

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

OYA BAYDAR'IN ESERLERİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET
ROLLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BUSE CEYLAN

BALIKESİR, 2022

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

OYA BAYDAR'IN ESERLERİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET
ROLLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BUSE CEYLAN

TEZ DANIŞMANI

DR. FATMA SÖNMEZ

BALIKESİR, 2022

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüzün Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda 201912511006 numaralı Buse CEYLAN hazırladığı Oya Baydar'ın Eserlerinde Toplumsal Cinsiyet Rollerini konulu YÜKSEK LİSANS tezi ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 20/06/2022 tarihinde yapılmış, sorulan sorular alınan cevaplar sonunda tezin onayına OY BİRLİĞİ/OY ÇOKLUĞU ile karar verilmiştir.

Üye (Başkan) Prof. Dr. Mehmet NARLI

İmza

Üye (Danışman) Dr. Öğr. Üyesi Fatma SÖNMEZ

İmza

Üye Dr. Öğr. Üyesi Ferudun AY

İmza

.../.../...

Enstitü Onay

ETİK BEYAN

Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

20/06/2022

İmza

Buse CEYLAN

ÖNSÖZ

Oya Baydar, lise son sınıftan itibaren yazın hayatının içerisinde. İlk eserini verdiği 1961 yıllarında *Kalbimin Aradığı Erkek*, *Allah Çocukları Unuttu ve Savaş Çağı* *Umut Çağı* romanlarını yazmıştır. 1991 yılına kadar hiçbir eser vermeyen yazar, *Elveda Alyoşa* adlı hikâye kitabıyla 1991 yılında edebiyat hayatına geri döner. Baydar, bir hikâye, on roman, bir anlatı, bir deneme, bir günlük ve bir söyleşi olmak üzere edebiyatın çeşitli türlerinde eserler vermiştir. Melek Ulugay ile yazdıkları söyleşi kitabı *Bir Dönem İki Kadın: Birbirimizin Aynasında* adıyla 2011 yılında yayımlanmıştır. Deneme yazısını *Surönü Diyalogları* adıyla 2016, günlüğünü ise *80 Yaş Zor Zamanlar Günlükleri* adıyla 2021 yılında yayımlanmıştır. Baydar, çeşitli gazetelerde köşe yazarlığı, dergi ve ansiklopedilerde editörlük yapmıştır.

Çalışmamızda bir hikâye kitabı, on romanı ve bir anlatısı kurmaca eserler oldukları için değerlendirilmiştir; diğerleri kapsam dışında tutulmuşlardır. Çalışmada incelenen eserleri: *Elveda Alyoşa* hikâyesi; *Kedi Mektupları*, *Hiçbiryer'e Dönüş*, *Sıcak Külleri Kaldı*, *Erguvan Kapısı*, *Kayıp Söz*, *Çöplüğün Generali*, *O Muhteşem Hayatınız*, *Yolun Sonundaki Ev*, *Köpekli Çocuklar Gecesi*, *Yazarlarevi Cinayeti* romanları ve *Yetim Kalacak Küçük Şeyler* adlı anlatısıdır.

Çalışmanın amacı, yukarıda belirttiğimiz Oya Baydar'a ait olan kurmaca eserleri kadın ve erkek kahramanların eserlerde nasıl konumlandırıldığı, bu konumlandırmanın ataerkil sistemle bağıntısının nasıl olduğu yani onlara yüklenen toplumsal cinsiyet rollerinin eserlerde nasıl dağıldığı, yazarın bir kadın söylemi oluşturmaya çalışıp çalışmadığını ortaya koymaktır.

Toplumun bireylerden beklediği rol ve sorumluluklarını açıklayan kavram olarak karşımıza çıkan *toplumsal cinsiyet rolü*, erkek egemen toplumlarda ikincilleştirilen kadınların haklarını arama mücadeleleri sonucunda daha fazla konuşulur ve tartışılır olmuştur. Toplumsal cinsiyet kavramı, feminist eleştiri alanında kadının cinsel özgürlüğü ve cinsiyetçilikle mücadele eden ikinci dalga feminist hareketin etkisiyle kavramlaşmıştır. 1960'lı yıllardan sonra feminist hareketin yükselmesiyle birlikte feminist söylem, edebiyatı da etkisi altına almıştır. Bu etkiyle

birlikte kadın ya da erkek yazar fark etmeksizin edebî metinlerdeki kadın ve erkek kahramanlara yüklenen toplumsal cinsiyet rolleri, edebî metinlerde eril dil kullanımı ve kadın yazarların metni kurgulama biçimleri tartışılmaya başlanmıştır.

“Oya Baydar’ın Eserlerinde Toplumsal Cinsiyet Rollerini” başlığını taşıyan çalışmamızda, eserlerde yer alan kahramanlar, toplumsal cinsiyet rollerini yansıtırma biçimleri bakımından ele alınmıştır. Çalışma; “Giriş”, “İlgili Alanyazın”, “Yöntem”, “Bulgular ve Yorumlar”, “Sonuç ve Öneriler” olmak üzere beş bölüme ayrılmıştır.

“Giriş” bölümünde “Araştırmanın Problemi”, “Araştırmanın Amacı”, “Araştırmanın Önemi”, “Araştırmanın Varsayımları” ve “Araştırmanın Sınırlılıkları” başlıkları altında incelemenin problemi, amacı, önemi, varsayımları ve sınırlılıkları hakkında bilgi verilmektedir.

“İlgili Alanyazın” bölümünde tezin kuramsal çerçevesini oluşturan feminizm, feminist edebiyat eleştirisi, toplumsal cinsiyet tarihçesi, toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rolü hakkında bilgiler verilmektedir. “İlgili Araştırmalar” bölümünde çalışmamızda yararlandığımız ya da fikrî açıdan katkı sağlayan kaynaklara yer verilmektedir.

“Yöntem” bölümünde araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, veri toplama araç ve teknikleri, verinin toplanma süreci ve verilerin analizi hakkında bilgiler verilmektedir.

“Bulgular ve Yorumlar” bölümü çalışmamızın ana çatısını oluşturmaktadır. Bu bölümde; Oya Baydar’ın hayatı, sanat anlayışı ve eserleri üzerinde durduktan sonra tezin temelini oluşturan toplumsal cinsiyet rolleri üzerinde durulmuştur. Bu kısmı öncelikle kendi içerisinde kadın rolleri, erkek rolleri ve kadın söylemi olmak üzere üç ana başlığa ayırdık. Kadın rollerini kendi içerisinde (çoktan aza doğru giderek) kadınlık, annelik, evlat ve eş rolleri olmak üzere dört ana başlığa ayırdık; erkek rollerini kendi içerisinde (çoktan aza doğru giderek) eş, babalık, evlat ve erkeklik rolleri olmak üzere dört ana başlığa ayırdık. Daha sonra bu rollerin hepsini kendi içerisinde geleneksel roller ve aykırı roller olmak üzere alt başlıklara ayırdık. Erkek rollerinde geleneksel ve aykırı rolleri ayırırken kadın rollerinden farklı olarak aykırı erkekleri *kırılğan erkeklik* kavramıyla ayırmayı uygun bulduk. Kadın söylemi; kadınlık vurgusu yapılarak kadını ötekileştiren, kadını cinsel obje olarak gösteren,

kadını çeşitli kimliklerle yansıtan, kadını küçümseyen, kadını yok sayan ve erkekliği yücelten ifadeler olmak üzere altı başlıkta değerlendirilmektedir.

“Sonuç ve Öneriler” bölümünde incelenen eserlerde toplumsal cinsiyet rollerinin yansıma biçimlerinin genel değerlendirmesi yapılmaktadır.

“Kaynakça” bölümünde ise çalışmamızda kullandığımız kaynaklara ve incelediğimiz roman, hikâye ve anlatıların künye bilgisine yer verilmektedir.

Çalışmamın en başından beri konu ve yazar önerisiyle, bilgi birikimiyle, yol göstericiliğiyle her zaman örnek alacağım tez danışmanım Sayın Dr. Öğr. Üyesi Fatma SÖNMEZ’e teşekkürlerimi sunarım. Yüksek lisans eğitimine ve yeni okuluma alışmamı sağlayan arkadaşlarım Cansu AYDIN ve Sinem ERPAK ÇELİK’e teşekkür ederim. Daima yanımda olan, benden maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen aileme teşekkür ederim.

BALIKESİR, 2022

BUSE CEYLAN

ÖZET

OYA BAYDAR'IN ESERLERİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ

CEYLAN, Buse

Yüksek Lisans, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Dr. Fatma SÖNMEZ

2022, 124 Sayfa

Feminizm, ataerkil sistemde kadınları ikinci sınıf vatandaş statüsüne atmaya karşı çıkan, kadının sadece özel alanda değil kamusal alanda da görünür kılınmasını sağlamaya ve kadının her türlü ezilmişliğini reddetmeye dayanan bir sistem olarak ortaya çıkmış bir harekettir. “Oya Baydar’ın Eserlerinde Toplumsal Cinsiyet Rollerini” adlı bu çalışmada, yazarın 1991 yılından 2022 yılına kadar yayımlanan hikâye ve romanları, toplumsal cinsiyet rollerine yaklaşımını göstermek üzere incelenmişlerdir. Bu kapsamda ilk hikâye kitabı olan Elveda Alyoşa’da; Kedi Mektupları, Hiçbiryer’e Dönüş, Sıcak Külleri Kaldı, Erguvan Kapısı, Kayıp Söz, Çöplüğün Generali, O Muhteşem Hayatınız, Yolun Sonundaki Ev, Köpekli Çocuklar Gecesi, Yazarlarevi Cinayeti romanlarında ve Yetim Kalacak Küçük Şeyler adlı anlatı kitabında yer alan kadın ve erkek kahramanların ataerkil toplum yapısıyla ilişkisi ve eserlerin dili, kadın söylemi (écriture féminine) bağlamında değerlendirilmiştir. Çalışmada, Oya Baydar’ın yer yer kahramanlar aracılığıyla toplumsal cinsiyet rollerini eleştirildiği fark edilse de Baydar’ın eserlerini baştan sona feminist bir perspektifle yazmadığı, dolayısıyla toplumsal cinsiyet rollerine eleştirel bir tutumla yaklaşmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Feminist edebiyat eleştirisi, Feminizm, Oya Baydar, Toplumsal cinsiyet.

ABSTRACT

SOCIAL GENDER ROLES IN TEXTS OF OYA BAYDAR

CEYLAN, Buse

Master, Department of Turkish Language and Literature

Adviser: Dr. Fatma Sönmez

2022, 124 Pages

Feminism, to the status of second class citizens opposed to throwing women in a patriarchal system, women are visible not only in the private domain and in public domain to ensure that a system that relies on women to reject all kinds of oppression that emerged as a movement. In this study titled “Social Gender Roles in Texts of Oya Baydar”, the author’s stories and novels published from 1991 to 2022 were examined to show her approach to gender roles. In this context, the first story in the book, Elveda Alyoşa, her novels Kedi Mektupları, Hiçbiryer’e Dönüş, Sıcak Külleri Kaldı, Erguvan Kapısı, Kayıp Söz, Çöplüğün Generali, O Muhteşem Hayatınız, Yolun Sonundaki Ev, Köpekli Çocuklar Gecesi, Yazarlarevi Cinayeti and her narrative book Yetim Kalacak Küçük Şeyler. The narrative of male and female heroes in the book named the patriarchal society of the structure of language and the relationship of the work of women’s writing (*écriture féminine*) were evaluated in the context of. In the study, although it was noticed that Oya Baydar criticized gender roles through heroes from time to time, it was concluded that Baydar did not write her works from beginning to end with a feminist perspective, so she did not approach gender roles with a critical attitude.

Keywords: Feminist literary criticism, Feminism, Oya Baydar, Social gender.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ	iii
ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xi
1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Problemi	1
1.2. Araştırmanın Amacı	1
1.3. Araştırmanın Önemi	1
1.4. Araştırmanın Varsayımları	3
1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları	3
1.6. Tanımlar	4
2. İLGİLİ ALANYAZIN	6
2.1. Kuramsal Çerçeve	6
2.1.1. Feminizm Nedir?	6
2.1.2. Feminist Edebiyat Eleştirisi Nedir?	10
2.1.3. Toplumsal Cinsiyet Tarihçesi	13
2.1.4. Toplumsal Cinsiyet Nedir?	14
2.1.5. Toplumsal Cinsiyet Rolü Nedir?	16
2.2. İlgili Araştırmalar	17
2.2.1. Kitaplar	18
2.2.2. Doktora Tezleri	22
2.2.3. Yüksek Lisans Tezleri	22

2.2.4. Makaleler	24
3. YÖNTEM.....	26
3.1. Araştırmanın Modeli	26
3.2. Evren ve Örneklem.....	26
3.3. Veri Toplama Araç ve Teknikleri	26
3.4. Verilerin Toplama Süreci	27
3.5. Verilerin Analizi.....	27
4. BULGULAR VE YORUMLAR	28
4.1. Oya Baydar'ın Hayatı.....	28
4.2. Oya Baydar'ın Sanat Anlayışı.....	29
4.3. Oya Baydar'ın Eserleri.....	30
4.3.1. Hikâye.....	30
4.3.2. Romanları	33
4.3.3. Anlatı	42
4.4. Oya Baydar'ın Eserlerinde Toplumsal Cinsiyet Rollerini.....	43
4.4.1. Kadın Rollerini	43
4.4.1.1. Kadınlık Rollerini	43
4.4.1.1.1. Geleneksel Kadınlık Rollerini.....	43
4.4.1.1.2. Aykırı Kadınlık Rollerini	50
4.4.1.2. Annelik Rollerini.....	55
4.4.1.2.1. Geleneksel Annelik Rollerini	56
4.4.1.2.2. Aykırı Annelik Rollerini	64
4.4.1.3. Evlat Rollerini	67
4.4.1.3.1. Geleneksel Evlat Rollerini.....	67
4.4.1.3.2. Aykırı Evlat Rollerini.....	69
4.4.1.4. Eş Rollerini	69

4.4.1.4.1. Geleneksel Eş Rollerini	70
4.4.1.4.2. Aykırı Eş Rollerini	71
4.4.2. Erkek Rollerini.....	73
4.4.2.1.Eş Rollerini	74
4.4.2.1.1. Geleneksel Eş Rollerini	74
4.4.2.1.2. Aykırı Eş Rollerini	84
4.4.2.2. Babalık Rollerini.....	85
4.4.2.2.1. Geleneksel Babalık Rollerini.....	87
4.4.2.2.2. Aykırı Babalık Rollerini.....	90
4.4.2.3. Evlat Rollerini	91
4.4.2.3.1. Geleneksel Evlat Rollerini.....	92
4.4.2.4. Erkeklik Rollerini.....	96
4.4.2.4.1. Geleneksel Erkeklik Rollerini	96
4.4.2.4.2. Kırılgan Erkeklik Rollerini.....	100
4.4.3. Oya Baydar’ın Eserlerinde Kadın Söylemi (Écriture Féminine).....	103
4.4.3.1. Kadını Çeşitli Kimliklerle Yansıtan İfadeler	104
4.4.3.2. Kadınlık Vurgusu Yapılarak Kadını Ötekileştiren İfadeler	107
4.4.3.3. Kadını Cinsel Obje Olarak Gösteren İfadeler	108
4.4.3.4. Kadını Yok Sayan Eril İfadeler.....	110
4.4.3.5. Kadını Küçümseyen İfadeler	112
4.4.3.6. Erkekliği Yücelten İfadeler.....	113
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	115
5.1. Sonuç	115
5.2. Öneriler.....	121
KAYNAKÇA	122

KISALTMALAR LİSTESİ

AÇEV	: Anne Çocuk Eğitim Vakfı.
Çev.	: Çeviren.
Der.	: Derleyen.
Ed.	: Editör.
s.	: Sayfa.
TDK	: Türk Dil Kurumu.
vd.	: Ve diğerleri.
YÖK	: Yüksek Öğretim Kurumu.

1. GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Problemi

Bu araştırmanın problemi, Oya Baydar'ın hikâyelerinde ve romanlarında kadın ve erkek kahramanlara yüklenen toplumsal cinsiyet rolleri nelerdir; kadın ve erkek kahramanlar özel ve kamusal alanda nasıl konumlandırılmışlardır; kadın ve erkeklerin birbirleriyle olan ilişkilerinde toplumsal cinsiyet rolleri ne kadar etkili olmuştur; cinsiyetçi söylemler var mıdır sorularına yanıtlar bulmaktır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı Oya Baydar'ın hikâyelerinde ve romanlarında yer alan toplumsal cinsiyet rollerini tespit etmektir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Oya Baydar'ın eserleri üzerine daha önce beş adet yüksek lisans tezi hazırlanmıştır. Bu tezlerden birincisi Ege Üniversitesi'nde 2009 yılında Evrim Güler Aksoy tarafından hazırlanan "Oya Baydar'ın Eserlerinde Kadın ve İktidar İlişkisi" adlı yüksek lisans tezidir. Tez üç bölümden oluşur. Tezin ilk bölümünde iktidar kavramı sözlük anlamıyla tanımlandıktan sonra geleneksel iktidar ve ilişkisel iktidarın tanımları yapılır. İktidarın amaçları ve kaynakları tanımlanır. Toplumsal cinsiyet ve iktidar arasındaki ilişki açıklanır. Tezin ikinci bölümünde feminist eleştirinin tarihinden, etkileşim içinde olduğu eleştiri akımlarından bahsedildikten sonra feminist eleştirinin dil kullanımına verdiği önem de vurgulanır. Feminist eleştiri ve iktidar kavramı arasındaki ilişki feminist eleştiri yaklaşımları üzerinden irdelenir. Üçüncü bölümde ise *Sıcak Külleri Kaldı* romanı "Kuşaklar Farkıyla İktidara Bakış", "İktidarın

Sembolleri”, “Cinsel İktidar” ve “Siyasi İktidar” başlıkları altında incelenir. Tezin, iktidar ilişkilerinin sadece *Sıcak Külleri Kaldı* romanı üzerinden değerlendirilmesi çalışmaya sınırlılık getirir.

İkinci tez ise yine 2009 yılında Eskişehir Osmangazi Üniversitesi’nde Çiğdem Erol tarafından hazırlanan “Oya Baydar’ın Eserlerinin Roman Unsurları ve Anlatım Teknikleri Bakımından İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezidir. Tezde, Oya Baydar’ın 2009 yılına kadar yayımladığı *Kedi Mektupları*, *Hiçbiryer’e Dönüş*, *Sıcak Külleri Kaldı* ve *Erguvan Kapısı* romanları roman unsurları ve anlatım teknikleri bakımından incelenir. Oya Baydar ile yapılan bir söyleşinin de yer aldığı tez, roman unsurları ve anlatım tekniklerinin analizi bakımından diğer araştırmacılar için kaynak oluşturur.

Oya Baydar’ın eserlerinin incelendiği üçüncü tez ise 2013 yılında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi’nde Yeliz Sezen tarafından hazırlanan “Oya Baydar’ın Romanlarında Kadın Tipleri” adlı yüksek lisans tezidir. Tezde *Kedi Mektupları*, *Hiçbiryer’e Dönüş*, *Sıcak Külleri Kaldı*, *Erguvan Kapısı*, *Kayıp Söz* ve *Çöplüğün Generali* romanlarının olay örgüleri verildikten sonra kadın tipleri; sosyal sınıf, eğitim, siyaset ve ilişkiler bağlamında incelenir. Tezde sadece kadın tiplerine yönelik bir inceleme vardır ve ayrıca hazırlandığı tarihten dolayı tezde o tarihe kadar yayımlanan beş esere yer verilmiştir.

Dördüncü olarak üzerinde durabileceğimiz çalışma, 2014 yılında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi’nde Kadir Keskin tarafından hazırlanan “An Althusserian Study: Ideological State Apparatuses And George Orwell’s Nineteen Eighty-Four And Oya Baydar’s The General Of The Garbage Dump” adlı yüksek lisans tezidir. Tezde yayımlandığı tarihten günümüze okuyucunun ilgisini çeken ve distopya özelliği taşıyan George Orwell’in *1984* isimli romanıyla Oya Baydar’ın distopik öğeler taşıyan *Çöplüğün Generali* romanını Althusser’in *İdeolojik Devlet Düzenleri* notları ışığında karşılaştırmalı bir okuma yapılır.

Beşinci olarak 2020 yılında Bursa Uludağ Üniversitesi’nde Esra Aydemir tarafından hazırlanan “Oya Baydar’ın Romanlarında Sosyal Konular” adlı yüksek lisans tezidir. Tezde; *Kedi Mektupları*, *Hiçbiryer’e Dönüş*, *Sıcak Külleri Kaldı*, *Erguvan Kapısı*, *Çöplüğün Generali*, *O Muhteşem Hayatınız* ve *Yolun Sonundaki Ev* romanlarındaki sosyal meseleler kadın, aile, toplumsal olaylar bağlamında değerlendirilmiştir.

Oya Baydar üzerine yapılan beş tezden sadece üçünde (Evrım Güler Aksoy'un "Oya Baydar'ın Eserlerinde Kadın ve İktidar İlişkisi", Yeliz Sezen'in "Oya Baydar'ın Romanlarında Kadın Tipleri" ve Esra Aydemir'in "Oya Baydar'ın Romanlarında Sosyal Konular") kadın konusuna değinildiğini, bunların dışında bu konuya değinilmediğini tespit ettik. Bu çalışmalardan sadece Evrim Güler Aksoy'un çalışması feminist eleştiriyile doğrudan ilişkilidir ancak onda da sadece *Sıcak Külleri Kaldı* romanı üzerinde durulmuştur. Yeliz Sezen'in çalışmasında ise *Kedi Mektupları*, *Hiçbiryer'e Dönüş*, *Sıcak Külleri Kaldı*, *Erguvan Kapısı*, *Kayıp Söz* ve *Çöplüğün Generali* romanlarında kadın tipleri üzerinde durulmuş ancak erkek rolleri ve kadın söylemi üzerinde durulmamıştır. Esra Aydemir'in çalışmasında da *Kedi Mektupları*, *Hiçbiryer'e Dönüş*, *Sıcak Külleri Kaldı*, *Erguvan Kapısı*, *Çöplüğün Generali*, *O Muhteşem Hayatınız* ve *Yolun Sonundaki Ev* romanları üzerinde durulmuş; sosyal meseleler üzerine odaklanılan bu çalışmada kadın konusuna cinsellik, yalnızlık, sosyal ve siyasal hayatta kadın, eğitim ve çalışma hayatında kadın başlıklarında değinilmiş ancak kadın kahramanlara, toplumsal cinsiyet rolleri açısından yaklaşılmamıştır. Biz çalışmamızda toplumsal cinsiyet rolleri üzerinde durmayı uygun bulduk. Bu üç çalışmadan farklı olarak Oya Baydar'ın eserlerindeki kadın ve erkek kahramanları feminist edebiyat kuramı açısından inceleyerek toplumsal cinsiyet rollerinin eserlere yansıma biçimlerini ele aldık. Oya Baydar'ın eserlerinde kadın-erkek rollerinin belirgin bir biçimde toplumsal yapının bakış açısını gösterir nitelikte olduğunu tespit ettik.

1.4. Araştırmanın Varsayımları

Oya Baydar'ın çeşitli söyleşilerinde kendisinin de belirttiği gibi yazdığı eserleri içinde yaşadığı toplumdan, kendi yaşadıklarından bağımsız değildirler. Bu nedenle çalışmada kadın ve erkek kahramanların toplumun kendilerinden bekledikleri tavır ve eylemlere bağlı olarak şekilleneceği varsayımından yola çıkılmıştır.

1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

Çalışmamız Oya Baydar'ın ilk eseri olarak tanımladığı hikâyeye kitabı *Elveda Alyoşa*'dan (1991) son kitabı olan *Yazarlarevi Cinayeti* (2022) romanına kadar basılan hikâyelerini ve romanlarını kapsamaktadır. Baydar'ın lise döneminde yazdığı ancak

kendisinin de gençlik dönemi eseri olarak kabul ettiği romanları olan *Kalbimin Aradığı Erkek*, *Allah Çocukları Unuttu* ve *Savaş Çağı Umut Çağı* eserleri çalışmaya dâhil edilmemişlerdir. Kurmaca eser olarak kabul edilemeyecek olan günlük, söyleşi ve denemesi çalışmaya dâhil edilmemişlerdir.

1.6. Tanımlar

Ataerkilliğin Tanımı

Ataerkillik, Türkçe Sözlük'te, "soyda, temel olarak babayı alan ve ailede çocukları baba soyuna mal eden düzen, pederşahilik" olarak tanımlanır (TDK, 2011, s. 180). Ataerkillik, temelinde erkekliğin üstün olduğu düşüncesini barındıran ve kadınlar üzerinde egemenlik kurmayı amaçlayan bir sistemdir. Ataerkil toplumların kuralları erkekler tarafından belirlenir. Bu yüzden kadınlar ikincilleştirilir. Kadını kamusal alandan soyutlamak isteyen ataerkil sistem onu özel alanda tutarak eğitim almasını, para kazanmasını dolayısıyla da bilinçlenmesini engelleyerek sistemin devamlılığını sağlar. Hiyerarşik bir sistem olan ataerkillik kadınlar kadar erkeklerin de toplumsal cinsiyet rollerini belirler ve onları erkekliklerini kanıtlamaları için zorlar.

İktidarın Tanımı

Toplumsal cinsiyet rolleriyle doğrudan ilişkili olan iktidar kavramı Türkçe Sözlük'te "bir işi yapabilme gücü, erk, kudret" olarak tanımlanır (TDK, s. 1169). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat ise iktidar kavramını "güç yetme, yapabilme" şeklinde tanımlar (Develioğlu, 2012, s. 488). Hukuk, iktisat, siyaset alanlarında da kullanılan iktidar terimi çalışmamızda kurallarını erkeklerin belirlediği ve kadınların ikincilleştirildiği bir sistemi anlatmak için kullanılmıştır.

Kırılğan erkeklik

Kırılğan erkeklik kuramı (Precarious Manhood Theory), ilk olarak 2008 yılında Vandello ve arkadaşları tarafından ortaya atılır. Kırılğan erkeklik kavramı, biyolojik olarak erkek kabul edilen bireylerin sonradan kazandıkları erkeklik rollerini kaybetme korkusunu ve *kadınsı* olarak nitelendirilme kaygılarını anlatmak için kullanılır.

Écriture Féminine

Écriture Féminine, dilimize kadın söylemi, dişil yazın, dişil söylem ve dişil dil olarak çevrilen bir kavramdır. Tezimizde *écriture féminine* kavramı *kadın söylemi* olarak kullanılmıştır. Écriture féminine kavramı toplumsal cinsiyet rollerinin sadece kadın ve erkeklerin davranış ve düşünce biçimlerinde ortaya çıkmadığını, düşüncelerimizin dil aracılığıyla aktarılmasının dil kullanımımızı da etkilediğini, bu nedenle cinsiyetçi bakışın öncelikle dille değişebileceğini ifade eden bir kavramdır.

2. İLGİLİ ALANYAZIN

2.1. Kuramsal Çerçeve

Tezimizin kuramsal çerçevesini “Feminizm Nedir?”, “Feminist Edebiyat Eleştirisi Nedir?”, “Toplumsal Cinsiyet Nedir?” soruları oluştururken “Toplumsal Cinsiyet Tarihçesi” ve “Toplumsal Cinsiyet Rolü” başlıkları üzerinde de ayrıca durulmuştur.

2.1.1. Feminizm Nedir?

Feminizm, kadınların ikinci sınıf insan olarak görüldükleri ataerkil sisteme tepki olarak ortaya çıkan kadınların özel ve kamusal alandaki konumlarını sorguladıkları bir hareket olarak 18. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkar. Feminizm, “cinslerin (kadın ve erkeğin) eşitliği kuramına dayanan kadınlara eşit haklar isteyen temelde kadın ile erkek arasındaki iktidar ilişkisini değiştirmeyi amaçlayan bir siyasal akımdır” (Arat, 2017, s. 29). Sevim, feminizm sözcüğünün Fransızcaya 1837 tarihinden sonra femine kökeninden türetilerek girdiğini, İngilizceye ise 1890’larda womanism (kadıncılık) kelimesiyle girdiğini açıklar (Sevim, 2005, s. 7). Michel’e göre de feminizm sözcüğü Fransızcaya 1837 tarihinden sonra girer ve feminizm, “kadınların toplum içindeki rolünü ve haklarını genişletmeyi öngören bir doktrin” olarak tanımlanır (Michel, 1993, s. 6). Millet ise feminizmi “cinsel devrimin amaçlarını belirleyen bir biçimde, cinsler arasında politik, ekonomik ve toplumsal eşitliği öngören bir sistem olarak” tanımlar (Millet,2018, s. 125). Feminizmin ilgi alanına “kadınla erkek arasındaki toplumsal farklılık; bu farklılık olgusunun anlamı, nedenleri ve sonuçları” girmekte; kadınla erkek arasındaki farklılığın “geleneksel siyasal ideoloji tarafından yaratıl[dığı]” bilinmektedir (Arat, 2017, s. 29).

Feminizm, ilk olarak 1792 yılında Mary Wollstonecraft’ın, *Kadın Haklarının Gereçeklendirilmesi* isimli kitabını yayımlamasıyla tartışmaya açılır. Kitap, kadınların

da erkekler gibi özgür eğitim ve ekonomik bağımsızlık haklarının olduğunu savunur. Donavan'ın da belirttiği gibi "18. yüzyıl feministleri, o dönemde Batı dünyasını kasıp kavuran devrim dalgasının coşkusuna uymuşlardı[r]" (Donavan, 2019, s. 22). Feministler bu dönemde kadınların özgürleşmesi için mücadele ederler.

Fransa'da eşit haklar için mücadele eden feministler gibi İngiltere'de de John Stuart Mill, 1867 yılında İngiliz parlamentosunda kadınlara oy hakkı tanınması için önerge verir. Mill'in önergesi parlamentoda kabul edilmese de kadınların siyasi yaşama eşit katılımları adına mücadelenin başlangıcı olur.

Mill, 1869 yılında *The Subjection Of Women* (Kadınların Köleleştirilmesi) isimli kitabını çıkarır. Mill, kitabında bir cinsin diğerine üstün olamayacağını bu yüzden kadın ve erkeklerin eşit vatandaşlar olduklarını savunur. Kitap kadınların sorunlarına eğildiği için Avrupa ve Amerika'daki feminist hareketler içinde ses getirir ve kitabın etkisiyle *Suffrage Dernekleri* kurulur. "İskandinavya'da Camilla Collatt ve Ellen Key, Mill'in görüşlerini uygulamada somutlaştırmaya çalış[ırlar] ve tarihte ilk kez feminist akım, somut politikaya dönüş[ür]" (Arat, 2017, s. 42).

1897 yılında *Ulusal Suffrage Dernekleri Birliği*'nin kurulması ile *Suffragette* hareketi bir akıma dönüşür ve bu akım sayesinde kadınlar ilk kez güçlü ve örgütlü bir direniş sergiler. On beş yıl süren bu direnişte kadınlar, mitingler, yürüyüşler, konuşmalar ve açlık grevleri yaparak amaçlarını insanlara anlatmaya çalışırlar. 1917 yılında barışçıl etkinliklerin şiddet yanlısı militan hareketlere dönmesiyle İngiltere'de halk ayağa kalkar ve dönemin feminizm karşıtı başbakanı halkı sakinleştirmek için bazı kısıtlamalarla da olsa kadınlara haklar tanımak zorunda kalır. İngiltere'de kadınların hepsi ancak 1928 yılında oy hakkı elde edebilir.

Almanya'da feminist hareket, 1790 yılında erkek bir öğrencinin okuduğu bildiriyle başlar. 1794 yılında Theodor Gottlieb von Hippel, *Kadının Yurttaşlık Haklarının İlerletilmesi Üstüne* isimli kitabıyla kadının eşit yurttaşlık haklarının olması gerektiğinin altını çizer. 1848 yılında Alman kadın hakları savunucusu Luise Otto, Almanya'daki ilk feminist olarak kabul edilir. 1865 yılında kurulan Alman Kadınlar Birliği, Fransız Devrimi'nin de etkisiyle sınıflı toplumun ortadan kalkmasının ardından kadınların gerçek özgürlüklerini kazanacaklarını savunur. Bebel de 1883 yılında yayımladığı kitabında kadınların özgürlüklerini kazanmalarının ancak ekonomik gelirlerin elde edilmesiyle mümkün olacağını savunur. Başbakan

Bismarck'ın yönetime gelmesiyle kadınların hak talepleri askıya alınır. Bu yüzden Almanya'da kadınlar 1918 yılına kadar oy kullanma hakkı elde edemezler.

Sovyetler Birliği'nde feminist hareket, 19. yüzyılda üniversiteli kız öğrencilerin arasında görülür. 20. yüzyılda ise erkeklerin savaşa gitmesiyle üretimin başına geçen kadınlar bilinçlenirler ve erkeklerle eşit haklara sahip olmak istediklerini belirtirler. Kadınlar bu taleplerine 1917 yılında kabul edilen anayasayla ulaşırlar ancak Lenin'in ölümünden sonra kadınlara tanınan haklar geri alınır. Bu tarihten sonra kadınlar özel alana hapsedilir. 1930 anayasasıyla geleneksel aile diriltir, kürtaj hakkı kaldırılır, boşanma zorlaştırılır. 1955 yılında kadın hakları yeniden konuşulmaya başlansa da yeterli düzeye ulaşamaz.

Amerika Birleşik Devletleri'nde ise kadın haklarına yönelik mücadeleyle köleliğe karşı mücadelenin paralel yürütüldüğü gözlemlenir. Amerikalı feminist kadınlar akılcı yöntemlerle kadınların bağımsızlığını elde edeceklerini savunurlar. Onlar için akıl, insanlığın ilerlemesini engellemiş olan inançları yıkmanın tek yoludur. İnançların yıkılması için gereken akıl da eğitim sayesinde elde edilir. 19-20 Temmuz 1848 tarihinde Amerika'da ilk defa kadın hakları toplantısı düzenlenir. Bu toplantıda Elizabeth Cady Stanton ve Lucretia Mott, kadın ve erkeklerin eşit yaratıldıklarını beyan eden *Duygular Bildirisi*'ni yayımlar. Bildiriyle birlikte amaçlarını dile getiren on bir önerge hazırlayan yazarlar, kadınların erkeklere karşı hak arayışlarını da resmileştirmiş olurlar. Bildiri ve önergelerin yayınlanmasının ardından kadınlar hakları için gösteri ve yürüyüşler düzenleyerek kamuoyundan destek talep ederler. 1861- 1865 yılları arasında süren Amerikan İç Savaşı kadın hareketlerini bir süre durdurursa da kadınlar örgütlenerek haklarını aramaya devam ettiler. 1868 yılından itibaren kadınlar seslerini daha güçlü duyurmaya başladılar da anayasal haklarını ancak 1920 yılında elde ettiler. 1923 yılında yasada yapılan bazı değişikliklerle kadınların iş hayatındaki kazanımlarının bazıları kaldırıldığı için feminist hareket içerisinde tartışmalar başlar. Tartışmaların neticesinde dayanışma ve birlik bozulur, orta sınıftan kadınlar feminist hareketten çekilirler ve tüm bunların sonucu olarak Amerika'da feminist hareket 1960'lı yıllara kadar geri planda kalır. 1960 sonrası feminist hareket hem Amerika'da hem de Avrupa'da sıçrama yaşar.

Ülkemizde ise feminist hareketin tarihi sanılanın aksine Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte yaşanan gelişmeler sonucu başlamamıştır. Ülkemizde feminist hareketin tarihi 19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başı olarak değerlendirilir. Bu dönemde kırka yakın

kadın dergisinin olduğu saptanmıştır (Çakır, 2021, s. 23). Hatta 15. yüzyılda yaşamış olan Mihrî Hatun'un şiirine bakıldığında o dönemden daha kadınlık bilincinin oluşmaya başladığı görölür (Zihnioğlu, 2019, s. 42). II. Meşrutiyet'in eğitim, hukuk, ekonomi, toplumsal yaşam alanlarında yarattığı yenilik çalışmalarından kadınlar da etkilenir. Bu değişimlerin etkisiyle kadınların da farklı statü talepleri olur. Kadınlar yaşanan bu değişimlerin etkisiyle çeşitli gazete ve dergilere yazılar yazıp dernekler kurarak kadın sorunları ve kadınların hakları üzerine yoğunlaşmışlardır (Çakır, 2021, s. 59).

Osmanlı kadın hareketi içinde olan kadınların talepleri üç başlıkta toplanır: Özgürlük; eğitim ve kamusal alana katılımlarında giyim dâhil her türlü yasak ve sınırlamaların kaldırılmasının yanında çok eşli evliliğin kaldırılmasını bunun yanında kadınlara da boşanma hakkının verilmesini talep ederler. Bu dönemde Makbule Leman, şair Nigâr, Fatma Aliye, Halide Edip ve Nezihe Muhiddin öne çıkan kadınlardır. Çakır'ın da belirttiği gibi bu dönemde kurulan dernekler, kadınların bireysel taleplerini örgütlü şekilde tartışmalarını sağlar. Dernekler "eğitim yoluyla meslek kazandırma; kültür amaçlı, ülke sorunlarına çözüm arayan; ülke savunmasına yönelik; farklı etnik gruplardan kadınların sorunlarına odaklanan; siyasi amaçlı; feminist ve siyasi partilerin kadın dernekleri" olmak üzere yedi gruba ayrılır (Çakır, 2021, s. 87). 20. yüzyılda ortaya çıkan bu dergi ve dernekler kadınların kendileri için hak arayışında olduğunu açıkça gösterir. 1923 yılına gelindiğinde ise kadınların hak taleplerini siyasetin içinde dile getirme istekleri neticesinde Kadınlar Halk Fırkası kurulur. Nezihe Muhiddin'in kurucusu olduğu bu fırka 1909 seçim kanununda henüz kadınlara parti kurulma yetkisinin verilmediği bahane gösterilerek kuruluğu engellenir. Fırka, faaliyetlerine Türk Kadınlar Birliği olarak devam eder. 5 Aralık 1934 tarihinde kadınlara seçme ve seçilme hakkının tanınmasından önce kadın, Osmanlı Devleti dönemindeki gibi geleneksel roller etrafında tanımlanır. Bu tarihten sonra Arat'ın da belirtmiş olduğu gibi feminizm üzerine yoğun tartışmaların yeniden başlama yıllarını 1975-1985 arası olarak alabiliriz. Bu dönemde Birleşmiş Milletler'in *Kadın On Yılı* ilan edilmesinin etkisi büyüktür (Arat, 2017, s. 85). Kadın hareketinin yeniden güçlenmesinde Birleşmiş Milletler'in faaliyetlerinin yanında 1980 darbesine götüren siyasi hareketlerin de payı vardır. 1975 yılında düzenlenen Ankara Kadın Kongresi'nde kadın dernekleri "kadınların lehine yasal değişiklik ve yeni yasal düzenleme önerilerini dile getir[irler]" (Arat, 2017, s. 87).

1980 sonrasında yaşanan siyasi gelişmelerle Türkiye II. Dalga Feminizm hareketinin özgürlükçü ruhunu sonradan yakalamış olur. Bu tarihten sonra Türkiye’de de ivme kazanan feminist hareketle birlikte örgütlerin sayısı artar ve feminist yürüyüşler düzenlenir. Türkiye’nin 1988 yılından günümüze kadar taraf olduğu *Kadına Karşı Her Türü Ayrımcılığın Ortadan Kaldırılması Sözleşmesi (CEDAW)*, kadın haklarının güvence altına alınması ve iyileştirilmesini kapsamından dolayı kadınlar açısından büyük bir kazanımdır.

1980-1990 yılları arasında feminist hareket içinde yer alan kadınlar kadın erkek eşitsizliğine yol açan kanun maddelerinin değiştirilmesi, kadına karşı işlenen şiddete yönelik yaptırım uygulanması ve şiddete maruz kalan kadınların sığınma haklarının olması yönünde taleplerini çeşitli eylemler aracılığıyla dile getirirler.

1990 yılından sonra değişen siyasi fikirlerle feminist hareketin içinde de farklı gruplaşmalar görülür. 2000 yılından sonra feminist hareketin görünürlüğünün artması ve kadınların, eğitim seviyelerinin yükselmesi; kamusal alana daha fazla katılımlarıyla taleplerini dile getirme ve kazanım elde etme oranları da yükselir. 2012 yılında 6284 sayılı “Ailenin Korunması ve Kadına Karşı Şiddetin Önlenmesine Dair Kanun”un yürürlüğe girmesiyle eril şiddet kanunları önünde tanınmış ve şiddet mağduru bireylerin korunması amaçlanmıştır.

2.1.2. Feminist Edebiyat Eleştirisi Nedir?

Feminist eleştiri, birçok alanda kullanılsa da ilk kullanım alanlarından biri edebiyat ürünleri olmuştur. Edebiyat başlarda erkeklerin egemen olduğu bir alan olduğu için feminist edebiyat eleştirisi ilk olarak kadınların gözüyle erkeklerin oluşturduğu metinlerin değerlendirilmesiyle ortaya çıkar. Parla’nın da belirttiği gibi feminist eleştirinin temellerinde “kadın-erkek rollerinin toplumsal tanımlamalarının kadın açısından ne demeye geldiğini anlatmaya yönelen kadın hareketi yatar” (2020, s. 21).

Feminist edebiyat eleştirisi, 20. yüzyılın başında Virginia Woolf’un edebiyatı feminist gözle okumasıyla başlar. Maggie Humm’un da aktardığı gibi Woolf feminist edebiyatın ikili bakış açısıyla okunması gerektiğini gösterir:

“Woolf, ilk olarak, kadının toplumsal gerçekliği de erkeğin toplumsal gerçekliği gibi cinsiyet tarafından biçimlendirildiğinden, kadın yaşantısının edebî biçim içindeki tasvirinin de cinsiyetlendirilmiş olduğunu göster[ir]. İkinci olarak da, edebiyattaki kadın

tasvirlerinin gerçek kadının yaratılışından gelen belirleyici özelliklerini, betimlemekten, ataerkilliğin geleneksel sembolik düzen ve dil sistemini bozabileceğini göster[ir].” (Humm, 2002, s. 18-19).

Kadınların edebiyat alanında daha fazla görünür olmasıyla birlikte feminist edebiyat eleştirisi kadın yazarların karakterlerini edebî metinde konumlandırılış biçiminin eleştirisi şeklinde devam eder.

Humm, feminist eleştiriye üç varsayımda açıklar. Humm’un ilk varsayımı cinsiyetin dil yoluyla kurulması ve yazı üslubunda görünür olmasıdır. İkinci varsayım cinsiyet bağlantılı yazı stratejilerinin olmasıdır. Kadınların nasıl izin veriliyorsa öyle yazabildiği varsayımı ve kadın-erkek dilleri arasında sosyal statüden bağımsız farklılıkların olması. Feminist eleştirinin son varsayımı kadınların önceki kadın eserlerini ve eğitimlerini yok sayarak takdir edilmek için eril normlar kullanmasıdır (2002, s. 22-23).

Feminist eleştiri, Mary Wollstonecraft’ın *Kadın Haklarının Gereçeklendirmesi*, Margaret Fuller’in *On Dokuzuncu Yüzyılda Kadın*, Virginia Woolf’un *Kendine Ait Bir Oda*, Simone de Beauvoir *İkinci Cins* ve Kate Millett *Cinsel Politika* kitaplarının izinde gelişir. Bahsi geçen kitaplar ataerkil sistemi sorgulayarak bu sistem içinde kadının konumunu, kadının temsil biçimini ve eril söylemi irdeler. Feminist eleştiri bu kitaplar sayesinde kadın-erkek eşitsizliğini inceleme fırsatı yakalar.

Berna Moran (2014, s. 249), feminist eleştirinin 1960’larda Amerika’da, İngiltere’de, Fransa’da toplumsal ve siyasal bir savaşım olarak yeniden canlanan genel feminist hareketin edebiyat alanına da kaydırılması sonucu ortaya çıktığını belirtir. Feminist eleştirmenler, yalnız gerçek yaşamda değil romanlarda, şiirlerde, oyunlarda kadının aşağılandığı, horlandığı ve ataerkil düzenin bu yoldan da desteklenip sürdürüldüğünü belirtir. Feminist eleştirinin, edebiyat yapıtlarında kadına karşı bu tutumu ortaya koymak amacıyla başladığını fakat kısa zamanda başka sorunlara da yöneldiğini belirtir.

Moran, feminist eleştirmenlerin edebiyata iki ana yaklaşımları olduğunu belirtir: “1. Okur olarak kadına yönelik feminist eleştiri, 2. Yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiri” (2014, s. 250). Okur olarak kadına yönelik feminist eleştiri yöntemi, okurun kadın olması halinde metnin farklı algılanacağı ilkesini esas alır. Moran, bu iddianın

her kadın okur için doğru olmayacağını, kadınlığın biyolojik cinsiyetin dışında kültürle kazanılan belli bir kadınlık bilincine dayandığını ifade eder (2014, s. 250).

Okur olarak kadına yönelik eleştiri yönteminin amaçlarını “erkek yazarların yapıtlarına kadın okur gözüyle bakarak bu yapıtlarda sergilenen cinsel ideolojiyi, kadın imgelerini, klişe kadın tiplerini saptamak ve bunların feminist açıdan yorumunu ve eleştirisini yapmak” olarak açıklayabiliriz (Moran, 2014, s. 250-251).

Edebiyat yapıtlarındaki kadın karakterlere yönelik eleştirinin ortaya çıkardığı gerçeklerden biri de erkek yazarların yarattığı klişe iki karşıt tipin varlığıdır (Moran, 2014, s. 252). Sandra M. Gilbert ve Suzan Gubar klişe kadın tipleri üzerinde çalışır. Gilbert ve Gubar, edebiyat yapıtlarındaki bu klişe kadın tiplerine “evdeki melek” ve “canavar” adını verir (Moran, 2014, s. 252).

“Evdeki melek” tipi ataerkil toplumda erkeğin kafasında ideal olarak yaşattığı kadın tipidir ve erdemleri arasında namusluluk, alçakgönüllülük, uysallık, masumiyet başta gelenlerdir. Karşıt uçtaki kadın tipi ise bağımsızlığına düşkün, çıkarlarını kollayan, erkeklerin kendisine biçtiği kişiliği kabullenmeyen ve bundan ötürü erkekleri ürküten “canavar” tipidir (Moran, 2014, s. 252).

İkinci eleştiri yöntemi ise yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiri yöntemidir. Yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiri yöntemi amaç bakımından iki alt başlıkta incelenir. Birinci alt başlıkta kadınların edebiyat tarihindeki yeri incelenirken ikinci alt başlıkta yeni bir kadın söyleminin olanakları araştırılır (Moran, 2014, s. 254)

Feminist eleştirinin bu ilk evresinde erkeklerin yazdığı yapıtlara, daha çok ideolojik bir tutumla eğilinir ve bu yapıtlarda görülen kadın düşmanlığı, kadın sömürüsü belirtilir; kadın tipleri araştırılır ve edebiyattaki kadının durumuyla ataerkil toplumdaki kadının durumu arasındaki ilintiye dikkat çekilir (Moran, 2014, s. 254).

Berna Moran, feminist eleştirinin ana yaklaşımlarından bir diğeri olan “Yazar Olarak Kadına Yönelik Feminist Eleştiri” yönteminde edebiyat tarihinde kadın yazarları inceleyenler ve kadın söyleminin olanaklarını araştıranlar olmak üzere iki yaklaşım olduğunu ifade eder (2014, s. 254).

Yazar olarak kadına dönük eleştirinin ilk örneği olarak Virginia Woolf’un *Kendine Ait Bir Oda* kitabı anılsa da yazar olarak kadına dönük eleştiri yöntemini ortaya koyan isimler; Janet Kaplan, Ellen Moers, Elaine Showalter, Sandra M.

Gilbert, Susan Gubar'dır. Yazar olarak kadına dönük eleştiride eleştirmenler, kadın yazarların eserlerindeki benzerliğin veya aynılığın biyolojik cinsiyetle ilgili olmadığını; toplumun, kadınlar üzerinde aynı türden baskılar yaratmasından kaynaklandığı fikrini savunurlar (Showalter, 1977'den aktaran Moran, 2014, s. 255).

Yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiri yönteminin kadın söylemine eğilen ikinci alt başlığında Fransa'da gelişen *écriture féminine* (dişil yazın) etkili olur. Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Monique Wittig gibi feminist kuramcıların ortaya attığı dişil yazın terimiyle, biyolojik anlamda kadınlığın, kadın söylemiyle arasındaki bağlantıyı bulmak ve kadına özgü söylemin özelliklerini belirlemek amaçlanmıştır (Moran, 2014, s. 259).

“Bu kuramcıların amacı ne erkeklerin yazdığı edebiyat yapıtlarında kadını küçülten, aşağılayan seksist tutumu ortaya çıkartmak, ne de kadın yazarların tarihini araştırmak, yapıtlarını incelemektir. Amaç, kadınlığın (biyolojik anlamda) kadın söylemiyle bağıntısını, kadına özgü söylemin özelliklerini belirlemektir. Başka bir deyişle, kadınlığın kuramını oluşturmaktır amaç.” (Moran, 2014, s. 259).

2.1.3. Toplumsal Cinsiyet Tarihçesi

Toplumsal cinsiyet, cinsiyetçilikle mücadele ve kadının cinsel özgürlüğünü elde etmesini amaçlayan ikinci dalga feminist hareketin etkisiyle kavramsallaşır ve feminist eleştiri alanında kullanılmaya başlanır. Toplumsal cinsiyet kavramı “feminist literatüre 1972'de İngiliz sosyolog Ann Oakley tarafından sunul[ur]. Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet ve Toplum (1972) isimli kitabında kadınların ezilmişliğinde cinsiyetin belirleyici olmadığını iddia ederek kavramı dolaşıma sok[ar]” (Ecevit, 2021, s. 9).

Toplumsal cinsiyet kavramının feminist yazında kullanılmadan önce 1945 yılında psikolog Madison Bentley tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Toplumsal cinsiyet kavramı Bentley'in kullanımından sonra 1950'li yılların başında John Money ve 1968 yılında da Robert Stoller tarafından toplumun, cinsiyet rollerini belirlemesi anlamında kullandıkları bilinmektedir. Raewyn W. Connell ise toplumsal cinsiyetin kuramsal gelişiminin 1930'lu yıllara kadar uzandığını belirtir (Connell, 2019, s. 84).

1949 yılında Simone de Beauvoir'in *kadın doğulmaz, kadın olunur* sözü ve 1969 yılında Amerikalı feminist Carol Hanisch'in makalesinden yola çıkarak sloganlaşan *kişisel olan politiktir* söylemi toplumsal cinsiyet kavramının Avrupa'da ve Amerika'da tartışılmasına ve feminist eleştiri alanında kavramsal temellerinin oluşmasına yol açar.

Türkiye’de toplumsal cinsiyet tartışmaları 19. yüzyılın ortalarına tarihlense de kavramın tanımlanması ve kadınların eşit haklar elde etmesi 20. yüzyılın sonlarını bulur:

“Toplumsal cinsiyet kavramı Türkiye’de dilimize 1990’ların başında girmiştir. İngilizcesi “gender” olan kavrama Türkçede tek sözcük ile karşılık bulunamayışı, bu alanda çalışanları “toplumsal cinsiyet” ile yetinmek zorunda bırakmış ancak bu zorunluluğun alandaki akademik çalışmalara olumlu etkisi de olmuştur. Böylece hem açıklayıcı hem de kendini tanımlayan bir kavram kullanma imkânı doğmuştur: toplumsallaşarak elde ettiğimiz cinsiyet! Anlaşılması ve kabul edilmesi oldukça zaman alan bu kavram, çok uzun yıllardır akademiye yapılan kuramsal analizlerin ve tartışmaların merkezinde yer almaktadır.” (Ecevit, 2021, s. 10).

Tanzimat Fermanı ve II. Meşrutiyet’in ilanı ile birlikte kadınların da dergi ve cemiyetler etrafında toplanarak kadınların haklarını tartıştıklarını; kadınların toplumsal hayattaki konumlarını irdeledikleri feminist eleştiri bölümünde anlatılmıştır.

Kadınların Osmanlı Devleti’nin son dönemlerine rastlayan talepleri o dönemde olmasa da 1923 yılında Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte karşılık bulur. Toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanması için 1924 yılında Tevhid-i Tedrisat Kanunu’u yürürlüğe girer. Bu kanunla kadınlar erkeklerle birlikte eğitim alma haklarına sahip olur. 1926 yılında Türk Medeni Kanunu’nun yürürlüğe girmesiyle kadınlar sosyal hak taleplerini kazanır. 1930 yılında yerel seçimlerde 1934 yılında da milletvekili seçimlerinde seçme ve seçilme haklarını kazanan kadınlar, 1980 sonrası toplumsal cinsiyet eşitliğinin her alanda uygulanması için güçlü olarak seslerini çıkarırlar.

Birleşmiş Milletler tarafından hazırlanan ve Türkiye’nin 1985 yılında taraf devlet olarak imzacısı olduğu Kadına Karşı Her Türü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi (CEDAW) ve 2014 yılında yürürlüğe giren Kadınlara Yönelik Şiddet ve Ev İçi Şiddetin Önlenmesi ve Bunlarla Mücadele Hakkındaki Avrupa Konseyi Sözleşmesi, kısa adıyla İstanbul Sözleşmesi, kadın erkek eşitliği, kadın ve çocuk hakları ve kamusal alanda eşit temsilin sağlanması için gerekli düzenlemelerin yapılmasına dair maddeleri içermeleri yönünden ülkemizde ve dünyada toplumsal cinsiyet eşitliği adına önemli sözleşmelerdir.

2.1.4. Toplumsal Cinsiyet Nedir?

Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet kavramlarının ayrımı cinsiyetçilikle mücadele ve kadının cinsel özgürlüğünü elde etmesini amaçlayan ikinci dalga feminizm

hareketiyle başlar. Türkiye’de kavramın tanımlanması ve kadınların eşit haklar elde etmesi 20. yüzyılın sonlarını bulur. Cinsiyet (sex), bireylerin biyolojik olarak dişi veya erkek olmalarını belirlerken toplumsal cinsiyet (gender) ise biyolojik cinsiyeti, dişi veya erkek olarak ayrılan bireylerin toplum içindeki rollerini belirten bir kavram olarak karşımıza çıkar. Toplumsal cinsiyet üzerine çalışan bilim insanları kavramı farklı şekillerde tanımlasalar da ortak noktaları toplumsal cinsiyetin kültürden kültüre değişim gösterdiği yönündedir. Toplumsal cinsiyet rolüyle kadın ve erkeğin davranışları belirlenir. Toplumsal cinsiyet rolleri toplumun en küçük yapı taşı olan aileden başlayarak kadın ve erkeği etkiler. Kadınlar, ataerkil sistemin toplumsal cinsiyet rolleri aracılığıyla erkeklere kıyasla daha fazla kısıtlanır.

Cinsiyet (sex), bireylerin biyolojik olarak kadın veya erkek olduğunu belirten kavramdır. Toplumsal Cinsiyet (gender) ise biyolojik olarak kadın veya erkek olarak doğan bireylerin toplum içindeki rollerini içeren kavramdır.

Zehra Y. Dökmen’in de belirttiği gibi “cinsiyet ikili bir sınıflamaya karşılık gelir. Kadın ve erkek. Bebekler doğduklarında (hatta doğmadan önce) sahip oldukları cinsiyet organlarına bakılarak ya kadın cinsiyet grubuna ya da erkek cinsiyet grubuna ait olarak kimliklendirilir” (Dökmen, 2019, s. 21).

Ayşe Seda Gülseven, toplumsal cinsiyetin kültürel olarak belirlenmesinden dolayı toplumsal cinsiyet rollerinin içeriğinin toplumdan topluma ve tarihsel olarak değiştiğini ifade eder. Biyolojik cinsiyetin ayrımını sağlayan ölçütler tarih boyunca aynı kalmış olmasına rağmen, toplumsal cinsiyeti belirleyen ölçütler, diğer bir ifadeyle *erkeksi* ve *kadınsı* özellikler daima değişim içerisinde olmuştur (2017, s.186). Connell, “kadınlar ve erkekler, yaradılışları, karakterleri, dış görünüşleri, düşünüş biçimleri, yetenekleri ve hatta tüm kişilik yapıları açısından birbirlerinden farklı[dır]” diyerek toplumsal cinsiyet rollerinin oluşumundaki temel ayrımları sıralar (2019, s. 245).

Dökmen’e göre de toplumsal cinsiyet içerisinde kadın ve erkek olarak ayrılan bireylerin rollerini toplumun kültürü ve bireylerin biyolojik yapısıyla ilişkisi olan psikolojik özelliklerini oluşturur (Dökmen, 2019, s. 20). Judith Butler ise toplumsal cinsiyetin sadece cinsiyetin kültürel olarak yorumlanması olarak anlaşılmasına itiraz eder ve toplumsal cinsiyetin “cinsiyetleri tesis eden üretim mekanizması” olduğunu ifade eder (2020, s. 52).

Merry E. Wiesner-Hanks ise tarihte cinsiyetin nasıl belirlendiğine dair açıklamasında zaman içerisinde biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının

daha fazla önem kazandığını belirtir. Wiesner- Hanks, özellikle biyologların bireyleri eril ve dişil olarak kategorileştirmek ve bu iki grubu birbirinden keskin çizgilerle ayırmak istediğini belirtir. Biyologlar özellikle *hermafrodit* olarak doğan bebeklerin, cinsiyetlerinin belirlenmesi için, çeşitli yöntemler yardımıyla, çalışmalar yapar. İnterseks bireyler hangi cinsiyete daha yatkınsa o cinsiyete dönüştürülür. İnterseks bireylerin varlıkları, cinsiyeti belirlemede biyolojik özelliklerin yetersiz kaldığının ve toplumsal cinsiyet rollerinin de bireylerin cinsiyetin etki ettiğinin kanıtı olarak karşımıza çıkar (2020, s. 4-5).

Wiesner-Hanks'ın da belirttiği gibi gelişmiş toplumlardan Afrika'nın kabile toplumlarına kadar toplumsal cinsiyetin biyolojiden ziyade kültürel normlara dayandırıldığı bilinmektedir. Çocuklar, hormonlar ve kromozomlar hakkında bilgi sahibi olmadan önce kültür aracılığıyla toplumsal cinsiyet rollerini öğrenir (2020, s. 6-7).

2.1.5. Toplumsal Cinsiyet Rolü Nedir?

Toplumsal cinsiyet rolü, bireylerin doğuştan atanan cinsiyetlerine göre birtakım tutum ve eylemlerinin genel adıdır. Cordelia Fine, toplumsal cinsiyetin kadın ve erkeğin üreme organlarıyla sınırlı olmadığını örtük çağrışımlar aracılığıyla kadın ve erkeklere çeşitli rollerin uygun görüldüğünü açıklar. Toplumsal cinsiyet örtük çağrışımlar aracılığıyla kadınları beşerî bilimler, aile ve evcilik, eşitçilik ve düşük seviye otoriteyle ilgili çağrışım alanlarına uygun görür; erkekleri ise daha çok bilim, matematik, kariyer, hiyerarşi ve yüksek otoriteye dayanan alanlara uygun görür (Fine, 2020, s. 29).

Connell'in de belirttiği gibi rol kavramının temelleri 1930'lı yıllara dayanır. Bu dönemden itibaren rol kavramı çeşitli teorisyenlerce farklı bağlamda açıklanır. Rol kavramının formüle edilmesi ayrıntıda farklılıklar oluştursa da temelde beş ortak noktada açıklanır. Connell'in rol üzerine geliştirdiği ilk iki teorisi "temel metafor"u; diğer üç teorisi ise "sahnelenme ve yazıya dökülme araçları"nı şekillendirir (Connell, 2019, s. 84):

- “1) Kişi ile işgal ettiği toplumsal konum arasındaki analitik ayırım;
- 2) söz konusu konuma özgü eylemler veya rol davranışları kümesi.
- 3) Belirli bir konuma hangi eylemlerin uygun olduğunu rol beklentileri ve normlar tanımlar;
- 4) bunlar, karşıt konumları işgal eden insanların (rol göndericiler, gönderme grupları) kontrolündedir,

5) öyle ki bu insanlar bunları yaptırımlar aracılığıyla (ödülleri, cezalar, olumlu ve olumsuz pekiştiriciler) uyguladılar” (Connell, 2019, s. 84).

Connell’in gruplandığı bu rol teorisi, “temel kısıtlamalarını kalıplaşmış kişiler arası beklentilere yerleştiren toplumsal yapıya bir yaklaşım biçimidir” (Connell, 2019, s. 85). Rol teorisi, toplumsal cinsiyet ilişkilerine de kolayca uygulanabildiği için erkek ve kadından beklenen roller bu teori sayesinde kurallaşır. Rol kavramlarının temeli “erkek veya kadın olmanın anlamı, kişinin cinsiyetiyle belirlenen genel bir rolün canlandırmasıdır yani cinsiyet rolü[dür]” (Connell, 2019, s. 85).

Toplumsal cinsiyet rolleri toplumun en küçük yapı taşı olan aileden başlayarak üretilir ve öğrenilir. Aile içerisinde erkekler, kadınlara üstünlük kurar ve bu üstünlüğün doğuştan geldiğini söyleyerek ataerkil düzenin devam etmesini sağlarlar. Toplumsal cinsiyet rollerinde kadınlardan fedakâr, sadık, duygusal, anaç, üreten ve üreyen, derleyip toparlayan, eşine karşı saygılı ve hoşgörülü, şefkatli olması beklenir; erkeklerden ise bağımsız, güçlü, korkusuz, gözü pek, otoriter olmaları beklenir. Toplumsal cinsiyet rolleri kadınları daha pasif olan rollere iterken erkekleri daha aktif rollere iter. Kadınlar özel alanda kalarak çocukların bakımını, evin düzenini sağlar; erkekler ise kamusal alanda çalışarak evin geçimini sağlar. Ataerkil düzenin devam ettiği bu evlerde kız çocukları, anne ve eş olmayı öğrenirken erkek çocukları da baba ve eş olmayı öğrenir. Aileler ise çocuklarının doğumundan itibaren cinsiyetlerini pekiştiren kıyafetler, oyunlar ve davranışlarla toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretilmesine katkı sağlarlar. Aileler, kız çocuklarına pembe renkli elbiseler giydirip, oyuncak bebek alırlar; erkek çocuklara ise mavi renk kıyafetler giydirip, oyuncak araba alırlar. Bireyler doğdukları andan itibaren yaratılan toplumsal cinsiyet rolü algısıyla beraber büyür bu yüzden her zaman cinsiyetlerine uygun davranışları sergilemek için gayret gösterirler.

2.2. İlgili Araştırmalar

Tezin kuramsal çerçevesini oluşturan feminizm, feminist edebiyat ve toplumsal cinsiyet rolleri alanlarında çalışma sayısı oldukça fazladır. Bu yüzden ilgili araştırmalar bölümü oluşturulurken çalışmamıza doğrudan veya okunduktan sonra fikirsel açıdan katkı sağlayan kitaplar, tezler ve makaleler dâhil edilmiş ve dâhil edilen kaynaklar türlerine göre ayrıldıktan sonra ilk yayım tarihi dikkate alınarak sıralanmışlardır.

2.2.1. Kitaplar

Kate Millett'in *Cinsel Politika* (2018) kitabı üç kısım ve sekiz alt bölümden oluşur. Millet, kitabının ilk bölümünde cinselliğin siyasal bir yönü olmasını örnekler yardımıyla tartışırken "Cinsel Politika Kuramı" bölümünde ise cinsler arasındaki toplumsal ilişkiyi kuramsal bir çerçevede çözümler. Tarihsel Gelişim kısmında ise yazar, ataerkiyi siyasetin sistemleştirdiği bir kuram olarak inceler. Kitabın üçüncü ve dördüncü bölümlerinde cinsel politikanın tarihsel gelişimi anlatılır. Kitabın üçüncü kısımda ise tarihsel süreç içerisinde değişen cinsel politika üzerine odaklanılır. Sekizinci bölümde ise yazar, Jane Genet'in roman ve oyunlarındaki kahramanları cinsel politika açısından inceler. Kitap, cinsel politikayı; kuramsal, tarihsel ve edebiyat açısından anlamamız için genel bir fikir sağlarken cinsel politikanın kuramsal ve tarihsel gelişimi hakkında çalışmamıza kaynak oluşturur.

Andree Michel'in *Feminizm* (1993) isimli kitabı kadınların tarihsel dönemlerdeki konumlarının anlatıldığı altı bölümden oluşur. Kitap, Paleolitik Çağ'dan 20. yüzyılda ortaya çıkan feminist harekete kadar kadının toplum içindeki yerini inceler. Michel, avcı- toplayıcı kültürlerde kadın ve erkeğin eş rollere sahip olduğunu fakat yerleşik hayata geçip mülkiyet kavramının önemsenmesinin ardından kadının özel alana çekilmesi için erkeklerin, çeşitli yollar denediğinden bahseder. Michel, Hristiyanlık, Yahudilik ve İslamiyet gibi büyük ataerki dinlerin de kadınları özel alana hapsedtiğinden bahseder. Kitapta kadınların dönem dönem ticaret ve din yönetiminde yer aldığından bahsedilse de erkeklerin kadınları engellediğinden de bahsedilir. Bununla birlikte kadınların 17. yüzyıldan itibaren özel alanda olmak istemediklerini beyan etmeye başlamaları ve 20. yüzyıla gelindiğinde kadınların eylemlerinin feminist harekete dönüşmeye başlamasından bahsedilir.

Josephine Donovan'ın *Feminist Teori* (2019) kitabı sekiz bölümden oluşur. Donovan, okuryazarlığın okuma yazma becerisinden daha fazlası olduğunu ifade eder. Donovan için okuryazarlık dünyayı kendi pencerenden değerlendirebilmek için önemli bir beceridir. Bu yüzden yazar, kadınların da dünyayı kendi pencerelerinden görmelerinin gerekliliğine inandığı için feminist kuramları ele aldığı bu kitabı yazar. Donovan, Amerikan feminist geleneğine odaklandığı için sadece Amerikan feminizmini etkileyen kuramları ele alır. Çalışmamızın kuramsal çerçevesini yazarken

genel olarak yararlandığımız bu kitabın 18. yüzyıl feminist hareketini anlatan kısmı da çalışmamıza doğrudan kaynak oluşturur.

R.W. Connell'in *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* (2019) adlı kitabı dört kısım ve on üç başlıktan oluşur. Yazarın toplumsal cinsiyete dayalı toplumsal analizin gerekliliğini kurgusal bir genç kızın hayat hikâyesinden bir kesintiyle anlattığı giriş bölümünde kamusal dünyada kadın ve erkeğin iş bölümleri, ücretleri ve eğitim hayatına katılımları tartışılır ve özel alanda kadına ve eşcinsellere yönelik şiddet, önyargı ve devletin tutumu istatistiksel veriler yardımıyla ele alınır. "Toplumsal Cinsiyetin Teorileştirilmesi" kısmında ise giriş kısmında tartışılan kavramları açıklayan yaklaşımlar anlatılır. Toplumsal cinsiyet ilişkilerinin incelendiği ikinci bölümde ise toplumsal cinsiyetin oluşum teorisine ve ortaya çıkışına odaklanan diğer bölümden farklı olarak rol kavramı açıklanır ve toplumsal cinsiyet kategorilerine odaklanılır. Bu bölümde rol ve kategori kavramları açıklandıktan sonra toplumsal cinsiyet ilişkilerinin bütünü oluşturulan yapılardan ve altyapıların oluşturulmasının gerekliliğinden bahsedilir. Cinsiyete dayalı iş bölümü ve toplumsal cinsiyet düzeni kavramları üzerinde durulur. Kadınlık ve erkeklik kavramlarının tartışılacağı üçüncü kısımda ise iki cinsiyetin birbirinden farklı özellikleri üzerinde durulur. "Cinsel Politika" başlığı taşıyan dördüncü kısımda toplumsal cinsiyet söyleminin pratikteki karşılığı anlatıldıktan sonra toplumsal yargıların nasıl kanıksatıldığı konusu ele alınır. "Kültürel Dinamikler" bölümünde ise cinsel politikaya katkısı olan kültür normları ele alınır. "İdeologlar ve Çıkarları" bölümünde ise toplumsal cinsiyet üzerine çalışanlar ve bu çalışmalarını yürütmelerinin temel sebepleri üzerinde durulur. "Politika Pratiği" bölümünde ise politika kavramının tanımı ve kullanım alanlarından bahsedildikten sonra Kate Millett'in *cinsel politika* kavramından bahsedilir ve bu kavramın tanımının yeniden yapılmasının zorunlu olduğu üzerinde durulur. Bu bölümde politikanın tanımı yeniden yapılmaya çalışılır ve cinsel politikanın kapsamı tartışılır. Son bölümde toplumsal cinsiyet kavramının bugünü ve yarını tartışılır. Kitap, toplumsal cinsiyet ve iktidar arasındaki ilişki hakkında genel bilgi verirken çalışmamıza "Cinsiyet Rolü Teorisi" ve "Cinsel Karakterler" bölümleriyle katkı sağlar.

Maggie Humm'un *Feminist Edebiyat Eleştirisi* (2002) kitabı on bölümden oluşur. Giriş bölümünde feminist eleştirinin tarihi öncü yazarları ve eserlerinden bahsedilir. Feminist eleştirinin sorunları, tanımları ve amaçlarından bahsedildikten sonra feminist eleştirinin 1960'lerden itibaren gelişimi ele alınır. Birinci bölümde

ikinci dalga feminizmle birlikte ortaya çıkan feminist edebiyat eleştirisi anlatılır. İkinci bölümde mitin tanımı ve mitlerde kadının yeri tartışılır. Marksist/ Sosyalist- feminist eleştirinin tartışıldığı üçüncü bölümde edebiyatın sınırlarının olduğu ifade edilir. Bu bölümde kadınların ezilmesinin ve yanlış temsilinin nedenleri Marksist açıdan çözümlenmeye çalışılır. Dördüncü bölümde dilin yapısını ve temellerini sorgulayan Fransız feminist eleştiriye yer verilir. Beşinci bölümde Psikanalitik eleştiri yöntemine odaklanılır. Bu bölümde kadınları kısıtlayan bilinçaltı kodlarına odaklanılır ve bu kodların psikanaliz yöntemiyle çözümlenerek kadınların kendilerini keşfetmeleri gerekliliği tartışılır. Altıncı bölümde Postyapısalcılık/ Yapısöküm/ Postmodernizm akımlarının feminist edebiyat eleştiri alanına etkileri tartışılır. Yedinci bölümde Afrikalı feministlerin, edebiyat eleştirisine yaklaşımları ele alınır. Sekizinci bölümde lezbiyenliğin sorunlarından ve tartışma alanlarından bahsedilir ve lezbiyen edebiyat eleştirisi ele alınır. Dokuzuncu bölümde temelleri 1980’li yıllarda atılan ve 1990’lı yıllardan sonra üçüncü dünya ülkelerinde oluşan kadın eleştirisi gündemi incelenir. Son bölüm olan Feminist Gelecekler bölümünde Avrupalı beyaz kadınların, siyahi, lezbiyen, üçüncü dünya ülkelerini temsil eden kadınların feminist edebiyata katkı sundukları belirtilir. Feminist edebiyat eleştirisinin geleceğinin de bu çok yönlü bakış açısının izinde daha fazla gelişeceği belirtilir. Kitap, feminist eleştiri tarihi hakkında ve feminist eleştiri kuramları hakkında genel bilgi sağlarken “Eleştiri Tarihi” ve “Sorunlar- Tanımlar” bölümleriyle çalışmamıza kaynak oluşturur.

Ayşe Sevim’in *Feminizm* (2005) kitabı üç bölümden oluşur. Sevim ilk bölümde Paleolitik Çağ’dan II. Dalga Feminizme kadar geçen sürede kadının toplum içindeki konumunu tarihsel perspektiften yararlanarak anlatır. İkinci bölümde ise feminizm çeşitlerinden bahsedildikten sonra son bölümde geçmişten günümüze Türklerde kadının konumu anlatılır. Kitap seçilmiş kaynakçanın verilmesiyle biter.

Zehra Y. Dökmen’in *Toplumsal Cinsiyet: Sosyal Psikolojik Açıklamalar* (2019) kitabı altı bölüm ve kaynakça kısmından oluşur. Dökmen, kitabın ilk bölümünde cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının tanımına ve bu kavramların farklılıklarına odaklanır. Kitapta cinsiyet kimliği ve cinsel kimlik kavramlarının tanımları yapıldıktan sonra toplumsal cinsiyet rolleri ve *kalıpyargılar* incelenir. Birinci bölümde toplumsal cinsiyet ve kalıpyargılarından bahsedildikten sonra kalıpyargıların kadın ve erkeklere yüklediği sorunlar anlatılır. Toplumsal cinsiyet kavramının psikoloji ve sosyal psikoloji alanlarıyla ilişkisi ele alınır ve sosyal

psikolojinin toplumsal cinsiyetle ilgilenme tarihi hakkında bilgi verilir. İlk bölümde son olarak sosyal psikolojinin toplumsal cinsiyet kavramına yaklaşımından bahsedilir. Kitabın ikinci bölümünde toplumsal cinsiyet ve cinsiyet kavramları hakkında çalışma yapan psikanalitik, biyolojik, sosyobiyolojik, sosyal öğrenme, sosyal bilişsel, toplumsal cinsiyet şeması kuramlarına yer verilir. Kitabın üçüncü bölümünde toplumsal cinsiyet *kalıpyargıları*, önyargılar ve cinsiyet ayrımcılığı konularına değinilir ve bu olumsuz tutumların sonuçları ortaya konur. Dördüncü bölümde cinsiyetin ve toplumsal cinsiyetin kitle iletişim araçlarıyla pekiştirilme biçimleri ele alınır. Beşinci bölümde kadın ve erkeğin, çocukluk ve yetişkinlik dönemi hareketleri; sözsüz iletişim ve sözel olmayan davranışları ve cinsel açıdan tutumlarındaki farklılıklar daha önceden yapılan araştırmaların ışığında incelenir. Altıncı bölümde ise cinsiyet *kalıpyargının* ve rollerinin ev işleri, çalışma yaşamı, ruh sağlığı, fiziksel sağlık ve erkeklerin yaşadığı sınırlılıklar bakımından sonuçlarına yer verilir.

Cordelia Fine, *Toplumsal Cinsiyet Yanılsamaları* (2020) kitabında cinsiyeti ve toplumsal cinsiyeti inşa eden nedenler üzerinde durur. Fine, cinsiyetin anne karnından itibaren şekillendiğini ve toplumun bu cinsiyet farklılıklarını iyice pekiştirip öğrettiğini ifade eder. Kitap üç kısımdan oluşur. İlk kısım nörolojik farklılıkların doğal olarak erkeği üstün kabul ettiğini ve erkeğin kamusal alanda kadının üstünde yer aldığını anlatır. İkinci kısımda mitolojik kaynakları bilimsel olarak kabul eden nörobilimcilerin cinsiyet açısından yanılgılarına odaklanılır. Üçüncü kısımda ise çocukluk ve çocuk eğitiminde sorumluluklar anlatılır.

Merry E. Wiesner-Hanks'ın *Tarihte Toplumsal Cinsiyet: Küresel Bakış Açılıarı* (2020) kitabı sekiz bölümden oluşur. Kitabın ilk bölümünde cinsiyet ve toplumsal cinsiyet tanımları yapıldıktan sonra kitabın yapısı anlatılır ve ataerkinin kökenlerinden bahseder. İkinci bölümde tarihten günümüze aile kavramı açıklanır. Üçüncü bölümde avcı-toplayıcı toplumlardan 2010 yılına kadar gelişen ekonomik yaşam ele alınır. Dördüncü bölümde fikirlerin, ideallerin, norm ve yasaların tarihsel gelişiminden; kadının yerinden ve kültüründen bahsedilir. Kadın ve erkeklerin doğası alt başlığında ise kadın tarihi yazılmaya başlanana kadar erkeklerin kadınları genellemelerle anlatma eğilimi içerisinde olduklarından bahsedilir. Kadınların ve erkeklerin, doğası ve rollerinden bahsedilir. İkili sistemler alt başlığında ise dişil ve eril sistemlerin oluşturduğu ikili sistemler ele alınır. Anelik ve babalık kavramlarının tartışılmasının ardından toplumsal cinsiyet eşitsizliği yaratan ideolojiler, normlar ve yasalar ele alınır

ve eşitlik ideolojilerinden bahsedilir. Beşinci bölümde ilk dönemlerden İslamiyet'e kadar dinin toplumsal cinsiyet üzerindeki etkisi anlatılır. Altıncı bölümde ise siyasi yaşam, akraba topluluklardan günümüzdeki sömürgecilik, sömürge karşıtlığı ve sömürgecilik sonrası siyasi yapılanmaya kadar toplumsal cinsiyeti etkilemesi bakımından incelenir. Yedinci bölümde eğitim ve kültür meselesine değinildikten sonra sekizinci bölümde cinsellik konusu ele alınır. Kitap, çalışmamıza “Cinsiyet” ve “Toplumsal Cinsiyet” bölümüyle katkı sağlamıştır.

2.2.2. Doktora Tezleri

Mehmet Bakır Şengül tarafından hazırlanan kadın yazarların romanlarında kadınlığa dair sorunlara ve sorunları yansıtırma biçimlerine odaklanan *Türk Romanında Feminizm (Kadın Romancılar 1960-1980)* (2015) isimli doktora tezi okunmuştur. Tezde, 1960-1980 yılları arasında kadın yazarlar tarafından yayımlanan romanlar feminist edebiyat eleştirisi bağlamında incelenir. Tez, üç bölümden oluşur. İlk bölüm feminist teorilere; Türkiye’de feminist anlayışın tarihine; kadının yazar olarak var olma mücadelesine; Türk romanında kadının işleniş biçimine odaklanır. “Türk Romanında Feminizm” başlığını taşıyan ikinci bölümde 1960-1980 yılları arasında yayımlanan romanlarda kadın kahramanlar, toplumsal cinsiyet rolleri bakımından yedi alt başlıkta incelenir. Romanlar, “Ataerkil Sistemin ve Geleneğin Kurguladığı Kadın”; “Kadına Dönük Cinsiyetçi Yaklaşımların Kamusal Alandaki Görünümleri”; “Kadının Duygu Dünyası”; “Kadın Bedenine Yönelik Şiddet”; “Üretim, Emek, Kadın”; “Cinselliğe Bakış”; “Evlilik, Çocuk ve Ev İlişkileri Odağında Kadın” alt başlıklarında incelenir. Üçüncü bölüm olan sonuç bölümünde tezin önemli tespitleri vurgulanır.

2.2.3. Yüksek Lisans Tezleri

Menekşe Pınar Güden’in *Cumhuriyet* ve *Vakit* gazetelerini inceleyerek Türkçe’nin eril ve dişil ifadelerini araştırdığı *Dilde Cinsiyet Ayrımcılığı: Türkçe’nin İçerdiği Eril ve Dişil İfadeler Bakımından İncelenmesi* (2006) başlıklı tezi Oya Baydar’ın eserlerinde kadın söylemi (écriture féminine) bölümünü yazarken eserlerde bulunan eril ve dişil ifadelerin sınıflandırılmasında doğrudan kullanılmıştır. Tezin ilk bölümünde cinsiyetçi dil kavramı tanımlandıktan sonra bu konu üzerinde çalışma yapan kuramlardan yararlanılarak dilin kadın aleyhine nasıl kullanıldığı aktarılır.

İkinci bölümde ise dil ailelerindeki cinsiyetçi dil kullanımına örnekler verilir. Üçüncü bölümde ise *Cumhuriyet* ve *Vakit* gazeteleri incelenerek cinsiyetçi ifadeler tespit edilip listelenir. Değerlendirme bölümünde cinsiyetçi dil kullanımının belli bir politik görüşün sorunu olmadığı meselenin cinsiyetçilik sorunu olduğu değerlendirilmesinde bulunulur. Sonuç bölümünde ise Türkçe'nin cinsiyetçi dil kullanımdan arındırılması için dikkat edilmesi gereken konulara yer verilir.

Atilla Barutçu'nun erkekliği; cinsellik, askerlik, iş sahibi olma, evlilik/yuva kurma, babalık gibi sosyal durumlar içerisinde incelediği *Türkiye'de Erkeklik İnşasının Bedensel ve Toplumsal Aşamaları* (2013) başlıklı yüksek lisans tezinden yararlanılmıştır. Tez beş bölümden oluşur. Tezin giriş bölümünde Türkiye'de erkekliğin inşası için gereken koşullar sıralanır ve erkeklik çalışmaları tarihine; hegemonik erkeklik kavramına yer verilir. İlk bölümde mitolojiden tek tanrılı dinlere ve günümüze kadar erkekliğe ilk adım ritüeli olarak kabul edilen sünnet kavramının dünya tarihinde yer alma biçimleri ele alındıktan sonra sünnet törenleri ve kirvelik üzerinde durulur. Sünnetin çocuk üzerindeki etkisi anlatıldıktan sonra kadının sünnet ritüelindeki yeri ele alınır. Penis ve fallus terimlerinin farkından bahsedildikten sonra bölüm sonunda sünnet üzerine genel bir değerlendirmeye yer verilir. İkinci bölümde ise erkekliğin sınındığı en önemli alanlardan birisi olan cinsellik başlığı altında; milli olmak, pornografi; iktidar(sızlık) ve fallus, eşcinsellik ve homofobi kavramları üzerinde durulur. Üçüncü bölümde erkeğin evlenmeden önce kendini ispatlaması gereken bir diğer alan olan askerlik kavramına yer verilir. Türkiye'nin askerlik tarihi hakkında bilgi verildikten sonra militarist ve milliyetçi iktidarlarda erkeklerin sorumlulukları anlatılır. Askerliğin erkeği disipline etme rolü üzerinde durulduktan sonra erkeğin savaşçı ruhunun oluşturulması üzerinde durulur. Vicdani ret ve çürük raporunun toplumda ve erkeklerde yansıma biçimleri ele alındıktan sonra kadının ve kadınlığın askerliğe (uzaktan) etkileri aktarılır. Dördüncü bölümde ise askerliğini bitirmiş bir erkekten beklenen bir sorumluluk olan iş sahibi olma durumu ele alınır. Bu bölümde erkeğin para kazanması ve ailesini geçindirebilmesi ona statü kazandırdığı ele alındıktan sonra işsizliğin ise erkeklik krizine dönüşebileceği üzerinde durulur. Beşinci bölümde ise erkekliğin ispatının son durağı olan evlilik ve yuva kurma durumu ele alınır. Bu bölümde söz, nişan, evlilik, aile gibi kavramlar etrafında evlilik sürecinde erkeklerden beklenen roller açıklandıktan sonra erkeklerin, çocukluklarında sünnetle başlayan erkeklik ispatı yarışlarının babalıkla zirveyi bulması anlatılır. Tezin

sonuç bölümünde ise hegemonik erkekliğin sürekliliği ve toplumun erkekten beklediği rollerin dışına çıkan erkeklerin dışlanması konularına değinilir.

Halide Tarhan'ın Şebnem İşigüzel romanlarını feminist eleştiri bağlamında incelediği *Şebnem İşigüzel'in Romanlarının Feminist Eleştiri Bağlamında İncelenmesi* (2019) başlıklı tezi okunmuştur. Tez, dört bölümden oluşur. İlk bölümde feminizmin kısa bir tanımı ve tarihçesinden bahsedildikten sonra feminist edebiyat eleştirisinin edebiyat eleştirisine kazandırdıkları aktarılır. Tezin inceleme kısmını oluşturan Şebnem İşigüzel'in romanlarının isimlerinden bahsedildikten sonra incelemede yararlanan kitaplar sıralanır. Tezin ikinci bölümünde feminizmin kuramsal çerçevesi ve tarihsel gelişimi anlatılır. Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde kadın hakları ve feminizm alanlarında yaşanan gelişmeler aktarılır. Feminist teoriler tek tek ele alındıktan sonra Türk edebiyatında kadın yazarlara yer verilir. Üçüncü bölümde Şebnem İşigüzel'in yaşamı ve sanat anlayışı aktarılır. Dördüncü bölümde ise İşigüzel'in sekiz romanı toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında incelenir. Tezin sonuç kısmında ise İşigüzel'in romanlarında bilinçli olarak kadın sorunlarına yer verdiği ve kadını merkeze alarak yazdığı tespiti yapılır.

2.2.4. Makaleler

Emet Gürel ve Canan Muter'in psikoloji literatüründe mitolojik kavramların nasıl kullanıldığını araştırdıkları "Psikomitolojik Terimler: Psikoloji Literatüründe Mitolojinin Kullanılması" (2007) başlıklı makaleden mitomani kavramı tanımlanırken yararlanılmıştır.

Onur Bilge Kula'nın, Oya Baydar'ın *Hiçbiryer'e Dönüş*, *Sıcak Külleri Kaldı* ve *Erguvan Kapısı* romanlarını erk ve erklik sorunsalı bağlamında incelediği "Oya Baydar Romanında Erk ve Erklilik Sorunsalı" (2007) makalesi okunmuştur.

Onur Bilge Kula'nın Oya Baydar'ın *Hiçbiryer'e Dönüş*, *Sıcak Külleri Kaldı* ve *Erguvan Kapısı* romanları bağlamında ideolojinin sorgulandığı "Oya Baydar Romanında İdeoloji Sorgulaması" (2007) adlı makale okunmuştur.

Onur Bilge Kula'nın Oya Baydar'ın *Hiçbiryer'e Dönüş*, *Sıcak Külleri Kaldı* ve *Kayıp Söz* romanlarında sıklıkla kullanılan ölüm mitini incelediği "Oya Baydar Romanında 'Ölüm Tapıncı' Eleştirisi ve Erkek Öldürümü Sorunsalı" (2008) başlıklı makale okunmuştur.

Cumhur Aslan'ın, Oya Baydar'ın *Elveda Alyoşa; Hiçbiryer'e Dönüş* ve *Sıcak Külleri Kaldı* isimli hikâye ve romanlarında sol hareketin içinde yer alan kahramanları incelediği “Türk Edebiyatında Aydın Sorunsalı: Oya Baydar'da Süreklilik Kopuş ve Yeniden Kurgulama” (2011) adlı makale okunmuştur.

Senem Timuroğlu-Bozkurt'un Fransa'da gelişen dişil yazın (écriture féminine) hakkında hazırladığı “Kadının Yazma Tarihi ve Özgün Bir Durak: Dişil Yazı (Écriture Féminine)” (2011) başlıklı makalesinden kadın söylemi (écriture féminine) bölümünde yararlanılmıştır.

Melda Öztürk Yaman'ın geçmişten günümüze kadın bedeni üzerinde ataerkil düzenin nasıl denetim altına aldığını incelediği “Ataerkil Kapitalist Toplumda Kadının Bedeni” (2012) başlıklı makalesinden aykırı kadın rolleri bölümünde yararlanılmıştır.

Merin Sever'in Elisabeth Badinter'in *Kadınlık mı Annelik mi?*, Tina Miller'in *Annelik Duygusu: Mitler ve Deneyimler* ve Corinne Maier'in *No Kid* kitapları üzerine karşılaştırmalı bir okuma yaptığı “Kadınlık, annelik, gönüllü çocuksuzluk: Elisabeth Badinter'den *Kadınlık mı Annelik mi?*, Tina Miller'dan *Annelik Duygusu: Mitler ve Deneyimler* ve Corinne Maier'den *No Kid* üzerinden bir karşılaştırmalı okuma” (2015) adlı makalesinden aykırı anne rolleri bölümünde yararlanılmıştır.

Ayşe Seda Gülseven'in toplumsal cinsiyet rollerinin Türk aile hukukunda özellikle de boşanma davalarındaki karşılığını incelediği “Türk Aile Hukukunda Toplumsal Cinsiyet Rollerini” (2017) başlıklı makalesi toplumsal cinsiyeti tanımlama biçimiyle çalışmamızda yararlanılmıştır.

Umut Belek Erşen'in elli iki kadın ile yaptığı görüşmelerde kadınların kullandıkları ifadeleri incelediği ve kadınların kendilerine ait bir dile ihtiyaç duyduklarını saptadığı “Yeni Bir Dil Yeni Cinsiyet Düzeni” (2018) başlıklı makalesinden kadın söylemi (écriture féminine) bölümünde yararlanılmıştır.

Ayşegül Hançer'in annelik kimliğinin tüm kadınlara adanmasını eleştirdiği “Toplumsal Cinsiyet Öznesi Olarak Kadının ‘Annelik’ Kimliğine Eleştirel Bir Bakış” (2019) başlıklı makalesinden annelik rolleri bölümünde faydalanılmıştır.

Zehra Ergeç'in doğa merkezli bir anlayış olan ekoeleştiri kuramıyla Oya Baydar'ın 2019 yılında yayımladığı *Köpekli Çocuklar Gecesi* romanını incelediği “Oya Baydar'ın ‘Köpekli Çocuklar Gecesi’ Adlı Romanı Üzerine Ekoeleştiri Bir Okuma” (2020) başlıklı makalesi okunmuştur.

3. YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada model olarak Türk edebiyatı yazarlarından Oya Baydar'ın hikâyelerinde ve romanlarında yer alan toplumsal cinsiyet rollerinin tespit edilip belirlenmesi ve bunun sonucunda ortaya çıkan veriler ışığında yazarın toplumsal cinsiyet rollerini eserlerinde işleyiş biçimi ortaya koyulmaktadır.

3.2. Evren ve Örneklem

Türk edebiyatı yazarlarından Oya Baydar'ın 1991-2022 yılları arasında kitap olarak yayımladığı hikâyeleri ve romanları toplumsal cinsiyet rolleri açısından ele alınmıştır.

3.3. Veri Toplama Araç ve Teknikleri

Araştırmamızın temel materyali Oya Baydar'ın 1991 yılından 2022 yılına kadar yayımladığı hikâyeleri ve romanlarıdır. Belirlenen bu kitaplar satın alınarak temin edilmişlerdir. Temin edilen kitaplar toplumsal cinsiyet rollerine göre tasnif edilmişler ve ulaşılan bulgular sonucunda bir hükme varılmıştır. Ayrıca çalışma konumuzla ilgili olarak yapılan tezlere YÖK'ün tezler kataloğundan ulaşılarak tezler incelenmişlerdir. Araştırmamızda faydalandığımız süreli yayınlarda yer alan makaleleri ise dergilerin yer aldığı dijital platformların arşivlerinden temin edilmişlerdir. Yararlandığımız bütün kaynaklar çalışmamızın kaynaklar kısmında gösterilmiştir.

3.4. Verilerin Toplama Süreci

Çalışmamızın konusu olan Oya Baydar'ın hikâyeleri ve romanları temin edilip taranmışlardır. Yapılan tarama sonucunda toplumsal cinsiyet rolleri kapsamında tespit edilen unsurlar, kadın ve erkek olarak ayrı ayrı tasnif edilmişlerdir. Daha sonra bu tasnifte benzer cinsiyet rolleri ayrı başlıklar altında teker teker incelenmişlerdir.

3.5. Verilerin Analizi

Oya Baydar'ın hikâyelerinde ve romanlarında tespit edilip tasnif edilen toplumsal cinsiyet rolleri, araştırmamızın kuramsal çerçevesini oluşturan feminist eleştiri kapsamında incelenip analiz edilmişlerdir.

4. BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. Oya Baydar'ın Hayatı

Oya Baydar, 3 Temmuz 1940 yılında İstanbul'da dünyaya gelir. Behice Hanım ile Albay Ahmet Cevat Baydar'ın kızları olan Oya Baydar, babasının görevi nedeniyle Eskişehir'de başladığı eğitim hayatını Sarıyer İlkokulu'nda tamamlar. Ortaokul ve liseyi Notre Dame de Sion Kız Lisesi'nde okur. 1956 yılında babasını kaybetmesinin ardından aile bütçelerine katkı olması için Fransızca dersleri vermeye başlar. Notre Dame de Sion Kız Lisesi'nin son sınıfında o yılların gençlik edebiyatında ünlenmiş Françoise Sagan'ın *Bonjour Trisresse* (Merhaba Hüzün) kitabından esinlenerek ilk eseri olan *Kalbimin Aradığı Erkek* isimli romanı kaleme alır. Roman, *Hürriyet* gazetesinde tefrika edilir. Baydar'ın ikinci romanı olan *Allah Çocukları Unuttu* da *Hürriyet* gazetesi tarafından tefrika edilir ve İnkılap Yayınevi'nde aynı isimle basılır. 1959 yılının sonbaharında Fransa'daki önemli bir yayıneviyle görüşmek üzere Paris'e gider. Paris'te kaldığı dönemde komünizm, sosyalizm, devrim gibi kavramlarla karşılaşır. 1960 yılında sosyalizmin sosyoloji bölümünde öğrenileceğini düşünerek İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'ne kaydını yaptırır. 1964 yılında aynı bölümde asistanlığa başlar ve yine aynı yıl ilk eşi Muzaffer Sencer ile evlenir. 1966 yılında Türkiye İşçi Partisi'ne (TİP) üye olur. 1968 yılında "Türkiye İşçi Sınıfının Doğuşu" konulu doktora tezi ikinci defa profesörler kurulu tarafından kabul edilmeyince görevinden istifa eder ve eşi Muzaffer Sencer'in yanına New York'a gider. New York'ta geçirdiği beş ayın ardından Türkiye'ye döner ve yeni açılmakta olan Hacettepe Üniversitesi'nin Sosyoloji Bölümü için asistanlık sınavına girer. 1969-1970 yılları arasında Hacettepe Üniversitesi'nde asistanlık yapar.

Oya Baydar'ın da kurucuları arasında yer aldığı *Sosyalist Parti İçin Teori ve Pratik Bilgi* adlı dergi yoğun uğraşlar sonunda 1971 yılında yayımlanmaya başlar. Mayıs 1971 yılında sıkıyönetim ilan edilene kadar dört sayı basılan dergi bu tarihten

sonra kapatılır. Oya Baydar, 12 Mart Muhtırasının yayımlanmasının ardından tutuklanır ve sekiz ay kadar Ankara’da askeri cezaevinde kalır. Baydar, üzerine atılı suçlardan beraat ettikten sonra İstanbul’a döner ve 1972 yılında *Yeni Ortam* isimli gazetede köşe yazarlığı yapmaya başlar. *Sosyalist Parti İçin Teori ve Pratik Bilgi* adlı derginin çekirdek kadrosuyla birlikte 1974 yılında Türkiye Sosyalist İşçi Partisi’ni (TSİP) kurar. Oya Baydar, kurucularından olduğu partideki yapılanmadan rahatsız olur ve 1976 yılında partiden ayrılır. 1980 darbesinden önce Doğu Berlin’e gider. 1984-1992 yılları arasında Almanya’daki Türklere sosyal danışmanlık yapar. 1992 yılında Türkiye’ye dönen yazar, redaktör, yayın yönetmeni ve koordinatör olarak çalışır. PEN Yazarlar Birliği üyesi olan yazar, hâlen İstanbul’da yaşamaktadır. Gazeteci Aydın Engin ile evli olan yazar, bir çocuk annesidir.

4.2. Oya Baydar’ın Sanat Anlayışı

Oya Baydar, okuma ve yazmayı okula başlamadan önce öğrenir. Tek çocuk olarak büyüyen yazar, yalnızlığını dindirmek için kitaplara sığınır ve daha beş yaşındayken dönemin önemli dergilerinden olan Doğan Çocuk’a yazdığı okur mektubunda “Bu kardeşinizin adı Oya Baydar, resim yapmayı, şiir yazmayı seviyor. Büyüyünce yazar olacak” diyerek yazar olmak istediğinden bahseder (Çapa, 2018, s. 56). Baydar, bu mektubun sonuna *Keşke Bir Bülbül Olsaydım* isimli bir şiir de ekler. Kitapların dünyasında zaman geçirmeye başlayan yazar, ilk olarak evde bulduğu üç ciltlik *Amber* isimli kitabı daha sonrasında da Bronte’nin *Jane Eyre* isimli kitabını okur. Baydar’ın okuma yazma bildiği ailesi tarafından fark edildikten sonra yaşına uygun çocuk kitapları İstanbul’dan getirilir.

Oya Baydar, burslu olarak ortaokul ve liseyi okuduğu Notre Dame de Sion Kız Lisesi’nde de kitap okumayı bırakmaz. Lisenin son sınıfında o dönem eserleriyle kendisinden söz ettiren Françoise Sagan’ın *Bonjour Trisresse (Merhaba Hüzün)* kitabından esinlenerek ilk eseri olan *Kalbimin Aradığı Erkek* isimli romanı kaleme alır.

Oya Baydar, ilk tefrika romanından aldığı telif ücretinin bir kısmıyla ikinci el bir daktilo alır ve *Allah Çocukları Unuttu* isimli ikinci romanını yazar. *Allah Çocukları Unuttu* romanı da Hürriyet gazetesinde tefrika edilir ve ardından İnkılap Yayınevi’nde basılır. *Kalbimin Aradığı Erkek* isimli romanın telifinden kazandığı paranın kalan kısmıyla Fransa’ya giden Baydar, burada önemli bir yayıneviyle kitabın Fransızca

basılması hakkında görüşme yapar. Baydar, kitabın Fransızca basımı hakkında olumlu bir dönüş alamaz fakat Fransa’da geçirdiği bu sürenin siyasi görüşü üzerinde etkisinin olduğunu belirtir.

1963 yılında Habora Yayınları’ndan üçüncü romanı olan *Savaş Çağı Umut Çağı* basılır. 1964 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyoloji bölümünü bitirdikten sonra sosyolojik incelemeler üzerine yazılar yayımlar. 1989 yılında Berlin Duvarı’nın yıkılması Oya Baydar’ın yazın hayatında bir dönüm noktası olur ve sürgünde yazdıklarını yayımlamaya karar verir. 1990 yılında Frankfurt Kitap Fuar’ında karşılaştığı Erdal Öz, *Elveda Alyoşa* isimli hikâye kitabını yayımlamak ister. *Elveda Alyoşa* 1991 yılında yayımlanır ve aynı yıl Sait Faik Hikâye Armağanı’nı kazanır. 1992 yılında Türkiye’ye dönen yazar, Tarih Vakfı ve Kültür Bakanlığı’nın ortak çalışması olan *İstanbul Ansiklopedisi*’nde editörlük yapar. *Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi*’nin genel yayın yönetmeni olarak görev alır.

Elveda Alyoşa (1991) adlı hikâye kitabından sonra *Kedi Mektupları* (1992), *Hiçbiryer’e Dönüş* (1998), *Sıcak Külleri Kaldı* (2000), *Erguvan Kapısı* (2004), *Kayıp Söz* (2007), *Çöplüğün Generali* (2009) romanları yayımlanır. 2010 yılında *Can Yayınları Savaş Çağı Umut Çağı* romanını yeniden yayımlar. 2011 yılında Melek Ulugay’la birlikte *Bir Dönem İki Kadın: Birbirimizin Aynasında* isimli söyleşi kitabı yayımlanır. 2012 yılında *O Muhteşem Hayatınız*, 2014 yılında deneysel bir kitap olan *Yetim Kalacak Küçük Şeyler* yayımlanır. 2016 yılında *Surönü Diyaloglar*’ı yayımlanır. 2018 yılında *Yolun Sonundaki Ev*, 2019 yılında *Köpekli Çocuklar Gecesi*, 2021 yılında ise *80 Yaş Zor Zaman Günlükleri* isimli günlüğü yayımlar. Yazar, 2022 yılında *Yazarlarevi Cinayeti* isimli son romanını yayımlar.

4.3. Oya Baydar’ın Eserleri

4.3.1. Hikâye

***Elveda Alyoşa* (1991):** Oya Baydar, edebiyat dünyasına sürgünde yaşadıklarını anlattığı bu hikâye kitabıyla geri döner. Kitap on iki hikâyeden oluşur:

Çantan Neden Ağır Postacı: Anlatıcı kadın, Almanya’da sürgünde yaşadığı günlerde Türkiye’den gelen gazetelerin birinde ilk gençlik yıllarından arkadaşı olan

kadının ölüm haberini okur. Anlatıcı arkadaşının ölüm haberinin üzerine gençlik yıllarında yaşadıklarını, sürgün olarak geldikleri Almanya’da yaşadıklarını ve hissettiklerini anlatır.

Bir Duraktır Frankfurt: Anlatıcı kadın için Frankfurt bir şehir değil ülkelerine dönmeden önce uğramaları ve bir süre misafir olmaları gereken bir duraktır. Anlatıcı ve eşi Almanya’da geçici bir süre kalacaklarını düşündükleri için Frankfurt’ta bir düzen kurmazlar. Kadın ve adam dönüşü bekleyerek geçirdikleri bu zamanda yaşlandıklarını ve hayatın eskisi gibi olmadığını anlarlar. Hikâye, anlatıcının ne zaman döneceklerini sorguladığı satırlarla biter.

Zaman Katilleri: Anlatıcı kadın, her gün işe gider gibi işsizlik bürosuna gitmesi gerektiğini ve sabahtan akşama kadar günlük gazetelerden kendisine uygun olan işleri kesip dosyalaması gerektiğini anlatır. Kadın, bürodaki diğer işsizlerin de kendisi gibi işsizlik ödeneğinin kesilmesinden korktukları için büroya geldiklerinden bahseder. Kadın, diğer işsizlerle ortak noktasının bu büro olduğunu söyler. Hikâye kadının yaptıkları işin aslında iş bulmak olmadığını zamanı katletme işi olduğunu anlattığı paragrafla biter.

Elveda Alyoşa: Anlatıcı, Alyoşa olarak anılan arkadaşıyla aralarında geçenleri; Alyoşa’nın zaman içindeki değişimini anlatır. Bu hikâyede Alyoşa, sol çevrenin yıkılan hayallerini temsil eden bir kahramandır. Yazar bu temsili kahraman aracılığıyla sol çevrenin yaşadıklarını ve neden dağıldığını anlatır.

Madrid’de Ölmeyi Özlediğimiz Akşam: Anlatıcı kadın, Ruhr bölgesinde gerçekleşen bir toplantıdan dönerken daha önce hiç görmediği bir gölü ve gölün kenarındaki erguvan ağaçlarını fark eder. Kadın manzaranın yarattığı çağrışım aracılığıyla İstanbul’u hatırlar ve oradaki dostlarını özlediğini fark eder. Kadın kendisiyle, yaşadıklarıyla neden orada olduğuyla ilgili bir iç hesaplaşma yaşar. Kadın, bu iç hesaplaşmanın sonucunda yaşadığı olayların amaçsız olmadığını ve tüm yaşadıklarının boşuna olmadığını düşünür.

Bir Dügün Fotoğrafı: Anlatıcı, Basel’de siyasi sürgün olarak yaşayan arkadaşlarıyla buluşur. Sohbetlerin bittiği herkesin yatmak için odalarına çekildiği sırada anlatıcı, odadaki fotoğrafı görür. Ev sahibi, fotoğraftaki kişilerin çoğunun öldürüldüğünü ya da kaybolduğunu söyler. Anlatıcı yanlış bir konu açtığını fark ettiyse de konuyu nasıl toparlayacağını bilemez. Ev sahibi odadan çıktıktan sonra anlatıcı,

yaşadıkları kötü günlerle yüzleşmemek için kendini kedinin dingin huzuruna bırakır ve hayatı ölü askerlere benzeten “Bir başka zafer için donatılmış şu ölü askerlere benziyor hayat” dizelerini hatırlar (2019a, s. 52).

Ölü Bir Sincaba Ağıt: Anlatıcı bir sincabın neşeli hatıraları aracılığıyla arkadaşıyla birlikte devrim için okuma yaptıkları, yazı yazıkları, tartıştıkları günleri hatırlar. Anlatıcı, sosyalizmin çöküşüyle birlikte gençlik yıllarında heyecanla çalıştıkları ve savundukları bu düşüncelerin gerçekleşmemesinden dolayı kırgındır. Anlatıcının arkadaşı ise amaçlarına ulaşamamaktan bezgindir. Anlatıcı ve arkadaşı yıllar sonra buluşup akşam için yemek hazırlarken geçmişlerinden ve yaptıkları hatalardan bahsederler. Anlatıcı, geriye dönüş tekniğiyle arkadaşıyla anılarını ve çocukken ailesinin onu kandırdığını düşündüğü için sinirlenip ailesinden öç alma duygusuyla yeni alınan bebeğini sobaya attığı anıyı hatırlar. Anlatıcı yaşadıkları hayal kırıklıklarından dolayı arkadaşıyla da eskisi gibi olamayacaklarını anlattığı satırlarla hikâyesini bitirir.

Teyzem Yaşadı mı?: Bu hikâyede eşinin kendisinden önce başka bir kadınla birlikte olduğunu ve eşinin bu ilişkisini kendisinden sakladığını öğrendiğinde boşanan Teyze'nin yaşadıkları anlatılır. Teyze, eşinden boşandıktan sonra kardeşlerinin yanında yaşar fakat ölene kadar kendine ait bir evinin olmasını ister. Teyze, kardeşlerinin yanında yaşarken onlara daha fazla yük olmamak için dikiş dikerek geçimini sağlar. Teyze, en çok yeğeniyle anlaşır. Bu yüzden öldüğü güne kadar yurtdışındaki yeğenini sayıklar. Yeğen ise teyzesinin kendisini anlayan tek kişi olduğunu düşündüğü için onunla farklı bir yakınlıklarının olduğunu düşünür. Teyze-yeğen ilişkisinin anlatıldığı bu hikâye, teyzenin ölümünden sonra yeğeninin onunla yaşadığı güzel günleri hatırlamasıyla biter.

Bir Güneş, Bir Kar Sayıklamaları: Anlatıcı, bu hikâyede mandalina bahçelerini, zeytinlikleri ve kaleyi geride bırakılıp erişilen sahil kahvesine gidişlerini; kahvede kâğıt oynamalarını ve gecesinde hastalandığını anlatır. Anlatıcı o gün yaşadığı duygulardan yola çıkarak geçmişiyile bireysel bir hesaplaşma yaşar.

Oymalı Sandıkta Vurulan Çocuk: Hikâye üç farklı zamanda anlatılır. Hikâyenin anlatıldığı ilk zaman 20 Mayıs 1971 tarihidir. Anlatıcın Ankara Kalesi'ne çıkan yokuşta bulunan sandıkçıyı betimlemesiyle başlayan hikâyede anlatıcı, arkadaşını çocuğunu aldırması için ebe kadına götürür. 20 Ağustos 1980 tarihli ikinci

bölümde ise Ankara kalesinin yokuşundan aşağıya koşarken vurulan çocuk anlatılır. Temmuz 1984 tarihli üçüncü bölümde ise anlatıcı ve arkadaşı sürgün olarak gittikleri Almanya’da Malburg Kalesi’ne tırmanırken çocuğu doğurmama fikrinin doğruluğunu konuşurlar. Anlatıcının çocuğun kimden olduğunu sorması üzerine anlatıcının arkadaşı, “doğmadıktan sonra ne önemi var” diyerek çocuk konusunu kapatmak ister (Baydar, 2019a, s. 96). Hikâye anlatıcının Ankara’nın kırkikinci yağmurlarını düşündüğü satırlarla biter.

Eski Ev: Hikâye, eski saraylı babaanne Melek Hanım ve torunu arasında geçen konuşmanın hatırlanmasıyla başlar. Torun, babaannesinin ölümünden yıllar sonra onun yaşadığı mahalleye gelirken babaannesi ve annesi arasındaki ilişkiyi; babaannesi ve babası arasındaki ilişkiyi hatırlar. Torun, çocukluk anılarını anımsar; eski günlerdeki mahalle kavramını ve komşuluk ilişkilerini düşünür.

Brandenburg Kapısı’nda Ölüm: Hikâyeye ismini veren günümüzde Berlin’in önemli simgelerinden olan ve Soğuk Savaş döneminde Sovyetler Birliği etkisinde kalan Doğu Berlin’i temsil eden Brandenburg Kapısı, sosyalizme inanan kişiler için önemli bir simge yapısıdır. Hikâyede Brandenburg Kapısı, yıkılan Sovyetler Birliği’nin ve komünizme inanan kişilerin inançlarının yok oluşunun simgesi olarak karşımıza çıkar. Hikâyede bu simge aracılığıyla yıkılan hayallerin ölümü anlatılır.

4.3.2. Romanları

Kedi Mektupları (1992): 1992 yılında *Kedi Mektupları* adında ana kahramanlarını kedilerin oluşturduğu kitabıyla Yunus Nadi Roman Ödülü’nü alır. *Kedi Mektupları*, siyasi sürgün olarak yurtdışında yaşayan 68 Kuşağı’nı kedilerin gözünden anlatır. Eserde kediler, kendi aralarında koku mektupları aracılığıyla iletişim kurar. Kediler, sahiplerinin sırlarının olduğunu düşündükleri için *Sahiplerinin Sırlarını Araştırma Projesi*’ni geliştirirler. Kediler bu proje kapsamında savundukları siyasi görüş nedeniyle hapse giren, işkence gören, baskı altında hisseden sahiplerinin sürgünde yaşadıklarını anlamaya ve anlatmaya çalışır. Eser, Roma rakamlarıyla sıralanmış üç ana bölümden oluşur. Kedi Mektupları anlatım zamanı olarak Berlin Duvarı’nın yıkılacağı duyurulduğu 1989 yılından Sovyetler Birliği’nin resmen dağıldığını açıkladığı 1991 yılına kadar geçen süreyi anlatır. Kediler, geriye dönüş tekniğiyle hem kendi yaşamlarını hem de sahiplerinin yaşamlarını anlatırlar. Uşaklı

Sandal'ın da belirttiği gibi “kediler sahiplerinin duygu, düşünce ve karakter özelliklerini yansıtır” (2019, s. 403). Eserde kedilerin sahiplerinin isimlerinden bahsedilmez ve fiziksel olarak görünümüne de hemen hemen hiç yansıtılmazken kedilerin dış görünüşleri, sosyal yaşantıları ve aralarındaki ilişki bağı ise detaylı şekilde anlatılır. Eser, sosyalizmin çöküş yıllarına farklı bir bakış açısıyla ışık tutar.

Hiçbiryer'e Dönüş (1998): Oya Baydar, 1998 yılında *Hiçbiryer'e Dönüş* ismiyle otobiyografik unsurlar taşıyan romanını yayımlar. Baydar, *Hiçbiryer'e Dönüş* romanıyla 2011 yılında Akdeniz Kültür Ödülü'nü kazanır. Oya Baydar, bu eserinde 68 Kuşağı'nın Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla birlikte içine düştükleri umutsuzluğu anlatır. Eser; “Dönüş”, “Uzatmalar”, “Tükenip Giden” gibi tematik isimler taşıyan on beş bölümden oluşur. Yazar, geriye dönüş tekniği kullanarak hikâyenin genişlemesini sağlar. Bölümlerin başlıkları anlatılacak olaylar hakkında okuyucuya fikir verirken bölüm sonunda yer alan paragraflar da bir sonraki bölümlerde yer alacak olaylar hakkında okuyucuya ipucu verir. Bilinç akışı tekniği özellikle bölüm sonlarında sıklıkla kullanılır. Bilinç akışı dışında iç konuşma yöntemi de kullanılan bir diğer yöntemdir. Eserde siyasî sürgün olarak Almanya'ya gitmek zorunda kalan isimsiz bir kadının, sürgünde yaşadıkları ve sürgünden döndükten sonra yaşadığı bunalımlı zamanlar anlatılır.

Sıcak Külleri Kaldı (2000): Baydar, 2000 yılında *Sıcak Külleri Kaldı* adlı romanını yayımlar. Roman 2001 yılında Orhan Kemal Roman Ödülü'nü alır. *Sıcak Külleri Kaldı* romanı dokuz ana bölümden ve bu bölümler içinde aynı olayı farklı kahramanların anlattığı alt bölümlerden oluşan bir romandır. Romanda geriye dönüş tekniği sıklıkla kullanıldığı için roman zamanı doğrusal ilerlemez. *Sıcak Külleri Kaldı* romanı 1960'lı yıllardan 1990'lı yıllara uzanan yakın tarihimizin bir panoramasını siyasetin ve aşkın öncülüğünde anlatılır. Olaylar, Ülkü Öztürk, Arın Murat ve Ömer Ulaş'ın ekseninde gelişir.

Ülkü, eğitimci bir ailenin ilk çocuğudur. Ülkü, babasının ölümünden sonra ailenin geçimini sağlamak için konfeksiyonlara dikiş işleyen annesine yardım eder. Ülkü, Fransız Lisesi'ni kazandıktan sonra dikiş-nakış işlerini bırakır ve özel ders vermeye başlar. Ülkü, daha önce ders verdiği bir ailenin tavsiyesi üzerine Murat Ailesi'nin küçük oğulları Erim'e ders vermeye başlar. Erim'in ağabeyi Arın, başlarda kardeşinin derslerini sormak için Ülkü'yle iletişime geçse de sonrasında Ülkü'ye âşık olur. Ülkü de Arın'a âşık olur ve görüşmeye başlarlar. Ülkü'nün annesi bu ilişkiyi

memnuniyetle karşılarken Arın'ın annesi bu ilişkiye rıza göstermez. Arın'ın annesi hem oğlunu hem de Ülkü'yü ilişkiyi bitirmeleri yönünde uyarır. Ülkü ve Arın, ilişkilerini bir süre daha devam ettirirler. Bir süre sonra ikisi de bu ilişkinin devam etmeyeceğini kabullenirler. Ülkü ve Arın uzun bir zaman görüşmezler. Ülkü, Ankara'ya döner ve parti çalışmalarında Ömer Ulaş ile tanışır. Ömer Ulaş, Ülkü'yü sevmektedir. Ülkü, hapishanede hamile olduğunu fark eder. Ülkü, salıverildiğinde yardımına Ömer koşar ve Ülkü'yle evlenerek çocuğu da nüfusuna geçirir. Ömer ve Ülkü siyasi görüşlerinden dolayı yurtdışına kaçarlar ve evliliklerini de yürütemeyip boşanırlar. Bu süreçte Umut, anne ve babasından ayrı kaldığı için içine kapanık bir çocuk olur. Umut, büyüdüğünde babasının Ömer olmadığını sezinler ve gerçek babasını bulmak ister. Umut, babasının izini bulmaya yaklaştığı günlerde hücre evi olduğunu bilmediği bir evde öldürülür. Ülkü, Umut'un ölümü hakkında bilgi almak için yıllar sonra Arın'la görüşür ve oğlunun ölümünü aydınlatmak için ondan yardım ister. Arın ve Ülkü bu görüşmeden yaklaşık dört yıl sonra Fransa'da tekrar görüşürler. Arın, Ülkü'ye geçmişinde yaptığı hatalarla yüzleşip Ülkü'yle yeni bir hayat kurmak istediğini söyler fakat o akşam sırtından vurularak öldürülür. Arın, önemli bir diplomat olduğu için Ülkü ifade verir. Ülkü, Arın'ın eşi ve kızıyla tanışıp o akşam neden birlikte yemek yediklerini anlatır. Ülkü, oğlunu ve sevdiği adamı kaybettikten sonra kendini boşlukta hisseder ve Türkiye'ye dönmeye karar verir fakat Türkiye'ye döndükten sonra da kendini iyi hissetmez. Roman Ülkü'nün kararsız iç sesiyle biter.

Erguvan Kapısı (2004): Baydar, 2004 yılında *Erguvan Kapısı* adlı romanı yayımlar. Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü alan roman, *Sıcak Külleri Kaldı* romanının devamı niteliğindedir. Roman, *Erguvanlar, Ölü Çocuklar, İnançlar ve Kurbanlar, Yersizyurtsuzluk ve Sığınaklar* olmak üzere her bölümde farklı bir anlatıcının olduğu beş bölümden oluşur. Roman, Teo'nun Bizans Dönemi'nden kalma bir kapıyı aramak için İstanbul'a gelişiyle başlar. Teo 6-7 Eylül olaylarından sonra Amerika'ya gitmiş eski İstanbullu bir ailenin çocuğudur. Teo, Sultanahmet'te bir otelde kalırken arkadaşı Mete Ünsalan'ı görür. Mete; Derin, Kerem Ali ve Turgut Ersin'le oturmaktadır. Teo, ev aradığını söylediğinde Derin, Ülkü isimli bir tanıdığı olduğunu ve şu anda Fransa'da olduğu için evinin boş olduğunu isterse orada kalabileceğini söyler. Teo, teklifi kabul eder ve eve yerleşir. Teo, evdeyken çekmecelerde bulduğu fotoğrafları karıştırırken Derin ve Umut'un benzerliklerine şaşırır. Derin ise faili meçhule kurban giden babasıyla Umut'un ölümü arasında bir bağ olduğunu düşünerek bu konuyu

araştırmaya başlar. Bu sırada Fransa'dan dönen Ülkü, Teo'yla aynı evde yaşamaya başlar ve aralarında bir ilişki olur. Derin bu durumu fark ettiğinde Ülkü'yü kıskanır. Derin, Ülkü'yü de ikna ederek Umut ile öldürülen diğer çocukların ailelerine ulaşmak ister. Ülkü'yle beraber gecekondu mahallelerinden birine gider. Bu ziyaretlerinde Kerem Ali ve ailesiyle tanışır. Derin hem ölümlerin bağlantılarını araştırır hem de hayatında bir amacı olmadığını fark ettiği için gecekondu mahallesine taşınarak hayatının anlamını bulmaya çalışır. Derin, gecekondu mahallesinde Güldalı isimli bir kadının evinde bir oda kiralar. Güldalı daha sonra açlık orucuna yatar ve ölür. Güldalı'nın çocuğu Umut'a, Derin sahip çıkar. Güldalı'nın açlık orucuna yattığı günlerde Kerem Ali'nin bağlı olduğu örgüt de Teo'nun ajan olduğundan şüphelenir ve öldürülmesi için Kerem Ali'ye emir verir. Teo'yu Anemas Zindanları'nda bulan Kerem Ali onu uyarmak ister fakat Teo daha önce tehdit içeren mesajlar gönderdiği için Kerem Ali'den korkar ve kaçmak isterken düşüp ölür. Olaydan kısa süre sonra Kerem Ali tutuklanır. Derin ise Güldalı'nın çocuğunu Ülkü'ye bırakıp Lozan'a döner. Romanın son bölümünde Ülkü, annesini ve Umut'u alarak adaya yerleşir. Ülkü, yıllar sonra ilk defa hayata karşı borcunu ödediğini düşünür.

Kayıp Söz (2007): Oya Baydar'ın 2007 yılında yayımladığı *Kayıp Söz* adlı romanı ise yazar Ömer Eren'in etrafında gelişen olaylara odaklanır. Ömer Eren başarılı bir yazardır. Eşi Elif Eren de Avrupa Yılın Bilim Kadını Ödülü almış önemli bir araştırmacıdır. Roman, Ömer'in toplantı için geldiği Ankara'dan İstanbul'a otobüsle dönme kararı almasıyla başlar. Ömer, otobüsün saatini beklerken bir kadının maganda kurşunuyla vurulduğunu görür ve hemen yardımına koşar. Kadını ve yanındaki adamı hastaneye götürür ve kendi kimliğiyle hastane kaydını açtırır. Ömer, kadının isminin Zelal; adamın isminin de Mahmut olduğunu ve töreden kaçtıklarını Mahmut'la yaptıkları sohbetle öğrenir. Mahmut, Zelal'le nasıl tanıştıklarını anlattığında Ömer onlara daha fazla yardım etmek ister. Ömer hem onların hikâyelerini öğrenmek hem de kendi romanlarına yeni bir soluk getirmek için yaşadıkları yerlere gider. Ömer ilk olarak Mahmut'un babasını bulur ve oğlunun yaşadığını haber verir daha sonra da bölgede önemli bir aşiretin üyesi olan Jiyan'ı bulur. Ömer ve Jiyan'ın arasında kısa süren bir ilişki olur. Ömer, Doğu'ya giderken Elif de Batı'ya İsviçre'ye gider. Elif, eşinden ayrı kaldığı bu süreçte ilişkileri hakkında düşünür. Aynı zamanda oğulları Deniz'in üst üste yaşadığı başarısızlıklardan sonra eşi Ulla'yı da kaybetmesinden dolayı depresyonda olduğunu ve ailesi olarak çocuklarıyla yeterince ilgilenmediklerini

düşünür. Elif ve Ömer bu seyahatleri boyunca hayatlarının, evliliklerinin, çocuklarıyla olan ilişkilerinin muhasebesini yaparlar ve sonunda evlerinde kendi düzenlerinde mutlu olacaklarını düşünerek İstanbul'a, ait oldukları yere, dönerler.

Çöplüğün Generali (2009): Baydar'ın 2009 yılında yayımladığı *Çöplüğün Generali* romanı distopik öğeler barındırması bakımından önemli bir eserdir. *Çöplüğün Generali*, 2009 TÜYAP Kitap Fuarı'nda yılın telif romanı seçilir. *Çöplüğün Generali*, asıl metnin dışında taslak bir romanın da yer almasıyla Oya Baydar'ın daha önceki romanlarında olmayan bir yapıda karşımıza çıkar. Romanın asıl kahramanı bilimsel bir bildiri sunmak için havaalanına giderken yolunu şaşırarak başka bir yola girer. Yolun sonunda çitlerle çevrili arazi kahramanın dikkatini çeker. Telefonun bile çekmediği bu bölgeden etkilenen kahraman eve döner ve bu araziyle ilgili bilgi toplamak ister. Başkahraman, jeoloji mühendisi arkadaşının yardımıyla herkese açık olmayan haritaları da inceleme fırsatı bulur ancak arazi o haritalarda da yoktur. Başkahraman, o arazinin yok sayılmasındaki nedenin büyük depremle ilgili olabileceğini düşünür ve büyük depremi araştırır fakat depremle de ilgili bilgilere rastlamaz. Bunun üzerine büyük deprem hakkında araştırma yapan bir gazeteciye ulaşır. Üç arkadaş havaalanının yolundan saparak araziye ulaşırlar ancak bir sonuç elde edemezler. Gazeteci büyük depremin hem kayıtlardan hem de insanların hafızalarından silindiğini düşünür. Gazeteci o günlerde *Çöplüğün Generali* isimli bir kitap yazıldığından bahseder. Başkahraman, arkadaşları olmadan tekrar araziye gittiğinde çeşitli sayfaların havada uçtuğunu yerlerde çitlerin üstünde durduğunu fark eder ve hepsini toplar. Arazide bulduğu kâğıtları okudukça büyük depremin hafızalardan silindiğine ikna olan kahraman, bu tespitini arkadaşlarıyla da paylaşır. Kahraman ve kızı tam bu sırada unutmaya hastalığına neden olan virüsü kaparlar. Romanın içinde yer alan roman taslağından ise *Çöplüğün Generali* romanını yazan yazarın kaçırıldığını son anda romanın taslağını çöp toplayan bir çocuğa verdiğini anlarız. Başkahraman, roman taslağından ve dönemin gazetelerine ait kupürlerden aslında büyük bir deprem olmadığını bilinçli olarak patlatılan ve şebeke suyuna karıştırılan unutmaya virüsü yüzünden insanların yanığı içinde olduklarını öğrenir. Unutmaya virüsünden sadece tellerle çevrili arazide yaşayan şebeke suyundan içmeyen çocukların etkilenmediği anlaşılır. Romanın sonunda başkahraman da unutmaya virüsüne yakalanır ve roman ucu açık sonla biter.

O Muhteşem Hayatınız (2012): 2012 yılında yayımladığı *O Muhteşem Hayatınız* romanı ünlü bir opera sanatçısı bir primadonna olan Aliye Sema'nın hayatını anlatır. Aliye Sema roman boyunca Diva ismiyle anılır. Roman; Diva, Arya ve Toplayıcı başlıklı üç ana bölümden oluşur. Romanın birinci bölümü müzik öğretmeni olan Toplayıcı'nın tesadüf eseri Aliye Sema'nın fotoğraflarını bulmasıyla başlar. Romanın "Diva" başlıklı ilk bölümünde olay örgüsü sondan başlatma tekniği kullanılarak anlatılır. Bu bölümde "Toplayıcı'nın Not Defteri" başlıklı bölümler dışında anlatıcı Diva'dır. Diva, şoförüyle birlikte Toplayıcı adlı kahramanın yazlık evine konuk olur. Toplayıcı, Diva'ya çocukluk fotoğraflarını gösterir. Diva, fotoğrafların zihninde yaptığı çağrışımlarla çocukluğuna ve gençliğine ait anıları hatırlar. Okuyucu, italik yazılan bölümlerde iç monolog yöntemiyle Diva'nın yaşamını öğrenirken "Toplayıcı'nın Not Defteri" alt başlıklı bölümlerde ise Diva ve Toplayıcı'nın buluşmasını Toplayıcı'nın bakış açısıyla görme fırsatı yakalar. Romanın birinci bölümünde ilmikli olay örgüsünden faydalanarak ara düğümler oluşturulurken ana düğüm de okuyucuya sezdirilir. Romanın "Arya" başlıklı ikinci bölümü, Arya'nın enstitüdeki odasında kargoların arasında sarı bir zarf bulmasıyla başlar. Zarfın içinden Arya'nın bebeklik ve çocukluk fotoğrafları çıkar. Arya, fotoğrafların içindeki kartviziti görünce zarfın annesi tarafından gönderildiğini anlar. Bunun üzerine Arya, neredeyse otuz yıldır görmediği annesine kızgın olduğunu öfkelenildiğini fakat onu içinden söküp atmadığını düşünür. Romanın ikinci bölümünde ağırlıklı olarak Arya'nın annesiyle olan ilişkisine, Arya'nın duygularına yer verilmiştir. İkinci bölümde nesnel zamanda Arya'nın eşiyle, çocuklarıyla ve Cansa'yla ilişkisi anlatılırken hatırlatılan zamanda ise Arya'nın çocukluğuna odaklanılır ve annesiyle ilişkisi anlatılır. Arya, Munzur bölgesindeki araştırması sırasında yaşlı bir çiftle karşılaşır. Yaşlı çift, Arya'ya 1938 yılında bölgede yaşanan olayları anlatırlar ve gelin kız dedikleri bir kadının fotoğrafını gösterirler. Arya, fotoğraftaki kadını annesine benzetir. Arya, aynı günlerde bölgede araştırma yaptığını duyan Arşivci'nin görüşme talebini kabul eder. Arya, adamın elindeki fotoğrafları incelerken yaşlı çiftin bahsettiği olayların geçtiği tarihe ait başka bir fotoğrafa rastlar. Bu fotoğrafta ise anneannesi ve dedesi vardır. Arya, yakın tarihli bu iki fotoğraftan sonra annesinin evlat edinilmiş bir bebek olduğuna emin olur. Kitabın ikinci bölümünde Diva'nın bebeklik fotoğraflarını bulmaya çalışan diğer kişiler ise Toplayıcı ve Diva'dır. Diva, çocukluğundan beri aklında sürekli çalan bir keman sesinden ve rüyalarında gördüğü bazı sahneler yüzünden ondan saklanan bir gerçek olduğunu düşünür fakat gerçeklerle yüzleşmek

istemediği için ipuçlarını görmezden gelir. Toplayıcı ise Diva'nın her açıdan muhteşem olmasını ister. Toplayıcı, Diva'ya muhteşem bir bebeklik yaratma düşüncesiyle fotoğrafların peşine düşer. Romanın "Toplayıcı" başlıklı son bölümünde Diva'nın ve Arya'nın tekrar buluşmalarına ve Diva'nın çocukluğundan beri aradığı soruya yanıt bulmasında kilit rol oynayan Toplayıcı adlı kahramanın bunalımını ve iyileşme sürecini okuruz. Olayların çözüme kavuştuğu son bölümde Toplayıcı'nın saplantılı ruh hâlinin etkileri anlatılır. Arya, Toplayıcı'ya Munzur bölgesinde yaptığı araştırma sırasında duyduklarını ve annesinin çocukluğundaki boşlukların bu hikâyelerle örtüştüğünden bahseder. Toplayıcı, Arya'nın anlattıklarını kabul etmek istemez çünkü onun için Diva'nın muhteşem bir hayatı vardır. Toplayıcı, kurguladığı bu hayatın bozulmasını istemez bu yüzden fotoğraf birleştirme yöntemi kullanarak Diva'ya bebeklik fotoğrafları yaratır. Diva, Toplayıcı'ya fotoğrafların kendine ait olmadığını evlatlık bir bebek olduğu gerçeğiyle yüzleştiğini anlattığı bir mektup gönderir. Toplayıcı, bu mektubu okumasıyla hayal dünyasının yıkıldığını hisseder bu yüzden sinir krizi geçirir ve bir süre hastanede tedavi görür. Romanın sonunda Toplayıcı sinir krizi geçirdiği anları hatırlar ve roman "Gerçek hayat dediğin nedir ki / kurduğumuz hayallerden, uydurduğumuz hikâyelerden başka" dizeleriyle biter (Baydar, 2012, s. 475).

Yolun Sonundaki Ev (2018): 2018 yılında yayımlanan *Yolun Sonundaki Ev*, yakın ilişkileri olan üç ailenin yolun sonunda yer alan arsayı alıp üç buçuk katlı bir ev yaptırmalarıyla kesişen hayatlarını konu alır. Roman 1913 yılında gerçekleşen Mahmut Şevket Paşa suikastından 2016 yılına kadar uzanan tarihi süreci apartman sakinlerinin hayat hikâyeleri üzerinden anlatır. Apartmanın üçüncü katında Mahmut Şevket Paşa suikastına karıştığı için idam edileceği sırada bırakılan ve arkadaşının öldürülmesinde kendisinin de payının olduğunu düşünen Amca ismiyle anılan kahraman ve eşi oturur. Orta katta ise Anneanne, kızı Feride, damadı Emre ve torunu Umut oturur. Alt katta ise suikast olayına karıştığı için yurtdışına kaçan adamın kız kardeşi ve üç kızı oturur. Apartmanın buçuk katında ise Şair isimli bir kahraman oturur. Romanda olaylar geriye dönüş tekniğiyle anlatılırken her bölümde apartmanın farklı bir katında oturanların hayat hikâyeleri anlatılır. Romanın ilk bölümü Umut'un oğlu Andi (Andreas)'nin Almanya'dan Türkiye'ye babaannesini Feride'nin yanına gelmesiyle başlar. Feride ve Emre üniversite yıllarında tanışır ve evlenir. Feride ve Emre'nin Umut isminde bir oğulları olur. 1970'li yıllarda Emre, dava arkadaşlarının

idamla yargılanması üzerine arkadaşlarına vefa borcunu ödemek için evini terk edip direniş gruplarına katılır. Emre'nin evi terk etmesinden sonra Feride'de tutuklanır ve bildiklerini söylemesi için işkence edilir. Umut, annesiz ve babasız kaldığı bu süreçte içine kapanır ve hayat küser. Feride, cezaevindeyken Emre'nin öldürüldüğünü öğrenir fakat buna inanmaz. Feride salıverildikten sonra partinin emriyle yurtdışına çıkar. Umut bu süreçte yine yalnız kaldığı için ailesine karşı daha tepkilidir. Umut, ailesine karşı tepkili olduğu için büyüdüğüde Almanya'ya yerleşir ve orada evlenir. Andreas isminde bir oğlu olur. Feride, torununa Andi demeyi tercih eder. Feride ve oğlu Umut'un hayatında tüm bunlar olurken Emre'nin ailesinden kaçtığı ve Leila isimli bir kadınla yeni bir hayat kurduğu anlaşılır. Emre, yıllar sonra Feride'ye ulaşsa da ilişkilerini devam ettiremezler. Umut da babasıyla görüşmek istemez. Apartmanın üçünde katında Amca, Amca'nın kızı Tom, Tom'un eşi Pipolu Adam yaşar. Pipolu Adam'ın babası da Mahmut Şevket Paşa olayından dolayı suçu yokken yargılanır ve asılır. Amca bu üzücü olayda kendini suçladığı için adamın çocuğunu kızı Tom'la evlendirerek himayesine alır. Tom ve Pipolu Adam'ın Irmak ve Çınar isiminde iki çocukları olur. Irmak, resim alanında yeteneklidir. Irmak, Fransa'daki bir üniversiteden burs teklif alır fakat Diyarbakırlı bir gence âşık olduğu için bursu reddedip onunla evlenir. Irmak ve Fırat'ın Berivan ve Fuat isimli çocukları olur. Fırat, bazı siyasi görüşlerinden dolayı faili meçhul bir cinayete kurban gider. Irmak, eşinin ölümünü kabul edemez ve psikolojik sorunlar yaşamaya başlar. Irmak bir süre tedavi gördükten sonra eşinin köyüne geri döner. Irmak, köyün basıldığı bir gün kalp krizi geçirip vefat eder. Irmak'ın ölümünden sonra annesi Tom'un da Alzheimer'ı ilerler. Apartmanın birinci katında ise Hala ve üç kız kardeş yaşar. Canset, Hala'nın ağabeyi ve ilk eşinden olan kızıdır. Katrin ve Sîmin ise ikinci evliliğinden olan ikiz kardeşlerdir. Kızların babaları karıştığı suikast olayından sonra yurtdışına çıkmış ve ölene kadar da ülkesine dönmemiştir. Hala ise hiç evlenmemiştir ve ağabeyinin ölümünden sonra onun kızlarına hayatını adamış bir kadındır. Katrin annelerinin kendilerini neden bıraktığını araştırır. Sîmin ise bu olayla pek ilgilenmez ve Hala'nın uygun gördüğü bir adamla evlenir. Bu evlilikten önce kısa bir süre Şair'le birlikte olur. Canset ise kendi ayakları üzerinde durmak için çabalayan bir kahraman olarak karşımıza çıkar. Buçuk katta oturan Şair ise siyasi nedenlerle hapse düştüğünde arkadaşlarını ele verdiği için yıllarca kendini suçlar. Şair hapisten kısa sürede çıkar ve devrime olan inancını da kaybeder hatta bu yüzden arkadaşlarını arasından da dışlanır. Şair, Sîmin'den bir çocuğu olduğunu öğrenir fakat ona bakacak gücünün olmadığını

söyleyerek apartmanı terk eder ve matbaada intihar eder. Feride'nin de vefatı üzerine apartmanın satılmasına karar verilir. Andi satış işlerini halletmek için Türkiye'ye gelir. Andi apartmanda zaman geçirince burasının satılmaması gerektiğini düşünür. Andi, huzurevinde yaşayan Canset'i de ziyaret ettikten sonra apartmanın satılmaması gerektiğine iyice emin olduktan sonra Sınır Tanımayan Doktorlar grubuna katılmak için Diyarbakır'a gider. Andi Diyarbakır'da gezerken vurulur ve romanın sonunda yer alan gazete kupüründe hayati tehlikeyi atlattığı yazılıdır.

Köpekli Çocuklar Gecesi (2019): Oya Baydar'ın 2019 yılında yayımladığı distopik özellikler taşıyan ikinci romanıdır. Dünya'nın ekolojik olarak felakete sürüklenmesiyle birlikte ortaya çıkan ve hayatta kalmaya çalışan insanlara yardım eden romandaki kahramanlar tarafından "köpekli çocuklar" olarak adlandırılan bir grup çocuğun, Kadın'ın, Adam'ın ve Umut Doğa'nın hikâyesidir. Romanın başkışisi olan Kadın, çevreye duyarlı bir bilim insanıdır. Kadın, doğayı çok sevdiği için oğluna Umut Doğa ismini koyar. Umut Doğa, annesinin etkisiyle çevresinde yaşananlara duyarlı bir genç olur. Romanın diğer kahramanı ise Adam'dır. Adam, Kuzey Avrupa ülkelerinden birisinde yaşayan evlat edinilmiş bir çocuktur. Adam, üçüncü dünya ülkelerine yardım faaliyetlerinde bulunan gruplarda gönüllü olarak çalışan bir bilim insanıdır. Kadın, nadir bulunan bir bitkinin izini sürerken Adam'la karşılaşır. Bu ilk karşılaşmadan kısa bir süre sonra bilimsel bir toplantıda tekrar karşılaşır ve ilişkileri başlar. Adam ve Kadın bu görüşmelerinden yaklaşık on yıl sonra insanların kuraklık ve ardından gelen yoğun yağışlar yüzünden tufanla mücadele ettiği günlerde yeniden karşılaşır. Roman, ortadan başlatma tekniği kullanılarak tufan sırasında yaşananların anlatılmasıyla başlar ve geriye dönük anlatılarla çatışma unsurları oluşturulur. Eril iktidarların insan yaşamını yok sayarak vahşi kapitalizmi beslemeleri sonucunda dünyanın ve insanlığın uğrayabileceği felaketi anlatan roman yakın geleceğimize ışık tutar.

Yazarlarevi Cinayeti (2022): Oya Baydar, son olarak 2022 yılında yazarlık üzerine düşüncelerini gizemli bir olayın etrafında anlattığı *Yazarlarevi Cinayeti* romanını yayımlar. Roman, Masa Kayası olarak bilenen kayalıklardan düşerek ölen Yazar'ın kızı Ceren'in adaya gelmesiyle başlar. Ceren, kardeşi Cem'in de emrivakisiyle adadaki evin satışıyla ilgilenmek için adaya geldiğini düşünürken, adaya gelişinin asıl nedenini babasının yazarlık atölyesinde parlayan Şair (Yusuf) ve Engin ile konuştuktan sonra fark eder. Ceren, aslında kendisine bile itiraf edemese de evin

satışı için değil yıllardır görüşmediği babasının ölümünü araştırmak için adaya gelmiştir. Romanın temel çatışma unsuru, Yazar'ın nasıl öldüğü olmakla birlikte Ceren'in izini sürdüğü olaylarla birlikte Yazar'ı ölüme götüren süreçte içinde bulunduğu sıkıntılı yaratım sürecini ele alınır. Yazar, yıllardır bilindik çevrelere bilindik hikâyeleri anlatmaktan sıkılmış, dilini yitirdiğini düşünmüştür. Bu yüzden yeni bir kurgu yeni bir dil arayışındadır. Yazar, yeni dilini bulabilmek için hapisane yıllarından beri arkadaşı olan ve Doğu'nun hikâyelerini çok güzel anlatan Sadullah'ı bulur. Sadullah, arkadaşına hapishaneden çıktıktan sonra uzun bir süre yurtdışında kaldığını artık kendisinde de yeni bir hikâye olmadığını söyler. Yazar, tesadüf eseri Sadullah'ın matbaasında basılan bir kitaba rastlar ve kitabın yazarıyla tanışmak ister. Sadullah, Yazar'ı Aliço ve Bewran'la tanıştırır. Aliço, Bewran'ın okuma yazması az olduğu için onun sözlerini kitaplaştırıp bastırır. Aliço ve Bewran bir süre, yazara yeni eseri için yardım etse de Bewran yeni hikâyeler bulmakta zorlanınca gitmek ister. Yazar da yeni bir dil yakaladığını düşündüğü için gitmelerine izin verir ancak Aliço, Yazar'a kitabın yazarları arasında Bewran'la ikisinin de olması gerektiğini söyleyince anlaşamazlar. Yazar, Aliço'yu anlamak için Masa Kayası'na çağırır fakat Aliço'dan korkar ve dengesini kaybeder. Aliço, Yazar düşünce ne yapacağını bilemez bir halde kaçar. Romanın sonunda kayıp romanın meçhul yazar tarafından yayınlandığını, Ceren'in babasının ölümünün arkasında yatan nedenleri öğrendiğini ve adadaki evi satmama kararını okuruz.

4.3.3. Anlatı

Yetim Kalacak Küçük Şeyler (2014): Oya Baydar, 2014 yılında otobiyografik unsurların yer aldığı Yetim Kalacak Küçük Şeyler anlatısını yayımlar. Yazar yaşadığı olaylar karşısında yaşadığı anlık olayları anlattığı bu eseri “Gün gelip vaktin daraldığını hissettiğinizde anlarınız yok olmasın, bilinmez boşluğun bir yerlerinde yaşasın istersiniz. Sizi siz yapan o küçük şeyler yetim kalmasın diye oturup yazmaya başlırsınız” diyerek tanıtır (2014, s. 9).

Oya Baydar, kaleme aldığı tüm eserlerde çağın sorunlarıyla edebî metnin büyüsunü birleştirerek okuyucusunun ağzında lezzetli bir maceranın tadını bırakır.

4.4. Oya Baydar’ın Eserlerinde Toplumsal Cinsiyet Rollerini

Oya Baydar’ın eserlerinde toplumsal cinsiyet rollerine ayırırken kadın ve erkekleri biyolojik cinsiyet ayrımına göre değil toplumun kadına ve erkeğe yükledikleri rollere göre bir ayrıma tabii tuttuk.

4.4.1. Kadın Rollerini

Kadınlık, biyolojik olarak XX kromozomuyla dünyaya gelmekle ve kadın cinsel organlarına sahip olmakla ilişkili değildir; toplumun kadından beledikleri rollerin genel adı olarak tanımlanır. Kadınlığın en temel görevi iyi bir eş ve anne olmaktır. Kadın, doğduğu andan itibaren bu görevler için hazırlanır. Erkek çocuklar kadar rahat bir şekilde dışarı çıkmalarına izin verilmeyen kız çocukları, evcilik oyunuyla gelecekteki rollerine hazırlanırlar ve bu oyun aracılığıyla toplumsal hayatta kadının yerinin ev olduğunu öğrenirler. Kadınlık, öğretilen bir roldür; bu yüzden geleneksel rollere göre hareket eden kadınlara karşı olumlu bir bakış açısı varken kendisine biçilen kadınlık rollerini reddeden kadınlara karşı olumsuz bir bakış açısı vardır. Bu bakış açısı Tanzimat’tan günümüze kadar birçok eserde de karşımıza çıkarlar. Oya Baydar’ın eserlerinde kadınlık rollerini, on roman, bir anlatı ve on iki hikâyeden hareketle, “Kadınlık”, “Annelik”, “Evlad” ve “Eş” olmak üzere dört ana başlık altında değerlendirdik. Bu dört ana başlığı da geleneksel rolleri devam ettirenler ve geleneksel rolleri devam ettirmeyen aykırı kadınlar olarak iki alt gruba ayırdık:

4.4.1.1. Kadınlık Rollerini

4.4.1.1.1. Geleneksel Kadınlık Rollerini

Kayıp Söz romanında ebe kadın Zelal için “Bu kıza dikkat et, bu kızda orospu ateşi var”, der (Baydar, 2020c, s. 129). Ebe kadın âdeta Zelal’i küçük yaşta etiketleyerek ailesinin ona baskı yapmasını sağlar. Ebe, bir kadın olmasına rağmen iktidarın egemenliğinin devam etmesini istediği için hemcinslerinin yanında durmaz. Deniz Kandiyoti’nin de belirttiği gibi kadının cinselliği toplumun denetimine bağlıdır. Kadınların cinselliği aile bireyleri, yakın-uzak akrabalar ve komşular tarafından denetim altında tutulur. Kadınlar bu şekilde kendi cinselliklerinin başkalarının

denetimi altında olduğu fikrine alıştırılır (2019, s. 80). Zelal'in annesi ise ebenin bu sözlerinden ziyade töreden korktuğu için kızının erkek çocuklarla oynamasına izin vermez. Zelal'in annesi, kızının küçük yaşta evlendirilmemesi için onu gözlerden uzak tutmak ister ve bu yüzden de kızının üstünde baskı kurar. Zelal, toplumun bu denetiminden payını ergenliğe girdikten sonra alır; çok zeki bir çocuk olmasına rağmen "artık büyüdün, everecek yaşa geldin handiyse. O yollardan oğlanlarla gidemezsin, yalnız başına hiç olmaz. Okulda da bıyığı terlemiş oğlanlar var, erkek öğretmenler var. Âdet görmeye başlamış kız okula gitmez," denilerek okuldan alınır (Baydar, 2020c, s. 131).

Zelal'in okuldan alınacağını duyan öğretmeni, Zelal'in babasıyla konuşmak için köye gider. Öğretmen, Zelal'in zeki bir öğrenci olduğunu okuması için yatılı okula verebileceğini söyler fakat baba, okutmaya gücü olsaydı oğlunu okutacağını söyleyerek öğretmeni başından savar. Bu örnekte de görüldüğü gibi maddi imkânsızlıklar ortaya çıktığında okuldan alınması düşünülen ilk kişiler kız çocuklarıdır. Bunun en önemli gerekçesi kız çocuğunun evlenip gideceği ve böylece aileye bir fayda sağlamayacağı düşüncesidir.

Zelal, okuldan alındıktan sonra dağda hayvan otlatırken tanımadığı erkekler tarafından tecavüze uğrar ve hamile kalır. Zelal'in koruculuk görevi yapan ağabeyi töreye uyararak Zelal'in ölmesi gerektiğini söyler fakat Zelal'in babası kızının ölümüne razı olmaz ve kaçmasına yardımcı olur (Baydar, 2020c, s. 143). Zelal'in yaşadığı bu travmatik olayı toplumsal cinsiyet rolleri açısından değerlendirirken ilk önce namus cinayeti kavramını açıklamak sonrasında da suçun faili yerine mağdurunu cezalandırmayı tercih edilmesinin nedenlerine odaklanmak gerekir. Namus cinayeti kavramı şeref, iffet, ahlak, onur gibi değerlerin kaybedildiği gerekçesiyle ailedeki erkekler tarafından ailenin adını korumak için mağdur olan kadının suçlanarak öldürülmesidir. Mağdur suçlayıcılık kavramıyla yakından ilgili olan namus cinayeti suçlunun bulunmasına yönelik bir tavır yerine mağdurun öldürülerek olayın üstünün kapatılmasına neden olur.

Ataerkil kültüre sıkı sıkıya bağlı olan toplumlarda kadının söz hakkı yoktur. Bu yüzden *Kayıp Söz* romanında da görüldüğü gibi Zelal'in annesi, eşinin kuma getirmesine ses çıkaramaz. Zelal'in annesi eşine karşı sesini çıkaramazken kuma olarak gelen diğer kadına pasif agresif tepkiler vererek dolaylı olarak bu işe rızasının olmadığını gösterir. Zelal'in annesi, erkek güçlü olan olduğu için ona tepki gösteremez, kadını güçsüz gördüğü için tepki gösterir. Bu yüzden Zelal'in annesi hem

geleneksel kadın rolünü temsil eder hem de kadına pasif de olsa tepki vermesinden dolayı tamamen aykırı olmasa da tamamen de geleneksel bir kadın olmadığını gösterir. Yine aynı romanda Elif, eşi Ömer Eren'in kendisini aldattığını bilse de Ömer Eren'in her seferinde kendisine döneceğini düşündüğü için tepki göstermez. Burada Elif'in geleneksel bakış açısına sahip olduğu görülür ve ilişki içerisinde aldatılmaya karşı pasif bir duruş sergiler.

Hiçbiryer'e Dönüş romanında isimsiz kadın, eşinin onu aldatabileceğini ya da aldattığını kadınlara özgü sezgi gücüyle hisseder. Kadınlar, neredeyse ilk zamanlardan günümüze kadar sezgileri kuvvetli kişiler olarak bilinirler, bu yüzden kötü kişiler oldukları ve hatta cadı oldukları düşünülüp çeşitli işkencelere maruz kalırlar. Romanın başkışisi de sezgileri güçlü bir kadın olarak anlatılarak âdeta toplumsal cinsiyet rolüne uygun davranır:

“Yalnızca kadınlara özgü sezgi gücüyle, Öteki Kadın'ın varlığını, belki daha ilişki başlamadan önce fark etmişti.” (Baydar, 2019c, s. 27).

Gündelik yaşam pratikleri insanların alışkanlıklarında önemli bir yere sahiptir. Bu pratikler kadınlık ve erkeklik kimliklerimizin oluşmasını da etkilemiştir. *Hiçbiryer'e Dönüş* romanında mahallenin ve orada büyümüş kadınların anlatılış şekilleri geleneksel çevrenin bakış açısını anlamamız için önemlidir:

“Dönüşüm... Nereye? Kuş ve çiçek adlı sokaklara mı? O semte yerleştiğimizde, hepimiz kısa entariliydik. Birlikte gezer, oynar, birlikte eğlenir, birlikte yaşardık, Sülün Sokak'ın kızları,, Bol kahkahalı, gürlütcü, hepsi bir başka âlem, renk renk, Okullara yetiştiren sabah otobüslerinin gülleri... Biri çok çalışkandı, hâlâ da öyle, işkadını. Öteki, liseyi bitirmeden okulu bırakıp evlendi. Şimdi üçüncü kocasındaymış. Biri, taze ölü. Onu mezarına bırakıp da geldik buraya. Kurulu düzene en bağlı olanımız, genç kızlığında bile bir tek ciddi aşk macerası yaşamamış olan kibar yüzlü, sessiz kadın, kırkıdan sonra zengin kocasından ayrılıp genç bir adamla yaşamaya başlamış. En delişmenimiz, en ele avuca sığmayanımızın üç kızından torunları var, Derslerle pek ilgisi olmayan güzel sesli, ahu bakışlı kız profesör olmuş. Ben; boyalı kuş, aykırı olan, işte ben de sonunda yuvaya döndüm.” (Baydar, 2019c, s. 68).

Toplum her zaman kendinden olmayanı kendisine benzetmeye çalışır; bunu başaramadığı zaman da kurulu düzeninin bozulmaması için onu bir tehdit olarak algılar ve aykırı kişi yaftasını vurarak onu toplumdan soyutlar. *Hiçbiryer'e Dönüş* romanında da orta sınıf ailelerin yaşadığı anlatılan bir mahallede *istenmeyen aile* olarak dışlanan bir aile, *hafifmeşrep* ve komünist olarak anlatılır ve mahallenin kızlarının bu ailenin kızlarıyla görüşmeleri yasaklanır:

“Eskiden, küçük bir kızken farklılığım vardı. Farklılıklardan, ayrıksı olandan neden bu kadar korkulur? Hafifmeşrep ve komünist derlerdi o aile için. Kızlarıyla görüşmemizi yasaklardı. Ahlak ve davranış kurallarının “âlem ne der”e indirgenmediği, kendinin değil âlem'in değerleriyle yaşayan; çocuklarını da, o aptalca, miskin değerlere boyun

eğdirmeye çalışan, çoğu memur, tipik bir orta sınıf çevreydi. Giyimleri mazbut, yaşamları, evleri mazbut...” (Baydar, 2019c, s. 70).

Hiçbiryer'e Dönüş romanında anlatıcı kadın, Türkiye'ye döndükten sonra hayattan bir beklentisinin kalmadığını düşünür ve tek başına, kimseyi tanımadığı bir adaya yerleşmek ister fakat adanın iskelesinde iç köye gitmek için bir araç ararken de araçla yola çıktığında da meraklı gözleri üzerinde hisseder ve köye yerleşmesindeki nedeni açıklama gereği duyar. Kadının tek başına bir ev tutması toplum tarafından garip karşılandığı için etrafındaki insanlara büyük kayıplar yaşadığını bu yüzden de yalnız kalmaya ihtiyaç duyduğu yalanını söyler. Kadın, geleneksel toplumlarda kadının tek başına yaşamasının hoş karşılanmadığını bildiği için gerçeği söyleyemez. Kadın, bu nedenle toplumun acısına saygı duyarak kendisini rahat bırakacağını düşündüğü için böyle bir yalan söyler:

“Manastıra çekilen keşişleri, rahibeleri bilip bilmediğini sordum şoföre. Biliyordu. Hatta adada eski manastır yıkıntıları bile vardı. İstersem beni oraya götürebilirdi. ‘İşte benimki de manastıra çekilmek gibi bir şey,’ dedim. ‘Bir gönül meselesi yüzünden,’ diyecektim, sonra gönül meseleleri için yaşlı sayılabileceğimi düşünüp, ‘Büyük acılar yaşadım. Yakınlarımın ölümü falan,’ diye yalan söyledim.” (Baydar, 2019c, s. 212).

Yolun Sonundaki Ev romanında Irmak, eğitiminden vazgeçerek Fırat ile evlenir. Fırat, zengin bir ailenin çocuğu olduğu için mahalledeki komşular Irmak'ın *yağlı kuyruk* yakaladığını söyler. Komşuların Fırat'ı ve ailesini sömürülecek bir kaynak olarak görmeleri toplumsal cinsiyet rolleriyle doğrudan ilgili bir durumdur. Evlilik, heteroseksüel bir ilişkide, kadın ve erkek arasında gerçekleşen eşitlik ilkesine dayanması gereken bir kurum olarak tanımlanır. Evlilik, tanım olarak eşitlik ilkesine bağlı olsa da toplumsal cinsiyet rollerinde evlilik, genellikle erkeğin ailesini geçindirecek parayı kazandığı; kadının evin içinde ücretsiz şekilde bakım hizmeti sunduğu bir kuruma dönüşür. Evlilik kurumu kadını pasifleştirirken erkeğin daima iyi para kazanması gerektiği fikrini savunur. Bu yüzden Irmak'ın komşuları Fırat'ın zengin bir ailenin çocuğu olmasını önemserler:

“Nikâh İstanbul'da kıyılacak, düğün Diyarbakır'da yapılacaktı. Görücüler kız istemeye geldiklerinde, komşu apartmanların pencerelerine üşüşenler, kapıya park eden siyah Mercedes'i görünce, morsalkımlı apartmanın kızı yağlı kuyruk yakalamış, diyerek dedikoduyu derinleştirdiler.” (Baydar, 2018, s. 93).

Sîmin, Hala'nın uygun gördüğü bir adayla evlenmesi için tanıştırılır. Sîmin, karakter olarak özgür ruhlu birisi olarak anlatılsa da ona uygun olduğu düşünülen adayı reddetmez ya da toplumsal cinsiyetin ondan beklediği nazlanma rolünü gerçekleştirmez. Sîmin, önce babasını sonra da annesini kaybettiği için içinde doldurulması zor bir boşluk vardır ve bu boşluğu evlenerek doldurabileceğini düşünür.

Sîmin, tüm bu sevgisizliğin yanında Hala tarafından “Canset gibi ‘kız kurusu’” olmamaları yönünde telkinlerinden dolayı evlenmesi gerektiğini hisseder (Baydar, 2018, s. 110). Sîmin’in evlenmesi apartman halkı tarafından alt kattaki *erkeksizlik* büyüsünün bozulması için bir vesile olarak kabul edilir. Apartman halkı, Hala’nın ve Canset’in daha önce evlenmemiş olmalarını, “erkeksizlik büyüsü”, “eksiklik” ve “kısırlık” gibi olumsuz kelimeler kullanarak açıklarlar (Baydar, 2018, s. 111). Toplumsal cinsiyet rollerinde dört duvarın ev olarak adlandırılması için o evin iktidarını elinde tutan bir erkeğin yaşıyor olması gerekir aksi durumda yaşanılan yer ev olarak adlandırılmaz.

Aynı romanda gelinlik “bekâret ve masumiyet” simgesi olarak karşımıza çıkar (Baydar, 2018, s. 114). Gelinlik, çoğu kültürde beyaz rengin saflığı ve masumiyeti temsil etmesinden dolayı beyaz renk dikilir. Gelinliğin simgesel değeriyle birlikte Sîmin, beyaz bir kuğuya benzetilir. Bu benzetmeyle kuğuların eşlerine ömür boyu sadık olmaları özelliği vurgulanır. Gelinliğin renginin beyaz olması ve kadının kuğuya benzetilmesinden de anlaşılacağı üzere toplumsal cinsiyet rollerinde kadının eşine sadık; namuslu ve masum olması beklenir.

Kedi Mektupları romanında hayvanlar üzerinden olaylar anlatılır. Nina adlı dişi kedi, kıskançlık duygusunu sevgiyle eş değer görür:

“Ben de o kedilerden biri miyim? Demek benim gibi pek çokları geçmiş elinden. Başka türlü, bu kadar kendine güvenli, bu kadar deneyimli nasıl olurdu? Kıskanıyor muyum yoksa? Evet, kıskanıyorum. Ne güzel! Demek gerçekten seviyorum onu...” (Baydar, 2019b, s. 21).

Yine aynı romanda Nina yazdığı koku mektubunda, arkadaşı Artur’a hanımının ağladığını anlatır. Nina’nın ilk sahipleri olan hanımlar daha çok dizilere ya da eşlerinin kendilerini aldatmalarına ağlarlarken ikinci sahibi olan hanım ise arkadaşlarıyla sohbet ettikten ya da haberlerde duyduklarından sonra ağlar. Nina için bir kadının aldatıldığını öğrendiğinde ya da dizideki acıklı bir sahnede ağlaması normalken televizyondaki haberlere ya da arkadaşlarıyla yaptığı tartışmalardan sonra ağlaması doğru değildir. Nina, her ne kadar kedi olsa da, geleneksel kadının temsilcisi olduğu için kadınların siyasete karışmasını doğru bulmaz.

Nina, evden çıkmayan, uslu ve namuslu bir kedi olduğu için sahibi tarafından takdir edilir. Romanda, dışarı çıkan veya çıkmak isteyen kedilerden “sürtük” olarak bahsedilir (Baydar, 2019b, s. 109). Ayrıca Gece isimli kedinin de kendi cinsinden bir kedi yerine bir köpeğe âşık olması sahipleri tarafından “tuhaf” bulunur (Baydar, 2019b, s. 109). Nina ve Gece arasında bir yakınlaşma olduğunu düşünen Gece’nin sahibi,

Nina'nın yaşlı olduğunu ve Gece'nin Nina'ya bakmayacağını söyler. İki örnekte de görüldüğü gibi toplum, insanların davranışlarını namuslu ve namussuz olarak ayırır; farklı türler arasında aşk yaşamayı normal bulmaz, ayrıca eşler arası yaş farkını da kabul etmez:

“Nina kocadı artık. Yaşlı bir kadın oldu. Benim gencecik oğlum ne yapsın ninesi yaşındaki kediyi.” (Baydar, 2019b, s. 110).

Yazarlarevi Cinayeti romanında da toplum tarafından kadının adının olmadığını görürüz. Kamusal alanda kadının varlığı her zaman babasının veya kocasının ismiyle kullanılır:

“Köyde babamın adı Yazar'dı. Anneme de Yazar'ın Karısı derlerdi. Buna çok gülerdik. Senin ilmin irfanın, doçentliğin burada işe yaramaz, yazarın karısı olarak kalırsın diye dalga geçerdi babam.” (Baydar, 2022, s. 16).

Aynı romanda adadaki evin işlerine bakan Sultan, toplumun kendisine sevginin uluorta gösterilmemesi gerektiğini öğrettiğini söyler. Bu nedenle Sultan, yazar ve eşinin sevgilerini göstermekten çekinmemelerini ayıplar:

“Sevgilerini göstermekten de çekinmezlerdi. Bizler çekiniriz, içimiz ne kadar kaynasa öyle başkalarının yanında sarılıp koklaşmayız; ayıp sayılır. Aslına bakarsan neden ayıp olsun ki, öyle yetiştirilmişiz işte!” (Baydar, 2022, s. 152).

O Muhteşem Hayatınız romanında Diva, Viyana'daki hocalarından müzik kariyeri için son derece önemli olan şan eğitimi ve sahneye çıkma teklifi alır. Diva, bu teklifi bir erkek kadar kolay kabul edemez. Ayrıca uzun zamandır sesini kullanmadığı için sesinin eskisi gibi çıkmamasından korkar. Buna bir de yalnız ve korumasız olacağı düşüncesi de eklenir. Fakat eşiyile konuştuğundan sonra onun da desteğiyle gitmeye karar verir. Diva, yıllarca özel alana hapsedildiği için özgüvenini yitirir. Romanda Diva, toplumun kendisi için uygun gördüğü rollere ne kadar karşı çıkmaya çalışsa da bir süre sonra savaşıma gücünü kaybeder ve kendine biçilen iyi eş ve anne rollerini devam ettirmeye mahkûm olur. Diva, tekrar sahneye çıkması için teklif aldığında bu yüzden tek başına karar veremez ve eşine danışma ihtiyacı duyar.

Yine aynı romanda Diva'nın teyzesi, genç yaşında eşini kaybeder ve bir daha evlenmez. Kardeşlerinin yanında yaşamaya çalışır. Teyze, Diva'ya karşı acımasız ve sevgisizdir. Diva, teyzesinin kendisine karşı bu sevgisizliğini genç yaşta çocuksuz bir kadın olmasından kaynaklandığını düşünür (Baydar, 2012, s. 35). Diva'nın teyzesinin yaşamı boyunca tek isteği kendisine ait bir evinin olmasıdır. Teyze, bu yüzden her Hıdırellez Bayramı'nda taştan evler çizer ama ölene kadar kardeşlerinin yanında

yaşamak zorunda kalır. Kadın kamusal veya özel alanda ancak evli ve çocuklu bir kadın olduğunda yer alabilir.

Elveda Alyoşa adlı hikâye kitabında yer alan *Teyzem Yaşadı Mı?* adlı hikâyede Teyze adlı kahraman, talihsiz bir evlilik yaşamıştır ve tekrar evlenmeyi tercih etmemiştir. Teyze, kendini evini sırtında gezdiren *sümüklü böceğe* benzetir. Teyze'nin hayattan tek isteği göçebe yaşamdan kurtulup kendisine ait bir evinin olmasıdır. Bu isteğini gerçekleştirmek için aslında ekonomik özgürlüğe sahiptir ancak bir kadının tek başına ev tutması toplum tarafından hoş karşılanmadığı için bu isteğini gerçekleştiremez. Teyze, çevresi tarafından el becerisiyle, zevkli bir kişi olmasıyla bilinir ve erkekleri mutlu edecek her şeye sahip olmasına rağmen talihsiz bir kadın olduğu söylenir. Teyze'nin kadın başına ayakta duramayacağını düşünen diğer kadınlar, "Elbette bütün kardeşler kanat germişsiniz, ama insanın kendi yuvası başka olmaz mı?" diyerek Teyze'ye emekli bir albayın eş aradığını anlatırlar (Baydar, 2019a, s. 70). Oya Baydar'ın diğer eserlerinde de gördüğümüz teyze adlı kahraman ataerkil sistemin evlenip boşanmış kadınlara bakış açısını yansıtır. Ataerkil sistemde kadınlar, önce babalarının sonra da eşlerinin iktidarı altında yaşarlar. Bu düzenin dışına çıkan hiç evlenmemiş ya da evliliğini sürdürememiş kadınlar, ataerkil iktidar tarafından bir tehdit unsuru olarak görülür. Bu yüzden kadınlara evlenmeleri için baskı kurulur. Kadının evli olması onu her açıdan denetleyecek bir iktidarın egemenliği altında olması anlamına geldiği için bekâr ya da boşanmış kadının evlenmesi toplum için önemlidir.

Sıcak Külleri Kaldı romanında İpek, sorunlarıyla mücadele etmek yerine içkiye sığınmayı tercih eden bir kadındır fakat yardımcısı Mecbure Hanım, İpek'in bağımlılığının Arın'ın ilgisizliğinden dolayı olduğunu düşünür. Mecbure Hanım geleneksel değerlerle yetiştirildiği için bir kadının bir erkek tarafından himaye edilmesi ve iyileştirilmesi gerektiğini düşünür. Oysaki İpek, durumundan memnun olduğu için bağımlılık tedavisi görmez. İpek, akıl sağlığı için verilen ilaçları bilinçli olarak almaz ve kendi isteğiyle sabahlara kadar kumar oynayıp içki içer.

Yetim Kalacak Küçük Şeyler anlatısında kadın tutuklanmadan önce evinde polis bir arama yapar. Bu arama sırasında kadın çöpteki kanlı petlerini hatırlayınca utanır. Regl; kadınların biyolojik süreçlerinin bir yansımasıdır ve periyodik aralıklarla (çoğunlukla) düzenli bir şekilde gerçekleşir fakat toplum kadınlara bu sürecin gizlenmesi gereken bir olay olduğu düşüncesini dayatır. Regl, toplum tarafından iğrenç, pis, kirli gibi negatif kelimelerle anlatıldığı ve temiz olma durumu normal

kabul edildiği için regl döngüsü içindeki kadınlardan içerisinde buldukları biyolojik döngüden utanmaları ve bu durumu saklamaları beklenir. Bu yüzden kadın, geleneksel bakış açısının etkisiyle çöplerinin karıştırılmasından utanır ve kendisinin de şaşırıldığı bir şekilde arama yapan askerlere “çöp tenekelerimi, yatak odamı, bedenimi, cinselliğimi karıştırmaya hakkınız yok!” diyerek isyan eder (Baydar, 2014, s. 254). Burada kadın, regl olduğunun bilinmesinden utandığı için geleneksel değer yargılarına sahiptir fakat bununla birlikte bedenine ve cinselliğine tahakküm kurulduğunu düşünerek polislerle karşı çıkışıyla da aykırı kadın rolü içerisinde de değerlendirilebilir.

4.4.1.1.2. Aykırı Kadınlık Roller

Aykırı kadın rolleri başlığı altında toplumun kendilerine biçmiş olduğu rollerle mücadele ederek o rollerin dışına çıkmış kadınlar ya da o rollere hiçbir zaman uymamış kadınlar ele alınmıştır. Örneğin *Kayıp Söz* romanında Elif, alçakgönüllü olmayan, çalışkan ve hırslı bir kişiliğe sahiptir. Elif kendine dar gelen aile çevresinden çıkmak için çalışkanlığını ve hırsını kullanır. Elif, çocukluğundan beri kadınların tıkdıkları odalardan, mutfaklardan sıkılır; dikiş dikmekten, yemek yapmaktan hoşlanmaz. Elif çocukluğunda bebekleriyle ya da oyuncak mutfak eşyalarıyla oynamayı da sevmez (Baydar, 2020c, s. 24).

Elif, daha çok Ömer Eren’in eşi olmaktan onun kadını olmaktan hoşlandığını evliliği *güvenli sığınak* olarak gördüğünü düşünse de kendi başarılarını gölgeleyen eril sorular karşısında feminist bir tavır takınır. Elif, bir gazetenin magazin eki için ailece verdikleri röportajda muhabirin “Ömer Eren’in eşi olmak bu nasıl bir duygudur?” sorusunu “Unutmanın ve hatırlamanın genetik aktarımı konusunda uluslararası çalışmalarıyla bilinen Prof. Elif Eren’in kocası olmak nasıl bir duygudur?” şeklinde düzeltir (Baydar, 2020c, s. 221).

Elif ve Ömer iş için ayrı yerlere gider. Elif, ayrı kaldıkları sürede ilişkilerini yeniden gözden geçirir ve eşini sevdiğini fark eder, bunun üzerine eşine seyahatten döndüğünde onu da evde görmek istediğini gurur yapmayarak söylemesi gerektiğini düşünür:

“Döndüğümde evde ol,’ demeliyim gurur meselesi yapmadan, askıntı kadın olmaktan korkmadan.” (Baydar, 2020c, s. 245).

Elif, konferans sırasında tanıştığı bir doktorla akşam yemeği için sözleşir; doğum gününde yalnız olmadığı için mutlu olur. Elif, “doğum günü gecesinde bakımlı ve güzel olmalı insan! Hele de bir erkekle çıkıyorsa...” diyerek dış görünüşüne önem verir

(Baydar, 2020c, s. 341). Elif'in kendisinden de önce bir erkekle çıktığı için dış görünüşüne dikkat etmesi ataerkil düzenin kadına dayattığı güzellik algısıyla ilgilidir. Ataerkil sisteme göre kadın, her zaman bakımlı olmalıdır. Ataerkil kapitalist toplumlarda erkekler, kadınların “doğurganlıklarını, giyiniş ve görünüş biçimlerini, hareket kabiliyetlerini, emek süreçlerini, bedensel veya cinsel etkinliklerini denetleyerek, kadınlar üzerindeki ataerkil tahakkümü sürdürürler” (Yaman-Öztürk, 2012, s. 275). Elif, bir erkek tarafından beğenilmek istediğini düşünse de aynada bedenine bakarken kendisini beğenmesinden de anlaşıldığı gibi Elif, kendisiyle barışık kendi değerini bilen bir kadındır:

“Önce pantolonunu, ardından leylak rengi bluzunu çıkarırken, gardırobun kapağındaki boy aynasına ilişti gözü. Karnını, poposunu toplayan, olduğundan ince görünmesini sağlayan özel kilolu çorabını, göğüslerini daha dolgun gösteren özel kesim sutyenini aynanın karşısında çıkardı. Bedenini tarafsız bir gözle inceledi. Hiç fena değil, elli iki yaşına göre çok iyi.” (Baydar, 2020c, s. 355).

Aynı romanda Jiyan, yaşadığı yerde önemli bir kadındır. Kadın hakları konusunda da fikirlerini beyan etmesi bölgedeki üst düzey yöneticiler tarafından hoş karşılanmaz. “Eczacı Hanım, aşiretin koruması altında olmasaydı, bu kadar serbest hareket edemezdi” denilerek Jiyan'ın kadın olarak güçlü duruşunun etkisi azaltılmaya, kendine olan güveni görmezden gelinmeye çalışılır (Baydar, 2020c, s. 197). Otel görevlisi, Jiyan'ın yabancılarla nasıl konuşulacağını bildiğini söyledikten sonra “Tek kadın eczacımızdır o” diyerek övünür (Baydar, 2020c, s. 174).

Jiyan, Ömer'e anne-çocuk sağlığı konulu bir seminerde doğum kontrol yöntemleri üzerine bir konuşma yapacağı için gitmesi gerektiğini söyler ve bölgede yaşayan genç kadınların oğlan çocuk doğurduktan sonra fazla çocuk istemediklerini bu yüzden doğum kontrol yöntemlerinin anlatılmasının önemli olduğunu belirtir. Kadınlar özellikle de erkek çocuk sahibi olduktan sonra başka çocuk istenmemelerinin nedeni olarak erkek çocuğun soyun devamını sağlayacağı düşüncesi gösterilebilir fakat çocukları daha çok da erkek çocukları olmayan kadınlar, ikinci bir kadının kuma olarak getirilmesi korkusundan dolayı doğum kontrol yöntemlerini kullanmadıklarını da sözlerine ekler. Jiyan, yaşadığı bölgede sözü dinlenen bir kadın olduğu için bu yetkisini diğer kadınların da bilinçlenmesi için kullanan idealist ve toplumsal cinsiyet rollerine göre de aykırı bir kadın kahramandır.

Yolun Sonundaki Ev romanında Canset, kendini mesleğinde başarılı olmaya adanmış bir kadındır. Canset'in halası, geleneksel bir kadın olduğu için kadınların evlenmesi gerektiğini düşünür. Bu nedenle Canset'in evlenmek istememesini kabul

etmez. Canset'in hayattan beklentisi ise toplumun kadından beklentisinden farklıdır.

Canset, kariyerinde ilerlemek ve bu ilerleme için alan bulmak ister:

“Canset evlenmemiştir, Evlenmeyi hiç düşünmüyor, diye yakınıyordu Hala. Üniversitede kendi bölümünde asistan olarak kalmıştı. Gözü hesaplarından, laboratuvarından, doktorasından, ilimden bilimden başka şey görmüyordu. Saatlerce kapanıp kitaplarına defterlerine, çözmeye çalıştığı problemlere, bir de hain suratlı vahşi kedisine yumulacağı kendine ait bir oda, olmazsa olmazıydı.” (Baydar, 2018, s. 28).

Hala, Sîmin'in araba kullanmasını takdir eder. Hala gibi geleneksel rollerin temsilcileri için mekanik işler genellikle erkeklerin alanı olarak kabul edildiği için bir kadının bu alanda iyi olması her zaman şaşkınlıkla karşılanır. Bu yüzden bir kadının araba kullanmasından övünerek bahsedilir (Baydar, 2018, s. 120). Geleneksel toplumlarda araba kullanmak, tamirat yapmak gibi sıradan işler erkeğin alanı olarak görüldüğü için kadınların bu işlerden anlaması ve başarması her zaman övünülecek bir mesele hâlini alır bu yüzden aykırı kadınlık rolü olarak değerlendirilir.

Umut'un oğlu Ant, evin satışı için onayı olup olmadığını Canset'e de sormak ister ve onu kaldığı huzurevinde ziyaret eder. Ant, Canset'i kırılğan bir kadın olarak düşünse de tam tersine Canset kendine güvenen bir kadındır. Ant, bu tarz bir kadınla karşılaştığında bulunduğu ortamdan kaçmak ister:

“Bembeyaz saçlı, uzun boylu, güvenli edalı kadın emin adımlarla kendine doğru yürürken, nedense saklanmak, kaçmak istiyor bir an. Cancan Abla'yı başka türlü hayal etmişti: ufak tefek, yumuşak hatlı, kırılğan...” (Baydar, 2018, s. 258).

Görüldüğü gibi Canset, geleneksel kadın rolünün dışarıdadır ve erkekler bu tarz kadınlarla temasa geldiklerinde âdeta onlardan korkarlar.

Aynı romanda Feride, yaşı ilerledikçe Emre'nin yokluğuna alışır. Yıllar sonra Emre çıkıp geldiğinde Feride hem kandırılmışlık hissi duyar hem de Emre'nin yokluğunda yaşadığı özgürlük hissi nedeniyle onunla bir daha görüşmemek ister ve bu nedenle Emre'den ayrılır. Sîmin ise başka birisiyle evlenmesine az bir zaman varken Şair adlı kişiyle cinsel bir ilişki yaşar. Sîmin, yaşadığı bu cinsel ilişki sonrasında kendini huzurlu hissettiğini, günah ya da vicdan azabı duyguları çekmediğini fark eder. Bunu Şair'e de söylediğinde Şair, Sîmin'e tenin çağrısına uyan kişinin kullar tarafından da Allah tarafından da affedileceğini söyler (Baydar, 2018, s. 114). Sîmin, müstakbel eşini aldattığı için pişmanlık duymayı; suçlu, günahkâr hissetmeyi beklerken bu duyguları kendisinde yaşamayınca şaşırır. Sîmin, evliliğiyle Şair arasında bir seçim yapmadığını bu yüzden hiç rahatsız olmadığını Feride'ye ifade eder. Toplumsal cinsiyet rollerinde kadından ilişkisine sadık olması, aile birliğini bozacak

hareketler yapmaması, evlilik öncesi cinsel ilişki yaşamaması beklenir. Kadına bunun tersini yapması durumunda büyük bir günah işlediği ve affedilmeyeceği düşüncesi dayatılır. Kadın bu değerler doğrultusunda yetiştirilir. Sîmin ise bu kuralların dışına çıktığında kendini daha huzurlu hisseder:

“Nasıl bu kadar huzurluyum; içimde ne günah duygusu ne aldatmanın vicdan kemirisi var. Tutkulu aşk günah tanımaz, suça girmez. Tenin çağrısına uyan, kul katında da Allah katında da affa uğrar, fetvasını vermişti Şair, kendini suçlu, günahkâr, ahlaksız hissetmediğine şaşıtım itiraf ettiğinde.” (Baydar, 2018, s. 114).

Yine aynı romanda Irmak, eşi öldürüldükten sonra büyük bir bunalım yaşar ve kendini en iyi ifade ettiğini düşündüğü resim yapmayı da bırakır. Ölümünden kısa bir süre önce histeri nöbeti geçirerek büyük bir tablo yapar. Bu tablo bir süre köydeki evde durur ve Irmak’ın vefatından sonra ortadan kaybolur. Irmak’ın yas sürecinde kendini ifade etmek için resim yapması geleneksel kadınlık rolleri içerisinde rastlanan bir durum değildir. Yaşar Çabuklu’nun da ifade ettiği gibi sanat kadının duygularını ifade ediş biçimine katkı sağlar:

“Egemen eril dilin içinde var olamayan kadın, bu dile yabancılaşıyordu. Kadının pre-ödüpal döneme ait psikik yaşamının, farklılaşmamış, sembolleşmemiş biçimleri edebi ve sanatsal yollarla ifade bulabilirdi. Sanat kaybedilen objeyi ona karşı bir ağırlık yaratarak yeniden ortaya çıkarıyor, depresyondaki kadının kaybettiği şeye yaklaşmasına, onu dil olmayan bir dil dolayısıyla adlandırmasına olanak sağlıyordu. Sanat, kadınlık ilişkili derin, görünmez bir kaybın ifade edilebilmesine olanak sağlıyor, kaybın, adlandırılmayanın dilinin izini sürüyordu.” (Çabuklu, 2007, s. 49).

Sıcak Külleri Kaldı ve Erguvan Kapısı romanlarında başkahraman olarak gördüğümüz Ülkü Öztürk, sosyalist bir çevre içinde yer alan toplumsal cinsiyet rollerine aykırı bir başkahramandır. Orta sınıf bir ailenin büyük kızı olan Ülkü, babasını küçük yaşta kaybetmiştir. Ülkü, annesi tarafından geleneksel kadınlık rollerine göre yetiştirilmek istense de asi ve inatçı bir kişiliğe sahip olduğundan kendi düşünceleriyle amaçlarına ulaşmak için hareket eder. *Sıcak Külleri Kaldı ve Erguvan Kapısı* romanlarında, Oya Baydar’ın kahramanın ismiyle karakterini yansıtmak istediğini görürüz. Ülkü, kız kardeşi Ülker’in aksine her zaman sorumluluk sahibi, amaçları için uğraşan ne istediğini bilen bir kadındır. Ülkü, başarılı bir öğrenci olduğu için Fransız lisesinde tam burslu olarak eğitim alır. Ülkü, daha o yıllarda Fransızca ödevlerini yapmayarak iktidara başkaldıran aykırı bir kişiliğinin olduğunu gösterir.

Sıcak Külleri Kaldı romanında 1971 yılında tutuklanan Ülkü, hapisanedeki diğer siyasi hükümlü kadınları, “devrimci romanlardaki, kendilerini devrime ve işçi sınıfına adanmış fedakâr kadın kahramanları oynayan gencecik kızlar” olarak anlatır (Baydar, 2020a, s. 26). Siyasetin içinde yer almak kadınlar için ancak 1900’lü yıllarda mümkün olduğu

için bu romanda, kadınların erkekler kadar *sıktı* siyasetçi olamadıklarının vurgusu yapılır. Ülkü, siyasi görüş olarak da genelde kabul edilen görüşlere karşı durup kendi fikirleriyle hareket eden bir kadındır.

Sıcak Külleri Kaldı romanının devamı olan *Erguvan Kapısı* romanında Ülkü'nün Ömer'den ayrıldıktan sonra tek başına Fransa'da yaşadığı ve orada bir gazetenin dış haberler biriminde görev yaptığı anlatılır. Ülkü, eski sevgilisi Arın Murat'ın öldürülmesinin ardından görevinden ayrılıp Türkiye'ye geri döner. Ülkü, yurtdışındayken evini Derin aracılığıyla Bizans tarihiyle ilgili araştırma yapan Teo'ya kiraya verir. Ülkü, ülkeye döndükten sonra Teo'nun da teklifiyle birlikte yaşamaya başlarlar. Ülkü ve Teo birlikte kaldıkları sürede yakınlaşırlar. Geleneksel toplumlarda kadının evlenmeden bir erkekle yaşaması hoş görülmez. Ülkü, ellisini aşmış, olgun bir kadın olarak toplumun kendisine dayattığı cinsiyet rolünü kabul etmeyen aykırı bir kadın olarak karşımıza çıkar:

“Erkekten beklenen adımı, ellisini aşmış olgun kadın pervasızlığıyla ben attım. Direndiğini, hatta korktuğunu söyleyebilirim. Beni mahcup etmemek, kınmamak için tutmuştu uzattığım eli. Neden Teo? Şimdi düşünüyorum da, yabancı, geçici, uçucu olduğu için; belki gençliği yüzünden -her orta yaşı geçmiş kadının yüreğinde dışa vurulmayan bir genç erkek özlemi yok mudur? -, belki karşısındakinin cinsiyetini de cinselliğini de fark etmiyormuş izlenimi veren ‘aşmış’ havası, belki en yakında, el altında bulunduğu için.” (Baydar, 2020b, s. 220-221).

Erguvan Kapısı romanında Derin, Kerem Ali'nin açık açık *kız olup olmadığını* sormasına sinirlenir ve açık yüreklilikle “inanamayacaksın ama burjuva kızları da yirmilerine gelene kadar bir erkekle yatmamayı becerebilirler,” diyerek Kerem Ali'yi tersler (Baydar, 2020b, s. 192). Derin, Kerem Ali'nin “devrimciler kadın sorununa bekâret sorunu olarak bakmazlar” diyerek kendisi için bekâretin önemli olmadığını söylemesine daha çok sinirlenir (Baydar, 2020b, s. 192). Toplumsal cinsiyet rollerinde kadın cinsel açıdan denetim altında olmalıdır. Her ne kadar burjuva kızlarının da bekâretlerine önem verdiklerini vurgulamasıyla tamamen aykırı bir kadın gibi durmasa da Derin, açık sözlülüğüyle ve erkeklerin kadını küçümsemelerine karşı verdiği tepkiyle aykırı bir kadındır diyebiliriz. Ayrıca toplum, kadının açık sözlü olmasını beklemez ama Derin tam tersine açık sözlü, hakkını arayan bir kadındır. Bu nedenle de tamamen olmasa da bir yanıla aykırı bir kadındır diyebiliriz.

Elveda Alyoşa adlı hikâye kitabında yer alan *Teyzem Yaşadı Mı?* adlı hikâyede yer alan Teyze ve *O Muhteşem Hayatınız* romanında yer alan Teyze aslı kahramanlar kendilerine ait bir eve tek başına çıkamayacaklarını bilseler dahi kendilerine ait evi

temin edilebilecek başka bir erkeğin himayesine de sığınmazlar. Kardeşlerinin yanında yaşasalar bile dikiş dikerek kendi ekonomik özgürlüğünü sağlarlar.

Kedi Mektupları romanında Gece toplum kurallarına uymayan, aykırı kadınları temsil eden dişi bir kedidir. Gece, sahiplerinin kadın haklarını desteklemelerine rağmen kendisine zorla doğum kontrol hapı vermelerine kızar. Gece, sahiplerinin insanlara karşı haklardan bahsederken kendisinin çocuk doğurma hakkına müdahale etmelerinden hoşlanmaz bu yüzden yemeğini yerken doğum kontrol hapının olduğu kısmı yemeyerek çocuk sahibi olup olmayacağı kararını kendisinin verebileceğini gösterir. Bu bir bakıma kendi bedeni hakkında sadece kişinin kendisinin hak sahibi olması ile ilişkilidir. Burada Gece bir kedi olmasına rağmen bu bilince sahip olmasıyla aykırı bir kadın olarak görülmektedir.

Çöplüğün Generali romanında Mikrobiyoloji profesörü olan kadın, eşinin kendi kariyerini kıskanmasından dolayı ondan boşanmıştır. Ataerkil düzende kadın her zaman erkeğin bir adım gerisinde olmalıdır. Kadının ön planda olduğu durumlarda erkekler, erkekliklerinin azalacağını düşündükleri için eşlerini/ ilişkide oldukları kadınları kıskanırlar:

“Mikrobiyolog Hanım elli yaşına yaklaşıyordu, ama hâlâ genç ve çekiciydi. Evli değildi, hayatında bir erkek varsa da kimse bu adamı görmemişti, kimliğinden haberdar olan yoktu. Gençliğinde başından bir evlilik geçtiği, şimdi üniversitede profesör olan kocasının kıskançlığı yüzünden ayrıldıkları rivayet edilirdi. Kıskançlık deyince, yanlış anlaşılmasın, dedikodulara bakılırsa, sıradan bir akademisyen olan adam, karısının kariyerini kıskanmıştı.” (Baydar, 2020d, s. 142).

Köpekli Çocuklar Gecesi romanında Kadın, Âdem ile tanışmadan önce ona tek gecelik maceraların kadını olmadığını hatta bu konularda muhafazakâr olduğunu söyler fakat onunla tanıştıktan sonra bu fikri değiştirmeye ve hayatın anlamını aramaya başlar:

“[...] Kadın benliğini kuşatan zırh: Kutsal aile, kurulu düzen, ahlak kuralları... İhanetin bedelinin yüksek olacağını biliyordu ama korkmuyordu, kararlıydı, bedel ödemeye hazırdı. O bedelin karşılığında kazanacağı ödül bir erkeğin aşkı değildi sadece, hayatın anlamı nedir, sorusunun cevabıydı.” (Baydar, 2019d, s. 78-79).

4.4.1.2. Annelik Roller

Annelik, kadınlığın doğal bir süreci olarak kabul edilir. Bu yüzden kız çocukları doğdukları andan itibaren gerek kıyafet seçimiyle gerek oyuncak seçimiyle iyi bir eş ve anne olmaları için toplum tarafından eğitilir. Annelik, özcü bakış açısına göre içgüdüseldir bu yüzden her kadın biyolojik saati geldiğinde anne olmak ister.

Miller de anneliği “bir çocuğa hamile kalmakla başlayan bedensel bir deneyim ve doğumun ardından bebeğin fiziksel ve psikolojik ihtiyaçlarını karşılamak ekseninde devam eden bir rol” olarak tanımlar (Miller, 2010, s. 33). Anneliğin içgüdüsel olduğunu savunan bu görüşler, bebeğin tüm sorumluluğunu anneye bırakır. Bebeğin sorumluluğuyla beraber kendini evine adayan kadın kamusal alandan uzaklaşır. İncelememizde yer alan eserlerde geleneksel annelik rolleri her zaman fedakârlık, cefakârlık, şefkat gibi görevlerle özdeşleştirilirken çocuğu olmasına rağmen toplumun diğer fertlerine göre annelik rollerini geleneksel rollerden farklı uygulayan kadınlar aykırı annelik rolü olarak yer almıştır:

4.4.1.2.1. Geleneksel Annelik Roller

Sıcak Külleri Kaldı romanında Ülkü'nün annesi idealist cumhuriyetçi kadın tipidir. Eğitimli bir kadın olmasına rağmen toplumun kadını ikincilleştiren kurallarına başkaldırmadan geleneksel kadınlık ve annelik rollerini yerine getirir. Ülkü'nün annesi, kızlarının iyi eğitim almasını hariciyecî bir koca bulmaları için ister. Kızının Arın'la bir ilişkisinin olduğunu duyunca sevincinden ağlar. Ülkü, ahlak konusunda katı fikirleri olan annesinden ilişkisine karşı çıkmasını beklerken anne, kızına kendisine verdikleri emeği boşa çıkarmadığını söyler:

“Arın'la ilişkisini öğrendiğinde, genç kızın bütün kaygılarını, korkularını boşa çıkarmıştı. Ülkü, cinsellikle uzaktan yakından ilişkili her konuda olduğu gibi azar işiteceğini, ahlak vaazları dinleyeceğini, hatta daha kötüsünü beklerken, kızını bağına basmış, gözlerindeki yaşları gizlice silmeye çalışarak, ‘Pek sevindim. Artık belli bir yaşa geldin, zamanıdır,’ demişti. Sonraki sözleri ise kızın kanını dondurmuştu: ‘Şu evlerine derse gittiğin Murat ailesinin oğluydu, buna iyi bir evlilik yapmak derim ben. Hem köklü, hem de zengin bir aile. Yıllardır, o okulda okuman için yaptığımız fedakârlık da boşa gitmeyecek. Tam bir salon hanımı olabilirsin. Kim bilir, belki de bir büyükelçi karısı...’” (Baydar, 2020a, s. 142).

Annenin sözlerinden de anlaşılacağı üzere kadının iyi bir eğitim alması onu iş hayatına hazırlamak için değil iyi bir evlilik yapmak için gerekli olan görgü kurallarının öğrenilmesi açısından önemlidir. Arın Murat, Ülkü'nün annesi için istediği damat adayıdır hatta kızına Arın Murat'tan ayrıldığı için kızar. Ülkü'nün annesi Arın Murat'ın evlilik haberini gördüğünde kızına kafasının dikine gittiği ve komünist olduğu için Arın'ı elinden kaçırdığını söyler. Ülkü, annesine Arın Murat'la ayrı dünyaların insanları olduğunu söylese de kadın ikna olmaz. Ülkü'nün annesi geleneksel bir çevrede yetiştiği için bir kadının en büyük şansının iyi bir evlilik olduğunu düşünür bu yüzden de Ülkü'yü sıkıştırır. Ülkü, annesine Arın Murat'ın ailesinin kendilerini beğenmediğini söyleyince annesi Murat ailesinin sonradan görme

insanlar olduğunu söyler ve sözlerine Ülkü'nün iyi okullarda okuduğunu hiçbir şeylerini eksik etmemek için saçını süpürge ettiğini ekler. Kız kardeşi Ülker'in armudun sapı üzümün çöpü demeden iyi bir evlilik yaptığını Ülkü'nün ise kafasını kullanmadığı için iyi bir eş adayı seçmediği konusunda ısrar eder.

Ülkü'nün annesi, çocuklarına duygu sömürüsü yaparak babalarının ölümünden sonra çocuklarının iyi okullarda okuyup iyi eğitim almaları için kendini feda ettiğini söyler. Annelik rolü her zaman çocuğunun ve eşinin iyiliği için kendini feda eden kadınlıkla özdeşleştirilir. Arın'ın annesi ise Cumhuriyet'in ilan edilmesinden önce de tanınmış aristokrat bir ailenin üyesi olduğu için köklü aile gelenekleri olan bir kadındır bu yüzden çocuklarının da bu gelenekleri sürdüren bireyler olmaları yönünde ısrarcıdır. Arın Murat'ın hayatı üzerinde fazlasıyla annesinin etkisi vardır. Arın Murat'ın annesi baskın bir kişiliktir. Arın Murat annesinin baskın kişiliğinin etkisinde kalarak hariciyeciyi olur. Arın'ın annesi de Ülkü'nün annesi gibi evlilik kurumunu bir projenin parçası olarak görür. Bu yüzden Ülkü'yle aralarındaki ilişkiyi istemez ve bu durumu Ülkü'ye söyler. Arın Murat'ın eğitimlerini tamamladıktan sonra Hariciye'de görev alması planlanmaktadır. Arın Murat'ın bu göreve gelebilmesi için gelecekteki eşinin eşrafından da destek alması önemlidir oysaki Ülkü'nün geldiği çevre bu desteğin bulunabileceği bir ortam değildir. Arın'ın annesi oğlunu kendine ait bir parça olarak görür bu yüzden onun hayatı hakkında söz sahibi olduğunu düşünür. Arın annesi güç ve iktidar hırsını oğlu üzerinden tatmin etmek ister. Geleneksel anneler için çocuk birey olarak kabul edilmez.

Sıcak Külleri Kaldı ve Erguvan Kapısı romanlarının ortak kahramanlarından olan Ülkü, çocuğuna toplumun istediği şekilde bakım sağlayamadığı için sürekli vicdanıyla baş başa kalır. Ülkü'nün çocuğun yetişmesinde ve karakteri üzerindeki etkilerinden dolayı sürekli suçluluk duymasını Ömer, kurban ve adanmışlık üzerinden kurulan görev odaklı aile yapısından kaynaklandığını ileri sürer. Ülkü, anne ve babanın birlikte yaşadığı çekirdek bir ailede yetişmiş geleneksel değerlerle büyütülmüş bir kadın olduğu için Umut'u da bu geleneksel aile yapısıyla büyütmeyi düşlese de gerçek hayatın koşulları bu imkânı Ülkü'ye tanımaz. Ülkü bu yüzden çocuğuna karşı sürekli bir suçluluk duygusu yaşar:

“Sürekli suçluluk duygusu, Eski Yunan trajedilerini hatırlatan kader saplantısı, suç ve ceza ikilemi, ‘kurban’ ve adanmışlık üzerine kurulu Katolik ahlakı, ‘vazife’ odaklı aile terbiyesi, Kemalist ideolojinin kurtarıcılık misyonu, hepsinin üstüne tüy dikmek için de bir tutam sosyalizm... Bütün bunların mükemmel bir karışımının sen,’ derdi Ömer.” (Baydar, 2020a, s. 309).

Sıcak Külleri Kaldı ve Erguvan Kapısı romanlarında Ülkü oğlunu İstanbul'da bırakıp yurtdışına kaçtığı için kendini suçlar. Ülkü, oğlu Fransa'ya geldiği zaman aralarındaki bağın zayıfladığını hissetse de yeniden bağ kurmak için çabalar; ona karşı borçlu olduğunu itiraf eder. Umut, Fransa'da yaşadığı dönemde annesine ismiyle hitap eder. Ülkü, oğlunun bu davranışının onu bırakıp gittiği için kendisine karşı bir protesto olduğunu bilse de oğlunun anne demesini ister fakat bu isteğini de dile getiremez. Umut, Fransa'da arkadaş edinemediği ve dil sorunu yaşadığını söyleyerek Türkiye'ye dönmek ister. Ülkü, oğlunun kararına saygı duyarak onu anneannesinin yanına gönderir. Umut, Türkiye'ye döndükten sonra sol bir örgüte üye olur ve bu örgüte ait bir evde çıkan çatışmada öldürülür. Ülkü, Umut öldükten sonra da oğluyla yeterince ilgilenmediği için oğlunun yanlış kararlar verdiğini bu yüzden de ölümünde payının olduğunu düşünür. Çocuk tek başına annenin ya da babanın sorumluluğunda olmamalıdır fakat ataerkil kültürün etkili olduğu toplumlarda çocuğun sorumluluğu annenin görevi olarak görüldüğü için Ülkü de kendini suçlar.

Ülkü, Umut'a annelik yapamadığını düşündüğü için Arın Murat'ın kızı Derin'e annelik yapmak ister. Ülkü, Derin'in kendisinden yaşça büyük bir kişiyle birlikte olmasına başlarda karşı çıksa da gazeteci Turgut Ersin'in niyetinin iyi olduğuna emin olunca içi rahatlar ve ilişkilerine karışmama kararı alır. Ülkü, oğlunu koruyamamanın vicdan azabıyla yaşadığı için Derin'e özel bir ilgi gösterir ve onu korumaya çalışır.

Yolun Sonundaki Ev romanında Janset, Sîmin ve Katrin babaları bir anneleri farklı olan üç kız kardeşir. Sîmin ve Katrin'in anneleri, eşi öldükten sonra önce üvey kızı Janset'i sonra da ikiz kızları Türkiye'ye halalarının yanına gönderir. Komşu kadınlar, Fransız annenin Janset'i göndermesinde kendilerine göre haklı bir gerekçe bulmakla birlikte öz çocuklarını Türkiye'ye göndermesine haklı bir gerekçe bulamazlar ve kadını kınarlar. Komşu kadınlar için bir kadın, zorunlu nedenler olmadıkça çocuklarından ayrılmayı göze alamaz:

“Hadi Canset kendi öz kızı değildi, zaten onu kocası ölür ölmez göndermişti. Ama özbeöz çocuklarından ayrılmayı göze alan bir anne! Bu işte bir iş var; kimsenin aklı, havsalası almıyor.” (Baydar, 2018, s. 23).

Toplumsal cinsiyet rollerinde kadının esas görevi evlendikten sonra başlar. Evlenmeden önce ne zaman evleneceği sorgulanan kadın evlendikten sonra da ne zaman anne olacağı toplum tarafından sorgulanır. Toplumsal baskı kadının kendi bedeni ve yaşamı üzerine hiçbir kararı tek başına almasına izin vermez. Sîmin de

evlendikten sonra çocuk sorularına maruz kalır fakat eşinin çocuk konusunda ısrarcı olmadığını söylediğinde kadınlar “Eh, kocan da anlayış gösterip zorlamadıktan sonra neden hemen karnını şişireceksin ki köylü kadınlar gibi!” diyerek kocanın kararına saygı duyar ve çocuk konusunda Sîmin’e baskı yapmazlar (Baydar, 2018, s. 117).

Katrin, annesinin izini sürdüğü, Fransa’daki varlıklarıyla ilgili bilgi toplamaya başladığı sırada Ticaret ataşesiyle bir sohbetlerinde Lancelot adının Fransa’da birçok aileye verildiğini öğrenir. Ticaret ataşesi, kızların annelerinin izlerini kaybetmelerine şaşırır ve annelerini nasıl kaybettiklerini sorar. Katrin, babalarının kendileri doğmadan önce öldürüldüğünü, Nazilerin kaldıkları şatoyu işgal etmelerinden dolayı da annelerinin hastalandığını söyler. Katrin, gerçekleri gizleyerek “adamın, annelerini küçük çocuklarını terk etmiş sorumsuz, kötü bir kadın olarak düşünmesini iste[mez]” (Baydar, 2018, s. 130).

Hala, ikiz kız kardeşlerin annelerinin, ekonomik sebepleri bahane ederek çocuklarını Türkiye’ye göndermesini kabullenemez. Hala’ya göre bir anne hangi koşullarda olursa olsun çocuklarına bakmalı, tanımadığı birisine emanet edip ortadan kaybolmamalıdır.

İkizler, Hala’dan ve Canset’ten topladıkları bilgilerle ve hatırladıkları bazı anılar yardımıyla annelerinin kendilerini Türkiye’ye neden gönderdiğini anlamaya çalışırlar. Kardeşlere göre anneleri yaşıyor olsaydı onları Hala’nın yanına Türkiye’ye göndermezdi bu yüzden hatırladıkları anılardan ve duyduklarından derledikleri hikâyelerde anneleri, kötü kalpli cadı tarafından öldürülür. İkizleri de küçük yaştan beri Hala büyüttüğü için onlar da toplumsal cinsiyetin kadınlara atfettiği kutsal annelik mitini benimserler bu yüzden de annelerinin bırakıp gitmelerinde geçerli bir neden ararlar:

“Şatonun prensesi güzeller güzeli anne, anneyi zehirleyerek öldüren kötü kalpli cadı veya duruma göre düşman şatonun kraliçesi -prenses annenin ölmesi gerekiyordu çünkü anneleri varken neden Türkiye’ye gönderildikleri sorusunun cevabı yoktu. Sadece geceleri ortaya çıkan cam gibi masmavi gözlü, zayıf, köylü kılıklı bir adam- hikâyenin tek gerçek figürü de oydu zaten.” (Baydar, 2018, s. 148).

Hala ve ikizler anneliğin kutsal olduğuna bir kadının çocukları için tüm fedakârlıkları yapması gerektiğine inanırlar. Bu yüzden Türkiye’ye gönderilmelerine haklı bir sebep bulmak isterler. Hala bu yüzden ekonomik sıkıntıları haklı bir sebep olarak göremez. Kızlar ise annelerinin öldüğünü; anneleri ölmeseydi onları tekrar görmek isteyeceğini düşünürler.

Aynı romanda Feride'nin annesi ve apartmanda yaşayan diğer kadınlar, Feride hapisten çıkıp sendikada çalışmaya başlayınca başını yeniden belaya sokacağını düşünüp endişelenseler de Feride'nin akıllandığını, artık oğluna tek başına baktığı için başını derde sokacak işlere girmeyeceğini düşünerek içlerini rahatlatırlar.

Kadınlar, üzerlerindeki ideal annelik baskısından dolayı çocuklarını iyi yetiştirmek isterler. *Kayıp Söz* romanında Elif de bu baskıdan dolayı oğlu Deniz'in sınavlarındaki başarısını kutlamak yerine, sınavdan neden on puan değil de dokuz puan aldığını sorar. Deniz ailesinin başarı beklentilerinden dolayı onlardan uzaklaşır ve ailesine haber vermeden evlenip çocuk sahibi olur. Elif, anne olarak çocuğunun kendisine sormadan evlenmesine sinirlenir. Elif, oğlunun kendisine hazırladıkları geleceği reddettiği ve onlardan habersiz evlendiği için hayal kırıklığı yaratan bir çocuk olduğunu düşünür. Elif bir kadın olarak hayatına müdahale eden toplumsal cinsiyet rollerinden kurtulmaya çalışsa da oğlu Deniz'in hayatı söz konusu olduğunda geleneksel annelik rolünün dışına çıkamaz. Elif, gelini Ulla'yı da öğretilen geleneksel annelik rolü dışına çıkamadığı için kabul edemez. Ulla, onun için görgüsüz ve soğuk birisidir ve onu oğluna layık görmez.

Elif oğlu ve gelininin çocuk sahibi olma kararını da “Bir çocuğun ne kadar zor büyüdüğünü, hele de yaşadığınız yerde, o daracık çevrede yetişmesinin nasıl güç olacağını hiç hesaba kattınız mı?” diyerek eleştirir (Baydar, 2020c, s. 112). Geleneksel toplumlarda çocuklar birey olarak kabul edilmediğinden evlenseler bile anne ve babaları onların hayatlarına karışmaya devam ederler. Elif de bu geleneğin etkisiyle oğlunun çocuk sahibi olma kararını eleştirir ve doğru bir karar olmadığını söyler.

Elif tüm bu düşüncelerinin yanında oğlunu da gelinini de olduğu gibi kabul edip “mademki böyle oldu, tamam, böyle olsun, üzülmeyin. Nasıl isterseniz öyle yaşayın. Kendini sıkma, gerilme, artık bir talebimiz yok senden, mutlu ol yeter” demek istiyor fakat oğlunun kendisine göre doğru olanı yapmadığı düşüncesi ağır bastığı, başarısız olduğu için oğlunun yaptıklarını kabullenmeyen geleneksel bir annedir (Baydar, 2019c, s. 113).

Deniz, Ulla'nın ölümünden sonra oğluyla birlikte Norveç'te Ulla'nın ailesinin yanında kalma kararı olsa da Ulla'nın ailesine ait otelin yakılması üzerine oğlu Björn'ü de alarak Türkiye'ye dönme kararı alır. Oğlunun bu kararı karşısında Elif, bu yaşına kadar oğluna haksızlık ettiğini düşündüğü için artık onu destekleme kararı alır:

“Sesindeki teslimiyete, yenilgiyi kabullenişe, sıradana boyun eğişe dayanamıyor. Ne biçim bir kadımsın ben! Şimdi de oğlum normal hayata dönmeyi planlıyor, çocuğunun rızkı peşinde koşan aile babası olmaya hazırlanıyor diye helak ediyorum kendimi.” (Baydar, 2020c, s. 423-424).

Yetim Kalacak Şeyler romanında kayınvalide, eski bir saraylı olduğu için sıradan bir vatandaş olan gelinini ailelerine uygun bulmaz; gelininin oğluna büyü yaptığını düşünür. Kayınvalide’ye göre gelini büyü yapmasaydı oğlu Mısır Hidivi’nin torunuyla evlenecekti (Baydar, 2014, s. 122-123). Anneler için oğulları onların istedikleri kişilerle evlenmelidir eğer bu örnekte de olduğu gibi oğulları evlenecekleri kişileri kendileri seçerse anneler, otoritelerinin sarsıldığını düşündükleri için gelinlerine düşman kesilir. Kayınvalidelerinin hareketlerinden dolayı da gelinler de kayınvalidelerini istemezler. Aynı romanda gelin de kayınvalidesini sevmediği için ona Deli Saraylı der. Gelin ve kayınvalide çatışması da geleneksel toplumlarda görülen cinsiyet rollerindedir.

Yetim Kalacak Küçük Şeyler romanında anne, çocuğuna elbise giydirmek ister. Çocuk elbise giymek istemediğini söylediğinde anne, “Bacak kadar çocuk nereye ne giyeceğini nereden bilecek. Şımarı bu, çok şımarı. Hep babanın kabahati, biricik kızım diye tepesine çıkartırsa böyle olur. Yazın ortasında pantolon mu giyermiş kız çocuğu!” diyerek çocuğunun seçimlerine saygı göstermeyerek kendi istediği kıyafeti giydirir (Baydar, 2014, s. 131). Geleneksel çocuk yetiştirme yöntemlerinde çocuk annenin uzantısı olarak düşünüldüğü için birey olarak kabul edilmediğinden anne, tüm kararları veren kişi olur. Anne, kızını eskiden zengin olan halaların yanına giderken süslemek, elbise giydirmek ve kızına giydirdiği bu kıyafetlerle ne kadar zevkli olduğunu göstermek ister:

“Anne, züğürt aristokrat halalara giderken kızını süslemek, kabarık etekli taşbebek elbiseleri giydirmek, övünmek istiyor. Herkese tepeden bakıp burun büken o acuzeler çocuk nasıl giydirilmiş görsünler!” (Baydar, 2014, s. 131).

Anneler çocuklarının kararlarına her zaman müdahale ederler. Çocuklar büyüdüklerinde evlenecekleri kişileri seçerken de annelerin denetiminden ve onayından geçmek zorundadır. Anneler, özellikle kız çocuklarını varlıklı ve iyi eğitilmiş ailelerin çocuklarıyla evlendirmek ister. Bu yüzden *Yetim Kalacak Küçük Şeyler* anlatısında anne, kızının felsefe okuyup şiir yazan birisiyle evlenmek istemesini hoş karşılamaz:

“‘Bari getir şunu görelim!’ demişti annem, kaderine çaresiz boyun eğip. Az piyano, az lisan, hariciyecici koca hayaliyle yetiştirdiği kız bir kenar mahalle bakkalının oğluna mı gidecekti! Üstelik çulsuz, felsefe okuyormuş, şairmiş kime ne; şiirin felsefenin karın doyurduğu nerede görülmüş!” (Baydar, 2014, s. .257).

Yetim Kalacak Küçük Şeyler anlatısında siyasi sürgün olarak yurtdışında yaşayan kadın ve erkek sığınmacı olarak kalmak için başvuru yapacakları sırada kadın hamile olduğunu öğrenir. Adam sığınmacı olmayı gurur meselesi yapar. Kadın ise çocuk için zorluklara katlanmaları gerektiğini onun çıkarı için başvurularının kabul edilmesi gerektiğini söyler. Kadın, kendinden beklenen koruyan kollayan annelik görevine çocuğu olacağını anladığı andan itibaren hazırlanırken adam kendi gururunu düşünür:

“‘Aldırma,’ diyorum kadınca gerçekliğimle, ‘artık ikimiz değiliz, çocuk var, çocuğu düşünmeliyiz. Gündelik hayatımızı sağlama almamız gerek pasaportumuz olması gerek, sonra çalışma izni, sosyal yardım falan...’” (Baydar, 2014, s. 74-75).

Modernleşmeyle birlikte iş hayatına daha fazla katılan kadının sorumlulukları da artar. Modernleşmeyle birlikte sorumlulukları artan kadınlar, T. Berry Brazelton gibi pediatriistlerin anne bakımından mahrum kalan çocukların sosyal hayatlarında sürekli sorun çıkararak ve asla başarılı olamayan kişilere dönüşeceği suçlamasında da görüldüğü gibi, kendilerini çocuk bakımında ve eğitiminde yetersiz hissederler (Badinter, 2020, s. 54-55). Toplum da, B. Brazelton gibi, çoğunlukla bu bakış açısına sahip olduğu için çalışan kadına karşı bu olumsuz bakış açısını yansıtırlar. Örneğin *Hiçbiryer’e Dönüş* romanındaki kadın da bu bakış açısının maruz kaldığı için kendini yetersiz hisseder:

“Oğlunu ne kadar çok sevdiğini ne çok özlediğini anlıyor birden: “Onu göndermemeliydim. İzin vermemeliydim. Eve hapsedmeli, yardım çağırmalı, zorla kliniğe kapatmalıydım.” Sonra düşüncelerinden ve kendinden utanıyor: ‘Böyle yapsaydım nefret edecektim benden. Sevgide hep umut vardır. O zaman aramızda sevgiye ve umuda dayalı hiçbir şey kalmayacaktı’” (Baydar, 2019c, s. 49).

Kadın olmanın gerekliliği aynı zamanda anne olmaktır. Bu yüzden her toplumda evlenen kadına hemen *çocuk ne zaman?* sorusu yöneltilir. Topluma göre kadının *kadınlığı* bebek sahibi olup olmamasıyla ölçülür. Aynı romanda kadın toplumsal cinsiyet rollerinin benimsendiği bir toplumda yetiştiği için çocuk isteyip istemediğini kendine sormadan doğurur, doğurduktan sonra bu işin muhasebesini yapar:

“‘Çocuk hayatımızın odağı, amacı değil, ekiydi. Tarihe, geleceğe, bütün insanlara, bütün çocuklara adanmış yaşamımızdan aslan payı istemeye hakkı yoktu. Peki neden doğurdum onu? Neden bir çocuğum, hem de bir oğlum olmasını istedim?’

İlkel bir analık ve dişilik içgüdü mü? Her yaşantıyı, her duyguyu tadıp tüm olanaklarla ve yaşantılarla zenginleşmek tutkusunu mu? Bencillik mi özveri mi?” (Baydar, 2019c, s. 55)

Hiçbiryer’e Dönüş romanında kadın, siyasi hayatının devamlılığı için çocuksuz olması baskısına rağmen çocuğunu doğurur. Kadın, çocuğun siyasi

kariyerini etkilemeyeceğini kanıtlamak için uğraşırken eşi, ebeveynlik sorumluluklarını yerine getirmez. Bu yüzden çocukları, evde bulamadığı sevgiyi sokakta arar ve uyuşturucu bağımlısı olur. Kadın, anne olarak çocuğuyla yeterince ilgilenemediğini onu ihmal ettiğini düşünür. Ebeveynlik ortak bir sorumluluk alanı oluşturması gerekirken geleneksel toplumlarda çocuğun yetişmesinden sadece anne sorumlu olarak görülür. Kadın da bu yüzden kendini sorumlu olarak görür ve iyi bir anne olamadığı için pişmanlık duyar:

“Oğlum orada kaldı. Zaten evden ayrılmış, bizi bırakıp gitmişti. Uyuşturucu bağımlıydı. Bunu sana söylemek bile ağır geliyor. Sanki kötü bir melodram anlatır gibi... Bu yüzden kendimi hiç affetmiyorum. Suçlu bizdik, onu çok yalnız bıraktık. Hayatımızdan, ona hak ettiği payı ayırmadık. Üstelik de bunu devrimcilik belledik. Bütün bunların ayrımına vardığımızda, artık çok geç kalmıştık...” (Baydar, 2019c, s. 141)

O Muhteşem Hayatınız romanında Toplayıcı, Diva'nın kızından bahsederken sesinde ürkek titreşimler olduğunu ve kızıyla ilgili konuşurken sürekli bilinen geçmiş zaman kipi kullandığını fark eder. Toplayıcı, bu durumun nedenini merak ettiği için konuyu eşine anlatır ve onun fikrini sorar. Toplayıcının eşi, anneliğin içgüdüsel olduğunu ve çeşitli zorluklar yoksa bir kadının çocuğunu bırakmayacağına kanaat getirmiş bir kadın figürü olarak karşımıza çıkar. Toplayıcının eşi, bir kadının çocuğunu bırakması için gerçekten zor şartlar altında olması gerektiğini ya da Diva gibi “başka bir kategoriye giren” bir kadın olması gerektiğini düşünür (Baydar, 2012, s. 157). Toplayıcının eşi, dizideki kadının bile terk ettiği çocuğunu içinde büyüttüğünü ve Diva'nın o kadın kadar olamadığını; bunun sebebinin de Diva'dan kaynaklanan bir bozukluktan ileri geldiğini söyler. Toplayıcı ve eşi arasında Diva'nın anneliğiyle ilgili konuşmalar toplumun anne rolüne yüklediği anlamlar açısından önemlidir.

Kadın, her ne kadar çalışma hayatının içerisinde yer alsın da toplum ondan eş ve annelik vazifelerini eksiksiz yerine getirmesini bekler. *O Muhteşem Hayatınız* romanında Diva'nın kızı Arya, annesinden farklı olarak, çocukların bakımının yanı sıra eşinin bakımını da üstlenmiştir. Arya babaannesi ve bakıcısı tarafından büyütüldüğü için onlardan bu rolü fark etmeden öğrenmiştir:

“Büyük oğlanın ödevleri, akşam yemeği, yarın uzunca bir iş seyahatine çıkacak kocamın valizinin hazırlanması -o kendi işini kendisi yapar aslında ama benim içim rahat etmez-, halledilmesi gereken küçük sorunlar derken çantamdakilere bakmaya ancak herkes yattıktan sonra fırsat bulabildim.” (Baydar, 2012, s. 199).

Kedi Mektupları romanında Nina'nın sahibi, hamile olduğu için bebekle ilgili kitaplar okumaya başlar ve odak alanı siyasi kitaplardan bebek gelişim kitaplarına doğru kayar. Nina, sahibi olan kadının şimdiden bebeğin kısılcasına girdiğini düşünür.

Bebeğin bakımı ilk çağlardan günümüze azalarak devam etse de annenin sorumluluk alanı olarak düşünülür. Kadınlar bu yüzden daha bebek sahibi olmadan sağlıklarına dikkat etmeye başlar. Kadınlar, hamilelik ve sonraki süreçte de kendi sağlığına bebeği için dikkat eder ve bebeğin gelişim süreci hakkında bilgi edinirler. Çocuk bakımı ebeveynlerin ortak bir süreci olması gerekirken toplumsal cinsiyet rollerinde baba, bakım konusunda geri plandadır:

“‘Hayatla inatlaşmak başlı başına bir güç kaynağı, insanı diri tutan bir şey,’ dedi kadın. ‘Ben inatçıyım, bilirsin. Çocuk da hayatla inatlaşmanın bir biçimi belki.’ ...Çocuk, ilaç gibi gelecek bana, biliyorum. Ona ihtiyacım var.” (Baydar, 2019b, s. 266).

Erguvan Kapısı romanında Kerem Ali’nin annesi, kadının doğuran; büyüten; şefkatle sarıp sarmalayan kişiler olduğunu söyleyerek toplumun annelerden beklediği rolleri pekiştirir:

“‘Şu kadınların işlerine akıl sır ermediğini düşündüm. Hayata dair bir şeyler oldu mu, köylüsü şehirlisi, proleter burjuvası, yaşlısı genci nasıl da şevkle işe sarılıp çözümler üretiveriyorlar hemen. ‘Kadın doğurandır, hayatı yaratan, büyütendir; bu yüzden hayata karşı er kişiye göre daha güçlüdür, dirençlidir,’ der anam. Haklı galiba.” (Baydar, 2020b, s. 282).

Köpekli Çocuklar Gecesi romanında Bitkibilimci kadın ve ekibi, araştırma süresini uzatma kararlarının onaylanmasının ardından eşine on gün daha eve gelemeyince söyler. Kadının eşi, anlayışlı karşılarsa da “‘Tamam, öyle gerekiyorsa ne yapalım, ben idare ederim ama oğlan seni çok özledi, o asıl sana bağlıdır, bilirsin” diyerek kadının annelik vicdanına oynar (Baydar, 2019d, s. 16).

4.4.1.2.2. Aykırı Annelik Roller

Ataerki toplumlarda anneliği içgüdüsel olduğu söylemi ve kutsal annelik miti kadının kamusal alanda yer edinmesini zorlaştıran söylemler olarak karşımıza çıkar. Kadın iş hayatına atılsa da annelik rolünün getirdiği sorumluluklardan kaçamaz. Bu yüzden kadının mesaisi evde de devam eder. Kadın ev içinde ücretsiz olarak gerçekleştirdiği bu bakım görevi nedeniyle kamusal alanda dezavantajlı bir konumdadır. Sever’in de belirttiği gibi annelik ideolojileri anneliği makbul ve bencil olarak iki gruba ayırır. Biyolojik saati gelen her kadının anne olacağı varsayılan görüşün dışında kalan ve çocuk sahibi olmak istemeyen kadınlar, anne olan kadınlara kıyasla daha bencil, sorumsuz, kariyer odaklı olarak algılanır (2015, s. 74).

İncelediğimiz eserlerde toplumun annelerden beklediği görevleri yerine getirmeyen ve anne olmak istemeyen kadınlara aykırı anne rolleri başlığı altında yer

verdik. Badinter, bireycilik ve kişisel tamamlanma arayışı kadınları annelik hakkında sormadıkları sorulara yönlendirdiğinden ve anneliğin artık bir kadının kendini onaylatmasının tek şekli olmadığından, çocuk isteğinin başka zorunluluklarla çakıştığından bahseder (2020, s. 20).

O Muhteşem Hayatınız romanında Diva, kendini arama sürecine girdikten sonra kızı Arya'yla ilgilenmez. Diva, anneliğin öğretilen bir rol olduğu bilincine tam olarak varamadığı için Arya'ya karşı annelik görevini yerine getiremediğini düşünür ve içten içe bir pişmanlık duyar:

“Görüşmediğimiz bir yıl içinde büyümüş, boy atmıştı. Bana ne kadar benzediğini fark edip gururla pişmanlık karışımı bir duyguya kapıldım. Böyle güzel bir kızım olduğu için narsist bir gurur; ona sahip çıkamadığım, yaklaşamadığım, annelik yapamadığım için pişmanlık.” (Baydar, 2012, s. 91).

Diva'nın yaşadığı pişmanlık durumu bir bakıma, annelerin hayatlarında önceliğinin çocuğunun yetiştirilmesi gerektiği fikrinin bilinçaltında yatan bir yansımadır.

Romanda Diva, Jan adlı bir arkadaşı ve Jan'ın oğlu Olaf ile kayak tatiline gider. Diva, talihsiz bir kaza sonucu Olaf ile çığ altında kalır. Olaf, çığın altından sağ kurtarılamaz. Diva, yaşadığı bu talihsiz olayı atlatabilmek için psikolojik tedavi görür. Diva'yı tedavi etmeye çalışan erkek doktor anneliği içgüdüsel bir şey olarak tanımlar ve Diva'da bu içgüdü'nün bu kadar zayıf olmasının nedenlerini araştırır. Doktora göre Diva sevgi dolu bir ailede büyümüştür bu yüzden annelik içgüdü'sü zayıf olmamalıdır. Burada, erkek doktorun anneliği içgüdüsel olarak görmesi toplumsal bir bakış açısının yansımasıdır çünkü kadının içgüdüsel olarak merhametli ve duygusal olması beklenmektedir. Oysaki Diva, beklenilenin aksine, çocukluğundan itibaren ölüm karşısında duygusuzdur. Diva, sonunda bu eksikliğin nedenini şakaya vurarak, kendince bulur: Bu eksikliğin nedeni “Müziği ve sanatı[nı] her şeyin üstünde tutması” onu merhametli ve duygusal olmaktan uzaklaştırır (Baydar, 201, s. 90) şeklinde açıklar:

“Öyle ya! Sevgiyle sarmalanmış şımartılmış, üstüne titrenmiş bir çocuktum. Aileden gelen bir sorun yoktu. Anneye, babaya karşı kompleksli bir durum belirlememişti. “İçimdeki müzik şeytanı yüzünden,” demiştim ona, anlar görünmüştü.” (Baydar, 2012, s. 90).

Diva'nın kızı Arya, annesi piyanonun başında saatlerce çalışma yaptığı ve kendisiyle ilgilenmediği için sürekli huysuzluk çıkarır. Diva, çalışmasıyla meşgul olduğu için çocuğuyla ilgilenmez ve Arya'yla ilgilenmesi için dadıyı çağırır. Diva için

müzik kariyeri, evliliğinden ve çocuğundan daha kıymetlidir. Kadının rolünü doğum ve çocuk bakımı gibi olgular üzerinden tanımlayan görüşlere göre annelik, her kadının sahip olmak isteyeceği bir kimliktir (Hançer, 2018, s. 179). Bu açıdan bakıldığında Diva, kendini feda eden anne rolünden sıyrılır ve kendisi için var olma yolunu seçer. Diva, her kadının anne olmayı isteyeceği görüşünün tersine aykırı anne rolüne geçiş yapar. Bu yüzden Diva, geleneksel rollerin dışında aykırı bir kadın; aykırı bir anne ve aykırı bir eştir.

Erguvan Kapısı romanında Güldalı'nın ölümünden sonra çocuğuna sahip çıkmak isteyen Derin, bu sorumluluğu üstlenemez ve çocuğu Ülkü'ye emanet ederek yurtdışına gider. Ülkü yıllar sonra oğlu Umut'la yaşadıkları ayrılığı ve küçük çocuğun anneannesıyla kalmak zorunda olduğu günleri hatırlar ve Güldalı'nın oğluyla kendi oğlunu özdeşleştirir. Derin ise annelikten kaçarak anneliğin kadınların içinden gelmediğini zaman içinde öğrenilen bir davranış olduğunu kanıtlar.

Çöplüğün Generali romanında Doktor Hanım, anneliği bir görev olarak görmez. Doktora göre annelik “dünyayı ve yaşamı zenginleştiren, anlamsızlık duygusunu törpüleyen harikulade bir macera”dır (Baydar, 2020d, s. 47). Doktor, kadınlara çizilen ataerkil kaderin tam tersine konfor alanından çıkarak bir devlet hastanesinin çocuk polikliniğinde görev yapar:

“İyi para kazanabileceği, gece nöbete falan kalmayacağı özel hastaneler varken ağır ameliyatlarda, özellikle çocukta uzmanlaşmış bu devlet hastanesinde çalışmayı seçmesi kişiliğinin ve hayata bakışının bir özeti gibiydi.” (Baydar, 2020d, s. 47).

Kadınlığın en temel görevi anne olmaktır. Anneliğin içgüdüsel olduğu mitine inanan yaklaşımlar tüm kadınların anne olmak istediği varsayımında bulunur. Anneliğin kutsallığı üzerine kurulan bu varsayımlar anneliğin içselleştirilmesi için kadınları etkilemeyi amaçlar. Kadınlığın annelikle özdeşleştirilmesiyle çocuk istemeyen bir kadının doğurganlığından şüphe edilir. Kişilerin eğitim durumu ne olursa olsun bir kadının çocuk sahibi olmak istemediğini beyan etmesi olağan karşılanmaz ve kadının biyolojik saatinin geldiği zaman çocuk isteyeceği düşüncesinde birleşilir. *Yetim Kalacak Küçük Şeyler* anlatısında kadın, anne olmak istemediğini bir çocuğa bakmak istemediğine karar verdiği için kürtaj olur. Kadın anneliği seçmeyerek kendini düşünür bu yüzden toplum kadınlık görevini yerine getirmeyip çocuğu doğurmadığı için onu aykırı olarak adlandırır:

“Eylül hiç doğmuyor. İsyen, bir kürtaj masasında bastırılıyor. Yıllar sonra, o ânı düşünüp böylesi daha iyi oldu, diyorum hüznümlü bir boyun eğişle.” (Baydar, 2014, s. 265).

4.4.1.3. Evlat Rollerini

Çocuklar küçük yaşlardan itibaren biyolojik cinsiyetlerine göre yetiştirilirler. Çocuklar bu süreçte biyolojik cinsiyetlerini öğrenir ve onlardan hayatları boyunca öğretilen bu cinsiyet rollerine uygun olarak yaşamaları beklenir. Ataerkil toplumlarda erkek çocuk daha önemli olduğu için kız çocuk bakım ve eğitim yönünden ihmal edilirler fakat kız çocuklarının küçük yaşlarından itibaren eş ve anne rollerine hazırlanmaları için eğitim almaları ihmal edilmeyen tek alandır. Kız çocuklarının giyimlerinden, ev içinde annelerine yardım etmelerine ve oynadıkları oyunlara kadar gelecekteki rollerine uyum sağlamaları için âdeta hazırlık yapılır.

4.4.1.3.1. Geleneksel Evlat Rollerini

Toplumsal cinsiyet rollerinde kız çocuklarına her zaman cinsiyetlerine uygun kıyafetler giydirilir: Kız çocuklarına anneleri tarafından seçilen elbiseler genellikle pembe renkli ve süslü elbiselerdir. *Yetim Kalacak Küçük Şeyler* anlatısında da kız çocuğu elbise giymek istemez ama annesi ısrarla süslü elbise giydirmek ister. Anne, sözünü dinlemediği için çevresindeki diğer kadınlardan yardım ister ve onlar da “kızlara pantolon yakışmaz, küçükhanımlar sık giyinmeli!” diyerek anneyi onaylayan sözler söylerler (Baydar, 2014, s. 13). Kadınlar, doğdukları andan itibaren toplumun onları şekillendirdiği gibi hareket etmek zorunda kalırlar. Küçük kız da bu yüzden annesinin sözünden çıkamaz ve annesinin istediği elbiseyi giyer. Yine aynı anlatıda küçük kız, *erkekler ağlamaz* mitiyle büyütüldüğü için bir erkeğin ağladığını görmesi onun için korkunç bir durumdur. Bu yüzden babasının ağlamasından korkup panikler. Toplumsal cinsiyet rollerinde erkekler her zaman cesur, korkusuz, kahraman olarak tanımlandıkları için kızın, babasının ağlamasına verdiği tepki doğaldır. Anlatıda, komutanın kızı babasının tayini bir kasabaya çıktığı için eğitimine orada bulunan bir okulda devam eder. Okuldaki erkek çocukları komutanın kızına erkek olmadığı için saldırgan davranışlarda bulunurlar. Bu akran zorbalığına sadece komutanın kızı değil sınıftaki diğer kız öğrenciler de maruz kalırlar. Kız çocuklarına kendilerini savunmaları ve kavga etmeleri öğretilmediği için kendilerine yapılan kötü davranışlar karşısında sessiz kalmayı öğrenirler. Komutanın kızı erkek çocuklar gibi dalların tepesine tırmanmak, dallar arasında gezmek ister ama annesi “sen kız çocuğusun, ağaçlara

tırmanmak senin neyine!” diyerek ona kızar ve onu azarlar (Baydar, 2014 s. 226). Kız çocukları da erkek çocuklar gibi dışarıda oynamak, enerjilerini atmak isterler fakat toplum onları özel alana yani ev içine hapsettiği için sokakta oynamaları, ağaçlara tırmanmaları uygun bulunmaz.

Yolun Sonundaki Ev romanında Canset’in babası Fransız bir kadınla evlenir. Canset, babasına düşkün birisi olduğu için babasının ona haber vermeden evlenmesini kabullenemez. Canset de tüm kız çocukları gibi babasına hayrandır. Bu yüzden onu başka bir kadınla paylaşmak istemez. Fransız kadın, Canset’e adının Dominique olduğunu, soy bağıını ifade eden Madame de Lancelot ismini kullanmadığını söyler ve kendisine anne demek istemezse *Dominique* diyebileceğini söyler. Canset, kadının anne olarak görülme niyetini hoş karşılamaz. Canset, annesinin vefat ettiğini ve insanın tek bir annesi olacağını düşünür. Canset’in aklına masallarda okuduğu üvey anne imajı gelir (Baydar, 2018, s. 53-54). Canset, babasına aklından geçenleri söylemek istese de babasının bu evlilik hakkında konuşmak istemediğini anladığı için bu konu üzerinde durmaz (Baydar, 2018, s. 54). Buna benzer bir durum *Erguvan Kapısı* ve *Yazarlarevi Cinayeti* romanlarında da vardır. *Erguvan Kapısı*’nda Derin, babasına hayran olarak büyümüş bir kız çocuğudur. Canset gibi o da babasını kimseyle paylaşmak istemez. Babasını çok seven Derin, hayatında en çok değer verdiği kişinin babası olduğunu söyler. Derin, babasıyla Ülkü arasında bir ilişki olduğunu öğrendiğinde Ülkü’yü çok kıskanır. Kız çocukları babalarına düşkün oldukları için onların başka kadınlarla birlikte olmalarını istemezler. *Yazarlarevi Cinayeti* romanında da Ceren babasına düşkün bir kız çocuğudur. Önceki iki romandan farklı olarak babası başka bir kadınla birlikte olmasa da Ceren, babasının daha iyi yazabilmek için adaya taşınmasını ve bu uğurda kendilerini terk etmesini kabul edemez. Ceren bu yüzden yıllarca babasına küs kalır:

“Şimdi düşünüyorum da babamı gözümde, gönlümde nasıl da büyütmişim. O benim idolümdü. Onun gibi karizmatik, ünlü, sevecen bir adamın bir kız çocuğuna böyle hissettirmesinin nedenleri vardı kuşkusuz, bir de Jung ustanın yabana atılmaması gereken Elektra kompleksi...” (Baydar, 2022, s. 11).

Geleneksel toplumlarda kız çocuklarının daha fazla korunmaya muhtaç oldukları düşünüldüğünden dolayı *Hiçbiryer’e Dönüş* romanında erkek çocukları olan aile, kız evlat büyütmenin zor olduğunu söylerler:

“‘Son iki yılda nasıl büyüyüp gelişti bu kız. Nasıl da güzelleşti.’

‘İşiniz zor. Bu zamanda kız evlat hiç kolay değil.’

‘Üstelik öyle inattır ki, bildiğinden hiç şaşmaz’” (Baydar, 2019c, s. 118).

4.4.1.3.2. Aykırı Evlat Roller

Din, “Tanrı'ya, doğaüstü güçlere, çeşitli kutsal varlıklara inanmayı ve tapınmayı sistemleştiren toplumsal bir kurum, diyanet” olarak tanımlanır (TDK, 2011, s. 668). Din, toplumun kurallarını da şekillendiren bir kurum olduğu için toplumsal cinsiyet rollerine doğrudan etkisi vardır. *Yetim Kalacak Küçük Şeyler* anlatısında küçük kız, toplum tarafından kötü sözler söylerse Allah'ın kendisini çarpacağı korkusu öğretilerek âdeta kontrol altına alınmak istenir. Küçük kız, Allah'ın varlığını sınayarak otoriteye karşı gelir:

“Varsan çarp beni, varsan göster, sana kötü şeyler söylüyorum işte, çarp beni bakalım!..” Durup bekliyor. O her şeyi bilir, her şeyi görür, duyar, dediklerine göre, sesini duymamış olamaz. Gözlerini açmadan, kollarını bacaklarını oynatıyor, ayağa kalkıyor. Sapsağlam olduğuna hem seviniyor hem şaşıyor: ‘Çarpılmadım, hiçbir şey olmadım, demek ki yoksun...’” (Baydar, 2014, s. 274-275).

Erguvan Kapısı romanında Derin, diğer kız çocuklarının aksine bebeklerle evcilik oynamak yerine babasının getirdiği yapbozları birleştirmeyi sever. Zehra Y. Dökmen'in de belirttiği gibi kızlar kapalı gruplar halinde özel yerlerde oynarlar (2019, s. 155). Kızlar bu oyunlarda genellikle annelerini taklit ederek çocuk bakar, evi temizler, yemek yapar. Derin ise tüm kız çocuklarının aksine tek başına yapboz yaparak oyun oynar:

“Kız çocuklar yapboz sevmez derler, ben severdim. Bir keresinde bin parçalık bir yapbozum olmuştu: Bruegel'in bir köy panayırı tablosu. Babam, yapbozların sentez yeteneğini, dikkati, resimde biçim duygusunu geliştirdiğine inanırdır. Güzel resim yapamam. Bu konuda babama değil anneme çektiğimi söylerler. Sentez yeteneğimi ve dikkatimi ne kadar geliştirdi bilmiyorum, ama yapbozların beni büyüleyen yanı, küçücük, anlamsız parçacıkların birleştirildiklerinde ulaştıkları anlamlı bütünlüktü.” (Baydar, 2020b, s. 199).

4.4.1.4. Eş Roller

Evlilikte kadından eşine itaat etmesi, eşinin mutluluğu için uğraşması, eşine karşı saygılı olması, sadece eşine karşı değil eşinin akrabalarına karşı da saygılı olması ve namuslu olması beklenir. Bu rollere uyan kadınlar geleneksel eş, uymayanlarsa aykırı eş rolleri içerisinde değerlendirilmiştir.

Bu bölümde aykırı eş rolleri öncekilerin aksine geleneksel eş rollerinden sayıca daha fazladır ancak çalışmamızda geleneksel roller daha fazla olduğu için baştan beri bu sıralamaya uygun olarak verdik. Bütünlüğü bozmaması açısından bu kısımda da geleneksel eş rollerini aykırı eş rollerinden önce vermeyi uygun bulduk.

4.4.1.4.1. Geleneksel Eş Rollerini

Geleneksel eş rollerinde en çok karşımıza çıkan kadının *sadakatidir*. *Kedi Mektupları* romanında kedi Nina çiftleşmesi için sokağa bırakılır. Nina, Parsifal isimli kediye âşık olur. Parsifal, ameliyat olduğunu bu yüzden istese de Nina'yla olamayacağını söyler. Nina, Parsifal'in kendisini reddetmesine rağmen ona âşık olduğu için başka erkek kedilerle birlikte olmak istemez. Nina, ilişkisine sadakatini bu şekilde göstereceğini düşünür. Bu nedenle de geleneksel eş rollerine kedi olmasına rağmen uyduğu görülür. *Sıcak Külleri Kaldı* romanında Ülkü'nün kardeşi Ülker, ablasının tam tersi bir karaktere sahiptir. Ülker, annesinin istediği gibi hariciyecisi olmasa da iyi para kazanan birisiyle evlenerek annesinin sözünü dinler. Ülker, kocasının sözünden çıkmayan geleneksel bir kadındır. Aynı şekilde Ülkü'nün annesi de eşinin ölümünden sonra evlenmeyerek eşine sadakatini gösteren geleneksel eş rolü olarak karşımıza çıkar. *Hiçbiryer'e Dönüş* romanında başkahraman olan isimsiz kadın, evliyken ilk sevgilisini rüyasında gördüğünde eşine ihanet ettiğini düşünür. O güne kadar eşini çok sevdiğini düşünen kadın, rüyasında ilk aşkını gördüğünde kendini suçlar ve kadınların rüyalarında bile eşlerine sadakatlerinin olması gerektiğini düşünür. Aynı şekilde başkahramanın yakın arkadaşı Ela da eşine sadık bir kadın olarak romanda karşımıza çıkar. *Kayıp Söz* romanında Zelal, resmi nikâhı olmamasına rağmen sevgilisi Mahmut'a sadıktır. Yine aynı romanda Elif, eşi Ömer ile ilişkilerinde sorunlar olduğunu düşünse de onu sevdiğini düşünür. Bu yüzden eşinin onu defalarca aldattığını bilmesine rağmen ondan ayrılmaz. Elif, ilişkisine sadık bir kadındır; Ömer'i aldatmak istese bile başarılı olamaz ve bu başarısızlığına sevinir.

Geleneksel eş rollerinde ikinci sırada karşımıza çıkan rol, *fedakâr* eş rolüdür. Sîmin, evlendikten sonra kocası istemediği için çalışmayı bırakır. Kadınların büyük bir kısmı evlenmeden önce aktif bir çalışma hayatına sahiplerken evlendikten sonra eşleri istemediği için ya da çocuklarına bakacak kimseleri olmadığı için işlerini bırakarak evlilikleri ve çocukları için fedakârlıkta bulunurlar. Hala, geleneksel cinsiyet rollerini temsil eden bir kadın olduğu için Sîmin'in çalışmamasını normal karşılar.

Fedakâr eş rolü *Yazarlarevi Cinayeti* romanında da görülür. Yazar'ın eşi adıyla anılan kadın, herkesin gıpta ederek baktığı evliliklerini bitirirken yaşadıklarını çevresine hissettirmek istemez. Yazar'ın eşi olan kadın, her zaman yaşadığı acıları

saklamak zorunda bırakılır. Bu yüzden kadın işine, çocuklarına sarılır ve çevresine hiçbir olumsuzluk yansıtmayarak ayrılık acısını unutmaya çalışır. Yıllar sonra kızı Ceren de eşinden boşanma kararı aldığı anda annesiyle dertleşirken kadın, aslında eşiyile (yani Yazar’la) ömür boyu evli kalamayacaklarını ilişkilerinin en başında bildiğini ve bu durumu kabullendiğini söyler. Kadın, yazar olan eşinin sıradan biri olmadığını ve onu anlamak gerektiğini düşünerek âdeta fedakâr eş rolünü üstlenir. Kadın, evlilikleri sırasında eşine âşık ve hayran bir kadın olduğu için eşinin yazdıklarını ilk önce kendisi okur ve eleştirir. Kadın, sevdiği erkeği, koruma güdüsüyle dışarıdan gelecek eleştirilere hazırlar. Kadının korumacı tavrının altında kadınların her zaman anaç olması gerektiği düşüncesinin etkisi vardır. Kadın, çocuklarından ve kendinden uzaklaşmak isteyen eşine anlayış gösterir ve çocuklarına “Babanıza kızmamalıyız, anlayış göstermeliyiz. Sorunları var, onları aşmayı deniyor. Yazarlığını besleyecek kaynaklara, yeniliklere ihtiyacı var, rutin ev hayatı yaratıcılığı düşmanındır,” diyerek çocuklarına babalarına karşı hoşgörölü olmalarını söyler (Baydar, 2022, s. 243- 244).

Geleneksel eş rollerinde üçüncü sırada *baba figürüne âşık kız çocuğu rolü* karşımıza çıkar. *Erguvan Kapısı* romanında Derin, normal hayatında dengeli bir kadinken sevgili olduğunda kafası karışık birisi olarak görülür. Derin, Teo’yla tanıştıklarında ona âşık olduğunu düşünür fakat Teo ve Ülkü’nün arasında bir ilişkinin olduğunu sezindiği anda bu ilişkiden vazgeçer. Derin daha sonra kendi sosyal çevresinden olmadığı için farklı gördüğü Kerem Ali’yle birlikte olur fakat Kerem Ali’yle birçok konuda farklı düşündükleri için ilişkilerinde sürekli bir gerilim vardır. Derin ve Kerem Ali arasındaki bu gerilim bir süre sonra daha çok artar ve ayrılırlar. Derin’in Kerem Ali’den sonra ünlü bir gazeteci olan Turgut Ersin’le bir ilişkisi olur. Derin’in ilişkilerinde tercih ettiği erkeklerin genellikle daha korumacı oldukları gözlemlenir. Derin romantik ilişkilerinde daha çok baba figürünü arayan kız çocuğu rolündedir.

4.4.1.4.2. Aykırı Eş Roller

Geleneksel eş rollerine uygun olarak toplum, evli kadından daima bir fedakârlık bekler; eşi ve kariyeri arasında bir seçim yapması gerektiğinde evli kadının önceliği eşi ve ailesi olmalıdır. Toplum, erkeklerden aynı beklenti içerisinde olmadığı gibi eşi için yaptığı fedakârlığı da hanım köylülük, kılıbıklık gibi ifadelerle küçümser. *O Muhteşem Hayatınız* romanında Diva, kariyeri ve evliliği arasında başlarda fiilen bir

seçim yapmak zorunda kalmasa da annesinin psikolojik baskısıyla mecburen bir seçim yapmak zorunda kalır ve evliliğinin devam etmesi için çok sevdiği müzik kariyerine ara verir:

“Kocamın kıymetini bildim mi? Annemin kastettiği anlamda, hayır; kendime göre evet. Ankara’da Devlet Operası’nda açılan kadroya girmedim. Ne çok ısrar etmişlerdi konservatuvardaki eski hocalarım.” (Baydar, 2012, s. 88).

Diva’nın eşi, sahnelerde olmayı seven o kadına âşıktır. Bu yüzden Diva’nın sahnede olabilmesi için her türlü fedakârlığı yapmak ister. Bir süre Avrupa-Türkiye arasında mekik dokuyarak evliliklerini sürdürmeye çalışsalar da bu durum uzun sürmez ve evliliklerini bitirmeye karar verirler. Diva, evlilik ve kariyer arasında bir seçim yapmak zorunda kalır ve seçimini kariyerinden yana kullanır:

“Yaptığım işle, yaşadığım hayatla, kariyerimle uyusmuyordu evlilik, hele de çocuk. Artık ayaklarım yere basmıştı, boşlukta sallanıp duran hayatım yere inmişti, seçimimin ne olduğunu biliyordum.” (Baydar, 2012, s. 90).

Kadın hayatın her alanında olduğu gibi evliliğinde de daima fedakâr olan taraf olmalıdır; ancak Diva gibi bağımsız ve güçlü kadınlar kendilerine yakıştırılan bu pasif, sürekli verici, fedakâr eş rolünden sıyrılarak kendi hayatları için harekete geçerler. Elbette ki Diva’nın bu kararı toplum tarafından aykırı bulunur.

Çöplüğün Generali romanında mikrobiyoloji profesörü olan kadın, kariyerini kısıkanan eşinden boşanır. Yine aynı romanda yanık tedavisinde uzmanlaşmış kadın doktor, eşinin *eşlik vazifeni yerine getirmiyorsun* sözleriyle psikolojik şiddete uğrar ve bu yüzden eşinden boşanır. Romandaki iki kahraman da okumuş ve kadınlık bilinci yüksek kişiler oldukları için kendilerini değersiz hissettiren erkeklerden uzaklaşırlar. Böylece erkek egemen anlayışa boyun eğmezler.

Kedi Mektupları romanında kedi Nina’nın kızı olan Kirli, çevresi tarafından saygı duyulan bir kedidir. Bu yüzden erkek kediler ona yaklaşmaktan çekinirler. Kirli, bu duruma engel olmak için onu diğer dişi kedilerden ayrıcalıklı bir kedi gibi gösteren pire tasmaını takmayı, kedi pudrası sürmeyi ve pahalı mamalar yemeyi istemez. Kirli, erkek kedilerle birlikte olmaktan hoşlandığı için farklı olmadığını kanıtlayarak istediğini elde eder. Kirli, ayrıca tek bir erkekle bir ömür geçirmenin fitratında olmadığını düşünür. Gece ise dişi bir kedi olmasına rağmen Otto isimli bir köpeğe ilgi duyar. Gece kendi cinsinden bir erkek kediye ilgi göstermeyerek sahipleri tarafından aykırı davranışları olan bir kedi olarak görülür. Bu durum bir bakıma Gece’nin cinsel

yöneliminde özgür olduğunu ve toplumun da buna karşı çıktığını göstermektedir. Gece adlı dişi kedinin tavrı bu nedenle aykırı eş rolünde iken sahiplerinin tavrı toplumsal cinsiyet rollerine uygundur; hem kadın hem erkek sahipleri olduğu için kadın rollerine ve erkek rollerine ayrı ayrı konulabilir.

Sıcak Külleri Kaldı romanında Ülkü, Arın Murat'la ilişkilerinde fedakâr bir kadındır fakat Ömer'le evliliklerinde değişir ve kariyerine odaklanan bir eş olarak karşımıza çıkar. Ülkü, Arın'a âşıktır ama onunla bir geleceği olmadığını bilir. Ömer ise zor günlerde birbirlerine yoldaş olduğu insandır fakat bu birliktelik uzun sürmez. Ülkü, Fransa'ya taşınır ve tek başına yaşar. Arın Murat'la yeniden karşılaşana kadar ilişkisi olmayan Ülkü, Arın Murat'ın pervasızlığından ve tekrar birlikte olup olamayacaklarını sormadan rahat rahat planlar yapmasından rahatsız olur. Arın Murat'ın ölümünden sonra Falin ile kısa süreli bir ilişkisi olan Ülkü, Türkiye'ye döndükten sonra Teo ile de kısa süren bir ilişki yaşar. Ülkü, Teo ile ilişkisini zamandan ve mekândan bağımsız sadece tutku üzerine kurulan bir ilişki olarak betimler. Ülkü'nün Arın Murat ile ilk dönem ilişkisinde olamasa da daha sonraki ilişkilerinde kendini öncelediği ilişkilerden yana olduğu görülür. Toplumsal cinsiyet rollerinde kadınlardan eşlerini mutlu etmeleri, önceliklerinin eşleri olmaları beklenir fakat Ülkü kendini önceleyerek kendisine biçilen geleneksel rolleri reddeder.

Yolun Sonundaki Ev romanında Sîmin, eşini aldatır fakat eşini aldattığı için en ufak bir pişmanlık duymaz. Kadınların ilişkilerine sadık olmaları beklenirken Sîmin bu rolün tam tersi hareket eder ve bundan asla bir rahatsızlık duymaz. Bu açıdan aykırı kadın olarak görülür.

4.4.2. Erkek Roller

Erkeklik kavramı, biyolojik olarak erkek kabul edilen bireylerden sergilenmesi beklenen rollerin genel adıdır. Özdemir, erkekliği “fiziksel olarak güçlü olmakla, aile geçimini sağlamakla, heteroseksüellikle, duygularını göstermemekle veya gösterememekle” tanımlamaktadır. “İdeal erkek, ailesinin maddi imkânlarını sağlayarak [onu] kimseye muhtaç etmeyen”dir (Özdemir, 2019, s. 90). Sancar ise erkekliğin toplumsal bir konum olduğunu ve bu yüzden iktidar kavramıyla birlikte düşünülmesi gerektiğini ifade eder (Sancar, 2020, s. 16). İktidar, Türkçe Sözlük'te “bir işi yapabilme gücü, erk, kudret” olarak açıklanır (2011, s. 1169). İktidar, erkeklerin etkin olduğu bir alandır ve bu nedenle de

erkeklik rolleri iktidar alanı içerisinde belirlenir. Ataerkillik ise iktidar sahibi erkeklerin oluşturdukları toplumsal düzenin genel adıdır. Ataerkil toplumlarda, erkekler güçlü ve aktif rollere sahiptir. Hook, ataerkillik kavramını, “erkeklerin kalıtsal olarak hükmeden olduklarını; zayıf olarak algılanan her şeyden ve herkesten, özellikle de kadınlardan üstün olduklarını; zayıf olana hükmetme, onları yönetme ve bu hâkimiyeti çeşitli biçimlerdeki psikolojik terörizm ve şiddet yoluyla sürdürme hakkının erkeklere bahşedilmiş olduğunu iddia eden politik-toplumsal sistem” olarak açıklar (Hooks, 2019, s. 33).

Connell, Gramsci'nin sınıf ilişkileri analizi için kullandığı hegemonya kavramını erkeklik rollerini değerlendirirken kullanır. Connell, hegemonik erkekliği “ataerkinin meşruluğu sorununa hâlihazırda verilmiş, kabul gören yanıtı somutlaştıran toplumsal cinsiyet pratiği tertibatıdır” şeklinde açıklar (Connell, 2019, s. 150). Kısaca hegemonik erkeklik kavramı ataerkil sistemde kurgulanan erkeklik biçiminin diğer erkeklikler üzerinde kurduğu hegemonyadır. Ataerkil sistemin kabul ettiği bu hegemonik erkeklik biçimi diğer erkeklik biçimlerini dışlar.

Oya Baydar'ın eserlerinde erkeklik rollerini; “Eş”, “Babalık”, “Evlat” ve “Erkeklik” olarak dört başlık altında değerlendirdik:

4.4.2.1.Eş Roller

4.4.2.1.1. Geleneksel Eş Roller

Sıcak Külleri Kaldı romanında, Ülkü'nün üniversiteden arkadaşı Mehmet İliç, Zeytinburnu'ndaki gecekondularına Ülkü'yü davet eder fakat Ülkü eve gelmezse arkadaşlarının “Senin burjuva bacı fakirhaneye iltifat etmedi,” veya “Poposu sıkmadı yosmanın” gibi yorumlar yapabileceğini düşünerek Ülkü'nün mahalleye geleceğini arkadaşlarına söyleyemez çünkü Mehmet, Ülkü'nün statü olarak kendisinden üstün olduğunu bildiği için onun mahalleye gelmemesinin erkeklik gururunu zedeleyeceğini düşünür (Baydar, 2020a, s. 165). Erkeğin statü olarak bir kadından aşağıda olması toplumda kabul görmez ve her fırsatta dalga konusu edilir. Ülkü'yle aralarındaki sosyal statünün farklı olmasından dolayı kendini Ülkü'nün yanına yakıştıramaz. Mehmet, sol çevrenin içinde yer alsa da toplumsal cinsiyet rolleri bakımından yetiştiği toplumun etkisi altındadır. Mehmet ve Ülkü, Mehmet'in gecekondu mahallesine gittikleri gün Mehmet onu ayrıca Doktor'un muayenesine de götürür. Ülkü ve Doktor ortak ilgi alanlarına

sahip oldukları için arkadaş olurlar. Mehmet, Ülkü ve Doktor arasındaki bu iletişimi kıskanır. Ülkü, bu ilk tanışmanın ardından birkaç kez daha Doktor’u ziyaret eder. Mehmet bu ziyaretleri öğrenince önce kendi kendisine kızar, Ülkü’ye alınır ve hissettiği bu duygularından ötürü duygusallığından utanır fakat bir yandan da kendi kendisine “Kız malım değil ya” der (Baydar, 2020a, s. 172). Mehmet, Ülkü’ye karşı hissettiği duygular nedeniyle onu Doktor’dan kıskanır. Mehmet’in bu kıskançlık duygusunda da bir yandan geleneksel bakış açısına sahipken bir yandan da kadını özgür bırakması gerektiği düşüncesi nedeniyle bu geleneksel bakış açısından da aslında rahatsızlık duyduğu görülmektedir. Ayrıca Mehmet, ergenlik yıllarında rıza kavramını bilmeyen bir erkek olarak da karşımıza çıkar. Ataerkillik sadece kadınların düşünce ve tavırlarını denetlemez; aynı zamanda aynı mekanizmayı erkeklerin cinselliklerini denetim altında tutmak için de kullanır:

“Mehmet İliç yirmi iki yaşındaydı. Ergenlik yıllarında evlerin arka avlularında veya kümeslerde sıkıştırdığı, öpmeye, avuçlamaya çalıştığı küçük kızlar dışında hiç sevgilisi olmamıştı. Devrimcilerin karı kız meselesinde sağlam olmaları gerektiğine inanıyordu. ‘Erkek dediğin beline, diline sıkı olmalı,’ derdi babası.” (Baydar, 2020a, s. 173).

Aynı romanda Ömer, Ülkü’nün eşi olarak karşımıza çıkar. Ömer, üyesi olduğu siyasi partide sözüne önem verilen bir lider olduğu için “Ömer Hoca” olarak bilinir. Bu açıdan Ömer romanda iktidar temsilcisi olarak yer alır. Ömer, kamusal alanda aktif bir rol alır. Ömer, cinsellik ve tensel tutkuların kendisi için baskın duygular olmadığını söylese de ergenliğinde arkadaşlarının etkisinde kalarak iktidarsız olmadığını kanıtlamak ister ve geneleve gider. İlk denemesinde başarılı olamayan Ömer, iktidarsız olmadığını kanıtlamak için yeniden geneleve gider. Erkekliğin kanıtlanması için cinsel açıdan da başarılı deneyimlerin olması önemlidir:

“Geneleve bir daha gitmeyebilirdi. Ama birkaç gün sonra yine gitti. On altı yaşındaydı. Arkadaşlarının anlattığı müstehcen hikâyelerden aklında kalan tek şey, bazı erkeklerin iktidarsız olduğuydu. Asıl öğrenmek, denemek ispatlamak istediği şey ise, iktidardı. Kadın sözünü tutmuş, pembe beyaz gencecik bir kız vermişti ona. ‘Bak bu iyiliği kimseye yapmam, bizim burada herkes kendine çalışır, ama sana içim ısındı,’ demişti. Yarım saat sonra evden bir kuş kadar hafiflemiş çıkmıştı. İktidarsız değildi üstelik zevk de almıştı.” (Baydar, 2020a, s. 275).

Ülkü, siyasi nedenlerle hapisaneyeye düşüp dışarı çıktığında zor bir durumdadır. Ömer, Ülkü’ye yardım eder ve evlenirler. Yıllar sonra sosyalist devlet ideallerinin bittiği günlerde Ömer zor duruma düşer. Bu sefer Ülkü, Ömer’e yardım elini uzatır fakat Ömer’in sorduğu ilk soru bu yardımın yıllar öncesinin bir ödemesi olup olmadığıdır (Baydar, 2020a, s. 311). Bu durum Türk toplumunda erkeklerin, başka birisinden, özellikle de bir kadından, erkeklik gururu nedeniyle kolayca yardım

isteyemediğinin bir göstergesidir. Ülkü'ye göre iktidar erkekleri ilgilendiren bir kötülük alanıdır ve üstünlük kurma güdüsünden dolayı cinsel iktidar ve siyasal iktidar arasında bağ vardır (Baydar, 2020a, s. 320). Yine aynı romanın bir diğer kahramanı Arın Murat'tır. Arın Murat, Ülkü'nün gençlik aşkıdır. Arın Murat'ın annesi bu ilişkiyi onaylamadığı için Arın, bu ilişkiyi sonlandırır. Ülkü ve Arın yıllar sonra tekrar birlikte olduklarında Arın, Ülkü'ye ne istediğini sormadan planlar yapar. Arın, erkek olduğu ve istediğini elde edebileceğine şartlandırılarak yetiştirildiği için karşısındaki kadının rızasını almadan planlar yapar:

“İnsanı öfkeliendiren özgüvenini hiç yitirmemiş,” diye düşünüyor. “En azından bana karşı... Birlikte olmak isteyip istemediğimi hiç sormadı, aksini düşünemiyor bile. Nerede kalıyorum, bağımsız bir evim var mı, başka bir erkekle birlikte miyim, en önemlisi, onunla birlikte olmak, yeniden başlamak istiyor muyum, hiçbiri umurunda değil. Dünyanın bir yerinde ben hep vardım onun için ve hep olacağım. Emre hazır, yatağa hazır, sevişmeye, yaşamaya hazır, öylece, sonsuzluğa kadar bekleyeceğim onu. Bundan en küçük kuşkusu yok, hiç olmadı. Haksız da değildi. Ama bu geceden sonra, artık bilmiyorum.” (Baydar, 2020a, s. 416).

Ataerkil iktidar, kadınları etkilediği gibi erkekleri de etkilemektedir. Arın, iktidarı temsil eden bir erkek olduğu için hayatında attığı her adımda iktidarın ona biçtiği rolü oynaması gerekmiştir:

“Saat on biri on geçiyordu. Gelişigüzel yürümeye başladı. Ne zamandır hiç bu kadar özgür olmamıştı. İsteddiği kadar dışarda kalabilir, istediği yere gidebilir, istediği kafede oturup bir konyak daha içebilir, isterse sabaha kadar sokaklarda dolaşabilirdi. ‘Özgürlüğümün ilk saatleri,’ diye düşündü. Peki daha önce bütün bunları yapmama engel mi vardı? Kim engelliyordu beni? Etrafımdaki çemberi kim örmüştü? Annem mi, karım mı, bağılı olduğum bürokrasi mi?” (Baydar, 2020a, s. 420).

Arın Murat, hizmet ettiği iktidar yapısından kurtulup bu yapının tüm yanlışlarını basın toplantısında açıkladıktan kısa bir süre sonra öldürülür. Arın'ın ölümü gazetelere çeşitli şekillerde yansıtılırken en çok “Türkiyeli diplomat bir aşk cinayetine mi kurban gitti?” manşeti dikkat çeker (Baydar, 2020a, s. 433). Üst iktidar, Arın Murat'ı hükmetme sistemlerine zarar verdiği ve her şeyi açıkladığı için istemez bu yüzden öldürülmesine karar verir fakat dikkatleri üzerine çekmek istemediği için aşk cinayeti olarak bahsederek görünenin arkasındaki asıl nedenleri gizler. Ömer ve Arın siyasi fikirleri bakımından birbirlerine zıt karakterler olarak yansıtılsa da her ikisi de iktidarda olmak için aynı hırs, tutku ve inançla her şeyi yapabilirler. Ülkü, Arın Murat'la sohbetleri sırasında Ömer ile iktidara tapma konusunda benzer düşüncelerinin olduğunu fark eder. Erkekler aslında hangi siyasi görüşten olurlarsa olsunlar aralarındaki hiyerarşiye ve erkekliğin kurallarını belirleyen iktidar sistemine taparlar ve bu sistemin dışında kalmayı istemezler:

“Amacın iktidardı, diyor kendi pervasızlığına ve acımasızlığına şaşarak. Tanıdığım belki de sevdiğim başka bir erkeğin amacı da aslında iktidardı. Sen devlete inanıyordun, o devrime. İkisini birleştiren, Lenin'in Devlet ve Devrim kitabı yapar. Ama ikimizi birleştiren bir erkek etmediniz. Neyse, kötü bir espri, çirkin bir kelime oyunu oldu bu, başışla. Demem o ki, asıl amaç, iktidar yani, inançların yüceliğinin ardına gizleniyordu. Belki de erkeklere ve erkeksi kadınlara özgü bir durum bu. Cinsel iktidarı da unutmazsak... Neler olduğunu bilmiyorum, ama sanırım artık amacına inanmıyorsun.” (Baydar, 2020a, s. 401).

Sıcak Külleri Kaldı romanında Ülker'in eşi, Ülker'i yetersiz hissettirerek onun üzerinde iktidar kurmak ister. Bu yüzden Ülker'e ablasının durumunu bildiği halde onu kabul ettiğini hatırlatır. Ülker'in eşi Ülker'i ablasından bağımsız birey olarak değerlendirmeyerek Ülker'i hem birey olduğunu kabul etmez hem de ablasının hayatını ona karşı kullanarak suçlu hissetmesini sağlayarak psikolojik şiddet uygular.

Erguvan Kapısı romanında Umut'un neden öldürüldüğünü öğrenmek isteyen Derin, Ülkü ile Kerem Ali'nin yanına gider. Bu esnada Derin'i gören Kerem Ali ona âşık olur. Kerem Ali, Derin'e duyduğu aşkın örgütteki çalışmasını aksattığını düşünür. Kerem Ali, Derin'e karşı hissettiklerini burjuva eğilimlerinden dolayı hain ilan edilmemek için örgütle paylaşmamaya karar verir. Kerem Ali'nin bu kararından da anlaşılacağı üzere erkekleri de yöneten bir üst iktidar sistemi vardır. Kerem Ali, Derin ile yaşadığı romantik bir an sırasında birden Derin'in kendisinden önce de ilişkisi olduğunu düşünerek bu durumdan rahatsız olur. Toplumda, erkeklerin ergenliğe girdikleri ilk andan itibaren cinsel açıdan aktif olmaları beklenirken kadınların cinsel açıdan tecrübesiz olmaları beklenir:

“Ama öpüşüme karşılık verdi. Acemi olmadığını, en azından benden daha deneyimli olduğunu sezdim. İçimden bağıra bağıra ağlamak geldi. Ben ona dokunmaya kıyamazken daha önce birileri...” (Baydar, 2020b, s. 132).

Kerem Ali, sol görüşlü birisi olarak kendisini tanımlasa da yetiştiği kültürün etkisiyle toplumsal cinsiyet rollerinde erkeklerden beklenen davranışları yansıtan geleneksel erkek tipidir. Kerem Ali, Derin'i hem Teo'dan hem de birlikte olduğu diğer erkeklerden kıskanır:

“İlk kucaklaştığımız, öpüştüğümüz gün, hiç beklemediğim, neredeyse kabalık diyeceğim açıklıkla sorduğu soru kız olup olmadığım. ‘İnanamayacaksın ama burjuva kızları da yirmilerine gelene kadar bir erkekle yatmamayı becerebilirler,’ demiştim küçümseyici bir ses tonuyla. ‘Fark etmez benim için, sadece sana zarar gelmesini istemedim,’ derken, hiçbir inandırıcı yanı yoktu. ‘Devrimciler kadın sorununa bekâret sorunu olarak bakmazlar,’ derken de öyle.” (Baydar, 2020b, s. 192).

Kerem Ali, Derin'e Teo hakkında sorular sorduğunda Derin, Teo'nun araştırmasının peşinde olduğunu Ülkü'nün de onun peşinde İstanbul'u gezdiğini söyler. Derin, Kerem Ali'ye Teo'yla neden bu kadar ilgilendiğini sorarak onu tersler.

Kerem Ali, Teo'nun Derin'e olan ilgisini sezer. Kerem Ali, Derin'i kendisine denk görmediği için ve Derin'in sadece kendisine ait olmasını istediği için Teo'yla aralarındaki ilişkiyi kıskanır.

Derin ve Kerem Ali, Ortaköy sahilinde bir kafede otururlar. Derin, içtikleri çayların parasını ödemeyi düşünse de Kerem Ali'nin alınacağını düşündüğü için ödeme yapamaz. Derin, Kerem Ali'nin cinsiyetçi bir erkek olduğunu bildiği için hesabın bir kadın tarafından ödenmesini erkeklik gururunu incitecek bir hareket olarak göreceğini düşünür.

Kerem Ali, Derin'e onun prensi olmak istediğini söyler. Derin ise yanıt olarak "sen benim kurbağa prensimsin ve seni öpünce kötü cadının sihri bozulacak, gerçek bir prens olacaksın" der (Baydar, 2020b, s. 268). Kerem Ali, kendisinin bir prens olamayacağına fakat Derin'in kuleye kapatılmış ve kurtarıcısını bekleyen bir prenses olduğuna inanır. Toplumsal cinsiyet rolleri açısından bakıldığında Derin, bir kadın olarak her zaman güçsüz görülmüş ve bir kurtarıcısı olmadan kuleden çıkamayacağı düşünülmüştür. Kerem Ali, Derin'in kendisine olan ilgisini örgütteki üstlerine açıkladığında, örgütün yönetim kadrosunda yer alan erkekler bu durumu şaşkınlıkla karşılar bununla birlikte ona dikkatli davranmasını tembihleyerek ilişkilerine onay verirler. Millett'in de belirttiği gibi ataerkil yönetimin iki şekli vardır: "Birincisi, erkeklerin kadınlara egemen oluşu, ikincisi yaşlı erkeklerin genç erkeklere egemen oluşudur" (Millett, 2018, s. 47-48).

Kerem Ali, örgüt içerisinde burjuvazi zevklere kapılan üyeler hoş karşılanmadığı için Derin'e olan hislerinden uzaklaşmak ister. Kerem Ali, Derin'in yurtdışına çıkmasını hislerinden uzaklaşmak için bir fırsat olarak değerlendirmek istese de Derin'in söylediğinden erken dönmesi Kerem Ali'nin hoşuna gitmez. Kerem Ali, Turgut Ersin'i Derin'in evinde görünce kıskandığı için sinirlenir. Üçü biraz sohbet ettikten sonra Turgut Ersin kalkması gerektiğini söyler. Derin de misafirini geçirmek için odadan dışarı çıkar. Bu olay Kerem Ali'nin kıskançlığının dozunu arttırır ve paranoyakça düşüncelere kapılmasına neden olur: Derin, odaya döndüğünde onun rızasını almadan onunla birlikte olmayı düşünür. Öyle ki Kerem Ali, kendini ve örgütü tehlikeye atıp Derin'in yaşadığı mahalleye geldiği için onun kendisine naz yapmaya hakkı olmadığını bile düşünür:

"Değişen nedir ilk seviştığımız günden bu yana? Nasıl da istekliydin o gün. Bakire miydi, anlayamamıştım. Karnımda kalmış bir soru da bu işte. Neden bu gece istemesin beni? Değişen, ünlü yazarımızın varlığı mı? Saçmalıyorum. Sevdiğim, bu gece yine benim olacak." (Baydar, 2020b, s. 391).

Yolun Sonundaki Ev romanında Binbaşı Adil Bey'in babası Miralay Fuat Bey, bir suikastın planlayıcısı olduğu iddiasıyla idam edilir. Babasının yakın arkadaşı olan Amca, bu olaydan önce ona oğluna sahip çıkacağına ve kızıyla evlendireceğine dair söz verir. Binbaşı, babası ve arkadaşı Amca'nın aralarındaki sözleşmeye sadık kalarak Amca'nın kızıyla evlenir. Burada sadece kadınların değil erkeklerin de evlilik gibi önemli bir kararda iradelerinin yok sayıldığını görmekteyiz.

Romanda Emre, evin yönetiminde söz sahibi olamayacağını bildiği için iç güveysi olarak Feride'nin annesinin yanında yaşamak istemez. Emre, kadınların çoğunlukta olduğu bina sakinlerinden de eşinin annesinden de çekinir. Emre, silahlı örgütlere ilgisi olmamasına rağmen eşinin annesiyle ve diğer komşularla birlikte yaşamaktan sıkıldığı için silahlı bir örgüte katılarak sınır bölgesine gider ve ailesini terk eder. Emre, bir süre sonra bu örgütün içinde de yapamaz ve ailesinin yanına dönmek yerine dağda tanıştığı Leila isimli bir kadınla önce Kıbrıs'a sonra da Fransa'ya kaçar. Emre, illegal bir örgüte katılıp evi terk ettikten sonra siyasi düşüncelerinden dolayı Feride de tutuklanır. Feride cezaevinden çıktıktan sonra eşinin izini arar fakat Emre hakkında bir bilgiye ulaşamaz. Feride ve çevresi Emre'nin öldüğüne inanmak istemeseler de "yaşasaydı karısına, çocuğuna, evine dönerdi..." diyerek kendilerini Emre'nin ölümüne inandırmak isterler (Baydar, 2018, s. 201). Feride ve çevresi bir erkeğin eşi ve çocuğunu uzun süre bırakıp gitmeyeceğini düşünürler. Emre ve Feride'nin çocukları olan Umut, annesinin tutuklanmasının ardından yalnızlaşır. Anneannesi Umut'a cesaret vermek için evin erkekleri arasına karıştığını söyler. Anneanne, Umut'a yaşından büyük bir sorumluluk yükleyerek onu "hanenin koruyucusu" yapar. Umut, babası Emre'nin yaşadığını annesinden önce öğrenir ve bu bilgiyi annesi ona babasının yaşadığını söyleyene kadar da söylemez. Umut, anneannesi tarafından toplumsal cinsiyet rollerine göre yetiştirildiği için ailenin reisini baba olarak görür bu yüzden babasının ailesini bırakıp gitmesini kabul edemez. Umut, ailesini bırakıp giden bir baba figürü yerine ölü bir babayı tercih eder. Bu yüzden de Umut, annesi gerçeği öğrenene kadar babası hakkında öğrendiklerini annesine anlatmaz. Aynı romanda İrmak, ailesinin karşı koymasına rağmen aşiret üyesi bir çocukla evlenmeye karar verir. Ailelerin birbirlerine uyum sağlayamayacağını düşündüğü için geleneksel bir düğün töreni istemez. Bununla birlikte müstakbel eşi Fırat, ailesinin çevresi için geleneksel törenin önemli olduğunu, düğün olmazsa çevre tarafından yadırganacaklarını söyleyerek onu ikna eder. Toplumsal baskının bireylerin evlilik

gibi önemli bir kararda dahi iradelerini saf dışı bırakması önemli bir detaydır çünkü kadınlar da erkekler de bu geleneksel davranış kalıplarına göre, ona maruz kala kala benimsemeye (bazen benimsemiş gibi yapmaya) ve hatta sonunda geleneklere sahip çıkmaya başlarlar:

“Bakma sen dedelerden kalma köy ağalığına, toprak beyliğine, bizimkiler şehirli modern ailedir; babam, zamanında Almanya’da okumuş, annemin amcası Sivas Kongresi’ne katılmış falan ama sonunda aşiret töresi geçerlidir, hele de böyle düğün dernek işlerinde. Oğullarına düğün bile yapmadılar, dedirtmezler. Sonra yöre saygınlıkları kalmaz.” (Baydar, 2018, s. 93).

Feride ve Emre’nin arkadaşı olan Şair, inzivaya çekilmek için apartmanın alt katında buçuk kat olarak adlandırılan daireyi seçer. Şair’in apartmana gelişi herkes tarafından memnuniyetle karşılanır. Şair, onlar için yeni bir ses, poker için yeni bir oyuncu ve en önemlisi de apartmandaki erkek nüfusunu arttıran güçlü bir erkek olarak karşılanır. Orta kattaki anneanne ve torun için de bir güvence olduğu için önemlidir. Yine aynı romanda Sîmin’in eşi, işin onu yorduğunu, paraya ihtiyacı olmadığını, bu yüzden işi bırakmasının doğru olacağını söyler. Erkekler, evlerini geçindirmek için kamusal alanda çalışabilirken kadınların, paraya ihtiyacı yoksa kamusal alanda çalışması erkekler tarafından sadece yorgunluk olarak değerlendirilir:

“Evlendikten sonra da Sîmin bizi bırakmadı, diyordu Hala, sık sık geliyor, fazla kalmasa da şöyle bir uğruyor hiç değilse. Hele de çalışmayı bıraktıktan sonra -kocasını ne ihtiyacın var, kendini yorma diyormuş- arabasına atlayıp daha sık gelmeye başladı. Bir de güzel araba kullanıyor ki, pek yakışıyor.” (Baydar, 2018, s. 120).

Hiçbiryer’e Dönüş romanında erkeklerin ellili yaşlarından sonra andropoz yaşamalarıyla birlikte depresyona girmeleri ve kendilerini yetersiz hissetmelerinden dolayı aldatma eğilimlerinin artması romanın isimsiz kadın kahramanı tarafından da normal karşılanır. Erkeklik rolü, Türk toplumunda sürekli kendini kanıtlamaya ve daha iyi olmaya teşvik eden ve pasifliği kabul etmeyen bir rol olduğu için erkekleri aktif olmaya zorlar:

“Öteki Kadın! Üzerinde fazla düşünülmemen, sonuyla ilgilenilmeyen, nasıl gelişirse öyle, doğal akışına bırakılmış bir ilişki. Büyük bir aşk, bir tutku değil, yumuşacık bir oyalanma, ellisine yaklaşmış erkeklerin bilinçaltı korkularının panzehiri, yeni’nin çekiciliği, nasıl başladığını kendisinin bile hatırlamadığı, belki de bıkkınlığını miskinliğini, tükenmişliğini aşabilme umudundan ibaret bir çaba...” (Baydar, 2019c, s. 27-28).

Aynı romanda isimsiz kadın kahramanın genç yaştaki sevgilisinden Don Juan olarak bahsedilir. Psikoloji alanında narsist kişilik bozukluğunun göstergelerinden birisi olarak görülen Don Juan sendromu, erkeklerin çapkınlık davranışlarını normalleştirmek ve yüceltmek için kullanılır. Narsist kişiler, karşılarındaki kişiyi çeşitli yöntemlerle kendilerine âşık ettikten sonra onları terk ederek egolarının tatmin

eder. apkınlık davranışı toplumsal cinsiyet rollerinde erkekliğin alanına giren bir davranış biçimi olarak kabul edilir:

“O yıllarda hepimiz biraz hayrandık sana. Güzel, cesur, devrimci bacımız... Bir sevgilin vardı. Hani şu yakışıklı, parlak ocuk. ehresine kurban, kendine rağmen Don Juan.” (Baydar, 2019c, s. 124).

Kadın kahraman, ocuk sahibi olmak isterken erkek kahraman eşinin ocuk doğurmasının zamanı olmadığını düşünür. Ataerkillik, kadın bedeni üzerinde söz söyleme hakkını erkeklere tanıdığı için kadının kararı erkek tarafından sorgulanır ve kabul görmez.

plğn Generali romanında mikrobiyoloji profesörü kadının eşi, eşiine *karılık ve annelik* görevlerini hatırlatarak veteriner hekim olmak isteyen eşinin hayalinden vazgeçmesine neden olur. Yine aynı romanda müsteşarlık görevi yapan isimsiz kahraman eşini başka bir kadınla aldatmaktadır fakat kendisinin bu iki kadın arasında kaldığını düşünmez. Müsteşara göre iki kadının da yeri ve görevi farklıdır. Müsteşar, gizli ilişkisinin geçici bir heves olmadığını belirtir. Müsteşar’a göre eşi de bu ilişkiyi bildiği halde sessiz kalmaktadır. Müsteşar, eşinin sessiz kalmasını takdir eder ve ona karşı daha saygılı, dikkatli ve özenli davranır. Müsteşar, eşinin mesleğinin ilk günlerinden bakanlıktaki müsteşarlık görevine ulaşmasındaki en büyük destekçisi olduğunu söylerken eşinin artık eski günleri temsil eden cefakr kadın olduğunu sevgilisinin ise yeni hayatında aradığı yeni maceraların temsilcisi olduğunu söyler. Müsteşar ayrı iki hayat yaşarken içinde hiçbir suçluluk hissetmez. Erkekler her şeye ve herkese hükmetmek istedikleri için sadakati sadece kadınlarda arar. Erkekler ise kendilerini ilişkilerine ya da eşlerine sadakat duymak zorunda hissetmezler.

Kayıp Söz romanında Mahmut, duygularıyla hareket eden bir erkek olduğu için içinde bulunduğu örgüt tarafından uyarılır fakat Mahmut, insanlara karşı merhametli davranmaya devam ettiği için örgüt öldürülmesini ister. Mahmut atışma sırasında vurulur ve bu durumu lehine çevirerek kaçıp bir mağaraya saklanır. Mahmut, saklandığı mağarada Zelal’le karşılaşır. Zelal ise treden kaçmaktadır. Zelal, Mahmut’u iyileştirir ve birlikte kaçarak Ankara’ya gelirler. Zelal, Ankara’da ağabeyleri tarafından vurulur ve ağır yaralanır. Zelal, tesadüfen orada bulunan mer Eren aracılığıyla bir hastaneye kaldırılır. Mahmut, Zelal’in iyileşiip hastaneden çıktığı günleri düşünürken Zelal’i alıştırmayacağını, onun çocuklarını byteceğinin hayalini kurar. Mahmut’un hayalinden de anlaşılacağı üzere Mahmut ataerkil bir kişiliğe sahiptir. Bu yüzden Zelal’in çalışmasını istemez. Mahmut, Zelal’in

çalışmasına izin vermeyerek ekonomik şiddet uygular ve onu özel alanda kalmaya zorlar.

Toplumsal cinsiyet rollerinde erkek iktidarda olmak istiyorsa duygusuz olmak zorundadır. Erkekler her zaman duygularını saklamaları öğretilir. Erkeklerin duygularını açık etmeleriyle güçsüzlüğü kabul etmeleri bir tutulur. *Kayıp Söz* romanında Elif, “Erkekler en yakın arkadaşlarıyla bile paylaşmazlar acılarını, çünkü acılar yenilgi gibi gelir onlara. Güçsüzlüklerini en yakınlarına bile göstermekten çekinirler. Erkeklerin dert ortağı yoktur, çünkü derdi olmak zaafıdır onlar için,” sözleriyle toplumun erkekler için biçtiği duygularını belli etmeme rolünü gözler önüne serer (Baydar, 2020c, s. 169). Romanda, Ömer Eren de duygularını eşiyile bile paylaşamayan geleneksel erkeklerdendir fakat Mahmut’un babasıyla tanışınca onu kendine yakın hissettiği, belki benzer acıları paylaştıklarını düşündüğü için duygularını onunla paylaşmaktan çekinmez:

“Şimdi oturmuş, karımla bile konuşmadıklarımı bu adamla konuşuyorum. Çünkü o, kendisine ne söylenirse söylensin, bir dilsiz gibi içinde saklayacak, çünkü onun tarafından küçümsenmekten korkmuyorum, çünkü ben efendiyim, yenilgilerimi eşitlerimle paylaşamam, ama onunla paylaşabilirim yara almadan. Allah kahretsin! Aşağılığın biri miyim ben!” (Baydar, 2020c, s. 169-170).

Aynı romanda Ömer Eren, Jiyan’a hitap ederken kadınıym diye hitap etmek ister. Romanda Ömer Eren, bu hitap şekliyle Jiyan’ın kendisine ait olmasını istediğini belli eder fakat bir yandan da Jiyan’a kimsenin tam anlamıyla sahip olamayacağını da sezer. Ömer, Jiyan’ın Diyar isimli bir erkekten söz etmesi üzerine Jiyan’ı kıskanır ve Diyar’ın kim olduğunu sorar. Ömer, bu soruları sorarken sesini kontrol edemez ve bağırmağa başlar. Ömer Eren, Jiyan’ı herkesten kıskandığını bağırarak sesinin yankısını duyduğunda fark eder. Ömer Eren, Jiyan’a tam olarak sahip olamayacağını anladığı için erkeklik krizi geçirir. Ömer Eren, bir yandan modern dünya görüşlerini savunan aydın bir kişiliğin temsilcisi olarak görülse de bir yandan da içinde yaşadığı toplumun cinsiyetçi rollerinden tamamen ayrılamamış bir erkektir.

O Muhteşem Hayatınız romanında başkahramanlardan birisi olan Toplayıcı, antika pazarlarından rastgele eşyalar toplar. Toplayıcı yine rastgele eşya topladığı bir günde ünlü bir opera sanatçısı olan Aliye Sema’nın çocukluk fotoğraflarına rastlar. Toplayıcı, aynı zamanda müzik öğretmeni olduğu için Aliye Sema’ya hayran birisidir, bu yüzden vakit kaybetmeden Aliye Sema’ya çocukluk fotoğraflarını bulduğunu isterse kendisine gösterebileceğini söyler ve Aliye Sema’yı evine davet eder. Aliye Sema, çocukluk fotoğraflarının bitpazarında bulunmasına bozalsa da merakından Toplayıcı’nın davetini kabul eder. Aliye Sema, Toplayıcı’yla ilk defa görüşeceği için

şoförüyle birlikte Toplayıcı'nın evine gider. Aliye Sema ve şoförü Toplayıcı'nın evine ulaştıklarını şoför, Toplayıcı'nın hareketlerindeki aşırılıktan hoşlanmadığı için güvende hissetmez bu yüzden silahını yoklar (Baydar, 2012, s. 15). Şoför'ün silahını yoklamasındaki amaç hem kendini hem de sorumluluğundaki kişiyi savunmak adına yapılan bir harekettir. Savunma ve iktidarda olma erkeklik içgüdüsüyle açıklanabilir bir durumdur. Pınar Selek, silahın kutsallığının günümüzde de kullanıldığını belirtmektedir:

“Örgütlü şiddet araçlarının ve bunları kullanma bilgisinin erkeklerin elinde olması tesadüf değildir. Çok eski çağlardan beri erkeklikle ve onun “namusuyla” özdeşleştirilen silah, modern Türkiye’de, ekonomik ve sosyal yaşamdaki değişimlere rağmen, hala bir kutsallık olarak yüceltiliyor.” (Selek, 2018, s. 88).

Romanda yer alan başka bir iktidar örneği olarak saygı duyulan birisi olan Diva'nın babası, kızının istediği bebeği alamadığı için Teyze tarafından eleştirilir. Teyze'nin “Älem ne der! Askerî garnizonun ortasında kumandan evinde oturuyoruz. Komutanın biricik kızının bir bebeği bile yok demezler mi?” sözleri ile komutan gibi üst rütbeli bir görevde olan ve aile reisi olarak kabul edilen bir erkeğin aile bireylerinin isteklerini yerine getirememesine ve bunun da toplum tarafından bir iktidar kaybı olarak algılandığına bir işarettir (Baydar, 2012, s. 37). Erkek, her koşulda ailesinin refahı için çalışmalı; ailesinin her isteğini karşılamalıdır. Bir başka geleneksel erkek rolünü Diva'nın kızı Arya'nın araştırma projesine yardım eden Cansa'da görürüz. Arya, araştırması için Tunceli'ye gittiğinde Cansa ona rehberlik eder. Cansa, İstanbul'da daha az sesi çıkan, daha uyumlu bir takım arkadaşı olarak anlatılırken Tunceli'de, Arya'nın deyimiyile “kendi krallığı”nda, yöneten erkek rolünü üstlenir (Baydar, 2012, s. 317). Cansa, kamusal alanda daha otoriter bir kişiliğe sahipken özel alanda daha duygusal bir kişiliği vardır. Cansa özel alanda kendini daha güvende hissettiği için duygularını gizleme gereği duymayarak ağlar:

“Gözlerindeki yaşları fark ettiğimde başka türlü sevdim seni Cansa. Sevişmekle sevmek arasındaki kimi zaman aşılmaz uçurumu aştım. Erkekler ağlamaz denilen bu topraklarda ağlayabildiğin için, suçumuz olmayan ortak çaresizliğimizin gözyaşları için, bir daha seni yaşayacağımı bildiğim için sevdim.” (Baydar, 2012, s. 426).

Köpekli Çocuklar Gecesi romanında, iklim kriziyle mücadele eden insanların hayatta kalma mücadeleleri anlatılır. Bitkibilim alanında çalışmalar yapan Kadın ve gönüllü olarak *Sınır Tanımayan Doktorlar* adlı yardım kuruluşunda çalışan Adam da hayatta kalmak için mücadele edenler arasındadır. Kadın ve Adam kendi çalışma alanlarında araştırmalarını sürdürürken tanışırlar ve bir süre sonra aralarında kısa sürecek bir ilişki başlar fakat hayat ikisini de farklı noktalara sürükler. Kadın ve

Adam'ın birbirlerinden haber alamadıkları bu süre zarfında büyük tufan gerçekleşir ve aralıksız yağın yağmur sonucunda tüm dünya sular altında kalır. Büyük tufan sırasında insanlar güvenli alanlar ararken birbirlerine zarar vermekten çekinmezler. Adam da bu kargaşa içinde yaralanır ve *Köpekli Çocuklar* olarak bilinen bir grup çocuk tarafından kurtarılarak bir dağ evine götürülür. Kadın ise Adam'dan daha sonra *Köpekli Çocuklar* tarafından kurtarılarak dağ evine getirilir. Kadın, dağ evine geldiğinde Adam, uzun zamandır yiyecek ve içecek desteği alamadığı için bitkin bir haldedir. Adam, eskisi gibi güçlü olduğunu ispatlamak istediği için hasta olduğunu Kadın'dan saklamaya çalışır:

“O beni, en güç koşullarda bile umudunu yitirmeyen, çökmeyen, korkuya paniğe teslim olmayan cesur, dingin, umutlu Adam olarak tanımış, öyle sevmişti. Hep öyle hatırlamalı” (Baydar, 2019d, s. 33-34).

Adam yarısından dolayı güçsüzdür ve kadın çayı demlemek için yardım etmek istese de güçsüz görünmek istemediği için bu teklifi kabul etmez. Adam, lider bir erkek olarak tanındığı için düşkün olmayı başka birisine hele ki sevdiği bir kadına muhtaç olmayı istemez. Adam, yardıma ihtiyacı olmasına rağmen bu konuyu bir erkeklik meselesi olarak görür. Adam'ın bir süre sonra ateşi iyice yükselir. Bu yüzden sayıklamaya başlar. Kadın, Adam'a sayıkladığını söylediğinde Adam, rahatsızlığını daha fazla belli etmemek için olayı şakaya vurur:

““Eyvah! Neler söyledim? Sevgililerimden mi söz ettim yoksa?” ‘Benim için mahzuru yok ama korkarım sevgilerinin çoğu hayatta değildir artık, benimle yetinmek zorundasın. Onları kurtaran köpekler olduğunu sanmıyorum, tabii sen onlara da birer kurtarıcı köpek göndermemişsen.” (Baydar, 2019d, s. 82).

Kedi Mektupları romanında Parsifal adlı kedi zengin bir ailede yaşayan erkek kedidir. Parsifal'in sahipleri bahçelerine doluşan dişi kedilerden rahatsız oldukları için kedilerini kısırlaştırmaya karar verirler. Parsifal, bu durumdan hoşnut değildir fakat çaresizce boyun eğer. Parsifal, sahipleri tarafından kısırlaştırıldıktan sonra Nina'ya bir mektup yazar ve mektubunda “yarım bir kedi” olduğundan bahseder (Baydar, 2019b, s. 24). Parsifal'in de ataerkilliği devam ettiren, geleneksel erkeklik rollerine bağlı olduğu bu ifadelerden anlaşılmaktadır.

4.4.2.1.2. Aykırı Eş Roller

Erkeklik, “esas itibariyle toplum tarafından verilen bir statü olduğu için (bir takım gösteri ve davranışlar yoluyla) kamusal/toplumsal kanıt gerektirir” (http-1). Toplumsal cinsiyet rollerinde, erkeklerden baskın bir karaktere sahip olmaları, ailelerine önderlik etmeleri, duygusal

açından kendilerini ifade etmemeleri ve en önemlisi de “kadınsılık”tan kaçınmaları beklenir. *O Muhteşem Hayatınız* romanında, Toplayıcı adlı kahramanının kendisi hakkındaki görüşleri ve eşinin Toplayıcı hakkındaki görüşlerinden de anlıyoruz ki Toplayıcı, toplumun erkeklere uygun gördüğü cinsiyet rollerinin dışına çıkmaktadır. Toplayıcı, aile içinde baskın bir karaktere sahip olmamasından ve duygusal açıdan güçlü olmamasından dolayı aykırı eş rolleri içerisinde değerlendirilir. Toplayıcı’nın eşi, ilişkilerinin başlarında eşinin bitpazarından bulduğu fotoğraflara bakarak hikâye anlatma yeteneğine hayranken zamanla eşinin patolojik bir yalancıya dönüştüğünü düşünmeye başlar (Baydar, 2012, s. 66). Mitomani hastalığı olarak da bilinen patolojik yalancılık, “kişinin gerçeklik algısının bozulmasına paralel olarak, hayal ürünü hikâyeler yaratması olarak tanımlan[ır]” (Bloch, 1992’den aktaran Gürel ve Muter, 2007, s. 553). Toplayıcı’nın duygusal, hayal dünyasında yaşamak isteyen birisi olabileceğini kabul edemeyen eşi, onun davranışlarını bir hastalık olarak görerek kendini rahatlatır. Toplayıcı, roman boyunca meraklı bir kişi olarak anlatılır. Bu yüzden toplum tarafından alışık olunan erkek profilinin dışındadır. Toplumsal cinsiyet rollerinde merak, meraklanmak, endişelenmek gibi duygular genellikle kadınlar için uygun bulunur. Ayrıca Toplayıcı’nın saygılı bir üslupla konuşması da eşi tarafından *kıl bir konuşma* olarak nitelendirilir ve eleştirilir çünkü erkeklerin karşısındaki kişiyle saygılı bir üslupla konuşması toplum tarafından olumlu bulunmaz. Toplayıcı ise bu davranışının yapmacık olmadığını içinden geldiğini söyler. Erkeklerin toplumsal cinsiyet rollerine göre kaba, sert davranmaları beklenir, bunun dışında davrandıklarında ise kendileri ile dalga geçilir ve yapmacık davranmakla suçlanırlar. Toplayıcı, Diva’ya sahte de olsa bir bebeklik fotoğrafı uydurabildiği için çok mutludur ve son zamanlarda olmadığı kadar keyifli bir şekilde evine döner. Toplayıcı’nın eşi, onun bu kadar keyifli olmasına şaşırır. Toplayıcı bunun üzerine eşinin kendisinin bir “halt yediğini” düşündüğünü varsayar (Baydar, 2012, s. 465). Toplayıcı’nın ifadesinden de anlaşılacağı üzere bir erkeğin neşeli olması için yasak bir aşk veya cinsellik yaşaması gerekir. Toplum, erkeklerin mutlu olmasına mutlaka erkeklikle özleşen bir bahane bulur.

4.4.2.2. Babalık Rollerini

Babalık kavramı, 18. yüzyıldan günümüze kadar araştırılan ve üzerinde tartışılan bir kavramdır. Bu kavramın 18. yüzyılda Sanayi Devrimi’nin

gerçekleşmesiyle üretimin hane içinden büyük işletmelere devredilmesi sonucu görev alanı değişir. 18. yüzyıl öncesinde aile içindeki roller üretimdeki sorumluluğa göre dağılırken bu tarihten sonra sanayileşmenin artmasıyla hane içinde kadınların sorumlulukları ön plana çıkar. Erkeklerin sorumlulukları kamusal alana taşınır. Bu yüzden annelerin hane içindeki sorumlulukları artarken babaların hane içindeki sorumluluğu azalır. Geleneksel açıdan bakıldığında, erkeklik deneyiminin önemli aşamalarından birisi olan babalık, toplumun en küçük yapı taşı olan ailenin yönetiminde söz sahibi olmakla ilişkilidir. Babalık, ebeveyn olma, eş olma ve evin geçimini sağlayan kişi olma gibi çeşitli rolleri içinde barındıran bir kavramdır.

Dünya’da yaşanan gelişmelere paralel olarak Türkiye’de de babalık kavramı çeşitli aşamalardan geçer.

“Türkiye’de baba olmak çocuklar üzerinde otoriteyi ve disiplini korumak adına hem duygusal hem de fiziksel olarak belirli bir mesafede durmayı ve çocuklarla ilişkide paylaşımından ve açıklıktan kaçınmayı gerektir[ir].” (Boratav vd., 2018, s. 29).

Anne Çocuk Eğitim Vakfı [AÇEV]’nın Türkiye’de Babalığı Anlamak Serisi’nin son raporunu oluşturan “Erkeklik ve Babalık Halleri” raporu mevcut babalık rollerini anlamamız açısından yol göstericidir. Rapora göre Türkiye’de “geleneksel babalık” en yaygın babalık rolüdür. “Geleneksel babalık” rolünü “yeni geleneksel babalık” rolü izlemektedir. Raporda sayıca az olsalar da “hevesli babalık”, “gayretli babalık” ve “çizgi dışı babalık” rollerinin de görüldüğünden bahsedilmektedir (Tol ve Taşkan, 2018, s. 24). Türkiye’deki geleneksel babalık rolünde erkekler, genellikle kamusal alanda çalışan, kadınlara kıyasla daha bağımsız, çocuklarıyla bağ kur(a)mayan, duygularını belli edemeyen, ev işlerine yardım etmesi beklenmeyen, şiddete daha meyilli olan, evin temel direği olarak konumlandırılan kişilerdir. “Yeni geleneksel babalık” rolünde ise geleneksel rol ve statülerin benimsenmesinin yanı sıra babaların kız çocuklarıyla bağ kurmalarıyla geleneksel babalık rolünden farklılaştığı tespit edilmiştir. “Hevesli babalık” kategorisinde yer alan babalar ise geleneksel babalık rollerinin tersine hareket etmeyi zorunluluk olarak gören ve yeni babalık şeklini tam olarak içselleştirememiş arada kalmış erkeklerin oluşturduğu bir gruptur. “Gayretli Babalık” ise “hevesli babalığın tersine geleneksel rolleri bilinçli şekilde reddedip çocuklarıyla ilgilen erkeklerden oluşur. “Çizgi dışı babalık” ise geleneksel babalık rollerini tamamen reddedip çocuklarıyla arkadaş olan eşitlikçi erkeklerden oluşur (Tol ve Taşkan, 2018, s. 24). Oya Baydar’ın incelediğimiz eserlerinde *geleneksel babalık* ve *yeni geleneksel babalık* rolleri dışında babalık rollerine

rastlanmamıştır. Bu yüzden “Geleneksel Babalık” alt başlığında hem geleneksel babalık hem de yeni geleneksel babalık rolleri içerisinde tespit ettiğimiz babalara yer verilmiştir. “Aykırı Babalık” alt başlığında ise babalık sorumluluğunu almak istemeyen kahramanlara yer verilmiştir.

4.4.2.2.1. Geleneksel Babalık Roller

Geleneksel babalık rolünde erkekler genellikle eve ekmek getiren, otoriter olan ve ailenin reisi olarak kabul edilen kişilerdir. Geleneksel babalıkta hane içindeki kararlarda son söz ailenin reisi olarak kabul edilen babadadır. Geleneksel babalık rolünde çocuklarıyla duygusal bağ kurması beklenmeyen geleneksel erkekler yer alır. Yeni geleneksel babalarda ise geleneksel babalık rollerini devam ettiren erkekler özellikle kız çocuklarıyla aralarındaki bağı güçlendirmek için uğraş verirler. Örneğin *Kayıp Söz* romanında Ömer Eren, oğlu Deniz’in kendisini temsil ettiğini düşündüğü için onun iyi bir eğitim almasını ister. Ömer Eren, aile reisi olduğu için bu isteğinin yerine getirilmesini otorite meselesi olarak görür. Bu yüzden Deniz yurtdışındaki eğitimini bırakıp yanlarına döndüğünde otoritesinin sarsıldığını düşündüğü için hayal kırıklığı yaşar. Ömer Eren, oğlu Deniz’e karşı tutumlarından dolayı geleneksel babalık rolü temsilcisidir:

Her ne kadar kontrol ve sevginin birlikte işleyebildiği vurgulansa da, baba-oğul ilişkisi daha çok çatışma, duygusal mesafe ve yoksunluk içeren bir ilişki olarak ortaya çık[ar].” (Boratav vd., 2018, s. 20).

Geleneksel babalar, özellikle erkek çocuklarından kendilerini aşmalarını bekler. Ömer Eren’in de Mahmut’un babası Hüseyin ile dertleşirken kullandığı ifadelerden anlaşılacağı üzere oğlundan kendi gerçekleştiremediği hayalleri gerçekleştirmesini beklediğini ancak oğlunun tam aksine her şeyden kaçmasının Ömer Eren’de yarattığı hayal kırıklığına şahit oluruz:

“Bilirim, Bir oğlum vardı. Ölmedi ama yitirdim onu. Sadece dağlarda, savaşlarda yitip gitmiyor evlatlar. Benimki dünyanın hallerine yenildi, kendine yenildi. Oysa savaşsın isterdim, kendi dağlarını fethetsin, beni aşsın isterdim. Benim savaşımın eri olsun, değerlerimin taşıyıcısı olsun isterdim. Ot gibi yaşayacağına, inandıkları uğruna kavgaya girsin, gereğinde ölebilecek yüreği taşısin isterdim.” (Baydar, 2020c, s. 168).

O Muhteşem Hayatınız romanında Diva (Aliye Sema)’nın babası, çocuğunu geleceğe bırakabileceği bir miras olarak görür. Romanda yer alan baba, gelecek kaygısı olan ve kendi gerçekleştiremediği hayallerinin kızı tarafından gerçekleştirileceğine inanan birisidir. Toplumsal cinsiyet rollerinde genellikle ailenin

gelecekteki temsilcisi erkek çocukları olarak görülürken bu romanda kız çocuğunun geleceğe kalan bir miras olarak gösterilmesi yeni geleneksel babalık tanımına uyar. Yeni geleneksel babalar, kız çocuklarıyla daha çok ilgilenir, onların isteklerini daha çok yerine getirir:

“Babamın, ‘Kesin artık! Sema bizim tek kızımız, elimizden geldiğince iyi yetiştireceğiz onu, şımartacağız da. O her şeyi hak ediyor, yüzümüzü ağartacak, göreceksiniz,’ dediğini hatırlıyorum.” (Baydar, 2012, s. 35).

Yine aynı romanda Arya’nın babası kızıyla ilgili, kızının isteklerini ve yararını düşünen bir babadır. Arya’nın babası bu yönüyle kızıyla duygusal bağ kurmayı deneyen yeni geleneksel babalık rolünün temsilcisidir. Arya, bir proje için kısa süreliğine bir iş seyahatine çıkar. Arya’nın eşi Ali, çalıştığı için çocukları kendi annesine bırakır. Ali, çocukların anneleri de olmadığı için her gün kendisini görmek istediklerini söyler. Ali, eşinin yokluğunda çocuklarının sorumluluğunu başka bir kadına yükler; bu da yetmez her gün çocuklarını görmeye gitmeyi de kendisi için zor bir görev olarak görür. Bir kadın hem iş hayatının hem de çocuklarının sorumluluğunu alabilirken bir erkek, kısa süreliğine de olsa, bu sorumlulukları almak istemez ve hemen şikâyet etmeye başlar. Çocuk bakımı ebeveynlerin ortak sorumluluğu olması gerekirken ataerkil toplumlarda çocuk bakımı annenin sorumluluğu olarak düşünülür. Ali de ataerkil bir toplumun bir bireyi olarak çocuk sahibi olmayı ortak sorumluluk olarak kabul etmez. Bu yüzden eşinin çocukları kendisine bırakıp iş seyahatine gitmesinden memnun değildir.

Yolun Sonundaki Ev romanındaki Binbaşı Adil Bey de evin içinde çocuklarla yeterince ilgilenen insanlar olduğunu bahane ederek çocuklarıyla ilgilenmez. Binbaşı Adil Bey de geleneksel babalık rolünü temsil eder. Yine aynı romanda Sîmin, çocukken yaşadığı bir olay çerçevesinde toplumun babalık rolüne atfettiği önemi görürüz. Sîmin, çocukluğunda evlerinden kaçarak mahallelerinde yaşayan bir adamın evine sığınır. Hala, Sîmin’i bulup eve getirdiğinde yaşadıklarını hangi duygularla yaptığını bir türlü anlayamaz ve onu psikoloğa götürmeye karar verir. Psikolog, Sîmin’i “babasız büyüyen, şımartılmış, iyi aile kızı vakası” olarak değerlendirir (Baydar, 2018, s. 144). Bu örnekten anlaşılacağı üzere Psikolog, toplumsal cinsiyet rollerine bağlı birisi olarak karşımıza çıkar çünkü Türk toplumunda evin reisi babadır ve babalarının eğitiminden geçen çocukların terbiyeli oldukları; annelerinin, ya da diğer kadınların, terbiyelerinden geçenlerinse şımarık olacağı düşünülür. Bu yüzden Psikolog’un toplumun babalık rolüne bakışını yansıttığını görmekteyiz.

Baba, toplumsal cinsiyet rollerinde haneye para getiren, ev halkının istekleri için çalışan kişiler olarak tanımlanır. Bu yüzden *Sıcak Külleri Kaldı* romanında Mehmet İliç de bir baba olarak oğluna saat alamamanın eksikliğini yaşar. Babalık duygularını belli edememekle mesafeli olmakla ilişkilendirildiği için Mehmet İliç de çocuğuna karşı mesafelidir. Mehmet İliç, oğlu askere giderken bile onu ne kadar sevdiğini, onu kaybetmekten korktuğunu söyleyemez.

Erguvan Kapısı romanında Ülkü, Atilla Bey'i Umut'un ölmeden önceki son günlerinde neler yaptığını öğrenmek için ziyaret eder. Atilla Bey, ziyaret sırasında Umut'un annesinden özlemle bahsettiğini fakat babasından fazla bahsetmediğini söyler. Atilla Bey, toplumsal cinsiyet rolleriyle yetişen birisi olduğu için erkek çocukların babalarını model aldığını fakat duygusal olarak annelerine bağlı olduğunu söyler. Atilla Bey'in sözleri toplumsal cinsiyet rollerinde babalardan beklenen rolü açıkça gösterir. Özellikle erkek çocukların ilerleyen yaşlarda toplumsal hayattaki tavır ve davranışlarında babalarının davranışlarını taklit etmesi beklenir.

“...Umut sizden özlemle söz ederdi Sadece erkek çocukların annelerine duydukları, o tutkuyla tepki karışımı sevgiyle bağlıydı size. Ama babasından, Ömer Hoca'dan hiç söz etmezdi. Erkek çocuklar babaları model alırlar, ama duygusal olarak annelerine bağlıdırlar. Belki de bu yüzden.” (Baydar, 2020b, s. 248).

Kedi Mektupları romanında ise Kirli'nin sahipleri çocuk konusunu tartışırken erkek kahraman, eşine baba olmak istemediğini “bakabileceksen doğur” sözleriyle açıkça belirtir. Kirli'nin sahibini de bu sözlerinden dolayı geleneksel babalık rolü olarak değerlendirmek gerekir:

“Sahipleri çocuk konusunu tartışırken, adam, kadını uyarmış, ‘İşini, çalışmanı, hayat planlarını, her şeyini aksatacak. Bu koşulları kabul edebileceksen ve bakabileceksen doğur,’ demişti. ‘Benden pek medet umma,’ diyordu açıkça.” (Baydar, 2019b, s. 262).

Köpekli Çocuklar Gecesi romanında Doğa, yardıma ihtiyacı olan bir çocuk ve köpeğini görür. Doğa onlara yardım edebilmek için yaşadıkları yere kadar onları takip eder. Doğa, köpekli çocuğun yalnız olmadığını yaşadıkları alanda yardıma muhtaç başka çocukların da olduğunu da görür ve onlara yardım edebilmek için her gün yanlarına gider. Annesi, Doğa'nın tavırlarındaki değişimden şüphelenerek onu takip etmeye karar verir. Doğa'nın annesi gördüğü manzara karşısında hem şaşırır hem de oğluya gurur duyar. Doğa, annesine köpekli çocuğa yardım etmezse başına kötü bir olay geleceği düşüncesinden dolayı onları takip ettiğini itiraf eder. Doğa, babasının onu anlayamayacağını düşündüğü için annesinden bu durumu babasına anlatmamasını

rica eder. Baba, *köpekli çocuklar* ismiyle tanınan gruba çocuğunun katılmasına karşı çıkar ve şayet bu grubun peşine takılmak için evden ayrılırsa bir daha eve gelmemesi yönünde çocuğunu tehdit ederek kararından vazgeçirmeye çalışır. Baba ve çocuk aynı çağda yaşasalar da baba çağı yakalayamadığı için oğlunun hassasiyetini anlayamaz. Baba, otoritesinin sarsıldığını düşündüğü için öfkelenir ve öfkesini eşine yansıtır. Baba'ya göre eşi çocuklarını dünyada yaşanan her şeyden sorumlu olduğu bilinciyle yetiştirdiği için hata yapmıştır. Oysa ebeveynlik, anne ve babanın eşit sorumluluk almasıdır buna rağmen geleneksel aile yapılarının görüldüğü toplumlarda çocuğun yetiştirilmesinden anne sorumlu tutulur:

“Baba kıyametleri koparmış, işi ‘şimdi gidersen bir daha gelme’ye vardırılmış, biricik oğullarını gençlik uçarlılığı saydığı saçma karardan caydırmak için her yolu denemişti. ‘Sorumlusu sensin,’ demişti çaresiz öfkesini karısına kusarak. ‘Oğlanı böyle yetiştirdin. İnsandan sorumlusun doğadan sorumlusun, dünyadan sorumlusun, diye diye Mesih ruhu aşılamaaya çalıştın ona. Yok çevre, yok barış, yok savaş karşıtı aktivizm derken çocuğun aklına girdin. Oralarda ölüp giderse senin yüzünden olacak. Herkesi sorumluluğa çağıran sen, kendi evladının sorumluluğunu taşımadın.’” (Baydar, 2019d, s. 95-96).

4.4.2.2.2. Aykırı Babalık Roller

Erkeklığın en önemli statüsü babalıktır. Baba olan erkek, topluma performatif açıdan da kendini kanıtlamıştır. Bu yüzden egemen erkeklik söylemleriyle yetişmiş çoğu erkek baba olmak ister fakat bazı erkekler baba olmayı reddederler.

Sıcak Külleri Kaldı romanında Ülkü, hamile olduğunu hapisanede öğrenir. Bu yüzden çocuğunun gerçek babasının kim olduğunu hayatlarını zorlaştırmaması için oğlundan ve Ömer'den gizler. Ülkü, Umut'u doğurmadan hemen önce hapisten çıkar ve Ömer'le evlenirler. Ömer, Umut'u kendi nüfusuna kaydettirir. Çocuğun doğumundan kısa bir süre sonra Ömer ve Ülkü İstanbul'a taşınma kararı alırlar. Ömer, Umut'un biyolojik babası olmamasına rağmen Ülkü'nün sevgisini kazanmak için Umut'u önemser. Ömer ve Ülkü siyasi görüşlerinden dolayı tutuklanmamak için yurt dışına kaçarlar. Ömer, Moskova'da hayatına devam ederken Ülkü ise Fransa'da siyasi sığınmacı olarak kalır. Umut ise bir süre annesiyle Fransa'da yaşasa da uyum sorunu yaşadığı için Türkiye'ye döner. Ömer, Türkiye'ye dönemediği için Umut ile görüşemez. Yıllar sonra Ülkü'nün Moskova'ya gelmesiyle Umut'tan haber alabilen Ömer, Umut'un kendisine kırgın olduğunu anladığı için ağlar. Ömer, Umut'u özlediğini ve hayattaki en büyük pişmanlığının Umut'a sahip çıkamamak olduğunu

düşünür. Ömer, Umut kendi çocuğu olmadığı için onu bir görev gibi sahiplendiğini ve ona babalık yapmadığını itiraf eder. Ömer, bir taraftan da kendi yaratılışının bağlanmaya uygun olmadığını düşünür. Ömer, Umut kendi çocuğu olsaydı da gösterdiği bu sevgi ve ilgiden fazlasını gösteremeyeceğini fark eder. Ömer, Moskova’da yaşadığı yıllarda Ingrid isimli Norveçli bir kadınla birlikte olur. Ingrid, Ömer’e çocuk sahibi olmayı isteyip istemediğini sorar. Ömer, bu konunun şakasına bile tahammülü olmadığını, çocuk sahibi olmanın ciddi bir iş olduğunu, bu nedenle bir çocuğa babalık yapamayacağını beyan eder. Ingrid, Ömer’e çocuğun sorumluluğunu almasına gerek olmadığını sadece *biyolojik baba* olabileceğini söyler. Ingrid’in bu sözleri üzerine Ömer, Doğu kültürüyle yetiştiğini ve bu kültürde “oğlunu inkâr etmenin kitapta yazmadığını” söylese de Ömer, Ingrid’in çocuğunun babası olduğunu anladığında çocuğun sorumluluğunu almak istemez (Baydar, 2020a, s. 322). Bu yüzden Ingrid’le çocuk hakkında konuşmaktan kaçınır. Ömer, aile olmanın insanı sıradanlaştırdığını ve burjuvanın bir zevki olduğunu düşünür. Ömer, büyük fikirlerin ve uygulamaların insanıdır ve pasif bir yaşam ona göre değildir bu yüzden babalık rolünü reddeder:

“Çocuk konusu açılacak. ‘Ne söyleyeceğim ona?’ Burada kalmasını, birlikte yaşamalarını önerecek, belki de ısrar edecek. ‘Birlikte yaşayamayız, aramızda kadın-erkek ilişkisi olamaz, çünkü iktidarsızım, diyebilir miyim ona?’ Ya tümüyle psikolojikse durumum? Ya Ingrid’le yine eskisi gibi yoluna girerse her şey? Diyelim ki böyle bir sorun yok; bu anlamsız düzenin, bu ölüm dinginliğinin, bu korkunç emekliliğin- hayattan, devrimden, savaştan, yaşamaktan emekliliğin- bir ömür boyu sürmesine dayanabilir miyim?” (Baydar, 2020a, s. 327-328).

4.4.2.3. Evlat Rollerini

Geleneksel rollerin ağır bastığı toplumlarda, soy bağına gelecek nesillere taşıyacak kişi olarak erkek evlat kabul görür. Bu yüzden erkek evlatlar doğdukları andan itibaren soylarını en iyi şekilde temsil edecek erkekler olarak yetiştirilirler. Bu dönemde erkek çocuğa çevresindeki erkekler tarafından uyması gereken kurallar anlatılır:

“Erkek çocuklarının, bilhassa kız çocuklarına nazaran, daha aktif ve girişken olmaları beklenmektedir. Sokağa çıkıp oynamasında, diğer erkek çocuklarıyla kavga etmesinde, küfürlü konuşmasında veya ‘erkek’ işlerinde babasına yardım etmesinde pek bir sakınca görülmemektedir. Erkek çocuğunun kimlik inşası bu yaşta şekillenmeye başlamaktadır.” (Barutçu, 2013, s. 7).

Erkek evlat rolü, sadece çocuğun toplum içindeki konumunu belirlemez aynı zamanda anne ve babasının da toplumdaki konumunu belirler. Erkek evladı olan bir erkek, toplumda saygın bir yere sahip olur. Aynı şekilde bir kadının da erkek evlat sahibi olması aile içinde erkek evladı olmayan diğer kadınlardan ayrışmasına, büyük

ailenin içinde veya kamusal alanda karşılaştığı hemcinslerinin olduğu topluluklarda konumunun olumlu yönde değişmesine neden olur.

Oya Baydar'ın eserlerinde yer alan kahramanlar incelendiğinde evlat rolü olarak sadece geleneksel evlat rolüne yer verildiği tespit edilmiştir. Bu yüzden bu bölümde aykırı evlat rolleri başlığı açılmamıştır.

4.4.2.3.1. Geleneksel Evlat Roller

Cinsiyetinin farkında olmadan dünyaya gelen bebek öncelikle ebeveynlerinin sonrasında da toplumun kendisine dayatmasıyla cinsiyet rollerini öğrenir. Erkekliğin oluşumu çocukluktan itibaren şekillenir. Erkek çocuklar için daha doğmadan erkek cinsiyetiyle ilgili renklerde kıyafetler, erkekler için uygun görülen oyuncaklar alınır. Erkek çocuklar, ailenin her işine koşan; mücadele etmekten, savaşmaktan yılmayan; her zorluğu üstesinden gelebilecek karakterde olan bireyler olarak yetiştirilir. Bu yüzden erkeklerin güçlü, bağımsız ve baskın karakterde olmaları beklenir.

Oya Baydar'ın eserlerinde genellikle ebeveynleriyle güven bağıını oluşturamamış çocuklar vardır. Bu çocukların ebeveynleri siyasi sorumluluklarından dolayı çocuklarıyla yeterince ilgilenemedikleri için çocuklar sevgisiz büyür. *Kayıp Söz* romanındaki Deniz, *Sıcak Külleri Kaldı* ve bu romanın devamı niteliğindeki *Erguvan Kapısı* romanındaki Umut, *Yolun Sonundaki Ev* romanındaki Umut ebeveynleri tarafından yeterince ilgi ve sevgiyle büyütülmemiş çocuklardır. *Erguvan Kapısı* romanında karşımıza çıkan Teo ise annesine âşık bir çocuk olarak anlatılır.

Kayıp Söz romanında Deniz, ailesi tarafından duygusal açıdan ihmal edilmiş bir çocuktur. Deniz'in ebeveynleri kendi alanlarında ünlü isimler oldukları için çocuklarının da kendileri gibi başarılı olmasını isterler. Deniz ise anne ve babasının bu istekleri altında ezilir. Bu durum Deniz'in ilkokul çağlarındayken anne ve babasıyla röportaj yapmak için gelen genç muhabirin sorusuna verdiği yanıtta da anlaşılır. Genç muhabir, Deniz'e Elif ve Ömer Eren'in çocukları olmanın nasıl bir duygu olduğunu sorar. Deniz, bu soruyu kendi alanlarında ünlü olan iki insanın evladı olmanın kötü bir duygu olduğunu ve kendi kimliğini bulmanın zor olduğunu söyleyerek cevaplandırır. Erkek çocuk, ailenin soy bağıını temsil ettiği için her zaman ailesinin ismine yakışır işler yapmak zorunda kalır. Bu yüzden erkek çocuklar kendilerini baskı altında hissederler. Erkek evlat olarak Deniz de ailesinin kendisinden sürekli başarılı olması

yönündeki beklentisinden dolayı ailesine yıllarca başarılı olduğu ve çevresiyle iyi ilişkiler içinde olduğu yalanını söyler. Deniz, erkek çocuk olarak başarılı olmasının istendiğinin farkındadır fakat başarılı olmak için çabalasa da başaramaz. Deniz, yurtdışındaki eğitimini yarıda bırakıp döndüğünde ise ailesi onu anlayış ve şefkatle sarıp sarmalar. Deniz, ailesinin içtenlikle destek olmadıklarını düşündüğü için bu karşılamayı yapay bulduğunu ifade eder. Oğlunu hep eleştiren, başarılı olması için uğraşan Elif, oğlu yurtdışındaki eğitimini yarıda bırakıp döndükten sonra düşünceli ve nemli gözlerle oğluna bakar; Ömer Eren ise çevresine karşı hiçbir şey olmamış, oğlu üniversiteyi bitirip de ülkeye dönmüş ve iş arıyormuş gibi davranır:

“Dibe vurmuştu. Ailecek, toplu bir yalanın içindeydiler, kötü yazılmış bir oyundaki rollerini iyi oynamaya gayret eden oyuncular gibiydiler.” (Baydar, 2020c, s. 85).

Ömer Eren, Deniz’in kendisinin istediği gibi bir evlat olmamasından dolayı bir hayal kırıklığı yaşar. Sancar’ın da belirttiği gibi “Babaların kendi oğullarının yaşamı üzerinde kurmaya çalıştıkları otorite ile modern toplumun ‘kendi kaderini çizen özgür erkek birey’ imgesi arasındaki çatışma sık sık baba-oğul ilişkisini koparan boyutlara ulaş[ır]” (Sancar, 2020, s.130). Ömer, zamanla oğlunun büyük işler peşinde koşmayacak bir karaktere sahip olduğunu anlar; ancak ondan vazgeçmek de istemez. Babasının zorlamalarıyla Bağdat’a giden Deniz, ailesini aradığında affedildiğini ve kendisiyle övündüklerini anlar. Deniz, ailesinin kendisinin savaş fotoğrafçılığını öğrenmesini ve bu işte iyi olmasını hiçbir şey yapmamasına tercih ettiklerini düşünür. Deniz, ailesinden kendisini olduğu gibi kabullenmelerini istese de bu gerçekleşemez ve ailesiyle daima kabullenme-çatışma ikilemi arasında devam eden çatışma söz konusudur. Deniz, savaş fotoğrafçılığı yaptığı Irak’ta gördüğü vahşetten sonra iyice içine kapanır. Deniz, kendini güvende hissetmek için çocukluğunda anne ve babasıyla gittikleri Şeytan Adası’nı seçer. Deniz, bu adada çocukluğunun güzel günlerini hatırlar. Şeytan Adası’nın ve konakladığı Gasthaus’un sahipleri Deniz’i benimseyip adanın sakini olarak görmeye başlar. Deniz de ada halkını benimseyip sevmeye, adayı evi olarak görmeye başlar:

“Yaralı hayvan gibi saklanacak in, bir sığınak arıyordu kendine, fazlasını buldu. Hiçbir yere ait değildi o zamana kadar, ait olabileceği bir yer buldu. Oradaki insanları sevdi: balıkçıları, adalı köylüleri, küçük ahşap kilisenin Meçhul Asker Kaçağı’nı tanıyan yaşlı papazını, İslam dinine, Doğu kültürüne meraklı genç öğretmeni, kaçak içkinin en iyisini imal etmekle övünen Ayı Jan’ı, Ulla’nın dedesini, ninesini...” (Baydar, 2020c, s. 106).

Sıcak Külleri Kaldı romanında Umut, annesinin ve babasının onu bırakıp yurtdışına gitmelerine üzülür. Umut, karakter olarak uyumlu bir çocuktur fakat annesiz babasız büyümenin de getirdiği eksiklik duygusuyla daha fazla içine kapanır. Ülkü, Moskova’dan Paris’e geçince oğlunu yanına alır ama Umut dil güçlüğü çektiği için

uyum sağlayamaz ve Türkiye'ye dönmek ister (Baydar, 2020a, s.308). Umut, çocukluğunda babası olarak bildiği Ömer'i özler ve Ömer'in kendisini terk ettiğini düşünerek üzülür. Ülkü, bütün erkek çocukları gibi Umut'un da o yaşlarda güçlü bir baba figürüne ihtiyaç duyduğunu anlatır. Umut, Paris'e geldiğinde Ülkü isterse Ömer'e ulaşabileceğini söyler. Umut, babasına ihtiyaç duyduğu zamanlarda yanında olmadığı için kırgındır bu yüzden annesinin teklifini kabul etmez.

Sıcak Külleri Kaldı romanının devamı olarak düşünülen *Erguvan Kapısı* romanında da Umut'un iç dünyasına yer verilir. *Sıcak Külleri Kaldı* romanında Umut'un ölümü daha az işlenirken *Erguvan Kapısı* romanında Umut'un ölümü Derin ve Ülkü tarafından araştırıldığı için ana düğümlerden birisi olarak karşımıza çıkar. Derin, Umut'u son gören kişilerden olan Atilla Bey'in evini ziyaret eder ve Umut'un evde kalan eşyalarını alır. Derin, Umut'un kişisel eşyalarının ve kitaplarının yanında üzerinde süslü harflerle *Umut'un Anı Defteri* yazan bir defter bulur. Derin, erkek çocuklarının anı defteri tutmadığını düşünür. Umut'un erkek çocuklarından beklenenin aksine daha naif ve kırılğan olması toplumsal cinsiyet rollerine aykırı bir erkek çocuk örneği olarak karşımıza çıkar. Umut, anı defterinde anneannesinin kendisini dışarı çıkarmadığını, dışarı çıktığında ise anne ve babasının siyasi görüşleri nedeniyle yurtdışına kaçmalarından dolayı akranları tarafından zorbalığa uğradığını anlatır. Umut'un sokakta oyun oynamak istediği arkadaşları Umut'u anne ve babası olmadığı için zayıf görürler. Bu yüzden Umut'u rahatlıkla üzecek şeyler söylerler. Umut'un sokakta ve okulda maruz kaldığı bu zorbalık, ataerkil sistemin kendinden olmayana karşı uyguladığı şiddetin bir yansımasıdır. Umut ise akranlarına karşı kendini korumak için daha fazla içine kapanır ve duygularını anı defterine yazmaya başlar:

“Sevgili anı defteri, benim hiç arkadaşım yok, benim en iyi arkadaşım olacaksın. Bir tek Mikim var, ama o bir kedi. Her şeyi anlamıyor ki. Çocuklar dışarda top oynuyorlar. Bir oynatsalar en çok sayıyı ben yaparım. Ama hem anneannem sokağa çıkmama izin vermiyor hem de çocuklar beni istemiyorlar. Muhallebi çocuğunun tekisin, iyi oynayamazsın. Üstelik senin baban kominizmiş, annenin de ne yaptığı belli değilmiş, dedi kumaşçının pis şişko oğlu.” (Baydar, 2020b, s. 202).

Umut, annesi Ülkü'nün yanına Fransa'ya taşınır fakat orada iken annesinin ne kokusunun ne de yüzünün artık eskisi gibi olmadığını düşünmeye başlar. Ülkü bu durumun farkındadır ve çocuğu ile yakınlaşmak ister. Umut ise annesinin kendisini özlemediğini, âdeta tamamlaması gereken bir görevi yerine getirmek için kendisini yanına aldığı düşünür. Bu nedenle eskisi gibi bir yakınlık kuramaz. Umut, annesiyle

konuşamadıklarını hatta annesinin geçmişle ilgili hiç konuşmadığını fark eder. Umut, dünyadaki tüm çocukların hakları için savaşırken kendisinin de bir çocuk olduğunu unutan ve kendisini ihmal eden anne ve babasına fazlasıyla kırgın ve sitemkârdır.

Yolun sonundaki ev olarak anılan binada ilk doğan çocuk olan Umut, annesi, anneannesi ve apartmandaki diğer komşular tarafından büyütülür. Umut, dokuz yaşlarındayken babasını merak eder ve apartmanda en iyi anlaştığı kişi olan Canset'e babasını sorar. Canset, Umut'a babasıyla ilgili gerçekleri anlayabilmesi için zamana ihtiyacı olduğunu söyler. Canset, kendisinin de babasız büyüdüğünü bu durumu anlamasının uzun sürdüğünü fakat ikisinin de babalarının "kötülüğe direnen kahraman[lar]" olduğunu söyler (Baydar, 2018, s. 51). Umut, Canset'in cevabıyla babasını kahraman olarak düşünür ve babasının bir kahraman olmasından hoşlanır. Erkek çocuklar, Latent dönemde (7. ve 9. yaş arası), hemcinsleriyle daha sıkı ilişki kurarlar bu yüzden Umut da babasını kahramanlaştırır. Direnişçi sözcüğü Umut'un belleğine kötülüğe *direnen kahraman* ve *ölüm* kavramlarıyla iç içe geçer. Bütün erkek çocuklar gibi, babasının kahraman olduğunu düşünmek Umut'a iyi gelir.

Erguvan Kapısı romanının önemli kahramanlarından birisi olan Teo, annesinin babasını aldattığını öğrendikten sonra saplantılı bir ruh hâline bürünür. Teo, erkek çocuk olarak annesinin babasını dolayısıyla da kendisini aldatmasını kabullenemez. Bu nedenle annesine karşı saplantılı birisi olarak yetişir. Teo, babasının annesine hayranlık duymasını kıskanır. Teo'da Oedipus kompleksi görülür. Oğlan çocuklarının annelerini babalarından kıskanması olayının tanımı olan Oedipus kompleksi, Freud tarafından Yunan Mitolojisinde kıskançlık yüzünden babasını öldürüp annesiyle birlikte olan Oedipus'tan esinlenerek adlandırılmıştır. Teo için annesi, mükemmel bir işçilikle yapılmış bir sanat eseri gibi olduğu için tüm kadınlarda ondaki gibi bir kusursuzluğu arar. Teo bu yüzden Derin'e ayrı bir ilgi duyar:

"Yirmi yaşlarında olmalıydı. İfadesiz denebilecek kadar çizgisiz, dingin, biraz da solgun yüzünü çevreleyen koyu buğday rengi saçları ensesinde bir tokayla tutturulmuştu... Güzel mi, çirkin mi anlayamazsınız; güzelle çirkinin ötesinde, bir başka estetik kavram, akılla değil inançla kavranabilecek bir ölçü ararsınız. O tasvirlerdeki Meryem suretlerinin bakışları çizgilerin, renklerin, figürlerin arasından, onların tümünü yok ederek sıyrılıp size ulaşırlar ve bir daha unutmayacağınız biçimde kazanırlar belleğinize. Kızın bal rengi gözleri, o muhteşem tasvirlerin gözleriydi. Bakışlarından yansıyan gizli ışık, tıpkı en eski Meryem tasvirlerinde olduğu gibi, yüzünün çizgilerini silikleştiriyor, neredeyse görünmez kılıyordu." (Baydar, 2020a, s. 35-36).

4.4.2.4. Erkeklik Roller

Erkeklik, biyolojik olarak erkek olmakla ve erkek cinsel organına sahip olmakla ilişkili değildir; erkeklik, toplumun erkekten beklediği rol ve sorumluluklardır. Mehmet Bozok'un da belirttiği gibi erkeklik "farklı olgular olan toplumsal ve kültürel bakımdan erkek olarak kabul edilmeye, erkek biyolojisine, erkeklığe ilişkin bir beden algısına ve hatta erkeklik temsillerine" işaret eder (2011, s. 15).

4.4.2.4.1. Geleneksel Erkeklik Roller

Sıcak Külleri Kaldı romanında toplum, siyasetin içinde yer almak isteyen kadınların, kadını tüm özelliklerini bir kenara bırakmalarını talep eder. Ülkü Öztürk ise asla kahraman olamadığını, patriarkal sistemin kendisinden talep ettiklerini ona veremediğini belirtir:

"Hiçbir zaman sıkı bir militan olmadım ben,' diye düşünüyor. Bazen böyle olmayı istediğim halde, kör inancın işleri kolaylaştırdığını bildiğim halde hep soru sordum. Yemez içmez, sevişmez, ağlamaz, buruşmaz, kırışmaz devrimci bacı olmadım; romanlarda bile sevemedim böyle kadın karakterlerini. Kahramanların kumaşından biçilmemişim" (Baydar, 2020a, s. 36).

Ülkü, 1 Mayıs İşçi Bayramı yürüyüşünde hangi grupla yürümesi gerektiğine karar veremez. Kadınlarla birlikte bayrama hazırlandığı için onlarla yürümenin doğru olacağını düşünse de onlarla yürümekten vazgeçer. Sosyalist partilerin birinin yürüyüş koluna girmek ister fakat eşinin tanınan bir siyasetçi olmasından dolayı özgürce istediği yerde duramayacağını anlar. Kadınlar, kamusal alandaki varlıkları ne kadar güçlü olsalar da eşlerinin konumları yüzünden kendilerini ait oldukları yerde hissedemezler. Ülkü'nün siyasi alanda ilerlemesinde birinin eşi, Ömer Ulaş'ın eşi, olmasının etkisi vardır; aksi takdirde kadın kimliği ile ilerleyebilmesi mümkün değildir. Siyasi anlamda ilerlemede ise yine bir sınır vardır çünkü kadındır: Ülkü, parti içerisinde kendini geliştirir fakat yönetim kadrolarının içinde yer alamaz. Zaten Ülkü de yükselmek istemediğinden yönetim kadrosunda olmak için uğraşmaz:

"Ülkü'nün son yıllarda gerek teoride gerekse eylemde aldığı yol küçümsenecek gibi değildi. Ömer Ulaş'ın karısı olmasa, çok daha önemli yerlere gelebilirdi. Ama Ülkü bu durumdan hiç rahatsız görünmüyordu. 'Benim inancım var, ama imanım yok; bir de canım, harekette yükselmek için önkoşul olan iktidar hırsım yok,' demişti bir gün." (Baydar, 2020a, s. 276).

Ömer Ulaş, Ülkü'ye gecekonduda yaşayan kadınlara görüşlerini anlatmak için giderken çocuğu da yanına almasını ister. Çocuğun varlığı görüşmelere yasallık katar ve gecekonduda yaşayan kadınların Ülkü'ye yakın hissetmelerini sağlar. Siyasal bir

alandanda mücadele içinde olan bir kadının kabul görmesi için evli ve çocuklu olması gerekir. Erkekler ise kadınların bu konularını kendi iktidar alanlarında yer edinebilmeleri için kullanır. Geleneksel erkeklik rollerinde erkekler iktidarda kalmak ve yerlerini korumak için ellerinden gelen çabayı gösterirler.

Erkekler, çocukluklarından itibaren erkekler ağlamaz söylemiyle büyüdükleri için duygulandıkları durumlarda ağlayamazlar. Erkekler için ağlamak ayıplanan bir davranış olarak görülür. *Sıcak Külleri Kaldı* romanında Mehmet, oğlunu askere gönderirken her ne kadar duygularını bastırmaya çalışsa da bunu başaramaz ve ağlar. Bunun zerine oğlu, babasından ağlamamasını ister çünkü oğluna göre ağlamak toplum nezdinde ayıplanacak bir davranıştır. Mehmet, hayatı boyunca birçok üzücü olay karşısında ağlamadığını fark eder. Mehmet, yaşadığı olaylardan sonra oğlu askere giderken neden ağladığını ve ağladığı için kendini neden rezil ettiğini anlayamaz. Mehmet, kadınların doya doya ağlayabildiklerini ve ağlamanın onları insanlaştırdığını, gzelleştirdiğini düşünür:

“ocuğun, dehşet içinde debelendiğini, babasını ittiğini uzaklaştığını, ‘Baba çok ayıp oluyor, kendini topla,’ dediğini, hıçkırıklarını tutmakta güçlük çektiğini ve o anda oğlundan gerçekten nefret ettiğini hatırladı. Mehmet İliç o güne kadar hiç ağlamamıştı. Ne gençlik günlerinde arkadaşları vurulduğunda ne Denizler asıldığında ne anası babası öldüğünde ne de işkencede, hapiste... şimdi neden ağladığımı, neden kendini el leme rezil ettiğini anlayamıyordu. Oysa karısı, sadece karısı mı, bütün asker anaları, doya doya ağlıyorlardı işte. Ağladığıa da insanlaşıyorlar, gzelleşiyorlardı.” (Baydar, 2020a, s. 478).

Toplumsal cinsiyet rollerinde erkeklere ilk olarak kadınların alt sınıf (madun) olduğu öğretilir. Bu yüzden geleneksel erkeklik rollerini benimseyen kişiler eğitim seviyeleri ne olursa olsun kadını alt sınıf, ikincil bir tür olarak görürler. *Sıcak Külleri Kaldı* romanında lk’nn çalıştığı gazetede ki dış haberler müdürü Andr gibi. Dış haberler müdürü Türk bir kadının saygın bir Fransız gazetesinde önemli bir görevinin olmasından rahatsızdır. Andr, ne kadar eğitimi ne kadar modern bir insan gibi görünmeye çalışırsa çalışsın kadınlara karşı önyargılı tavırlarından dolayı geleneksel erkek rolü temsilcisidir.

Yine aynı romanda Cem ve ünlü bir gazetenin ses getiren yazılarına imza atan yazar arkadaşı, konuşurlarken hayatlarının sıradanlığından sıkıldığıklarını keşfederler. Yazar, tanınmış ve güçlü birisi olduğu halde sıkıntıdan patladığını kendisinden utanmasa, çevresindeki insanların dedikodularından ekinmese bir psikoloğa giderek depresyon geçirip geçirmediğini öğrenmek ve tedavi olmak istediğini belirtir. Bu örnekten de anlaşılacağı üzere toplumsal cinsiyet rolleri gereği erkeklerin, ruhsal

olarak kendilerini iyi hissetmeseler de duygularını paylaşmamayı öğrendikleri için yardım isteyemedikleri görülmektedir.

Geleneksel erkeklik rolü kendilerini devrimci muhalif olarak nitelendiren erkeklerde de rastlanan bir davranıştır. Devrimci muhalif erkekler her ne kadar kendilerini diğer siyasi görüşlere mensup erkeklere göre daha eşitlikçi görseler de kadınları yüksek politika işlerinde görmek istemezler. *Yetim Kalacak Küçük Şeyler* anlatısında da kadınların özel alandan çıkıp kamusal alana girdiklerinde erkekler tarafından üst düzey görevler verilmediği romanın anlatıcısı kadın tarafından vurgulanır:

“‘Küçük ‘devrimci muhalefet’ grubumuzun -o günlerin jargonuyla ‘yuvar’ denirdi-bilimkadınları sayılıyorduk.’ ‘Beraber çalışın; Türkiye’nin sosyal yapısını, bir de devrim modellerini araştırın,’ demişti arkadaşlar. Ne de olsa yüksek politika erkeklerin işiydi. Bize düşün, kitaplara gömülüp yazıp çizmekti.” (Baydar, 2014, s. 31)”.

Erkekler, kadınlardan ideolojileri nedeniyle hapisaneye düştüklerinde kadın kimliklerini bırakmalarını, daha maskülen olmalarını bekler. Bu nedenle kadınların bakımlı olmaları, makyaj yapmaları garip karşılanır. *Yetim Kalacak Küçük Şeyler* anlatısında da hapisanede makyaj yapmaya devam eden kadın, erkek iktidarın dayattığı bu düşünce biçiminden dolayı başlarda yadırganır. Kadın, arkadaşlarına kendilerini tutsak eden zihniyete inat her zaman neşeli ve bakımlı olmanın da iktidarı protesto etmenin bir yöntemi olduğunu anlatır. Koğuştaki diğer kadınlar da bu protestoya katılarak eril iktidara karşı isyanlarını gösterirler:

“Hapishane koğuşundaki kızlar da başta yadırgamışlardı: Her sabah, diş fırçalar gibi gözlerini boyayan devrimci abla! Onlara, kendilerini tutsak edenlere inat neşeli, bakımlı, boyalı, güzel olmaları gerektiğini anlatmıştı da makyaj yapmak, göze rimel çekme moda olmuştu koğuşta.” (Baydar, 2014, s. 228).

Yetim Kalacak Küçük Şeyler romanında psikolojik tedavi gören anlatıcı kadın, duygusal boşlukta olduğu bir anda yakın arkadaşının kocası olan ve iyi aile babası ve bir ağabey olarak gördüğü adamın tecavüz girişimine uğrar. Anlatıcı kadının karşı çıkışlarına “hayatını karartırım” tehditleriyle cevap verir (Baydar, 2014, s.309). Kadın, adamı yaralayarak kendini kurtarır. Adam evi terk ettikten sonra anlatıcı kadın davetkâr kıyafetlerini atacağını ve aklını bulandırdığını düşündüğü ilaçlardan kurtulacağını söyler. Anlatıcı kadın, toplumsal cinsiyetin mağdur suçlayıcı zihniyetinden dolayı hatayı kıyafetlerinde, kullandığı ilaçlardan dolayı bulanıklaşan zihninde yani kendinde arar:

“Yarın çingenepembesi, fıstık içi davetkâr giysilerimi yakacağım, saçlarımı erkek çocuk gibi kestireceğim, bütün ilaçları alıp bulutlardan sıyrılacağım. Yarın kendime döneceğim. (Baydar, 2014, s. 309)”.

Erguvan Kapısı romanında Arın Murat’ın arkadaşlarından birisi olan Mete, Teo’ya aradığı Bizans kapısını bulması için yardım eder. Mete, Teo’ya Derin ile aralarındaki ilişkiyi sorar. Teo’nun Derin’le aralarında bir ilişki olmadığını söylemesi üzerine Mete, Teo’dan onunla ilgilenmesini rica eder. Mete, Derin’in babasının ölümünden sonra savrulduğunu bu yüzden de babasının yerine koyabileceği birisine ihtiyacı olduğunu düşünür. Mete, okumuş kendini geliştirmiş bir birey olsa da geleneksel erkeklik öğretileriyle yetiştiği için bir kadının erkeğin yardımını almadan iyi olamayacağını düşünür:

“Becerebilersen kıza sahip çık. Babasına çok bağlıydı, annesi dünyaya ilgisiz bir kadındır, laf aramızda içki şişesinden başka bir şey görmüyor gözü. Arın öldüğünden beri büsbütün beter oldu. Kızın akıllı uslu birine ihtiyacı var. Babasının yerini de alabilecek, onu buralardan alıp götürececek birine.” (Baydar, 2020b, s. 173).

Erguvan Kapısı romanında Kerem Ali’nin üyesi olduğu örgüt, Teo’nun ajan olduğunu düşünür. Kerem Ali’ye Teo’yu öldürme emri verilir. Kerem Ali, bir insanı öldüremeyeceğini bilse de iktidardaki yerinden olmamak için bu emre karşı gelemez. Kerem Ali, endişeli ve korkulu bir halde Teo’yu öldürmek üzere araştırma yaptığı surlara gittiğinde onun daha önce başka birisi tarafından öldürüldüğünü görür ve panikle olay yerinden uzaklaşır. Kerem Ali, olayın şokunu atlattıktan sonra silahı düşürdüğünü fark eder ve daha önceden tanımadığı bir duygu olan *korku* duygusuyla tanışır. Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında erkeklerden her durum karşısında cesur olmaları ve korkmamaları istenir. Kerem Ali de öğrenilmiş bir davranış kalıbının dışında bilmediği bir duygu hissedince panikler ve sakin kalabilmek için uğraşır.

Hiçbiryer’e Dönüş romanında kadın kahraman, çocuk sahibi olmak isterken erkek kahraman eşinin çocuk doğurmasının zamanı olmadığını düşünür. Ataerkillik, kadın bedeni üzerinde söz söyleme hakkını erkeklere tanıdığı için kadının kararı erkek tarafından sorgulanır ve kabul görmez. Erkek kahraman, normal ilişkilerinde yumuşak ve duygusal bir kişi olsa da siyasal yaşamında uzlaşsız ve hoşgörüsüz bir tavır sergilemeyi normal kabul eder. Eril tahakküm kadınları denetim altına aldığı gibi erkekleri de denetim altında tutar ve erkeklerin duygusal bir karakter olmalarına izin vermez:

“Yumuşak bir insandı. Onun kadar duygulu erkeğe hiç rastlamadım. Ama bilirsin, siyasal hareket söz konusu olduğunda uzlaşsızdı, hatta sekterdi.” (Baydar, 2019c, s. 141).

Çöplüğün Generali romanında Komutan, terfi beklediği sırada emekli edildiğinden dolayı hayal kırıklığına uğrar. Emeklilik, erkekler için iktidarlarını başka erkeklere devretme olarak düşünülür bu durumu gururlarına yediremezler. Komutan, çevresindeki insanların emekli olduktan sonra kendisine daha aldırılmaz, ilgisiz ve uzak olduğunu düşünür. Komutan emekli edildiği yetmezmiş gibi aynı dönemde cinsel açıdan da bir iktidar kaybı yaşar. Komutan, bir erkek için iktidar kaybı anlamına gelen her iki durumdan da utanır. Komutan, gücünü kaybettiğini dolayısıyla da erkekliğini yitirdiğini düşünür. Komutan'ın aynı zamanda dayanılmaz şekilde başı ağrır fakat eşinin ısrarlarına rağmen doktora gitmek istemez. Komutan için beyninde bir hastalığın olması da iktidarını iyice sarsacak bir durumdur.

Erkekler, kamusal alandan emekli edildiklerinde özel alanda kendilerini işe yaramaz olarak hissederler. *Yolun Sonundaki Ev* romanında apartmanın üst katında oturan Amca da emekli olduğunda bu durumu kabullenemez ve duygularını “Zaferler için donatılmış şu silahsız, mağlup askerlere benziyor hayat” sözleriyle anlatır (Baydar, 2018, s. 19). Amca, sadece emekliliği değil düşkünlüğü ve hastalığı da kendine yakıştıramaz.

Toplumsal cinsiyet rollerinde erkek iktidarda olmak istiyorsa duygusuz olmak zorundadır. Erkekler her zaman duygularını saklamaları öğretilir. Erkeklerin duygularını açık etmeleriyle güçsüzlüğü kabul etmeleri bir tutulur. *Kayıp Söz* romanında Elif, “Erkekler en yakın arkadaşlarıyla bile paylaşmazlar acılarını, çünkü acılar yenilgi gibi gelir onlara. Güçsüzlüklerini en yakınlarına bile göstermekten çekinirler. Erkeklerin dert ortağı yoktur, çünkü derdi olmak zaftır onlar için,” sözleriyle toplumun erkeklere biçtiği duygularını belli etmeme rolünü gözler önüne serer (Baydar, 2020c, s. 169).

4.4.2.4.2. Kırılğan Erkeklik Roller

Bu başlık “Aykırı Erkek Roller” olarak da açılabilirdi ancak toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıkan erkekler için kullanılan *kırılğan erkeklik* adlı bir kavram olduğu için başlıkta bu adlandırmayı kullanmayı tercih ettik.

Erkeklik, biyolojik olarak erkek olarak kabul edilen bireylerden toplumun beklediği roller olarak tanımlanmaktadır. Erkekliği de tıpkı kadınlık gibi öğrenilen bir statü olarak kabul ederiz. *Kırılğan erkeklik* kavramı ise biyolojik olarak erkek olan bireylerin sonradan kazandıkları bu rolleri kaybettikleri zaman yaşadıkları kaybetme korkusunu ele alan bir kuramdır. Kırılğan erkeklik kuramını (Precarious Manhood

Theory), ilk olarak 2008 yılında Vandello ve arkadaşları “erkeğin doğuştan şekillenmediği sonradan yaratıldığı” fikrinden yola çıkarak yaptıkları deneyin sonucunda kullanılır (Vandello etc. 2008’den aktaran Sakallı ve Türkoğlu, 2019, s. 62).

Oya Baydar’ın eserlerinde erkek kahramanların çoğunlukla geleneksel erkeklik rolleri içerisinde yer aldıkları görülmüştür. Geleneksel erkeklik rollerinin yanında sayıca daha az kahramanın aykırı erkek rollerini temsil ettiğini tespit ettik. Bu bölümde inceleyeceğimiz kahramanlar, erkekliklerini kaybetme korkusu içinde oldukları için kırılmalı erkeklik başlığında incelemeyi uygun gördük:

Hiçbiryer’e Dönüş romanında isimsiz erkek kahraman, yazdığı bazı şiirlerin uygun görülmemesinden dolayı bir süre cezaevinde kalır; cezası bitip tahliye edildikten sonra tekrar hapse girmemek için yurtdışına çıkar. Adam, Berlin Duvarı’nın yıkılması ve ardından da Sovyetler Birliği’nin dağılmasıyla sosyalist devrime olan inancını yitirir. Adam, tüm hayatını devrimin başarıya ulaşacağı düşüncesiyle şekillendirdiği için üst üste yaşanan bu yıkımlar onu hayatındaki tüm iktidar alanlarını kaybettirdiğine inandırır. Dökmen erkeksilik için “iş dünyasında yarışmacı ve başarı yönelimli olmayla ilgili özellikler içer[diğini]” ifade eder (Dökmen, 2009, s. 104). Dökmen’in bu görüşüne ilave olarak erkeksiliğin, siyasi hayatta da başarılı olmalarını beklediğini eklemek doğru olacaktır. Bu yüzden *Hiçbiryer’e Dönüş* romanında isimsiz kahraman hayatta ve siyasette istediği başarıları elde edemediğinden dolayı intihar eder. Toplum, erkeklere mücadele etmesini hep iktidarda kalmasını öğretir. Bu örnekte görüldüğü gibi hayallerine ulaşmakta başarısız olan erkek, kendini zayıf görür ve yaşadığı bu hayattan kurtulmak ister. İntihar teması *Kedi Mektupları* romanında da görülür. Yoldaş adlı kedinin sahibi özel hayatında ve siyasi hayatında istediği başarıları elde edemeyince hayal kırıklığı yaşar ve intihar eder.

Erguvan Kapısı romanında da Kerem Ali’nin amcasının oğlu, ailesi tarafından “uygunsuz” olarak görülen bir kadına âşık olur. Erkekler, toplum tarafından onaylanan davranışları yapma yükümlülüklerinin yanı sıra ailesi tarafından onaylanan evlilikleri yapmak zorundadırlar. Bu yüzden Kerem Ali’nin kuzeni de kontrolün kendisinde olmadığını düşünür ve intihar eder:

“O yıl küçük amcamın tek oğlu intihar etmişti. İntihar sözcüğünün kendini öldürme anlamına geldiğini o sıralarda öğrendim. Annem dövünüp dururken, ikide bir ‘Vah yavrum! Her iş dengi dengine olmalı; sen tutup o uygunsuz kadını seversen, dengin olmayana karasevda getirirsen iflah etmezsin dedik, dinlemedi,’ diye feryat ediyordu.” (Baydar, 2020b, s. 118).

O Muhteşem Hayatınız romanında da Toplayıcı isimli kahraman, Diva'nın fotoğraflardaki bebeğin kendi bebekliği olmadığını söylemesi üzerine hayal kırıklığına uğrar. Bu yüzden sinir krizi geçirir ve intihara kalkışır. Toplayıcı kurmak istediği dünyada kontrolü kaybettiğini hissettiği anda hayatından vazgeçmeyi düşünür:

“Baudrillard'ın belirttiği gibi koleksiyon tutkulu bir kaçıdır. Ne var ki objelerin kaçarak elde edilen denge nevrotik bir dengedir. Objenin ancak mevcut olmadığında değer kazandığı durumda koleksiyoncu ancak bir eksiklik vasıtasıyla kendini toparlar. Koleksiyonu saf biriktirmeden, objelerin öylesine toplanmasından ayıran, onu kültürün alanına sokan şey eksiklik, tamamlanmamışlıktır, bunlara eşlik eden tutkulu arayıştır. Objeler araçsal seriler içine sokulup toplandığında dünyanın, zihinsel seriler içine sokulup toplandığında ise zamanın egemenlik altına alınmasına yardımcı olur. Koleksiyoncu zorlanımsal bir şekilde dizisellik oluşturmaya yönelir, eksikliğe ilişkin endişesiyle baş etmek için saplantısal olarak hep bir sonraki objenin peşinde koşar; objelerin ele geçirilmesi yinelenmek zorundadır. Koleksiyoncu fanatizme kapıldığı ölçüde gerçek dünyadan ve insanlardan uzaklaşır, kendi bütünlüğünü objeler yoluyla kurma eğilimi insanı yalnızlığa doğru iter” (Çabuklu, 2007, s. 76).

Yolun Sonundaki Ev Binbaşı Adil Bey, orduda aktif görev almamak için *sağlığı kına hizmetine elverişsiz* raporu alır. Askerlik vatan ve namus görevi olarak düşünüldüğü için toplum tarafından kutsal kabul edilen görevlerdendir fakat görüldüğü gibi bu romanda Binbaşı Adil Bey ona bir kutsallık atfetmez. Bu durum geleneksel kalıpların dışında durduğunun bir göstergesidir.

Sıcak Külleri Kaldı romanında Arın'ın arkadaşı Cem, edebiyata ve felsefeye meraklı olmasından dolayı arkadaşları tarafından Aristo Cem olarak bilinir. Cem'in sosyal bilimlere olan ilgisi diğer erkekler tarafından kadınsılık olarak düşünüldüğü için dalga geçilir. Erkekler, erkekliklerinin tehdit altında olduğunu hissettiklerinde erkekliklerini kanıtlamak için ya şiddete başvururlar ya da Cem'in arkadaşlarının yaptığı gibi *kadınsılık* özelliği taşıyan erkeği çeşitli adlandırmalarla gruptan ayırırlar. Bu durum bize iktidar yapısının entelektüel bakımdan kendini göstermek isteyen erkekleri kabul etmediğini gösterir.

İncelediğimiz örneklerde de görüldüğü gibi geleneksel erkeklikte başarı ve statü önemlidir. Erkeklik için başarı ve statünün kaybı kadınsılık göstergesi olarak kabul edilir. Bu yüzden erkekler, kadınsılıktan kurtulmak için erkekliklerini çeşitli şekillerde sınarlar. Yukarıda yer alan örneklerde ise erkek kahramanlar, erkekliklerini kanıtlamak yerine iktidar öznesi olmak istemeyen kırılğan erkekler olarak karşımıza çıkar.

4.4.3. Oya Baydar'ın Eserlerinde Kadın Söylemi (Écriture Féminine)

Dil, bir toplumun kültür belleğinin gelecek nesillere aktarılmasında önemli bir taşıyıcıdır. Dil aynı zamanda bir milletin düşünce biçimini de gösterir. Bu yüzden toplumların dili kullanma biçimleri onların cinsiyetlere yaklaşım biçimlerini de yansıtır.

Toplumsal cinsiyet rolleri sadece erkeklerin veya kadınların davranış biçimlerinde ortaya çıkmaz. Erkek ve kadınların seçtikleri sözcükler, kullandıkları atasözleri ve deyimler yani kısaca dili nasıl kullandıkları o toplumun düşünce yapısını gösterdiği gibi toplumun erkeğe ve kadına nasıl roller biçtiklerini de gösterir. Feminist teori, kadının toplum içindeki konumunu belirlerken kadını algılama, görme, anlamlandırma aracı olan dili de inceler.

1968 Mayıs'ının ardından 1970'lerin Fransa'sında] öncülüğünü Hélène Cixious, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Monique Wittig ve Catherine Clément gibi isimlerin yaptığı feminist yazar ve düşünürlerin rehberliğinde bir kadın edebiyatı oluşur. Amacı geleneksel temsil biçimlerini sorgulamak, genellikle kadın sesini sessizliğe gömmeye meyilli erkek egemen sembolik düzeni sarsmaktır. Kadınlar kitlesel ve kolektif olarak kalemlerini ellerine alırlar ve yazdıklarına 'écriture féminine' yani 'dişil yazı' adını verirler (Timuroğlu-Bozkurt, 2011, s. 20).

Berna Moran, bu kuramcıların kadın söylemini bu denli önemli saymalarının nedenini, kadın için baskıcı olan, onları ezen Batı kültürünün dil ile olan bağıntısı olduğunu söyler:

“Erkeğin üstün ve merkez olduğu varsayımına dayanan bu kültürde erkeğin bu konumunu destekleyen yalnızca din ve felsefe değil, aynı zamanda dil olmuştur. Bundan ötürü erkeklerin egemenliğini sağlamaya uygun bu dile karşı savaşmak, onun egemenliğini kırmak ve yerine kadınlığa dayanan bir dil, bir écriture féminine yaratmak gerekir” (Moran,2014, s. 259).

Bütün dil ve düşünce sistemleri, fallus merkezli, yani eril olandan hareket eden bir düzene sahiptir (Yamaner, 2005, s. 10): “[...] erkek kadın karşıtlığı hep erkeğin üstünlüğünü belirten bir değer hiyerarşisini yansıttığı için phallogocentric bir ideolojinin göstergesidir. Bundan ötürü, Derrida Batı kültürü sistemini tanımlamak üzere, logocentrism ve phallogocentrism terimlerini birleştirir ve phallogocentrism kavramı altında toplar” (Moran, 2014, s. 261).

Kadın söylemiyle ilgili yapılan çalışmalar, erkek ve kadın söylemi arasındaki dilbilgisine ilişkin farklılıklara yoğunlaşmakta ve iki cinsin belirli kelimeleri, yapıları nasıl farklı şekillerde -örneğin belirli kelimeleri farklı sıklıklarla- kullandıklarını ortaya koymaktadır (Belek Erşen, 2018, s. 3). Gülcan Çolak'ın da belirttiği gibi dil bir toplumun kadına ve erkeğe yüklediği rol ve sorumlulukların en somut hâli olduğu için

toplumsal cinsiyetin izleri deyim, atasözleri, masallar gibi sözlü kültür ürünlerinden itibaren görülür (2019, s. 72).

Menekşe Pınar Güden'in ifade ettiği gibi cinsiyetçi dil, "kadın ve erkeği eşitsiz bir biçimde yansıtan, cinslerden birini dışlayan ve önemsiz gösteren ifadelerin bütünü olarak tanımlanabilir" (2006, s. 19). Bu bölümde Oya Baydar'ın eserlerinde kadın söylemini oluştururken Güden'in *Dilde Cinsiyet Ayrımcılığı: Türkçe'nin İçerdiği Eril ve Dişil İfadeler Bakımından İncelenmesi* (2006) tezinde kullandığı tasnifin birebir aynısını kullandık: "Kadınlık Vurgusu Yapılarak Kadını Ötekileştiren İfadeler"; "Kadını Cinsel Objeye Olarak Gösteren İfadeler"; "Kadını Çeşitli Kimliklerle Yansıtan İfadeler"; "Kadını Küçümseyen İfadeler"; "Kadını Yok Sayan Eril ifadeler", "Erkekliği Yücelten İfadeler".

4.4.3.1. Kadını Çeşitli Kimliklerle Yansıtan İfadeler

Oya Baydar'ın romanlarında sol görüşlü erkekler birbirlerinden bahsederken yoldaş hitabını kullanırlarken kadınlardan bacı olarak bahsederler. Kadınlara karşı koruyucu bir kimlik olarak geliştirilen bacı sözcüğü açık şekilde cinsiyetçi bir dil örneğidir. Burada erkekler aynı davada savaştıkları herkese aynı şekilde hitap etmek yerine kadınları ayrıştırıcı bir sıfatla anlatmaları devrim mücadelesi içerisindeki erkekleri, kadınlardan üstün gördüklerini gösterir. *Bacı* ifadesi ayrıca kadınlığı yani cinselliği çağrıştırdığı için de erkekler tarafından bir koruyucu zırh olarak, tıpkı hanımefendi, abla, yenge, hanım, bayan ifadelerinde olduğu gibi, kullanılmaktadır. Bu yüzden bacı ifadesi kadını ikincilleştiren bir ifadedir.

Sıcak Külleri Kaldı romanında Mehmet İliç, Ülkü'yle tanıştıkları ilk günlerde yakınlık kurmak istediği için senli bir dil kullanır fakat samimiyetinin yanlış anlaşılmasından dolayı için bacım demeyi de ihmal etmez. Erkekler; bacı, anne, teyze gibi hitapları karşısındaki kadından cinsel bir beklentisinin olmadığını göstermek amaçlı kullanır. Bu yüzden akrabalık bildiren bu kelimeler bağlam içerisinde değerlendirildiğinde cinsiyetçi dil kullanımı örneğidir. Mehmet İliç, Ülkü ile başka bir görüşmelerinde onu parkta bir erkekle gördüğünü bu erkeğin nişanlısı olup olmadığını sorar. Ülkü, Mehmet'in bu sorgulamasından hoşlanmaz ve tersleyici cevaplar verir. Bu olay üzerine aralarında geçen konuşmadan da anlaşılacağı üzere *bacım* ifadesi toplumsal cinsiyet rollerindeki hitap biçimlerinden birisi olduğu açık bir şekilde

anlaşılır. Ülkü, Mehmet'in hayatına çok fazla müdahil olmasına sinirlenir ve bacı dedikleri kadınlarla her zaman bir ilişki yaşamayı hayal ettiklerini fakat bu hayalleri buldukları toplum tarafından anlaşılmasın diye kadınlara bacı dediklerini sert bir dille söyler. Ülkü'nün konuşması sırasında *becermek* sözünü kullanması Mehmet'i utandırır ve Ülkü'nün edepsiz birisi olduğunu düşünür (Baydar, 2020a, s. 163). Toplumsal cinsiyet rollerinde erkeklerin argo kullanması normal karşılanırken kadınların argo veya kaba konuşmaları onlara yakıştırılmaz, hatta ayıplanır. Ülkü kadınlara bacı denmesinin altında yatan sebebi şu şekilde açıklar:

“Bizimkilerin jargonunda, ‘bacım’ demek, aslında ‘seni şa’apmıycam’ güvencesi vermektir. Çünkü kadın-erkek arasındaki birincil ilişki cinseldir halkın kültüründe,’ derdi Ömer. ‘Devrimcisi, komünisti fark etmez. Ortak kökenimiz köylü devrimciliğidir.’” (Baydar, 2020b, s. 90).

Ülkü aynı bölümde parti çalışmalarını tanıtmak için gittiği bir evde kapıyı açan erkeğin “buyur bacım, bayanlar avludalar” (Baydar, 2020b, s. 90) demesi üzerine kapıyı açan erkeğin, kadın sözcüğünü kaba bulunduğu için bayan sözcüğünü kullandığını düşünür fakat toplum, yukarıda da vurguladığımız gibi, kadın sözcüğünü doğrudan cinsellikle bağdaştırdığı için kadına hitap ederken ya cinselliği çağrıştırmayan bayan, hanımefendi, hanım gibi ifadeleri ya da cinselliği ötelediğine inandıkları yenge, teyze, bacı, anne gibi akrabalık adlarını özellikle kullanır.

O Muhteşem Hayatınız romanında da Diva, Galatasaray Lisesi'nin önünde toplanan kalabalığın neden toplandığını öğrenmek ister. Eylemci grubu dağıtmak için orada görevli olan polis Diva'nın yanına gelip “sen buradan uzaklaş anne, anarşik bir iş bu,” der (Baydar, 2012, s. 177). Polisin tanımadığı bir kadına anne olarak hitap etmesinin altında yatan şey ataerkil kültürün yabancı kadına bakış açısıdır.

Kadının geleneksel toplum içinde her zaman bir erkeğin kızı, kız kardeşi, karısı ya da annesi olarak yer almasından dolayı annelik onun için önemli bir roldür. Bu yüzden bir kadın çocuğunu kaybettiğinde sosyal statüsünü belirtecek olan anne sıfatını da kaybetmiş olur. Örneğin *Kayıp Söz* romanında Mahmut'un Zelal için dediği gibi, anne olamamak kadını “eksikli, yarım” yapar (Baydar, 2020c, s. 252). Aynı romanda Jiyan, Ömer Eren ile baraj kenarında balık yemeğe giderken “dul bir kadın bir erkekle yalnız görünmemeli orada burada değil mi? O erkek ‘yazarımız’ da olsa!” diyerek üvey ablasını ve eniştesini de çağırır (Baydar, 2020c, s. 309). Eril zihniyet, kadının cinselliği hakkındaki kararları kendi elinde tutmak ister. Bu yüzden kadın bekârken onu namusuyla korkutup denetim altında tutan ataerkil sistem, kadın evlenip boşandıktan

sonra da dul olduğu için onu denetim altında tutmak ister. Bu nedenle *dul* ifadesi kadına yapışan bir kimlik gibidir. *Yolun Sonundaki Ev* romanında da Tom, kızı Irmak'la telefonda konuşurken “hadi kapatalım artık, dul maaşım bu kadar uzun telefon görüşmesi yeter” diyerek telefonu kapatır (Baydar, 2018, s. 189). *O Muhteşem Hayatınız* romanında da Diva'nın teyzesinden bahsedilirken sürekli olarak dul sıfatı kullanılır. Bir erkeğin eşinin ölmesi veya eşinden boşanması onun dul değil bekâr erkek olarak görülmesini sağlarken aynı şartlardaki kadın için bu geçerli sayılmaz. Bu açıdan bakıldığında dul sözcüğü, sözlükte hem kadın hem erkek için kullanıldığı yazılsa da kadımla daha çok ilişkilendirildiği, kadının sosyal statüsünü belirttiği için cinsiyetçi dil kullanımındır. Diva'nın teyzesi anlatılırken de Tom ve Jiyan kendilerinden bahsederken dul sözcüğünü kullanılmaları dildeki cinsiyetçi tutumun bir örneği olarak karşımıza çıkar.

Yetim Kalacak Küçük Şeyler anlatısında kadın, evini aramaya gelen askerlerin arasında götürülürken asker ona “anahtarını alıp almayacağını” sorar. Kadın askere zaten “kapıyı kırarak girdiklerini” söyler (Baydar, 2014, s. 255). Kadına karşılık olarak asker “kadımsın diye müsamaha ettik, yoksa...” (Baydar, 2014, s. 255) der. Bu cümlede kadın olmak ayrıcalık gösterilen ve hatta güçsüzlüğü nedeniyle (erkek bakış açısına göre) dezavantajlı bir durumda olan olarak görülmektedir. Aynı şekilde sorgu odasında yazman olarak görevli olan kişi kadına “Söyle yavrum, istediklerini söyle kurtul, söyle kızım, söyle...” (Baydar, 2014, s. 178) diyerek kadına aklınca bir statü verir. Bu olayda memurun kadına yavrum, kızım gibi sahiplenici cümleler kurması kadının rollerini vurguladığı için cinsiyetçi bir dildir.

Yolun Sonundaki Ev romanında Hala, Katrin ve Sîmin'i Canset gibi kız kuru olmamaları yönünde uyarır. Kız kuru, alay yollu kullanılan “evlenmemiş yaşlı kız” olarak tanımlanır (TDK, 2011, s. 1437). Kadınlar için belli bir yaştan sonra evlenmemek sorunken erkeklerin bekâr kalmaları sorun edilmez, bunun erkeklerin kendi tercihleri olduğu düşünülerek erkekte bir kusur aranmaz. Kadınlar için ise bir erkeğin eşi olması önemli bir statü göstergesi olarak görüldüğünden kadının evlenmemiş olması kabul görmez. Aynı romanda Irmak, evlenip Diyarbakır'a yerleştikten sonra da resim yapmayı bırakmaz. Irmak genellikle çalışmalarını büyük boyutlu yapmayı sever onun için 50'ye 70 yapılan tablolar hanım hanımcık tablolarıdır. Irmak'ın kullandığı hanım hanımcık sıfatı daha çok ağırbaşlı hareket eden kadınlar

için kullanılır. Hanım hanımcık ifadesi kadınlardan beklenen davranış kalıbını ifade ettiği için cinsiyetçidir:

“Bana göre değil bu hanım hanımcık, güzel resimler, demişti; bakarken güzel ama yaparken içimi ferahlatmıyorlar, yüreğime gülle gibi oturan o şeyden kurtulmama yardımcı olmuyorlar” (Baydar, 2018, s. 164).

Kedi Mektupları romanında Nina, doğa tasviri yaparken akkavakların yapraklarının yeniden açmasının “nazlı süslü hanımlarınki gibi” (Baydar, 2019b, s. 234) uzun sürdüğünden bahseder. Nazlı ve süslü olmak kadınlara özel bir davranış kalıbı olarak düşünüldüğü için betimlemede bir ağacın kadına ait özelliklerle anlatılması da cinsiyetçi bir söylem olarak ifade edilebilir.

Örneklerde görüldüğü gibi Oya Baydar’ın romanlarında kadınlara bacı, abla, anne diye yaklaşılması ya da kadının kadın veya dul olarak özellikle belirtilerek bir nevi dışlanması cinsiyetçi bakışın eserlerdeki dışa vurumu olarak görülebilirler. Bununla birlikte *Sıcak Külleri Kaldı* romanındaki bacım ifadesinde, *Kayıp Söz* romanında anne olmamanın eksiklik olarak görülmesinde veya dul olmanın yanlış anlaşılmaya sebebiyet vereceği düşüncesinde eleştirel bir tavır olduğu ve bu nedenle de bilinçli bir şekilde kullanıldıklarını da söyleyebiliriz. Fakat cinsiyetçi söylem ile eleştirel söylem bu kısımda neredeyse sayıca denk oldukları için yazarın bir kadın söylemi yaratmaya çalıştığı iddiasında bulunmak zordur.

4.4.3.2. Kadınlık Vurgusu Yapılarak Kadını Ötekileştiren İfadeler

Kadınların özel alana ait olduğu düşüncesi nedeniyle kamusal alandaki çoğu mesleğin erkeğe ait olduğu kabul edilir. Kadınların bilinçlenip kamusal alanda eşit temsil haklarını talep etmeleri üzerine kadının iş hayatında görünürlüğü artar. İş hayatında bu mesleği yapan kadın olduğunda işin kadın tarafından yapıldığı vurgusu eklenerek kadını ötekileştiren bir tutum sergilenir. Meslek adları konusundaki bu cinsiyetçi tutumu Oya Baydar romanlarında genellikle bilim adamı ve bilim kadını ifadelerinde görürüz. Örneğin *Kayıp Söz* romanında Elif’in oğluya konuşurken bilim adamı ifadesini kullanması cinsiyetçi dil kullanımını olarak değerlendirilebilir:

“Sen de okuyup büyüdüğün zaman, büyük bir bilim adamı olup deneyler yapacaksın. İnsanlara yararlı şeyler bulacaksın.” (Baydar, 2020c, s. 76).

Aynı romanda Elif’in Avrupa Bilim Kadını ödülünü kazandığını anlatan paragraftan da anlaşılacağı üzere bilimsel ödüllerde de erkek ve kadın araştırmacılar farklı kategorilerde değerlendirilir ve iki cins için ayrı ödüller takdim edilir. Ödüllerin

de bu şekilde kategorileştirmesi ve kadın vurgusunun yapılması cinsiyetçi dil örneği olarak ele alınabilir.

Oya Baydar, bilim adamı ve bilim kadını ifadeleri *Köpekli Çocuklar Gecesi* romanında da kullanılır. Romanda bir kez “bilim adamı” (s. 36); üç kez de “bilim kadını” (s. 36; s. 50; s. 110) ifadesinin kullanıldığı görülür.

Yetim Kalacak Küçük Şeyler anlatısında ise kadın, devrimci erkeklerin kadınlardan beklentilerini anlatırken kendilerinden bilim kadını olarak bahseder:

“Küçük ‘devrimci muhalefet’ grubumuzun -o günlerin jargonuyla ‘yuvar’ denirdi-bilimkadınları sayılıyorduk. ‘Beraber çalışın; Türkiye’nin sosyal yapısını, bir de devrim modellerini araştırın,’ demişti arkadaşlar. Ne de olsa yüksek politika erkeklerin işiydi. Bize düşen, kitaplara gömülüp yazıp çizmekti (Baydar, 2014, s. 31)”.

O Muhteşem Hayatınız romanında Diva, kızının çalışma odasına girdiğinde etraftaki kitaplara göz gezdirirken “Bilimkadını olmuşsun” der (Baydar, 2012, s. 251).

İşkadını ifadesi de tıpkı bilim adamı, bilim kadını ifadeleri gibi kadınlık vurgusu yapılarak kadını ötekileştiren cinsiyetçi bir ifadedir. *Yolun Sonundaki Ev* romanında Katrin, Fransa’da iş bulur ve ortağıyla birlikte, Türkiye’deki şarap üreticileriyle tanışmak ve iş yapmak için birkaç günlüğüne Türkiye’ye gelir. Tom anne, Katrin’in yeni işine şaşırır ve “Sen bayağı işkadını olmuşsun...” der (Baydar, 2018, s. 210).

Oya Baydar’ın romanlarındaki bu örneklere baktığımızda onun bir kadın söylemi oluşturmaya çalışmadığını yani feminist bir perspektife sahip olmadığını söyleyebiliriz. Ataerkil bir bakışla metinlerinde kadını konumlandığı açıktır.

4.4.3.3. Kadını Cinsel Objeye Olarak Gösteren İfadeler

Erkeklerin kadınlardan bahsederken kahpe, fahişe, orospu, bakire, namuslu gibi sözcükler kullanması kadını cinsel bir objeye olarak gösteren cinsiyetçi dil olarak kabul edilir. *Kayıp Söz* romanında Mesut, kardeşini severken dahi “kahpe” sözcüğünü kullanır (Baydar, 2020c, s. 135). Kahpe sözcüğü “orospu, ahlaksız kadın” (TDK, 2011, s. 1268) anlamında kullanılan argo bir sözcüktür. Aynı romanda ebe kadın Zelal için “Bu kıza dikkat et, bu kızda orospu ateşi var”, diyerek kadını cinsel bir objeye olarak gösterir (Baydar, 2020c, s. 129).

Sıcak Külleri Kaldı romanında ise Ülkü, işkence sırasında soyadında Türk olduğu için “Türklük senin neyine orospu!” denilerek cinsiyeti üzerinden aşağılanır

(Baydar, 2020a, s. 12). Ülkü, annesi tarafından bir ordunun içinde bile namusunu koruyacak, eli erkek eline değmemiş, kocaya sunulacak en değerli çeyizi kızlığı olan birisi olarak anlatılır. Ülkü'nün annesinin iftihar duyduğu bu konu aslında kadınların bedenleri üzerinde kurulan tahakkümün dile yansımalarıdır. Kadınlar için cinsellik evliliğin yükümlülüğü, kadının görevi olarak anlatılır. Ülkü'nün annesine göre kadın hayatında bir erkek tanır; bir kez evlenir. Kadın, eşinden memnun olmasa bile dişini sıkmalı ve ömür boyu onunla yaşamalıdır. Ülkü'nün annesi bu ifadeleriyle ataerkil sistemin temsilciliğini yapar.

Brandenburg Kapısı'nda Ölüm isimli hikâyede kahraman anlatıcı, ikinci el eşyaların satıldığı pazar alanında ürünlerini satan kişileri “vücudunu ilk kez satılığa sunan kadın kadar acemi, ürkek, beceriksiz; onun kadar hırslı, yırtık, şaşkın görünümlüydüler” cümleleriyle betimler (Baydar, 2019a, s. 133). Anlatıcının pazarcıları betimlerken kullandığı ifadeler kadını cinsel bir obje olarak göstermesinden dolayı cinsiyetçi dil örneğidir.

Hiçbiryer'e Dönüş romanında da kadından bahsedilirken “tutkulu bir orospu” olduğu söylenerek kadın cinsel bir obje olarak anlatılır (Baydar, 2019c, s. 170).

Yazarlarevi Cinayeti romanında da Yazar, şanslı olduğu için çok okunan bir yazar olduğunu anlatırken *işin orospusu olmak* deyimini kullanarak kadının bedenini objeleştirir (Baydar, 2022, s. 77).

Çöplüğün Generali romanında ise fabrikaya işçi olarak yazılan erkek, sevdiği kadınla evlenmek istediğini bildirmek için annesini kızın evine gönderir. Geleneksel toplumlarda evliliğin ilk adımı olan bu tören kız istemek olarak adlandırılır. Bu gelenek kadını istenip verilecek bir mülkiyet olarak değerlendiren zihniyetin dildeki yansımalarıdır. Yine aynı olayda aileler karşılıklı anlaşsa da bir süre sonra çocuk evlenmekten vazgeçer ve annesi ne zaman düğün için hazırlanmaları gerektiğini söylese onu geçiştirir. Kadın, oğlunun bu tavrı üzerine erkek gönlüne güvenilmeyeceğini düşünür. Kadının kullandığı bu ifade erkeğin isteklerinin her zaman değişebileceğini ifade eder. Kadın, “namus meselesi de girer işin içine, aman oğlum, gözünü seveyim” diyerek oğlunu uyarır (Baydar, 2020d, s. 116). *Namus* sözcüğü kadının cinselliğinin korunması gerektiğini anlattığı için cinsiyetçi bir sözcük olarak kabul edilir.

Kedi Mektupları romanında Nina adlı dişi kedinin evden çıkmayan uslu ve namuslu bir kedi olduğu için sahiplerinin onu takdir ettiği anlatılır. Uslu ve namuslu

olmak ifadeleri de kadını cinsel bir obje olarak gösteren cinsiyetçi ifadelerdendir. Aynı romanda Gece isimli dişi kedi sürekli dışarı çıkmak istediği için *sürtük* olarak anlatılır. Parsifal’in hanımı, dişi kediler için “kızıışmış dişi kediler!” (Baydar, 2019b, s.21) ifadesini kullanır. Parsifal’in hanımının bu cümleyi kullanması üzerine Nina adlı kedinin tüyleri diplerine kadar utançtan terler. Erkeklik için çapkınlık kabul edilebilir bir durum olarak yansıtılırken kadınlar için cinsellik utanılacak bir durum olarak yansıtılır. Bu yüzden kadının cinsel bir obje olarak kullanıldığı her ifade cinsiyetçi dildir.

Oya Baydar’ın romanlarında kadını cinsel obje olarak gösteren ifadeler eleştirel bir tavırdan kaynaklanmadıkları için cinsiyetçi söylem olarak değerlendirilebilirler.

4.4.3.4. Kadını Yok Sayan Eril İfadeler

Adam, sözlükte birinci anlam olarak insan, ikinci anlam olarak erkek kişi kavramlarıyla karşılanır. Türkiye Türkçesi’nde *adam* sözcüğü anlam daralmasına uğrayarak daha çok erkek sözcüğüyle eş anlamlı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu yüzden deyim ve birleşik sözcüklerde kullanılan adam sözcüğü erkekleri ifade ettiği için kadınları yok sayan eril ifadeler olarak değerlendirilir. *Kayıp Söz* romanında Mahmut’un babası Hüseyin, oğluna okumasını nasihat ederken “oku adam ol” der (Baydar, 2020c, s.274). Erkekler, doğdukları andan itibaren erkekliklerini kanıtlamak zorundadır. Erkekliğin aşamalarından birisi de meslek sahibi olmaktır. Mahmut’un babası da bu yüzden onun okumasını nasihat ederken adam olmak deyimini kullanır. Adam olmak sözlükte ikinci anlam olarak “iyi yetişmek, iyi duruma gelmek” anlamında kullanılır (TDK, 2011, s. 25). Bu örnekte adam sözcüğünün anlam daralmasına uğrayarak erkeklik vazifesini anlatmak için kullanıldığı görülür. Aynı deyim Mahmut tarafından da Ömer Eren’in çocuğundan bahsederken “adam olmamıştır” şeklinde kullanılır (Baydar, 2020c, s. 274).

Türk Dil Kurumu’na göre adam yerine koymak deyimini “(birini) adam yerine (veya hesabına) koymak adamdan saymak, varlığını kabul etmek” şeklinde açıklanır (TDK, 2011, s. 25). *Çöplüğün Generali* romanında fabrika müdürünün işçilerle yaptığı toplantı anlatılırken adam yerine koymak deyimini kullanılır:

“Çalıştıkları işyerinin başındaki müdürü ise bütün işçiler tanırdı. Müdür ayda bir çalışanların tümünü toplar, işle ilgili isteklerini, önerilerini, hatta şikâyetlerini dinler,

çözüm bulamasa da en azından işçiyi adam yerine koymuş, gönül almış olurdu.” (Baydar, 2020d, s. 36).

Yine aynı romanda depoda sayım işleriyle ilgilenen emekli öğretmen depoda fazladan mal çıkması üzerine güvenlik görevlisi bir gençle tekrar sayım yapmak için depoya girerler. Güvenlik görevlisi, biraz kendini biraz da Hoca’yı rahatlatmak için müdürün ya da patronun ev eşyalarını koymuş olabileceğinden bahseder. Hoca ise haberlerde bir sürü silah kaçakçılığı haberi okuduklarından böyle bir iş olabileceğini söyler. Güvenlik görevlisi genç, içinden gazetelerde yazılan bomba, silah, ceset haberlerini hatırlar ve sandıkların içinde mühimmat olabileceğini düşünür. Güvenlik görevlisi genç, patronlarının silah kaçakçılığı işine bulaşmış olabileceklerini “insanoğlu çığ süt emmiş” diyerek kabullenir (Baydar, 2020d, s. 44). İnsanoğlu ifadesi de anlam daralmasına uğradığı ve erkekleri çağrıştırdığı için cinsiyetçi söylem olarak kabul edilir.

Bir Güneş, Bir Kar Sayıklamaları hikâyesinde kadın karın ne kadar yığıldığını anlatırken “adam boyu” ifadesini kullanır. Yaklaşık bir insan boyu anlamına gelen “adam boyu” ifadesi anlam daralmasına uğradığı için erkeklerle özdeşleştirilen bir sözcüktür (Baydar, 2019a, s. 84).

Çöplüğün Generali romanında kısa saç daha çok erkeklerle özdeşleştirildiği için kadının kısa saçları anlatılırken “erkek çocuk gibi kısacık” benzetmesi kullanılır (Baydar, 2020d, s. 151).

O Muhteşem Hayatınız romanında iki kere erkek gibi ifadesi kullanılmıştır. İlk erkek gibi benzetmesi Diva’nın babası tarafından kullanılır. Diva’nın babası görev yaptığı topçu birliğindeki atlardan birisine küçük kızını bindirir. Diva, atın üzerine ilk binişinde dizginleri eline almak istemesinden dolayı baba kızıyla gurur duyar ve “erkek gibi cesur” ifadesini kullanarak kızıyla iftihar eder (Baydar, 2012, s. 131). İkinci erkek gibi benzetmesi ise Arya’ya projesiyle ilgili çeşitli belge ve fotoğraflar getiren Arşivci isimli kahraman tarafından kullanılır. Arya, fotoğrafları incelerken bir fotoğraftaki subaylar ve eşleri arasında kendi anneanne ve dedesine benzettiği iki kişi olur. Arşivci, Arya’nın dikkatle incelediği fotoğraf hakkında bilgi verdiği sırada fotoğraftaki kadınlardan birisinin halası olduğunu ve bölgedeki memurlarla ilişkisinin iyi olduğunu memurlara rayberlik yapan halasının “erkek gibi” nişan alan birisi olduğundan bahseder (Baydar, 2012, s. 398). Romanda yer alan iki olaydan da anlaşılacağı üzere at binmek, silah kullanmak gibi faaliyetler erkeklerin cesaretiyle özdeşleştirilir. Erkeklikle

özdeşleştirilen bu davranışların kadınlar tarafından yapılmasından gurur duyulur ve kadınlar erkeklere benzetilerek erkek gibi ifadesi kullanılır. Bu bakış açısı eril zihniyetin dışı vurumudur. Erkeklik güçle ve güç de şiddetle veya zor olan şeyleri yapmakla özdeşleştirildiği için âdeta kadınlar bunları yaptıklarında erkeklerin seviyesine (erkekler üst kültür, kadınlar alt kültür varsayımından yola çıkılarak) çıkarlar ve böylece erkeklerle eşitlenirler.

4.4.3.5. Kadını Küçümseyen İfadeler

Kayıp Söz romanında Zelal'in babası oğlunun itirafçı olduğunu öğrendiğinde üzüntüden perişan olur ve ağlar. Zelal babasının "kadınlar gibi ağlayıp dövündüğün[ü]" hatırlar (Baydar, 2020c, s. 281-282). Erkeklere kadınlara kıyasla duygularını daha fazla saklamaları öğretildiği için duygularını açığa çıkardıkları anlarda kadınlara benzetilirler. Karı gibi ağlamak, erkekler ağlamaz deyimlerinde olduğu gibi ağlama işi, bir zayıflık göstergesi olarak görüldüğünden, kadına atfedilen cinsiyetçi bir bakış açısıdır. Yine aynı romanda Jiyan, Ömer, Jiyan'ın üvey ablası ve eniştesi hep birlikte geziye çıkarlar. Gezi sırasında Jiyan'ın üvey ablası uzun bir sessizlik anında "kız doğdu", der (Baydar, 2020c, s. 310). Kız doğdu deyimini aniden sessizleşen ortamlarda kullanılır. Deyim, cinsiyetin doğumdan sonra öğrenildiği zamanlarda, erkek çocuk bekleyen babaların, kız çocuğu olduğunu öğrendiklerinde büründükleri sessiz hali anlatmak için kullanılır. Deyimden de anlaşıldığı gibi babalar, erkek çocuğu kız çocuğa tercih ederler. Bunun nedeni erkeğin bahçede, tarlada babaya işgücü bakımından yardımcı olmasıdır. Kadınlar için bu nedenle kaşık düşmanı deyimini üretilmiştir; kadın yiyecekleri tüketiyor ama bir şey üretmiyordur. Aynı şekilde erkek çocuğun babanın soyadını devam ettirerek onun ocağını tütürdüğüne inanıldığı için de kız çocuğu istenmeyen çocuk olarak görülmüştür.

Sıcak Külleri Kaldı romanında Arın Murat ve eşi İpek'in evliliklerinde sorunlar vardır. İpek bu sorunları atlatmak için yeni başlangıçlara ihtiyaç duyduklarını belirtse de Arın Murat bu lafı "kadınca bir laf" olarak değerlendirir (Baydar, 2020a, s. 134). Kadının küçümsenmesini gösteren kız gibi deyimini ile ilişkilidir. Kadın olmak zayıflık, kırılabilirlik ile ilişkilendirilerek olumsuz bir şeymiş gibi sunulur. Aynı romanda Arın Murat'ın annesi arkadaşına öğretmen olarak Ülkü'yü tavsiye eder. Ülkü'nün rüküş olduğundan, fazlasıyla halk tipi olduğundan bahseder ve sözlerine "ne olacak, gelin alacak

değilsin ya!” der (Baydar, 2020a, s. 181). Arın Murat’ın annesinin kullandığı gelin almak deyimi kadınların bir ailenin mülkiyetinden diğer ailenin mülkiyetine geçtiğini belirten ve kadını ikinci sınıf olarak gösteren cinsiyetçi bir ifadedir.

Brandenburg Kapısı 'nda *Ölüm* hikâyesinde sevgilisini korumak isteyen kadın sevgilisi ateşler içinde yatarken onu ne kadar sevdiğini düşünür. Kadın, sevgilisini koruma güdüsünü *kadınca* ve *anne gibi* ifadeleriyle anlatır. Kadın, bu güdüyü açıklarken seçtiği ifadelerle kadını küçümser ve ikincilleştirir.

Erguvan Kapısı romanında Kerem Ali, Derin’i görmek için mahalleye gittiğinde evinde Turgut Ersin’i misafir ettiğini görür ve Derin’i ondan kıskanır. Kerem Ali annesinin söylediği “Dişi köpek kuyruk sallamasa...” atasözünü hatırlar (Baydar, 2020b, s. 385). Buradaki atasözünde yer alan kadın yüz vermese erkek onun peşine düşmez düşüncesi kadının ayartıcı olarak görülmesiyle ilişkilidir. Bu bakış açısı kadının kamusal alana çıkışını ve karşı cinsle yan yana dahi gelmesini engelleyen en bilindik cinsiyetçi söylemlerden birisidir.

Köpekli Çocuklar Gecesi romanında da kıskançlık duygusu negatif olarak algılandığı için tarih boyunca kadınlara atfedilmiş bir duygudur bu yüzden “kadınca bir kıskançlık” olarak anlatılır:

“Anneye ne oldu, kızım dediğin o çocuk muydu, diye sormak istiyor ama susuyor, anlatmaktan vazgeçmesinden korkuyor. İçini yokluyor; bilmek istemesinde kadınca bir kıskançlık, Adam’ı başka bir kadınla paylaşmaya isyan olduğunu fark edince şaşırıyor.” (Baydar, 2019d, s. 160).

4.4.3.6. Erkekliği Yücelten İfadeler

Toplumsal cinsiyet rollerinde her zaman güçlü olması gerektiği düşünülen erkekler dil aracılığıyla da yüceltilir. Örneğin kadınların evlilik dışı ilişki yaşamaları kabul edilmezken erkeklerin kadınlarla arasının iyi olduğunu ifade eden *çapkın*, *zampara*, *hovarda* gibi sıfatlar olumlu anlamlarda kullanılarak erkeklik dilde de yüceltilir. Örneğin *Kedi Mektupları* romanında Parsifal isimli erkek kedinin hanımı kedisinden bahsederken *çapkın* sıfatını kullanır. *Çapkınlık* genellikle erkeklerce makbul kabul edilen davranış kalıbıdır. Yine aynı romanda Sarman isimli sokak kedisinden bahsederken *zampara* sıfatı kullanılır. *Zampara*, “sürekli kadın peşinde koşan, kadınlara düşkün (erkek), kadıncıl, keskin, zendost” olarak açıklanır (TDK, 2011, s. 2643)

Geleneksel erkek rollerinde heteroseksüel bir erkeğin kadınların peşinden koşması, kadınlara düşkün olması olağan karşılanır.

Erguvan Kapısı romanın da Kerem Ali, ağabeyinin cesur olmak için korkuyu bilmesi gerektiğini öğütlediğini hatırlarken ağabeyinin cesurluğunu “sapına kadar cesur” deyimiyile açıklar (Baydar, 2020b, s. 259). Deyim sözlükte tam anlamıyla, bütünüyle cinsiyetsiz bir anlamda verilse de toplum cesareti erkeğe yakıştırdığı için deyim anlam daralmasına uğrayarak sadece erkekleri yücelten bir ifade olur:

“Korkak değilimdir, ama korkuyu bilirim. Kerem Ağabeyim, ‘Cesur olmak için korkuyu bilmelisin, sadece duygusuzlar ve aptallar korkuyu bilmezler,’ derdi. Ağabeyim cesurdu, sapına kadar cesur.” (Baydar, 2020b, s. 259).

Görüldüğü gibi Oya Baydar’ın romanlarında cinsiyetçi ifadelere hemen her çeşitten rastlanılır. Baydar’ın bir kadın söylemi yaratmak gibi bir iddiası ya da derdi olmadığını romanlarından alınan bu örneklerden de anlamak mümkündür. Bu nedenle eserlerinde eril dile ve bakışa bir farkındalık yaratma amacı gütmek için yanaşmadığını vurgulamak gerekir. Romanlarının çok azında eleştirel bir tavır hissedilmekle birlikte bunların sayıca az olması bu savımızı destekler niteliktedir.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

Oya Baydar, eserlerini kadın yazar olarak yazmadığını sadece yazar olan bir kadın olduğunu belirtir. Eserlerinde kadın karakterlerin portrelerini gerçekçi bir biçimde verir. Bir bakıma eserleri için bir problemi olan, tarihten beslenen ve kadın karakterlerin görünür olduğu eserlerdir demek doğrudur. Oya Baydar, eserlerinde kadın kahramanlar aracılığıyla yer yer feminist bakış açısıyla toplumsal cinsiyet rollerinin eleştirisini yapsa da eserlerini baştan sona feminist eleştiri bağlamında yazmadığı için eserlerinde toplumsal cinsiyet rol alışkanlıklarını değiştirmeyi amaçlamadığını söylemek doğru olacaktır.

Baydar, eserlerinde çoğunlukla ilmikli olay örgüsü kullanır. Bu nedenle vaka zamanı kısa olsa da geriye dönüş tekniğini kullanarak anlatım zamanını genişletir. Baydar, 1913 yılında gerçekleştirilen Mahmut Şevket Paşa suikastından günümüzde yaşanan ekolojik sorunlara kadar birçok tarihsel ve güncel meseleye eserlerinde yer verir. Mekân olarak sıklıkla İstanbul ve Ankara illerini kullansa da *O Muhteşem Hayatınız* romanında Tunceli, *Yolun Sonundaki Ev* romanında da Diyarbakır illerini mekân olarak kullandığı görülür. Büyükada, Marmara Adası; sürgün olarak gidilen Almanya, Fransa, Rusya gibi ülkeler de eserlerde yer alan diğer mekânlardır. Yazar, roman, anlatı ve hikâyelerinde farklı sosyal sınıflarda yer alan kahramanlara yer vermeye özen gösterir. Kahramanlarını yetiştikleri kültürel ortamlarına ve eğitimlerine uygun olarak konuşturur. Eserlerde konuşma dili, deyim ve argo kullanımı sıklıkla görülür. Yalın üslubun yanında yer yer az olmakla birlikte eleştirel üsluba da rastlanır. Anlatım tekniği olarak sıklıkla iç monolog, diyalog, bilinç akışı; geriye dönüş tekniği, iç çözümleme tekniklerinin yanında montaj tekniği ve leitmotiv teknikleri de kullanılır.

“Oya Baydar’ın Eserlerinde Toplumsal Cinsiyet” başlıklı çalışmamızda, eserlerde yer alan kahramanlar aracılığıyla toplumsal cinsiyet rollerinin tespiti yapılmış; kadın bir yazar olarak Oya Baydar’ın cinsiyetçi dili kullanım biçimi incelenmiştir. Oya Baydar’ın 2022 yılında çıkan *Yazarlarevi Cinayeti* kitabıyla birlikte yayımlanmış olduğu on roman, bir anlatı ve bir hikâye kitabı değerlendirildiğinde kahramanlar cinsiyet söylemleri (beyanları) bakımından kadın ve erkek olarak iki gruba ayrılmışlardır.

Eserlerde kahramanların bütününe baktığımızda ise *Kayıp Söz* romanındaki Elif’in kongrede tanıştığı profesör ve *Yazarlarevi Cinayeti* romanında yer alan Hüsam isimli kahraman dışında çoğunlukla cinsel yönelimi heteroseksüel kahramanlar vardır. *Erguvan Kapısı* romanında Derin’in “en iyi erkekler, ölü erkeklerdir” cümlesinde de dikkat çektiği gibi yazar, çoğunlukla erkek kahramanlarını öldürmektedir (Baydar, 2020b, s. 240). Bu yüzden eserlerde kadın kahramanlar çoğunluğu oluştururlar. Kadın kahramanları toplumsal cinsiyet rollerine göre üç dönemde inceleyebiliriz. Birinci dönemde yer alan kadın kahramanlar, Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde doğup büyüdükleri için geleneksel rollere sıkı sıkıya bağlıdır. İkinci dönemde yer alan kadın kahramanlar ise geleneksel değerlerle büyümüş annelerinin eğitimlerinden geçseler de sol görüşü temsil eden siyasi görüşlerle ilgilendikleri için kadın hakları ve kadının sorunları hakkında sorgulama içindedirler. Yine bu dönemdeki kadınlar, ataerkil sistemin kendilerine uygun gördüğü rolleri kabul etmeseler de yetiştikleri çevrenin etkisiyle bu rollerin sınırlayıcılığından kolay kolay kurtulamazlar. Örneğin *Sıcak Külleri Kaldı* ve *Erguvan Kapısı* romanlarında başkahraman olarak karşımıza çıkan Ülkü, annesinden farklı olarak annelik, kadınlık ve cinsellik gibi kadın için tabu sayılabilen konular karşısında daha cesur ve isteklerini bilen bir kadın olarak karşımıza çıkar. Bununla birlikte kendisine öğretilen cinsiyet rolleri yüzünden çocuğuna iyi bir annelik yapamadığını düşündüğü için vicdan azabı da çeker. Yine *Kayıp Söz* romanındaki Elif de eşine karşı sadık geleneksel bir kadın olarak karşımıza çıksa da kendisine uygun görülen geleneksel kadınlık ve annelik rollerini yerine getirmez. Elif, kariyerini hayatındaki her şeyden önde tutar. Bu yüzden çocuğuyla toplumun geleneksel olarak kendisinden beklediğinden daha az ilgilenir. Elif, oğluya iletişiminin giderek azaldığı günlerde annelik görevini yerine getiremediği için Ülkü gibi pişman olur. Kısaca ikinci dönem içinde yer alan kadın kahramanlar, *O Muhteşem Hayatınız* romanındaki Diva dışında, kendilerine biçilen toplumsal cinsiyet rollerini

yerine getiremedikleri için vicdan azabı çekerler. 68 kuşağını temsil eden bu kadınlar, bir nevi geleneksellikte aykırılık arasında sıkışmışlardır. Üçüncü dönemin kadın temsilleri ise devrim düşüncesiyle mücadele veren kadınların veya erkeklerin yetiştirdiği çocuklardır. İlk iki dönemin aksine üçüncü dönemde yer alan kadınlarda annelik rolünü görmemektediriz. Örneğin *Erguvan Kapısı* adlı romanda Derin, annesi ölen çocuğa bir süre annelik yapar fakat benliğini arama sürecine girdiğinde çocuğu Ülkü'ye emanet ederek bu görevden isteyerek uzaklaşır. Yazar, üçüncü dönemde yer alan kadınları özgürlüklerine düşkün, pozitivist bilimle öğrenim gören kadınlar olarak kurgular. Üçüncü dönemde yer alan kadın kahramanlar, kadın bedeni ve sosyalleşmesi üzerinde en büyük otorite olarak kabul edilen Tanrı'ya "Varsan çarp, varsan beni çarp!" diyecek kadar cesur kadınlardır (Baydar, 2014, s, 274).

Eserlerde, kadın rollerinde kadınlık ve annelik rollerinin öne çıktığı görülürken erkek rollerinde eş ve babalık rollerinin öne çıktığı görülmektedir. Bu durum toplumsal cinsiyet rolleri ile uyumludur çünkü toplumsal cinsiyet rollerinde kadın her zaman cinselliği simgeleyen kadınlık rolü ve doğurganlığını simgeleyen annelik rollüyle toplumsal hayatta var olurken erkekler ise eş ve baba rolleriyle karşımıza çıkar. Bu durum kadın rollerinde kadınlık, erkek rollerinde ise eş rolünün daha çok önemsendiğini annelik ve babalık rollerinin ise her iki durumda da kadın-erkek fark etmeksizin eş değer görüldüğünü göstermektedir. Baydar'ın eserlerinde kadınlık rollerinde öncelikle geleneksel kadınların daha fazla görünür olduğunu tespit ettik. Kadınlık rollerinde kadınların, kurulu düzene bağlı olması, sessiz sakin olması, bekâret ve masumiyete önem vermesi, erkek himayesi ve koruması altında olması, kısır olmaması, iyi eş ve anne olması, kadının siyasetle uğraşmaması ve şayet uğraşır da erkeğin önüne geçmemesi, kadının babanın ya da kocasının ismiyle var olması, kadının tek başına ev tutamaması, kadının dul olarak yaşayamayacağı ve bu nedenle kesinlikle evlenmesi, uluorta sevgi göstermemesi, kız çocuğunun maddi imkânsızlıklar ortaya çıktığında okumaması, cazibeli olmaması gerektiği ve kıskançlığın sevgi göstergesi olduğu düşüncesi öne çıkmaktadır. Aykırı kadınlık rollerine baktığımızda ise karşımıza şunlar çıkar: Ülkü gibi asi, inatçı, ne istediğini bilen kadınlar ve yine Ülkü ve Sîmin gibi evlilik öncesi cinsel ilişki yaşamaktan korkmayan kadınlar; Elif Eren gibi mutfak, yemek, dikiş gibi kadına atfedilen işlerden ve birinin eşi olarak var olmaktan hoşlanmayan, kendi bedeniyle barışık kadınlar; Jiyan gibi kadın hakları konusunda söz sahibi olan, güçsüz kadınları koruyan, kadınları

cinsel sağlık konusunda bilgilendiren kadınlar; Canset ve Diva gibi kariyerini önemseyen kadınlar; Feride ve Canset gibi kendine güvenen kadınlar öne çıkarlar. Fakat romanlarda bu kadınlara toplumun olumlu bir gözle bakmadıklarını özellikle belirtmek gerekir. Eserlerde annelik rolünde, geleneksel annelerin daha fazla olduğu görülmektedir. Geleneksel annelik rolünde ise kadınlığın annelikle ölçülmesi, yetersizlik hissi, ideal anne olma baskısı, çocuğun kendisinin bir uzantısı gibi görme eğilimi, keyfi olarak annenin çocuktan uzak kalmaması gerektiği düşüncesi, fedakârlık, adanmışlık, çocuğun sorumluluğun sadece anneye has görülmesi, anneliğin içgüdüsel olduğu fikri öne çıkmaktadır. Aykırı annelik rolünde ise çocuğa karşı ilgisizlik, anne olmaktan kaçınma ve anneliği görev olarak görmeme gibi kısıtlı sayıda örnek karşımıza çıkmaktadır.

Baydar'ın eserlerinde kadın evlat rolünde iken yine geleneksel evlat rolüyle öne çıkmaktadır; aykırı evlat rolü annelik rolünde olduğu gibi yine sayıca azdır. Geleneksel evlat rolünde kız çocukları pembe renkli ve süslü elbiselerle giydirilir, kız çocuklarının erkekler gibi koşup oynaması, tırmanması uygun bulunmaz, kız çocukları korumaya muhtaç görülürler ve babalarına hayrandırlar. Aykırı evlat rolünde sadece bir örnek karşımıza çıkar: *Erguvan Kapısı* romanında Derin, bebekle oynamaz, evcilik oyunu da oynamaz. Oya Baydar'ın romanlarında kız çocuklarının fazla yer almadığını söylemek mümkündür. Eserlerde kadın eş rolünde iken önceki kadın rollerinden farklı olarak aykırı eş rolüyle geleneksel eş rolünden daha fazla karşımıza çıkmaktadır. Aykırı eş rolünde kadınlar; kariyerini seçen, psikolojik şiddete uğradığında boşanan, cinsel ilişkiye istekli, cinsel yöneliminde özgür olan, eşine sadakat göstermeyen rollerdedirler. *Sıcak Külleri Kaldı* romanında Ülkü, başlarda fedakâr eş rolünde iken daha sonra ilişkilerinde beklentilerini bilen bir kadına dönüşür; yani geleneksel eş rolünde iken sonraları aykırı eş rolüne dönüşmüştür. Bu nedenle dinamik bir karakterdir ve diğerlerinden farklı bir yerde durur. Geleneksel eş rolünde ise kadının; sadakatli ve fedakâr olması, ilişkilerinde baba figürünü araması öne çıkar. Buna göre Baydar, kadın rollerinde kadınlık, annelik, evlat rollerinde toplumsal cinsiyet rollerine uygun olarak kadınları konumlandırırken eş rollerinde kadını toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıkarmıştır.

Baydar'ın eserlerinde erkek kahramanların görünürlükleri kadın kahramanlar kadar olmasa da erkekleri toplumsal cinsiyet rolleri açısından izlemek adına yeterli sayıda örnek vermektedir. Erkek kahramanları da üç dönemde incelemek doğru olur.

Birinci ve ikinci dönem erkekler, çoğunlukla eş ve baba rollerinde karşımıza çıkmaktadırlar. Birinci dönem Osmanlı Devleti'nin son zamanlarından Erken Cumhuriyet'in kuruluşuna ve sonrasında İkinci Dünya Savaşı yıllarına kadar askerlik mesleğini yapmış olan geleneksel erkeklerdir. Bu dönemdeki erkekler, çevrelerine model olma görevini üstlenirler. İkinci dönem erkek kahramanlar, kadın kahramanlar gibi geleneksel değerlerle büyütülmüş kişilerdir. Baydar'ın çoğu eserinde devrimci kimlikleriyle gördüğümüz bu kuşak, Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla devrime olan inançlarını da kaybederler ve inzivaya çekilirler. İkinci dönem geleneksel erkek kahramanlara istisna olarak *Hiçbiryer'e Dönüş* romanındaki isimsiz erkek kahraman; *Kedi Mektupları* romanında Yoldaş'ın sahibini; *Erguvan Kapısı*'nda Kerem Ali'nin kuzenini ve *O Muhteşem Hayatınız* romanındaki Toplayıcı adlı kahramanı örnek verebiliriz. Bu erkeklerde erkekler için çizilen sert erkeklik imajı kahramanların intihar etmesi veya intiharı denemesiyle yerini kırılğan erkeklığe bırakmaktadır. Üçüncü dönem erkek kahramanlar baba ve eş rollerinden çıkarak daha çok evlat rolleriyle karşımıza çıkarlar. Bu dönemde yer alan erkek çocuklar, aileleriyle problem yaşadıklarından dolayı uyuşturucu kullanmaya başlarlar. Madde kullanımı genellikle bireylerin baş edemediği durumlardan uzaklaşmak istedikleri zaman ortaya çıkan bir kaçma refleksi olarak görülmektedir. Baydar'ın eserlerinde erkek çocuklar kırılğan, başarısız, takdir görmeyen, aileleriyle problem yaşayan çocuklar oldukları için kaçınma davranışı sıklıkla tekrarlanır.

Eserlerde eş rolünde geleneksel erkeklerin aykırı erkeklerden daha fazla olduğu ve eş rollerinin çoğunlukla gururlu, iktidar temsilcisi, hastalık dâhil olmak üzere hiçbir şekilde güçten düşmemesi yani erkeğin daima güçlü görünmesi gerektiği, kıskanç, cinsel açıdan tutkulu ve aktif, cesaretli, çapkın, evin maddi sorumluluklarını üstlenen, otoriter, kadının çalışmasını onaylamayan rollerde oldukları görülmüştür. Aykırı eş rollünü ise sadece *O Muhteşem Hayatınız* romanında Toplayıcı karakterinin meraklı olmasında görmekteyiz. Babalık rolünde geleneksel erkekler çoğunlukla aile reisi, çocuklarıyla duygusal bağ kurmayan, gerçekleştirmediği hayallerini çocuklarının gerçekleştirmesini bekleyen, çocuk bakımında sorumluluklarından kaçınan, otoriter, ilgisiz, erkek çocuklarına rol model olduklarını düşünen erkekler vardır. Aykırı babalık rolü ise sadece *Sıcak Külleri Kaldı* romanında Ömer Ulaş'ın çocuk sahibi olmayı istememesinde görülür. Evlat rolünde geleneksel erkekler annesine saplantılı, ebeveynleriyle çatışma yaşayan, ilgi ve sevgiyle büyütülmemiş erkeklerdir. Baydar'ın

eserlerinde erkekler evlat rolünde iken geleneksel özellikleriyle anlatıldıkları ve aykırı evlat rolü olmadığı için tasnifte yer almamıştır. Erkeklik rollerinde geleneksel erkekler kadınların politikada veya kamusal alanda yükselmelerini istemeyen, politikaya girdiklerinde veya hapishaneye düştüklerinde kadınların mutlaka maskülen olmasını bekleyen, cinsellikte kadının rızasını hiçe sayan, kamusal alanda kadının eşinin adıyla var olmasını isteyen rollerde karşımıza çıkmaktadırlar. Kırılğan erkek rolünde ise erkekler naif, sessiz, iktidarı kaybettiklerini düşündüklerinde intihara meyilli, kültürlü oldukları zaman feminen olmakla suçlanan erkeklerdir.

Oya Baydar'ın eserlerinde kadın söylemine baktığımızda; “Kadını Çeşitli Kimliklerle” yansıtan on iki (bacı, anne, teyze gibi); “Kadınlık Vurgusu Yapılarak Kadını Ötekileştiren” sekiz (bilim adamı, bilim kadını gibi); “Kadını Cinsel Objeye Olarak Gösteren” sekiz (kahpe, orospu, yırtık gibi); “Kadını Yok Sayan” sekiz (adam ol, adam yerine koymak, insanoğlu çiğ süt emmiş gibi); “Kadını Küçümseyen” altı (kadınlar gibi ağlayıp dövünmek, kadınca bir laf gibi, dişi köpek kuyruk sallamasa gibi); “Erkekliği Yücelten” iki (zampara, sapına kadar cesur gibi) ifadenin olduğu tespit edilmiştir. Baydar'ın eserlerinde görüldüğü gibi cinsiyetçi ifadeler yer almaktadır; gerçekçi bir yazar olma endişesi taşıyan yazarın gerçekliği sağlamak için üslupta bu tarz bir yöntem sergilediği açıktır. Bu nedenle kadın söylemine dikkat ettiği veya bunu öncelediği söylenemez. Kadını çeşitli kimliklerle yansıtan bu ifadelerin kadını, kamusal alanda ikincilleştirdiği söylenebilir.

Baydar'ın eserlerinde kadın rollerinin erkek rollerine göre fazla olduğu görülmüştür. Geleneksel roller kadın rollerinde aykırı rollerden daha fazladır; sadece eş rollerinde bu durum istisnadır. Erkek rollerinde de daha çok geleneksel roller fazladır fakat kadın rollerinden farklı olarak eş, baba ve erkeklik rollerinde aykırı (kırılğan) erkek rollerinin de olduğu görülmüştür; sadece evlat rollerinde aykırı evlat rolüne rastlanmamıştır.

Eserlerde yer alan erkek kahramanlar, liderlik merkezli görevlere talipken kadın kahramanlar ise daha çok pasif rollerde- Diva dışında- kalırlar. Kadının kamusal alandaki görevlerinde çoğunlukla, toplumun kadın için ideal meslek olarak gördüğü, öğretmenlik mesleği seçilir. Akademisyen olan kadın kahramanlar bile görevlerini annelik mitinin arkasında yapmaktadırlar. Oya Baydar, toplumsal gerçekçi bir yazar olma kaygısından dolayı eserlerini bu bakış açısıyla yazar. Bu bakış açısı nedeniyle eserlerinde feminist bir önceliği veya kaygısı olmadığı görülmektedir.

5.2. Öneriler

YÖK Tez Taramada, *feminizm* başlığı altında yirmi dört yüksek lisans, altı doktora; *feminist eleştiri* başlığı altında beş yüksek lisans, sıfır doktora; *kadın* başlığı altında altmış dokuz yüksek lisans (yalnız bunlardan iki tanesi- “İnci Mecmuasında Edebi Faaliyet” ve “Kadım¹ Mecmuası (inceleme ve edebiyatla ilgili metinler)”- dergi incelemesidirler ve doğrudan kadın yazarlara, kadın problemlerine veya kadın söylemine odaklanmamaktadırlar. Bu nedenle kapsam dışında tutulmalıdırlar.), dört doktora tezi; *kadın tipleri* üzerine yirmi üç yüksek lisans, iki doktora tezi bulunmaktadır. Çalışmalara bakıldığında *kadın söylemi* üzerine bir yüksek lisans (“Türkçe Şiirde Lirik ve İdeoloji Okumaları ve Marksist Bir Ara Konum: Niyazi Akıncıoğlu”) ve bir doktora tezi (“Osmanlı Şiirinde Kadın Şairin Poetikası: Leylâ Hanım”) yapıldığı görülmüştür. Görüldüğü gibi Türk edebiyatında doğrudan feminist eleştiri ve kadın söylemi üzerine çalışma oldukça azdır. Bu alandaki çalışmaların artması toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanabilmesi açısından faydalı olabilir. Ayrıca yazarlar üzerine biyografik çalışmaların yapılması da alana katkı sağlaması açısından önemlidir. Oya Baydar üzerine hiçbir biyografik çalışma bulunmamaktadır; sadece kendisinin Melek Ulugay ile yaptıkları bir söyleşi çalışması vardır fakat anılan çalışmada kendisinin edebi yönü ile ilgili bilgiler kısıtlıdır.

¹ Yök tez arşivine gönderilen tezin adı sehven “Kadım Mecmuası” olarak yazıldığı için aynen vermeyi uygun gördük.

KAYNAKÇA

- Arat, N. (2017). *Feminizmin abc'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Badinter, Elisabeth (2020). *Kadınlık mı annelik mi?*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barutçu, A. (2013). *Türkiye'de erkeklik inşasının bedensel ve toplumsal aşamaları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Baydar, O. (2012). *O muhteşem hayatınız*. İstanbul: Can Yayınları.
- Baydar, O. (2014). *Yetim kalacak küçük şeyler*. İstanbul: Can Yayınları.
- Baydar, O. (2018). *Yolun sonundaki ev*. İstanbul: Can Yayınları
- Baydar, O. (2019a). *Elveda alyoşa*. İstanbul: Can Yayınları
- Baydar, O. (2019b). *Kedi mektupları*. İstanbul: Can Yayınları.
- Baydar, O. (2019c). *Hiçbiryer'e dönüş*. İstanbul: Can Yayınları.
- Baydar, O. (2019d). *Köpekli çocuklar gecesi*. İstanbul: Can Yayınları
- Baydar, O. (2020a). *Sıcak külleri kaldı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Baydar, O. (2020b). *Erguvan kapısı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Baydar, O. (2020c). *Kayıp söz*. İstanbul: Can Yayınları.
- Baydar, O. (2020d). *Çöplüğün generali*. Can Yayınları.
- Baydar, O. (2022). *Yazarlarevi cinayeti*. Can Yayınları.
- Belek Erşen, U. (2018). Yeni bir dil yeni cinsiyet düzeni. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 21 (1), 1-41.
- Bloch, H. (1992). *Grand dictionnaire de la psychologie*. Paris: Larousse'dan aktaran E. Gürel, ve C. Muter (2007). Psikomitolojik terimler: psikoloji literatüründe mitolojinin kullanılması. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1), s. 553.
- Bolak Boratav, H., Okman Fişek, G., ve Eslen Ziya, H. (2018). *Erkekliğin Türkiye halleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bozuk, M. (2011). *Soru ve cevaplarla erkeklikler*. İstanbul: Sosyal Kalkınma ve Cinsiyet Eşitliği Politikaları Merkezi Derneği.
- Butler, J. (2020). *Cinsiyet belası: feminizm kimliğinin altüst edilmesi*. (Çev: Başak Ertür). İstanbul: Metis Yayınları.

- Connell, R. W. (2019). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar, toplum, kişi ve cinsel politika*. (Çev: C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çabuklu, Yaşar (2007). *Toplumsal kurgular ve cinsiyetçilik*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Çakır, Serpil (2021). *Osmanlı kadın hareketi*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Çapa, E. (2018). *Aşktan ve devrimden konuşuyorduk: Oya Baydar ile nehir söyleşi*. İstanbul: Ağaçkakan Yayınları.
- Çolak, G. (2019). *Toplumdilbilim: toplumsal cinsiyet ve dil*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Devellioğlu, F. (2012). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Donovan, J. (2019). *Feminist teori*. (Çev: Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2021). *Toplumsal cinsiyet eşitliğinin temel kavramları*. Ankara: CEİD Yayınları.
- Fine, C. (2020). *Toplumsal cinsiyet yanılısaması*. (Çev: Kıvanç Tanrıyar). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Güden, M. P. (2006). *Dilde cinsiyet ayrımcılığı: Türkçe'nin içerdiği eril ve dişil ifadeler bakımından incelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gülseven, A. S. (2017). Türk aile hukukunda toplumsal cinsiyet rolleri. *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, (132), 183-230.
- Hançer, A. (2018). Toplumsal cinsiyet öznesi olarak kadının “annelik” kimliğine eleştirel bir bakış. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, 1(2), 177-202.
- Hooks, B. (2019). *Değişme isteği -erkekler, erkeklik ve sevgi-*. (Çev: E. Aydın, V. Kurt vd.). İstanbul: BGST Yayınları.
- Humm, M. (2002). *Feminist edebiyat eleştirisi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Kandiyoti, D. (2019). *Cariyeler, bacılar, yurttaşlar: kimlikler ve toplumsal dönüşümler*. (Çev.: Aksu Bora, Fevziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyin Tapınç, Ferhunde Özbay). İstanbul: Metis Yayınları.
- Michel, A. (1993). *Feminizm*. (Çev. Şirin Tekeli). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Miller, T. (2010). *Annelik duygusu: mitler ve deneyimler*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Millett, K. (2018). *Cinsel politika*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Moran, B (2014). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özdemir, H. (2019). Toplumsal cinsiyet perspektifinde erkeklik ve kadınlık algısı: bir alan araştırması. *Asya Studies*, 4(10), 90-107.
- Parla J. (2020). Kadın eleştirisi neyi gerçekleştirdi?. S. İrzık ve J. Parla (Der.), *Kadınlar dile düşünce: edebiyat ve toplumsal cinsiyet içinde* (s.15-33) İstanbul: İletişim Yayınları.

- Sancar, S. (2020). *Erkeklik: imkânsız iktidar -ailede, piyasada ve sokakta erkekler-*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sever, M. (2015). Kadınlık, annelik, gönüllü çocuksuzluk: Elisabeth Badinter'den kadınlık mı annelik mi?, Tina Miller'dan annelik duygusu: mitler ve deneyimler ve Corinne Maier'den no kid üzerinden bir karşılaştırmalı okuma. *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, 7 (2), 71-86 .
- Sevim, A. (2005). *Feminizm*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Showalter, E. (1977). *A literature of their own*. New Jersey: Princeton University'dan aktaran B. Moran (2014). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları, s.255.
- Timuroğlu-Bozkurt, S. (2011). Kadının yazma tarihi ve özgün bir durak: dişil yazı (écriture féminine). *Kurgu, Düşün Sanat Edebiyat*, 7, 20-27.
- Tol, U. U. ve Taşkan, D. (2018). *Erkeklik ve babalık rolleri*. İstanbul: Taymaz Matbaacılık ve Baskı Çözümleri Tic. Ltd. Şti.
- Türk Dil Kurumu, (2011). *Büyük Türkçe sözlük*. (11. Baskı). Ankara.
- Uşaklı-Sandal, B. (2019). Sahibini yansıtan kediler ve postmodern bir fabl örneği. Ş. Çağın (Ed.). *Kedi edebiyatı Türk edebiyatının kedileri ve kedicileri* içinde (s.402-414) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Vandello, J. A., Bosson, J. K., Cohen, D., Burnaford, R. M. and Weaver, J. R. (2008). Precarious manhood. *Journal of Personality & Social Psychology*, 95' dan aktaran N. Sakallı ve B. Türkoğlu (2019). "Erkek" olmak ya da olmamak: sosyal psikolojik açıdan erkeksilik/erkeklik çalışmaları. *Türk Psikoloji Yazıları*, 22(44), s. 62.
- Wiesner-Hanks, Merry E. (2020). *Tarihte toplumsal cinsiyet: küresel bakış açıları*. (Çev.: M. Çiyan Şenerdi). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yamaner, G. (2005). Susan Glaspell'ın önemsiz şeyler'inin önemi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 19 (19).
- Yaman-Öztürk, M. (2012). Ataerkil kapitalist toplumda kadının bedeni. *Toplum ve Hekim*, 27(4), 274-281.
- Yaşın-Dökmen, Z. (2019). *Toplumsal cinsiyet sosyal psikolojik açıklamalar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Zihnioğlu, Yaprak (2019). *Kadınsız inkılap: Nezihe Muhiddin, kadınlar halk fırkası, kadın birliği*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

http-1:

https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/18791/mod_resource/content/0/cinsiyet%20rolleri%20konu%209%20-10%20-erkeklik-2.pdf (Erişim tarihi: 20.06.2021).

