile ünlü bir gazeteci akşam yemeğinde “Başarılı Kadınlar Nasıl Başarılı Oldular” adlı bir dizi programını konuşmak üzere görüşürler. Bu gazetecinin naif bir adam olduğunu diğer erkeklerden farklı olduğu düşünür ve onunla sevgili olur. Başka bir akşam yemeğinde buluştukları gün gazeteci fazla içmiş ve çok sarhoş olmuştur. Başkişiye evlenme teklifi eden gazeteci, ona “parmağında bir yüzük olsun, senin bana ait olduğun belli olsun, kimse bakmasın sana, senin bir sahibinin olduğunu anlasınlar” sözleri ağzından dökülürken sarhoş olduğunun hiç farkında değildir. Bu sözleri duyan başkişi, bu adama karşı da yanıldığını hisseder, aslında diğer erkeklerden farklı sanmıştır onu ve sadece “İşte sizin aşkınız bu” diyebilmiştir. Roman, başkişinin eve dönmesiyle biter. Bu ‘ev’e dönüş bir anlamda ‘kendi’ne dönüştür. Kadının ne ‘ad’ı vardır ne de ‘aşk’ı... ‘Kadının Adı Yok’tur ve Aslında Aşk da Yok’tur...

## 4.2.2. Romanın Kişiler Dünyası

### 4.2.2.1 Başkişi

#### İsimsiz Kadın

Romanda kişiler dünyası her daim önemli bir öge olarak karşımıza çıkmıştır: *“kişi sadece vakayı canlandırmak ve olayları sürüklemek için devreye sokulmuş bir öge değildir. O, yenilenmiş kimliğiyle sadece bir roman kahramanı olarak görülmez, aynı zamanda, yazarın romandaki temsilcisi, sözcüsüdür; hatta yazarın, yerine göre bakış açısından yararlandığı biridir. Kısaca o, hem serüveni sürükleyen, vakayı canlandıran, hem de olayları anlatan, sunan etkili bir elemandır”* (Tekin, 2001, s. 76-77). Sonuç olarak, romandaki kişi yalnızca olayların ilerlemesini sağlayan bir unsur değil aynı zamanda anlatının derinliğini ve yazarın düşünsel dünyasını yansıtan önemli bir öğedir.

“Karakter, bir nesnenin, bir bireyin, hatta bir toplumun kendine özgü yapısı, onları başkalarından ayıran belirti ve bireyin davranış biçimlerini belirleyen ana özellik demektir. Konumuz açısından karakter kelimesi, genellikle hikâyedeki kişi veya kişileri nitelemek için kullanılır” (Tekin, 2001, s. 78). Karakter, hem anlatıyı canlı tutan dinamik bir güç hem de yazarın bakış açısını yansıtan bir aracı olarak işlev görür. Bu yönüyle roman kahramanı, eserin yapısal ve anlam katmanlarında etkili bir rol üstlenir.

*Kadının Adı Yok* adlı romanın devamı olan *Aslında Aşk da Yok* romanının başkişisi isimsizdir. *Aslında Aşk da Yok* romanı, kadın kimliğinin aşk üzerinden şekillendirilmesine yönelik eleştirel bir metindir. Duygu Asena, bu eserde aşkın bir duygu değil kadını denetleyen toplumsal bir araç haline getirildiğini gösterir. Başkişi, öncelikle Aydın’da aşkı arayacaktır. Bu ‘aşk’a ulaşma girişimleri roman bitene kadar devam etmektedir fakat özgür, eşit, temiz, çıkarsız, heyecanlı bir aşk bulunamamıştır.

Aşk sandığımız şey, aslında kadınların susturulma biçimlerinden biri olabilir mi? Bu roman, tam da bu sorunun izini süren bir anlatıdır. Başkişi, klasik bir evlilik ilişkisi içinde sıkışmıştır. Dışarıdan bakıldığında her şey normal ve hatta iyi görünür. Ama başkişi, içsel dünyasında kendi varlığına yabancılaştığını, ‘kadın’ olmaktan çok, ‘eş’ ve ‘görevli’ gibi hissettiğini fark etmiştir. Duygu Asena, bu romanda aşkı bir duygudan çok, toplumsal bir düzenleyici olarak ele alır ve kadın karakter üzerinden, şu mesajı verir: Bazen aşk bile kadını özgürleştirmez. Aksine, onu yeni bir hapis haneye koyabilir. Romanın asıl çatışması, kadın ile toplum arasında değil kadının kendi içindeki ‘öğretilmiş kadınlık’la olan savaşıdır. ‘Aşk her şeyi çözer’ miti, bu romanda ters yüz edilir. Aşk, bazen kadının en büyük yanılsaması olabilir. Romanın sonunda aşk değil, kendine dönmek vardır. Kadının kendine duyduğu sadakat önem kazanır.

Roman anlatısında başkişi, Aydın ile önceleri mutlu bir yaşam sürerken Aydın’ın zamanla değiştiğini, evliliklerinin heyecansız ve sıradan bir hale dönüştüğünü, eşinin geceleri geç saatte geldiğini dile getirmektedir. Yazar, dışarıdan kusursuz görünen ama içinde yıkıntılara uğrayan bu kutsal yuvayı eleştirmektedir:

“Ne gereği var, kurulu düzen, kutsal aile bu değil mi? Hangi ailede dostluk, sevgi, heyecan, aşk, seks aranıyor? O duvarlar yıkılmasın, o kapalı kutunun ardındakiler gizli kalsın, o insanlar gülüyor gibi yapsın, yetmez mi?” (Asena, 2024, s. 137-138).

Ataerkil düzen, kadının yaşamında erkeğin sözünü öncelikli ve nihai otorite olarak konumlandırır. Bu anlayışta, kadının bireysel arzuları, kararları ya da özgürlük alanı, erkeğin izin ve onayıyla sınırlandırılmıştır. Bu tür ifadeler, kadınların kendi hayatlarına dair karar verme hakkından nasıl uzaklaştırıldıklarını, dahası bunun toplumsal olarak nasıl normalleştirildiğini gösterir. Yazar, bu durumu sorgulamaktadır:

*“Kocam istemiyor diyor kadınlar ve kocaları istemediği için yapmıyor, gitmiyor, görmüyor, duymuyorlar. Çalışmak istiyor kadın ama kocası istemediği için çalışmıyor, arkadaşına gitmek istiyor, kocası istemediği için gitmiyor. (...) Bir insan, bir şeyler istiyor, ama başka bir insan onu engelliyor”* (Asena, 2024, s. 157).

Roman ilk bakışta kişisel bir aşk hikâyesi gibi görünmektedir; ama ilerledikçe, kadın karakterin yaşadığı içsel sorgulamalar üzerinden kadınlık rollerine, aşkın kadın için nasıl bir denetim aracına dönüştüğüne ve toplumun beklentilerine dair çok derin bir eleştiri geliştirmiştir. Toplumun iki cinsten istediği evlilik, yerine getirilmişse toplumun beklentisine hizmet edilmiştir. Ataerkinin istediği bu evlilik sistemi, huzursuz bir birliktelik olsa bile o çatı altında olmak bir mecburiyet gibi hissedilirken Duygu Asena, böyle mutsuz ilişki ağına da ataerkil düzene de karşı çıkmaktadır. *“Yaşam boyu bir kişiyle, hep aynı heyecan, aynı ateş, aynı sevgi ve aşkla... Ne kadar isterdim... Kim istemez ki bunu? Ama gerçek o değil. Ya ateşsiz, heyecansız, tekdüze ve gerilim içinde, ama mutlu gibi aile yaşamını sürdüreceksin... Ya da bana yaşamak gerek, aşk gerek, sevgi, şefkat gerek diye, olmayanı elinin tersiyle iteceksin. İlkini seçersen, donuk, yapay kahkahalarla, ama sakın bir yaşamı sürdürebilirsin ölünceye dek. Ne pahasına?”* (Asena, 2024, s. 151). Kadın, toplumun ona sunduğu hazır senaryoları reddeder. Kendi varlığını, erkeğin varlığına endekslemeden tanımlamak ister. Bu da toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yıkan en güçlü adımdır: Kadının özneleşmesi.

‘Başarı’ kelimesi kadınlar için yalnızca bir kariyer ifadesi değil aynı zamanda bir hayatta kalma biçimi haline gelmiştir. Erkeklerle aynı masaya oturabilmek için daha fazla susmak, daha çok çalışmak ve asla hata yapmamak zorunda kalan kadınlar, günün sonunda yalnızca işlerini değil evlerini, ilişkilerini ve toplumsal rollerini de taşıyan görünmez bir yükün altındadır. Duygu Asena, o kadınların başarı öykülerini, parlak unvanlardan çok, sessizce sırtlandıkları çoklu kimliklerin hikâyesine dikkat çekmektedir:

*“Başarılı kadınlar... İşyerlerinde erkeklerin üç katı çalışmak zorunda kalıp, başarılı oldukları işyerlerinden akşamüstü bel ağrılarıyla çıkıp sabah anneannelerine bıraktıkları çocukları alıp, köşe başındaki markete uğrayıp mutfağın eksiklerini düşünüp, eve gelip yemek yapıp, televizyonun karşında uyuklayan kocalarından aşk dilenerek yataklarına yorgun yatan kadınlar”* (Asena, 2024, s. 140).

Aşk, tarih boyunca kadın için hem bir arzu hem de bir teslimiyet alanı olarak kurgulanmıştır. Kadınlar için aşk, bir tamamlanma ve varoluş biçimine dönüşürken erkek için aşk, cinsel hazdan ileri gitmemiştir. Toplumsal cinsiyet rolleri, aşkı kadının başarısı gibi sunmuştur. Bir kadının sevilmesi, onun değerli olduğunu gösterir gibi düşünülmektedir. Ancak bu sevgi biçimi, çoğu zaman kadının kendi sınırlarını, isteklerini, hatta sesini yok etmesi karşılığında verilir. Kadın, aşkla birlikte sevildiğini zanneder; ama aslında erkek merkezli bir ilişkinin içinde yavaş yavaş öznesini kaybeder.

Kadının bakışı, yalnızca görmekle yetinmez; analiz eder, çözümler, karşısındakini okur. Yaşamın her alanında var olan ama birbiriyle neredeyse ayırt edilemeyecek kadar tek tipleşmiş erkek figürleri, bedenleri farklı olsa da sözleri benzer, bakışları tanıdık, rolleri ise değişmezdir. Yazar, bu tekrar eden erkek imgeleri arasında sıkışır; onları aynı sistemin ürünü olan kopyalar gibi görmeye başlamaktadır: *“Öyle çok ki bunlardan çevrede, kumral ya da siyah saçları, birbirine benzeyen o sıradan bıyıkları, hep bir örnek giyimleri, ölçüsüz, duygusuz, bir tuhaf gülümseyerek bakışlarıyla her tarafı sarmışlar”* (Asena, 2024, s. 9). Bu ifadeyle yazar, toplumsal cinsiyet kalıplarının sıradanlaştırdığı ataerkil normların temsilcisi haline gelmiş ‘eril tip’e karşı eleştirel bir tutum geliştirmiştir.

Anlatı metninde kadının görevlerine dair birçok görev sıralanırken genellikle ‘destek olmak’, ‘katlanmak’, ‘arkasında durmak’ gibi edilgen ifadeler tercih edildiği görülmüştür. Kadının, erkeğin başarısının görünmeyen mimarı olması istenir: *“Özverili olacaksın, erkeği hoş tutacaksın, onun için uğraşacaksın, hep onun arkasında yer alacaksın, her başarılı erkeğin arkasında bir kadın vardır. Her başarısız kadının arkasında kim vardır peki?”* (Asena, 2024, s. 94). Bu söz, kadınların toplumda üstlendiği destekleyici rolü sorgulayan ve başarıya dair cinsiyetçi çifte standartları açığa çıkaran çok güçlü bir eleştiriyi barındırır.

Toplumun cinsiyetlere biçtiği roller, biri özgürlüğü, diğeri itaati temsil edecek şekilde kodlanmıştır. Eril normlar, erkekleri güçlü, bağımsız ve özgür bireyler olarak tanımlar ve onlara neredeyse sınırsız bir hareket alanı sunar. Kadınlar ise sosyal yaşamda genellikle sınırlı, bağlı ve itaatkâr olmaları beklenen varlıklardır. Bu beklenti, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin temelini oluşturmuştur. *“Neden kadınlar dört duvar arasına hapsedilirken, erkekler dışarıdaki sonsuz dünya içinde özgürce geziyorlar? Neden ahlak yasaları kadınları en küçük bir davranışta suçlarken, erkekleri övgüyle anıyor? Neden bir cinse her şey serbest de ötekine her şey yasak?”* (Asena, 2024, s. 104).

Yazar, ideal kadın görüntüsünün nasıl olması gerektiğini okuyucuya şöyle anlatmaktadır: *“Ne istediğini bilen, yaşam savaşını kendi kendine yetmek üzere kuran, kimseye muhtaç olmadan yaşamayı amaçlayan, dürüst, doğal, kararlarında keskin, aşka önem verirken ödün vermeyen, kendini koruyabilen, çelişkilerini bilen ve sürekli ileriye giden kadın”* (Asena, 2024, s. 203). Modern çağın kadını, artık sadece bir role değil bir duruşa da sahip olacaktır. Kendi ayakları üzerinde durabilen, duygularını bastırmadan ifade edebilen, ama aynı zamanda kırılmadan yoluna devam edebilen bir kadın profili ortaya çıkmaktadır. Bu profil, dışarıdan gelen beklentilere değil kendi değerlerine göre yaşamayı seçmektedir. Ne istediğini bilen ve mücadeleden kaçmayan bu kadın, hem içsel hem toplumsal anlamda güçlü bir kimliğin temsilcisi haline gelecektir.

#### 4.2.2.2. Fon Karakterler

AAY romanında oldukça kalabalık bir fon karakter kadrosu vardır. Olaylara somutluk kazandırma ve akışı sağlama işlevleri olan bu karakterler, anlatı metninde bir defa görünüp kaybolurlar. Gül, başkişinin arkadaşıdır. Kocasını çok sever fakat kocasının kendisini aldattığını öğrenince o da kocasını aldatır. Elmas Şahin doktora tezinde *“Aldatan da aldatılır gün gelir bir başkasıyla”* (Şahin, 2009, s. 242) der. Gül kocasını sevmesine rağmen aldatır çünkü kocası ona ilgi duymaz. *“Gül aldatıyor, bir ilgi uğruna, kendisine sarılan bir beden, bir heyecanlı öpüş uğruna”* (Asena, 2024, s. 45). Kadınların cinsel birliktelik münasebeti kurdukları kocalarından sadece sevgi beklediklerini görmekteyiz. Duygu Asena, ataerkil düzendeki erkeklerin cinselliği, sadece ‘haz’ uğruna yaşadıklarından dolayı kadınların, erkeklerden şefkat ve ilgi

beklemelerinin yersiz olduğunu dile getirmektedir: *“Bütün kadınları karşıma alıp haykırmak istiyorum, sevginin bittiğini görün, onlardan sevgi ve şefkat dilenmeyin, vermezler, veremezler”* (Asena, 2024, s. 198).

Anlatı metninde başkışının sekreteri olan Zeliha, fon karakteri temsil etmektedir. Zeliha, önce aldatılan sonra aldatan bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır. Gül’ün kocası gibi Zeliha’nın kocası Müfit de cinselliği haz ilkesine dayandırarak Zeliha’ya sevgi göstermemektedir. Zeliha, önceleri bu durumu sorgulamazken zamanla sorgular hale gelmiştir. Duygu Asena, sorgulamayan, kendi gücüne inanmayan kadınlara seslenir:

*“Bütün kadınlar, ne olur, çıkın dört duvarınızın arasından diyorum. Ama biz senin gibi şanslı olamayız ki diyorlar. (...) Ben yapamam, ama ben evli bir kadınum, kocam bilir, çocuğum var artık, bu yaştan sonra beni kim işe alır, ben neyi becerebilirim ki, kocam istemiyor, ben düşünüyorum ama bu evin işleriyle kim uğraşacak. Bu kadınların teslim olmamaları, kendilerine güvenmeleri, başaracaklarına inanmaları için ne yapılabilir hep bunu düşünüyorum. Korkunç bir olay var yaşanan ve bunun ne denli korkunç olduğunun kimse farkında değil”* (Asena, 2024, s. 157).

Toplumun geleneksel yapısında evlilik, kadına güvenli bir alan, erkeğe ise özgür bir yaşam alanı olarak sunulmuştur. Bu ikili ilişki içinde kadın, bedeni üzerinde gerçek bir söz hakkına sahip olmaktan çok, başkasının arzularına yanıt vermesi gereken bir “eş” konumuna itilmiştir. Özellikle duygusal yakınlığın zayıf evliliklerde, kadının cinselliği erkeğin doyumunu için sürdürülen bir görev hâline gelmiştir. AAY adlı romanda aşk ve doyuma ulaşmayan heyecansız evliliklerde kadının, erkeğin cinsel ihtiyacının giderilmesine hizmet edilmesi beklenmiştir. Var olagelmiş ataerkil düzende nesne konumundan özne konumuna ulaşamayan her kadın bu nesneleştirilmeye, kullanılmaya maruz kalmıştır. Zeliha, Müfit’e sevgi duymamasına rağmen on sekiz yaşında evde kaldığı düşüncesiyle evlenmiştir. Hiçbir heyecan duymadığı bu evlilikte tek tatmin ve doyum duygusunu yaşayan ataerkinin temsilcisi Müfit’tir. Müfit, Zeliha’nın ne hissettiğini önemsemeden iş gibi gördüğü cinselliği her akşam eve gelir gelmez çabucak yerine getirmektedir:

*“Manifaturacı dükkânında gece olsa da Zeliha’yı kollarına alsam diye iç geçiriyor. Akşam eve geldiğinde Zeliha’yı mutfakta buluyor, içi gidiyor. Bir*

*türlü içeride oturamıyor. (...) Zeliha Müfit'ten hiç hoşlanmadığını henüz anlayabilmiş değil. Mutfakta yemek yaparken gelip dokunmasına sinirleniyor. Neden sinirlendiğinin de farkında değil. Bu gibi durumlarda tüm kadınlar sinirlenir sanıyor”* (Asena, 2024, s. 31).

Duygu Asena'nın romanlarında cinselliğin, sıklıkla dile getirilmiş olması iki cinsin birlikteliğinden daha derin bir anlamı imlemektedir. Kişiler dünyasına bakıldığında kadınların cinselliğe olan yaklaşımı özellikle 'sevgi' ihtiyacının karşılanmasıyla erkeklerin cinselliğe bakışı ise daha çok 'haz' ve 'fiziksel eylem'e dayanmaktadır. Zeliha'ya sevgi sun(a)mayan Müfit, Zeliha'dan da sevgi adına hiç bir beklentiye girmez. Her gece fizyolojik birliktelik, Zeliha ve Müfit arasında devam etmektedir. Zeliha, *“Geceleri ise, erkenden yatağa yattıklarında, kocası geceliğini yırtarcasına çıkarıp memelerine el attığında, ne yapacağını şaşırıyor”* (Asena, 2024, s. 32). Erkek, cinselliğini genellikle kadınlar üzerinde bir 'hak' gibi sunmaktadır. Bu da Zeliha ve Müfit arasındaki ilişkide eşitsizliğe ve cinsellikte karşılıklı rızanın geri planda kalmasına yol açmaktadır. Müfit ise cinsel anlamda doyuma ulaştığı için kendini başarılı ve güçlü hissetmektedir. *“Cinsellik, erkekliğin ana damarıdır. Bu damarın kesilmesi durumunda erkek güçsüzleşir ve geriye hiçbir şey kalmaz. Nasıl ki masallarda kahramanlar gücünü çizmelerinden alıyorsa erkek de gücünü cinsel organından alır”* (Selek, 2018, s. 153). Bazı erkeklik biçimleri, erkeklerin cinsel organlarına dayalı bir güç kaynağı inşa etmektedir. Cinsel organ üzerinden kurulan erkeklik anlayışı da hegemonik erkekliği gündeme taşımaktadır. Bu anlayış, 'erkeklik = cinsel güç = iktidar' gibi bir denklem kurmaktadır. Hegemonik erkeklik, toplumda en çok kabul gören, en 'ideal' erkeklik biçimi olarak sunulan ve sadece kadınlar üzerinde değil aynı zamanda erkekler arasında da bir hiyerarşi yaratan bir erkeklik biçimidir. Yani bazı erkekler, bu 'hegemonik' modele daha yakın oldukları için toplumda daha fazla güç veya saygı görürken diğer erkeklik biçimleri (örneğin daha duygusal ya da sakin erkekler) daha az değer görebilmiştir. Müfit, toplumda sadece cinselliğiyle kendine yer edinebileceğini ve bu sayede daha fazla değer görebileceğini düşünerek her defasında sapkın cinsel tutumunu yenilemiştir. Müfit, ataerkil yapının övdüğü nerdeyse ondan üçüncü bir şahıs gibi bahsedilen 'fallus'uyla iktidarını her defasında kanıtlamaya çalışmaktadır. Bourdieu'nun söylemiyle *“erkekliğin, eril şeref meselesinin (nif) sembolü olarak kurulan fallus”* (Bourdieu, 2016, s. 37) terimi, sadece biyolojik ve fiziksel anlamda bir cinsel organı olarak değil erkekliğin tanımlanma biçimi olarak güç

ve iktidarı simgeler niteliğe bürünmüştür. Müfit, işte bu güç ile Zeliha'nın karşısına çıkmaktadır. *“Freud’a göre erkek organı penis, kadınların klitorisinden üstün bir organdır. Norm penistir, klitoris bir eksiklik, normdan düşüştür. Bundan ötürü Freud’un psikanaliz kuramında erkeğin kadına üstün olduğu sonucu çıkarılmıştır”* (Moran, 2021, s. 261). Freud’un psikanaliz kuramındaki cinsel organlar arasındaki hiyerarşi, erkeğin organını normatif olarak kabul edip, kadının klitorisinin bu normdan sapma olarak değerlendirilmesine dayanır; bu da erkeğin kadına üstün olduğu yönünde bir görüşün ortaya çıkmasına yol açmıştır. Freud’un *“anatomi yazgıdır”* (Freud, 2000, s. 312) ifadesi, bireyin cinsel kimliği ve toplumsal rolünün, biyolojik cinsiyetine dayalı olarak belirlendiğini vurgulayan bir anlayışı yansıtır. Freud’a göre, insanın cinsiyeti, doğuştan sahip olduğu anatomi ile şekillenir ve bu biyolojik farklar, bireyin psikolojik gelişimini ve toplumsal ilişkilerini derinden etkiler. Erkek ve kadın arasındaki biyolojik farklılıklar, onların psiko-seksüel gelişimlerinde farklılıklar yaratır ve bu durum, toplumdaki rollerini belirler. Freud, bu farklılıkların bireylerin yaşamı üzerindeki etkilerini, çocukluk dönemindeki gelişimsel süreçlere ve toplumsal normlara dayandırarak, kişinin cinsiyetine bağlı yazgısını belirleyen bir faktör olarak görür. Bu anlayış, cinsiyetin yalnızca biyolojik değil aynı zamanda psikolojik ve toplumsal bir anlam taşıdığı görüşüne de kapı aralar. Freud’a göre kadınlar, erkeğe yönelik duydukları kıskançlıkla başa çıkabilmek için, penisin sağladığı gücü kendi üzerinde hissetme arayışına girerler. Bu arayış, onları genellikle babalarına yönelterek, bir tür güç ve iktidar ihtiyacını tatmin etme çabalarına yol açar (Freud, 2000, s. 359). Freud’un bu yaklaşımı, kadınların kendi kimliklerini ve gücünü erkeklerle eşitlenmiş bir temele dayandırmaları gerektiğini savunan feminist teorilerle zıt bir noktada durur. Feminizm, ataerkil yapıları sorgulayarak, kadınların bağımsız bir güç ve kimlik geliştirmelerini savunur ve Freud’un teorisini bu anlamda eleştirir. Shulamith Firestone, Freud’un penis kıskançlığını fazla abarttığını, kadın cinselliği görüşlerinin yanlış olduğunu dile getirmiştir (Firestone, 1979, s. 59).

Cinsellik, basitçe bir eylem olmanın ötesinde daha karmaşık örüntüler oluşturarak bireylerin psikolojik durumlarını ve benliğini anlamamızda bize yardımcı olan edimlerdir. Duygu Asena'nın romanlarında cinsellik, varoluşsal kaygıların yansımalarını gösteren önemli bir mesele olarak çıkar karşımıza. Erkeğin cinsellikten beklentisinin ‘haz’ ilkesine, kadının beklentisinin ise ‘sevgi’ ilkesine dayanması ve bu

iki cins arasındaki farklılığın bu denli belirgin olmasına roman anlatısı boyunca dikkat çekilmiştir:

*“En uygarının bile akli penisinde. Erkek olmak yalnızca penisle var, o işlevini yitirince dünyaları kararıyor. Oysa hala bilmiyorlar ki kadınlar için önemli olan sevmek, ihtirarla, arzuyla sevmek... (...) O, gücün simgesi değil, onunla en derinlere girmek, en hızlı, en uzun hareketleri yapmak yeterli değil”* (Asena, 2024, s. 97).

*“Bir gece Müfit, Zeliha’ya sarılıyor, geceliğini çıkarmaya çalışıyor. (...) Müfit Zeliha’nın memelerine yapıyor. Zeliha bırak çocuk göreceksin diyor, fırlayıp kalkıyor. Müfit deliye dönüyor, uzun donu ve şahlanmış bedeniyle ulan minicik bebek bizi görür mü diyerek Zeliha’ya bir tokat atıyor. (...) Zeliha yediği tokadı hiç fark etmiyor, bebeğin ağlamasında ve Müfit’le sevişmekten kurtulmaktan başka bir şey yok o anda önemli olan”* (Asena, 2024, s. 33).

Bu sahne, Zeliha’nın annelik sorumluluğu ile kadın kimliği arasında sıkışıp kalışını çarpıcı biçimde gözler önüne sermektedir. Kadının hem cinselliği hem de anneliği üzerinden şekillenen toplumsal baskılar, bu kısa sahnede bile güçlü bir şekilde hissedilir. ‘Şahlanmış beden’ ifadesi, yalnızca fiziksel bir durumu değil, aynı zamanda erkeksi kudretin, arzu ve hâkimiyet isteğinin vurgulanmasıdır. Müfit’in bedeninin bu şekilde öne çıkarılması, eril arzunun merkezde olduğu ve kadının bu arzunun nesnesi konumuna itildiği bir bakış açısına işaret etmektedir.

Tablo 2

*Duygu Asena'nın Aslında Aşk da Yok adlı romanında Kadınsı ve Erkeksi Argo, İmge ve Söylemler*

Romanın Adı	Kadınsı Argo, İmge ve Söylemler	Erkeksi Argo, İmge ve Söylemler
<b>Aslında Aşk da Yok</b>	Kadın Cinsel Organı, Hamile Kaldı, Çocuk Baksın, Ayna, Kadınca, Yumurtalar, Meme, Kalça, Yatak, Anne, Sevişmek, Bebek, Zevk, Doyum, Ilık, Fahişe, Tecavüz Edilmiş Olan, Kısa Etek, Kadına Yasak, Çocuk Doğurmuş, Aldatılan...	Bıyık, Kravat, İş Adamı Çantası, Sigara Tablası, Tıraş Sabunu, Pos Bıyıklı, Penis, Evin Tek Hâkimi, Evin Erkeği, Pipi, Jigolo, Sperm, Maço, Çapkın, Erkekler Özgür, Boşalmak, Baba Olmak, Erkek Gibi Davranmak, Erkek Gibi Olmak, Aldatan, Tecavüz Eden...

Tablo 2’de görüldüğü üzere erkeksi argo, imge ve söylemler oldukça görünür kılınmış, vurgulanmıştır. Yazar, ilk romanın devamı olan bu romanda eril söylemleri giderek arttırmıştır. “*Kravat, iş adamı çantası, tıraş sabunu, sigara tablası*” erkeğe ait olan nesnelere; “*penis, pipi, sperm, boşalmak, baba olmak*” erkeğe ait cinselliği; “*erkek gibi olmak, aldatan, tecavüz eden, çapkın, maço, özgür olmak*” ise erkeğe ait eylemleri ifade etmektedir. Nesnelere, cinselliği ve eylemleriyle romanda belirgin kılınan erkek, bütünüyle kadının karşısında yer almaktadır.

Ataerkil toplum yapısı, erkekliğe dair kalıp yargıları hem görünür nesnelere hem de davranış kalıpları üzerinden üretir ve pekiştirir. “*Bıyık, kravat, iş adamı çantası, tıraş sabunu, sigara tablası*” gibi gündelik semboller, erkeği kamusal alanla ve otoriteyle özdeşleştirirken; erkekliğin, belirli bir fiziksel görünüş ve statüyle tanımlandığına işaret eder. “*Pos bıyıklı, maço, evin tek hâkimi*” gibi tanımlamalar ise eril kudretin toplumsal meşruiyet kazandığı söylemlerden yalnızca birkaçıdır. “*Penis, pipi, sperm, boşalmak*” gibi terimler; erkek cinselliğinin aktif, üretken ve baskın olarak temsil edildiği, aynı zamanda bu temsilin toplum tarafından yüceltildiği bir dili yansıtır. “*Jigolo, çapkın,*

*aldatan*” gibi tanımlar, erkeklerin cinsel serbestliğinin çoğu zaman tolere edildiğini ya da hatta teşvik edildiğini gösterir. Bu çifte standart, kadınların benzer davranışlarının ise ahlaki yargılarla bastırılmasına yol açar. Yazar, romanını kadının ve erkeğin karşıtlığı üzerine kurmuştur. Tabloda kadınsı olan argo, imge ve söylemlere bakıldığında ise onun özellikle cinsel kimliği öne çıkarılarak ele alındığını görmekteyiz.

### 4.3. Aynada Aşk Vardı

#### 4.3.1. Romanın Kimliği ve Özeti

Duygu Asena'nın üçüncü romanı olan *Aynada Aşk Vardı* kitabının ilk baskısı 1997 yılının Eylül ayında, yirmi dördüncü ve son baskısı 2024 yılının Mayıs ayında Doğan Kitap Yayınları tarafından yapılmıştır. Romanda aynı aileye mensup ‘üç kadın kuşağı’ anlatılmıştır. Birinci kuşak, 1920 yılında doğan Nilüfer'in kuşağıdır. Nilüfer'in gençliği ikinci dünya savaşına denk gelmiş ve Almanya'da olduğu dönemde Hitler'i görmüştür. İkinci kuşak, Nilüfer'in kızı, Nilgün'ün kuşağıdır. Nilgün'ün gençliği 1968 yılında denk gelir ki tarihsel zamanına baktığımızda Nilgün, aya inen astronotları tanık olmaktadır. Son kuşak ise Nilgün'ün kızı Nil'dir. 1970'lerde doğan Nil'in gençliği, 1990'lı yıllardır. Günümüze en yakın kuşağı Nil temsil etmektedir.

Duygu Asena'nın dili açık, akıcı ve içten bir anlatıma sahiptir. Roman boyunca yazar, okuyucuya adeta içini döker gibidir. Bu samimiyet, okuyucunun karakterle duygusal bağ kurmasını kolaylaştırmıştır. Bu roman, kadın-erkek ilişkileri, aşkın tutkulu ama çoğu zaman sancılı doğası ve kadınların toplumda yaşadığı baskılar üzerine odaklanır. Ana karakterin yaşadığı aşk, sadece duygusal bir ilişki değil onun kendi benliğini, bağımsızlığını ve kadın kimliğini sorgulamasına da neden olur. Başkişi Nilgün, çoğunlukla duygusal yoğunluğu yüksek, aydın ve sorgulayan bir kadın profiline sahiptir. Onun yaşadığı aşk, zamanla bir bağımlılığa ya da özgürlüğe dönüşür. Bu karakterin gözünden, toplumun kadına biçtiği roller sorgulanmıştır. Romanın merkezinde yer alan Nilgün, oldukça derin, sorgulayıcı ve duygusal bir yapıya sahiptir. Onun hikâyesi, sadece bir aşk hikâyesi değil aynı zamanda kadın olmanın yükleri, beklentileri ve çelişkileri ile yüzleştiği bir yolculuktur.

Roman, Nilüfer'in Kurban Bayramı günü aile üyeleriyle bayramlaşmasıyla başlamaktadır. Nilüfer'in soğuk ve ahşap olarak tasvir ettiği evlerinde; subay olan babası, annesi Mükerrerem Hanım, kardeşleri Ayfer ve Turgut ile yaşamaktadır. Romanın tarihsel zamanına baktığımızda İngilizler, İstanbul'u işgal etmişler, Haliç'i bombalamışlar, İmparatorluk karışmış, balkan ve dünya savaşı boy göstermiştir. Mükerrerem Hanım, kocasını savaşa göndermenin hüznünü ve savaşın yıkıcı etkilerini içinde olanca kuvvetiyle hissetmiştir. Yaşamını yalnız idare ettirmeye çalışan bu kadın, birdenbire iki erkek çocuğunu -Ertuğrul ve Cengiz- da kaybetmesi onu yaşamdan kopararak hayata daima hüznünlü bir pencereden bakmaya mecbur bırakmıştır. Mükerrerem Hanım, Nilüfer'e hamileyken Yunanlılar Bursa ve Tekirdağ'ı işgal etmiştir. Nilüfer doğar, büyür ve çok güzel bir kız olur. Liseye gittiği zaman evlerine birçok görücü gelir fakat Nilüfer çoğunu beğenmez, ta ki halasının eşinin uzak akrabalarından Ali'yi görene kadar. Bu çocuk genç, uzun boylu, sarışın ve yeşil gözlüdür. Nilüfer, Ali'ye tutulur. Bu sırada Nilüfer'in kız kardeşi Ayfer de yaşamını yitirir ve artık bu evde her zaman olduğu gibi koca bir hüznün hâkim olmaya devam etmiştir. Mükerrerem Hanım, evde yalnız kalmaktan korkmaya başlayınca Nilüfer'in okula gitmesine izin vermez. Nilüfer okula gitmediği gün, evlerine Ali ile halası gelmiştir. Ali ve Nilüfer birbirini çok beğenmişlerdir. Fakat Ali Almanya'da okuduğu için oraya geri dönmüştür ama akıllı hep Nilüfer'dedir. Nilüfer'lerin evine, oturdukları semtteki hatta o şehirdeki bütün bekâr erkeklerin anneleri gelmiştir. Ali bu durumu bildiği için hemen yüzük göndermiş ve Ali olmadan bir nişan töreni gerçekleştirilmiştir. Ali, Almanya'dan geldiği gün Nilüfer onu karşılamak için tren garına gitmiştir. Ali ile Nilüfer'in nikâhı Berlin'e gitmeden bir gün önce, aile arasında küçük bir davetle kıyılmıştır. Bir gün sonra Almanya'ya gitmek için istasyondan bir trene binmişler ve artık Almanya'ya doğru yol almışlardır. Nilüfer'i annesinin hüznüyle dolu olan o evlerinden uzaklaşıyor olmak onu çok mutlu etmiştir.

Ali ve Nilüfer, Almanya'ya geldiklerinde sokakların karıştığını, Hitler'in halka konuşma yaparken büyük bir ordu kurmaya hazırlandıklarını öğrenirler. Almanya karışmış vaziyette olsa da Ali ve Nilüfer küçük bir pansiyonda çok mutlu bir yıl geçirmişlerdir. Nilüfer hamile, Ali ise üniversiteyi bitirmek üzereyken Ali çok hasta olduğunu öğrenmiştir. Ali, Nilüfer'e küçük bir tedavi göreceğinden dolayı Nilüfer'in çocuğunu ülkesinde doğurmasını, tedavi bittikten sonra kendisinin de geleceğini söylemiştir. Nilüfer'i tren istasyonda bekleyen babası, sancılanan kızını hemen

hastaneye yetiştirmişti ve Nilüfer'in nur topu gibi bir kızı olmuştur. Ali'ye ulaşmaya çalışan Nilüfer, onun öldüğü haberini almıştır. Kızının adını Alin koyan Nilüfer, bu sayede hep Ali'yi hatırlayacak ve artık sadece kızı için yaşayacaktır. Annesinin hüznü Nilüfer'e de geçmiştir sanki aynı annesi gibi yaşamdan uzak, donuk ve ağlamalıdır. Annesi bu evde artık Nilüfer'e nefes aldırılmaz çünkü her an kendisine ve kızına bakamayacağını evlenip gitmesi gerektiğini söylemektedir. Çok üzülen Nilüfer, boyu kısacık ve beğenmediği Haydar ile evlenmiştir, onu hiç sevmez fakat Haydar, Nilüfer'i çok sevmiştir. Aynı evde yaşamaya başlar o akşam televizyonda gördükleri haberde -7 Aralık 1941 günü- Japonlar Pearl Harbor'daki Amerikan deniz üstüne saldırdıklarını öğrenirler. O gece Haydar'ın isteği ile beraber olurlar fakat Nilüfer hiç istemez bu birlikteliği ve yapamadığını söyleyip Haydar'dan ayrılarak anne evine geri dönmüştür. Nilüfer annesiyle de bu evde yapamadığını anlayınca onu istemeye gelen Tarık Bey ile evlenmiştir. Zengin ve yakışıklı bir adam olan Tarık Bey, Nilüfer'i de sevmiş ve ondan erkek çocuğu olmasını istemiştir fakat kız çocukları dünyaya gelmiştir. Bu kızın adı Nilgün olur. Nilgün çok zeki farklı bir çocuktur. Nilüfer'in iki sene sonra bir kızı daha olmuştur ve adı Nilay. Nilüfer, uzunca bir süre ilk heyecanını on beş yaşına gelmiş kızı Alin'e arkadaşının doğum günü partisi için çok güzel bir elbise diktğinde duyumsamıştır. Nilüfer, Alin'i diğer çocuklarından daha fazla sevmesinin sebebini Ali'ye duyduğu o büyük aşktan kaynaklandığı anlamıştır. Nilüfer, kardeşi Turgut'un pansiyonda öldüğünü öğrendiğinde çok üzülmüştür çünkü kardeşinin hastalığının Ali'nin hastalığıyla aynı olduğunu ve bir gün öleceğini bilmiştir. Şimdi annesi Mükerrerem Hanım'ın elinde kalan tek çocuğu Nilüfer'dir. Nilüfer de annesi gibi önce kardeşlerini ve sonra eşini kaybeden acılı bir kadın... Hayatta hep üzülmüş, mutluluğu çok az hissetmiş bir kadın... Ama romanın sonunda sadece aşk için yaşanacağı anlayan bir kadına doğru yol almıştır.

*Aynada Aşk Vardı* romanı üç kuşağı anlatır: anneanne, kız ve torun. Anneanne Nilüfer, kız Nilgün ve torun Nil'dir. Nilgün, anneannesini sevmemiş, Turgut dayısını çok sevmiştir fakat ne yazık ki dayısı otuz yaşında öldüğünde Nilgün, on iki yaşındadır. Nilgün, annesine göre daha uçarı, heyecan ve hareketi seven bir kızdır ve romanda 68 kuşağı kadını temsil etmektedir. Nilgün, büyür ve görücüleri gelir. Nilgün'ün annesi ve babası Yılmaz'ı iyi bir talip olarak görürler fakat Nilgün, çok hoşlanmamasına rağmen ailesinin isteği üzerine Yılmaz ile nişanlanmış ve evlenmiştir. Nilgün; hem okur hem kayınbabasının fabrikasının ürün tanıtımı kısmında çalışır hem evliliğini yürütür

hem de karnında bebeğini büyütmiştir. Nilgün'ün bir kızı olmuştur ve adı Nil'dir. Nilgün, Yılmaz'la olan evliliğini yürütemez ve ondan ayrılır. Evden giden Yılmaz olmuştur. Nilgün, kızıyla aynı evde yaşam sürmektedir. Ressam Mudi ile tanışan Nilgün'ün aşk hayatı tekrar başlamıştır. Hafta sonu babası Nil'i almaya geldiğinde Nil'den Mudi'nin evlerinde kaldığını ve annesiyle Nil'in birlikte yaşamaması gerektiğini düşünse de kendisinin evlenecek olmasından dolayı Nil'i yanına alamaz. Nilgün'ün Mudi'den ayrılır. İspanya'ya kongreye gittiği gün Fernando ile beraber olur ve ülkeye dönse de aklı hep onda kalır.

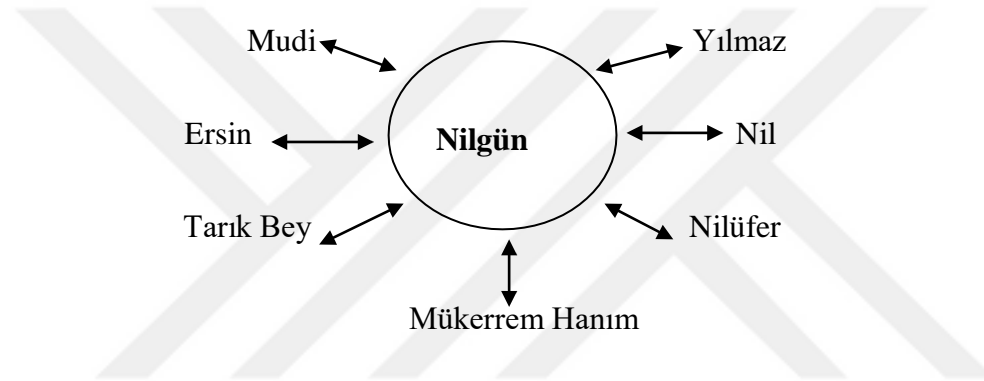
Nilgün, kızı Nil'i özgür bir kız olarak yetiştirmeye çalışmaktadır. Nil, 2000'li yılları temsil edecek olan kadındır. Kaprisli bir kız olan Nil, kilo ve sivilce problemleri yaşarken hayatta en önemli şeylerin bunlar olduğu düşüncesine sahiptir. Nil, özgür yetiştirilmiş, istediği gibi yaşayarak annesi gibi mutlu olacağı aşkı aramıştır hayatı boyunca. Nil, önce bir doktor tarafından kandırılır ve cinsel birliktelik sonucu bekâreti bozulur. Kilo verme merkezinde Burak'la tanışır ve Burak'ın kendisi de kilolu olmasına rağmen Nil'in kilolarını öne sürerek ondan ayrılmıştır. Kilolu olduğu için bir erkek tarafından terk edilmek onu çok üzmüş ve ölüme kadar varan diyet yaparak sonunda istediği zayıflığa ulaştığında ise her zaman bedenini açıkta bırakan kıyafetleri tercih etmiştir. Zayıflayarak güzelliğine güzellik katan Nil, artık üniversite öğrencisidir. Araştırma görevlisi Gürol ile birliktelik yaşarken Serpil'in ortaya çıkmasıyla aldatıldığını anlayan Nil, ondan da ayrılmıştır. En son Marmaris'te tanıştığı Cengiz ile Hindistan'a gitmişlerdir ve orada bir oğlan çocuğu olan Nil, Cengiz ile çok mutlu bir yaşam sürmüştür. Nilgün ise elli yaşında çok yakışıklı bir adamla birliktedir. Anne ve kız, hayatta en önemli şeyin aşk olduğu ve aşk için yaşanması gerektiğine inanmışlardır her zaman.

### 4.3.2. Romanın Kişiler Dünyası

#### 4.3.2.1. Başkişi

##### Nilgün

Başkişi, anlatının odağında olan ve okuyucunun en çok takip ettiği kişidir. Bu karakter, çoğu zaman olayların akışını yönlendirir ya da olaylardan en çok etkilenen kişidir. *Aynada Aşk Vardı* romanın olaylar dizgesine bakıldığında olayların merkezinde yer alan Nilgün, başkişiyi temsil etmektedir.



Şekil 1. Anlatı odağındaki başkişi

Yukarıda görüleceği üzere Nilgün; eşi Yılmaz, kızı Nil, annesi Nilüfer, babası Tarık Bey, anneannesi Mükerrerem Hanım, sevgilileri Mudi ve Ersin’le kurduğu ilişkilerin merkezinde yer almaktadır. Anlatı metninde gelişen olaylar dizgesi hep Nilgün’ün etrafında dönmektedir. Roman boyunca Nilgün’ün iç dünyası, yaşadığı duygusal çalkantılar ve toplumun kadınlar üzerindeki baskılarına karşı verdiği mücadele işlenmiştir. Nilgün, çocukluk döneminden itibaren ailesiyle, çevresiyle ve kendi benliğiyle yaşadığı çatışmalarla şekillenen bir karakterdir. Roman, onun gözünden anlatıldığı için olaylar da onun bakış açısıyla aktarılır. Roman anlatısında anneannesinin hüznü bir kadın görüntüsüyle, annesinin pasif kadın kimliğiyle sunulması ve en son kızı Nil’in yaşadığı duygu değişimleri hep Nilgün tarafından okuyucuya aktarılmıştır. Bu da Nilgün’ün başkişi olduğunu ortaya koymaktadır. Roman anlatısında yazar başkişiye; 68 kuşağını temsil eden özgür, güçlü, çalışkan, özverili, başarılı bir kadın profili çizmiştir. Okur, onun duygularını, düşüncelerini ve değişimini adım adım takip etmektedir. Duygu Asena, *Aynada Aşk Vardı* romanını feminist bir bakış açısıyla

kaleme almış olsa da doğrudan sloganvari bir üslup taşımadan anlatı boyunca yaşananları doğal akışı içinde göstererek okurun kadın ve erkek eşitsizliklerini kendiliğinden fark etmesini sağlamaya çalışmıştır.

Başkişi Nilgün'ü yaşamda kendine yer arayan ve sorgulayan bir kadın haline getiren mücadeleyi hangi ruh haleti içerisinde duyumsadığını anlamlandırabilmek adına öncelikli olarak onun yakın çevresi üzerinde durmanın yararlı olacağını düşünmekteyiz. Aslında Duygu Asena, AAV romanında her ne kadar Nilgün'ün hayatını anlatmış görünse de kendi hayatıdır anlattıkları... Nitekim *Ben Duygu* adlı kitapta Duygu Asena, kendi hayatını anlattığında bu olayların ve kişilerin roman kurgusundaki olaylar ve kişiler ile birebir aynı olduğuna tanık olmaktadır. Duygu Asena, "*Annem Nihal Öndersev, bir biblo. Süs kadını. Kötü yanı şu ki mutsuz. Bir kadın kurbanı gibi bir ömür boyu o mutsuzluğu yaşadı. Belki de benim kadınlık durumuna isyanım, onun mutsuzluğunu, çaresizliğini görmemle, anlamamla başlamıştır*" (Emel, Coşkun, 2008, s.27) diye anlatır. Duygu Asena, kadınlığa dair bu isyanını AAV romanındaki Nilüfer'i seçerek dışa vurmuştur. "*Aynada Aşk Vardı romanımın üç kahramanından Nilüfer'i yaratırken büyük ölçüde annemden esinlenmişim. Başlı başına romanı yazılacak bir kadın*" (Emel, Coşkun, 2008, s. 27). Duygu Asena, anneannesini ise şöyle anlatır: "*Anneannem biraz yalnız bir kadın. Çünkü dedem, Atatürk'le savaşlarda, cephe, orada burada. Herhalde her şeyle tek başına uğraşmasından dolayı sert bir kişilik geliştirmişti anneannem. Sert, kızını asla anlamayan, yedi çocuklu bir kadın. O da acıların kadını; hep ağlarken hatırlıyorum. Kaybettiği çocuklarına, çektiklerine, yaşadıklarına ağlıyordu. Hep yaşlı. Gözaltlarında torbacıklar oluşmuştu. Sürekli ağlamaktan derlerdi*" (Emel, Coşkun, 2008 s. 28). Duygu Asena'nın anneanesi, roman anlatısında Mükerrerem Hanım ile kendine yer bulmuştur. "*Nilüfer, annesine baktı, anne ağlıyordu... Belli ki yine Ertuğrul ve Cengiz için ağlıyordu... Acaba annesi, daha bu bebekken ölen iki oğlundan sonra şu anda yaşamakta olan çocuklarını hiç mi sevmiyordu?*" (Asena, 2024, s. 8). Hayatı kendine yaşanamaz kılan Mükerrerem Hanım, kızı Nilüfer'e de tek mirası olan acıdan başka bir şey sun(a)maz. "*Annem sürekli ağlıyor, babam da gülmüyor, dört duvar arasında, iki çocukla... Hiç mutlu değilim, Allahım, çok mutsuzum*" (Asena, 2024, s. 10) diyen Nilüfer, annesinin evinde nefes alamadığı için kurtuluşu, patriarkal/ataerkil düzenin geleneksel kalıpları içerisinde yetişen her kız gibi evlilikte aramaya başlayacaktır. "*Evlilik, beraberlik içinde bireyleşme ya da iki kişinin aynı noktada buluşması, aynı noktaya bakması olarak değil;*

*kadın için zorunlu bir kaçışa dönüşür. Artık sadece tensel birlikteliği özellikle erkek için bedensel rahatlamayı resmi güvence altına alırken kadın için ise, aile ve toplum baskısından kurtuluşu imlemektedir”* (Eliuz, 2011, s. 224). Böylece kurulan evlilik, toplumsal ve ailevi baskıların kadını dar bir alana hapseden bir kurum olarak şekillenmesine sebep olur.

AVV romanındaki Nilgün, aslında Duygu Asena’dır. Yazar, kendini benzeştirdiği Nilgün karakteri ile söylemlerini açığa vurmuştur. Yazar, Nilgün’ü, annesi Nilüfer’in tam tersi bir kadın olarak ortaya koymuştur. Annesinin aksine Nilgün; etken, arayış içinde ve güçlü bir kadın imgesiyle karşımıza çıkmaktadır. O halde Duygu Asena, anneannesini, annesini ve kendini roman anlatısında Mükerrerem Hanım, Nilüfer ve Nilgün olarak seçerken ‘üç kuşak kadın’ı yazmayı tasarlasa da dördüncü kuşağın Nil tarafından oluşturduğuna şahit olmaktayız. Romanda üç kuşaktan kadın mı yoksa dört kuşaktan kadın mı anlatılmaktadır? Bu karışıklığı şöyle açıklayabiliriz: Anlatı metninin arka planında yer edinerek çokça üzerinde durulmayan, olayları ve kuşağın seyrini anlamak için bize ipuçları veren Mükerrerem Hanım’ı dâhil etmezsek roman, Duygu Asena’nın söylemiyle ‘*üç kuşak anlatısı*’ olarak yorumlanabilir. O vakit bu üç kuşak: Nilüfer, Nilgün ve Nil’den oluşmaktadır. Duygu Asena, AAV romanını yazarken oluşturduğu bu üç kuşak kadının hangi dönemlerde yaşadığını ve hangi ruhsal duygu durumundan geçtiklerini şöyle anlatmaktadır:

*“İlk cumhuriyet kuşağı, 1920’lerde doğan, İkinci Dünya Savaşı’nu yaşayan, 1960’ları, 1970’leri gören annemin kuşağı. Evet, daha önce söylemiştim; bu ilk kuşağı temsil eden Nilüfer karakterinde annemden esinlendim. İkinci karakter Nilgün, benim gibi İkinci Dünya Savaşı sonrasında doğan, ‘68 Kuşağı’ olarak anılan kesimi temsil ediyor. Makara bantlı teypler, radyo zamanlarından televizyona geçen, çocukluğunda masal olarak okuduğu aya yolculuğun gerçekleştiğini, gençliğin ve kadınların özgürlük hareketlerini, Berlin Duvarı’nın yıkılışını gören bizim kuşak... Nil, 1970’lerde doğanları, romanın yazıldığı dönem gençliğini temsil ediyor. Blucin kuşağı. Önceki iki kuşağa kıyasla önünde hiçbir engel, sınır, tabu olmayan, ama en sorunlu kuşak!”* (Emel, Coşkun, 2008, s. 173,174).

Duygu Asena’nın *Aynada Aşk Vardı* romanı, üzerinde en çok çalıştığı, kapsam olarak diğer romanlarından daha geniş olan, üç kuşaktan kadınının genç kızlığından

itibaren yaşam yolculuğunu ve aşk anlayışlarındaki değişimleri anlatmaya çalıştığı kitabıdır. Duygu Asena, üç kuşaktan olan kadınları o dönemin tarihsel ve sosyo-kültürel bağlamından kopardan olanca gerçekliğiyle anlatır.

Asena, Nilgün'ün annesi Nilüfer'i anlatırken yaşadıkları dönemde kadınların erkeğe muhtaç yaşadığı, kadınları erkeğe bağımlı kılan ve itaat etmek mecburiyetinde bırakan nesnenin 'para' olduğunu dile getirmektedir. *“Bizden önceki kuşak, bu hayali aşka teslim olmuş gibi göründü bana. Tabii bu teslim oluşta toplumsal koşulların, geleneklerin de etkisi var. O kuşaktaki kadının mücadele gücü yok. Ekonomik olarak bağımlı erkeğe. Hep katlanmak gerektiği öğretilmiş ve katlanıyor”* (Emel, Coşkun, 2008, s. 175). Nilgün, annesinin yaşadığı tutsaklığın sebebinin ekonomik gerekçeler olduğunu görmüş ve büyüdüğü vakit ilk önemli adımın maddi bağıllıktan kurtulmak olduğunu farkına varmıştır. Anlatı metninde Nilgün'ün evlendikten sonra kayınbabasının fabrikasının ürün tanıtımı kısmında çalışması, ücretsiz işçilikten emeğinin karşılığı olan 'para'yı kazanabilmesi özgürlüğe geçişinin en somut göstergesidir. Nitekim Nilgün, ilerde mutsuz bir evlilik sürdürdüğü Yılmaz'a itaat etmeyerek kendi istekleri doğrultusunda yaşam sürecektir. Nilgün, bir nevi annesine ve onu itaat etmeye mecbur bırakan ataerkil düzene meydan okuyacaktır. Duygu Asena, çizdiği Nilgün karakterini şöyle anlatmıştır:

*“Romadaki ikinci kuşak, benim kuşağım, daha özgür, daha modern olmak çabası içinde. Ne yaptığını da ne yaşamak istediğini de biliyor. Hayat anlayışı da aşka bakışı da eşitlikçi. Özgürlüğü önemli onun için. Bu dönem çok önemli. Bizde değil Avrupa'da, dünyada böyle bir rüzgâr esiyor. Kadınların doğum kontrol hakkı için yürüyüşler yapmaları, 'Bedenimiz bizimdir' sloganı bu dönemde çıkmıştır mesela. Türkiye'de kadınların pantolon giymelerinin moda olması bu dönemdir. Otomobil kullanmaları bu dönemde başlar. Eşitlik meselesi sadece doğum kontrolü, giyim, şu bu değil kimlik mücadelesidir. Bin yıldır süregelen erkek egemen dünyaya itirazdır”* (Emel, Coşkun, 2008, s. 175-176).

Duygu Asena, seçtiği başkişi üzerinden 68 kuşağı orta halli şehirli kadınların, 'bireyleşme' ve 'kendilik'lerini bulma mücadelesini anlatmaktadır. Kendilik kavramı, psikoloji, felsefe ve sosyoloji gibi birçok disiplinde farklı açılardan ele alınsa da temel olarak bir bireyin kendi benliğini nasıl deneyimlediği ve algıladığı ile ilgilidir. Kişinin

kendine dair duygu, düşünce, inanç ve değerlerinin bütünüdür. Bu yapı, hem bireyin içsel dünyasında (düşünceler, duygular, arzular) hem de dış dünyayla olan ilişkilerinde (aile, toplum, kültür) şekillenmiştir. Kendini bulma, ben'in/başka bir ben'le kuracağı ilişki sonrasında bireyin, 'ben kimim' sorusuna vereceği içsel cevabı içermektedir. Nilgün, kendine 'ben kimim' sorusunu sormaktadır.

Nilgün'ün yaşam serüveninde özellikle yakın çevresiyle yaşadığı pek çok çatışma onun kendilik sürecine ve kendi kimliğini kurmasına hizmet etmiştir. *"Disiplinize edilmemiş iktidar mücadelesi yüzünden çevresiyle uzun süreli bir savaşa girmiş olan birey, savaşımında gerekli olacak hırs, kıskançlık, güvensizlik gibi her tür güç ifadesini geliştirecektir"* (Adler, 2003, s. 172). Nilgün, eşi Yılmaz olmadan da hayata devam edebildiğini göstermek için hırsla, azimle çalışarak parasını kazanmıştır. Karşı cins ile yaşadığı sorunlu birliktelikler ise Nilgün'ün karşı cinse güvensizlik duygusunun gelişmesine olanak sağlamıştır. Görülür ki bu duygular, bir mücadele savaşı sonrasında ortaya çıkmıştır.

Ülkü Eliuz, *Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak* adlı makalesinde Türk kadınının erkeğin nesnesi konumundan 'kendi oluş'a dönüşüm sürecindeki farkedişler dizgesinin genel çizgilerini belirleyen süreçsel tasnifin aşamalar halinde gerçekleştiğini vurgulamaktadır:

*"I. Nesne-kadının sınırlılık görünümleri*

*1. Güvenlik mitinin arkasından koşmak: geleneğe teslimiyet*

*2. Kurtarılma arzusu: evlilik*

*3. Mücadeleden kaçış: aşk*

*4. Özneye kör adanış: hayal kırıklığı*

*5. İyi kadın sendromu: anne olmak*

*II. Özne-kadın olma görünümleri*

*1. İlk adım: maddi bağımlılıktan kurtulma*

*2. Rol kalıplarının kaskacından çıkma: eğitim*

*3. Kadınlığını tanımlama: kendi oluş"* (Eliuz, 2011, s. 223).

Ülkü Eliuz'un bu başlıkları dikkate alınarak romanın başkışisi Nilgün'ün kendi oluş sürecinde geçirdiği aşamaları yorumlamaya çalışacağız. Toplumsal yapılar ve kültürel kodlar, Nilgün'ü önceleri pasif bir nesne konumunda tutmuştur. Bu pasifliğe en güzel örnek Nilgün'ün anne ve babasının, kızı için 'güvenli bir yaşam' kuracaklarına inandıkları kişinin Yılmaz olduğunu ve kızını Yılmaz ile evlendirmeleri gösterilebilir. Bu güvenlik, çoğunlukla geleneksel aile yapısıyla özdeşleştirilmiştir. Kadının güvenliği, kendi gücünden değil erkeğin koruyuculuğuna teslim olmaktan geçmektedir. Bu anlayış, Nilgün'ün edilgen bir konumda bırakmıştır. Evlilik, birçok kültürel anlatıda 'kadının kurtuluşu' olarak sunulmuştur. Nilgün, kurtuluş sandığı evlilik sonrasında bir çocuğa sahip olmuştur. Annelik, toplumda kadına biçilen en kutsal rollerden biridir. Ancak bu rol, kimi zaman 'iyi kadın' olmanın tek yolu olarak kadını sınırlı bir kimliğe hapseder. Sınırlı kimliğe hapsedildiğini anlayan Nilgün, nesne konumundan çıkıp özneleşerek kendi yaşamı üzerinde söz sahibi olmaya çalışacaktır. Nilgün, kendi gelirini elde ettiğinde hayatına dair seçimlerde daha bağımsız ve güçlü hale gelmiştir. Nilgün'ün özneleşme ve kendi oluş süreci mücadele sonrası gerçekleşmiştir.

Romanda anne figürüne dair güçlü imgeler varken baba figürü daha silik imgeler içermektedir. Nilüfer'in babalıkla ilgili söylemleri şu şekildedir: "*Babanın hangi emeği var bu çocuğun üstünde, babalar tohumlarını atıp, gittiler, ben onları besledim, büyüttüm, doğurdum. Babaların her yerde bilmedikleri bir çocukları olabilir, ama annelerin bilmedikleri çocukları olamaz.*" (Asena, 2012, s. 235). Bu ifadeler, kadınların ve çocukların toplumda genellikle daha fazla sorumluluk taşıyan, bakım veren rollerle ilişkilendirildiklerini ve babaların bu süreçteki katkılarının daha yüzeysel kaldığını ortaya koymaktadır. Nil ise babasıyla geçirdiği zamandan memnun değildir. "*Nil, babayla, yalnızca sinemaya, pastaneye, lunaparka gidilir sanıyor. Nil'e göre babalarla konuşulmaz, dertleşilmez, bunun düşüncesi bile komik*" (Asena, 2012, s. 18). Nil'in babasıyla yaşadığı bu ilişki, duygusal bağların ve iletişimin eksikliğini vurgulayarak, geleneksel baba-çocuk ilişkilerinin sınırlı ve yüzeysel kalabildiğine işaret etmektedir. Çocuğu doğuran, besleyen, büyüten, hem maddi hem manevi bütün değerleriyle kızının yanında olan annenin karşısında sadece maddi değerleri sunan baba yer almıştır.

#### 4.3.2.2. Norm Karakter

##### Nil

Norm karakterler, romandaki başkişiden farklı olarak, daha sınırlı ama belirgin bir kimliğe sahip olan ve belirli işlevleri yerine getiren figürlerdir. Bu karakterler, hikâyenin temel amacına hizmet eden araçlar olarak kurgulanır. *“Bir norm karakter, herhangi bir fon karakterden daha boyutlu ve kimlik kazanmış bir karakterdir, romanda belli bir fonksiyonu icra eder. Roman başkişisinin aksine, norm karakter, romanda amaç olmaktan çok bir amacı gerçekleştirmek için kullanılan bir araçtır”* (Stevick, 2017, s. 185). Nilgün’ün kızı Nil, annesini tamamlayan ona yaşam yolculuğunda eşlik eden annesinin doğrularını benimseyerek ilerlediği için norm karakterin özelliğini yansıtmış olmaktadır. Nil, 1970’lerde doğan ve gençlik yılları 1990’lara denk gelen kendinden önceki kuşağa göre daha sorunlu bir kuşağı temsil etmektedir. Nilgün, kızı Nil’i kendi istediği gibi yetiştirmiştir. Nilgün’e göre kızı Nil; güçlü, etken, özgür, aşkı arayan bir kadın olmalıdır.

Nil, annesinin kendisine anlattığı doğrularla yaşama atılırken karşılaşacağı yanlışlar arasında bir bocalama yaşayacaktır. Annesinin işte olduğu gün okuldan birkaç arkadaşlarıyla eve gelen Nil, Murat’ın ona uzattığı uyuşturucuyu içmeyi özgürlük olarak yorumlamıştır. *“Bunun bir cesaret ya da özgürlük, karşı çıkma olmadığını fark edebilirse bundan vazgeçiyor”* (Emel, Coşkun, 2008, s.176). Nil, uyuşturucuyu kullandıktan sonra hata yaptığını fark etmiştir ve hemen annesinin sözlerini hatırlamıştır. *“Kişiliği oluşmuş birinin bu tür şeylere asla gereksinimi yoktur. Bunların verdiği keyifler geçici ve yanlıcıdır”* (Asena, 2024, s. 46). Nilgün, Nil’e yaşam yolculuğunda hem ona kılavuzluk eden bir anne hem de samimi bir arkadaşın yakınlığı sunmaktadır.

Duygu Asena’nın *Aynada Aşk Vardı* romanında yer alan Nil karakteri, Türkiye’de 1990’lar sonrası kadın kimliğini, toplumsal baskıları ve bireysel çatışmaları yansıtan kurmaca bir temsildir. Nil, özellikle genç kadınların patriyarkal toplum içinde yaşadığı görünmez baskıları, beden politikalarıyla kurduğu çatışmalı ilişkiyi ve aşk, cinsellik, annelik gibi alanlarda yaşadığı ikilemleri sembolize eder. Bu yönüyle Nil, dönemin modernleşen ama hâlâ ataerkil yapılarla şekillenmiş Türkiye toplumunda kadın olmanın getirdiği çelişkileri taşıyan bir figür olarak okunabilir. *“Güzellik meselesi, aşk acısı daha çok üçüncü kuşakta, günümüzde, 90’ların gençliğinde ortaya çıkıyor.*

*Diyetler, rejimler, güzellik ya da ince bedene sahip olmak için kendini hırpalamalar...*” (Emel, Coşkun, 2008, s. 174-175). Güzellik takıntısı, duygusal kırılganlıkları ve varoluşsal sorgulamalarıyla Nil, özellikle medyanın, reklamların ve popüler kültürün dayattığı “ideal kadın” imajına ulaşmaya çalışan ama bu uğurda kendilik algısını yitirme riskiyle karşı karşıya kalan kadınları temsil eder.

Nil’in roman anlatısı boyunca ilişki kurduğu erkek karakterler, Nil’in hayatında birer “dönüm noktası” işlevi görmez; aksine, Nil’in içsel çatışmalarını derinleştiren, kimi zaman onu yeniden tanımlayan, kimi zaman da kendi varoluşuna yabancılaştıran figürler olarak yer alır. Roman boyunca Nil’in deneyimlediği erkek karakterler genellikle duygusal mesafeli, bencil ya da kendi ihtiyaçlarını merkeze alan profillerdir. Bu erkekler aracılığıyla, Türkiye toplumundaki yaygın *erkeklik* kalıpları da ifşa edilir. Erkekler çoğunlukla bağlanmaktan kaan, kadınları sadece arzu nesnesi olarak gören pozisyonlarda durur.

AAV romanı biterken yazar; Nilüfer, Nilgün ve Nil’i aynada tek başına bırakır ve yaşamdaki tek gerçeğin aşk ve kendileri olduğu mesajı, metaforik anlamda ayna ögesi ile verilmeye çalışmıştır. Bachelard’ın dş gücü ve imgeye dair felsefi yaklaşımında, nesnelerin düşsel dünyayla kurduğu ilişki son derece önemlidir. Özellikle ayna gibi belirli nesnelere, onun poetik evreninde yalnızca yansıtıcı olmaktan öte, imgelemin sınırlarını hem zorlayan hem de kimi zaman daraltan bir konumda yer alır. Ayna, teknik ve geometrik doğası gereği, dş gücünün serbest çağrışımlı yapısına her zaman kolayca entegre olamaz. Belirginliği ve işlevselliği, onun düşsel alanın çok anlamlı, muğlak ve çoğul doğasına uyum sağlamasını zorlaştırır. Bu nedenle, modern dünyanın simetrik, düzenli ve net araçlarından biri olan ayna, kimi zaman hayal gücünün akışını sınırlandıran bir unsur olarak görülür (Bachelard, 2006, s. 31). Nilüfer, Nilgün ve Nil’in aynadaki yansımaları fiziksel görüntülerinin yanı sıra i dünyalarına, seçimlerine ve hayattan beklentilerine de net bir bakıştır. Roman boyunca okuyucu, bir kadının kendi iç yolculuğuna ve dönüşümüne tanıklık etmiştir. Romanın sonunda başkişi, her ne kadar yara almış olsa da kendi gücünü fark eden, ayakta kalmayı öğrenen bir kadına dönüşmüştür.

Tablo 3

Duygu Asena'nın *Aynada Aşk Vardı* adlı romanında Kadınsı ve Erkeksi Argo, İmge ve Söylemler

Romanın Adı	Kadınsı Argo, İmge ve Söylemler	Erkeksi Argo, İmge ve Söylemler
<i>Aynada Aşk Vardı</i>	Kocaman kız oldu, orospular gibi, kızlara yasak, kadına sahip olmak, bir kadın için, kadın değil kız, kadın değil, bakire, ne orospuluklar yapıyorsun sen, feminist, fahişe, bir kadın olarak,	Erkeklik böyle bir şey, kravat, bıyık, erkeksi, erkekler, bıyıklı maço erkekler, veliaht, tohum, herif

Tablo 3'te görüldüğü üzere *'kadına sahip olmak'* anlayışı, ataerkil toplum düzeninde karşımıza çıkan yaygın bir söylemdir. Bu söylem, kadını öznenen nesneye indirger; sahip olunacak, kontrol edilecek ve korunacak bir varlık gibi görür. Kadın, bir birey olarak değil erkeğin mülkü olarak değerlendirilir. Bu anlayış, evlilikten flörte kadar birçok ilişkiel düzlemde kendini gösterir. Ataerkil söylemler kadınları yalnızca sınırlamaz; aynı zamanda onların kimliklerini de şekillendirir. Örneğin, *'bir kadın için'* ifadesi, davranışların kadın kimliğiyle uyuşup uyuşmadığını sorgulayan bir yargı içerir. *'Bir kadın için fazla cesur'*, *'bir kadın için fazla açık sözlü'* gibi ifadelerle, kadınların bireysel özellikleri kadınlığa dair beklentilerle törpülenir. Bu beklentilerin temelinde ise *'kadın değil kız'* ya da *'kadın değil, bakire'* gibi söylemler yer alır. Burada kadınlık, cinsellikle ilişkilendirilirken; kızlık, masumiyetin ve kontrol edilebilirliğin simgesi haline gelir. Ataerkil düzen için *'kız'* olan değerlidir çünkü henüz *'bozulmamıştır'*, henüz erkek egemen sistemin dışında bir tercih yapmamıştır. Bu bağlamda *'bakire'* kavramı, kadının hem ailesinin onuru hem de toplumun denetim aracı haline gelir. *"Bekâret"*, kadının toplumsal değerini belirleyen ölçütlerden biri olarak konumlanır. Kadın, kendi hayatı üzerinde söz sahibi olduğunda, çoğu zaman *'ne orospuluklar yapıyorsun sen?'* gibi suçlayıcı ifadelerle karşılaşır. Bu ifade, kadınların karar alma yetilerini bastırmak, onları korkutmak ve itaat etmeye zorlamak için kullanılır. Kadının özgürlüğü burada tehlikeli bir sapma olarak görülür. Bu tür söylemlerin karşısında duran bir kimlik olarak *'feminist'* kadın, ataerkil söylem tarafından genellikle bir tehdit

unsuru gibi sunulur. Feminist olmak, yalnızca kadın haklarını savunmak değil; aynı zamanda erkek egemen düzene karşı durmak olarak algılandığı için, bu kelime birçok çevrede hakaret niyetine kullanılır. Böylece kadınların bilinçlenmesi, dayanışması ve mücadele etmesi engellenmek istenir. Yukarıda yer alan örneklerin çoğu zaman vardığı son nokta ise kadının *'fahişe'* olarak etiketlenmesidir. Bu, kadının toplumdan dışlanmasının, damgalanmasının ve bastırılmasının nihai aracıdır. Kadının cinselliği, arzusu ya da bağımsızlığı, fahişelikle eşleştirilerek onun meşruiyeti sorgulanır. Son olarak, *'bir kadın olarak'* başlayan cümleler, kadının tüm eylemlerini kadın kimliği üzerinden yargılamanın bir başka biçimidir. Bu tür ifadeler, kadınlara belirli davranış normlarını dayatır ve onları cinsiyetlerine indirger. Kadın birey olmaktan çıkar, cinsiyetine ait kalıplar içinde yaşamaya zorlanır.

Tablo 3'te erkeksi imlerdeki kavramlardan olan *"kravat"*, modern ve profesyonel erkekliğin sembolüdür. Bedeni sınırlayan, düzenleyen ama aynı zamanda ciddiyet, statü ve disiplinle özdeşleşen bir araçtır. Erkeğin kamusal alandaki varlığını simgeler. *"Bıyık"* ise geleneksel erkekliğin simgelerinden biridir; ataerkil kültürlerde olgunluk, otorite ve çoğu zaman sertlik ve söz geçirme yetisiyle ilişkilendirilir. *"Erkeksi olmak"*, belirli bir güç, duygusuzluk, mantıksallık ve fiziksel üstünlükle ilişkilendirilir. Bu sıfat, hem kadınlara hem de erkeksi olmayan erkeklere karşı sınır çizen dışlayıcı bir söylemdir. Toplumun onayladığı *"doğru erkek"* modeli bu sıfatla şekillendirilir. *"Bıyıklı maço erkekler"*, eril tahakkümün en görünür temsilidir. Bu figür, duygusuzluk, baskıcılık ve cinsel üstünlük gibi ataerkil kodları bir araya getirir. Saldırganlık ve denetim arzusu bu karakterde yüceltilirken, alternatif erkeklik formları ya bastırılır ya da küçümsenir. *"Veliht"*, erkekliğin yalnızca bireysel değil kuşaklar arası aktarılan bir iktidar biçimi olduğunu gösterir. *"Erkek çocuk"*, babanın yerini alacak güç simgesidir. Bu da patriyarkal yapının nesilden nesile nasıl üretildiğini gözler önüne serer. *"Tohum"* metaforu, ataerkil anlatıda üretkenliğin, yaratıcılığın ve soyun devamının yalnızca erkeğe ait olduğu yönündeki inancı pekiştirir. Kadın burada edilgen, sadece *"taşıyan"* bir beden olarak konumlanır; bu da kadının toplumsal rollerinin bastırılmasına zemin hazırlar. Son olarak *"herif"*, kaba güç ve pervasızlık, eril şiddetle ilişkilendirilen bir erkeklik biçimini çağırır. Bu ifade, eril davranış biçimlerinin sıradanlaştırılması, hatta bazen yüceltilmesi için kullanılır.

## 4.4. Aslında Özgürsün

### 4.4.1. Romanın Kimliği ve Özeti

Duygu Asena'nın *Aslında Özgürsün* adlı romanının; ilk baskısı 2001 yılında, yirmi dördüncü baskısı 2024 yılında, Doğan Kitap Yayınları tarafından yapılmıştır. Yazarın feminist duruşunu yansıtan eser, iki kadının – Belgin ve Berna – yaşamları üzerinden bireysel özgürlük, kadın kimliği, toplumsal baskılar ve dostluk gibi temaları işler. Duygu Asena, bu kitapta kadınların gündelik hayatta yaşadıkları çelişkileri, içsel çatışmaları ve özgürlük arayışlarını gerçekçi ve duygusal bir dille aktarır. Duygu Asena'nın gazetecilik kökeni, anlatımında da kendini hissettirir; olaylardan çok karakterlerin düşünce dünyasına ve duygularına odaklanır. Dili sade ama etkili olan bu roman, özellikle modern kent kadınının yaşadığı sıkışmışlığı anlatmasıyla dikkat çeker.

Roman, Berna ve Belgin adlı iki arkadaşın telefon konuşmalarıyla başlamaktadır. Belgin ve Berna gündelik yaşamlarında cereyan eden olaylar üzerine her gün konuşurlar ve roman bu karakterlerin iç dünyalarının diyaloglarla yansıtılması yoluyla şekillenir. Berna; aşk ve iş yaşamıyla ilgili problemleri, Belgin; ev, eş ve çocuğuyla ilgili problemlerini anlatır. Belgin, aynı üniversitede tanıştığı Erkan ile evlenmiş ve bir oğlu olmuştur. Belgin, dışarıdan bakıldığında toplumun onayladığı biçimde bir hayat süren, evli ve çocuklu bir kadındır. Ancak bu “başarılı” görünen yaşam, onun içsel sıkışmışlığını ve mutsuzluğunu gizlemektedir.

Berna, kurulacak olan şirketlerinin kutlama yemeğine Belgin'i davet eder ve iki arkadaş akşam yemeğine katılırlar. O gece Berna'nın arkadaşı Ömer, Belgin'den çok hoşlanır ve kocasından ilgi görmeyen Belgin'de Ömer'e ilgi duymaya başlar. Monoton evliliği ve oğlu Burak'ın gençlik problemleri arasında sıkışarak kendini unutan Belgin, ancak iç dünyasında zamanla fark ettiği bir tatminsizlik ve kimlik bulanıklığı taşır. Belgin'in gelişimi, onun bu içsel huzursuzluğu fark etmesiyle başlamaktadır. Ömer ile çevre ve iklim sorunlarından bahsederler, dernek toplantılarına katılırlar ve düzenlenen seminerlere konuşmacı olarak çağırılırlar. Sosyal sorumluluk projelerine katılan Belgin, geleneksel kadın rollerinden uzaklaşarak roman boyunca kendi kimliğini bulma ve bastırılmış duygularını açığa çıkarma yolculuğuna çıkar. Belgin'in karakteri, toplumun “makbul kadın” tanımını sorgular ve bireysel tatmin ile toplumsal beklentiler arasındaki gerilimi ortaya koyar. Belgin'in, Berna'yla olan dostluğu ve yaptığı sohbetler

sayesinde farkındalığı artar. Hayatında ilk kez “gerçekten ne istiyorum?” sorusunu kendine sormaya başlar. Bu farkındalık onu önce huzursuz eder ama ardından bir uyanışa dönüşür. Kendi kararlarını aldığı vakit bazı alışkanlıklarını ve ilişkilerini sorgulamaya başlayıp güçlü bir kadın görüntüsüyle ortaya çıktığında, eşi Erkan ve oğlu Burak, Belgin’e büyük bir sevgi ve saygı duymaya başlamışlardır.

Berna ise Belgin’in tam tersi; özgürlüğüne düşkün, evlilik ya da çocuk sahibi olmayı hayatının merkezi yapmamış, daha bağımsız bir kadındır. Kendini ifade etme konusunda daha cesurdur. Ancak bu, onun duygusal olarak her zaman dengede olduğu anlamına gelmez. Berna da kendi içinde yalnızlık, sevgi ihtiyacı ve toplumsal yargılarla mücadele etmektedir. Onun hikâyesi, özgürlük arayışının da kendi içinde zorluklar barındırdığını gösterir. Önce Sinan ile birliktelik yaşarken aldatılan Berna, daha sonra Can adında genç bir çocukla flört ederken onun eşcinsel olduğunu anladığında Can’dan da uzaklaşmıştır. Belgin ve Ömer erozyonla mücadele toplantısı için Almanya’ya gittiklerinde Belgin, babası Hayri Bey’in felç geçirdiğini hastaneye kaldırıldığını Berna’dan öğrenir ve hemen ülkeye dönerler. Hayri Bey, bir gün sonra vefat ettiğinde Belgin çok üzülür ve artık derneğe gitmez. Ömer ile de görüşmez.

Tatil için Kapodokya’ya giden Berna, orada kendisinin Keanu dediği gerçek adı Koray olan bir adamla tanışır. Koray, Japonya’dan gelen kafilenin rehberidir, tanışılar ve bir ilişki yaşamaya başlarlar. Berna’nın yaşamına iki kavram yön verir: aşk ve özgürlük. ‘Aşk’ı Koray da bulduğunu düşünen Berna; Koray’ın önce Japonyo’ya, sonra Paris’e gitme teklifini hiç düşünmeden kabul eder. Büyük bir tutku gördüğü bu aşktan da yenik çıkan Berna, Koray’dan da ayrılır. Berna, ülkeye döndüğünde iş yerinden bir grupla Şanlıurfa’ya gider. O gruptan avukat Ali Bey ile tanışılar ve Urfa’da kadınların ne kadar zor şartlar altında yaşam sürdürdüklerine tanık olurlar. İstanbul’a dönerler ve Ali ile Berna arasında bir aşk başlar. Bu ilişki sonunda Berna, Ali’den hamile kalır. Berna, roman sonunda aradığı aşkı ve özgürlüğü bulduğunu hisseder.

Her iki karakterin gelişimi, bireysel yolculuklarındaki farklı yönelimlere rağmen ortak bir noktada birleşir: Kendini tanımak ve dayatılan kalıplardan sıyrılarak öz benliğiyle yüzleşmek. Belgin ve Berna, karşıt gibi görünseler de birbirlerini tamamlayan iki aynadır. Bu yönleriyle, Duygu Asena’nın kadınların özgürleşme mücadelesine dair sunduğu çoksesli anlatımın taşıyıcı figürleri haline gelirler.

*“Belgin ve Berna...”*

*İki kadın...*

*İki hayat...*

*Ve bir yolculuk...*

*Bir iç yolculuk...*

*Belgin ve Berna toplumun ve erkeklerin dayattığı ahlak anlayışına, tabulara karşı çıkıp özgürlüklerini, kimliklerini arıyorlar... Ve de aşkı... Evli ve mutsuz bir kadın olan Belgin ile aşka aşık Berna'nın benliklerini keşif serüveninde her kadın kendinden bir şey bulacak...”* (Asena, 2024, AÖ Arka Kapak Yazısı).

#### **4.4.2. Romanın Kişiler Dünyası**

##### **4.4.2.1. Başkişi**

##### **Berna**

Başkişi, temel çatışmalarla en doğrudan ilişkili kişidir ve değişim ya da dönüşüm yaşar. Anlatı metninde; en yakın arkadaşı Belgin, sevgilileri Sinan, Can, Koray ve Ali, arkadaşı Ömer ile gerçekleşen diyaloglar, hep Berna üzerinden okuyucuya sunulmuştur. Başkişiyi üstlenen Berna, çoğunlukla okuyucunun duygusal ya da düşünsel bağ kurduğu kişidir. *Aslında Özgürsün* romanında Berna, kendi kimliğini bulmaya ve toplumun dayattığı rollerden sıyrılmaya çalışan başkişidir. Bu süreçte en büyük destekçisi olan Belgin, yalnızca yakın bir dost değil, aynı zamanda Berna'nın düşünce dünyasını açan ve onun eyleme geçmesini sağlayan bir rehberdir.

Berna, sevgilisi Sinan'ın evine gittiği akşam, Sinan'ın kendisini manken gibi bir kızla aldattığını öğrenir. Sinan'ın diğer kadına duyduğu ilgi ve ilişkilerindeki dürüst olmama hali, Berna'yı derin bir hayal kırıklığına uğratar. Berna, büyük bir üzüntüyle oradan uzaklaşır. Berna'nın, sevgilisi Sinan tarafından aldatılması, yalnızca bireysel bir ihanetin değil aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerinin derinlemesine bir

yansımasıdır. Toplumda kadına yüklenen "sadık, affedici ve fedakâr" olma beklentisi, bu tür deneyimlerde kadının yaşadığı duygusal travmayı görünmez kılar. Erkek için sadakatsizlik sıklıkla tolere edilirken kadın için duygusal bağıllık bir kimlik ögesi haline getirilmiştir. Bu durum, kadının özne olma hakkını elinden alarak onu edilgen bir konuma iter. Aldatılma eylemi, sadece bir duygusal kırılma değil aynı zamanda ataerkil düzenin kadın üzerindeki tahakkümünün bir dışavurumudur. Simone de Beauvoire'e göre "kadın, erkek neye karar verirse odur; bu yüzden de ona, erkeğe özellikle cinsel yanı ağır basan bir varlık gibi gözüktüğünü belirtmek üzere 'dişi' sıfatı verilir: erkek için kadın tepeden tırnağa cinselliktir, erkek için öyle olduğuna göre de bu onun mutlak değeridir. O, kendine göre değil, erkeğe göre belirlenip ayrılmaktadır; özsel (temel) varlığın karşısındaki özsel olmayan varlıktır. Erkek Özne'dir, Mutlak Varlıktır: kadınsa Öteki Cins'tir" (Beauvoir, 1993, s. 17). Dolayısıyla kadın, özneleşme hakkı elinden alınarak erkeğin tanımı ve beklentisi doğrultusunda biçimlendirilmiş bir 'öteki' olarak konumlandırılır. Ramazan Korkmaz, *Yazınsal Okumalar* kitabında kadını, ötekileştirmeden kurtarabilecek tek şeyin 'kendi sesi' olduğunu söylemiştir: "İnsan yaşamda ötekileşme talihsizliğine uğradığında, başkalaştığında, mankurtlaştığında; onu kurtaracak tek güç, varoluşsal anlamdaki kendine çağrının sesidir. Bu sesi susturmak ebedi anlamda insanın kendisini ötekiliğe mahkûm etmesidir" (Korkmaz, 2015, s. 107). Sinan'ın ihanetinin, sadece romantik değil aynı zamanda toplumsal cinsiyet normlarına dayalı bir kriz haline gelmesi, Berna'yı kendi kimliğini ve özgürlüğünü yeniden tanımaya iten bir dönüm noktası olur. Bu travmatik olay, ona kendi sesini bulma ve içsel özgürlüğünü arama yolunda bir adım atma cesareti verir. Duygu Asena, kadının ötekileştirilmesi ve toplumsal baskılara karşı açık bir duruş sergileyen yazarlardan biridir. Asena, kadının bir varlık olarak özgürlüğüne, kimliğine ve eşitliğine sahip çıkmasının gerekliliğine inanmıştır tüm yaşamı boyunca. Onun eserlerinde, kadının toplum tarafından tanımlanmış dar kalıplara ve rollerine hapsolmaya karşı duyduğu isyan ön plana çıkmaktadır. *AÖ* romanında Berna karakteri, Asena'nın bu ideallerini somutlaştıran bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Berna, kadın olmanın, sadece fiziksel ya da duygusal bir kimlikten ibaret olmadığına inanır ve kadının öteki olmaktan çıkarak özne olabilmesi gerektiğini savunur. "Tarih kadınlar için, aşağı olduklarından başka ne gösteriyor? Gerçekten de ne kadar az sayıda kadın kendini hükümran erkeğin acıtan boyunduruğundan kurtarmayı başarabilmiştir?" (Şahin, 2009, s. 134). Bu sorgulama, yalnızca tarihsel bir tespit değil aynı zamanda kadınların yüzyıllardır maruz bırakıldığı eşitsizliğe karşı yöneltmiş varoluşsal bir itirazdır. Kadınların erkek egemen

toplum düzeninde sürekli olarak ikincil konuma itildiği gerçeği, yalnızca geçmişin değil bugünün de bir yansımasıdır. Ancak bu durum, değiştirilemez bir kader değil, sorgulanması ve dönüştürülmesi gereken bir yapıdır. Kadının kendine ait bir özne olarak varlık göstermesi, toplumsal rollerin yeniden tanımlanmasıyla mümkündür. Gerçek özgürlük, kadının sadece erkek tahakkümünden değil, aynı zamanda kendisine dayatılan edilgen kimlikten de kurtulmasıyla sağlanabilir.

Sinan'dan ayrılan Berna, yirmi dört yaşındaki Can ile tanışmıştır. Berna, Can'ın eşcinsel olduğunu sezdiğinde ona yargılamadan, anlayışla yaklaşır; yönünü bulması için ona yardım eder. Fakat bu olay da Berna'nın hayal kırıklığına uğradığı bir başka hikâyeye dönüşmüştür. Berna, 'aşk'ı ararken bir kez daha yalnız kalmıştır.

Berna, her seferinde içten bir bağ, gerçek bir yakınlık arayışıyla yeni bir ilişkiye adım atar. 'Aşk' onun için varoluşunu anlamlandırma biçimidir. Berna, Kapadokya seyahati sırasında henüz ismini dahi bilmediği, karizmatik bir rehberle karşılaşır ve aralarında kısa süreli ama etkileyici bir duygusal yakınlık gelişir. Bu gizemli etkileşim Berna'yı o denli etkiler ki, ani bir kararla rehberin Tokyo seyahatine eşlik etmeye karar verir. Berna ile Koray arasındaki ilişki, özellikle Koray için büyük ölçüde cinsel yakınlık temelindedir; duygusal ya da düşünsel bir paylaşım neredeyse yoktur. Otel odasında oldukları zaman sadece cinsel eylem gerçekleştirilir. Berna için cinsellik; ilgi, sevgi ve şefkat temelli olsa da Koray için cinsellik sadece 'doyum'dur. Koray, iş gibi gördüğü cinselliği yaşadktan sonra ya uyur ya da otelden dışarı atar kendini. *"Kadın adamın yanına, yatağa yığıldı, güldü erkeğe sarılırken. 'Gözlerin çizgi gibi olmuş' dedi adam ve uyudu hemen... 'Bir yabancı gibi' diye düşündü kadın"* (Asena, 2024, s. 145). Berna, bu ilişkiyi iş olarak görmezken Koray, işini bitirmenin keyfiyle uyur. *"Kadın sarsılmak ister, genel anlamıyla şehveti arar, ama bedeni sevişmenin hiç bir kesin sonucunu yansıtmaz: işte bu yüzden de cinsel birleşme, onun için hiç bitmez: sonu yoktur. Erkeğin alığı zevk ok gibi yükselir, belli bir noktaya gelince tamamlanır ve doyuma ermede ansızın söner; cinsel edimin yapısı bitimli ve süreksizdir"* (Beauvoir, 1993, s. 383). Kadın, cinsel birleşme sürecinde hem bedensel hem de duygusal anlamda bir süreklilik ve derinlik arayışı içindeyken, erkek için bu deneyim daha çok fiziksel bir doruk noktasına ulaşma ve bu noktada tatmin olma çabasıdır.

Yine Berna ve Koray'ın akşam birlikte gittikleri barda, Berna'nın dans ederken çevresinden gördüğü ilgi, Koray'ın sahiplenici ve ataerkil bakış açısını harekete

geçirmiştir. Koray, Berna'yı beğenilen bir birey değil kendine ait bir mülk gibi konumlandırırken cinselliğini de bir iktidar ve kontrol alanına dönüştürür. Koray'ın Berna'ya yaklaşımı, egemenliğini yeniden tesis etmeye yönelik bir cinsel boşalma girişimidir ki bu eylemi gerçekleştirmek için hemen kendine dört duvar bulur: *“Elimden tutuyor, Kiyongaların yanından geçip barın arkasına geçiyoruz, dar, uzun, demir merdivenlerden tavan arası gibi bir yere geliyoruz. Keanu beni delice bir arzuyla öpüyor, okşuyor, ısırıyor, canımı acıtıyor, bluzumu sıyrıyor, hızla pantolonumu çıkartıyor, külotumu yırtıyor. Sert, çok sert... Bana acı veriyor”* (Asena, 2024, s. 154). Bu tür ilişkilerde, özellikle kadın bedeninin ‘acıılma’ ve ‘yırılma’ gibi anlatımlarla tasvir edilmesi, cinsel ilişkiyi daha çok şiddet ve kontrol ile ilişkilendirir. Bunu, toplumsal cinsiyet normları ve ataerkil bakış açıları çerçevesinde değerlendirdiğimizde, kadının bedeni üzerinde erkeğin denetim ve baskı kurduğu, hatta acı vererek arzuyu kendi çıkarlarına göre biçimlendirdiği bir durumla karşılaşırız. Burada kadın, hem arzu edilen hem de acı çeken bir varlık olarak çizilirken, erkek karakterin tavrı, erkeğin güç ve kontrol arzusunun bir yansımasıdır. *“İnsanların elde edebildikleri tek şefkat türü cinsel organlar yoluyla olursa, peşinde koştukları şey de bu olup çıkar”* (Firestone, 1979, s. 178). Koray'ın peşinden koştuğu, bir tür boşluk ve yalnızlıkla beslenen bir haz arayışıdır. Bu durum, duygusal ve cinsel ihtiyaçların birbirine karıştırılması, bireylerin gerçek anlamda bağ kurma ve karşılıklı anlayış geliştirme potansiyelini kısıtlar. Koray'ın hikâyesi, günümüz toplumunun cinsellik ve şefkat arasındaki farkı nasıl bulanıklaştırdığına ve insanların bu farkı keşfetmeden, yalnızca tatmin arayışıyla nasıl bir boşlukta kaybolduklarına dair güçlü bir uyarıdır. Gerçek şefkat, yalnızca fiziksel temastan ibaret değil; duygusal derinlik, karşılıklı saygı ve güvenle şekillenir. Shulamith Firestone *Cinselliğin Diyalektiği* kitabında kadınların ise sevgi ve şefkat bağı ile erkeklere bağlandığını dile getirir:

*“Kadınlar tek eşlidir, sevme konusunda daha başarılıdırlar, sahip olmak isterler, ‘yapışkandırlar’, cinsellikten çok (derin) ‘ilişkilere’ meraklıdırlar, şefkati cinsel istekle karıştırırlar. Erkeklerse yalnızca yatmaktan başka bir şey düşünmezler (şip şak!) ya da kadınları gülünç bir biçimde romantikleştirirler, kadını bir kere kendilerine bağladıktan sonra hiç bitmeyen çapkınlıklar peşinde koşarlar, cinsel ilişkiyi sevgi sanırlar”* (Firestone, 1979, s. 164).

Erkekliğin toplumsal olarak cinsellik merkezli bir kimlikle özdeşleştirildiğini ve bu kimliğin, duygusal derinlikten yoksun, haz odaklı bir anlayışla biçimlendirildiğini gösterir. Nitekim *“Cinsellik, erkeğin ana damarıdır. Bu damarın kesilmesi durumunda erkek güçsüzleşir ve geriye hiçbir şey kalmaz. Nasıl ki masallarda kahramanlar gücünü çizmelerinden alıyorsa erkek de gücünü cinsel organından alır”* (Selek, 2018, s. 153). Bu bakış açısı, erkekliğin cinsellikle özdeşleştirildiği toplumsal kabulleri yansıtır; erkek bedeni ve kimliği, cinsel güç üzerinden tanımlanır ve bu gücün kaybı, erkekliğin de sarsılması anlamına gelir. Sonuç olarak, erkeğin cinselliği yalnızca bir haz ya da üreme işlevi değil, aynı zamanda toplumsal iktidarını ve varoluşunu sürdüren bir araç haline gelir.

Kadınlık ve erkeklik, toplumsal cinsiyetin karşıt ama birbirini tamamlayan iki yönü olarak inşa edilir; bu nedenle biri, diğerinden bağımsız olarak tam anlamıyla kavranamaz. Toplumsal cinsiyet rolleri, ikili bir yapı içinde şekillenirken, her bir kimlik ötekiyle olan ilişkisi üzerinden tanımlanır. Bu durum, kadın ve erkek kimliklerinin birbirine referansla kurulduğunu ve anlamlarını bu karşılıklı ilişki içerisinde kazandığını gösterir. *“Kadınlık ve erkeklik, birbiri içinde anlam kazanan kavramlardır ve kadını anlamak için erkeğe; erkeği anlamak için de kadına bakmak bir zorunluluktur”* (Zeybekoğlu, 2013, s. 2 ). Dolayısıyla, toplumsal cinsiyetin anlaşılması, yalnızca tek bir cinsiyet üzerinden değil her iki kimliğin karşılıklı etkileşimleri ve sınır çizimleri üzerinden okunmalıdır. Bourdieu ise eril ve dişil arasındaki karşıtlığı şöyle ele almıştır:

*“Yüksek/alçak, altta/üstte, önde/arkada, sağ/sol, doğru/eğri (ve düzenbaz), kuru/nemli, sert/yumuşak, baharatlı/tatsız, dışarıda(kamusal)/içerde(özel) vs. ki bunlar, bazıları için, bedensel hareketlere tekabül eder yüksek/alçak, çıkmak/inmek, dışarıda/içerde, çıkmak/girmek”* (Bourdieu, 2016, s. 20).

Bourdieu'nun eril ve dişil karşıtlıklar üzerine yaptığı çözümleme, toplumsal cinsiyetin yalnızca biyolojik bir farktan ibaret olmadığını, kültürel kodlarla derinlemesine inşa edildiğini gösterir. Yüksek ve alçak, içeri ve dışarı, sert ve yumuşak gibi ikilikler, mekânsal ya da fiziksel yönelimleri değil; bedenlerin nasıl davranması gerektiğine dair beklentileri ve güç ilişkilerini de biçimlendirir. Bu ikilikler, toplumsal cinsiyetin gündelik yaşamdaki yeniden üretimini gözler önüne sererken, aynı zamanda kadınlık ve erkekliğin sembolik anlamlarla nasıl yüklendiğini de ortaya koymaktadır.

Romanda işlenen diğer bir konu namus cinayetleridir. Toplumların geleneksel değer yargıları içinde “namus” kavramı çoğunlukla kadın bedeni ve davranışları üzerinden tanımlanmış, böylece bireysel ahlak anlayışından çok, kadının toplumsal konumu ve itaatkârlığıyla ilişkilendirilmiştir; bu durum, namusun neden daima kadına aitmiş gibi algılandığını ve erkeklerin bu kavramdan çoğu zaman muaf tutulduğunu açıkça ortaya koymaktadır. *“Bu köyde bir kızı traktör altında ezmişler. Namuslarını kirletiyorlar diye, aile meclisi toplanmış ve kızı öldürmeye karar vermişler. Herkesin gözü önünde çiğnemişler... Kimse de kurtarmaya, durdurmaya çabalamamış. Düşünebiliyor musun, bir kız bir erkekle gezdi diye hatta sinemaya gittiği için bile, ailenin namusu söz konusu olabiliyor ve cezası da ölüm. Ne diyeceğimi bilemiyorum. Şaşkın ve üzgünüm”* (Asena, 2024, s. 198). Berna, Urfa’ya gittiğinde namus cinayetleri gereği hiç suçu olmayan genç kızların öldürüldüğünü öğrendiğinde çok üzülür: *“Belgin, niçin sesimiz çıkmıyor? Niçin bunları bilmiyoruz? Bilsek bile kanksıyor, hiç aldırıyoruz. Niçin tepki göstermiyoruz? Niçin kitleler halinde birleşip, bu iğrenç şeyleri protesto etmiyoruz? Bu konuda insanları galeyana getirmeliyim”* (Asena, 2024, s. 199). Berna’nın yaşadığı bu farkındalık anı, ataerkil şiddetin sürekliliğini sağlayan toplumsal suskunluğa karşı yöneltilmiş güçlü bir eleştiridir; karakterin içsel sorgulamaları, yalnızca bireysel bir vicdan muhasebesi değil, aynı zamanda toplumsal adaletin sağlanabilmesi için kadınların kolektif bilinçe ulaşması gerektiğini vurgulayan bir bilinçlenme sürecine işaret etmektedir.

#### 4.4.2.2. Norm Karakter

##### Belgin

Belgin, özgürlük fikrini içselleştirmiş, bireysel sınırlarını bilen ve kendi hayatının sorumluluğunu almış bir kadındır. Yazar, Belgin karakterini başkişi Berna’nın içsel yolculuğunda tamamlayıcı bir unsur olarak konumlandırır. Bu bağlamda Belgin, Berna’nın kendi benliğini yeniden inşa etmesine katkıda bulunan dönüştürücü bir figürdür. *“Norm karakter, pek çok şekilde özellikle derinliği olan bir perspektifle, roman başkişisinin kusurlarını yansıtan bir ayna gibi kullanılabilir. Bazen derinlemesine anladığı gerçekliği yansıtarak, bazen de sağduyunun ve akli başında gerçeğin sözcüsü olarak roman başkişisinin moral körlüğünü ve hatalarını aydınlığa*

*çıkabilir*” (Stevick, 2017, s. 186). Berna'nın yaşadığı kırılma anlarında Belgin'in ona sunduğu perspektif ve destek, başkişinin karakter gelişiminde belirleyici rol oynar. Başkişinin eyleme geçmesinde hem tetikleyici hem de dengeleyici bir güç olan Belgin, yazarın Berna'dan beklediği içsel uyanış ve değişim sürecinde ona eşlik ederek onu tamamlayan ve yer yer onun yerine düşünen bir yardımcı norm kişi olarak işlev görmektedir.

Duygu Asena'nın *Aslında Özgürsün* adlı romanında Belgin karakteri, kadınların toplumsal rollerini sorgulayan ve bu rollerin dışına çıkma cesareti gösteren bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Evliliği nedeniyle eğitim hayatını yarıda bırakmak zorunda kalan Belgin, evlilik ilişkisinde yaşadığı sorunlar sonrası, kendi varlığını yeniden inşa etmek adına toplumsal çalışmalara yönelmiştir. Bu süreçte kazandığı deneyimler, onun hem birey olarak güçlenmesine hem de aile ve toplum içindeki konumunun değişmesine neden olmuştur. “*Evet, oldukça değişti, beni yeniden keşfetti, ama öteki ben, yani yalnızca evle, kocasıyla, çocuğuyla ilgilenip dış dünyaya kapılarını kapatmış olan bene böylesine kötü davranmasını affedemiyorum işte*” (Asena, 2024, s. 221). Belgin'in yaşadığı bu dönüşüm, feminist kuram açısından değerlendirildiğinde, kadının kamusal alana çıkışının onun üzerindeki geleneksel cinsiyet rollerini kırma potansiyelini taşıdığı görülür. Belgin'in ev içinden çıkarak toplum yararına faaliyetlerde bulunması, bu ayrımın dışına çıkarak kadının kamusal alandaki varlığını görünür kılar. Kadının eğitim yoluyla edindiği bilgi birikimi ve üretkenliği, ona yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda duygusal ve sosyal bağımsızlık da kazandırır. Belgin'in değişen hayatı, bu sürecin somut bir örneğidir. Bu bağlamda Duygu Asena, yalnızca bireysel bir başarı hikâyesi sunmaz; aynı zamanda kadınların özgürleşmesinde eğitimin ve çalışma yaşamının ne denli hayati olduğunu da gözler önüne serer. Belgin'in karakter gelişimi üzerinden kadınların bağımsızlaşmasının mümkün olduğunu gösteren Asena, feminist bir duruşla, toplumsal cinsiyet kalıplarının sorgulanması ve yeniden inşası gerektiğine dikkat çekmektedir. Duygu Asena'nın *Aslında Özgürsün* adlı romanında Belgin'in: “*Ben olmak istiyorum, BEN... Erkan'ın karısı, Burak'ın annesi, Ömer'in sevgilisi, derneğin üyesi, Berna'nın arkadaşı, Nihal'in kızı değil... Ben... BELGİN...*” (Asena, 2024, s. 164) şeklindeki ifadesi, kadının özneleşme sürecine dair güçlü bir içsel farkındalığı yansıtmaktadır. Bu cümle, bireyin toplumsal rollerin ötesinde kendi benliğini inşa etme arzusunun açık bir göstergesidir. Kadınların, tarihsel olarak çeşitli toplumsal ilişkiler içinde konumlandırılması –eş, anne, sevgili, evlat ya da arkadaş gibi

kimliklerle tanımlanması– onların bireysel varoluşlarının çoğu zaman göz ardı edilmesine neden olmuştur. Belgin’in bu çıkışı, işte tam da bu görünmezliğe bir başkaldırıdır. Belgin’in “Ben olmak istiyorum” sözü, nesneleştirici tanımlamaları reddederek birey olma talebini ortaya koyarken aynı zamanda kendilik sürecinin başladığı noktaya da işaret etmektedir. *“Nihayetinde tin kendisini dünya tarihinde tanıyarak özne olur; yabancılaşmaktan kendisine geri döner ve bireyin kendisini evrensel, evrenselin birey olarak bildiği etik dünyasını tesis eder”* (Direk, 2017, s. 164). Kadın artık başkalarının ona biçtiği rolleri değil kendi seçtiği kimliği yaşamak istemektedir. Bu bağlamda Belgin’in arayışı, Simone de Beauvoir’ın *“kadın doğulmaz, kadın olunur”* sözüyle de örtüşmektedir. Kadın, toplumsal rollerin değil kendi iradesiyle biçimlendirdiği varoluşun ürünü olmalıdır. Belgin’in içsel dönüşümü, bu anlamda yalnızca bireysel değil, aynı zamanda yapısal bir direniştir; patriyarkal sistemin kadına atfettiği ikincil konumlara karşı bir özneleşme çabasıdır.

Başkişi Berna da Belgin’in kendilik sürecine katkı sunmak ister. Kadınların, evlilik ve annelik rollerine sıkı sıkıya bağlı biçimde yaşamaya yönlendirilmeleri ve bu roller dışına çıkmaya çalıştıklarında toplumsal yargılarla karşılaşmaları, karakterler arası bir konuşmada eleştirel bir bakışla dile getirilir:

*“-Of Belgin, (...) Alt tarafı masada bir erkek oturdu... Ay, vallahi hepiniz aynısınız, köle gibisiniz, aslında sizde kabahat, baştan nasıl alıştırırsanız öyle gider. Önce kedi gibi eve kapanyorsunuz, sonra sıkılınca da iş işten geçmiş oluyor. (...) Eve tıklılmış, aman kocam, ay çocuğum, kendini yaşamıyorsun. Seni üzmemek için söylemiyorum bunları, ama biraz da kendini yaşa, kendini bul”* (Asena, 2024, s. 37).

Bu doğrultuda Duygu Asena’nın anlatısı, kadın kimliğinin geleneksel rollerle sınırlandırılmasına yönelik eleştirel bir tutum sergileyerek, bireysel özerklik ve toplumsal cinsiyet eşitliği bağlamında feminist kuramın temel argümanlarını edebi düzlemde görünür kılmaktadır. Duygu Asena’nın anlatı dünyasında, maddi sermayeden yoksun kadın için evlilik kurumu, ilk bakışta toplumsal kabul ve korunma sağlayan bir yapı gibi görünürken zamanla öznenin hareket alanını daraltan, onu ekonomik ve duygusal bağımlılıkla çevreleyen bir denetim mekanizmasına dönüşmektedir. *“Nietzsche demiş ki ‘Evlilik düşünce insanının hamle yeteneğini köstekler. Zaten ne*

*Herakleitos evlenmiştir, ne Eflatun, ne Spinoza, ne Kant. Sokrates için sadece evliliğin zararlarını göstermek ve alay etmek için evlenmiştir.’ Balzac’ın romanlarında da evlilikle yaratıcılığın ölümü anlatılmış... İzdivaç dehanın intiharıdır gibi. Balzac bir de demiş ki, Evlilik bugünkü koşullar altında kanuni bir fuhuştur...” (Asena, 2024, s. 196).* Tarihsel ve felsefi perspektiften bakıldığında, evlilik kimi düşünürler ve yazarlar için yalnızca bir toplumsal kurum değil aynı zamanda bireysel yaratıcılığı, entelektüel özgürlüğü ve varoluşsal özerkliği tehdit eden bir sınır çizgisi olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla Duygu Asena’nın görüşü bu düşünürlerle paralellik taşımaktadır. Belgin, iletişimin yerini sessizliğin, sevginin yerini görev bilincinin aldığı bir ortamda ‘yuva’ kavramı, yalnızca dört duvar arasında sürdürülen bir tahammül ilişkisine dönüştürülürse o ilişkiden vazgeçilmesi gerektiğini düşünmektedir: *“Yuva dedikleri şey ne? Asık suratlı insanların bir araya gelip, hiç konuşmadan, hatta saygısızca yaşadıkları dört duvarı eğer, neden yıkılmasın?” (Asena, 2001, s.174).*

*Aslında Özgürsün romanında Belgin, kadına toplumsal normlar tarafından yüklenen geleneksel kimlikleri sorgular ve bu rollerin dışına çıkarak, birey olma talebini güçlü biçimde ortaya koymaktadır:*

*“Bana bu rolü kim biçmiş, söyler misin kim? Bayan Nihal ile Bay Hayri mi? Onlar mı söylemişler, “İyi bir adam bul evlen, evlilik çok önemlidir okulu bırak, sonra bir bebek yap kendini ona ada... (...) ben ne yaptım, kimim ben diye kendini sorgulamana gerek yok, evinin kadınısın, kocanın eşisin, oğlunun annesisin, yeter bunlar sana” (Asena, 2024, s. 187).*

Belgin’in bu sorgulayıcı çıkışı, ataerkil düzene karşı duyduğu öfkeyi ve isyanı açıkça ortaya koymaktadır. Simone de Beauvoir: *“kadının durumunu garip bir biçimde belirleyen şeyse, her insani varlık gibi bağımsız, özgür olmak isteyen kadının, erkeklerin kendisini Başka, Öteki varlık olmaya zorladıkları bir dünyada kendini keşfedip seçmesidir” (Beauvoir, 1993, s. 32)* derken gerçekten de kadının özgürleşmesi kendini başkalarının tanımları dışında var etmesiyle mümkündür. Roman, bu anlamda kadının özneleşme sürecinde toplumsal cinsiyet normlarına karşı verdiği mücadelenin önemini vurgulamaktadır. Bu mücadelecî karakteriyle Berna’ya ışık olan Belgin: *“Hiçbir şey bilmiyoruz Berna... Bilemeyeceğiz... Ama bildiğim bir şey var, kendi hayatımızı yönetebiliriz. Kendimize sahip olabiliriz. Eğer birilerinin bize sahip olmasına izin*

*vermezsek ve kendimizi tembelce hayatın akışına bırakmazsak her şey daha güzel olacaktır”* (Asena, 2024, s. 237). Berna da Belgin’e şöyle cevap verir:

*“Haklısın, hiçbir zaman bilemeyeceğiz neler olacak? Erkan seni hep sevecek mi, Ömer seni kolayca unutacak mı, sen sevgili Belgin, yeni yaşamında başka hangi başarıları yakalayacaksın ve ben, Ali’yle yaşam boyu dingin ve tutkulu bir beraberlik kurabilecek miyim ve bebeğim bana pişmanlık verecek mi?”* (Asena, 2024, s. 239).

Belgin’in yaşam mücadelesinin en yakın tanığı karşı cinsi olan eşi değil, Berna’dır. Bir kadının gücünün farkında olan yine bir kadındır. Belgin, kendine dönüş sürecinde kendine en yakın gördüğü Berna’ya teşekkür eder: *“Dilerim hep iyi olursun sevgili kardeşim benim, hep iyi oluruz. Burak okulda, Erkan işinde, annem bir başka âlem, ablam arkadaşım değil. İyi ki varsın Berna”* (Asena, 2024, s. 139).

Roman anlatısı boyunca Belgin ve Berna her daim birbirlerinin kendilerini gerçekleştirmelerine zemin hazırlamışlardır. Berna, Belgin’in konuşmacı olarak katılacağı panele onu izlemeye gittiğinde Belgin’e hayran kalır: *“Belgin olağanüstüydün... Seninle gurur duyuyorum. Belgin ne cevherler varmış sende, nihayet ortaya çıkarttın, bunda benim de payım olduğu için mutluluktan uçuyorum”* (Asena, 2024, s. 210). derken Belgin de Berna için şu sözleri söyler: *“Elbette senin payın var, hep destekledin, hep uyardın beni”* (Asena, 2024, s. 210). Roman boyunca Belgin ve Berna arasındaki ilişki, yalnızca bir dostluk değil aynı zamanda karşılıklı gelişim ve dönüşüm alanı olarak kurgulanmıştır. Her iki karakter kendi bireysel yolculuklarında zaman zaman içsel çatışmalar yaşasa da birbirlerine sağladıkları duygusal ve entelektüel destek sayesinde benliklerini daha güçlü bir şekilde inşa etme fırsatı bulurlar. Berna’nın Belgin’in başarısıyla gururlanması ve bu gelişimde kendisinin de payı olduğunu dile getirmesi, kadınlar arası dayanışmanın güçlendirici etkisinin ifadesidir. Aynı şekilde Belgin’in, Berna’nın kendisine verdiği sürekli desteği ve yönlendirici etkisini açıkça kabul etmesi, bu ilişkinin tek taraflı olmadığını ve her iki kadının da birbirinin kendilik sürecinde aktif bir rol üstlendiğini gösterir. Bu bağlamda, Asena’nın anlatısı kadınlar arasında rekabete değil, birbirini tamamlayan ve görünmez emeğiyle güçlendiren bir bağa odaklanarak kadın dayanışmasının bireysel özgürleşme üzerindeki dönüştürücü gücünü görünür kılmıştır.

#### 4.4.2.3. Fon Karakterler

Anlatıya somutluk kazandırma işlevini üstlenen Semra, romanın kişiler dünyasında fon karakteri temsil etmektedir. Berna'nın sekreteri olan Semra, kocası tarafından aldatılan bir kadındır. Duygu Asena, romanlarında kadının bağımsızlığını elde edebilmenin en güçlü göstergesi olarak 'para' karşımıza çıkmaktadır. Semra, eşinin sadakatsizliğini bilmesine rağmen ondan ayrılmayı düşünemez; çünkü içinde bulunduğu koşullar onu boyun eğmeye zorlar. Aşağılanmaya ve duygusal şiddete maruz kalmasına rağmen çoğu zaman bu durumun sorumluluğunu kendinde arar. Bedeni üzerinden suçluluk duygusu üretir; örneğin fazla kilolarını ihanete gerekçe olarak görür. Ekonomik ve toplumsal güçten yoksun oluşu, evliliği onun için bir zorunluluk haline getirir ve bu zorunluluğu çeşitli rasyonelleştirmelerle meşrulaştırmaya çalışır: *-Hâlâ kocasını sevdiğini söylüyor, ama bu bence çaresizlikten, öyle sanıyor, gidecek gücü yok ya, sevginin, aşkın arkasına sığınıyor. 'Seviyorum ayrılammam' diyor ki, kimse onu mecbur olduğu için oturuyor sanmasın"* (Asena, 2024, s. 123). Duygu Asena, kadınların kendilerine olan güvensizliklerini eleştirmektedir: *"Erkeklerde o zaman iyice yayılıp oturuyorlar. Nasıl olsa kadın çekip gidemez diye istedikleri gibi yaşıyorlar"* (Asena, 2024, s. 77). Erkek, kadının ekonomik nedenlerle ilişkiyi terk edemeyeceğini bilerek sorumluluklarını ihmal eder ve sadakatsizlik, ilgisizlik ya da duygusal şiddet gibi davranışları meşrulaştırılmış bir hak gibi yaşamaktadır. Semra, daha fazla edilginleştirilmeye dayanamaz ve kurtuluşu yine başka bir erkekte arar. Ataerkil sistemin kadın kimliğine yüklediği bağımlılık kalıbı, Semra'nın yaşadığı çıkmazı derinleştirir. Kendi öznesi olarak var olma imkânı elinden alınan Semra, içinde bulunduğu edilginliği kırmak isterken bile çözümü yine erkek merkezli bir yapının sınırları içinde arar. Bu durum, kadının özgürleşme arzusunun dahi ataerkil normlar tarafından kuşatıldığını ve alternatif olarak sunulan yolların da aslında aynı tahakküm ilişkilerini yeniden ürettiğini gösterir.

*Aslında Özgürsün* romanında diğer bir fon karakter Canan'dır. Canan da aldatılan bir kadındır. Duygu Asena'nın romanlarında sıklıkla aldatılan kadınları merkeze alması, ataerkil toplumun kadın üzerindeki iktidar mekanizmalarını görünür kılma çabasıyla doğrudan ilişkilidir. Aldatma, erkek egemen düzenin kadın bedeni ve duyguları üzerindeki denetimini sürdürme biçimidir. Romanın kadın karakterlerinden Canan, geçirdiği tıbbi bir müdahale sonrasında biyolojik annelik imkânını kaybetmiştir. Ancak bu durum, ataerkil zihniyetin şekillendirdiği aile ve kadınlık anlayışı içinde

empatiyle karşılanmak yerine, bir tür eksiklik ya da yetersizlik olarak değerlendirilir. Canan'ın eşi, bu gerçeği bilmesine rağmen, bir gece alkol etkisi altındayken çocuk sahibi olma arzusunu gerekçe göstererek fiziksel şiddete başvurmuştur:

*“Adam çok sarhoştı... ‘ben bir kadın istiyorum, bana bir oğlan doğuracak kadın’ dedi. ‘Ben bir kadını’ dedi Canan. Her şeyimle bir kadın. Senden zevk alıyorum, doyuma ulaşıyorum, seksi seviyorum, ben bir kadını, bu kadar aptal olamazsın’ dedi. ‘Her kadın benden zevk alıyor, ama onlar bana bir oğlan da verebilirler’ dedi adam. ‘Kim senden zevk alıyor?’ dedi kadın. ‘Beraber olduğum her kadın’ dedi adam. Canan çıldırmıştı. Bileğini adamın elinden kurtuldu ve yüzüne bir tokat attı. O da Canan’a vurdu. Hem de iki kere vurdu. Canan’ın gözü mosmor oldu” (Asena, 2001, s. 207).*

Romanın bu sahnesi, ataerkil toplumsal yapı içinde kadın ve erkek arasındaki güç ilişkilerinin çarpıcı biçimde ortaya konduğu bir çatışma anını yansıtır. Canan, cinselliği öznel bir haz, kimliği ise bütünlüklü bir varoluş olarak tanımlamaya çalışsa da erkeğin söylemi onu indirgemeye devam etmektedir. Kadının bireysel arzusu ve cinsel tatmini, erkek için ikincil; hatta önemsizdir. Kadını “tam” yapan şey, onun ‘erkek çocuk doğurabilme’ potansiyelidir. Erkek karakterin “kadın” tanımını yalnızca biyolojik üreme kapasitesiyle sınırlaması ve kadın bedeninin salt doğurganlık üzerinden değerlendirildiğini göstermektedir.

Gökçe, romanda geçen diğer bir fon karakterdir. Belgin’in ablası ve eniştesi, kızları Gökçe üzerinde yoğun bir denetim kurarak otoriter ebeveyn figürleri olarak resmedilir. Özgürlük alanı neredeyse yok denecek kadar kısıtlanan genç kız, bu kontrol mekanizmasına bir tepki olarak intihar girişiminde bulunur. Ardında bıraktığı mektupta kendisini ailesinin oyuncacı olarak tanımlaması, bireysel özerkliğini yitirilişinin dramatik bir ifadesidir. *“Dayanamıyorum. Gitmek istiyorum. Kendi kurallarınız kendi tutsaklığınızla yaşayın. Ben ise, bu tutsaklığı hak etmiyorum. Bir süre üzülürsünüz... Yüzde yüz sahip olduğunuz oyuncacığınız gitti diye. Ama gördünüz mü, bir oyuncak bile, karar verirse özgürleşebiliyor demek” (Asena, 2024, s. 172).* Genç kızın mektubu, ataerkil toplum düzeninde kadının ve özellikle genç kızların karşı karşıya kaldığı sistematik denetim, tahakküm ve nesneleştirme biçimlerinin içerden bir itirafı niteliğindedir. “Oyuncak” benzetmesi, birey olmaktan çıkarılıp ebeveyn otoritesinin mülkiyetine indirgenen bir varoluşu simgeler. Bu metafor, kadının şekillendirilebilir ve

kontrol edilebilir bir nesne olarak konumlandırıldığını gösterir. Genç kızın intihar girişimi, pasif bir boyun eğiş değil; aksine, nesneleştirilmiş bir varlığın özgürlük için verdiği son çığlık ve ataerkil düzene karşı radikal bir reddiye olarak okunabilir. Son cümledeki “bir oyuncak bile karar verirse özgürleşebiliyor” ifadesi ise, bastırılmış bireyliğin, en uç noktada dahi irade beyanı gösterebileceğini vurgular ve ataerkil tahakkümün mutlak olmadığını ima eder.

Duygu Asena, ısrarla ataerkil toplumun kadın üzerindeki baskılayıcı etkisini işleminin temel nedeni, bu düzenin kadın kimliğini sistematik biçimde bastıran ve onu ikincil konuma iten yapısal özellikler taşımasıdır. Kadın karakterlerinin yaşadığı özgürlük arayışı, çoğu zaman aile, evlilik, namus ve itaat gibi toplumsal kavramlarla kuşatılmıştır. Asena bu kuşatmayı teşhir ederek, hem okuru sorgulamaya davet eder hem de kadınların maruz kaldığı görünmez tahakküm biçimlerini açığa çıkarır. Böylece onun yazını, kadınların yalnızca yaşadıklarını değil, yaşamak zorunda bırakıldıkları hayatları da dile getirir.

Tablo 4

*Duygu Asena'nın Aslında Özgürsün adlı romanında Kadınsı ve Erkeksi Argo, İmge ve Söylemler*

Romanın Adı	Kadınsı Argo, İmge ve Söylemler	Erkeksi Argo, İmge ve Söylemler
<i>Aslında Özgürsün</i>	Kadın gibi, Düzenin kadını oldun, Şuh kadımlar, Orospu gibi giyindim, klitoris, cilveli kadın, rahim, çocuk torbası, orgazm, vajina, kudurmuş kadımlar gibi, Sevgili biricik bekâretim Erkan'a kısmet oldu, fahişe, yumurtalarının ürünü, ağda, git kendine oğlan çocuk verecek rahim bul, kadınsı, bakire iken gebe kalan kızlar...	Erkeğin kalbine midesinde gidilir, maço erkekler, sersem bir koca, işkenceci herif, büyük reis, o bir erkek, bu herifler için her kadın sanki potansiyel yatak arkadaşı, erkekler gerzektir, ibne, eşcinsel erkek Can, oğulcuklar, sinameki, boşalıyorlar, tahrik, sertleşmiyor, pipi, heteroseksüel erkekler, biseksüel, ereksiyon, seks, gay, erotik, erkeklerin bu türü, erkeğini yüceltiyor, spremlerinin ürünü, traş, jigolo, libido

Yukarıdaki tabloda görüleceği üzere kadınsı ve erkeksi argo, imge ve söylemler oldukça yoğundur. Asena'nın romanlarında cinsellik, bireysel bir deneyim olmaktan çok, toplumsal normlar tarafından şekillendirilmiş bir denetim alanı olarak ele alınır. Yazar, toplumun ahlaki sınırları ihlal ettiğini düşündüğü cinsel ifadeleri cesurca metne taşıyarak, kadının bedenine ve arzularına sahip çıkma hakkını savunur ve cinsel özgürlüğün meşruluğunu tartışmaya açar.

Tablo 4'teki kadınsı ifadeler, kadının biyolojik özelliklerinin –*rahim, klitoris, vajina gibi*– onu salt üreme işleviyle tanımlamak için nasıl araçsallaştırıldığını ve cinselliğinin nasıl denetlendiğini gösterir. “*Bekâret, bakire iken gebe kalan kızlar, Sevgili biricik bekâretim*” gibi ifadeler, kadının bedenine dair ahlaki kontrol mekanizmasının ne kadar güçlü ve yaygın olduğunu işaret ederken, “*orospu gibi*

*giyindim, şuh kadınlar, fahişe*” gibi imgeler, kadının arzularını ifade ettiği ya da bedenini görünür kıldığı anda maruz kaldığı toplumsal yaftalamayı temsil eder. “*Çocuk torbası, rahim bul*” gibi kullanımlar ise kadını sadece bir taşıyıcı ya da biyolojik araç gibi konumlandırarak insanlık onurunu görmezden gelen cinsiyetçi söylemleri ifşa eder. Bu ifadeler bütünü, kadının bedeni ve cinselliği üzerindeki tahakkümün hem dilsel hem kültürel düzlemde nasıl kurulduğuna hem de kadınların bu tahakküme karşı nasıl bir farkındalık geliştirmesi gerektiğine dikkat çeker.

Tablo 4’teki “*Maço erkekler, büyük reis, işkenceci herif, o bir erkek*” gibi ifadeler, erkeklerin toplumsal olarak kabul gören güçlü, baskın ve dominant özelliklere sahip olmaları gerektiği yönündeki beklentileri ifade eder. Toplumda erkek olma algısına dair kalıplaşmış bir düşünceyi yansıtır. Bu tür imgeler, erkekliğin agresiflik, liderlik ve güç ile özdeşleşmesi gerektiğine dair bir düşünceyi yaygınlaştırır. “*Seks, erotik, libido, sertleşmiyor, ereksiyon, pipi, boşalıyorlar*” gibi kelimeler, erkeklerin cinsel kimlikleri ve performanslarına dair beden ve arzuya dair imgeleri içerir. Bu imgeler, erkeklerin cinsel gücü ve performanslarıyla ilgili baskıların, toplumsal normların ve beklentilerin altını çizer. “*Eşcinsel erkek, biseksüel, gay*” gibi terimler, erkeklerin cinsel yönelimleriyle ilgili önemli bir meseleyi gündeme getirir. Bu ifadeler, toplumların dışında kalan cinsel kimliklere ve pratiklere karşı toplumsal tutumları yansıtır. Heteroseksüel olmayan erkekler, bazen marjinalleşmiş veya dışlanmış gruplar olarak algılanabilir. “*Erkeğini yüceltiyor, her kadın sanki potansiyel yatak arkadaşı*” gibi ifadeler, erkeklerin kadınlarla olan ilişkilerini genellikle cinsel açıdan değerlendiren, kadınları çoğunlukla cinsel obje olarak gören bir bakış açısını ifade eder. Bu, patriyarkal yapının bir yansımasıdır ve erkekler ile kadınlar arasındaki güç ilişkilerini gösterir.

## 4.5. Aşk Gidiyorum Demez

### 4.5.1. Romanın Kimliği ve Özeti

Duygu Asena’nın beşinci romanı 2003 yılında yayımlanan *Aşk Gidiyorum Demez*, Doğan Kitap Yayınevi tarafından basılmıştır. Roman, adıyla da ironik bir

biçimde başlar. Aşk, gerçekten gitmeden önce sinyaller verir mi? Yoksa her şey bir anda mı biter?

Duygu Asena'nın *Aşk Gidiyorum Demez* adlı romanı, bireysel ve toplumsal dinamikler arasındaki çatışmayı derinlemesine incelerken, modern kadın kimliğinin inşasına dair önemli ipuçları sunmaktadır. Eser, Güler adlı bir anlatıcının gözünden, özellikle kadınların kendi kimliklerini bulma ve bu kimlik etrafında anlamlı ilişkiler kurma çabalarını ele almaktadır. Anlatı metninde Güler'in arkadaşı Demet'in Sinan ile olan ilişkisi ve Selin'in Bora ile olan evliliği merkeze alınarak bu bireylerin hayatlarındaki dönüm noktaları okuyucuya sunulur. Aynı zamanda, Duygu Asena'nın dil kullanımı ve karakterlerinin derinliği, okuyucuya yalnızca bireysel ilişkilerin değil aynı zamanda toplumsal yapının kadınlar üzerindeki etkilerini de sunar. Asena, bu eserde cinsiyet, aşk, sadakat ve özgürlük gibi evrensel temalar üzerinden okuyucuya toplumsal değerleri sorgulatmayı amaçlar. Romanın karakterlerinin yaşadığı ikilemler, modern toplumda kadının içsel çatışmalarını ve bu çatışmaların dış dünyadaki etkilerini anlamamıza yardımcı olur.

Duygu Asena'nın *Aşk Gidiyorum Demez* adlı romanı, anlatıcı Güler'in bakış açısından sunulmuştur. Güler, eline kalemi ilk aldığı anda niyeti çok nettir: Bu hikâyeye kendisi için değil iki yakın dostu Demet ve Selin içindir. Onların yollarını, seçimlerini, hayatta karşılarına çıkan kırılma anlarını anlatmak istemiştir. Güler, eserin başında bu metni, yakın arkadaşları Demet ve Selin'in yaşam öykülerini aktarmak amacıyla yazdığını söylese de ilerleyen sayfalarda kendi yaşamına ve iç dünyasına da değinerek anlatının merkezine kendisini kısmen yerleştirir. Bu durum, anlatıcı kimliği ile öznel deneyim arasındaki sınırları bulanıklaştırarak metne çok katmanlı bir anlatı yapısı kazandırır.

Güler, kırklı yaşlarına geldiğinde, bir trafik kazası yaşamıştır. O zamanlar otuz iki yaşındadır, eşi Yılmaz ise otuz dört. Yılmaz, dışarıdan pek çok kadının ilgisini çekebilecek bir adam olmasına rağmen kalbini yıllar önce yalnızca Güler'e vermiştir. Fakat kazadan sonra Yılmaz felç kalır ve Güler, sekiz yıl boyunca Yılmaz ölene kadar onun bakımını üstlenmiştir. Gençliğini, zamanını, sabrını bu sessiz mücadeleye adanmıştır Güler.

Güler, hikâyenin en başında Demet'le Selin'i -henüz birbirlerini tanımazlarken- tanıyordu. Birbirlerinden habersiz yaşayan bu iki kadının hikâyesini bir araya getirecek kişi Güler'dir. Demet'in haber spikeri ve sunucu olarak görev yaptığı, bilgisayar programcısı Sinan ile nişanlı olduğu belirtilir. Selin bankacı, eşi Bora ise spor müdürüdür. Murat Can adlı bir çocukları vardır. Sürekli tartışmalar ve bu tartışmalar, artık bir rutin hâline gelmiştir.

Demet, bir akşam Sinan'la uzun bir sohbetin sonunda, aralarındaki farkları daha derinlemesine düşünmeye başlamıştır. Sinan, ona göre, ilişkilerinde genellikle daha pasif bir rol üstlenir. Demet ile Sinan arasındaki bu fark, sessiz bir uçurum gibi büyümeye başlamıştır. Demet bir sabah, televizyon stüdyosuna geç kaldığı için aceleyle makyaj odasına girmiştir. O sırada, yayın için gelen Bora içeri girmiş ve makyözün bulunmaması nedeniyle Demet, onun makyajını yapmayı kabul ederken bir anda aralarında beklenmedik bir yakınlık doğmuştur. Demet, Sinan'a karşı duygusal bir uzaklık hissetmeye başlarken, Bora da Selin'e karşı giderek daha soğuk davranmaya başlamıştır. Bora, Demet'i yeniden görmek amacıyla programa katılmış ve o gün, Demet'ten telefon numarasını almıştır. Üç gün sonra Demet'i arayan Bora, onu akşam yemeğine davet etmiş ve Demet bu daveti kabul etmiştir. Bora'nın Selin'e olan uzaklığı artarken, Demet'le yeniden bir araya gelmiş, bu buluşmada birbirlerine evli ve nişanlı olduklarını itiraf etmişlerdir. Gerçeklerin ortaya çıkışıyla ilişkileri kısa süreliğine kopmuş, ancak Bora daha sonra Demet'e yakın bir ev tutarak onunla bağımlı sürdürmüştür. Bu süreçte Selin, Bora'nın çocuğuna hamile olduğunu öğrenmiş; Bora ise bebeği aldırmasını isterken Selin, çocuğu doğurmak istediğini ifade etmiştir. Demet ise hamile olduğunu öğrendiğinde Bora'nın çocuğu istememesi üzerine çocuğunu aldırıştır. Bora ve Demet gece şık bir restoranda yemek yedikten sonra eve döndüklerinde cinsel birliktelik yaşamışlar fakat sabah olduğunda Bora, Demet'ten ayrılarak evine ve çocuğuna dönmüştür. Demet, bir süre psikolojik destek almıştır. Bora, Demet'i çok özlediğine dair mesajlar atsa da artık Demet, Bora'ya dönmekte kararlıdır. Demet, Sinan'ı affeder ve tekrar birlikte yaşamaya başlarlar. Zaman içinde Demet ve Sinan hayatlarını birleştirmiş, bu birlikteliklerinden bir çocukları dünyaya gelmiştir. Aile olmanın getirdiği yeni bir düzenin içinde mutluluğu ararken, geçmişin izleri silikleşmeye başlamıştır. Öte yanda Selin, içten içe kırgınlıklarını taşısa da evliliğini sürdürmeye kararlıdır. Bora'nın soğuk ve mesafeli tavırlarına aldırmadan, kendi huzurunu, oğlu Murat Can'ın babasıyla kurduğu bağda bulmaya çalışmıştır.

Onların birlikte vakit geçişini izledikçe, eksik kalan yanlarını sessizce tamamladığını duyumsar. Selin belki de huzurun, her zaman coşkulu bir sevgiyle değil kabullenmeyle, alışkanlıkla ve sessiz bir sadakatle mümkün olduğunu anlar. Üniversite hocası Çetin, Güler'e eşinin onu aldattığını anlatır. Güler, her ilişkinin zamanı geldiğinde doğal olarak sona erebileceğini dile getirmiştir. Sonunda Çetin, eşiyle yollarını ayırsa da yeni bir yol belirir önünde: Güler ve Çetin romanın sonunda birbirinden hoşlanırlar.

Feminist kuram açısından incelendiğinde romandaki kadın karakterler -Demet, Selin ve anlatıcı Güler- toplumsal cinsiyet rolleriyle hesaplaşan, kendi duygusal ve bedensel öznelliklerini yeniden tanımlamaya çalışan bireyler olarak öne çıkarlar.

## 4.5.2. Romanın Kişiler Dünyası

### 4.5.2.1. Başkişi

#### Güler

Güler, *Aşk Gidiyorum Demez* romanının anlatı yapısı içinde olayların merkezinde yer alan, dönüşüm yaşayan ve okurun yakından tanık olduğu iç dünyaya sahip karakterdir. Romanın temel izleği, Güler'in kişisel deneyimleri, ilişkileri ve bu ilişkiler aracılığıyla yüzleştiği toplumsal baskılar üzerinden ilerlemektedir. Bu yönüyle Güler, "başkişi" olarak tanımlanan role sahiptir. Başkişi, yalnızca anlatının merkezinde yer alan karakter olmakla kalmaz, aynı zamanda bir değişim ya da içsel dönüşüm süreci yaşar. Güler'in yaşamında ve düşünsel dünyasında özellikle evlilik, kadınlık rolleri ve toplumsal beklentiler bağlamında gelişen sorgulamalar, onun roman boyunca geçirdiği değişimin göstergesidir. Evliliğinde ve çevresindeki kadın ilişkilerinde hissettiği tatminsizlik, bastırılmışlık ve yabancılaşma, onun karakter derinliğini belirlerken, anlatının yönünü de tayin eder. Ayrıca, diğer karakterler -örneğin Demet, Selin ya da Güler'in eşi Yılmaz- genellikle Güler'in yaşadığı içsel çatışmaları tamamlayıcı olarak işlev görmektedirler. Bu da yapısal olarak Güler'in merkezi konumunu pekişirmiştir. Okur, olaylara çoğunlukla Güler'in bakış açısından tanık olur; bu da anlatının duygusal ve düşünsel eksenini onun belirlediğini göstermektedir.

Güler, biçimsel olarak dış ses gibi görünse de dönüşüm geçiren önemli bir özneye dönüşür romanın sonunda. Güler, Demet ve Selin'in yaşam öykülerine tanıklık ederek yalnızca anlatıcı değil aynı zamanda bir “dinleyici” ve “gözlemci” olarak romanın yapısal kurgusuna dâhil olmuştur. Bu anlatı stratejisi sayesinde Güler, kadın dayanışmasının ve deneyim aktarımının bir taşıyıcısı haline gelmektedir. Güler, Selin ve Demet'in yaşadıklarını dinledikçe, kendi evliliğini, cinselliğe bakışını ve duygusal tatmin düzeyini sorgulamaya başlamıştır. Bu bağlamda, Güler'in dönüşümü, kadının kendi yaşamındaki “sessiz uyumu” fark etmesi ve bu uyumu kırma yönünde içsel bir uyanış yaşaması olarak okunabilir. Ayrıca Güler'in, Demet ve Selin gibi doğrudan çatışmalarla karşılaşan karakterlere göre daha “pasif” görünmesi, onun anlatı boyunca dönüşümünü daha içsel bir düzlemde yaşamasına olanak tanımıştır. Bu yönüyle Güler, Türk edebiyatında kadın karakterlerin sadece eylemleriyle değil düşünsel sorgulamaları ve duygusal çözümleriyle de özneleşebileceğini gösteren önemli bir örnektir.

Güler, geçirdikleri trafik kazası sonrasında sekiz yıl boyunca ağır hasta olan eşi Yılmaz'a bakmış ve bu süreçte duygusal bağlılığını kaybetmeden eşine olan aşkını ve sevgisini sürdürmüştür. *“Onu seviyordum, onu etim kemiğim, bedenimin bir parçası gibi seviyordum. O bana hep muhtaç yaşayacaktı, ben onun yaşama nedeniydim”* (Asena, 2024, s. 122) diyen Güler'in üstlendiği uzun soluklu bakım sorumluluğu, ataerkil toplum yapısında kadına atfedilen özverili, şefkatli ve fedakâr eş rolünün bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Duygu Asena'nın romanlarında aşk, kadınların toplumla, erkekle ve kendilikleriyle kurdukları ilişkilerin merkezinde yer alan çok katmanlı bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadın karakterlerin aşkı arayışı, çoğu zaman kendi kimliklerini bulma, özgürleşme ya da kırılma süreçleriyle iç içe geçer. Bu nedenle Duygu Asena'nın metinlerinde aşk, sadece romantik bir bağ değil kadınlık durumunun, eşitsizliklerin ve içsel sorgulamaların ifadesi haline gelmiştir.

*“Asena'nın tüm kadınları hayatı tecrübe ettiler. Kimisi galip çıktı hayat savaşından, kimisi mağlup. Ama hepsinin de ortak bir yanı vardı. Aşk acısı çektiler. Sevdiler, sevdikleri erkek uğruna kendilerinden vazgeçtiler. Bu vazgeçişin karşılığı olarak ise sadece sevgi ve ilgi beklediler. Güzel bir çift söz beklediler. (...) Ama Asena'nın kadınlarının erkekleri bu “zor” istekleri yerine*

*getiremediler. Çünkü hiçbir zaman kadınların ne istediklerini anlamadılar. İşin doğrusu anlamaya çalışmadılar”* (Tuğyan, 2006, s. 135).

Asena'nın erkek karakterleri, çoğunlukla kadınların duygusal ihtiyaçlarını görmezden gelen, onları anlamaktan uzak figürler olarak çizilir. Bu da kadınların aşk yoluyla özneleşme çabasının, çoğu zaman erkeklerin duygusal yetersizliğiyle sekteye uğradığını gösterir. Duygu Asena'nın anlatısında aşk, kadının hem en güçlü direniş alanı hem de en derin kırılma noktasıdır; bu ikilik, onun romanlarının duygusal ve toplumsal derinliğini oluşturan temel yapı taşlarından biridir.

Duygu Asena'nın *Aşk Gidiyorum Demez* adlı romanı, bireysel dönüşümle toplumsal cinsiyet rollerinin çatıştığı katmanlı bir anlatı sunmaktadır. Bu metinde kadın karakterlerin kendilik algıları, yalnızca olay örgüsüyle değil aynı zamanda semboller ve metaforlar aracılığıyla da derinleştirilir. Bunlar içinde ayna metaforu, bireyin kendine yönelttiği bakış ile toplumun ona biçtiği rollerin kesişiminde anlam kazanır. Ayna, romanda yalnızca fiziksel bir nesne değil karakterlerin içsel yolculuklarını ve benlik arayışlarını yansıtan bir araç olarak işlev görür. *“Yaşamın tüm olumsuz yapısına rağmen ayna, kişinin kendisini görmesini ve kendisiyle yüzleşmesini sağlar”* (Korkmaz, 2015, s. 250). Kadın karakterlerin aynayla kurdukları ilişki, hem bedensel dönüşümü hem de kimliksel yeniden inşayı gözler önüne sermektedir. Örneğin, Güler'in *“Saçlarımı fönlettim, bir de röfle yaptırdım. Kendimi tanıyamıyorum şimdi aynaya baktığımda, yabancı bir kadın gibiyim”* (Asena, 2024, s. 204) şeklindeki ifadesi, dış görünümdeki değişimin içsel yabancılaşmayı nasıl tetiklediğini ortaya koymaktadır. Aynı şekilde, Güler karakterinin aynaya bakarak kendisiyle yüzleştiği ve *“Dürüst, güzel gözler gördüm bana bakan... Onu sevgiyle, saygıyla selamladım”* (Asena, 2024, s. 228) sözleri ise benliğin bir uzlaşma ve kabullenme sürecine ulaşabileceğini göstermektedir.

Ayna karşısında yaşanan deneyimler, sadece fiziksel görüntünün değerlendirilmesinden ibaret değildir; aksine, toplumsal rollerle yüzleşme, bireysel kimliğin yeniden kurulması ve özsaygının inşası gibi derin psikolojik süreçleri de içinde barındırır. Bu bağlamda Asena'nın romanı, aynayı bir “bakış nesnesi” olmaktan çıkarıp, bir içsel tanıklık ve yüzleşme aracı hâline getirir. Ataerkil sistemin kadınlara dayattığı estetik ve davranışsal kalıpların ötesine geçerek, kadın öznesinin kendi iç sesiyle bağ kurduğu bir alana işaret eder. Sonuç olarak, *Aşk Gidiyorum Demez*'de aynaya yansıyan yalnızca fiziksel bir silüet değil; toplumla, bedenle ve geçmişle hesaplaşan bir benliktir.

#### 4.5.2.2. Norm Karakterler

##### Demet

*Aşk Gidiyorum Demez* romanının kişiler dünyasında karşımıza çıkan Demet, norm karakteri temsil etmektedir. Demet, romanda bireysel olarak hak arayışında olan, kendi emeğinin ve yetkinliğinin karşılığını almak isteyen bir kadın olarak çizilse de bu çabası sistemin sınırları dışına çıkmayan, mevcut yapının içinden yükselen bir ses niteliği taşır. Demet karakteri hem nişanlısı Sinan’la yaşadığı duygusal yabancılaşma hem de Bora ile olan ilişkisi aracılığıyla “makbul kadın” imgesini sorgulamaktadır. Demet’in yaşadığı ikilemler ve ilişkilerinde deneyimlediği çatışmalar, toplumsal cinsiyet rollerinin sabit ve evrensel olmadığını, tersine, sürekli olarak müzakere edilen ve yeniden üretilen yapılar olduğunu ortaya koymaktadır.

Anlatı metninde eleştirilen bir başka konu kadının iş hayatındaki yeridir. Televizyonda bir program sunuculuğuna Esra’nın seçilmesi üzerine Demet, bu durumu adaletsiz bularak tepki gösterirken Sinan’ın Esra hakkındaki düşüncesi ise şöyledir: “*Onunla bununla kırıştırmıştır, müdürün altına yatmıştır, bu işler böyle yürümüyor mu?*” (Asena, 2024, s. 13). Bu bağlamda, Demet’in yaşadığı hayal kırıklığı ve Sinan’ın ona verdiği cevap, sadece iki kişi arasındaki bir diyalogdan ibaret değil köklü bir sistemin kadınlara biçtiği yerin kısa bir özetidir. Toplumsal cinsiyet rolleri ve iş hayatındaki güç ilişkileri, kadınların emeklerinin ve başarılarının çoğu zaman gölgede kalmasına neden olur. Özellikle erkek egemen yapının hüküm sürdüğü ortamlarda, bir kadının terfi etmesi ya da yetkin bir pozisyona gelmesi, yetenek ve çabasından çok, eril söylemlerle ilişkilendirilerek değersizleştirilir. Bu söylemler, kadının bireysel başarısını görmezden gelip onu cinselliği üzerinden tanımlamaya yönelir.

Toplumsal yapılar, kadınların evlilik kurumundaki yerini ve rolünü büyük ölçüde cinsiyet temelli beklentiler üzerinden şekillendirir. AGD romanında, Demet’in ablası evlidir fakat cinselliği çoğu zaman bastırılan, görmezden gelinen ya da sadece erkeğin ihtiyaçlarını karşılayan bir konumda değerlendirir. “*Ablam kocasıyla çok mutlu, birbirlerini gerçekten çok seviyorlar, ama geçen gün, on beş yıldır bir kez bile cinsel doyuma ulaşmadığını söyledi bana. Yani evlendiğinden bu yana*” (Asena, 2021, s. 16). Demet’in ablasının yaşadığı durum, kadının evlilik içinde ne denli görünmeyen ve duyulmayan bir nesneye dönüştüğünü açıkça ortaya koymaktadır. Ablasının on beş

yıllık evliliğinde yaşadığı cinsel tatminsizlik, yalnızca bireysel bir sorun değil aynı zamanda kadınların evlilik içindeki cinselliğe dair söz hakkının nasıl ellerinden alındığını gösteren çarpıcı bir örnektir. Demet, ablasına cinselliğe dair sorular sormaya devam etmektedir: “*Abla nasıl olur, bir insan orgazm olmadan bir erkekle nasıl on beş yıl yaşar? Hiç düşünmüyor musun, nedenlerini konuşmuyor musun, o ne diyor bu duruma?*” (Asena, 2024, s. 16). Demet aracılığıyla okuyucuya sunulan bu sorgulama, kadınların yaşadığı cinsel tatminsizliğin sıradanlaştırılmasına karşı bir itiraz niteliğindedir. Demet’in hem ablasının yaşadıklarına tanıklığı hem de kendiyile yüzleşmesi, bu döngüye yönelik bir farkındalık anı yaratır. Bu farkındalık, sadece bireysel bir uyanış değil aynı zamanda kadınların evlilik kurumundaki görünmeyen çığılığını edebiyat aracılığıyla görünür kılma çabasıdır. “*Sevişmenin nesi kötü olabilir? O kadar doğal bir şey ki... İster âşık ol, ister olma, sevişiyorsun, zevk alıyorsun, bu nasıl ayıp ya da kötü olabilir? Ama bunu ayıplar listesine sokmuş birileri, özellikle kadınlara*” (Asena, 2024, s. 205). Bu bakış açısı, cinselliğin özellikle kadınlar için bastırılması gerektiği yönündeki toplumsal yargıların sorgulanmasını sağlar; zira ataerkil düzende haz alma hakkı, kadına değil erkeğe aitmiş gibi kurgulanır.

Duygu Asena’nın romanlarında sürekli yinelenen “ayna” metaforuyla verilmeye çalışılan mesaj nedir? *AGD* romanında Demet’in sık sık aynayla konuştuğuna tanık olmaktadır. Ayna, yalnızca bireyin kendi suretini gördüğü bir nesne olmaktan öte, toplumsal bakışların içselleştirildiği bir yüzey olarak da anlam kazanır. Özellikle ataerkil sistemin kadın bedeni üzerindeki tahakkümünü ve bu tahakkümün kadınların öz benliklerine sızma biçimini anlamak açısından ayna metaforu önemli bir işlev görmektedir. Kadın karakterlerin aynadaki görüntüleri aracılığıyla kendilerini sürekli olarak dışsal bir bakışa göre değerlendirmeleri, ataerkil ideolojinin kadın zihninde nasıl yeniden üretildiğini gözler önüne sermektedir. Roman karakteri Demet’in aynaya yönelttiği bakış, öznel bir değerlendirme olmaktan ziyade, erkek egemen bakışın içselleştirilmiş bir yansımasıdır. Demet’in aynaya baktıktan sonra: “*Ben hala güzel miyim Sinan?*” (Asena, 2024, s. 12) sorusu kadının kendi bedenini bir erkek üzerinden tanımladığını ve güzellik algısının bir öz değerlendirme değil bir onay arayışı olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda ayna, sadece fiziksel görüntünün yansıtıldığı bir araç değil aynı zamanda ataerkil normların ve beklentilerin kadın bedeni üzerinden denetlendiği bir denetim mekânı hâline gelmiştir. Demet: “*Boy aynasının karşısına geçti, kilotonu, tişörtünü çıkarttı. Bu ayna insanı ince gösteriyor diye düşündü gitti, banyodaki aynanın karşısında durdu. Yine kendini ince buldu, beğendi*” (Asena, 2024,

s. 14-15). Demet'in kendini ince bulduğu ve farklı aynalarda farklı beden algılarına ulaştığı bu sahnelerde ataerkil toplumun kadın bedenine dair güzellik ölçütlerinin ne kadar içselleştirildiği açıkça görülür. Kadın, kendi bedenine değil; toplumun onayladığı bedene yaklaşılabildiği ölçüde kendini değerli hisseder. Demet: *“Aynaya yandan bakıyor, karnımın şişmeye başladığını görüyordum. Gebe olmadığımı inandıracak hiçbir şey gerçekleşmiyordu bedenimde işin garibi”* (Asena, 2024, s. 141-142). Gebelik şüphesiyle birlikte artan beden gözlemi ise kadının yalnızca estetik değil biyolojik düzeyde de bir anlam ve işlev yüklenmiş bedene sahip olduğunu ortaya koyar. Bu süreçte ayna, kadın bedeninin üretkenlik, annelik ve cinsiyet rolleri çerçevesinde nasıl bir toplumsal statüye oturtulduğunu görünür kılar. Ataerkil yapı, kadının bedenine yalnızca arzunun değil aynı zamanda doğurganlığın, sorumluluğun ve namusun da taşıyıcısı olarak bakar. Duygu Asena'nın metinlerinde ayna metaforu, ataerkil bakışın kadına nüfuz edişini ve kadının bu bakışı nasıl içselleştirerek kendine çevirdiğini simgeler. Ayna, kadının kendi bedenine dair algısının özgürce oluşmasını engelleyen, onu sürekli biçimde dışarıdan gelen bakışa göre yeniden şekillendiren ideolojik bir araçtır. Bu nedenle Asena'nın kadın karakterleri, aynaya her baktıklarında sadece kendi suretlerini değil aynı zamanda erkek egemen düzenin dayattığı normları da görmektedirler.

Duygu Asena'nın *Aşk Gidiyorum Demez* romanında Demet'in Bora ile kısa süreli birlikteliğin ardından yaşadığı duygusal karmaşa ve hayal kırıklığı, ataerkil cinsel kültürün kadına yüklediği rollerle doğrudan ilişkilidir. Bora'nın ilişki sonrası Demet'le iletişim kurmaması ve kadının bunu erkek cinselliğinin doğasına bağlayarak yorumlaması, kadın öznesinin eril arzu karşısında nasıl konumlandırıldığını açıkça ortaya koymaktadır. Demet'in, *“Aramayacak, o, geçici bir andı, bu tür erkekler kadınlara böyle sıcak davranırlar, kadınlar onlar için bir avdır ve her şey anlıktır”* (Asena, 2024, s. 94) şeklindeki içsel ifadesi, kadının kendini duygusal bir bağın öznesi olarak görmek istemesine karşın, erkek tarafından yalnızca geçici bir arzu nesnesi olarak algılandığını göstermektedir. Demet'in *“Benim bu adama bu vücuttan başka verecek bir şeyim yok mu?”* (Firestone, 1979, s. 162) sorusu, kadının cinselliğe indirgenmiş konumuna karşı bilinçli bir direnişin ve içsel dönüşümün başlangıcını simgelese de ataerkil kültür, kadının varoluşunu büyük ölçüde fiziksel çekicilik, haz vericilik ve cinsel arzuyu tatmin etme kapasitesi üzerinden kurgular. *“Erkek avcıdır, kadın ise onun oyunudur, avın parlak ve bakımlı yaratıklarıdır, vücutlarının*

*güzelliğinden dolayı onları avlarız, onlar da bizi bunun için sever ve biz de onlara bineriz”* (Şahin, 2009, s. 154) ifadesi ataerkil düzenin kadın erkek ilişkilerini nasıl doğallaştırılmış metaforlar aracılığıyla meşrulaştırdığını gözler önüne sermektedir. Burada kadının “av”, erkeğin ise “avcı” olarak kurgulanması, eril cinsel arzunun aktif, fetheden, sahip olan niteliğini öne çıkarırken; kadının pasif, nesneleşmiş, arzunun nesnesi hâline getirilmiş konumunu vurgular. Bu tür ifadeler, Pierre Bourdieu’nün ataerkil iktidar ilişkilerini yeniden üreten “erkek hükmetme yapısı” teorisini destekler niteliktedir. Kadın, cinsel olarak arzulanabilir olabildiği ölçüde görünürlük kazanır; ancak bu görünürlük, özneleşme değil nesneleştirme ile sonuçlanmıştır. Cinsellikteki bu asimetrik yapı, ataerkil düzenin kadın üzerindeki tahakkümünü yeniden üretmektedir. Nitekim: “*Erkeklerle özgürlük, doğuştan, sürekli kendi kendini aşma gücü; kadınlara doğal içkinlik içinde kalma ve erkekler tarafından eşya muamelesine tabi tutulma eğilimi*” (Şahin, 2009, s. 368) şeklinde bir yaklaşım vardır.

Asena’nın anlatısında, kadın karakterlerin ataerkil yapıya karşı geliştirdiği söylemler, yalnızca bireysel bir tepki değil toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine yönelik kolektif bir farkındalığın ifadesi olarak öne çıkar. “*Siz böyle doyumsuz tiplersiniz işte hayatınızda kadınlar olacak, uysal, sevecen, ne isterseniz ona göre davranan, yakınmayan... Sizin hayatınızda sorun yaratmayacaklar. Yaşadıkları olumsuzlukları size aktarmayacaklar. Sizin gibi muhteşem bir adama sahip oldukları için sürekli mutlu memnun yaşayacaklar*” (Asena, 2024, s. 212). Demet’in annesinin Bora’ya yönelik sert ve sorgulayıcı sözleri, erkek egemen normlara doğrudan bir başkaldırı niteliği taşımaktadır.

## **Selin**

Selin, *Aşk Gidiyorum Demez* romanında anlatının merkezinde yer alan bir karakter olmamakla birlikte, başkarakterin yaşantılarını, değer yargılarını ve çatışmalarını görünür kılma işlevi üstlenmiştir. Norm karakterler, ana karakterlerin karşılaştığı sorunlar karşısında ona yardım eden, onu tamamlayan kişilerdir. Bu bağlamda, Selin’in anlatıdaki konumu “norm karakter” tanımıyla örtüşmektedir.

*AGD* romanında kadınların; aşk, evlilik, sadakat ve annelik gibi kurumsal yapılarla kurdukları ilişkileri sorgularken, erkek karakter Bora üzerinden de patriyarkanın ikiyüzlülüğünü ve eril tahakkümün gündelik yaşamdaki yansımalarını

gözler önüne serer. Bora'nın hem evli olması hem de başka kadınlarla duygusal ve cinsel ilişkiler kurabilmesi, eril ayrıcalıkların bir yansıması olarak okunabilir. Buna karşın kadın karakterlerin bu çok yönlü ilişkiler karşısındaki sorgulamaları, içsel çatışmaları ve zamanla gelişen dirençleri, romanın feminist söylemini güçlendirmektedir. Özellikle Selin'in hamileliği üzerinden gelişen tartışma, kadın bedeninin kontrolü, doğurganlık üzerindeki eril baskılar ve kadınların kendi bedenleri üzerindeki söz hakkı gibi feminist kuramın temel meselelerine değinir. Selin'in "karar sadece senin değil" diyerek kendi iradesini ortaya koyması, kadının bedenine sahip çıkma mücadelesinin bir temsili olarak değerlendirilebilir. Selin, geleneksel kadınlık rollerini yerine getirme konusunda önceleri gönüllü gibi görünse de hamilelik süreciyle birlikte bu rollerin sorgulayıcısı hâline gelir. Bora'nın çocuğu aldırmasını istemesi, kadının bedeni üzerindeki ataerkil denetimi temsil ederken; Selin'in bu talebe karşı çıkarak "karar sadece senin değil" demesi, Butler'ın öne sürdüğü toplumsal cinsiyet performansına karşı bir direniş örneği olarak okunabilir. Selin bu noktada, pasif bir kadın rolünü reddeder; kendi bedeni ve geleceği hakkında karar verme hakkını savunur.

Modern toplumlarda kadının iş gücüne katılımı artmış olsa da emeklerinin görünürlüğü ve takdiri ciddi ölçüde sınırlıdır. Romanda norm karakteri temsil eden Selin, (özellikle eşi Bora tarafından) yalnızca çalışma hayatında değil aynı zamanda özel ve sosyal yaşamlarında da yaptıkları işin değersizleştirilmesiyle karşı karşıya kalmaktadır: *"Dostlar arasında olsun, aile içinde olsun, bir tek kişi benim işimden söz etmiyor. Bütün gün rakamlarla boğuşmanın, insanların hesaplarını kontrol altında tutmanın zorluğunu, ne denli bunaltıcı olduğunu, yüklenilen sorumluluğu hiç kimse anlamıyor. Bora bile, bir tek gün işim hakkında konuşmuyor, yorgunum dediğimde şaşırıyor, ama o hep yorgun oluyor"* (Asena, 2024, s. 54). Toplumsal cinsiyet rolleri, kadının üretkenliğini ve profesyonel kimliğini arka planda bırakmakta, onun yorgunluğu ve çabası çoğu zaman "görülmeyen emek" olarak kalmaktadır. Selin'in yaşadığı görünmezlik, aslında kadın emeğinin toplum nezdinde nasıl değersizleştirildiğine dair daha büyük bir yapısal sorunu işaret eder. Selin'in mesleki yorgunluğunun fark edilmemesi, onun üretim sürecine dâhil oluşunun tam anlamıyla kabullenilmediğinin bir göstergesidir. Toplumsal cinsiyet rolleri, yalnızca bireylerin davranışlarını değil aynı zamanda mekânsal ve sembolik alanların paylaşım biçimlerini de belirlemiştir. Bu çerçevede, kamusal ve özel alan ayrımı, tarihsel olarak kadın ile erkeğin yaşam alanlarını biçimlendiren bir ideolojik araç işlevi görmüştür: *"Kamusal-*

özel alan ayrımı, dişi-erkek ayrımının bir başka biçimi oluyor. Özel alan için erdem söz konusu edilirken kamusal alan, hakların geçerli olduğu bir alan olarak tanıtılıyor. ‘Güzel, zarif, hoş’ ile ‘güçlü, görkemli, saygın’ arasındaki ayrım, dişi ile erkek arasındaki ayrım olarak yorumlanıyor” (Arat, 2017, s. 34). Erkekler, hak ve temsil gibi kavramlarla ilişkilendirilen kamusal alana ait görülürken; kadınlar, erdem, zarafet ve duygu gibi özelliklerle tanımlanan özel alana hapsedilmiştir. Bu ayrım, yalnızca mekânsal bir sınır çizmekle kalmaz, aynı zamanda kadınlık ve erkeklik kavramlarını toplumsal değer yargılarına göre şekillendirerek güç ilişkilerini yeniden üretmiştir.

*“Erkek, hem artı, hem cinssiz (yansız) kutbu canlandırır, öyle ki, Fransızcada, ‘adamlar’ sözcüğü insanlar anlamına kullanılmaktadır; sözcüğün tekilindeki ‘vir’ (erkek) anlamı, genel ‘homo’ (insan) anlamıyla özdeş olup çıkmıştır. Kadınsa eksi kutup olarak ortaya çıkmakta, onunla ilgili her tanımlama bir karşılıksızlık, bir sınırlandırma biçimini almaktadır”* (Beauvoir, 1993, s. 16).

Beauvoir’ın ortaya koyduğu bu dilsel ve kültürel örüntüler, erkekliğin insanlıkla özdeşleştirilirken, kadınlığın ötekileştirildiğini açıkça ortaya koymaktadır. Erkek, evrensel olanı temsil eden, varsayılan norm haline gelirken; kadın, bu normun dışında, eksik ve tanıma muhtaç bir “öteki” olarak konumlandırılır. Bu durum yalnızca dilde değil toplumsal yapının birçok katmanında kendini tekrar etmektedir. Kadına dair tanımların genellikle bir eksiklik, yetersizlik ya da bağımlılık üzerinden kurulması, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin temel kaynaklarından biridir. Dolayısıyla, insan kavrayışının cinsiyetsiz değil cinsiyetlendirilmiş bir yapı üzerinden şekillendiği görülmektedir. Tarihsel süreç boyunca eril egemenlik, sadece fiziksel ya da siyasal bir üstünlük değil aynı zamanda ontolojik ve ahlaki bir hak iddiası olarak inşa edilmiştir. Kadın bedeni ve kimliği, bu bağlamda hem Tanrı’ya hem doğaya hem de topluma karşı bir “eksiklik” üzerinden tanımlanmış; erkeklik ise hem özne hem norm olarak yüceltilmiştir: *“Eflâtun, Tanrı’ya, önce kendisini köle değil de özgür bir insan, sonra da kadın değil de erkek yarattığı için şükretmekteydi. Ama erkekler bu ayrıcalığı sonsuza dek sürecek, mutlak bir hak olarak görmeseler, bu denli sevinmezlerdi: onlar, üstünlüklerini hak haline getirmeye çalışmışlardır”* (Beauvoir, 1993, s. 24). Erkeklerin bu konumdan duydukları memnuniyet, yalnızca bir ayrıcalığın keyfi değil onun meşrulaştırılma çabasıyla da ilgilidir. Üstünlük, tesadüfi bir avantaj değil kalıcı ve hak

edilmiş bir konum olarak dayatıldığında toplumsal cinsiyet eşitsizliği ideolojik bir temele oturtulmuş olur. “Kadınların karşılaştıkları engellemelerde[n] yılan bir kadının ‘keşke erkek olsaydım’ dediğini görürüz de bir erkeğin ‘keşke kadın olsaydım’ dediğine hiç rastlayamayız. Bu davranışın temel nedeni de erkekliğin yüceltilmesi ve kadınlığın aşağılanmasıdır” (Atabek, 2021, s. 35). Bu durum, toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin, bireylerin özdeşleşme arayışlarını bile cinsiyet temelli bir değersizlik algısına göre şekillendirdiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Ataerkil düzende evlilik, kadını eve bağlarken erkeğe özgürlük alanı bırakır. Roman anlatısında karşımıza çıkan Selin’in evliliği böyledir: “Bu, bizim hayat biçimimiz olmuştu. O sık sık akşamları çıkıyor, zaman zaman eve geç geliyor, bol bol yolculuk yapıyordu. O, böyleydi. Ben de yorgun argın evde oturmaktan, Murat Can’la oynamaktan, film izlemekten hoşlanıyordum, Murat Can’dan önce ender de olsa, akşamları bankadaki arkadaşlarla çıktığım oluyordu, ama o doğduktan sonra bunu hiç yapamadım” (Asena, 2024, s. 111). Ataerkil toplumsal yapı, kadın kimliğini büyük ölçüde annelik rolü üzerinden tanımlamış ve kadınların varoluşunu biyolojik işlevlerine indirgemıştır. “Ataerkil evren, kadınları anneliğe indirgemiş olan evren” (Şahin, 2009, 295) cümlesindeki yaklaşım, kadının toplumsal, entelektüel ve bireysel potansiyelini geri plana iterken, onu yalnızca annelik kimliği içinde tanımlayan dar bir çerçeveye hapsedmiştir.

Tablo 5

*Duygu Asena'nın Aşk Gidiyorum Demez adlı romanında Kadınsı ve Erkeksi Argo, İmge ve Söylemler*

Romanın Adı	Kadınsı Argo, İmge ve Söylemler	Erkeksi Argo, İmge ve Söylemler
<i>Aşk Gidiyorum Demez</i>	Gencecik kadınlar, otuzuna gelmemiş kızlar, kırkını geçmiş kadın, için vıcık vıcık ıslandı mı?, vajına, klitoris, o kadar güzel kadınlar bu kadar ucuz, kürtaj, dişiliğinin yok olduğunu düşünüyor, kadın gibi kadın olmak, o aptal kızlardan bol ne var?, yapışkan asalak kadın, sarışın iğrenç bir kadın, pis bir orospu, yumurtlar gibi çocuk yapıyor kadınlar	Pis herifler, penisin ucu, ibne, tembel bir erkek, erkekler tohumlarını saçmak zorundadır, kadın diye gözü dönmüş erkekler, ereksiyon, erkekler için kadınlar avdır, akşamdan akşama çocuğu görüp mıncıklamak babalık değil, ben bile erkek olduğum halde, bu mu erkeklik, erkekçe

Tablo 5'te kadınsı argo, imge ve söylemlerde geçen “*vıcık vıcık ıslandı mı?, vajına, klitoris*” gibi söylemler, kadın bedeninin yalnızca cinsel veya biyolojik işlevleri üzerinden tanımlanmasına örnektir. Patriyarkal düzende kadın bedeni, çoğunlukla erkek arzusu için var olan bir nesneye indirgenmiştir. Bu tür dil de kadınları birer özne olmaktan çıkarıp edilgen, gözlemlenen, tüketilen varlıklara dönüştürür. “*Yumurtlar gibi çocuk yapıyor*” gibi ifadeler, kadının annelik rolünü küçümseyici ve aşağılayıcı bir şekilde kullanır. Annelik, patriyarka tarafından denetlenmiş ve kadınları ev içi rollere hapsetmek için kullanılmıştır. “*Pis bir orospu, sarışın iğrenç kadın, aptal kızlar, yapışkan asalak kadın*” gibi ifadeler açık bir kadın düşmanlığı örneğidir. Bu tür dil, egemen bakış açısından kadınları değersizleştirmek, denetlemek ve susturmak için kullanılır. “*O kadar güzel kadınlar bu kadar ucuz, dişiliğinin yok olduğunu düşünüyor, kadın gibi kadın olmak*” gibi ifadeler, kadının cinselliği üzerinden değer biçilmesine ve belirli kalıplara sokulmasına işaret eder. “*Gencecik kadınlar, otuzuna gelmemiş kızlar,*

*kırkını geçmiş kadın*” gibi ifadeler, kadınların yalnızca cinsiyetleriyle değil; yaşları, bedenleri, sınıfsal durumlarıyla da ayrımcılığa uğradığını göstermektedir. Tablo 5’te geçen kadınsı argo, imge ve söylemler, hem Beauvoir’ın kadınları toplumsal inşa sürecinde “öteki” olarak konumlandırılan yaklaşımıyla hem de Foucault’nun bedenini söylem ve iktidar yoluyla denetlenmesini açıklayan yaklaşımıyla değerlendirildiğinde, kadınların özne olarak değil bedensel, cinsel ve toplumsal rollere hapsedilmiş nesnelere olarak inşa edildiğini ortaya koymaktadır. Bu da ataerkil söylemin hem bireysel hem kurumsal düzeyde nasıl yeniden üretildiğini göstermektedir.

Tablo 5’te erkeksi argo, imge ve söylemlerde geçen ifadeler, erkekliğin toplumsal olarak nasıl inşa edildiğini ve ataerkil düzenin erkek kimliğini hangi yollarla tanımlayıp denetlediğini ortaya koyan güçlü kavramlardır. İfadeler arasında geçen *“penisin ucu, ereksiyon, kadınlar avdır”* gibi söylemler, erkekliği hem biyolojik hem de cinsel bir saldırganlık üzerinden tanımlamaktadır. Ataerkil düzende erkek, doğası gereği aktif, saldıran, fetheden, arzu eden konumunda kurulurken kadın, edilgen ve arzu edilen nesneye indirgenmiştir. Foucault’ya göre iktidar, doğrudan yasaklayıcı değil üretici bir güçtür. Bu bağlamda, erkek cinselliğinin sadece bastırılmadığı, aynı zamanda normlara bağlanarak sürekli konuşulur ve düzenlenir hâle geldiği görülmüştür. *“Erkekler tohumlarını saçmak zorundadır”* gibi ifadeler, erkek bedenine yüklenen biyolojik zorunluluk mitlerini gösterir. Bu söylem, erkek cinselliğinin denetlenmesini değil onun “sınırsız ve kontrolsüz” bir doğallık gibi sunulmasını sağlamıştır. Böylece erkek cinselliği bir iktidar pratiği hâline gelmektedir. İfadelerden *“bu mu erkeklik, erkekçe davranmak, ben bile erkek olduğum halde...”* gibi söylemler, hegemonik erkeklik kavramına karşı eleştirel bir içeriğe sahiptir. Bu, Connell’in ortaya koyduğu *hegemonik erkeklik* anlayışıyla yakından ilişkilidir. Toplumda geçerli olan “gerçek erkek” modeli, güç sahibi, duygularını bastıran, heteroseksüel, aile reisi, bağımsız ve denetleyici bir figürdür. Bu norm dışına çıkan erkekler örneğin *“ibne, tembel erkek”*, bu hegemonik yapının dışında görülerek aşağılanır ya da dışlanır. Bu dışlama biçimleri, erkekliğin sadece kadınlara değil aynı zamanda diğer erkeklere karşı da nasıl bir denetim mekanizması kurduğunu göstermektedir. *“Akşamdan akşama çocuğu muncıklamak babalık değildir”* ifadesi, ataerkil düzende erkeklerin aile içindeki rollerini eleştirmektedir. Geleneksel olarak “ekonomik sağlayıcı” rolüne sıkıştırılan baba figürü, duygusal bakım ve ilişkisel bağlardan uzak tutulmuştur. Bu da hem çocuğun hem de babanın duygusal gelişimini zedelemektedir. İfadelerdeki *“kadın diye gözü dönmüş*

*erkekler, pis herifler, bu mu erkeklik?*” gibi söylemler, geleneksel erkeklige duyulan öfkeyi ya da erkekligin çözüme hâlini yansıtmaktadır. Bu durum, çağdaş toplumlarda giderek belirginleşen erkeklik krizi ile ilişkilendirilebilir. “*Ben bile erkek olduğum hâlde...*” ifadesi ise özneye ataerkil sistem arasındaki çatışmayı açıkça ortaya koymaktadır.

## 4.6. Paramparça

### 4.6.1. Romanın Kimliği ve Özeti

Duygu Asena'nın edebi kariyerindeki son romanı olan *Paramparça*, 2004 yılında okurla buluşmuştur. Yayın hakları Doğan Yayınları'na ait olan bu eser, yayımlandığı günden bu yana geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmayı başarmış ve günümüze kadar on yedi baskı yaparak edebiyat dünyasındaki kalıcılığını kanıtlamıştır.

Duygu Asena, *Ben Duygu* adlı yapıtında, kendisiyle iletişime geçen bir okurun, uzun süre boyunca cinsel kimliğini hem yakın çevresinden hem de toplumdan gizlediğini, ancak bu içsel çatışmayı ve yaşam öyküsünü dışavurmak için yazarı bir anlatıcı olarak seçtiğini belirtmektedir. (Emel, Coşkun, 2008, s. 208). Bu durum, Asena'nın özellikle bastırılmış bireysel deneyimlere ses olma konusundaki toplumsal duyarlılığını ve yazınsal sorumluluğunu gözler önüne sermektedir.

Duygu Asena'nın son romanı olan *Paramparça*, toplamda otuz iki bölümden oluşmaktadır. Bu kurgusal yapı, esere bir söyleşi ya da bireysel tanıklık anlatımı niteliği kazandırmaktadır. Anlatıcı karakterin, aynı cinsiyetten bir bireyle yaşadığı duygusal yakınlığı merkeze alan giriş bölümüyle başlayan metin, bireyin cinsel yönelimi nedeniyle maruz kaldığı dışlanma korkusunu derinlemesine ele almaktadır. Bu bireysel hikâye aracılığıyla eser, yalnızca bir karakterin yaşadığı içsel çatışmaları değil aynı zamanda toplumun normatif ahlak anlayışını, cinsellik üzerinden kurulan baskı mekanizmalarını ve kültürel tabuları sorgulayan eleştirel bir perspektif sunar.

Yazarın edebi üretiminin ilk dönemine ait beş romanında, toplumsal cinsiyet rolleri, kadın kimliği ve kadınların karşılaştıkları yapısal eşitsizlikler anlatıların merkezinde yer almakta; bu eserlerde kadın karakterler hem başkahraman hem de olay

örgüsünü taşıyan temel figürler olarak öne çıkmaktadır. Ancak son romanı *Paramparça* bu bağlamda önceki eserlerden ayrılır; zira bu romanda anlatının merkezinde yer alan başkişi bir erkek karakterdir. Bu tercihin ardında, yazarın cinsel yönelimi nedeniyle toplum tarafından marjinalleştirilen bireylerin yaşantılarını görünür kıılma ve ötekileştirme mekanizmalarını farklı bir perspektiften ele alma isteği olduğu düşünülebilir.

*Paramparça* romanı, isimsiz bir anlatıcının (ayrıca romanın başkişisidir) hemcinsiyle yaşadığı ilişki üzerinden başlamaktadır. Toplumsal normlar ve ahlaki yargılar nedeniyle, başkahraman cinsel yönelimini yalnızca benzer deneyime sahip kişilerle paylaşmış; dışlanma ve yargılanma korkusuyla kimliğini büyük ölçüde gizlemiştir. *Paramparça* romanında başkişinin babası; nemrut, soğuk, despot, eski Anadolu erkeklerinden annesi; acılı, mutsuz ve kocasından dayak yiyen bir kadın olarak anlatılmıştır. Şiddetin egemen olduğu evde büyüyen başkişi, şiddete karşı nefret duygusunu geliştirir. Başkişi, ilk cinsel yönelimini ilkökul yıllarında okul müdürlerinin oğluna duyarken ergenlik dönemine geldiğinde eşcinsel eniştesi tarafından ilk cinsel deneyime zorlanmıştır. Başkişi, yaşadığı bu tramvatik durumu kimseye anlatamaz. Daha sonra erkeklerden hoşlandığını ve hep erkekle cinsel birliktelik kurmak istediği fark eder. Evlilik çağına geldiğinde ailesi tarafından evlendirilir fakat evlendiği kadına sevgi duysa da aşk duygusunu hiçbir zaman hissedemez. Evli ve çocuklu bir adam olmasına rağmen çeşitli erkeklerde cinsel deneyimler gerçekleştirir. İnternette chat'ı kullanarak tanıştığı, kendisiyle benzer kimliklere sahip eşcinsel sevgilileriyle aşk, doyum, tatmin merkezli cinsel isteklerini gizlice yaşar. Bunlardan ilki Kara olsa da başkişi özellikle iki erkeği (Martı ve Ela'yı) unutamaz. İlk aşkı Martı'da hissedilen başkişi, Martı onu terk ettiğinde intiharın eşiğine kadar gelmiştir. Başkişi, tekrar hayatına adapte olmaya çalışır, eşine ihanet etmemeye, bir erkekle birlikte olmamaya çalışsa da ikinci aşkı Ela çıkar karşısına. Anlatıcının son ilişkisi, ailesi tarafından evlendirilmek istenen Ela ile olmuştur. Ela, sevgilisi olan başkişi gibi kendi gerçek cinsel yönelimini gizlemek adına evliliğe onay vermiştir. Roman sonunda Ela, üniversite yıllarında kendini seven Şule'ye bir mektup yazarak toplumdaki gizlediği eşcinsel ilişkisini ve içinden çıkılmaz durumunu anlatır. Yazar, okuyucunun mutlu bir son beklentisine karşılık, hikâyenin çıkmazında mutluluğun olmadığını vurgular. Yazar, romana belirsiz bir son bırakarak, yaşanan karmaşık ilişkilerin çözümüne dair net bir cevap sunmaz ve bu çözümleme sürecini okuyucunun hayal gücüne bırakır.

## 4.6.2. Romanın Kişiler Dünyası

### 4.6.2.1. Başkişi

#### Erkek Anlatıcı

Tez çalışmamızın temel odağını, Duygu Asena'nın romanlarında kadınların anlatı kurgusu içerisinde hangi kişileri temsil ettiği oluşturmaktadır. Asena'nın ilk beş romanında başkişiler, norm ve fon karakterler, kadın karakterlerden oluşmakta ve bu kadınlar, anlatıdaki işlevleri doğrultusunda kişiler düzleminde konumlandırılmıştır. Ancak yazarın son romanı olan *Paramparça*, anlatıcı ve başkişisinin adı verilmeyen bir erkek olması yönüyle önceki eserlerden ayrılmaktadır. Her ne kadar bu romanın merkezinde bir erkek karakter yer alsada çalışmanın kapsamı Asena'nın tüm romanlarını içermekte olduğu için *Paramparça* romanı da çözümlenmeye dâhil edilmiştir. Kadın kimliğinin anlatı içindeki işlevsel temsiline odaklanan bu tez kapsamında, *Paramparça*, başkişinin cinsiyeti doğrultusunda farklı bir inceleme yöntemiyle ele alınacak; anlatıda toplumsal cinsiyetin yeniden üretimi, erkek eşcinselliği bağlamında değerlendirilecektir. Eşcinsellik teması yalnızca bu romanda belirgin biçimde yer almakta; dolayısıyla Asena'nın kurmaca dünyasında çoğunlukla kadın kimliği üzerinden inşa edilen toplumsal cinsiyet söylemi, bu kez erkek bir karakterin bastırılmış cinsel yönelimi ve kimlik bölünmesi üzerinden sorgulanmaktadır.

Ataerki toplumsal düzen, cinsiyet rollerini kesin sınırlarla belirleyen, ikili bir toplumsal cinsiyet sistemine dayanmaktadır. Bu sistemde erkeklik, güç, kontrol ve heteroseksüellik ile özdeşleştirilirken; kadınlık, edilgenlik, duygusallık ve bağımlılık gibi kavramlarla tanımlanmıştır. Bu hiyerarşik yapı, yalnızca kadınları değil toplumsal normlara uymayan erkekleri de baskılamıştır. Eşcinsellik, özellikle erkek eşcinselliği, ataerki düzenin kurduğu hegemonik erkeklik modeline doğrudan bir tehdit olarak algılanır. Eşcinsel erkekler, bu normatif erkeklik kalıplarına uymadıkları ölçüde ataerki yapının dışında konumlandırılır ve sıklıkla dışlanır, damgalanır ya da bastırılır. Bu durum, toplumsal düzlemde bir iktidar ve tahakküm ilişkisidir. Ataerki sistemde heteroseksüellik bir norm, eşcinsellik ise bir sapma olarak kodlandığı için, eşcinsel

kimliğin varlığı sistemin bütünlüğünü tehdit eden bir unsur gibi değerlendirilir. Dolayısıyla, eşcinsellik ataerkil düzenle çatışan bir olgu olmakla birlikte, bu düzenin görünmez kılmaya çalıştığı ya da bastırdığı kimlikleri de açığa çıkarma potansiyeline sahiptir. Bu bağlamda, eşcinsel bireylerin deneyimleri, ataerkil sistemin sınırlarını ve çelişkilerini sorgulamak için önemli bir zemin sunmaktadır. Özellikle edebiyatta eşcinselliğin temsili, toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanmasına ve ataerkil iktidarın nasıl işlediğinin görünür kılınmasına olanak tanımıştır.

Romanın merkezinde yer alan erkek eşcinsel karakterin isimsiz bırakılması, yazarın bilinçli bir anlatı tercihi olarak okunabilir. Bu tercih, karakterin yaşadığı kimlik çatışmasını görünür kılarken, aynı zamanda toplumun dışına itilmiş, bastırılmış ve adı konulmamış cinselliklerin temsilini üstlenir. Karakterin adsızlığı, ataerkil düzen tarafından tanınmayan ya da tanınmak istenmeyen bir kimliğin taşıyıcısı olduğuna işaret eder. İsim, bir varlığın sosyal düzlemde tanınmasını sağlayan en temel işaretlerden biridir; dolayısıyla karakterin adının olmayışı, onun yalnızca özel hayatında değil toplumsal sistem içerisinde de yer edemediğini sembolize eder. Bu adsızlık, kimliğini açıklamakta, aidiyet kurmakta ya da bir “ben” inşa etmekte yaşadığı güçlüğü metaforik bir dışavurumdur. Ayrıca, başkişinin eşcinsel olması, onu zaten toplumsal normların dışında konumlandırırken; adsızlık, bu dışlanışlığın edebi düzeyde pekiştirilmesidir.

*Paramparça* romanının başkişisi babasını şöyle anlatır: “*Babam sıradan eski Anadolu erkeklerinden, despot, soğuk, çok sert, çocuklarını asla kucağına almıyor, sevip okşamıyor, konuşmuyor bile*” (Asena, 2024, s. 30) annesini ise “*acılı, mutsuz ve kocasından dayak yiyen*” (Asena, 2024, s. 29) bir kadın olarak anlatır. Başkişinin, anne ve babasına dair çizdiği portreler, ataerkil toplum yapısının aile içindeki tahakküm ve şiddet biçimlerini gözler önüne sermektedir. Babanın “despot, soğuk ve sevgisiz” olarak tanımlanması, geleneksel erkeklik anlayışının katı ve duygudan uzak yönünü temsil eder. Çocuklarına duygusal yakınlık göstermeyen, iletişim kurmayan bu baba figürü, sadece otoritenin değil aynı zamanda duygusal ihmalin ve sessiz şiddetin de simgesidir. Bu tür bir erkeklik modeli, sevgi yerine korkuyla varlık gösterir; bu durum, çocuklar üzerinde uzun vadeli psikolojik etkiler bırakırken, toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretimine de katkı sunar. Öte yandan, annenin “acılı, mutsuz ve kocasından dayak yiyen” bir kadın olarak betimlenmesi, ataerkil düzlemde kadına biçilen mağdur konumun çarpıcı bir yansımasıdır. Fiziksel şiddete maruz kalan, ancak içinde

bulunduğu yapısal baskılar nedeniyle bu şiddete direnemeyen ya da kaçamayan anne figürü, patriyarkanın kadın bedeni ve kimliği üzerindeki kontrolünü sergiler. Romanın bu iki ebeveyn figürü aracılığıyla sunduğu aile yapısı, patriyarkanın hem bireyler arası ilişkilerdeki tahrip edici etkisini hem de nesiller arası aktarımını gözler önüne sermektedir. Baba otoritesine dayanan ve annenin sessizliğini normalleştiren bu sistem, yalnızca ev içindeki şiddeti değil aynı zamanda bireylerin kimlik oluşum süreçlerini de derinden etkilemiştir.

Başkişi, daha ilkokulda sınıfına yeni gelen müdürlerinin oğlundan hoşlanmasıyla ilk cinsel yönelimini bir erkeğe hisseder. *“Masmavi gözlü, sarışın, çok güzel bir çocuk. Onun kimseyle samimi olmasını istemiyorum, sanırım kıskanıyorum. Ama bu kıskançlığımın nedenini hiç anlamıyorum”* (Asena, 2024, s. 31-32). Bu ifadeler, başkişinin henüz çocukluk döneminde bastırılmış duygularla tanıştığını ve toplumsal kalıpların dışında gelişen cinsel yöneliminin, kendisi tarafından dahi henüz adlandırılmayan bir karmaşayla ilk kez karşı karşıya kaldığını göstermektedir. Romanın önemli kırılma anlarından biri, başkişinin çocukluk döneminde yaşadığı travmatik bir cinsel deneyim üzerinden şekillenir. Annesi ve ablasının evde bulunmadığı bir gün, eniştesi tarafından fiziksel yakınlık bahanesiyle banyoya çağrılan başkişi, önce beden temasıyla sınanan bir konumda bulur kendini. Başlangıçta sıradan bir bakım eylemi gibi sunulan bu karşılaşma -sırtını keselenme gibi- kısa sürede sınır ihlali niteliği taşıyan bir duruma dönüşür. Romandaki başkişi, eniştesi ile arasında geçen birlikteliği şöyle anlatır: *“Sana erkekliği öğreteceğim, ama tam bir erkek olup olmadığını görmek istiyorum (...) Tarif ederken bana dokunuyor, benim de ona dokunmamı istiyor. Birden önümde diz çöküyor... Hiç bilmediğim bir şeyi daha öğretiyor... Utanıyorum, sıkılıyorum... Korkuyorum, kaçamıyorum... Bitiyorum”* (Asena, 2024, s. 36). Eniştenin de eşcinsel yönelim taşıdığı bu sahne, küçük yaştaki bir çocuğun rızasının olamayacağı bir bağlamda gerçekleşen istismarın örtük bir anlatımıdır. Başkişinin “erkekliği öğrenme” adı altında yaşadığı bu deneyim, eşcinsel kimliğin fark edilişiyle cinsel istismar arasında kurulan karmaşık sınırları ve duygusal çatışmaları gözler önüne sermektedir. Eril tahakkümün cinsellik üzerinden yeniden üretildiği bu sahnede, karakterin aynı cinse duyduğu çekimin, pedagojik bir öğreti gibi sunulan travmatik bir temasla karışması, eşcinsel yönelimin bastırılmak yerine istismar yoluyla suistimal edilmesini düşündürür. Utanç, korku ve arzu gibi duyguların iç içe geçtiği bu an, başkişinin kendi yönelimine dair yaşadığı ilk farkındalığın aynı zamanda

bir kırılma ve yıkım anına dönüşmesinin çarpıcı bir örneğidir. Başkişi, eniştesi tarafından yine cinsel birlikteliğe zorlanır. *“Eniştem o gece banyoda olandan daha fazlasını yapmamı istedi... Erkekliğini deniyorum cesur ol diyordu. Ne yapmam gerektiğini bir bir söyledi, ben de yaptım. Evet yaptım. Beni beğenmişti”* (Asena, 2024, s. 41). Başkişi ile enişte arasında geçen bu birliktelik sonrasında eniştesi, başkişiye bu yaşananları kimseye anlatmamasını yoksa bunun altından kalkamayacaklarını söylerken başkişi: *“kime ne anlatabilirim ben, sen benim eniştemsindir, yani ablamın kocası, yeğenimin babası, ben kime eniştemle yattığımı söyleyebilirim? Niçin bütün bunları bana yaptın, neden beni seçtin?”* (Asena, 2024, s. 41-42) der. Bu durum, eşcinsel kimliğin birey için doğrudan bir arzunun keşfi değil çoğu zaman suçluluk, utanma ve travma eşliğinde deneyimlendiğini gösterir. Bu olay, başkişinin hem cinselliğe hem de kendi bedenine dair algısında kalıcı izler bırakır ve roman boyunca süren kimlik arayışının, içsel çatışmaların başlangıç noktalarından biri olarak okunabilir. Başkişinin içsel sorgulamaları, toplumun katı cinsiyet rollerine uymayan bireylerin, çocukluktan itibaren maruz kaldıkları ayrımcılığı ve yönelimlerine dair suçluluk duygusunu nasıl içselleştirdiklerini görünür kılar:

*“Ne oluyor bana? Ben erkek değil miyim ki, neden bir erkeği düşünüyorum aklıma seks geldiğinde? Neden küçükken annem ve babam bana kız çocuğu gibi davranıyorlardı, ağabeyimi yanlarından kovdukları halde benim mutfakta kendilerine yardım etmeme izin verirlerdi? Neden babam çocukken hiç dövmediği halde büyüyünce kendimden üç yaş büyük oğlanla arkadaşlık ettiğim için beni dövmüştü. O da beni erkek olarak görmüyor, bu yüzden kuşkuluyor muydu? Eniştem neden beni seçmişti? Davranışlarım bir erkek gibi değil miydi, nasıldı? (Asena, 2024, s. 37).*

Yukarıdaki alıntıda bu sorgulamalar, sadece bireysel bir kimlik bunalımını değil aynı zamanda ataerkil toplum düzeninin cinsiyet normlarına uymayan erkek bedenleri üzerindeki baskısını ve dışlayıcı tutumunu açığa çıkarır. Roman boyunca karakterin cinsel yönelimi, aile içi ilişkileri ve psikolojik kırılmaları aracılığıyla anlatılan benlik parçalanması gözler önüne serilir. Başkişinin benliğinde ortaya çıkan çatışma, heteroseksüel evlilik yoluyla toplumsal normlara uyum sağlama çabası ile eşcinsel yöneliminin temsilcisi olan Kara arasında giderek derinleşen bir içsel bölünmeye dönüşür: *“Eşimle görünen ben'i, Kara'yla içimdeki ben'i yaşıyorum. Evimde, iş*

yerimde, çevremde sevilen, sayılan, değer verilen bir ben var. Ama yüzümde bir maske var çıkartmaktan korktuğum. O maskenin altında ikinci bir ben var ki onu yalnızca ben ve Kara görebiliyor. İkinci ben'i yaşamak için Kara yetiyor, yetmeli” (Asena, 2024, s. 72). Bu içsel anlatım, eşcinsel bireyin toplumsal normlara uyum sağlamak amacıyla inşa ettiği “görünür benlik” ile bastırılmış, gizli kalan “öz benlik” arasındaki gerilimi açıkça ortaya koymaktadır. Başkişinin eşine, iş çevresine ve toplumun geneline karşı sürdürdüğü kimlik, dışarıya sunulan ve kabul gören bir rolü temsil ederken; Kara ile yaşadığı ilişki, onun bastırılmış eşcinsel yöneliminin, yani gerçek benliğinin ifadesi hâline gelir. Kara'nın varlığı, başkişinin bastırılmış öz kimliğini görünür kılarken, bu kimliğin yalnızca özel alanlarda var olabilmesi, toplumun eşcinselliğe yönelik dışlayıcı tutumunun bir sonucudur. Duygu Asena, karakterin içine kapanan, suçluluk ve utanç duygularıyla örülen iç monologları aracılığıyla, eşcinselliğin bireyde nasıl bir travmaya dönüştüğünü anlatırken; bu travmanın kaynağının bireyin yönelimi değil yönelimin içinde var olduğu toplumsal yapı olduğunu güçlü biçimde ortaya koymaktadır.

Ataerkil toplum yapısı, cinselliği dar kalıplar içinde tanımlar ve bu sınırların dışına çıkan her türlü kimlik ve yönelimi görmezden gelmeye ya da bastırmaya meyillidir. Bu durum, özellikle ergenlik dönemindeki eşcinsel bireylerin kendilerini tanıma ve kabul etme süreçlerini zorlaştırır. Cinsellik üzerine konuşmanın ayıp, yasak ya da görmezden gelinmesi gereken bir konu olarak görülmesi, bireyin hem bedensel hem de duygusal farkındalığını sekteye uğratar. Bu karmaşık duygular içerisinde, birçok eşcinsel bireyin zihninde benzer sorgulamalar yankılanır: “Cinsellik yeryüzünde var olmayan bir şeymiş gibi herkes suskun. Bedenimdeki değişiklikleri fark ediyorum ama seksle ilgili konuları tam anlamıyla bilmediğim için ne doğru ne yanlış hiçbir fikrim yok” (Asena, 2024, s. 33). Toplumun sessizliği, bireyin kendi içinde daha büyük bir sesle konuşmasına neden olur; ancak bu ses çoğu zaman yalnızlıkla, belirsizlikle ve suçluluk duygusuyla örülüdür.

Başkişi, üniversite yıllarında arkadaşlarıyla bir geneleve giderler. Kadınlara ilgi duymayan başkişi, bu durumu aşmaya çalışır fakat kadın, onu uyandıramaz. Başkişi ise sorgulamaya başlar. “Acaba kadınlar beni uyandıramayacak mı, hep erkeklerden mi zevk alacağım? Acaba ben hep böyle mi kalacağım, ben böyle miyim?” (Asena, 2024, s. 45). Bu deneyim, başkişinin kadınlara yönelik hislerinin cinsel çekim boyutuna ulaşmadığını fark etmesine aracılık etmiştir. Böylece, kadınlara karşı hissettiği

mesafenin bir yetersizlik değil kendi varoluşuna içkin bir gerçeklik olduğunu kabul etmiştir. Başkışı, toplumun erkekten beklediği görevleri sıralar: *“Aranılan bir erkek olacaksınız eğer, üniversiteyi bitirecek, askerliğinizi yapacak, güzel bir kızla evlenecek, sürekli bir iş bulacak ve çocuk sahibi olacaksınız”* (Asena, 2024, s. 53). Ataerkil toplum yapısında “gerçek erkek” olmanın ölçütleri, belirli bir yaşam döngüsüne indirgenmiş durumdadır. Sancar’a göre hegemonik erkeklik, toplumda en yüksek değerleri taşıyan erkeklik modelini ifade eder ve bu model, heteroseksüellik, iş sahibi olma, askere gitme, evlilik, çocuk sahibi olma ve namus anlayışını benimseme gibi belirli normatif parametreleri içerir. Bu unsurlar, hegemonik erkekliğin toplumsal olarak kabul gören idealini oluşturur (Sancar, 2009, s. 31-46). Bu bağlamda, hegemonik erkeklik, toplumsal yapılar içinde erkeklere belirli roller ve beklentiler dayatarak, bu normlara uyan erkekleri ödüllendirirken, uymayanları marjinalleştirir ve güç ilişkilerini pekiştirir. Modern toplumda cinsiyetler arası eşitsizlik, biyolojik farklılıkların ötesine geçerek toplumsal yapıları biçimlendiren ve güç ilişkilerini derinleştiren bir sistem haline gelmektedir:

*“Modern toplumsallık akla dayalı çıkarları üstün tutma ve başkalarını yönetme becerilerine göre yüksek kazanç sağlama gibi eril değerleri ödüllendirir. Toplumsal ilişkiler bu eril değerlere en uygun işler yapan erkeklerden başlayarak onları onaylayan kadınlar, diğer erkekler, diğer kadınlar, eşcinseller, azınlıklar, yoksullar gibi sıralanan hiyerarşiler içine yerleşir. Aslında bu tahakküm düzenidir; cinsiyetlerin biyolojik ayrımları bunu meşrulaştırır; yeniden üretir ve karşı çıkılmaz kılabilir. Her aşamada direnişler, yeniden şekillenmeler ve bağlantılarından koparak farklılaşan toplumsallıklar söz konusudur elbette. Sonuçta birbirine bere bir benzemeyen cinsiyet farkları düzenleri ile karşı karşıya kalırız”* (Sancar, 2014, s. 26).

Bu normatif çerçeve, yalnızca erkekliği dar bir kalıba sokmakla kalmaz, aynı zamanda bu kalıbın dışında kalanları –özellikle eşcinsel erkekleri ve kadınları– sistematik bir dışlamayla karşı karşıya bırakır. Eşcinsel erkekler, bu dayatmalarla özdeşleşemediklerinde ya da özdeşleşmek istemediklerinde, “eksik” ya da “sapkın” olarak kodlanırken; kadınlar ise bu sistemde, erkeğin toplumsal başarısını tamamlayan bir nesne konumuna indirgenir. Böylece ataerkil düzen, yalnızca erkek kimliğini yüceltmekle kalmaz, onun dışındaki tüm kimlikleri marjinalleştirerek tahakkümünü

sürdürür. Bu durum, hem eşcinsel bireyler hem de kadınlar açısından, toplumsal kabul görebilmek için öznel kimliklerinden ödün verme baskısını beraberinde getirmektedir. Sonuç olarak, modern toplumdaki cinsiyet ayrımları, toplumsal yapıları şekillendiren ve güç ilişkilerini pekiştiren bir tahakküm düzenine dönüşür; ancak bu düzen, direnişler ve toplumsal yeniden yapılanmalarla sürekli olarak sorgulanmakta ve evrilmektedir.

Başkişi, Martı ve Ela adını verdiği iki erkekle yaşadığı ilişkinin başlangıcı internet aracılığıyla olmuştur. Önce Martı ile cinsellik yaşayan başkişi onu beğenir ve şöyle anlatır: *“O kadının aldığı zevki alıyor. Tam bi pasif. Görünümü ise tam bir erkek. İstedimde bu zaten”* (Asena, 2024, s. 75). Martı ile kurulan fiziksel ve duygusal temas, başkişinin cinsel yönelimiyle ilgili bazı tercihlerini netleştirmesinde belirleyici bir rol oynamıştır. Başkişi bu ilişkiyi, eylem ve etkileşim düzeyine bağlı olarak yeniden kurulduğu bir deneyim alanı olarak tanımlar. Başkişi, hiç ayıplanmadan ve işaret edilmeden yaşamayı, özgürce isteklerini yerine getirmeyi düşlerken toplumun buna izin vermediğini dile getiren sorgulamalarına tanık oluruz:

*“Ben eşcinselim, biseksüelim... Evliyim... (...) benim tek korkum, bu yapıda olduğumun, homoseksüel olmayan, normal insanlar tarafından öğrenilmesi. Ne gözle bakarlar bana? Bakın konuşurken ben bile, onlara normal insanlar diyorum. Oysa kendimi anormal görmediğim kanısındayım. Ama bilinçaltına işlemiş değerler var ki, ben de bizim gibi olmayanlara normal diyorum... Çünkü açıkça görülüyor bu, gizliliğiyle, suçluluk duygusuyla, toplumun değer yargılarıyla, suçlamalarıyla, hep işaret edilerek yaşamakla, ruhsal ve duygusal durumumuz pek dengeli olamıyor. Aykırı olmayı biz seçmesek de yaşamlarımız aykırı”* (Asena, 2024, s. 103).

Bu anlatı, eşcinsel bireyin yalnızca cinsel yönelimiyle değil aynı zamanda bu yönelimin toplum tarafından nasıl algılandığıyla da sürekli bir çatışma içerisinde olduğunu gözler önüne sermektedir. Başkişinin, heteroseksüelliği “normallik” ölçütü olarak içselleştirmiş olması, bireysel kimliğin şekillenmesinde toplumsal değer yargılarının ne denli etkili olduğunu göstermektedir. Connel, toplumda heteroseksüel yönelimin çoğunlukla doğal ve kabul edilebilir bir norm olarak değerlendirilmesine karşın özellikle eşcinsel yönelimlerin ise toplumsal yapı tarafından dışlandığını, norm dışı ve yapay olarak etiketlendiğini dile getirmiştir (Connel, 2017, s. 350). Burada “normal” ve “anormal” ayrımı, cinsellik anlayışının bireyin bilinçaltına kazınmış bir

yansımasıdır. “Klasik manada normal dediğimiz insan cinsel açıdan mevcut değildir. Yani yoktur. Hormonal olarak her insanda kadın ve erkek hormonları vardır. Bu kiminin dışına vurur kiminin içinde kalır, başka bir sahaya yönelir. Ama herkesin içinde böyle çarpıklıklar vardır. Çok kişi biraz sapık, eşcinsel, narsist, yani kendine hayran vesairedir” (Özher, 2009, s. 46). Dolayısıyla insanın cinselliği ve kimliği, sabit ve tek biçimli kalıplarla açıklanamayacak kadar karmaşık, çok yönlü ve bireysel farklılıklar barındıran bir yapıya sahiptir. Eşcinsel birey, kimliğini doğrudan seçmese bile toplum tarafından bu kimliğe atfedilen “aykırılık”la yaşamaya mecbur bırakılmıştır. Suçluluk, gizlilik ve dışlanma duygularıyla örülü bu varoluş, bireyin ruhsal dengesi üzerinde derin etkiler bırakır. Dolayısıyla bu deneyim, iktidar, norm, ötekilik ve bireysel hakikat arasında sıkışmış bir kimliğin tanıklığıdır.

Cinsel kimliklerin tanımlanmasında kullanılan etiketler, bireylerin kendilerini ve başkalarını nasıl konumlandığını belirlese de bu etiketlerin ötesinde, aslında benzer deneyimler ve ortak paydalar söz konusudur. “Herkes başka bir sıfat kullanıyor, gay, biseksüel, aktif, pasif, transseksüel, travesti, eşcinsel, homoseksüel, ibne... İsmi ne olursa olsun sonuç aynı. İki erkek birlikte seks yapıyor. Kişi kendini nasıl tanımlarsa tanımlasın, değişen bir şey yok: ortada iki erkek var” (Asena, 2024, s. 133). Kimliğe dair tanımlamalar –gay, biseksüel, pasif, transseksüel vb.– bireysel yönelimi belli bir toplumsal bağlamda tanımlamaya yarasa da Asena’nın bakış açısı, bu tanımların ötesinde var olan ortak bir hakikati, yani aynı cinsiyetten bireyler arasındaki cinsel ilişkiyi görünür kılmaktadır. Bu yaklaşım, cinsel kimliklerin sadece davranışsal ya da bedensel bir yönelim değil aynı zamanda toplumsal, kültürel ve politik bir inşa olduğunu hatırlatır.

#### 4.6.2.2. Fon Karakter

##### İsimsiz Kadın

Duygu Asena’nın son romanı *Paramparça*, anlatıcısının kimliksizleştirilmiş ve adı verilmeyen bir erkek karakter olduğu bir anlatı evreni sunar. Roman boyunca bu erkek anlatıcının iç dünyası, bireysel çatışmaları ve cinsel kimliği ön planda işlenmiştir.

Kadın karakterin yalnızca bu erkek anlatıcının bakış açısından, adı dahi verilmeden ve sınırlı sayıda sahnede yer alması, bizi bu karakteri “fon karakter” olarak değerlendirmeye yönlendirmiştir.

Söz konusu kadın karakterin, olay örgüsünde yalnızca anlatıcının yaşantısına yön veren bir fon olarak kullanıldığını ve bağımsız bir özne olmaktan çok, anlatıcının içsel çözümlmelerine zemin hazırlayan edilgen bir figür olduğunu göstermektedir. Kadın karakterin, romanda birkaç kez dolaylı biçimde anılması ve kendi sesiyle temsil edilmemesi, onun birey değil işlevsel bir unsur olarak kurulduğunu ve anlatıdaki ataerkil bakışın bir yansıması olarak konumlandığını düşündürmektedir. Duygu Asena'nın *Paramparça* romanında anlatıcının ve başkişinin erkek olmasından dolayı kadın karakterin analizini tamamen bağımsız bir biçimde değerlendirmek mümkün değildir. Bu nedenle kadın karakter, metin içerisinde kendi öznel gerçekliğiyle değil anlatıcının zihninde şekillenen dolaylı bir temsille var olmakta; bu durum da karakter analizini, anlatıcının bakış açısı ve anlatım tarzı çerçevesinde değerlendirmeyi zorunlu kılmaktadır.

*Paramparça* romanında da erkek anlatıcının gözünden aktarılan olay örgüsü, kadını anlatının merkezinden uzaklaştırır ve onu yalnızca anlatıcının bireysel çatışmalarına eşlik eden, adı dahi verilmeyen bir “diğer” konumuna iter. Böylece kadın, kendi öznel gerçekliğinden koparılarak anlatıcının kimlik arayışına hizmet eden bir fon karaktere indirgenir.

*Paramparça* romanında başkişinin eşcinsel bir erkek olması, kadın karakterin anlatı boyunca silik ve arka planda kalmasında belirleyici bir etkidir. Anlatıcının cinsel yönelimi, kadınla kurduğu evliliğin duygusal ve cinsel bağlamda eksik ve işlevsel olduğunu ortaya koyarken, kadının anlatıdaki temsili de bu eksiklik üzerinden biçimlenir. Kadın karakter, anlatıcının içsel çatışmalarına, kimlik sorgulamalarına ve toplumsal normlarla yaşadığı gerilimlere zemin hazırlayan, ama kendi bakış açısından ses verilmeyen bir figür olarak kurgulanır. Bu bağlamda kadın, yalnızca ataerkil sistemin silikleştirdiği bir öge değil aynı zamanda anlatıcının arzusu dışında kalan biri olarak da anlatının dışında tutulur. Anlatıcının cinsel yönelimi, kadına duyulan ilgiyi, empatiyi ve bağlılığı sınırlı kılar; bu durum, kadının metinsel temsiline de doğrudan yansır. Dolayısıyla kadın karakterin silikleşmesi, hem anlatıcının bireysel yönelimiyle hem de toplumsal normlarla şekillenmiş bir ilişkiler ağı içinde değerlendirilmelidir. Bu

durum, kadın karakterin özneleşemediği, yalnızca anlatıcının kimlik inşasına eşlik eden bir işlev figürüne dönüştüğü bir anlatı yapısını ortaya çıkarır.

“Eşim bendeki bu değişiklik yüzünden o kadar yıpranıyor ki, psikiyatriste gidiyor, ilaç tedavisi görüyor” (Asena, 2024, s. 83) diyen erkek başkişi, kadını “hassas, zayıf, desteğe muhtaç” konumuna itmektedir. Kadının “aldatılan eş” konumundaki kırılmalılığı, yalnızca heteronormatif ya da patriyarkal düzenin kadına biçtiği rollerle sınırlı değildir; aynı zamanda eşcinsel bir erkek tarafından maruz bırakıldığı psikolojik yıpranma, ezilmenin çok katmanlı doğasına işaret eder. Burada erkek özne, kendi cinsel yönelimini açıklarken bile kadının ruhsal çöküntüsünü dolaylı olarak kendi değişimine bağlayarak sorumluluktan kaçmaktadır. Böylece cinsel yönelimi itibarıyla marjinalleşmiş bir erkek özne bile, ataerkil tahakkümün yeniden üreticisi hâline gelmektedir. Bu durum, eril iktidarın yalnızca heteroseksüel erkeklere özgü olmadığını, eril bakışın ve egemenlik biçimlerinin cinsel yönelimden bağımsız olarak yeniden kurulabildiğini gösterir. Kadının ezilmişliği bu bağlamda, sadece heteroseksist sistemin değil aynı zamanda kişisel ilişkilerdeki iktidar dengesizliklerinin de ürünüdür.

İsimsiz kadın, eşcinsel eşine “yataklarımızı ayıralım bir süre için” (Asena, 2024, s. 84) derken eşcinsel eşi, bu duruma çok sevinir. “O kadar çok seviniyorum ki hemen kabul ediyorum. O şimdi daha üzgün herhalde bunu kabul etmeyeceğimi sanıyordu” (Asena, 2024, s. 84). Asena’nın eserinde yer alan isimsiz kadın karakter, sadece heteronormatif ataerkil sistemin değil aynı zamanda heteronormatif olmamasına rağmen erkekliğin ayrıcalıklı konumunu yeniden üreten bir eşcinsel erkek figürünün de tahakkümüne maruz kalmaktadır. Kadının “yataklarımızı ayıralım bir süre için” önerisi, duygusal bir sınır koyma girişimi gibi görünse de eşcinsel partnerinin buna duyduğu sevinç, kadının bu talebinin ciddiyetini ve duygusal yoğunluğunu görmezden gelerek, onun iradesini geçersizleştiren bir tutuma dönüşür. Eşcinsel erkek karakterin, bu kararı kadının beklentisinin aksine memnuniyetle karşılaması ve “o şimdi daha üzgün herhalde bunu kabul etmeyeceğimi sanıyordu” biçimindeki ifadesi, kadının duygusal deneyimini küçümseyen ve kendi özerkliğini yeniden merkeze alan bir bakışı yansıtır. Judith Butler’ın toplumsal cinsiyet kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, cinsiyetin sabit bir kimlik değil tekrar eden eylemler yoluyla üretildiği ve sürdürüldüğü görülür. Bu bağlamda, eşcinsel bir erkek karakterin de heteronormatif erkeklik pratiklerini yeniden üretmesi, toplumsal cinsiyetin iktidar yapılarından tamamen azade olmadığını ortaya

koyar. Dolayısıyla kadın karakterin yaşadığı dışlanma yalnızca heteronormatif erkeklikten değil aynı zamanda alternatif cinsel yönelimler içinde dahi varlığını sürdürebilen eril tahakkümden kaynaklanmaktadır.

Başkişi erkek, karısına “*bana karşı çıksa mücadele etse, bu savaştan galip ayrılıyorum düşüncesi oluşmaz ki onda. Biliyor ki böyle bir durumda ben onu ezeceğim*” (Asena, 2024, s. 98). Bu cümledeki güç söylemi, cinsel yönelimi ne olursa olsun erkekliğin, kadının üzerinde üstünlük kurma potansiyelini nasıl içselleştirdiğini ve nasıl norm haline getirdiğini gözler önüne serer. Eşcinsel erkek karakter, cinsel yönelimiyle değil erkekliğiyle iktidar üretmektedir. Kadın karakterin mücadele etmemesi ya da karşı koymaması, karşısındaki gücün erkekliğe dayanan sistematik ve süreklilik gösteren doğasını fark etmesinden kaynaklanmaktadır. Bu durum, eril tahakkümün yalnızca heteronormatif ilişkilerle sınırlı kalmadığını, toplumsal erkeklik normlarının çok çeşitli formlar altında yeniden inşa edildiğini ortaya koymaktadır.

Toplumsal cinsiyet ilişkilerinde iktidar, değişken ve çok katmanlı bir yapı içerisinde işler. Eşcinsel bir erkek karakterin hem marjinalleştirilen bir kimlik olarak toplumsal baskıya maruz kalması hem de erkek olmanın tarihsel ve kültürel ayrıcalıklarından faydalanarak bir kadın üzerinde tahakküm kurabilmesi, bu çok katmanlı yapının açık bir örneğidir. Burada dikkat çeken nokta, eşcinsel erkeğin kendi kimliği nedeniyle bir yönüyle sistemin dışında bırakılması, ancak toplumsal erkeklik normlarını içselleştirmiş olması nedeniyle kadına karşı iktidar pozisyonunda kalabilmesidir. Bu çelişkili durum, hem ezilen hem ezen konumların aynı bedende birleşebileceğini gösterir. Ancak kadın karakterin pozisyonu, bu çifte yapının karşısında daha durağan ve keskindir: O her koşulda ezilen taraftadır.

Sonuç olarak erkek karakter, marjinal bir cinsel kimliğe sahip olsa bile erkekliğin kültürel olarak kazandığı avantajları taşıdığı için, kadınla kurduğu ilişkide iktidar üstünlüğünü elinde tutar. Eşcinsel erkeğin ezilen kimliğinin, kadın üzerindeki tahakkümünü ortadan kaldırmaması; aksine, bu tahakkümün meşrulaştırıcı bir aracı hâline gelmesi, patriyarkanın ne denli esnek ve yeniden üretilebilir olduğunu gösterir. Buradan hareketle, ataerkil yapının yalnızca heteroseksüel erkekler tarafından değil erkeklik kimliğini taşıyan ve onu sürdüren her birey tarafından yeniden inşa edilebildiği sonucuna ulaşılabilir. Erkek kimliği, hangi biçimde olursa olsun, bu sabitliğe karşı konumlandırılır ve bu da erkekliğe ait olan gücün sürekliliğini sağlar.

Tablo 6

*Duygu Asena'nın Paramparça adlı romanında Kadınsı ve Erkeksi Argo, İmge ve Söylemler*

<b>Romanın Adı</b>	<b>Kadınsı Argo, İmge ve Söylemler</b>	<b>Erkeksi Argo, İmge ve Söylemler</b>
<i>Paramparça</i>	Bir kadın evinde halayık, dışarıda hanımefendi, yatakta fahişe olmalı, yatakta beğenilmeyen bir kadın, kız çocuğunun okumasına gerek yok bir koca bulup evlenecek, bakire bir kız, gizlice bekâretini kaybeden bir kız gibi, bizim köyde kanlı çarşaf gösterme âdeti var, parayla yatan bir fahişe o, seni parayla becersinler, kocası öldükten sonra ömür boyu sekse veda eden kadınlar, feminen	Eski Anadolu erkeklerinden, despot, bir erkek bir erkeğe ne yapabilir, kız değilim ki, sana erkeklığı öğreteceğim, ikimiz de erkeğiz. ben erkek değil miyim, erkeklığimize toz kondurmayalım, başardım bir erkeğim ben, eşcinsel, sperm, övünür dururuz babalığımızla erkeklğimle, beraber olacağım kişinin kadın olması şart değil, kadınlar midemi bulandırıyor, bütün bedeni şaha kalkmış gibi, tam bir maço, erkeklığı ve başarıyı tek bir organa yönlendirmiş, sen homo musun, meni, cinsel, içgüdü, seks, erkekliklerini korumak, gay, yedi eş cinsel bir arada, o herifler, homoseksüeller, travesti, transseksüel, ibne, iki erkek birlikte seks yapıyor, küfürlerimiz bile oymak koymak diye, erkeklığın bir sembolü oluyor, adamcıklar

Tablo 6'da kadınsı argo, imge ve söylemlere bakıldığında toplum, kadınları farklı ve çelişkili rollerle tanımlar ve bu roller, kadınların cinsel kimliklerini ve

toplumsal değerlerini şekillendirir. Roman anlatısında geçen bu kadınsı imgeler, kadının toplumsal yapılar içindeki çok katmanlı kimliklerine dair derin bir eleştiri sunmaktadır. Kadın, evde “*halayık*”, dışarıda ise “*hanımefendi*” olarak görülürken, yatakta “*fahişe*” olarak etiketlenmektedir. Bu çelişkili ifadeler, kadının toplumda hem saygı gören hem de dışlanan bir figür olarak nasıl bir ikilik içinde var olduğunu göstermektedir. Aynı şekilde, bir kız çocuğunun okuma hakkı, yalnızca bir koca bulma gerekliliğiyle sınırlıdır, çünkü toplum, kadının eğitimini değil evlilik ve cinsellik yoluyla toplumdaki yerini sağlamlaştırmasını bekler. “*Bekâretin kaybedilmesi*”, toplum tarafından bilinmemeli ve bir kadın için bu kaybın “gizlice” olması beklenir. Bu bakış açısı, kadının cinsel kimliğine dair toplumsal beklentilerin ne kadar katı ve baskıcı olduğunu ortaya koyar. Toplum, kadını, bireysel bir kimlik yerine belirli kalıplara sokarak değerlendirir. Kadının cinsel geçmişi, evlilikteki rolü ve toplumdaki yerini belirleyen en önemli faktörlerden biri haline gelir. “*Feminenlik*”, bu kavramlarla şekillenen toplumsal bir performans gibi algılanır ve kadının bu rollerin dışına çıkması istenmez.

Tablo 6’da erkeksi argo, imge ve söylemlerde, eşcinsel erkeklığe yönelik toplumsal ve kültürel kodları sorgulayan bir dil kullanılmaktadır. Eşcinsel erkeğin ağzından duyduğumuz bu ifadeler, erkeklik ve cinsiyet normlarının nasıl içselleştirildiğini ve cinsel kimliklerin toplumsal baskılar altında nasıl şekillendiğini ortaya koymaktadır. “*Erkek olmak*” belirli bir güç ve egemenlik üzerinden tanımlanırken “*despot*”, “*maço*” gibi kavramlar, erkekliğin geleneksel bakış açılarıyla özdeşleştirilen değerlerdir. Eşcinsel erkek, toplumsal erkeklik normlarına karşı tepkisel bir dil kullanarak, “*erkekliğini*” savunur. “*Homoseksüel, travesti, ibne*” gibi etiketlerin, cinsel kimliği ve cinsiyet ifadesini dışlayan, küçümseyici bir dil kullanılarak gündeme geldiği görülür. Bu dil, hem toplumsal dışlanmanın bir yansımasıdır hem de cinsel kimlikler arasındaki ayrımcı tutumu pekiştirir. Sonuç olarak, bu tür dil kullanımı, toplumsal cinsiyetin ve cinsel kimliğin nasıl içselleştirildiğini ve bu kimliklerin dışlanma ve ayrımcılıkla nasıl ilişkilendirildiğini anlamamıza olanak sağlar. Toplumsal erkeklik, burada hem cinsel kimliklerin sınırlarını çizer hem de “doğru” erkeklik davranışlarını vurgular. Eşcinsel erkek, bu sınırlar içinde var olmak zorunda hissederken, aynı zamanda bu normları içselleştirerek bir tür erkeklik performansı sergileyebilir.

Tablo 7

*Duygu Asena'nın Romanlarında Fonksiyonlarına Göre Kişiler Dünyasında Kadın Kahramanlar<sup>4</sup>*

<b>ROMANLAR</b>	<b>BAŞ KİŞİ</b>	<b>NORM KARAKTER</b>	<b>KART KARAKTER</b>	<b>FON KARAKTER</b>
<b>Kadının Adı Yok</b>	İsimsiz Kadın		Zerrin Gülriiz Abla	Gül, Fügen, Günseli, Binnur, Nilay, Beren, Feraye, Şirin
<b>Aslında Aşk da Yok</b>	İsimsiz Kadın			Gül, Zeliha, Şebnem, Halide Hanım, Bircan,
<b>Aynada Aşk Vardı</b>	Nilgün	Nilüfer Nil		Ayla Mükerrem Hanım Fusun Deniz
<b>Aslında Özgürsün</b>	Berna	Belgin		Semra Gökçe Canan
<b>Aşk Gidiyorum Demez</b>	Güler	Demet Selin		
<b>Paramparça</b>	İsimsiz Erkek			İsimsiz Kadın

<sup>4</sup> Bu çalışmanın odak noktası, Duygu Asena'nın romanlarındaki kadın temsili ve bu temsillerin toplumsal cinsiyet bağlamında nasıl işlediğidir. *Tablo 7* 'de, Asena'nın ilk beş romanında başkişilerin kadın karakterlerden oluştuğu gözlemlenmektedir. Ancak, Asena'nın altıncı ve son romanı olan *Paramparça*, anlatıcı ve başkişisinin erkek olması ile diğer romanlardan farklılık göstermektedir.

## BÖLÜM V

### SONUÇ

#### 5.1. Sonuç ve Bulgular

İnsanın yeryüzündeki varoluşu, tarihsel olarak iki temel cinsiyet –kadın ve erkek– üzerinden biçimlenmiştir. Bu iki cinsiyetin gerek fiziksel gerekse ruhsal düzlemde hem birbirini tamamlayan hem de ayrışan yönleri, insanlık tarihinin en eski dönemlerinden bu yana düşünsel tartışmaların konusu olmuştur. İlk insandan itibaren cinsiyet temelli farklılıklar, insanı yalnızca biyolojik bir varlık olarak değil aynı zamanda anlam dünyası içinde konumlandırma arayışını da beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda insan, pozitif bilimlerin yanı sıra özellikle sosyal bilimlerin odak alanı hâline gelmiş; cinsiyetler arası düşünsel ve duygusal etkileşim, sosyal bilimlerde derinlikli bir çözümleme konusu olmuştur. Zira insan davranışları, yalnızca fizyolojik temellere indirgenemeyecek ölçüde kültürel, toplumsal ve tarihsel anlamlar taşımakta; bu çok katmanlı yapı, sosyal bilimler açısından başlı başına kapsamlı bir inceleme alanı oluşturmaktadır.

Feminizmin tarihsel gelişimi incelendiğinde, ilk dönemlerde anaerkil yapının izlerine rastlansa da zamanla erkeğin otoritesini merkezine alan ataerkil düzenin egemen hale geldiği görülmektedir. Bu dönüşümle birlikte kadın, söz konusu tahakküme karşı çeşitli biçimlerde direnç göstermeye başlamıştır. Başlangıçta siyasi ve hukuki alanlarda hak arayışıyla somutlaşan bu mücadele, zamanla toplumsal yaşamın birçok alanına yayılmış, kadınlar hem bireysel hem de kolektif olarak taleplerini daha güçlü bir biçimde dile getirmiştir. Süreç içerisinde kalemi bir direniş aracı olarak gören feminist yazarlar da bu mücadeleye önemli katkılar sunmuş, kadınların yaşadığı eşitsizlikleri görünür kılarak toplumsal dönüşüme zemin hazırlamışlardır. Bu tarihsel birikim, günümüz kadın hareketlerinin temellerini oluşturmakta ve feminist söylemin sürekliliğini sağlamaktadır.

Toplumsal dönüşüm gerekliliğini savunan isimler –özellikle Batı’da Olympe De Gouges, Mary Wollstonecraft, ve Simone de Beauvoir gibi düşünür ve yazarlar– yaşadıkları dönemde ciddi düzeyde olumsuz tepkilere maruz kalmışlardır. Ancak

karşılaştıkları baskılara rağmen bu isimler fikirlerinden ve mücadelelerinden vazgeçmemiştir. Kadınların eşitlik mücadelesine yönelik direniş yalnızca geçmiş yüzyıllarla sınırlı kalmamış, günümüzde de çeşitli biçimlerde sürdürülmüştür. Geleneksel değer yargılarına kutsal bir anlam yüklenmesi nedeniyle, ataerkil yapıya yöneltile eleştiriler toplumun büyük bir kısmı tarafından tehdit olarak algılanmış; mevcut düzenin sorgulanması ve değişimin kaçınılmaz olduğu yönündeki düşünceler, bu statükoyu korumak isteyen çevrelerde ciddi bir rahatsızlık yaratmıştır. Bu nedenle tarih boyunca toplumsal cinsiyet eşitliği talep eden kişi ve gruplar, çoğu zaman engellenmeye çalışılmıştır.

Türk edebiyatında feminist bakış açısını ön planda tutan yazarlar arasında Duygu Asena, kuşkusuz ilk akla gelen isimlerden biridir. Gazetecilikten zamanla edebi alana yönelen Asena, altı roman kaleme almıştır. Duygu Asena'nın *Kadının Adı Yok*, *Aslında Aşk da Yok*, *Aynada Aşk Vardı*, *Aslında Özgürsün* ve *Aşk Gidiyorum Demez* adlı ilk beş romanında, başkişilerin tamamının kadınlardan oluşması tesadüfi değil bilinçli bir tercih olarak değerlendirilmelidir. Anlatıcı kişi düzleminden bakıldığında, Asena'nın kadın karakterleri, merkezî konuma yerleştirmesi hem kendi toplumsal gözlemlerini aktarmasını kolaylaştırmış hem de kadın deneyimini içeriden bir bakışla görünür kılmasına olanak tanımıştır. Bu romanlarda kadın karakterler; aşk, evlilik, annelik, kariyer gibi hayatın farklı alanlarında toplumsal rollerle sınırlandırılmış, ancak bu kalıpları sorgulayarak kendi bireysel varoluşlarını inşa etme çabasına girmiştir. Asena'nın anlatıları, yalnızca kadınların yaşadığı sorunları görünür kılmakla kalmaz, aynı zamanda bu sorunlara karşı geliştirilen direnç biçimlerini de ortaya koyar. Duygu Asena'nın son romanı *Paramparça*, önceki eserlerinden farklı olarak, başkişisi kadın olmayan ancak toplumun ataerkil normlarına benzer biçimde maruz kalan bir eşcinsel erkeğin hikâyesini merkeze almıştır. Roman, yalnızca kadın kimliğinin değil toplumsal cinsiyet kalıplarına uymayan tüm bireylerin dışlandığı ve ötekileştirildiği bir düzene ayna tutmuştur. Eşcinsel başkişinin yaşadığı psikolojik çatışmalar, ailevi baskılar ve toplumsal damgalama, ataerkil sistemin yalnızca kadınlar üzerinde değil norm dışı kabul edilen her kimlik üzerinde de tahakküm kurduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Bu yönüyle *Paramparça*, Asena'nın kadın merkezli anlatı çizgisinden bir sapma gibi görünse de özünde onun toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı yürüttüğü eleştirel söylemin bir devamı olduğu görülmüştür. Asena, bu romanıyla ataerkinin sadece kadınlara değil cinsiyet normlarına uymayan bireylere de hayat alanı tanımadığını

gözler önüne sermektedir. Böylece Asena'nın tüm romanları bir bütün olarak değerlendirildiğinde, feminist söylemin Türk edebiyatındaki etkili bir yansıması olarak karşımıza çıktığı görülmüştür.

Bu çalışmanın temel amacı, Duygu Asena'nın tüm romanlarında kadın karakterlerin nasıl kurgulandığını, bu karakterlerin feminizm bağlamında ne tür temsiller sunduğunu ve hangi kişi tipolojileriyle yapılandırıldığını ortaya koymaktır. Elde edilen bulgular, Asena'nın kadın karakterlerini toplumsal rollerin dayatmalarına karşı direnen, kimlik arayışı içinde olan, sorgulayan ve bireysel dönüşüm yoluyla öznel bir varoluş kurmaya çalışan figürler olarak kurguladığını göstermiştir. Kadınlık, yazarın anlatı dünyasında biyolojik bir gerçeklikten ziyade, kültürel kodlarla ve toplumsal normlarla şekillenen bir yapının ürünü olarak ele alınmıştır.

Çalışmamızda nitel metin çözümlemesi yöntemi benimsenmiş; tüm romanlar, feminist kuramsal çerçeve doğrultusunda incelenmiştir. Yöntemsel açıdan bu yaklaşım, anlatıların kişiler dünyasında toplumsal cinsiyet temelli çözümlemelere odaklanmayı mümkün kılmıştır. Bununla birlikte, nitel çözümlemenin doğasında var olan yoruma dayalı yapı, araştırmacının öznel konumunun etkilerini tamamen dışlamayı imkânsız kılmaktadır. Bu nedenle ulaşılan sonuçların, belirli bir kuramsal çerçeveye dayalı anlamlandırmalar olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Farklı yöntemsel yaklaşımlarla (örneğin söylem analizi, karşılaştırmalı metin incelemesi, alımlama çalışmaları gibi) yapılacak yeni araştırmaların, feminist kuramın edebi metinlerdeki yansımalarını daha geniş perspektiften değerlendirmesi mümkün olacaktır. Ayrıca disiplinlerarası bir yaklaşım benimsenerek edebiyat ile sosyoloji, psikoloji, medya çalışmaları gibi alanların kesişiminde yeni analizlerin geliştirilmesi, toplumsal cinsiyet çalışmalarına ve feminist edebiyat eleştirisine önemli katkılar sunacaktır.

Sonuç olarak bu çalışma, Duygu Asena'nın edebi üretimi üzerinden Türk edebiyatında feminist söylemin kurgusal temsiline dair bütüncül bir bakış sunmayı hedeflemiş; kadın karakterlerin anlatı içindeki işlevleri ve dönüşüm süreçleri üzerinden kadınlık deneyimini çok katmanlı bir biçimde değerlendirmiştir. Bu yönüyle çalışma, edebi metinlerde toplumsal cinsiyet temelli yapıların nasıl inşa edildiğini analiz eden araştırmalara kuramsal ve yöntemsel bir katkı sağlamaktadır.

## KAYNAKÇA

- Adler, A. (2003). *İnsan Doğasını Anlamak* (Çev. Deniz Başkaya). İzmir: İlya.
- Altınay, A. G. (2007). “*Bedenimiz ve Biz: Bekâret ve Cinselliğin Siyaseti*”.
- 90’larda Türkiye’de Feminizm İçinde*, (Derleyen, B. Aksu ve A. Günal) 2. Basım, İstanbul: İletişim.
- Altun, H. (2008). “*Feminist Kuram Doğrultusunda Bir Okuma/Sahneleme ve Bir Örnek Çalışma: Denizden Gelen Kadın*”. Ankara: Doktora Tezi.
- Arat, N. (2017). *Feminizmin ABC’si*. İstanbul: Say.
- Asena, D. (2024). *Ashında Aşk da Yok*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Asena, D. (2024). *Ashında Özgürsün*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Asena, D. (2024). *Aşk Gidiyorum Demez*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Asena, D. (2024). *Aynada Aşk Vardı*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Asena, D. (2024). *Kadının Adı Yok*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Asena, D. (2024). *Paramparça*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Atabek, E. (2021). *Kışkırtılmış Erkeklik Bastırılmış Kadınlık*. İstanbul: Cumhuriyet.
- Bachelard, G. (2006). *Su ve Düşler “Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme”*
- (Çev. Olcay Kunal). İstanbul: Yapı Kredi.
- Beauvoir, S. (1993). *Kadın: İkinci Cins I- Genç Kızlık Çağı* (Çev. Onaran B.). İstanbul: Payel.
- Berktaş, F. (2018). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis.
- Bock, G. (2004). *Avrupa Tarihinde Kadınlar*. İstanbul: Literatür.
- Bourdieu, P. (2016). *Eril Tahakküm* (Çeviren Yılmaz B.). İstanbul: Bağlam.
- Butler, J. (2012). *Cinsiyet Belası* (Çev. Ertür B.). İstanbul: Metis.
- Connell, R. W. (2017). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar- Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*.

- (Çev. Soydemir, C.) İstanbul: Ayrıntı.
- Çakır, S. (2011). *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis.
- Direk, Z. (2018). *Cinsel Farkın İnşası- Felsefi Bir Problem olarak Cinsiyet*. İstanbul: Metis.
- Durakbaşa, A. (2014). *Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: İletişim.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji* (Çev. Özcan M.). İstanbul: Ayrıntı.
- Eliuz, Ü. (2011). *Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak*. Karadeniz Teknik Üniversitesi Turkish Studies, 221-232.
- Emel, A. Coşkun, Z. (2008). *Ben Duygu*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Erbil, P. (2008). *Kibele'den Pandora'ya- Kadının Tarihsel Yenilgisi*. Ankara: Arkadaş.
- Firestone, S. (1979). *Cinselliğin Diyalektiği* (Çev. Yurdanur S.). İstanbul: Payel.
- Forster, E. M. (2001). *Roman Sanatı* (Çev. Aytür Ü.). İstanbul: Adam.
- Freud, S. (2000). *Cinsellik Üzerine Üç Deneme- Bekaret Tabusu, Kadın Cinselliği* (Çev. Kapkın E.). İstanbul: Payel.
- Gökalp, Z. (2004). *Türkçülüğün Esasları* (Hazırlayan Kemal Bek). İstanbul: Bordo Siyah.
- Gültepe, N. (2008). *Türk Kadın Tarihine Giriş*. İstanbul: Ötüken.
- Jung, C. G. (2019). *Dört Arketip* (Çev. Yılmaz, Z. A.). İstanbul: Metis.
- Kandiyoti, D. (2011). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar/Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. (Çev. Bora, A. Sayılan, F. Tekeli, Ş. Tapınç, H. Özbay F.) İstanbul: Metis.
- Korkmaz, R. (2015). *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit.
- Korkmaz, R. (2018). *Romanda Kişiler Dünyası* (Edit. Ramazan Korkmaz, Veysel

- Şahin) “*Sabahattin Ali ’nin Romanlarında Karakterler/ Kişiler Dünyası*”.  
Ankara: Akçağ.
- Michel, A. (1984). *Feminizm*. (Çev. Şirin Tekeli) İstanbul: İletişim.
- Moran, B. (2021). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim.
- Notz, G. (2018). *Feminizm*. (Çev, Çetinkaya, S. D.) Ankara: Phoenix.
- Özher Koç, S. (2006). *Çağdaş İnsanın Tutamak Arayışı: “Aylak Adam”*.  
Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1, 121-129.
- Özher, S. (2009). *Kaptanın Aynasından Yansıyanlar- Romancı Yönüyle Atilla İlhan*.  
Ankara: Akçağ.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkansız İktidar (Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler)*.  
İstanbul: Metis.
- Sancar, S. (2014). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti (Erkekler Devlet Kadınlar Aile Kurar)*. İstanbul: İletişim.
- Sartre, J. P. (2013). *Varoluşçuluk* (Çev. Bezirci A.). İstanbul: Say.
- Selek, P. (2013). *Sürüne Sürüne Erkek Olmak*, İstanbul: İletişim.
- Stevick, P. (2017). *Roman Teorisi* (Çev. Prof. Dr. Kantarcıoğlu S.). Ankara: Akçağ.
- Şahin, V. (2019). *Romanda Kişiler Dünyası ve Karakter Yapıları 1. Multidisipliner Çalışmalar- (Dil ve Edebiyat Üzerine Araştırmalar)*. Konya: Aybil. s. 542-553.
- Şahin, E. (2009). *Leyla Erbil’in Eserlerine Feminist Bir Yaklaşım*. Erzurum:  
Doktora Tezi.
- Tekeli, Ş. (2017). *Feminizmi Düşünmek*. İstanbul: Bilgi.
- Tekin, M. (2001). *Roman Sanatı Romanın Unsurları 1*. İstanbul: Ötüken.
- Tuğyan, T. (2006). *Duygu Asena- Söylenecek Sözü Vardı*. Kıbrıs Yazıları: Sayı 3/Yaz-Güz.
- Türk Dil Kurumu, (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: TDK.

Yıldız, R. (2007). *Duygu Asena'ya Saygı Gücünüzü Bilin*. İstanbul: Erko.

Zeybekoğlu, Ö. (2013). *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Erkeklik Olgusu*. İstanbul:

Eğiten.



## **ÖZGEÇMİŞ**

### **KİŞİSEL BİLGİLER**

**Adı Soyadı:** Büşra Nur KAHVECİ

### **EĞİTİM BİLGİLERİ**

**Lisans:** Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 2014-2018.

### **İŞ DENEYİMİ**

2018 Kasım- 2020 Mart, Osmaniye Halk Eğitim Merkezi, Yabancılara Türkçe Eğitimi.



SAVUNMA SONRASI TEZ ÇALIŞMASI  
BENZERLİK RAPORU FORMU

Doküman No	OKÜ.LEE.FR.0027
Yayın Tarihi	01.06.2023
Revizyon Tarihi	--
Revizyon No	00

T.C.  
OSMANİYE KORKUT ATA ÜNİVERSİTESİ  
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürlüğüne

Aşağıda bilgileri yer alan tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Özet ve Abstract c) Giriş, d) Ana bölümler, e) Sonuç ve f) Kaynakça kısımlarından oluşan toplam 143 sayfalık kısmına ilişkin, 26.08.2025 tarihinde Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinal raporuna göre, tezin benzerlik oranı % 17 dir. Aşağıda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve aşağıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim.

İmza :

Tarih : 26.08.2025

Öğrenci Ad,Soyad : Büşra Nur KAHVECİ

Adı ve Soyadı	Büşra Nur KAHVECİ
Ana Bilim/ Ana Sanat Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Öğrenci Numarası	2121107119
Danışman Ünvanı, Adı-Soyadı	Prof. Dr. Sema ÖZHER
Tez Başlığı(Türkçe)	Duygu Asena Romanlarında Kadın Kimliğinin Kurgusal Temsili

AZAMİ BENZERLİK ORANLARI

FİLTRELEME I		FİLTRELEME II	
1	Kabul / Onay ve Bildirim sayfaları hariç	1	Kabul / Onay ve Bildirim sayfaları hariç
2	Kaynakça hariç	2	Kaynakça hariç
3	Alıntılar dahil	3	Alıntılar hariç
		4	5 Kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç
<input checked="" type="checkbox"/>	Benzerlik maksimum %30	<input type="checkbox"/>	Benzerlik maksimum %10

DANIŞMAN ONAYI		ENSTİTÜ ONAYI	
Tarih	26.08.2025	Tarih	26.08.2025
UYGUNDUR		UYGUNDUR	
Ünvan Ad, Soyad	Prof. Dr. Sema ÖZHER	Ünvan Ad, Soyad	
İmza		İmza	

Bu form, Ana Bilim/ Ana Sanat Dalının üst yazısıyla Enstitüye iletilir.

**DİKKAT**

\* Bilgilerde eksiklik ya da hata bulunan dilekçeler ile imzasız dilekçeler işleme konulmayacaktır.

Adres : Osmaniye Korkut Ata  
Üniversitesi Rektörlüğü 80000  
Merkez/OSMANİYE

Telefon : 0328 827 10 00  
İnternet Adresi : www.osmaniye.edu.tr  
E-Posta : info@osmaniye.edu.tr

Sayfa 1 / 1