POTENTIALS OF SELF-WRITING IN THE LITERATURE OF ADALET AĞAOĞLU: FEMININITY, AUTHORSHIP AND FEMALE AUTHORSHIP

ŞEYMA ORHAN

BOĞAZİÇİ UNIVERSITY

2025

POTENTIALS OF SELF-WRITING IN THE LITERATURE OF ADALET AĞAOĞLU: FEMININITY, AUTHORSHIP AND FEMALE AUTHORSHIP

Thesis submitted to the

Institute for Graduate Studies in Social Sciences

in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts

in

Turkish Language and Literature

by

Şeyma Orhan

Boğaziçi University

2025

ADALET AĞAOĞLU EDEBİYATINDA KENDİNİ YAZMANIN İMKÂNLARI: KADINLIK, YAZARLIK VE KADIN YAZARLIK

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yüksek Lisans Tezi

Şeyma Orhan

Boğaziçi University

2025

Potentials of Self-Writing in the Literature of Adalet Ağaoğlu:

Femininity, Authorship and Female Authorship

The thesis of Şeyma Orhan

has been approved by:

Assist. Prof. Olcay Akyıldız _____
(Thesis Advisor)

Assoc. Prof. Fatih Altuğ _____

Prof. Sibel Irzık _____
(External Member)

June 2025

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Şeyma Orhan, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature……...

Date…….....

ABSTRACT

Potentials of Self-Writing in the Literature of Adalet Ağaoğlu:

Femininity, Authorship and Female Authorship

Adalet Ağaoğlu's first novel *Ölmeye Yatmak* [*Lying Down to Die*] (1973) has maintained critical attention for over fifty years, securing its place in modern Turkish literature. In her diary *Damla Damla Günler I* [*Days by Drops*] (2004), the novel holds a strong presence, as the process of its planning, writing, and publication marks a turning point for Ağaoğlu. Her memoir-novel *Göç Temizliği* [*The Cleanse of Migration*] (1985) also reflects on her experiences before and after writing *Ölmeye Yatmak*, offering key insights into the author's writing experiences. These three texts -*Ölmeye Yatmak*, *Damla Damla Günler I*, and *Göç Temizliği*- are linked by their shared use of first-person narration that directly conveys personal experience. The narrators are portrayed as misfit, killjoy, and willful subjects who attempt to rupture from family, society, and history, thereby presenting a form of feminist subjectivity. Sara Ahmed's *Living a Feminist Life* (2017) explores women's stories of rupture - from familial, social, and historical authority- and emphasizes the willfulness that underlies feminist acts. For Ahmed, telling these stories is a political act. Women who tell their stories write their own histories and create new space for themselves. The experience of being a female author thus becomes an act of resistance to male-dominated traditions. In this context, Ağaoğlu's experiences, examined through Ahmed's lens of willfulness and rupture, offers a new insights for feminist literary criticism. This thesis explores *Ölmeye Yatmak*, *Damla Damla Günler I* ve *Göç Temizliği* and *Damla Damla Günler I* through Ahmed's framework, aiming to offer a new critical perspective on Ağaoğlu's literature.

ÖZET

Adalet Ağaoğlu Edebiyatında Kendini Yazmanın İmkânları: Kadınlık, Yazarlık ve Kadın Yazarlık

Ağaoğlu'nun ilk romanı *Ölmeye Yatmak* (1973) elliyi aşkın yıldır edebiyat eleştirisinin ilgisinde kalmaya devam ederek modern Türk edebiyatında önemli bir yer tutar. Yazarın günlüğü *Damla Damla Günler I* (2004)'de bu ilk roman yoğun varlığıyla dikkat çeker. Günlükte anlatılan tasarlanma, yazılma ve yayımlanma süreciyle roman Ağaoğlu için önemli bir dönüm noktasını temsil eder. Anı-roman türündeki *Göç Temizliği* (1985) ise *Ölmeye Yatmak*'ı yazmadan önceki ve sonraki deneyimlerini içerdiğinden Ağaoğlu'nun yazarlık serüvenini daha iyi anlamayı sağlar. *Ölmeye Yatmak*, *Damla Damla Günler I* ve *Göç Temizliği*, birinci tekil şahıs anlatımıyla kişisel deneyimi doğrudan anlatmak bakımından ortaklaşır. Metnin anlatıcıları; aileden, toplumdan ve tarihten kopmak için inat eden uyumsuz, oyunbozan ve muhalif özneler olarak feminist öznellik ortaya koyarlar. Sara Ahmed *Feminist Bir Yaşam Sürmek*'te (2017) kadınların aileden, toplumdan ve tarihten yani iktidar alanlarından kopuş hikâyelerini ve kopuşlarının temelinde yer alan inatçı iradeyi inceleyerek bunları feminist eylem olarak ele alır. Ahmed'e göre bu hikâyeleri anlatmak politik bir eylemdir çünkü hikâyelerini anlatan kadınlar kendi tarihlerini yazarak yeni alanlar inşa ederler. Böylece, kadın yazarlık deneyimi erkek egemen geleneğe karşı bir direniş eylemine dönüşür. Bu bağlamda, Ağaoğlu'nun deneyimleri Ahmed'in kopuş ve inat perspektifinden okunduğunda feminist edebiyat eleştirisine yeni bakış açısı sunar. Bu tezin amacı Ahmed'in sunduğu çerçeveyle *Ölmeye Yatmak*, *Damla Damla Günler I* ve *Göç Temizliği*'ni birlikte ele alarak Ağaoğlu edebiyatına yeni bir eleştirel bakış ortaya koymaktır.

TEŞEKKÜR

Teşekkürlerimin ilki ve çoğu sevgili danışmanım Olcay Akyıldız'a. Kendisiyle tanışmam da çalışma şansı bulmam da en büyük "iyi ki"lerimden. Lisans yıllarımdan bu yana eleştirel ufkumu genişletti ve akademik direncimi artırdı. Düşünme biçimiyle, sorularıyla ve elbette katkılarıyla benim düşündüğümden çok daha iyi bir tez yazabilmemi sağladı; tezi yazarken kendimi de ortaya koymama alan açtı ki en önemlisi buydu. Ayrıca oyunbozan yoldaşım oldu. Kendisine her şey için müteşekkirim.

Meraklı bir edebiyat öğrencisi olmamda çok katkısı olan, farklı akademik çalışma alanlarında rol almamı teşvik eden, jürimde yer alma nezaketi gösteren Fatih Altuğ'a; yine jürimde yer alarak beni ziyadesiyle heyecanlandıran, katkıda bulunarak kendi bilgisinden ve ufkundan istifade etmemi sağlayan sevgili Sibel Irzık'a; Adalet Ağaoğlu'na olan ilgimi lisans eğitimimin ilk yılından ortaya çıkaran ve öğrencisini sahiplenen kollayan Halim Kara'ya; keyifli dersleriyle zihnimi besleyen Zeynep Uysal'a; 2017 yılında hazırlığı geçip Türk Dili ve Edebiyatı bölümüne başladığımdan beri şu anki Şeyma olmamda katkısı olan ve bölümü ev gibi hissettiren tüm hocalarıma gönülden teşekkür ederim. Sağlamaya çalıştıkları özgür ve zengin akademik alan ve kendileri hep var olsunlar.

Annem Züleyha, babam Mehmet ve kardeşlerim Sema ve Nisa'ya teşekkür ederim. Hayallerimi destekleyerek kendimi şanslı hissettirdiler. Annem ve babam her şartta konforumu gözetti; Sema ve Nisa önlerinde ilerleyen bir abla olmamı sağladı. Ailem sayesinde akademik hayallerime daha az kaygıyla odaklanabiliyorum.

Seçilmiş ailem Rabia'ya, kız kardeşliği, dostluğu, kaygısız kıldığı yoldaşlığı için sanırım yaşadığım sürece teşekkür edeceğim. Altlı üstlü ranzada yattığımız

andan aynı evde yaşadığımız zamanlara ve yaşam alanlarımız ayrıldığında dahi bana konfor alanı sağlamaya çalıştı, maddi manevi her zaman destekledi. Sayesinde her zaman sığınabileceğim güvenli bir limanım, koşacak bir kucağım, bir evim var. Deryoş ve Oktay'a da Rabia ile kurduğum bu evi genişlettikleri, renklendirdikleri ve maddi manevi desteklerini hiçbir zaman esirgemedikleri için minnettarım.

Özellikle son bir yılı ve evi benim için yaşanabilir kılan; pudingleri, çorbaları, besleyici salataları ile beni besleyen; geçip gittiğimiz zor zamanlarda yorulmadan omuz veren feminist yoldaşım Zeynep'e; lisans yıllarımdan beri yanımda olan ve hayatımı güzelleştiren, bıkmadan ödevlerimi, yazılarımı, tezimi okuyan canım arkadaşlarım Hazal ve Nesli'ye; ilgili ve keyifli arkadaşlığı, eksik olmayan gırgırı şamatası, tezimin destek ve teknik ekibi Ahmet Efe'ye; şifalı sohbetleriyle ve şiirleriyle hayatı(mı) güzelleştiren Elif Akyol'a; kütüphane günlerimi keyifli kılan, çerezleriyle, meyveleriyle ve en önemlisi dostluğuyla molalarımızı tatlandıran tez yoldaşım ve kız kardeşim Senem'e yanımda oldukları ve beni destekledikleri için tek tek teşekkür ederim. Beni hiç yalnız bırakmadılar.

Bu yolda önümde yürüyen arkadaşlarıma da çokça teşekkür doluyum. Büşra'ya, gece gündüz demeden her an telefonun ucunda beni karşıladığı, sunduğu bilgisi, desteği ve neşesi için; Boğaziçi'ndeki ilk arkadaşlarımdan Süheyla'ya yıllardır sürdürdüğümüz samimi dostluk ve yoldaşlık için; Arif Can, Sevgin, Hüsna, Fatih ve Şule'ye her zaman ofislerinde merakla ve güler yüzle beni karşıladıkları, yol gösterdikleri, destek oldukları için teşekkür borçluyum. Her biri kaygılarımı dindirip yolumu ışıklandırdı.

Bu süreçte okulumuzda bulunan Adalet Ağaoğlu arşivine bakarken sıkça Nadir Eserler bölümünde vakit geçirdim. Burada çalışan memurlara da çok teşekkür ederim. Son dönemlerde kütüphanenin tüm zor ve kısıtlı şartlarına rağmen her zaman

uzun uzun çalışabilmemi sağladılar, işimi kolaylaştırdılar. Özellikle Betül'ün keyif veren ve meraklı eşlikçiliği içimi ısıttı.

Bu süreçte Sara Ahmed ile tanışma fırsatı buldum ve kendisine tez çalışmamdan bahsedebildim. Bu tanışmayı mümkün kılan Havle'ye ve dostane tavrı için Sara Ahmed'e ne kadar teşekkür etsem az.

Son olarak yüksek lisans eğitimim süresince 2210-A bursu ile destek olan TÜBİTAK Bilim İnsanı Destek Programları Başkanlığına da çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ 1

BÖLÜM 2: BİR HAYATI TERK EDEN KADINLAR: ADALET AĞAOĞLU, FATMA İNAYET VE AYSEL'İN KOPUŞ HİKÂYELERİ 23

2.1 Sara Ahmed'den Adalet Ağaoğlu'na: Kopuş ekseninde feminist öznellik 23

2.2 Damla damla kopuş: *Damla Damla Günler I* 32

2.3 Metinlerarası feminist kopuş deneyimleri: *Göç Temizliği* ve *Ölmeye Yatmak*'ta kadın öznenin kopuşu 40

BÖLÜM 3: BAŞKA BİR HAYATTA ISRAR EDEN KADINLAR: ADALET AĞAOĞLU, FATMA İNAYET VE AYSEL'İN İNATLARI 62

3.1 Sara Ahmed'den Adalet Ağaoğlu'na: İnat ekseninde feminist öznellik 62

3.2 Damla damla inat: *Damla Damla Günler I* 70

3.3 Bir odadan taş(ırıl)an inat: *Göç Temizliği* 81

3.4 Mutsuzluk manifestosu: *Ölmeye Yatmak* 94

BÖLÜM 4: SONUÇ 101

EK: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT) 106

KAYNAKÇA 111

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Adalet Ağaoğlu (d. 1929, ö. 2020) Türkçe edebiyata farklı türlerde pek çok eser vermiş bir yazardır. İlköğretimini Nallıhan'da tamamladıktan sonra Ankara Kız Lisesi'nde lise eğitimini, ardından Ankara Üniversitesinde Fransız Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirmiştir. Yayımlanan ilk eserleri Adalet Sümer imzasıyla *Kaynak* dergisinin sırasıyla Ekim 1948, Aralık 1948, Ocak 1949[1] ve Temmuz 1949 sayılarında yayımlanan "Gölgeler", "Gölgeler II", "Gölgeler III", "Gölgeler IV" başlıklı şiirleridir. Ankara Radyosu ve TRT'de olmak üzere 1970'lerin başına kadar 20 yıla yakın yayıncılık yapmıştır. Bu sırada oyun yazarlığına da devam eden Ağaoğlu'nun ilk oyunu Sevim Uzgören ile birlikte yazdıkları "Bir Piyes Yazalım"dır (1953). Yazar daha sonra radyo ve sahne oyunları yazmaya da devam etmiştir. "Evcilik Oyunu" (1964), "Tombala" (1967), "Çatıdaki Çatlak" (1969), "Kozalar" (1973) farklı zamanlarda sahnelenmiş oyunlarındandır. Yazar, 1961-1963 yılları arasında Kartal Tibet, Çetin Köroğlu ve Mahir Canova ile birlikte Ankara'da ilk özel tiyatro topluluğu olan Meydan Sahnesi'ni kurmuş (Topaloğlu, 2012, s. 55) ve bu toplulukta 1963'te sahne kapanana kadar teknik ve fiziki işler de dahil olmak üzere Meydan Sahnesi'nin yöneticiliğini, dramaturgluğunu, çevirmenliğini de üstlenmiştir. 1970 yılında TRT'den ayrılmasıyla birlikte tamamen yazmaya yönelerek TRT'de çalıştığı son yıllarda aklına düşen *Ölmeye Yatmak*'ı (1973) ve *Yüksek Gerilim*'i (1974) yazarak roman ve öykü türünde eser vermeye başlamış, oyun yazarlığını sürdürmüştür.

[1] Boğaziçi Üniversitesi Aptullah Kuran Kütüphanesinde yer alan Adalet ve Halim Ağaoğlu'nun kişisel arşivinde bu şiirler bilgisayar çıktısı olarak yer alır. Dolayısıyla ulaşılabilinen belgeler birincil kaynak değildir. "Gölgeler III" şiirinin altında Ocak 1949 yazsa da Yüksel Topaloğlu'nun (2012) hazırladığı bibliyografyada *Kaynak* dergisinin 14. sayısı olan Şubat 1949 yazmaktadır (s. 56).

Bu tez, ilk romanı *Ölmeye Yatmak*'ın Ağaoğlu'ndaki izini sürmenin bir dökümüdür. *Ölmeye Yatmak*, yazarın geçimini sağladığı radyo yayıncılığını yıllar sonra bırakıp kendini yazmaya vermesinin ilk ürünü, oyun yazarlığından roman yazarlığına geçişinin ilk çıktısıdır. Başta bu nedenle Ağaoğlu'nun yazarlık serüveninde şüphesiz belirleyici bir noktada durur. *Ölmeye Yatmak* bir ilk roman olarak da edebiyat eleştirmenleri ve okurlarının dikkatini çekmiş, çoğunlukla beğenilmiş bir romandır ve hakkında onlarca edebiyat eleştirisi yazılmıştır. Roman, Ağaoğlu'nun yazarlık serüveninde olduğu gibi Türkçe edebiyatta da önemli bir yerde durur. Bu tez, ilk roman *Ölmeye Yatmak*'ın edebiyat tarihindeki konumunun farkında olarak yazarın kişisel tarihindeki önemini araştırma malzemesi yapmaktadır. Yazarın ilk romanıyla ilişkisi, günlüğü -1969-1977 yıllarını[2] içeren *Damla Damla Günler I* (2004)- ve yazarın Ankara'dan taşındığı 1983 yılına kadarki anılarını kurguladığı anı-romanı *Göç Temizliği* (1985) üzerinden takip edilir. Roman, günlük ve anı-roman, birbirleriyle konuşan, birbirini tamamlayan ve birbirlerinin sınırlarını genişleten ve bu nedenle birlikte düşünmeye de açık metinler olduğundan birlikte ele alınmaları Ağaoğlu edebiyatına yeni bir yorum getirir. Bu birlikte okuma denemesi Ağaoğlu'nun kadın yazar olarak deneyiminin görünürlüğünü sağlar ve tartışmaya açar. Yalnızca yazar tarafından üretilmiş bir metin olarak değil yazarını kuran bir metin olarak da *Ölmeye Yatmak*, özellikle günlüklerde yazarın her aşamasına titizlikle yaklaştığı, bunları günü gününe günlüğüne aktardığı ve günlüğün yayımlanmasıyla bu emeğin de dolaşıma girdiği bir ana hat çizer. Bu metinler

[2] *Damla Damla Günler* (1969-1977)'in ilk baskısı 2004 yılında Alkım Yayınları tarafından yapılmıştır. Daha sonra 2012'de Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları tarafından basılmaya başlanan günlükler birincisi 1969-1976, ikincisi 1977-1983, üçüncüsü ise 1983-1996 yıllarını kapsayan üç cilt halinde yayımlanmıştır. Son olarak Everest Yayınları'ndan çıkan *Damla Damla Günler*, dört cilt halinde yayımlanmıştır. Bu tezde kullanılan Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları baskısı olan ilk cildin kapağında (1969-1976) tarihleri yer alsa da günlükte 1977'nin ilk aylarından sayfalar da mevcuttur. Tezdeki tüm alıntılar orijinallerindeki imlâya sadık kalınarak aktarılmıştır.

birlikte, kadınlık ve yazarlık pratiklerinin kesişimini gösterir, Ağaoğlu'na ait bir portre meydana getirir.

Ölmeye Yatmak, üniversitede Doçent olan Aysel'in 1968 yılının Nisan'ında bir gece tüm Ankara'yı yürüyüp sabaha karşı bir otelde oda tutup ölmeye yattığı 1 saat 27 dakikalık bir sürenin romanıdır. Roman 13 bölümden oluşur. Anlatı zamanında Aysel'in "ben anlatıcı" olarak anlattığı, yazarın "iç roman" olarak nitelendirdiği (Ağaoğlu, 2012a, s. 104) bu anlatılar dışında roman farklı anlatı katmanlarını da içerir. Bu katmanlar; Aysel'in ilkokul yıllarından Dündar Öğretmen, Ali gibi romandaki önemli diğer karakterlere odaklanan üçüncü tekil anlatılar, Aysel'in ilkokuldan kasabadan kız arkadaşları ile başta olmak üzere mektuplaşmalar, Aydın'ın günlüğü, radyo ve gazete haberleri gibi çok çeşitlidir. Aysel'in "ben" diliyle kuşatılan ve bu çeşitli anlatıları da barındıran roman, Aysel'in 1938-1968 yılları arasında içerisinde bulunduğu çeşitli bağlamları sunarak bütünlüklü bir anlatı oluşturur. Aysel'in ölmeye yattığı şimdiki zamanda kısa ama kişisel ve Cumhuriyet tarihinde hayli uzun anlatı sürecinin bütünü Aysel'in iç hesaplaşmalarıdır. Aysel hem kendi tarihi hem de Cumhuriyetin tarihini zihninden süzerek kişisel tarihle resmî tarihi kesiştirir, çatışmalarını sorunsallaştırır. Bu sorunsallaştırmalar Aysel'in bir kadın olarak tarihte ve toplumda kendi yerini bulma veya sorgulama çabasındandır. Aysel romanın sürdüğü 1 saat 27 dakikalık "dar zaman"da kadınlıkla (ve dolaylı olarak) erkeklikle, makullükle ve makbullükle, Cumhuriyetle ve onun getirdikleriyle hesaplaşır.

Aysel'in ailesi, görece muhafazakâr addedilebilecek, kızını okula gönderip göndermemekte tereddüt eden anne Fitnat Hanım ve baba Salim Efendi, bu anne ve babanın ailenin tek oğlu dolayısıyla tek umudu (Ağaoğlu, 2017, s.232) olan abisi İlhan ve küçük kız kardeşi Tezel'den oluşan bir çekirdek ailedir. Annesi ev hanımı,

babası tüccardır. Ailenin tek umudu İlhan lise yıllarından itibaren ülkücü harekete dahildir. Aysel'in ölmeye yattığı anlatı zamanında yaklaşık 15 yıldır eşi olan Ömer (Ağaoğlu, 2017, s. 344) Aysel gibi üniversitede hocadır. Aysel ve Ömer'in görünürde "eşitlikçi" modern bir evlilikleri vardır. Romanda bu evlilik doğrudan eleştiriye tabii tutulmasa da evliliklerini de ilgilendiren bir krizle evlilik metnin içerisinde sorgulanabilir hâle gelir. Aysel, öğrencisi Engin ile birlikte olmuştur ve eşi Ömer'in bundan haberi yoktur. Literatürde kimi okumalar, Aysel'in Ömer'i aldattığı, bu yüzden suçlu hissettiği, Engin'le ilişkisinden hamile olabileceğini ve bu nedenlerle ölmeye yattığını gerek açıkça gerek satır arasında iddia ediyor olsa da (Fethi Naci, 1973) (Günay-Erkol, 2011) Aysel'i ölmeye yatıran kriz yalnızca bu gibi ikili ilişkilere ve kısa bir süredir hayatında olan bu konuya indirgenemeyecek kadar çetrefillidir.[3] Bu kriz, Ömer ve Engin'le ilişkilerinden ibaret değildir. Bu ilişkilerin Aysel'in kendi bedeniyle kurduğu ilişkiyi değiştirmesi Aysel'i ölmeye yatıran krizin bir uzantısıdır. Yıllardır makul ve makbul biri olmaya çalışırken kendi bedenine yabancılaşan Aysel, Engin'le kurduğu ilişkide bedeninin varlığını hatırlar, bedeniyle yeni bir ilişki kurar. Otel odasında çıplak bir şekilde ölmeye yattığında bedeniyle kurduğu yakın ilişki onu büyük bir krizin hesaplaşmasına sürükler. Bu büyük kriz, Cumhuriyetin, yeni bir toplum olmaya yalpalayan toplumun Aysel üzerinde yarattığı kimlik, kadınlık, aydınlık krizidir. Aysel'in bu krizi sorgulamasında anılan diğer kişiler kadar anlatıda önemli olan, hatta Aysel'den sonraki ilk katmanda yer alan Aydın, Aysel'in ilkokul yıllarından bu yana hayatında olan, Aysel'in zihninde sürekli var olan biri olarak romanda yer alır. Ömer, Engin, Ali, Aydın, Dündar Öğretmen ve nicesi, Aysel'in hesaplaşmalarının merkezinden kıyısına yeri olan kişilerdir. *Ölmeye Yatmak*, yalnızca Aysel'in değil kalabalık bir krizin romanıdır.

[3] Bunlarla birlikte, Aysel'in ölmeye yatmaktan vazgeçip yaşamaya karar verişini hamile olduğuna bağlayan okumalar da söz konusudur (bkz. Sert, 1992).

Otel odasına sabah saat 07.22'de ölmeye yatmaya giren Aysel, 1 saat 27 dakika sonra 08.49'da odayı terk eder. Ölmeye yatmanın bir eylem olarak intihara değil hesaplaşmaya karşılık geldiği bu romana yazarın günlüğünde belirttiği üzere alternatif başlıklar olarak "Deri Değişimi", "Saksı Çamı", "Büyük Mevsim Temizliği" gibi başlıklar düşünmesi, romanın bir intihar romanı olarak kurgulanmadığını gösterir niteliktedir (Ağaoğlu, 2012a, s. 220). Hesaplaşmaların sağladığı hafiflemeler, kabulleniş ve/veya mücadele gücüyle birlikte Aysel otelden umutlu, yaşama tutunmuş bir şekilde ayrılır. Bir tür bilinçlenme, güçlenme anlatısına da dönüşen roman Aysel'in ona dayatılan normlarla, kadınlıkla, vatandaşlıkla hesaplaşmasıyla mümkün olur. Aysel'in hesaplaşmalarla kurtulduğu yükler yalnızca kişisel ilişkilerin yükü değil, onları da içeren toplumsal yüklerdir de. Roman, Aysel'in sıkışmışlığını toplumla ve rejimle sürekli ve sıkı bir şekilde ilişkilendirerek kadının mücadelesinin toplumla son derece ilişkili bir kriz olduğunu, kişisel olanın son derece politik ve toplumsal olduğunu gösterir.

İlk baskısı Remzi Kitabevi tarafından yapılan *Ölmeye Yatmak*, daha sonra farklı zamanlarda çeşitli yayınevlerinde ve çok sayıda baskıyla basılmış; 2008 yılında Unionverlag tarafından Almanca; 2014 yılında Turqoise tarafından Fransızca olarak yayımlanmıştır. Basıldığı ve dolaşıma girdiğinden bugüne, yani 50 yılı aşkın sürede, farklı edebî ve kültürel bağlamlarda var olmuş, konuşulmuş ve genel olarak beğeni ve takdir görmüştür. Yalnızca Türkçede ve Türkiye'de eleştirilmemiş, İngilizce, Almanca, Fransızca başta olmak üzere farklı dillerde ve coğrafyalarda da roman hakkında akademik çalışmalar yapılmış ve eleştiri yazıları yayımlanmıştır. Yayımlandığı yıl 1973'ten itibaren hakkında sürekli eleştiri yazılan roman 1970'lerde sıkça konuşulmaya devam etmiş, 1980'lerde görece daha az eleştiri metninin ilgisini çekse de 1990'larda romana olan ilgi tekrar artmıştır. Özellikle

yazarın 1996'da geçirdiği trafik kazasından sonra hakkında çok yazı yazılırken *Ölmeye Yatmak* da yazıların ilgi odaklarından olmuştur. 2000'lere gelindiğinde ise akademideki edebiyat çalışmalarının da artışıyla *Ölmeye Yatmak*'a dair ya da *Ölmeye Yatmak*'ı da ele alan birçok tez çalışması yapılmış, tez çalışmaları dışında da dijital ya da basılı farklı mecralarda eleştiri-inceleme yazıları yazılmaya devam etmiştir. Adalet Ağaoğlu'nun en çok konuşulan metinlerinden olan *Ölmeye Yatmak*, her ne kadar elliyi aşkın yıldır ilgi odağı olsa da bu tezle de görüleceği üzere hâlâ yeni okumalara açık bir metindir. Roman, otobiyografik bir roman ya da otobiyografik ögeler barındıran bir roman olarak yer yer dile getirilse de yazarın kişisel deneyimleriyle romanın kesişimi doğrudan ya da dolaylı biçimde günlük ve anı(-roman)larıyla birlikte (yeterince) ele alınmamıştır.

Roman gerek biçim gerek içerik bakımından eleştirilmiş, iyi ve kötü bulunan yanları farklı bağlamlarda dile getirilmiştir. *Ölmeye Yatmak* gibi üzerine çok fazla yazılmış bir romanın nasıl alımlanageldiğini kısaca özetlemek ve tartışmak mümkün olmasa da öne çıkan bazı yazılar üzerinden bir hat çizilebilir. Fethi Naci (1973), Ağaoğlu'nun toplumsal değişime bakışını küçük burjuva bakışı olarak değerlendirir ve bu bakışın kuşak sorunlarını çözemeyeceğini söyler. Dolayısıyla da eleştirmene göre Ağaoğlu bu romanda toplumsal koşullara yönelememiş, toplumsal gelişmeleri kendisi görmemiş ve bulamamıştır. Fethi Naci romanı yeterince toplumcu bulmadığı gibi yeterince bireyci de bulmaz; Fethi Naci'ye göre roman merkezindeki bireye yani Aysel'e yeteri kadar eğilmemiş, içerdiği diğer anlatı katmanlarıyla roman başarısız hâle getirilmiştir. Aysel'in dramına daha çok yer verilmesini görmek isteyen Fethi Naci, birincil tekil anlatı haricinde romandaki diğer kısımların yazarın belgeleme tutkusuyla yer aldığını, bunun da romanı bozduğunu söyler. Bu eleştirmen tavrı, kadın yazarı salt kadının dramını yazmaya sıkıştıran, yazarlık pratiğini sınırlayan bir

tavırdır. Kadın yazarı hem kadın dramını derinleştirmemekle hem de yeterince toplumcu olmamakla suçlar. Fethi Naci Ağaoğlu'nu yeterince toplumsal olmamakla suçlarken bir taraftan Aysel'in dramını daha çok anlatması gerektiğini söyleyerek bu tavrı sürdürür.

1970'li yıllarda devam eden yerleşik, anaakım toplumcu gerçekçi edebiyat eleştirisine bağlı kalarak bu eleştirinin yapıldığı düşünüldüğünde romanın yetersiz bulunması şaşırtıcı değildir. Ağaoğlu bir yazar olarak halihazırda kabul gören edebiyatı yeterli bulmaz ve bir arayışa girerek yeni bir romanın peşine düşer (Ağaoğlu, 2012a, s. 9). Bu yeni roman, toplumsal değerlerle de gerekli hesaplaşmayı yapacak olan romandır ve bu nedenle eleştirilerin odağında olacaktır. Naci Çelik'in (Şubat 1974) Fethi Naci ve Rauf Mutluay'ın (1973) birbirine benzeyen eleştirileri üzerinden saptamaları tam bu noktaya işaret eder. "… Adalet Ağaoğlu, zamanımızın piyasa adamlarının hoşuna gitmeyen, ikide bir karşılarında görmek istemedikleri bir dönemden söz ediyor" (s. 22) ve "[Ağaoğlu,] Cumhuriyetin ilk kuşağını rahatsız etmiştir. 'Ölmeye Yatmak' onlara bir ellinci yıl armağanıdır" (s. 24) yorumlarıyla romanın durduğu yeri tespit eder. Fethi Naci, sosyalist eleştirmen kimliğiyle Ağaoğlu'nun romanının hem toplumun hem de bireyin romanı olduğunu ıskalar. Roman bireysel deneyimleri anlatırken aynı zamanda başka bir toplumsallıkta ısrar eder. Romanın toplumsal olanla kurduğu ilişki önceki yazılmış romanlardan farklıdır. Zeynep Uysal'ın (2017) belirttiği üzere roman "… karakterin çok bireysel deneyimini, bireysel kimlik arayışını, kadın ve erkek olma hallerini anlatısallaştırırken çok bireysel deneyimin aynı zamanda toplumsal olduğunda ısrarcıdır" (s. 36). Bireyin varlığını yok saymayan "yeni bir toplumsallığın" (Uysal, 2017) arayışında olan roman yazarı Ağaoğlu'nun, Aysel'in dramından ibaret

olmayan, eğer bir dram varsa da bunun son derece politik ve toplumsal olduğunu ortaya koyan romanı hem bireyi hem toplumu birlikte merceğe almış bir metindir.

Roman, otobiyografik bir roman olarak da eleştirilmiştir (Arzık, 1973). Bununla birlikte merkezine bir kadın roman kişisi koyması, belgesel roman oluşu, farklı anlatı katmanları barındırması, Cumhuriyetin ikinci kuşağının gelişimi ya da krizini anlatması açılarından roman eleştirmenlerce ele alınmıştır. Romanın, Cumhuriyet ile olan hesaplaşması çoğu zaman ıskalansa ya da göz ardı edilse de[4] kimi eleştirmenlerce gözden kaçırılmamıştır. Cumhuriyetin kadın özgürlüğü hakkındaki varsayımlarının Aysel üzerinden soyut kaldığı (Yavuz, 1973) ya da kadını özgürlüğü ve dişiliği arasında bir çatışmaya sürüklediği (Göle, 1991) dile getirilmiştir.

Ölmeye Yatmak, yazarın romanın devamı niteliğinde yazdığı *Bir Düğün Gecesi* (1979) ve *Hayır…* (1987) ile birlikte "Dar Zamanlar" serisi olarak adlandırılır.[5] *Ölmeye Yatmak*, literatürde tek başına ele alındığı kadar bu iki romanla birlikte çokça incelenmiştir. *Ölmeye Yatmak* başta olmak üzere kadının sıkışmışlığını toplumsal ölçekte vermeyi başaran bu romanlar, kadınlık krizinin bunalımının kişisel soruna indirgenemeyecek, salt kişisel sorunlar olmadığını gösterir. Romanlardaki

[4] Hatta Şerife Doğan (1981) *Ölmeye Yatmak*'ı Cumhuriyet ideolojisiyle son derece barışık bir roman olarak okur: "Bir otel odasında başlayan ve biten saatler, aydın ve Atatürk'ü kendine daima önder olarak almış bir Türk kadınının kendi kendisiyle hesaplaşması ile doludur. Atatürk'e layık bir Türk kızı olmayı her zaman istemiş olan Aysel, ölmeye yatarken kendini günahlarınadn arınmış ve mutlu hisseder" (s. 67) ve "Romanda aydın Türk kadınını simgeleyen Aysel, Atatürk'ün öncülüğünde, kadın olma savaşını vermiş, bunalım ve tükenişin ardından yeniden doğmuştur" (s. 70) ifadeleriyle bu okuma, Aysel'in ve romanın hesaplaşmalarını ıskalamıştır.

[5] Yazarın 2014 tarihinde yayımlanan *Dert Dinleme Uzmanı* isimli son romanı "Dar Zamanlar IV" olarak geçse de roman kişileri ve olay örgüsü başta olmak üzere ana unsurlar bakımından diğer üç metinle ortaklaşan bir metin değildir. Bir konsept olarak "dar zaman"ı anlatmakla diğer üç metinle ortaklaşır. Bununla birlikte *Dert Dinleme Uzmanı*'nı diğer üç metinle doğrudan ilişki kuran, bu dördüncü dar zaman romanının Aysel'in zihniyle ilişkilendiğini iddia eden okuma için bkz.: Köroğlu, Erol. "Dert Dinleme Uzmanı Dar Zamanlara Nasıl Son Verdi?. *Toplumsal Tarih*, 320, 20-24. Ayrıca, yazarın daha önce Dar Zamanlar IV olarak planladığı bir roman taslağı mevcuttur. Nilüfer Belediyesinin Misi Köyü'ndeki Edebiyat Müzesinde yer alan bu roman taslağı "Mahcup Kadavra" başlığıyladır. Taslaktan anlaşıldığı üzere yazarın Aysel'in *Hayır…*'dan sonrasını anlatmayı planladığı bir metindir.

anlatım biçiminde çeşitlilik, yeni arayışlar, içerdiği çok boyutlu ve parçalı anlatımlar kişisel olanla toplumsal olanın kesiştiğini anlatmanın yolları olur. Romana getirilen yeterince toplumsal veya bireysel olmama, kadın sorunundan ibaret olma gibi eleştiriler bu bakış açısıyla sınıfta kalır.

Damla Damla Günler I, yazarın 1969-1996 yıllarını içeren ve hayattayken bizzat kendisinin yayıma hazırladığı günlüklerinin 1969-1976 yıllarını kapsayan ilk cildidir.[6] Yazarın kendi deyimiyle "12 Mart'ın ayak seslerini duymaya başladığı" zamandan başlayan günlüğü (Ağaoğlu, 2012a, s. 3), 1970'lerdeki siyasi atmosfer ve olayları yakından takip eden bir içeriğe sahiptir. Yazar şahsî günlük yaşantısını günü gününe kaydederken bir taraftan ülke ve dünyanın tarihini de kaydetmektedir. Günlükler, kişisel olanla toplumsal olanın son derece iç içe olduğunu, Türkiye tarihinin şahsî hayatlara olan yüklü etkisini kanıtlar niteliktedir. Yazarın TRT'deki son aylarına denk düşen günlük başlangıcı aynı zamanda yazarın ilk roman tahayyüllerini de barındırır. 1973'te yayımlanacak ilk roman *Ölmeye Yatmak*'ın ilk düşünce sürecinden, planlama, yazma, yayımlama süreçleriyle iç içe olan *Damla Damla Günler I*, ilk romanın günlüğü olagelir. Günlükte ülkedeki siyasi atmosfer, baskı rejiminin gündelik hayata etkisi, toplumsal hayatla birlikte yazarın başka entelektüeller, yazarlar, yayıncılar ile ilişkileri takip edilebilir. Günlüğün İş Bankası Kültür Yayınları baskısında (2012) eklenen ön sözü ise yazarın günlüklerini yayımlamaya dair motivasyon ve sorunlarını tartışmaya açar, günlüğün ve bir yazarın tanıklığının edebiyat tarihindeki önemini sorgulatır.

[6] Adalet Ağaoğlu'nun 1969'dan başlayarak günlüğünü yayımlamış olması bir seçimdir. 1969'dan öncesine dair somut bir günlük bahsi ve arşiv kaydı bu çalışma süresince bulunamamıştır. Ayrıca, Adalet ve Halim Ağaoğlu tarafından Boğaziçi Üniversitesi Aptullah Kuran Kütüphanesine bağışlanan kişisel arşivde ise yazara ait 2008'den 2015'e toplam sekiz adet ajanda mevcuttur. Yayımlanmamış, üzerine herhangi bir çalışma yapılmamış bu ajandalar biçim olarak günlük türüne benzememekle birlikte yazarın günübirlik kısa notlarını, o gün yapması gerekenleri ya da yapmayı planladıklarını, aramalarını, planlarını ve randevularını yazdığı defterler olarak dikkate değer niteliktedir.

Damla Damla Günler, yalnızca ilk cildiyle değil tüm ciltleriyle gazete, dergi yazıları ve söyleşilerle dolaşımda olmuş olsa da çoğu zaman eleştirel bir bakışla ele alınmamıştır. Günlüğü ele alan yazıların çoğu günlük türünden, Ağaoğlu gibi bir yazarın günlüğünün elimizde olmasının öneminden ve günlüklerin içerdiği olaylardan bahseder. Akademik araştırmalarda *Damla Damla Günler* hemen hiç ele alınmamış, ele alındıysa da betimleyici olmaktan öteye geçememiştir (Bilgi, 2021) (Kılıç, 2023). *Ölmeye Yatmak*'ın özellikle günlüğün ilk cildiyle olan sürekli ilişkisi ise dikkatlerden kaçmasa da bununla ilgili eleştirel çalışmalar mevcut değildir.

Göç Temizliği, yazarın 1983 Haziran ayında Ankara'dan İstanbul'a göçlerinin hemen öncesindeki çalışma odası temizliğini konu alır ve anlatı buradan şekillenir. Temizlik sürecinde gördüğü, eline aldığı, dikkatini çeken nesnelerin yarattığı çağrışımlarla anılarını kurguladığı anlatıda yazarın ailesi, girip çıktığı kurumlar, topluluklar, tiyatro ve edebiyat dünyası ile olan ilişkileri öne çıkar. Bu ilişkiler ağında yazarlık krizi ağır basar. *Göç Temizliği*'nin dikkat çeken özelliklerinden biri yazarın metne öteki "ben"i Fatma İnayet'i kurguya ikinci bir karakter gibi dahil ederek anlatıyı zenginleştirmesidir.[7] Yazarın hesaplaşmalarının diyaloga dönüşerek metne dahil olmasını sağlayan Fatma İnayet, romanda adeta bir karakter gibidir. Fatma İnayet'in varlığıyla zenginleşen anlatıda katman katman aile yaşantısı, baba-kız, kadın-erkek, yazar-eleştirmen/yayıncı ilişkileri gündeme getirilir; ataerki, otorite,

[7] Fatma İnayet, yazarın ortaokul yıllarına kadar sahip olduğundan bile haberdar olmadığı resmî adıdır. Sonrasında resmî adı Adalet olarak değişecektir. Yazar *Göç Temizliği*'nde bu eski adını öteki benliği olarak kurgulamıştır. Anı-romanda Fatma İnayet adı ilk geçtiğinde tanıtılmaz (Ağaoğlu, 2014a, s. 31), anlatı biraz ilerlediğinde tanıtılır (Ağaoğlu, 2014a, s. 51). Anlatıyı katmanlaştıran anlatı sesini çoğullaştıran Fatma İnayet, yazarın günlüklerinde ismen ilk defa ilk ciltte 25 Ocak 1973 tarihli sayfasında görünür. Daha sonra aynı ciltte bir kere daha ortaya çıkan Fatma İnayet ismi yazarın kendisiyle ironik diyaloglara girdiğinde görünür olur (Ağaoğlu, 2012a, s. 238, s.277). Yazarın doğduğunda verilen ve sahiplenmediği adı Fatma İnayet anı-romanda da Ağaoğlu'nun yazar kimliğiyle tartışıp alay ederken kimliğin inşa edilen bir şey oluşunu da vurgular. Günlüğün ikinci cildinde (1977-1983) ise daha çok ismi görünen Fatma İnayet, yazarın *Göç Temizliği*'ni yazmayı düşünmeye başladığı andan itibaren (Ağaoğlu, 2012b, s. 297) daha sık anılır. Üçüncü ve son ciltte (1983-1996) ise Fatma İnayet ve *Göç Temizliği* çokça yer kaplar (Ağaoğlu, 2012c).

baskı, özgürlük gibi temel kavramlar ilişkiler çerçevesinde sorgulanır. Tüm bunlar kadın yazar Adalet Ağaoğlu'nun güçlenme/bilinçlenme pratiğine içkindir. *Göç Temizliği* bir anı-roman olarak şüphesiz kurmaca bir eser olmakla birlikte son derece otobiyografik bir metindir. Yazarın "anı-roman" olarak nitelendirdiği bu eser ismiyle de müsemma bir şekilde yer yer bulanık ve parçalı yer yer akışkan bir anlatıya sahiptir. Daha önce 1977'de *Türkiye Yazıları*'nda "Yaşam Öyküsü" başlığıyla çıkan yazıyı ufak değişiklikler yaparak anı-romana "Başlamadan Önce" başlığıyla dahil eden yazar, bu ön söz niteliğindeki yazıyla anılarını kurgulaştırdığı bu romanın hemen öncesinde "kendini yazmanın" imkânlarını sorgular. "Kendini yazmanın" imkânlarına ve imkânsızlıklarına dair çerçeve oluşturarak okura bir uyarıda bulunur ve zemini sarsar. Metni nihai bir hakikat ya da nihai bir kurmaca olmaktan alıkoyarak anlatıyı melez bir hâle çeker, hakikat sorgulamalarını okura bırakır.

Göç Temizliği, yayımlanmadan kısa bir süre önce kısmî olarak *Cumhuriyet* gazetesinde on sayıda (9 Eylül-18 Eylül 1985) tefrika edilmiştir. Eleştirel nitelikli çalışmalar sayıca çok az olsa da eser, edebiyat çevrelerinde tartışmaya neden olmuştur. Bu tartışmalar, eserin niteliğinden çok içeriğinde bahsedilen kişiler üzerinden sürer. Osman Daloğlu, Fethi Naci, Nurer Uğurlu gibi isimler bu tartışmanın içerisinde yer alır. "Kıyamet neden kopar?" (Arasan, 1985) yazısında, söz konusu isimlerin esere yönelik sözde eleştirileri ve Ağaoğlu'nun kendi yorumları yer alır. Bu eleştiriler daha çok polemiğe dönüşmüştür. Yazar eserinin ve anlattıklarının arkasında durmuşsa da edebiyat eleştirisi anı-romanı ıskalamıştır. Yayımlandığından yıllar sonra, metnin ilişkiler ağını ve yazarın pozisyonuyla birlikte metnin niteliği sorgulayan sayılı eleştiri hariç (Altuğ, 2003) (Gökalp Alpaslan, 2019) (Sönmez, 2021) metin edebiyat eleştirisinde dikkat çekmemiştir.

Ölmeye Yatmak, *Damla Damla Günler* ve *Göç Temizliği* "ben" anlatıları olarak deneyimi birinci ağızdan anlatmak bakımından ortaklaşırlar; Aysel, Adalet Ağaoğlu ve Fatma İnayet farklı birincil tekil anlatıcılar olarak yer alırlar. Bu ben anlatılar, aynı zamanda inatla iç içedir. *Damla Damla Günler*'de, genelde bir roman yazarı olarak Ağaoğlu'nun yazma inadı ve özelde *Ölmeye Yatmak*'ı kurgulama, yazma, yayımlama inatları görünür olur. *Ölmeye Yatmak*'ta kadın baş kahraman Aysel'in deneyim(ler)ini birincil tekil anlatımla aktarırken yaşama tutunma inadı söz konusudur. *Göç Temizliği*'nde ise Adalet Ağaoğlu'nun ve kurguladığı öteki "ben"i Fatma İnayet'in toplumsal ve entelektüel alanlarda maruz kaldıkları eril tahakkümlere karşı koyma ve onları ifşa etme inatları karşımıza çıkar.

Ağaoğlu'nun tezde ele alınan bu üç eseri, birbirlerinden farklı türde eserler olmalarıyla dikkat çeker. *Damla Damla Günler I*, okurla otobiyografik sözleşme (*autobiographical pact*) kuran (Lejeune, "The Autobiographical Pact," 1974) bir günlüktür. Bu otobiyografik sözleşme/anlaşma "hem pragmatik hem resmi hem de bürokratik bir anlaşma"dır (Ezli, 2007, s. 43-46). Yazar, anlatıcı ve anlatılan karakter arasında kurulan kimlik birliği otobiyografik sözleşmenin/anlaşmanın temelidir. Günlüğün türsel iki temel özelliği vardır. Bunlardan ilki tarihlendirilerek yazılması, ikincisi ise birinci tekil kişinin diliyle kurulmasıdır (Schahadat, 2019, s. 548-549). İçerik ve uzunluk gibi unsurlar bakımından bir kuralı olmayan (Boerner'dan aktaran Schahadat, 2019, s. 548) "plansız" ve "düzensiz" yapısı olan (Abbott'tan aktaran Schahadat, 2019, s. 548) günlük bu özellikleriyle tanımlanabilir. Belli bir formu, tematik bir bütünlüğü talep etmeyen parçalı bir anlatıdır. Bu da her bir günlüğün kendine has özellikleri olmasına olanak sağlar. Özellikle zamansal ilerleyiş günlük yazarının günlük tutma pratiğine bağlı bir unsur olur.

Ağaoğlu'nun günlüğüne bakıldığında zaman zaman günler, haftalar, aylar atlanmış olsa da ardışık bir anlatının devam ettiği görünür. Çoğunlukla gün gün tarihlendirilmiş olmakla birlikte kimi zaman ay ay tarihlendirildiği de olmuştur. Bununla birlikte yazar kimi yılları ayrıca başlıklandırmıştır. Özellikle günlüğü yıllara ayırarak bölümlendiren yazarın 1969 yılına "Karar Zamanı", 1970 yılına "Diktanın Pabuç Sesleri" başlıkları koyması buna bir örnektir. Yılların başlıkları, muhtemelen yazarın daha sonra günlüğü yayımlamaya hazırladığı sürece aittir. Yazar retrospektif bir bakışla bu yılları belirgin olarak tematikleştirmiş ve başlıklandırmıştır.

Günlüğün bir diğer temel özelliği birinci tekil anlatısı olması ise anlatıya mahremiyet, içtenlik ve gizlilik (*secrecy*) sağlar (Peperno'dan aktaran Schahadat, 2019, s. 549). Ağaoğlu'nun günlükleri yayımlayışına ve bu eylemin zorluğuna dair ifadeleri, günlüğün bu özelliğini ve yazarın bunu gözetmeye çalıştığını gösterir: "Günlüklerde verili günlere, bunların körüklediği çağrışımlara bağımlısınız. Hem benim yapmaya çalıştığım gibi 'kendi zamanlarında' yazıya dökülenlerin samimiyetine kıymayacak, hem de anılar hücumunun tuzağına düşmeme gayreti göstereceksiniz" (Ağaoğlu, 2012a, s. 4). Bu beyan elbette yazarın günlüğü yayımlamaya karar verdiğinde mahremiyet, içtenlik ve gizliliğe son derece bağlı kaldığını ispatlar nitelikte değildir fakat yazarın türle kurduğu diyalogu göstermesi bakımından önemlidir.

Ağaoğlu'nun ilk romanı *Ölmeye Yatmak*, bir otobiyografik roman olarak da ele alınagelmiştir ve otobiyografik unsurları olduğu iddia edilebilir. Romanda yazar, anlatıcı ve karakter arasında isimsel ve kimliksel bir ortaklık bulunmasa da otobiyografik yansımaların olduğu görülebilir. Yazar ayrıca, kendi hayatlarıyla romanda paralellik kurduğunu da dile getirmiştir (Ağaoğlu, 2012a, s. 65). Burdorf'a (2007) göre, otobiyografik romanda yazar, anlatıcı ve anlatılan karakter arasında açık

bir kimlik birliği yoktur (aktaran Missinne, 2019a, s. 464). Yani otobiyografiye nazaran romandaki otobiyografik boyut belirsizdir ve okurun okuma pratiğine bağlıdır. Okur, yazarı metni otobiyografik olarak beyan etse de buna kuşkuyla yaklaşabilir, çelişkileri ve farklılıkları araştırabilir veya yazar, anlatıcı ve karakter birliği açık olmasa da bu birliğin peşine düşebilir (Missinne, 2019b, s. 224).

Burada önemli bir kavram tartışmaya dahil edilebilir: "otobiyografik alan" (*espace autobiographique*) (Lejeune, 1989, s. 26-28). Otobiyografik alan, bir yazarın otobiyografik olmayan eserleri ve otobiyografik olan eserleri arasındaki bağlantıdır. Bu alan, doğrudan bir otobiyografinin yanı sıra otobiyografik unsurlar içeren, açıktan içermeyen ya da hiçbir şekilde otobiyografik olmayan metinleri de içerebilir (Musarra ve Gasparini'den aktaran Missinne, 2019a, s. 465). Yani *Ölmeye Yatmak*'ın okuru, yazarın otobiyografik başka metinleriyle bu alanın sağladığı bağlantıyı kurarak romanı okuyabilir, eleştirebilir. Bu tezin ele aldığı üç metinle yaptığı bir bakıma budur.

Tüm bu kavramlar ışığında *Göç Temizliği* ayrıca önem kazanır; otobiyografik alanı genişleten, daha görünür kılan bir metindir. Tezde ilerleyen bölümlerde ele alınan metinsel ortaklıklar otobiyografik alanı somutlaştırır. Ayrıca metin, türsel ayrıksılığıyla da dikkat çeker. Ne kurgu dışı bir otobiyografik metindir ne alışılagelmiş bir roman. Ağaoğlu'nun bizzat anı-roman olarak etiketlediği metin hem otobiyografik hem kurgusal alana içkindir. Okur, metinle doğrudan kurgusal ya da otobiyografik bir sözleşme kurmakta zorlanır. Yazar, anlatıcı ve anlatılan karakter birliği bakımından *Göç Temizliği* otobiyografik sözleşmeye denk düşse de "kendini yazma" eyleminin imkânlarının sorgulandığı "Başlamadan Önce" isimli giriş niteliğindeki yazı anı-romanın okurla kurduğu ilişkiyi daha akışkan bir düzleme çeker. Bu ayrıca, türlerin sınırlarını ve hakikatin tekilliğini sarsan deneyimi ve yazma

pratiklerini öne çıkaran bir tavırdır. Zeynep Uysal'a (2024) göre ise bunlar, öznelliğin söylemsel kuruluşuna dair okunabilir:

> [Metin] ister kendisine otokurmaca desin, ister roman yerine anlatı etiketiyle karşımıza çıksın kendi hikâyesini anlatan ben-anlatıcı karakter okurun mutlak cevap arayışı sarsar. Olgusal ve kurgusal olanın, gerçek ile kurmacanın ayrımının belirsizleştiği ya da daha doğrusu bugün roman türünün sınırlarının esnediği, romanın olgusal olanı kuşatan, göndergesel olmasa da gerçeklikle sıkı sıkıya ilişkilenmekten çekinmeyen yapısı bizi özellikle "kendi kendini anlatma" üzerinden öznelliğin söylemsel kuruluşuna dair düşünmeye yöneltir. (s. 15)

Yazarın anı-romandaki "öteki ben"i Fatma İnayet ise, otobiyografik sözleşmenin altını oyan bir başka unsurdur; metindeki failliğiyle hakikatin zeminini sarsar ve tek bir özne temsilinden söz etmek zorlaşır. Fatma İnayet'in yazarın bir başka kimliği olarak anlatıya dahil edilerek benlik algısını parçalaması, Lejeune'un ataerkil, geleneksel kimlik modelini meşrulaştıran (Smith ve Gilmore'dan aktaran Missinne, 2019b, s. 225) asıl isme (*proper name*) verdiği öneme başkaldırıdır; metnin otobiyografik sözleşmeyle olan çetrefilli ilişkisini artırır.

Börte Sagaster'e (2007) göre anı-romanda vurgu otobiyografik olana yapılır çünkü yazar gerçek ismini kullanarak otobiyografik sözleşmeyi kurmuştur. Bununla birlikte metinde anlatılan deneyimlerin gerçeğe dayanıp dayanmayacağı konusunda soru işareti bırakılır ve metin otobiyografi ve roman arası bir yere yerleşir (s. 166). *Göç Temizliği*, Serge Doubrovsky'nin (1977) otokurmaca (*autofiction*) adını verdiği yeni bir türe yakındır. Ağaoğlu'nun kendini yazmak meselesini de sorunsallaştırdığı ve kendine dair olanları kurgulaştırdığı düşünüldüğünde otokurmaca, anı-romanı kapsayan bir terim olur. Metnin okuru otobiyografik ya da kurgusal sözleşmeden birine doğrudan yönlendirmemesi, Zipfel'e (2009) göre otokurmacaya özgü bir durumdur. Bu arada kalış, otokurmacanın temel özelliği olur (aktaran Missinne, 2019b, s. 222). Yazarın yaşamına denk düşenlerle edebi kurgunun gerilimi,

otokurmaca romanları ya da kurgusal otobiyografi gibi melez türleri ortaya çıkarmıştır (Dufner ve Kühler, 2019, s. 400).

Adalet Ağaoğlu'nun Memet Baydur'la olan mektuplaşmalarında *Göç Temizliği*'nin türüne dair sorgulamaları yer alır. Yazar, Haziran 1985 tarihli mektubunda "'Edebi anılar!!!' gibi bir şey. ANI-Roman Bir deneme" (Ağaoğlu ve Baydur, 2005, s. 384) dediği *Göç Temizliği*'nin Ekim 1985 tarihli mektubunda artık çıktığını yazar ve anı-roman etiketindeki ironinin anlaşılmadığını söyler (s. 393). 25 Ekim 1985 tarihinde ise "… yaşananlar birer anı olduktan sonra tabii artık kurgudur, 'anlatmak' ise başlı başına kurgu. Onun için *Göç Temizliği* de tabii artık anı manı değil, kuşkusuz roman" (s. 397) yazmıştır. Claudia Gronemann (2019), klasik otobiyografinin benliği içtenlikle yansıtma ilkesini yerine getiremeyeceğinin farkında olan yazarın metni roman olarak adlandırmaya meylettiğini söyler (s. 243). Bu gözetilmesi gereken bir durum olmakla birlikte Ağaoğlu'nun anı-roman adlandırması kendisi için bir özgürlük alanı açar. Bir tür olarak gerçek ile kurgu/kurmaca, kişisel ile toplumsal, popüler ile akademik, gündelik ile edebî arasındaki sınırda kurulan ve bir tür olarak tanımlaması zor olan otobiyografi[k metinler][8] (Marcus, 1994, köşeli parantez eklemesi bana ait) geleneksel sınırlara ve tanımlara meydan okuyarak feminist yaklaşıma alan açarlar (ed. Cosslett, Lury ve Summerfield, 2000, s. 1). *Göç Temizliği*, feminist okumalara bu açıdan da yakınlaşır.

Martina Wagner-Egelhaaf (2023) otobiyografi ve toplumsal cinsiyet ilişkisini incelerken otobiyografik metinleri kimin yazdığını, bu metinlerin ne anlattığını ve yaşanmış hayatların metinlerde nasıl tasvir edilip anlatıldığı üzerinde durur (s. 112). Beyaz burjuva erkeğe atfedilen, bireyin toplumla ilişkisi düşünüldüğünde başarılı bir

[8] "Otobiyografik metin", "otobiyografi" kavramına göre daha geniş bir çerçeve sunduğu için tercih edilmiştir. Böylece yalnızca otobiyografi olarak adlandırılan metinler değil anılar, itiraflar, günlükler ve kişisel notlar ile otobiyografik kurgu ve şiir gibi tüm ben-anlatıları da kapsama dahil olur (Akyıldız, Kara ve Sagaster, 2007, s. 10).

şekilde toplumla ilişki kuran otobiyografik özne anlayışı yerleşik otobiyografi anlayışının ürünüdür. Bunun nedeni "otobiyografinin 18. Yüzyılda sadece erkeklere özgü olabilecek burjuva özbilincinin ortaya çıktığı bir dönemde patlama yapmasıdır" (s. 114). Kadın otobiyografilerinde ise temel farkın "otobiyografik bir 'ben'in kaplamaya cesaret edebileceği alanda"dır (Kormann'dan aktaran Wagner-Egelhaaf, 2023, 116). Burada, bir cüret noksanlığından ziyade, kadının toplum içerisindeki etkileşim ve rolleri söz konusudur. Hayatı "benlik imgelerini dışarıdan kendisine yansıtılan kültürel bir aynalar salonunda" geçen kadın (Rowbotham'dan aktaran Wagner-Egelhaaf, 2023, s. 120) otobiyografik erkek ben'den daha az yer kaplar metinde. Bu her ne kadar olumsuz olarak duyulsa da "bir yandan kültürel olarak tanımlanan, diğer yandan kültürel kalıplara eleştirel bir mesafe koyan kadın 'ikiliğini' karmaşıklığın bir kazanımı olarak da görebiliriz" (Wagner-Egelhaaf, 2023, s. 120).

Tüm bunlar, günlük ve ilk romanla birlikte anı-roman, otobiyografik bir ben'e, yazar Adalet Ağaoğlu'na dair birçok şey söyler. Metinler Adalet Ağaoğlu, Aysel, Fatma İnayet gibi "ben"lerle otobiyografik temsile dair zengin bir malzeme verir. 1960'ların sonunda, yazarın ölümü (Barthes, "The Death of Author", 1967) ilan edilmişken yazar statüleri için dahi mücadeleye devam eden yazar kadınlar için özkurmaca/otokurmaca stratejik ve oyunbaz bir alan sunabilir (Wagner-Egelhaaf, 2023, s. 123). *Göç Temizliği*, anı-roman etiketi ve yazarın hakikati sunma biçimiyle bu alana girer. Diğer iki metinle birlikte ele alınması da otobiyografik ben'in kaynağı yazar Adalet Ağaoğlu'nun edebiyatındaki bütünlüğe işaret eder. Yazarın farklı türlerde edebî eserleri kadınlık ve yazarlık deneyimlerini bir arada okumaya olanak verir. Bu tez, bu deneyimleri bir arada ele alırken kurmaca ve kurmaca dışı eserlerin ele aldığını temsillerin dış dünyadaki gerçekliğine doğrudan odaklanmadığından

Damla Damla Günler I'in sonradan yayımlanmasına dair samimiyet ve doğruluğunu sorgulamaz, *Ölmeye Yatmak*'ın ne kadar otobiyografik olduğunu kanıtlamaya çalışmaz ya da *Göç Temizliği*'nin ne kadar anı ne kadar roman olduğunu tartışmaya açmaz. Ayrıca, metinlerin anlatıbilimsel özelliklerini yok saymaz fakat daha çok içerik üzerinden kadınlık ve yazarlık deneyimlerini tartışmaya açar. Bu yazılı deneyimlerin feminist edebiyatın bir parçası olduğunu göstermeye çalışır.[9]

Kadınların deneyim ortaklığını ve bu deneyimlerin önemini vurgulamak için bu tezde Sara Ahmed'in *Feminist Bir Yaşam Sürmek* (2017) kitabından faydalanılmaktadır. Kuir feminist teorisyen Ahmed, feminizmi ele alırken onu salt teori olmaktan çıkarır ve en küçük gündelik pratiğimize işler. Kendi hikâyesinden hareketle nasıl feminist olduğunu, feminizmin ne olduğunu, bir kız çocuğunu ve kadını feminist yapan dış dünyayı sorunsallaştırır. Ahmed'in kuramsal bir bağlama kaynak sunduğu kendi deneyimleri Aysel'in, Adalet Ağaoğlu'nun deneyimleriyle diyaloğa girer. Aysel'in ailesiyle, Cumhuriyet ile kavgası nasıl sadece kendi kavgası değilse Sara Ahmed'in deneyimi de yalnızca kendisinin değildir. Yaslandığı deneyim ve genişlettiği kuram bunu gösterir niteliktedir. Ahmed'in tanımladığı feminizm öncelikli olarak kesişimsel ve kapsayıcı olmak üzere daha akışkan, mutlak tanımlanamayan bir feminizmdir. Sansasyonel, inatçı, dönüştürücü; özneyi tuğla duvarları, cam tavanları, aileyi, rejimi, iktidarları yıkmaya davet eden özgürleştirici bir feminizmdir. Ahmed'in kendi kişisel hikâyesinden esinlenmesi ve "ben anlatı" da barındırması bu feminist manifesto metnine ayrıca önem kazandırır. Teorinin üst raflardan inerek hayata geçişini pratikte gösteren Ahmed, ataerkil bir dünyada toplumlarda yaşayan kadınların farklı iktidar alanlarındaki kişisel hikâyelerinin

[9] Ağaoğlu'nun yazdığı deneyimlerin feminist edebiyatla ilişki kurduğunu iddia eden bu tez, yazarın kendisine doğrudan bir feministlik atfetmez. Hatta yazar, birçok fırsatta feminist olmadığını dile getirmiştir (Ağaoğlu, 2014a, s. 48). Feminist olmadığını açıklama refleksi arkasında dönemin sosyalist ideolojisi ve dinamiklerinin de ağır bastığı göz ardı edilmemelidir.

politikliğini gösterir ve feminist öznelliklerini somutlaştırır. Aileden akademiye, ev içinden sokağa, okuldan fabrikaya iktidar alanları kadınları her yandan kuşatmıştır. Ahmed, kadınların erkek egemen toplumlara ve dünyaya karşı mücadele deneyimlerini birincil ağızdan anlatmalarını feminizm tarihinde kurucu bir yere koyduğundan "ben anlatı"lar ayrıca önem kazanır. Ahmed'in ele aldığı şekilde feminizm, kadın yazarların metinlerindeki faillliklerine daha yakından bakmayı sağlar. Ahmed'in (2017) çeşitli anlatılardan örneklerle inat eden kolları, bedenleri, varoluşları anlatarak kadınların deneyimlerini ve bu deneyimlerin aktarılmasının önemini vurguladığı eserinden hareketle Adalet Ağaoğlu'nun yarattığı/anlattığı kurmaca ve kurmaca dışı öznelere ve deneyimlere bakmak, Türkçe kadın edebiyatını feminizm tarihiyle birlikte düşünmeyi sağlar ve bir tür kadınlararası deneyim ortaklığı anlatısı sunar. Ağaoğlu'nun ele alınan metinleri, kişisel olanın politik olanla ilişkisini kurarak kadınların deneyimlerini aktaran otobiyografi[k metin[ler olarak da] feminizme içkinlerdir (Coslett, Lury & Summerfield, 2000, s. 2).

Adalet Ağaoğlu ve Sara Ahmed'i bir arada düşünerek feminist bir edebiyatı doğrudan kadın deneyimi olarak ele almaya çalıştığım bu tez giriş ve sonuca ek olarak iki ana bölümden oluşmaktadır. Tezin amacı, kapsamı ve metodolojisini anlatan bu giriş bölümü önce Ağaoğlu'nun yazarlık kariyerine genel bir bilgi verir. Yazarın ilk romanı *Ölmeye Yatmak*'ın Ağaoğlu'nun yazarlık serüveninde ve Türkçe romanda bir dönüm noktası olduğunu iddia ederek *Göç Temizliği* ve *Damla Damla Günler I* ile birlikte ele almanın imkânlarını sunar. Yazarın bu üç eserini tanıttı, nasıl alımlandıklarını ve eleştirildiklerini tartıştı ve eserlerin otobiyografik anlatı türleri açısından nasıl konumlanabileceklerini gösterdi. Sara Ahmed'in iddialarını tezin ana bölümlerinde açmak üzere kısaca *Feminist Bir Yaşam Sürmek* eserini ve feminist

öznellik için kurucu olan "kopuş" ve "inat" kavramlarını açıklayarak Adalet Ağaoğlu yazını ile ilişkilendirmenin önemini vurguladı.

Tezin iki ana bölümü, *Feminist Bir Yaşam Sürmek*'te ileri sürülen, feminist öznellik için kurucu iki eylem olan "kopuş" ve "inada" dayanan iki ayrı tematik bölüm olarak tasarlandı. Kopuşa odaklanan "Bir Hayatı Terk Eden Kadınlar: Adalet Ağaoğlu, Fatma İnayet ve Aysel'in Kopuş Hikâyeleri" başlıklı ikinci bölümde ilk olarak Sara Ahmed'in feminist öznelliğin merkezine yerleştirdiği "kopuş" kavramı ele alınır. Sadece fiziksel değil düşünsel ve duygusal bir süreci de içeren, ani ve fevri değil birikmiş bir tarihin eylemi olan kopuş Ağaoğlu'nun ele alınan üç edebî metninden örneklerle açıklanır. *Ölmeye Yatmak*'ta Aysel'in "ölmeye yatışı"nın bir kopuş anı olarak önemi vurgulanır ve bu eylemin basit bir kopuş olmayıp Cumhuriyet ideolojisinden, resmî tarihten ve toplumsal cinsiyet normlarından kopuşu somutlaştırdığı iddia edilir. *Damla Damla Günler I*'de Ağaoğlu'nun çalıştığı TRT'den istifası, oyun yazarlığından roman yazarlığına geçişi ve yerleşik edebiyata karşı çıkışı gibi konular kopuş bağlamında ele alınır. Yazarın günlüklerini yayımlama motivasyonu da bu kopuş hattına eklemlendirilir. Daha sonra *Ölmeye Yatmak* ve *Göç Temizliği* bir arada ele alınarak kadın karakterlerin çocukluktan itibaren ailesinden kopmaya çalışması ve edebiyat ortamının dönemsel beklentilerinden kopuşları ele alınır. İki metinde ortak bir deneyim olarak Kelebek Kız anlatısı üzerinden bedensel, düşünsel ve duygusal kopuş örneklendirilir. Aysel ve Ağaoğlu'nun otel odasındaki deneyimleri arasındaki benzerlik gösterilir ve bedensel kopuşun kadınların ortak önemli bir deneyimi olduğu vurgulanır. Ele alınan kopuşların uyumsuzluk, oyunbozanlık örneği olduğu, güçlenme pratiği olarak işlev gördüğü iddia edilir.

İnada odaklanan "Başka Bir Hayatta Israr Eden Kadınlar: Adalet Ağaoğlu, Fatma İnayet ve Aysel'in İnatları" başlıklı üçüncü bölümde ilk olarak Sara Ahmed'in feminist öznelliğin merkezine yerleştirdiği diğer kavram olarak "inat" ele alınır. İnat, kopuş gibi feminist öznellik için kurucudur ve ikisi birbirlerini tamamlayan eylemlerdir. Ataerkil toplumlarda kadına atfedilen olumsuz bir özellik olarak inat bu bölümde Ahmed'den hareketle kadının kendini gerçekleştirmesi için kurucu ve olumlu bir özellik olarak ele alınır. Günlük ve anı-romanda kadın yazar Ağaoğlu'nun ve romanda Aysel'in inadına yakından bakılır. Aysel'in dirimle ölüm eşiğinde gerçekleştirdiği hesaplaşmasındaki inadı kişisel olanın politikliğini gösteren ve muktedirin şiddetini ifşa eden bir inattır. Bölümde Ağaoğlu'nun birbiriyle ilişkili olan günlüğündeki roman yazma ve daha sonra bu günlükleri yayımlama inatları ele alınır. Anı-romanda ise Adalet Sümer-Ağaoğlu'nun kız çocukluğundan itibaren kendisi olmak ve yazmak için inat edişi ve gençliğinden itibaren edebiyat kamusundaki erkek eleştirmenlerle yaşadığı deneyimleri aktarırken ortaya çıkan inadı ele alınır. Ayrıca Fatma İnayet'in bastırılmaya çalışılan anlatı ve eleştirileri deşen inatçı işlevi vurgulanır. Tezin bu bölümünde ayrıca Aysel'in mutsuzluğu irdelenerek bu mutsuzluğun "mutluluk vaadi" (Ahmed, 2010) ve uyumsuzlukla ilişkisi tartışılır. Aysel ve Aydın'ın ilişkisi merkeze alınarak "uygar Türk kızı" beklentisi ve geleneksel beklentiler arasında sıkışan Aysel'in mutluluğunun ve mutsuzluğunun politikliği vurgulanır. *Ölmeye Yatmak*'ın bir mutsuzluk manifestosu olarak okunabileceği iddia edilir.

Tezin sonuç bölümünde ise tez boyunca yürütülen tartışmaların çıktıları, kopuş ve inadın birlikteliği vurgulanarak Adalet Ağaoğlu edebiyatının imkânları sorgulanır. Kopuş ve inat üzerinden ele alınan yazılı deneyimlerde Aysel'in düşünsel, duygusal ve bedensel kopuş ve inadından Ağaoğlu'nun kopuşuna ve

yazarlık inadına bir hat çizilir; kendini yazma pratiğinin motivasyonları ve çeşitliliği gösterilir. Muktedirlere karşı gösterilen duruş ve kendini gerçekleştirme çabasının muhalif ve oyunbozan yanı tekrar vurgulanır. Ele alınan eserlerdeki kadınlık deneyimlerinin daha büyük bir deneyim ortaklığına işaret ettiği örneklendirilerek bu bağlamda yeni okumalara kapı aralanır.

Yazarın oyun yazarlığından roman yazarlığına geçişinde ilk romanı olarak bir dönüm noktasını işaret eden *Ölmeye Yatmak*, yazarın kişisel tarihinde ve edebiyat pratiğinde hem kurgu sürecinde hem yayımlanma ve sonrasındaki süreçte büyük bir etkiye sahiptir. Tezde buradan hareketle, *Ölmeye Yatmak* yazarı Adalet Ağaoğlu'nun edebiyatında kadın yazınının ve kendini yazma (*self-writing*) pratiğinin çeşitlilik ve imkânları, bir günlük olan *Damla Damla Günler I* ve otokurmaca olan *Göç Temizliği* metinleriyle sıkı ilişki kurularak gösterilir. Her ne kadar günlük ve anılarla birlikte ele alınsa da *Ölmeye Yatmak* salt otobiyografik bir roman ele alınmaz, otobiyografik özelliklerinin farkındalığıyla yeni bir okumaya tabi tutulur. "Ben" anlatıları olarak ortaklaşan bu üç metnin anlatıcıları uyumsuz, oyunbozan, muhalif öznelerdir. İçerisinde bulundukları aileden, toplumdan, tarihten kopmak için mücadele etmekte inatçıdırlar. Tüm bu özellikleriyle bu üç metnin kadınları feminist öznelliğe sahiptir. Bu tez, bu kadınların feminist öznelliğinin peşine düşer.

BÖLÜM 2

BİR HAYATI TERK EDEN KADINLAR:

ADALET AĞAOĞLU, FATMA İNAYET VE AYSEL'İN KOPUŞ HİKÂYELERİ

2.1 Sara Ahmed'den Adalet Ağaoğlu'na: Kopuş ekseninde feminist öznellik

"... pek çok feminist kitap bir hayatı terk eden kadınların hikâyeleridir."

*(*Sara Ahmed*, Feminist Bir Yaşam Sürmek)*

"Bir günde olmadı, büyük bir kopuş ânı yok."

*(*Annie Ernaux*, Boş Dolaplar)*

Sara Ahmed, *Feminist Bir Yaşam Sürmek*'te kendi deneyimlerinden hareketle feminist öznelerin kopuş ve inatlarını vurgulayarak kopuş ve inadı feminist öznelliğin merkezine yerleştirir. Feminist öznelliği öznenin bir mekândan, toplumdan, topluluktan, tarihten kopuşuna ve inatla kendi öznelliğini sürdürmesiyle tanımlar. Ahmed'in bu anlatısından yola çıkarak tezin bu bölümünde Adalet Ağaoğlu'nu, *Damla Damla Günler* ve *Göç Temizliği* öznesi olarak kopuşları tartışmaya açılır; *Ölmeye Yatmak* bir kurmaca eser olarak diğer iki metnin anlatısına paralel bir şekilde bu öznelliğe eklenerek geniş bir öznellik hali sunulur. Böylece Ağaoğlu'nun ve edebiyatının içerdiği potansiyel feminist öznelliğe dair tartışmanın zemini oluşturulur. *Damla Damla Günler*, *Göç Temizliği* ve *Ölmeye Yatmak*; Ağaoğlu'nun yazdığı birbirinden farklı türde metinler olarak bir arada kuşatıcı ve anlamlı bir anlatı kurmayı mümkün kılar. Böylece Ağaoğlu'ndaki feminist öznelliğin çok boyutlu ve birbirini tamamlar hâlde olduğu görmek mümkündür.

Kopuş, kelime anlamı gereği hareketliliği barındırır ve hareketi çağırır. Fakat kelimenin hızlı çağrışımlarının aksine kopuş her zaman bariz bir hareketlilik içermeyebilir. Başka bir deyişle, kopuş her zaman (yalnızca) fiziksel olmayabilir ya

da kopmadan öncesi de kopuştan bağımsız değildir. Gözle görünür olan fiziksel kopuşun öncesinde öznenin deneyimlediği düşünsel ve duygusal süreç de kopuşa içkindir. Fiziksel sürecin öncesi olan düşünsel ve/veya duygusal süreç fiziksel süreci hazırladığından birbirinden ayrı düşünülemeyecek evrelerdir. Dolayısıyla tezin bu bölümünde ele alınan kopuş örnekleri de düşünsel ve duygusal süreçlerden oluşur ve bu örnekler fiziksel kopuşların bir sürecin sonucu niteliğindeki eylem olduğunu gösterir. Böylece kopuşun biriken bir sürecin neticesi olduğu daha açık bir biçimde görünecek, kopuşun erkek egemen geleneksel yapıların yansıttığı gibi ani ya da fevri bir hareketten ibaret olmadığı da ayrıca önemli çıktılardandır. İktidar alanlarından, geleneksel yapılardan kopmayı deneyen ve kopan öznelerin içerisinde bulundukları toplumsal dinamiklerin etkisi de bu vesileyle tartışmaya açılır. Toplumsal dinamiklerde genelde fiziksel fevri bir eylemden ibaret okunmaya ve gösterilmeye çalışılan kopuş, aslında kadın ve kuirlerin yüklü deneyiminin somut görüntüsüdür ve öznelerin deneyimlerini gözettiğimizde/fark ettiğimizde fevri ve ani olmaktan uzaklaşır. Ahmed'in deyimiyle, "Kopuş ani görünebilir ama anilik sadece görünüştedir; kopuş karşı karşıya kaldığınız şeyden etkilendiğiniz daha uzun bir tarihin tek bir anıdır" (Ahmed, 2018, s. 258). Öznelerin hikâyelerine yakından bakmak, "bir tarihin tek bir anı" olan kopuşu arka planlarıyla birlikte anlamlandırmayı sağlar. Ağaoğlu'nun günlüğü *Damla Damla Günler*'de günü gününe deneyimlerini tarihe not düşüşü, anı-romanı *Göç Temizliği*'nde anılarını kurgulaştırması, ilk romanı *Ölmeye Yatmak*'ta Aysel'in yaşamını çocukluğundan yetişkinliğine/kırklı yaşlarına güçlü bir gerçeklikle kurgulayışı karşı karşıya kalınan şeyden etkilenilen uzun bir tarihin somut örnekleridir. Bu üç eser birbirini tamamlayarak "daha uzun bir tarihin anlarına" örnek oluştururlar. O uzun tarih ise

Ölmeye Yatmak yazarı Adalet Ağaoğlu'nun (kişisel hayatıyla son derece ilişkili) yazarlık tarihine denk düşer.

Adalet Ağaoğlu, Fatma İnayet ve Aysel; birbirini tamamlayan çeşitli kopuşlara örnek olurlar. Yalnızca Türkiye'ye özgü değil evrensel kadınlık hallerine de işaret eden bu parmak basışların en önemli noktalarından biri tam da Ahmed'in vurguladığı kopuş öncesi süreci (de) çok net çok yakından ve içeriden gösteriyor olmalarıdır. Ayrıca bu tezin ana hattının da sürekli çizmeye çalıştığı çerçevede olduğu gibi en temel ortak ve odak noktaları ise iktidar alanlarından ayrılma eylemleri olmalarıdır. Bu iktidar alanları, öznelerin devam ettirmek istemedikleri hayat biçimlerini sürdürmelerini talep eder ve özneler artık bu hayatı terk etmek istedikleri yerden koparlar. Adalet Ağaoğlu, Fatma İnayet ve Aysel'in deneyimlerinden de göründüğü ve Ahmed'in söylediği gibi, "Bazen yapmakta olduğunuz şey için çabalamayı sürdürmek size fazla geldiğinde koparsınız" (Ahmed, 2018, s. 269). Adalet, Fatma İnayet, Aysel; içinde bulundukları hayatları terk etmek için, sürdürdükleri çabaya artık bir "dur" demek için koparlar. Çok uzun zamandır birike birike gelen bir çığa karşı güçlü bir durdurma eylemi olarak fiziksel kopuş, elbette iktidarlar tarafından fevri olarak nitelendirilir. Oysa öznenin dilinden ve gözünden "Kopmak çoğunlukla bir zamanlama meselesidir. Kopuş tarihte bir ansa, o tarih karşı karşıya kaldığınız şeyin birikmiş etkisidir" (Ahmed, 2018, s. 270). Birikmiş etki ve zamanlamayla gerçekleşen eylemlerle kopuşlar somutlaşır.

Kadın yazınının gücü, tam da bu birikmiş etkiyi iyi bildiği yerden gösterebilmesindedir. Fevri bir eylemden ibaret olmayan kopuşu tüm birikmiş süreçleriyle, kimi zaman karmaşıklığı, bulanıklığıyla bir arada, büyüyen çığın arkasındaki tüm iktidarları ifşa ederek gösterebilmesindedir. "… bir kadına bir şeyin çok fazla geldiği tek bir an olarak değil ama kadınları zaman ve mekân içinde

bağlayan bir dizi birikmiş hareket" olarak kopuşu gösteren (Ahmed, 2018, s. 272) bu kitaplar da kopuşun tek bir fevri andan ibaret olmadığı sahih bir şekilde gösterirler. İçerik ve biçimle birlikte kopuşun biriken arka planını gösterirken iktidarları işaret ederler ve ifşa ederler. *Damla Damla Günler, Göç Temizliği* ve *Ölmeye Yatmak*'ta görüleceği üzere "kopuş birikmiş bir tarih olabilir; bir kopuş eyleminde bir tarihle karşılaşılabilir" (Ahmed, 2018, s. 273). Bu eserlerde tarih, kadınların feminist öznellik potansiyeliyle yeniden yazılmış ve büyük tarihlere şerh düşülmüştür.

Kadınların kopuşlarıyla yazdıkları tarihlerde bir de kopulan/terk edilen/şerh düşülen/reddedilen mekânlar, kurumlar, topluluklar, kişiler, aileler, nesneler, tarihler söz konusudur. Ağaoğlu'nun ele alacağım üç metninde de bunlara örnekler açıktır. Birbirini tamamlayan bu kopuşlar öznelerin hikâyelerinde kurucu rol oynarlar. Hatta bu üç metin de hem kopuş hem otokurmaca-otobiyografik ögelerin de varlığı açısından bağlantılı güçlü bir ağ, bir "otobiyografik alan" oluştururlar ki Ağaoğlu'nun öznelliğini somutlaştırmada anlamlı bir biraradalık sunarlar. Bu üç metnini birlikte okumanın anlamlı yanlarından biri kopuş bağlamındaki anlamlı benzerlikleridir. Bir araya gelen kopuşlar, geniş çerçeveden bakıldığında bir anlatıdan, tarihten kopmanın farklı evreleri farklı parçaları olarak görünürler. Kopulan tarih, resmî tarihin kendisini içermekle birlikte, genelde erkek egemen toplumsal tarih, edebiyat tarihi ve Cumhuriyet tarihi olarak da örneklenebilir. Ayrıca kadınların kendi tarihlerinin bir parçası olma niteliğinde kişisel tarihlerdir ve aileden, mekândan, kişiden kopuşları (da) içerirler ki bunlar diğerlerinden bağımsız deneyimler değildir. Kişi, farklı biçimlerde koparak yerleşik tarihi yani kaderini/var olan hayatını reddeder, yeni bir tarih yazmaya ve yeni bir hayatı yaşamaya başlar.

Damla Damla Günler, Göç Temizliği ve *Ölmeye Yatmak*'taki kopuşları tek tek ele almadan ve tartışmadan önce, eserlerin akışına bu bağlamda kısa bir bakış

çerçeveyi çizer. *Ölmeye Yatmak*, odağına Aysel'i alan bir büyüme romanıdır. Bu romanda Aysel, tüm Ankara'yı yürüdüğü bir gecenin sabahında bir otel odasında çırılçıplak "ölmeye yatar". Romanda ölmeye yattığı andan otelden çıkışına kadar süren on üç bölümlü 1 saat 27 dakikalık romanda, her bölüm Aysel'in birincil tekil anlatıcısı olduğu şekilde açılır. Ayrıca buna ek olarak Aysel'in geçmişine dönüşler söz konusudur. Aysel'in çocukluğundan itibaren yolunun kesiştiği başka kimi kişilerin de doğrudan anlatıya dahil olduğu görülür. Örneğin Aydın'ın günlüğü, Behire ve Semiha'nın mektupları, Ali'nin ve Dündar Öğretmenin üçüncü tekil bir şekilde aktarılan yaşamları mevcuttur. Ayrıca bazı gazete, radyo haberleri de anlatının içerisine yerleştirilmiştir ve bunlarla bağlam ve atmosfer verilir; Aysel'in "ben anlatısını" sekteye uğratılarak deneyimi metin düzlemine taşır. Görünürde sorunsuz, dengeli, mutlu bir evliliği olan Aysel, yaşça genç öğrencisi Engin'le cinsel birliktelik yaşamıştır ve eşi Ömer'in bundan haberi yoktur. *Ölmeye Yatmak*'a dair olan literatür, bu aldatmayı Aysel'in ölmeye yatışına ana sebep olarak okumaya meyilli olsa da Aysel'in eylemi romanın barındırdığı çokseslilikte katmanlaşır ve bir kopuş anı olagelir. Aysel'in ölmeye yatma deneyimi, kabaca herhangi bir ikili cinsel ya da romantik bir ilişkiye indirgenemeyecek kadar toplumsal olana ilişkin ve politiktir. Aysel ölmeye yatarak geçirdiği 1 saat 27 dakikalık sürede sürekli geçmişle, tarihle, ona temas eden ve etkileyen birçok şeyle hesaplaşır. Tarihsel olarak Aysel'in ilkokul yıllarından 1960'lara gelen anlatıdaki bu hesaplaşmalar birçok kopuşu kendine dahil eder. Kızını dövmeyen dizini döver şiarıyla sopadan kaçan kızın hikâyesidir ya da cumhuriyetin sunduğu sözde eşitliği reddeden kadının hikâyesi. Evi, evliliği bir anlığına da olsa terk ederek otel odasında ölmeye yatmak, otel odasından yüklerini bırakarak çıkmak ve belki de en önemlisi bu yüklerden arınmak Aysel'in kopuşlarıdır.

Aysel'in kopuşunun anlatısı olarak *Ölmeye Yatmak*'ın, yazarın gerek günlüğünde gerek anı-romanında anlattıklarına bakarak kişisel tarihinin önemli bir noktası olduğu söylenebilir. Bu durumun her iki metindeki tezahürü olmak üzere özellikle anı-roman *Göç Temizliği*'ndeki *Ölmeye Yatmak* içeriği, birikmiş eylemlerin "fevri çıktısı"dırlar.[10] 1969-1977 yıllarını içeren ilk günlük cildi *Damla Damla Günler I*'de *Ölmeye Yatmak*, 1969'daki ilk günlük sayfasından itibaren yazarın "yeni bir roman" sorgulamalarıyla günlüğün okuruna varlığını sezdirir. Bu cilt, romanın kurgusundan yayımlanma sürecine ve hatta sonrasını takip eden birkaç yıla yazarın incelikli ve uzun soluklu *Ölmeye Yatmak* mesaisini takip etmek için birincil kaynak olur. Günlükte yazarın yazma sürecini, dönemin yayınevlerinin dinamiklerini ve eleştiri eğilimini takip etmek mümkündür. Böylece, bir yazarın türsel sorunlardan edebiyatın diğer faillerine ve alanlarına dair yaşadığı farklı ve sayıca çok kopuş anları takip edilebilir. Kadınlığa, yazarlığa, kadın yazarlığa içkin deneyimler içeren *Damla Damla Günler I, Ölmeye Yatmak* ile açılan kanalda önemli kopuş istasyonları sunar. Yazarın yerleşik edebiyat ve eleştiri ile ilişkisi, TRT'den istifası, oyun yazarlığından roman yazarlığına da geçişi bunlara ilk örneklerdir.

Göç Temizliği ise, *Ölmeye Yatmak*'ı merkeze almasa da *Ölmeye Yatmak*'la ilişkilenen, yazarın yazarlık pratiklerini ve *Ölmeye Yatmak* sürecini de anlamlı kılacak anları ve anıları içerir. Bir otokurmaca olarak hem gerçek hem de kurmaca öznelliğe işaret eder ve diğer iki kitapla diyaloğa girer. Erken çocukluğundan 1983'e,

[10] *Göç Temizliği*'nde Adalet Ağaoğlu, edebiyat eleştirmeni ve yazarlarla olan kimi anılarında Osman Daloğlu, Fethi Naci ilk örneklerinden olmak üzere kimi eleştirmenlerin kendisine kadın yazarlığı üzerinden bulunduğu sözde eleştiri olan saldırıları da anlatır ve daha önce anlatmadığı bu "anılarını" gün yüzüne çıkarır. Adalet Ağaoğlu kişisel arşivindeki *Göç Temizliği* dosyasında, romanda anlatılanlara karşı cevap ve polemik niteliğinde çeşitli fakslar yer alır. Bu fakslar, Osman Daloğlu, Nurer Uğurlu ve konuyla ilgilenen avukatlara aittir. Ayrıca "Kıyamet neden kopar?" (Arasan, 6 Ekim 1985) yazısında Uğurlu ve Fethi Naci başta olmak üzere, Ağaoğlu'na *Göç Temizliği* üzerinden yapılan kişisel saldırılara örnekler vardır. Anı-romanda söz edilişinden hoşnut olmayan bu isimler çirkin bir polemiğe dönüştürürler. Anı-romana bakış açıları, kadınların kopuşlarının fevri kodlanışıyla paralellik içerir.

radyoculuğu, tiyatro yazarlığı, roman yazarlığı gibi yazarın kendine dair birçok farklı dönem ve deneyimini dar bir zamanda kurguladığı bir anı-romandır. Lineer bir akış izlemez ve çağrışımlarla ilerleyerek çeşitli anları, olayları anlatı anına ekler. 1983'te Haziran ayında Ankara'dan İstanbul'a göç öncesinde çalışma odası ve kitaplığını toparlarken hatırladıklarında farklı dönemlerine ait kopuşlar anlatılır. Bu yalnızca *Ölmeye Yatmak* üzerine açılan kanalda olmasa da *Ölmeye Yatmak* ile olan diyalog nitelik olarak önemli bir yer tutar ve yazarın *Ölmeye Yatmak* ile olan yazınsal sürekliliğine doğrudan eklemlenen bir tarih oluşturur. Özellikle Fethi Naci ile *Ölmeye Yatmak* üzerinden şekillenen çatışma anı-romanda önemli bir yerdedir. Özgün bir kurgulayışla oyun yazarlığının roman yazarlığına evrilişini de anlatıya dahil ederek yazarın *Ölmeye Yatmak*'ın ismen olmasa da fikren hep anlatıda tuttuğu söylenebilir. Bunlar ve daha açılacak olan farklı örnekler *Göç Temizliği*'nin *Damla Damla Günler I* ile *Ölmeye Yatmak*'ın biraradalığına doğrudan eklemlenmesinin gerekliliğini gösterir. Tekrar vurgulamak gerekirse, bu üç metin ile *Ölmeye Yatmak* kanalında açılan yolda mümkün olduğunda bütüncül bir feminist öznellik portresi çizmek imkânlı hale gelir. Yazarın anı-romanında edebiyat kamusuyla yaptığı hesaplaşma günlüğündeki kavgalarla üst üste biner ve hepsi kurmaca eserinde Aysel'in hesaplaşmasına eklemlenir. Aysel'in 1968'e varan hesaplaşması günlüğün 1969'la başlayışıyla doğal bir devamlılık gösterir. Aysel'in ve hesaplaşmasının - dolayısıyla *Ölmeye Yatmak*'ın- adım adım somutlaştığı *Damla Damla Günler I*'de Aysel'in görüp geçirdiği dönemleri gören, yaptığı hesaplaşmaları yapan bir yazar vardır ve buradan itibaren hesaplaşmalar günlükte yazınsal ve politik düzeyde devamlılık göstermiş olur. Roman ve günlüğün içerik olarak tarihsel anlamda birbirine bu kadar ardışık olması, hesaplaşmaların toplumsal bağlamda devamlılığını gösterirken bunun edebiyata yansımasının arka planını da görmeyi ve bu alandaki

hesaplaşmaları da keşfetmeyi mümkün kılar. Anı-roman ise bu eserlerden zamansal olarak bir süre sonra yazılsa da içerik olarak *Ölmeye Yatmak*'ın öncesini ve sonrasını da ele alarak *Damla Damla Günler I'*de gün gün görünen edebiyat kamusuyla kavgası *Göç Temizliği*'nde detaylarıyla kurmacalaştırmış olur. Bu bağlamda da Aysel'den Ağaoğlu'na ayrılamaz bağlarla birbirine sürekli kıvrılan, dolanan, başı sonu birbirine girmiş bir "kopuş" hattı ve bu hatta yürüyen/yürümüş bir potansiyel feminist özne/llik çizilebilir.

Bu metinlerden örneklenecek kopuşlar tam da Ahmed'in anlattıklarıyla denk düşer. Kopuşun ilk kıpırtılarının izlendiği düşünsel ve duygusal kopuşa bedenin de dahil oluşuyla ataerkice fevri kodlanan fiziksel kopuş tamamlanır. *Damla Damla Günler I'*de, *Göç Temizliği*'nde ve *Ölmeye Yatmak*'ta hem düşünsel, duygusal hem de fiziksel kopuşlar hem bir sonuç hem de başlangıçtır. Bedeniyle bir ilişkiden, bir yerden, bir mekândan, bir tarihten kopan kadın birikmiş tarihi sonucunda kopmuştur ve yeni tarihinin başlangıcındadır. Bedenin kopuşuna dair örnekler de genelde aileden, evden kopuşla başlar. Bunlar daha günlük kısa süreli kopuşlar da olabilir ya da daha uzun vadeli de. Bir kurumdan, ikili ya da çoklu ilişkilerden kopuş ya da çeşitlenebilecek başka kopuşlar da evden kopuştan bağımsız değildir. Kopuşu feminist bir eylem olarak ele aldığım ve özneyi anlamlandırmaya çalıştığım bu noktada Ahmed'in bedenin kopuşunun feminizmle olan diyalogunu anlattığı şu satırlar işlev kazanır:

> Zamanla, deneyimle, bir şeyin yanlış olduğunu sezersiniz veya size bir yanlış yapıldığı hissine kapılırsınız. Bir haksızlık sezersiniz. Tam olarak bu kelimeyi kullanmamış olabilirsiniz; kelime bulamamış olabilirsiniz; tam olarak tanımlayamamış olabilirsiniz. Feminizm bedenle başlayabilir, bir dünyayla temas halindeki bir bedenle, o dünyada rahat olmayan bir bedenle, huzursuzlanan ve dolanıp duran bir bedenle. Bir şeyler doğru gelmemektedir. (Ahmed, 2018, s. 40)
> Kopuş, kadın daha fazla dayanamadığında; artık daha fazla dayanamadığında olur. (Ahmed, 2018, s. 258)

Adalet Ağaoğlu'nun söz konusu üç metninden kopuş deneyimleri, huzursuz olan ve terk etmek, ayrılmak isteyen bir bedenle son derece ilişkilidir.[11] Aile evinden ve baskılarından kurtulmak isteyen küçük kız çocuğunun düşünceleri, duyguları ve bedeninden çalıştığı kurumu baskılar nedeniyle terk etmek isteyen, yerleşik ve güçlü olana karşı çıkarak edebiyat yapmak isteyen düşüncelere, duygulara ve bedene bir ağ kurulur. Bu üç metindeki huzursuz, mutsuz, kopmak isteyen bedenler farklı fiziksel potansiyellerle yer alırlar. Bu hem metinlerin türleri hem de odaklarındaki kişinin hikâyesinden/deneyiminden ve o hikâyenin anlatılış biçiminden dolayı farklılaşır. Aysel'in Engin'le cinsel birliktelik yaşayarak ya da evden çıkıp otel odasında ölmeye yatarak; Fatma İnayet'in ya da Adalet Ağaoğlu'nun fiziksel nesneler ve onların çağrıştırdıklarıyla tonu değişen kavgalarla bir toplanma taşınma kaygısıyla ve hareketliliğiyle; günlükte ise doğrudan günlük deneyimlerdeki hareketlerle bu farklılık kabaca tanımlanabilir. Tüm bu kopuşlar, öznelerin kendini gerçekleştirmesinin parçasıdır. Claire Marin (2024), kopuşun "olmak istediğimiz kişinin açığa çıkması, bir kukla veya fetiş olarak değil birinci tekil şahısta var olabilmek için" olduğunu ifade eder (s. 15). Ağaoğlu edebiyatındaki bu kopuşlar, tam da birinci tekil şahsın bizzat anlattığı kendi olma mücadelesine aittir. Ağaoğlu'nun üç metnine yakından bakmak ve metinleri birbirine anlamlı bir halde eklemleyerek ele almak, (kendine ait) yeni bir tarihin yazıldığını anlamlandırmaya yardımcı olur.

[11] Beden, zihinsel ve duygusal süreçlerden azade olarak ele alınmaz. Bedensel kopuş fiziksel bir kopuşu ifade etmeyi sağlarken zihinsel ve duygusal süreçleri de barındıran büyük bir kopuşu karşılar.

2.2 Damla damla kopuş: *Damla Damla Günler I*

"Toplumculuğun en ileri aşaması, insanı bir kişi yapmaktır."
(Adalet Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak*)

Damla Damla Günler I, Ağaoğlu'nun bir yazar olarak deneyimlediği ve gerçekleştirdiği kopuşları günü gününe örnekleyen günlüğüdür. Büyük/yerleşik tarihe şerh düşen ve kendi tarihini yazan bir metindir. Yazarın TRT deneyimi, edebiyat ortamlarıyla ilişkisi, oyun ve roman yazarlığı arasındaki çatışmaları bu ilk cilt günlüğün temel hatlarını oluşturur. Halim Ağaoğlu ile evlenmiş, aile evinden çoktan sıyrılmış ve kendi hayatını kurmaya çalışan bir kadın olarak Ağaoğlu, günlüğün zaman aralıklarından çok öncesinde aile evinden ve ailesinden kopuşunu gerçekleştirmiş bir kadındır. Toplam dört cilt olan ve 1969'dan 1996'ya uzanan günlüklerin ilk cildinde (1969-1977) 40 yaşında olan ve 15 yıllık evli bir kadın vardır. Evlilik, aile evinden kopuşu getirse de imtiyazsız ikinci cinsiyet kadın için bir başka "ev hapsini" getirebilir. Halim Ağaoğlu ile evlilikleri yazarın çeşitli şekilde dile getirdiklerine bakılarak çok daha eşit bir düzlemde kuruludur. Günlüğünde bunların ötesinde, entelektüel bir yerden kopuşların izini sürmek mümkündür. Bu kopuşlar, bir alanda var olmaya çalışan, kendini gerçekleştirmeye çalışan yazarın kopuşlarıdır

Adalet Ağaoğlu, günlüğünün başlarında Türkçede yeni bir romanın derdine düşen, TRT'deki yayıncılık işinden ayrılmayı ve yazmaya odaklanmayı planlayan, bunları yaparken toplumsal hareketlerle hesaplaşan ve kendi edebiyatını kurmaya çalışarak yerleşik edebiyatı sorunsallaştıran biri olarak var olur. Özellikle edebiyata ilişkin ve toplumsal olanla kavgası tüm günlüklerinde izlenebilir. İstikrarlı ve inatçı kavgasını içeren günlükler Ağaoğlu'nun kişisel hayatının ve toplumsal olanın yazarlık deneyimleriyle nasıl kesiştiğini gösterebilecek birincil kaynak olur. Bu istikrarlı ve sürekli kavgalar birçok kopuşu da içermektedir. Yazarın kaleme aldığı ya

da almayı düşündüğü her bir metin yazarın kopuş tarihine eklemlenir. İlk cildin önemi ise yazarı birçok kopuşuyla kesişen ve diyaloga giren ilk romanıyla yaşadığı kopuştur. İlk roman deneyimi ve ilk romanın kendisi Ağaoğlu'nun yazarlık pratiğinde ve kişisel tarihinde silinmez bir yerde durur ve yazarın potansiyel feminist öznelliğine anlam katar.

Günlükler, kişinin kendi deneyimlerini günü gününe ben diliyle yazdığı yapıları gereği kişisel metinlerdir. Bununla birlikte, kişisel olanın politik oluşu ölçüsünde toplumsal olana işaret edebilirler. "Kişisel olan politiktir"in getirdiği toplumsallıktan öte, Adalet Ağaoğlu için hem yazarlık anlayışının getirdiği hem de toplumu ve yapıyı soran sorunsallaştıran konumundan ötürü anlamlı ve amaçlanan üzerine düşünülmüş bir toplumsallık söz konusudur. İlk ciltteki ön sözde yer alan "Defterleri kitaplaştırmaya, daha eskilerine oranla düzgünce yazmaya ve 12 Mart'ın ayak seslerini duymaya başladığım 1969 yılıyla girecek, 1996'da trafik saldırısına uğrayıp da önünü sonunu hiç hatırlamadığım, zaten yazılması dahi yarım kalmış günle bitirecektim" (Ağaoğlu, 2012, s. 3) ifadeleri de yazarın kişisel olan ve toplumsal olanı nasıl bir arada gördüğünü/ördüğünü gösteren ifadelerdir.

Günlüklerini, hayattayken bizzat kendisi yayıma hazırlayan ve edebiyat tarihine kendi failliğiyle koyan yazarın, günlüklerini yayımlama kararında onu teşvik eden nedenleri de ele almak gerekir. Bu nedenler, günlüğün önsözünde yazarın birinci ağızdan ifadeleriyle yer alır.[12] Yazarın edebiyat ve yayıncılık dünyasına dair dert ettiği şeyler bu nedenlerin başında gelir. Günlükleri yakıp yok etmekten vazgeçen yazarın bundan vazgeçme nedenlerinden biri tarihe karşı sorumluluk hissetmesiyken bir diğer nedeni Sylvia Plath, Virginia Woolf, Cesare Pavese,

[12] Bu ön söz, günlüğün Alkım Yayınevi'nden çıkan (2004) ilk baskısında yoktur. 2012'de Türkiye İş Bankası tarafından tekrar yayımlanırken eklenmiştir. En son baskı olan Everest Yayınları'ndaki versiyonda (2014) ise ön sözde küçük bir ek yer almaktadır.

Calvino, Canetti gibi "yabancı" yazarların günlüklerinin Türkiye'deki yayıncılık sektöründe yerlilere fırsat bırakmamasıdır. Bu sebeplerle yazar, kendi deyimiyle "yerlisinden" günlük yayımlamak için adeta kışkırtılmıştır. Bir yazar sorumluluğu duyarak "…tarihsel arşivlere, 'hayatta geçip gitmiş dünün' halini ve bunun yorumunu geleceğe aktarmaya merakı olanlar için" (Ağaoğlu, 2012a, s. 5) günlükleri yakmaktan vazgeçmiş ve yayıma hazırlayarak kamuya mâl etmiştir. Bunlar başlı başına yazarın kopuşuna içkindir. Düşünce düzeyindeki kopuşlardan eylem düzeyine bir kopuşla yani günlüklerin yayımlanmasıyla bir kopuş hattı çizilir. Türkiye'deki yayıncılık sektörüne yerli bir günlük örneği vererek yazar yalnızca bir yayın yapmamıştır, aynı zamanda tarihe ve edebiyata da bir tavır koyarak güçlü bir kopuşu somutlaştırmıştır.

Bir ilk roman günlüğü olarak da okunan *Damla Damla Günler I*, yazarı günlüğü yayımlamaya iten sebeplerin dışında da yerleşik olan edebiyattan kopuşunu görünür kılar. Ayrıca, yazarın oyundan romana ve öyküye uzanan yolculukta *Damla Damla Günler I*, türler arasındaki incelikli düşünsel yolculuğunu da içerir. Bu yolculuk, yazarın sorunsallaştırmalarıyla var olandan klasik olandan mesafelenmeyi ve hareketlenerek başka bir yöne gitmeyi içerdiğinden kopuş içerir ya da bir kopuş hattı oluşturur. Yazarın şu ifadeleri, bu kopuş hattında *Ölmeye Yatmak*'ın konumunu işaretleyen bir nitelik taşır:

> Günlüklerimde oyun yazarlığından, roman yazmaya geçiş aşamasında olan bir yazar var. Benim romana geçişim, kendimle, klasik roman, geçmiş roman türüyle hesaplaşarak oldu. Onun için bu defterde, günlüklerimde 'Ölmeye Yatmak'ın kafamda döndürdüğüm sorunları var. Buna şöyle diyebiliriz, belki de ilk romanımın günlüğü bu… (Ağaoğlu, 26 Eylül 2004, s. 3)

Yazarın burada da dile getirdiği gibi roman türüne yönelişi ya da kendi tabiriyle geçişi daha önce yazılmış romanlarla bir kavgayı barındırır. Bu kavga, yazarı yerleşik roman anlayışından koparan ve yeni bir romanı ortaya koymaya sürükleyen

güçlü bir kavgadır. Yerleşik edebiyat tarihini ve ana akım edebiyat anlayışlarını da bir iktidar alanları olarak gördüğümüzde, Ağaoğlu'nun bir yazar olarak eskiyi ya da yerleşik olanı reddeden ve yeniyi hedefleyen arayışı Sara Ahmed'in kopuş anlatısıyla tutarlıdır. Yeni bir roman arayışı yolculuğundaki yazarın kopuşu, roman somut bir biçimde kamuya sunulana kadar başka birçok kopuşu içerir ve romanın yayımlanmasıyla bir kopuş süreci anlamlı bir yerde işaretlenir. 29 Ocak 1969 tarihli şu ifadeler, yazarın Türkçe romanın son yıllarına dair eleştirisini ve yeni bir romanın nasıl olması gerektiğine dair sorgulamalarını barındırır: "Son yıllarda romanlarımız birbirini tekrarlıyor. Anlatım biçimleri de sıkmakta beni. Bugünün romanı alışılmışın dışında bir şey olmalı. Cumhuriyet'in ilk, ikinci kuşakları, bir ideolojinin emirerleri... Anlatı türleri… Hepsi bir arada… Güç iş" (Ağaoğlu, 2012a, s. 9). Yeni bir romanın gerekliliğini iddia eden ama o romanı üretmenin zor bir iş olduğunu söyleyen bu cümleler, *Ölmeye Yatmak*'a dair bilgisi olan okurlar için romanı tanımlayan ve çağrıştıran ifadelerdir. Yazarın yeni bir arayışın peşine düşerek yazdığı ilk romanı *Ölmeye Yatmak*, Cumhuriyet'in ilk iki kuşağını, ideolojinin aparatları haline gelmiş kişileri anlatan ve bunu birbirini tekrarlayan romanların aksine yeni anlatım biçiminde, alışılmışın dışındakini anlatan bir metindir.

Günlüğün ilk sayfasında belirli ön fikirlerle beliren *Ölmeye Yatmak*, ilerleyen gün ve aylarda fikren büyür ve somutlaşır. Adı çok sonra, 1 Kasım 1972'de netleşecek olan, uzun bir çalışma süreciyle günlüklerde gün gün büyüyen bu roman ilk günlük sayfasından itibaren günlüğün temel meselelerinden biri olur. Roman günlüklerde nefes alan, büyüyen bir canlı gibidir. Yeni bir arayışın ürünü olarak kopuşu gerçekleştiren roman, adım adım günlükte görünür olarak yani arka planını göstermesiyle yani kopuşun "ani ya da fevri bir şey" olmayışıyla ve "birikmiş bir tarihin sonucu" oluşuyla son derece paralellik sağlar. Hem Adalet Ağaoğlu'nun

üretim süreci ve pratikleriyle hem de romanın kadın başkişisi Aysel'in hesaplaşmalarıyla kadınların kopuşlarını tarihi bir gerçeklik ve netlikle dile getiren *Ölmeye Yatmak*, üretimi ve mevcudiyetiyle "bir hayatı terk eden kadınların" hikâyesi olarak feminist öznelliği güçlü bir biçimde temsil eden bir romandır. Romanı yazma sürecine farklı örneklerle daha yakından bakmak, kopuş hattını netleştirmeye olanak sağlar.

29 Ocak 1969 tarihli günlükten iki ay kadar sonra 7 Nisan 1969'da yazılmış şu satırlar, okurları *Ölmeye Yatmak*'a bir adım daha yaklaştırır: "Roman mı? İşte Cumhuriyet'in ilk ve ikinci kuşaklarının, hiç uyuşturucu verilmeksizin ameliyat masasında kesip biçmeye yatırılmalarını kurgulasana. Karar zamanı bu Adalet. Dalganın kırıldığı zaman" (Ağaoğlu, 2012a, s. 21). Bu, yazarın iki ay kadar önce "güç iş" bulduğu bir şeyi yapmaya karar verdiği/kendisini ikna ettiği zamandır. Bu güç iş, güçlüğüne rağmen mümkün gelmeye başlar. "Hiç uyuşturucu verilmeksizin ameliyat masasında kesip biçmeye yatır[acağı]" Aysel ve Cumhuriyet baş özneleriyle roman, güçlü bir imge ile günlükte biraz daha cisimleşmeye başlar. Önceki alıntıya göre daha net, yazmaya daha iştahlı ve girişken bir yazar sesi vardır bu ifadelerde.

6 Ekim 1969'da cismen ve ismen henüz varlığı belli olmayan romanın başkişisi Aysel günlükte görünür olur. Kardeşi Güner Sümer ile, kendi oyunu *Tombala*'nın sahnelenişi hakkında konuştuklarında Güner'in metni beğenişi ve kendilerine dair olduğunu söylemesi üzerine yazarın aklından şunlar geçer: "Kardeşim bana efendi efendi: 'Yazacaksan işte böyle şeyler yaz, bizi…' demeye getiriyor gibi… Bizi. Yazamadığım roman kahramanım Aysel'i bir otel odasına kapatıp hayatlarımızla hesaplaşmaya yatırdığımdan haberi yok tabii" (Ağaoğlu, 2012a, s. 65). Bu alıntıyla birlikte yazarın *Ölmeye Yatmak*'a daha da yaklaştığını, başkişisinin kopuşuna dair en büyük eylemini belirleyip onu hayatıyla hesaplaşması

için otel odasına kapattığını ve o başkişiyi isimlendirdiğini öğreniriz. Öyle ki hem bu hesaplaşma hem de başkişinin ismi değişmeden romanın başat unsurları olarak yerini koruyacaktır. *Ölmeye Yatmak*'ın bildiğimiz *Ölmeye Yatmak* olarak yazarın zihninde sürekli tıkırdayan, yazarı sürekli meşgul eden bir gündem olduğu açık bir şekilde söylenebilir.

Romanın muhteva olarak neyi içereceği ve nasıl bir teması olacağı az çok belirleşmişken yazarın biçime dair sorgulamaları artmaya başlar. 3 Haziran 1971'de günlüğüne bakıldığında, yazarın roman biçimine dair reddettikleri ve ulaşmak istediği biçime ve içeriğe dair fikirleri açıktır:

> Ölmeye Yatmak'ı hemen değil ama, gelecek yıl, tam da istediğim gibi bitirebileceğimi sanıyorum. Toplumsal gerçekçilik tartışmalarına somut bir cevap yaratma fikrim güçleniyor. Klasik ya da romantik roman anlayışına karşın romanımızda yeni bir kapı açma cesaretim de. Cumhuriyet ideolojisi ameliyat masasına başka nasıl yatırılabilir? Teşhis, tedavi, gerekirse ameliyat. Gerekecek, çünkü hastalık müzminleşti. Radikal tedavi; hem de estetik dikişlerle, "Bakın bakın!" diye görgüsüzce sırıtmayan gizli bir bütünlükle… (Ağaoğlu, 2012a, s. 167-168)

Yerleşik edebiyat anlayışını ve son yıllarda üretilen romanları reddederek toplumsal gerçekçiliğe kendisinden bir cevap yaratmak isteyen yazar, klasik ve romantik romanın karşısında yeni bir romanı yazma fikriyle doludur. Tüm bunlar onun kopuşunun ne kadar güçlü olduğunu/olacağını, kopmaya çalıştığı şeylerin de bir o kadar yerleşik ve sağlam olduğunu gösterir. Nitekim esere gelen kimi eleştiriler, bunu kanıtlar niteliktedir. Fethi Naci'nin romanı yeterince toplumcu bulmayışı, toplumsal gelişmelere yazarın kör kaldığını söyleyerek romanı başarısız buluşu buna en iyi örnektir (Fethi Naci, 1973, s. 33-34). Cumhuriyet'in ilk kuşaklarından Fethi Naci'yi rahatsız eden (Çelik, 1973) yazarın, dönemin kabul gören edebiyatından kopması için güçlü bir sebebi de artık Cumhuriyet ideolojisini ameliyat masasına yatırmanın gerekliliği ve güncel edebiyat biçimleriyle bunun mümkün olmayışıdır. Bu yetersizliğe karşı yazarın arayışı, biçim ve içerikte yeniliği içerir. Yazarın

edebiyatta mevcut olandan birçok unsur aracılığıyla kopuşu, yazarın ideolojik kopuşuyla birbirine dolanır. Bu, *Ölmeye Yatmak*'ın biçim ve içeriğinin biraradalığına da benzemektedir. Uyuşturucu (narkoz) verilmeden yapılan bir ameliyata benzettiği çok sesli, çok parçalı ve katmanlı kurmacasından ameliyat masasına yatırdığı Aysel'in hatırladıkları, bu benzerliğin belki de en sert örneğidir. Adeta kesip biçerek yeni bir romanın peşine düşen yazarın estetik dikişleri gözetmesi, yazarın kendi hedeflediği edebiyata ve önceki romanlarla olan kavgasına dair konumunu gösterir. Roman öyle bir noktada olmalı ki kesip biçilegelen şeyler tutarlı, anlamlı, estetik bir duruş sergilemeli, diye düşünmektedir.

Günlüğüne yansıyan tüm bu süreçte yazar, türe dair sorgulamalar yapar. Aşağı yukarı 15 yıllık bir oyun yazarlığı; Ankara Radyosu, TRT gibi kurumlarda çalışması; bunların yanı sıra Meydan Sahnesi gibi tiyatro sahası deneyimlerinin ardından romana atılmak, yazarın sorgulamalarını artırır. Bu sorgulamaların oyun ve roman türleri arasında nasıl tezahür ettiği önemlidir.

Yazarın *Ölmeye Yatmak*'ı bir oyun metni olarak yazmayışının ardındaki nedenlerden biri, oyun metnine teoride bir biçim olarak mesafelenmeden ya da türden pratik bir kopuştan ziyade dönemin şartlarının yarattığı kaygıdır. 1970'ler Ankara'sında tiyatro metninin pratikte işleyişinden kaygı duyar yazar. Siyasi baskının etkisiyle tiyatroların özerk olamayışını dert eden yazar olası bir oyunda metninin seyirciye sunulma biçimine güvensizlik duyar. Bu da ister istemez, tiyatrodan bir kopuş yaşatır. Buna dair yazarın fikirleri günlüğünde şu satırlarda görünür: "Romanı yazmaya dönmeliyim. Bir öğretim üyesinin, doçent bir kadının zamanla ve kendisiyle hesaplaşması. Oyun halinde yazmak istiyorum ama kültür müsteşarlığının denetimi altındaki tiyatrolara güvenim yok. Doçenti bir otele falan kapat. Perdeleri çek. Zamanı ve Başkent'i iç gözleriyle seyretsin" (Ağaoğlu, 2012a,

s. 94). Sahnelenmesi ihtimalinde diğer oyunların başına geldiği şekilde *Ölmeye Yatmak*'ın oyununun kültür müsteşarlığı gibi iktidar uzantılarının kontrolünde gerçekleşecek olmasını Ağaoğlu reddeder. Bununla birlikte roman, yazarın kendiliğini gösterebileceği ve gerçekleştirebileceği bir tür oluşuyla öne çıkar. "İçten dışa, dıştan içe [...] bir ses alaşımı olsun. Bunu sahne oyunlarımı da yazarken hep istemiştim, fakat tiyatroda 'tek' değilsin. Romanda iyisi kötüsüyle tam kendin olabiliyorsun" (Ağaoğlu, 2012a, s. 226) ifadeleri yazarın "iyisiyle kötüsüyle tam kendisi olabilmenin" peşinde olduğunu ve romanın buna imkân tanıdığını söyler. Bu, yani "tam kendisi" olabilme hali, denetimden azade olma arzusundan bağımsız düşünülemez. Başkalarından, kendiliğini zedeleyecek başka kişi ve yapılardan koparak -bu kopma bencil ve tek sesli bir kopma değildir- arzuladığı biçim ve içeriğe ulaşmak için yazar titiz bir çalışma içerisindedir. Özgün ve özgür bir metin ortaya koymayı amaçlar. Yazar, Feridun Andaç ile gerçekleştirdiği nehir söyleşisinde dile getirdiği şu satırlarla, romanın hem içeriğine hem biçimine dair sürdürülen bu tartışmalara, kurumlardan, kişilerden kopuşunun arkasındaki nedenlere dair bir cevap vermektedir:

> Aslında ben, tiyatroyu baskı nedeniyle bırakmadım. Ama Cumhuriyet'in bir analizini yapmak, bunu bir ameliyat masasına yatırmak… hiçbir tiyatro bunu oynamazdı. İkincisi, zamanla oynuyorum. Yani o ânın, fiilin çeşitli zamanlarıyla oynuyorum. Orada "ben anlatı" var, "o anlatı" var, geçmiş var, gelecek var, her şey var. Yani, ben bu "ameliyatı" tiyatro neşteriyle yapamadım. (Ağaoğlu, 2005, s. 65)

Bu kopuşların ışığında bir tür olarak roman [*Ölmeye Yatmak*], yazar için arayışın bir sonucu ve kendi başına ortaya koymak istediği edebiyatın ve hesaplaşmanın çaresi olur. Bu arayışın sonucu ve çaresi olan ilk romanın kavgası yazarın edebiyat alanında teorikte ve pratikte ve ayrıca ideolojik alanda yaşadığı küçüklü büyüklü kopma anlarını gösterir ve kopuş hattını somutlaştırır. *Ölmeye Yatmak*'ı yazma kararı ve yazma deneyimi, eserin kendisinin de barındırdığı tüm kopuşlarla da birlikte anlamlı

olan kopuş deneyimleri barındırır. *Ölmeye Yatmak*'ın kendisi ise Aysel'in "yaşamla ölüm arasındaki eşikte son bir hesaplaşma" (Parla, 2021, s. 305) vesilesiyle yaşadığı kopuşla birlikte türsel açıdan da Türkçe edebiyatta kopuşa neden olur. Geriye dönüşler, iç monologlar, bilinç akışı sahneleri; mektuplar, anılar, günlükler ve rüyaların iç içe geçişiyle modernist romanın Türkçedeki ilk örneklerinden olmasıyla roman, kopuş hattına eklenir. Yazarın günlüklerinden açılan bu hattı anı-romanı *Göç Temizliği* ve romanın kendisiyle birlikte okumak zengin bir perspektif sunar.

2.3 Metinlerarası feminist kopuş deneyimleri: *Göç Temizliği* ve *Ölmeye Yatmak*'ta kadının kopuşu

> *"Ortada sıkıyönetim yasalarıyla ziyana uğramış tek kişi kalmayana dek sizleri, hep birlikte bu yalan yönetimin bütün buyruklarına, "Hayır!" demeye çağırıyorum. Tarih önünde gerçekten suçlu olmak istemiyorsak, sırtımıza zorla binmiş olanların kendi kendilerine yaptıkları bütün uygulamalara, "Hayır!" diyelim. Üstlerine oturdukları omuzlarımızı altlarından çekelim."*
> (Adalet Ağaoğlu, *Hayır…*)

Göç Temizliği'nin ön sözü niteliğinde olan "Başlamadan Önce" başlıklı ön metin yeni bir tarihi yazmanın imkânlarını sorgulayan bir metin olarak göze çarpar. Bu yazı, 1985 tarihli romandan 8 yıl kadar önce, 5 Ağustos 1977'de *Türkiye Yazıları* dergisinde yayımlanmış bir metindir. Yazarın yeniden gözden geçirerek ve küçük değişiklikler yaparak (Ağaoğlu, 2014a, s. 7) bu metni *Göç Temizliği* gibi bir metnin önüne eklemesi rastgele bir seçim olarak görülemeyecek kadar isabetlidir. Kendi anılarını, yazarlığını, yaşantısını kurguladığı noktada yazarın kendini anlatmanın imkânlarını/imkansızlığını sorunsallaştırdığı bir yazı eklemesi yeni sorular gündeme getirir. "Başlamadan Önce"de Adalet Ağaoğlu çeşitli örneklerle ailesinin kendi hatırladıklarını nasıl değişik hatırladıkları ve düzelttiklerini anlatır. Ailesiyle olan hikâyelerle bir yazarın kendisini anlatmasının çok zor bir eylem olduğunu derin ve

anlamlı bir noktadan ele alırken "KENDİNİ" yazamayacağını ama "kendini ya da kendinden yazabileceğini" ifade eder (Ağaoğlu, 2014a, s. 25). Özellikle ailesiyle olan diyalogları ve buradan doğan bir anlatamama hali, kopuşun evle ve aileyle olan ilişkisini gündeme getirir. Bu yazıyı da romanın girişine dahil ederek kopuşunu evinden, ailesinden hareketle başlatmış olur temsilen.

Bu yazının ilk paragrafı, doğrudan kendini yazma eyleminin imkânsızlığını sorunsallaştırır. Böylece bu giriş yazısının yalnızca kendisine içkin değil, bir otokurmaca olan anı-romanın bütününe dair de türsel dinamikleri ve içeriği tartışmaya açar:

> Günlerdir kimliğimi nasıl çıkarsam, kendimi nasıl yazsam diye düşünüp duruyorum. Meğer insanın kendini yazması ne zormuş; geçmişteki kendini bugünkü kendisiyle yan yana getirip, içiçe düşürüp de, başkalarının önüne tam kendini koyması ne olmaz şeymiş! Oysa yazdıklarımızda özyaşamımızla ilgili öğeler bulanlar, şunu nasıl kolay söylerler: "Kendini yazmış!" (Ağaoğlu, 2014a, s. 7)

Kendini yazmak, anlatmak ya da sanatın herhangi bir yoluyla kendiliğini ifade etmek, yazarın şartları ve bağlamıyla son derece bağlıdır. Ağaoğlu'ndan bu satırlar, bir bağlamın içerisinde ve farklı şartlarda kişinin/kadının kendini yazmasının zorluğunu ifade etmesi açısından önemlidir. Ağaoğlu bu yazısında, hatta bu yazının eklenmiş olduğu romanın bütününde, kendi deneyimini anlatacağını açıkça belirtirken bir taraftan da bunun imkânsızlığını da dile getirmiş ve okura bir ön tereddüt/uyarı vermiş olur. Bu uyarı, kişinin ailesinin, çevresindeki insanların, şartlarının da o kişinin hikâyesinin parçası olduğunu ve kişinin hikâyesini etkilediğini açık eder. Yani yazar bir bakıma, kişisel olanın toplumsal ve politik olduğunu en baştan söylemiş olur. Hem bu yazının kendisini yazarak hem de anı-romanın giriş metni niteliğinde romanın sunucu metni olarak bu yazıyı konumlandırarak kendini anlatmanın imkânsızlığının merkezine aileyi koyar. Bu da Ahmed'in kendi feminist olma hikâyesinde ailesinin ve şartlarının onu nasıl bu

noktaya getirdiğini anlatışına benzer. Tam olarak KENDİNİ değil de kendinden yazma vurgusu bununla ilişkilidir (Ağaoğlu, 2014a, s. 25). Saf bir kendilik bu sıkışmış özneler için tahayyül etmesi ve anlatması zor bir haldir. Kendinden olanın ise bir karşılığı vardır; deneyime ve ilişkilenmelere parmak basar ve öznenin içerisinde bulunduğu durum ve şartları daha geniş açıdan görmeyi sağlar. "Kendini" yazmak bütünlüklü, istikrarlı, homojen bir pratik ifade ederken "kendinden" yazmak tam da anı-romanın çağrışımla ilerleyen parçalı yapısına uygun olarak daha parçalı, kesintili yeni bir anlatıyı karşılar.

Yazar yine de kendini anlatmaya dair tüm imkânsızlıklara rağmen bir meydan okumaya girişir ve "kendi[ni] yazıp yazamayacağı[nı] anlamak için, küçük bir deneme" yapar (Ağaoğlu, 2014a, s. 7). Daha çok ailesiyle olan temaslar ve diyaloglar içerisinden şekillenen bu ön sözde, hatırlananların bir diğer kişiye göre nasıl değiştiğini, özellikle Adalet Ağaoğlu'nun zihnindekilerin diğer kişiler tarafından nasıl daha farklı bir anlatıya dönüştürüldüğü ya da düzeltildiği öne çıkan noktalardandır. Aile hemen her ferdiyle, bir iktidar alanı olarak kız çocuğunun, kadının anlattıklarını ve hatta tahayyüllerini dahi biçimlendirmeye ve dönüştürmeye yönelik yoğun bir çaba gösterir. Örneğin, küçükken yaşadıkları Nallıhan'daki evlerinin mutfağını anarken ambarda sıçan pisliği olduğunu gördüğünü söylediğinde annesi reddeder. Teyzesinin bir gün onu uyutup sevdiği adamla kaçtığını anlattığında teyzesi onu yanlışlar. Dedesinden elinde gördüğü dergi ve gazetelerden hareketle okuma tutkusunun kendisine yerleştiğini ifade ettiğinde, ailesi bunun mümkün olamayacağını ve nedeninin ise onun "bilebileceği" zamanlarda dedesinin nadiren gazete okuduğudur. Babasıyla ilgili hatırladığı bir başka hikâyeyi ise erkek kardeşi yalanlar/düzeltir. Yazar en çok "[h]ele şu yazarlık serüvenim için, geçmişimden inandırıcı hiçbir kanıt gösteremiyorum" (Ağaoğlu, 2014a, s. 21) diye hayıflanarak

kendini anlatma sorununun aileden başladığını ve bunun en çok da yazarlığı üzerine etkisini aktarmış olur. Deneyimlediğini en sahici ve içeriden bir şekilde anlatmaya çalışır. Adalet Ağaoğlu'nun anlattığı ve ailesinin düzeltme ihtiyacı duyduğu bu hikâyelerde hatırladıkları belki de gerçekten kendisinin yanlış anımsadığı anılardır. Fakat burada anlatı içinde dikkat çeken nokta, aile kurumunun ya da aileden her bir üyenin bu anımsamaları hep kendi lehine çevirme ihtiyacı duymasıdır. Bu da Ağaoğlu'nun anıları doğru veya yanlış anımsamasından ziyade başka bir sorunu işaret eder. O sorun, en baştan itibaren yazarın imkânsızlığını vurguladığıdır: Kendini yazmak. Bu yazıda yer almaz fakat anı-roman anlatısında yer aldığı üzere yazarın ilerleyen hayatındaysa, ailesinin dışında başka iktidar alanları onu dört bir yandan sarar. Kendini anlatmasının imkansızlığı her yandan kuşatır yazarı.

Adalet Ağaoğlu'nun bu ön söz niteliğindeki yazısında da görüldüğü gibi anı-romanda anlatısal düzlemde de öne çıkarılan ve fiziksel örnekleri görünür olan ilk kopuş, aileden/evden kopuştur. KENDİNİ yazamamaya en büyük engel en başta çekirdek ailedir. Bir öteki olarak aileyi düşünmek, yazarın hayatını, kadınlığını, yazarlığını anlamak için anahtar fikirdir. Evden, özellikle babasından gizli gizli geceleri yazan, defterlerini saklamak, yok etmek zorunda kalan bir kız çocuğu olarak (Ağaoğlu, 2014a, s. 59, s. 62) Adalet'in çekirdek ailesi-evi, onu hapseden bir iç mekândır. Yazar bundan kopmaya çalışır. Burada Ağaoğlu'nun deneyimledikleri yazarın ilk romanı *Ölmeye Yatmak*'ın Aysel'inde de görünür olur ve ikisinin de ilk kopuşları evden, ailedendir. Bu kopuş, illa ki somut ve geriye dönülmez bir ayrılma hali olmaz ama düşünsel ve duygusal düzlemde evden, aileden kopuşu içerir. Bunlar fiziksel somut bir kopuşun filizlenmeleridir. Bağlar esner, gevşer ve küçük ya da büyük "fevri" kopuşa hazırlık yapılır. Bağlar nihai olarak illa tamamen kopmak zorunda da değildir hatta tamamen kopmak zordur: "Artanı olmadan bölünebilen bir

sayı gibi temiz bir kopuş şüphesiz imkânsızdır. [...] Kopmuş olsalar bile bağlar, hayalet uzuvlar, eski bir yaşamın tanıkları olarak duyarlı halde kalabilirler" (Marin, 2024, s. 10).[13] "Başlamadan Önce"de açıkça göründüğü gibi artık olgunlaşmış, çekirdek ailesiyle bambaşka bir ilişki kurmuş Ağaoğlu'nun, zihninin geri planında kalmış yaşantısı canlanır. Tamamen kopmamış bir bağ, esnek de olsa varlığını hatırlatır. Ailenin aşina olunan geleneksel varlığına mesafelenerek kendini anlatmaya çalışan yazarın bu ön sözde aileyi bir iktidar alanı olarak işaret etmesi tesadüfi değildir. Ahmed'in "Geri plana çekilmiş olan, o geri çekilmeye artık katılmadığınızda canlanmaya başlar. Aileye ne kadar yabancılaşırsanız, onun o kadar somutlaşmasına şaşmamalı" (Ahmed, 2018, s. 64) dediği noktada, Ağaoğlu'nun hatırlama ve yazma pratiği tam da bu yabancılaşma ve somutlaşmayla açıklanabilir. Bir kurum olarak aileye yabancılaşan yazar böylece bu ön söz yazısını yazabilmiş, aile içerisinden şekillenen iktidar alanlarını daha net bir filtreyle görerek dünü ve bugünüyle aileyi/ailesini somutlaştırmıştır. Bu metnin yazarı Ağaoğlu, artık kendi dediklerinin her bir aile üyesi tarafından karşı konulduğu bir kız çocuğu değil, bu karşı koyuşların, reddedişlerin farkında olan ve arkasındaki yapıyı gören bir aktördür.

Kendini anlatma pratiğini sorunsallaştırırken aile kurumundan edebiyat ortamına toplumun farklı yapılardaki iktidarlarını işaret eden Ağaoğlu, eserleriyle bu pratiği sorunsallaştırmanın ötesine geçer; bu yapıları deneyimleri merkeze alarak ifşa eder. İfşayı sağlayanlar genellikle, bir hayatı ya da hayat biçimini terk eden, bir

[13] Claire Marin'in kopuş üzerine kurduğu söylem daha çok yas, acı, ayrılık gibi deneyimlerle ilişkilidir. Marin'in bakış açısıyla kopuş, bu tezde iddia edildiği gibi bir direniş biçimini karşılamaz. Örneğin burada verilen alıntının devamında, eski yaşamın bireyde iz bıraktığı, istese de istemese de bireyde bu yaşamın izlerinin devam ettiği, bu nedenle temiz bir sayfa açmanın ve başka bir yöne gitmenin mümkün olmadığından söz edilir (Marin, 2024, s. 10). Dolayısıyla anlatı bütünüyle bu tezin kopuşu ele aldığı güçlendirici biçimiyle ilişki kurmaz. Ayrıca "kopuşun yeniden başlamanın basite indirgeyici ve olumlu okumaların[a] karşı diren[diğini] (s. 20) de söyleyerek durumu vurgulamış olur. Fakat *Kopuşlar*, kopuşu tanımladığı noktalarda anlamlı noktalara temas ettiğinden bu tezde ele alınan kopuşla ilişki kurulmaya değerdir.

hayattan ya da hayat biçiminden kopmaya çalışan ya da kopan, bir hayata ya da hayat biçimine itiraz eden kadınlardır. Bu kadınlar, günlüğü *Damla Damla Günler* ve anı-romanı *Göç Temizliği*'nde yazarın kendi gerçekliğine karşılık olmakla birlikte, ilk romanı *Ölmeye Yatmak*'taki Aysel'in roman içi gerçekliği ise "otobiyografik alan" kurarak yazarın kendi gerçek deneyimini tamamlayıcı deneyimleri içerir. *Ölmeye Yatmak*'ın yazarın ilk romanı oluşu ve bu romana kendinden olanı da açıkça dahil edişi, bu otobiyografik örüntüyü oluşturacak olan bu üç metni birlikte okuma pratiğine imkân tanır. Adalet Sümer/Ağaoğlu, Fatma İnayet Sümer ve Aysel Dereli'nin yaşamları birbirleriyle iç içe geçmiş deneyimler olarak okunabilir. Bu okumada Aysel'in kurmaca bir karakter olduğunun farkında olarak ama yazarın kendini değil de KENDİNDEN yazdığını vurgulayarak Adalet Ağaoğlu'nun ve yazınının potansiyel feminist öznelliğinin bütüncül ve etraflı bir profilini göstermek gerekir.

2.3.1 Kelebek Kız

"Baş kahramanı ellerinle tıktığın otel odasında böyle yatırıp duramazsın ki; bu girişe bir müsamere şart!"
(Adalet Ağaoğlu, Damla Damla Günler I)

Göç Temizliği ve *Ölmeye Yatmak*'ta Adalet Ağaoğlu ve Aysel' kız çocukluğuna ait bir ortak deneyim yer alır. Bu deneyim, *Ölmeye Yatmak*'ın ilk bölümü içerisinde "Doğdu Gün Işıkları Ülkünün" başlıklı bölümde Aysel'in Kelebek Kız olduğu gibi *Göç Temizliği*'nde Ağaoğlu'nun yine ilkokulda aynı şekilde Kelebek Kız oluşudur. Özellikle anı-romanda bu konu üzerine Ağaoğlu daha çok konuşur ve Kelebek Kız üzerinden bir deneyimler bütünü anlatır. Kelebek Kız, *Göç Temizliği*'nde bir kopuşu çizerek *Ölmeye Yatmak*'ta anlatı düzleminde yer alan hikâyeyi güçlendirerek daha somut ve büyük bir kopuşa dönüştürür. Kelebek Kız deneyimi bedensel bir kopuş ve

bu bedensel kopuşun ilişkili olduğu aile ve evden kopuşa dair bir ilk örnek ve ortak deneyim olur. "Tüm diğer kopuşları görebilmek ve tahammül edebilmek için bazen bir ilk kopuş gerekir" (Marin, 2024, s. 19). Bu ilk kopuş diğer kopuşları kendisine çeker. *Göç Temizliği*'nde yazarın Adalet Ağaoğlu olarak doğrudan kendi deneyimi olarak anlattığı Kelebek Kız'ın sahne deneyimi, ilk erkek arkadaşıyla olan deneyimiyle birleşerek somut bir kopuşa evrilir. Kelebek Kız, kanatları kopan bir kelebekten aileden, evden, normatif bedenden kopmaya bir adım daha yaklaşır.

Bu bağlamda, öncelikle bedenden yola çıkmak anlamlı olabilir. Sara Ahmed, yeterince "kız gibi" giyinmediğinde yaşadığı deneyimi üzerine şu ifadeleri kurar:

> Kız çocuğu olmayı bir kısıtlama olarak deneyimliyorsanız hiçbir şey söylemenize gerek yoktur. Özel bir gün için elbise giymeniz istendiğinde asık bir surat veya boyun eğmenin diğer sözsüz işaretleri gibi tesirli bir mizaç sizin için, sizin adınıza konuşabilir. Elbiseler konusunda pek çok savaşımı hatırlıyorum. (Ahmed, 2018, s. 81)

Burada, kişinin/kadının toplum ve ailenin varlığına rağmen kendiliğini inşa etme çabası söz konusudur. Tam olarak aynı noktadan bir çatışma içermese de *Ölmeye Yatmak*'ta anlatılan Aysel'in müsamereye hazırlık sahnesi bu çatışmayı hatırlatır. Dündar Öğretmen'in yıl sonu müsameresi olarak hazırladığı gösterinin bir sahnesi olarak *Çiçekler, Böcekler ve Kelebekler;* çocukların çeşitli çiçek böcek ve Aysel'in de kelebek olduğu kısa bir piyestir. Aysel sarı ve benekli krepon kağıdından yapılmış kanatlarıyla kelebek kız olmuştur. Diğer kız öğrenciler çiçek, erkek öğrenciler ise böcek rolündedir. Çiçeklerin üzerine konan böceklerin yanında Aysel bir kelebek olarak en az böcekler kadar özgür olmalı ve çiçekten çiçeğe konmalıyken müsamere beklendiği gibi gitmez. Çiçek, böcek, kelebek rolleri birbirine girer; kanatlar, petaller, yapraklar dökülür, kırılır. Bu sırada Aysel'e odaklanan anlatı onun utancını vurgular; Aysel'in anne babasının gelmeyişi sebebiyle hissettiği öksüzlük aynı zamanda en azından anne babasına karşı duyacağı utançtan kurtulmasının rahatlığına

karışır. Utancı öksüzlük hissine ağır basar, öyle ki anne babasının orada olmayışına sevinir. Bu utançta arı rolünde Aydın'ın menekşeye konacakken Kelebek Kız Aysel'in beline tutunmuş olması da etkilidir. Burası çok ironik bir biçimde anlatılır: "Çünkü, arı olan, Kaymakam'ın oğlu Aydın, bal almak üzere menekşeye konacağı yerde, kelebek olan kendi belinden tutuvermişti yanlışlıkla. Üstelik de şaşkınlıktan dudaklarını Aysel'in yanağına kondurup, 'cızz' diye sokmuştu onu" (Ağaoğlu, 2017, s. 21). Ahmed'in yaşadığından farklı olarak Aysel'in yaşadığı, bir tarafta yeni bir cumhuriyetin geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinden asla azade olmayarak kız çocuğuna/kadına biçtiği rol ile ailenin bu rolün benimsenmesine karşı duyduğu mesafede arada kalış, belirli normlarda özde çok da farklı olmayan iki tutum tarafından baskılanıp sıkıştırılmışlıktır. Hem ailenin hem de devlet aygıtlarının isteğine de tam uy(a)mayan ve kendisinin asla bir müdahalesi olmayan bir biçimlendirmeyle müsamerede yer alan Aysel, Ahmed'in anlattığının tersine burada henüz konuşamamış bir öznedir. *Ölmeye Yatmak*'ta konuşmayan Kelebek Kız'ı, *Göç Temizliği*'nde konuşturarak farklı bir patika sunar yazar. Anı-roman, yazarın Kelebek Kız'ı daha yakından anlama ve deneyimini anlatmasına olanak sağlayan bir metin olur. Kelebek Kız üzerinden, bu sahnenin devamı niteliğinde başka bir anı (da) kurgular. Müsameredeki deneyimi için cehennem çukuruna yuvarlanış gibi bir tanım yapan yazar anı-romanda bu sahnenin hemen ardından selâmlama anına odaklanır ve bunun üzerine ekler:

> Bu müsamere günündeki selamlama süresince bedenimde bir değişim olmuştu. Sanki o güne dek 'içimdeki çalgının mızrabı ayrı, telleri ayrı yerde duruyordu' da, şimdi mızrap tellerin üstünde ağır ağır gezinmeye başlamıştı. Henüz tek tonda, tek renkte de olsa, damarlarımdan, kaslarımdan, sinirlerimden beynime doğru bir ezgi yürüyordu. Bende bir şey ölmüş, yeni bir şey yaşamaya başlamıştı. (Ağaoğlu, 2014a, s. 77)

Ölmeye Yatmak'ta daha çok utanç ve öksüzlükle vurgulanan Kelebek Kız, *Göç Temizliği*'nde yeni bir iç ses kazanmıştır. Anlatıcı yazarın kendi deneyimi olarak

anlattığı Kelebek Kız hikâyesinde, Aysel'in sahne üzerindeki utanç ve öksüzlüğü duygularının çok daha fazlası vardır ve Ağaoğlu bunu doğrudan ben dili ile kendine ait bir deneyim olarak anlatır. Krepon kağıtlarından kelebek kanatlarıyla süslü bedeni, sahnedeki selamlama sürecinde bir değişim geçirir. Bu değişim bedensel bir hareketten yola çıksa da öznenin kendi içine döndüğü ve kelimenin tam anlamıyla kendi sesini duymaya-keşfetmeye başladığı bir yola dönüşür. O ses "henüz tek tonda, tek renkte de olsa" tüm bedenine sirayet eden bir ezgi olmaya başlamıştır ve Kelebek Kız bu ezgiyi duyma yetisine erişmiştir. Bunu, ölüm-yaşam dualitesini de kıran bu iç sesi duyabilme deneyimi, şu şekilde açılır:

> Ölüm duygusunu tek başına algıladığım zaman, sahnenin önüne selama çıkarıldığım an yani, küçük bir çocuktum. Ölümü yaşamdan bağımsız bir şey sanıyordum. Oysa, içimizdeki asal tellerden biri de o. Bana başkalarınca verilmiş rol, 'Kelebek Kız' değildi hayatla barışık, onunla uyumlu tınıyı verecek olan. Herhalde 'Kelebek Kız'ın kim olduğunu bilmeyişim, benden uzak, ayrı bir yerde duruşu bundan. Beri yandan, bu rol nedeniyle yaşamım ölümle bütünlenmişti. Tamamlanmıştım. Artık kendi sesim vardı. İçten içe işitiyordum o sesi. (Ağaoğlu, 2014a, s. 77)

Ölümle yaşam dinamiği arasında, başkalarınca verilmiş olan rolü hayatının ana merkezine alamayacağını fark eden Kelebek Kız kendisine uyumlu olmayacak ama topluma uyum sağlaması beklenen bu rolü reddeder. Bu reddediş, bir kopuştur. Kopuş, sahne deneyimi ve kostüm gibi detaylarla önce bedensel olarak tezahür ediyor gibi görünse de aslında yazarın daha sonraki kopuşlarına hazırlık olarak düşünsel boyutta kopuştur. Sahne deneyimi özneye yabancılaşma yaşatır. Bu yabancılaşma, sorgulama, arayışı getirir ve ses kazandığını söyleyen özne bireyselleşmeye yaklaşarak önemli bir kopuş kanalı açar. Bu da anlatıcı-yazarın daha sonra Kelebek Kız'la ve kendi öznel başka deneyimleriyle kopuşlarında başlangıç noktası olarak konumlandırılabilir. Bunun Aysel ve Adalet Ağaoğlu'nun metinselleşen ortak ilk deneyimleri oluşu da bu başlangıç noktası fikrini tutarlı hale getirir.

Ölmeye Yatmak'tan *Göç Temizliği*'ne varan Kelebek Kız hikâyesi yazınsal dönüşümün kendisi olarak kopuşla ilişkilidir. Tanrısal bakış açısıyla verilen deneyim kadın yazarın kendini anlattığı bir deneyime dönüşür. Üçüncü tekil anlatıcının Aysel'e bakışı ve sözü öznenin kendi deneyimini aktarmasına ve yorumlamasına evrilir. Böylece Aysel'in utancı ya da öksüzlüğü gibi duyguları başka anlamlar kazanır. Sesini kazanan anlatıcı, bedenine dair de bir tartışma açar. Bu tartışma kanalında kişisel olandan başlayarak toplumsal olana açılır. *Göç Temizliği*'nde, ilçede hep sözü edilen bir Kelebek Kız'ın varlığından bahseden anlatıcı-yazar, bu Kelebek Kız'lıkta kendi deneyimini açar. Bir metafor ve deneyim olarak Kelebek Kız, güçlü bir toplumsal cinsiyet eleştirisi yapma fırsatı sunar. *Ölmeye Yatmak*'ta Kelebek Kız Aysel'in Arı Aydın ile olan zorlayıcı sahne deneyimi, *Göç Temizliği*'nde Ağaoğlu'nun sahne dışı deneyimine dönüşür. Yazar, bir dönem hayatında olan bir erkek arkadaşını, kendi yaşantısında ve Kelebek Kız deneyiminde şöyle konumlandırır:

> Şiirlerim, hikayelerim, romanlarım gibi, bu erkek arkadaşımı da evden gizlemiştim. Beni ilkokulun sahnesinde somut olarak görmediği, salt fısıltılardan öğrendiği için, benim bir 'Kelebek Kız' olduğuma da en çok babam inanmıştı galiba. Dokunulsa kanatları dökülüp dağılacak bir 'Kelebek Kız'. Öyleyse bana kimse el sürmemeliydi. Bunun için pek çok önlemi vardı. Fakat, anladığına göre, bu önlemlerin hepsi de yetersiz kalmıştı. Kız, kendine bir erkek arkadaş edinmişti. (Ağaoğlu, 2014a, s. 79)

Çatışma erkek arkadaş edinmesindense evlenmek isteyen erkek arkadaşı reddetmesinden doğar. Evlenmek isteyen erkek, Adalet Sümer'in babasına kızının "kelebek kanatlarını kırdığını" söyler. Doğrudan erkek arkadaşının ağzından çıkan ifadeler belki bu değildir fakat yazar bu şekilde ifade ederek Kelebek Kız'ın hikâyesini büyüterek devam ettirir. Hikâye öznenin tarafına ve sesine yönelir. Kelebek kanatlarının kırılmış olması açıkça bekâretin bozulmuş oluşuna işaret eder. Namus, ahlak gibi toplumsal kodlar üzerinden erkek, kadını tahakküm altına almaya

çalışır ve bunu yaparken de iktidarın ev içerisindeki ana aktörü babayı kullanır. Anlatıcı-yazarın, bu hikâyeyi kendi deneyimi olarak anlatırken kurduğu toplumsal eleştiri, Kelebek Kız'ın kopuşunu bir adım daha ileriye taşır ve deneyimin toplumsal boyutlarını görünür kılar.

Yukarıdaki alıntı, başka çatışmaları da açıkça gösterdiği için ayrıca önemlidir. Sınırları aşan, yazmakla yetinmeyip erkek arkadaş edinen kız elbette onu da ailesinden saklar. Babanın himayesinde yasaklı olan bir ilişki saklanmaya mahkumdur. Kelebek Kız'ın kanatları korunsun diye de bu himaye zorunludur. Baba bu kanatların kırıldığını öğrendiğinde "incinir". Bu olumsuz sonuçlarla birlikte, anlatının ilerleyişinde babayla kurulan ilişki bir nebze de olsa iyileştirici bir ilişkiye dönüşür. Kız ve baba, belki de beklenenin aksine bir diyalog kurabilirler ve bu da Kelebek Kız'ın kendi sesini duymaya başlamasıyla son derece ilişkilidir. Kız artık sesini duymakta ve kendini ifade edebilmektedir. Fakat kızın, yani Ağaoğlu'nun, ilk oyununun sahnelenişinde de yazıların ve erkek arkadaşların kendisinden saklandığı baba bu sefer yazma odağında görünür olur. Baba, kızının kanatlarını koruyamamış hisseder:

> Babamı ilk oyunumuzun sahnelenişine, o en heyecanlı geceme çağırdığım zaman bana bağırmıştı. Bir izleyici olarak tiyatroya gitmem, hatta beni kendi kolunda oraya götürmesi verebileceği son ödündü. Bense bununla yetinmemiştim. Bir de 'tiyatro denen şey'e doğrudan katkıda bulunmaya yeltenmiştim. 'Kelebek Kız'ın kanatlarını, öyle değilse böyle, demek yine örselenmekten kurtaramamıştı. Ama artık bu suça katılmak, bu suçun destekçisi olmak istemiyordu. Bağırmıştı: "Çekil, bari bir de tiyatrocu olduğunu gözlerim görmesin!" (Ağaoğlu, 2014a, s. 95)

Yazar, babaya karşı çıkıp oyun yazarak bir kopuş yaşamaktadır. Kendisi için önemli bir ilk adım olan bu ilk sahnelenen oyunu, aynı zamanda failliğini ve özneliğini babaya kanıtlaması için bir imkân sunacakken baba bunu direkt reddeder. Ne gurur duymak ne kızının failliğini kabul etmek için Ağaoğlu için çok önemli bir dönüm noktası olan bu deneyime eşlik eder. Kelebek Kız'ın sesi sözü olmayan bir sahneden

oyun yazarı olarak sahneye "çıkışı" kızın babayla olan savaşında anlamlı bir anlatı devamlılığı kurar. Kelebek Kız'ın toplumsal yapılardan kopuşunu bütüncül bir hale getirir. Aysel'in müsamere sahnesinden Adalet Ağaoğlu'na uzanan başka bir kopuş da vardır bu bütünlüğü genişleten. Aysel'in sahnedeki memure rolünden Ağaoğlu'nun memuriyetine uzanan bir metinsel ilişki vardır. Aysel, "Doğdu Gün Işıkları Ülkünün" bölümündeki aynı müsamere sahnesinde, Dündar Öğretmen'in yeni nesli gururla yetiştirmeye çalışan bir öğretmen olarak bizzat yazdığı *Meslekler* piyesinde kentli memur hanım rolündedir. Aysel'in babası zaten sahneye çıkmasını reddetmişken, eldeki imkânlarla Aysel'i kıyafetleriyle bu role hazırlamak çok zor olur. Oradan buradan alınan kıyafetler ve kürklerle Aysel rolüne hazır olur ama üzerinde emanet duran kıyafetlerle sahnede eğreti duruşu anlatının odağındadır. Filizli ipek kumaş Aysel evlendikten sonra da giyer düşüncesiyle Aysel'in çocuk bedenine çok da uymayan biçimde istedikleri modele çok benzetemedikleri şekilde dikilir. Boynunda uç uca eklenmiş iki tilki manto yakasında kürk, başında kurdele ve tavuskuşu tüyleri yerine horoz telekleriyle süslenen tiftikten başlığı olur. Elbisesinin yakasına iğne oyası çiçek yerleştirilir. Ayağında ise asla üstünde duramadığı, yarısını ayaklarının ancak doldurabildiği, annesinin düğünden düğüne giydiği, Aysel'in denerken bellerini kırdığı uçları yılan derisi beyaz iskarpinleri vardır. Sahnede Aysel, bu şartlarda ne kadar kentli bir memureyi temsil edebilirse o kadar kentli memuredir.

Ölmeye Yatmak'ta Aysel'in sahnede görsel olarak bile kentli bir memure olamayışı Ağaoğlu'nun memuriyet deneyimleriyle ilişki kurar. *Göç Temizliğ*i'nde diğer ben'i Fatma İnayet'in Ağaoğlu'na "[m]emur olmayı hiç öğrenemedin" (Ağaoğlu, 2014a, s. 134) deyişi, Ağaoğlu'nun ise memur olmayı hiç beceremediğini onaylayışı Kelebek Kız'dan kentli memure hanım rolüne ayrılmaz bir ilişki kurar. Bu sahne rollerinden gerçekliğe denk düşen toplumsal rollere Aysel ve Adalet Ağaoğlu,

uyumsuz, ahengi bozan olurlar. Ahmed'in "Uyumsuzluk dünyayla senkronize olmamaktır. Sadece o da değil; ahenkli olanı şiddet olarak deneyimlemektedir" (Ahmed, 2018, s. 66) dediği noktada, Aysel ya da Ağaoğlu hayatlarının birçok evrelerinde ya da bütününde, çevreleriyle senkronize olamayan uyumsuz özneler olarak tanımlanabilirler. Bunun adı Ağaoğlu tarafından doğrudan konulmamış olsa da Ahmed'in "Feminist olma deneyimi çoğunlukla diğerleriyle ahenksiz olma deneyimidir. Ahenksiz olarak duyulan nota sadece en keskin duyulan nota olmakla kalmaz, tüm melodiyi de bozar" (Ahmed, 2018, s. 64) deyişi ile son derece örtüşür ve şiddetle deneyimlenen ahengi bozan özneler feminist olma deneyimine eklemlenirler. *Ölmeye Yatmak*'tan *Göç Temizliği*'ne kendi sesini, ahengini bulan Kelebek Kız, "tüm melodi"nin akışını bozan bir özneye dönüşür.

Kelebek Kız, *Göç Temizliği*'nde Ağaoğlu'nun retrospektif olarak kurduğu bir metinlerarası özne olur. Otokurmacanın ve otobiyografik alanın verdiği imkânla Kelebek Kız önemli bir temsile dönüşür. Löschnigg'e (2019) göre, "otobiyografik söylemi kuran benlik, mutlaka anlatının kuruluşundan önce gelmez. [...] anlatı, kimlik duygumuzun oluşumunda ve sürdürülmesinde merkezi, yapılandırıcı bir rol oynar" s. 104). Kelebek Kız'ın metinlerarası varlığı, kurucu bir yere tekabül eder. Otokurmacalığın verdiği esneklikle metnin gerçeklikle çok sıkı bir ilişki kurmadan "kendini anlatan" tarafı öznelliği söylemsel olarak kurar (Uysal, 2024, s. 15).

2.3.2 Ölümden dirime: Kadınlık

"Doğum sancısı çektikçe elim / Açılır
mı bir ölü rahminden / Bitmeyen
hamurlar / Kirlenmeyen sular / Ve daha
nice benlik deveranları."
(Zeynep Oktay, "Deveran")

Feminist olmaya uzanan/evrilen uyumsuz olma deneyimleri, kadınlık deneyimleriyle doğrudan ilişkilidir. Bu deneyimler söz konusu metinlerde birçok açıdan birbirini tamamlayacak şekilde yer alırlar ve daha önce de çokça vurgulanan kopuşu meydana getirirler. *Ölmeye Yatmak*'ın olay örgüsünün ana hattı olan Aysel'in bir otel odasında çıplak bir şekilde ölmeye yatışı, Aysel'in ahengi bozan uyumsuz bir kadın olmasıyla son derece ilişkili bir kopuştur. Herhangi bir otel odasında çıplaklığıyla, yalnızca ona yüklenen toplumsal rollerden ve dayatmalardan değil sesine karışan ve sesini kısan söylemlerden de uzaklaşan Aysel (Irzık, 2003a, s. 551) ölmeye yattığında cinsel arzularını anlatı düzleminde dile getirmeye ve bedenini geri kazanmaya başladıkça ona dayatılanlardan da kopmak için alan yaratmış olur (Akdoğan, 2020, s. 45). Ölmeye yattığında kendisiyle, ailesiyle, çevresiyle, toplumla ve içerisinde yetiştiği cumhuriyetle hesaplaşması ise kopuşun çok boyutlu olduğunu gösterir. Romandaki kimi sahneler, bu hesaplaşmanın bedensel tezahürlerini oluşturur ve kopuşun farklı anlarını somutlaştırırlar. Bu örnekler, Aysel'in hem kendi kadınlığı hem de toplumsal cinsiyet normlarıyla hesaplaşmasından meydana gelir.

Otel odasında yatışının otuz üçüncü dakikasında Aysel düşünmeye, sorgulamalarına devam ederken midesi bulanır. Ölü bulunduğunda "çırılçıplak ve tertemiz" olmak istediğinden yatağa kusmak istemeyen Aysel banyoya fırlar. Bu sahnede, bedenine ve çıplaklığına dair yakınlaşma yaşar: "Bütün gövdemden ince bir sızıyla soğuk bir ter süzülüyor. Sanki büyük bir sancı da birlikte süzülmekte içimden. Hafifim şimdi. Gözlerim kendiliğinden açılıyor. Banyoyu görüyorum. Banyonun

aynalarını. Aynaların içinde çıplaklığımı. Her şey göçüyor. Yarım yamalaklık ayakta sallanmaktan cayıyor sanki" (Ağaoğlu, 2017, s. 115). Banyo aynalarında kendini gören Aysel, hızlıca geri odaya ya da yatağa dönmez. Bir kere aynayla temas etmiştir artık. Kusmak için girdiği banyoda aynalarda çıplak bedenini incelemeye başlar:

> Sol kalçamın üstünde iki mor damar. Sonra enlemesine birkaç ince mor çizgi. Bu hasta damarları son aylar sık sık görüyorum. Nice yorgun, koşturmalı günleri özetliyor bu hasta damarlar. Yine de hiç bu kadar başkaldırmamışlardı. Damarların kendilerini böyle apaçık dışa fırlatışlarını sevdim. Böyle bir kafa tutuşa nicedir hazır oluşlarını da sevmiştim. (Ağaoğlu, 2017, s. 115)

Bedeninin yalnızca bir beden olmadığını, yaşantısıyla olan ilişkisini ifade eder. Bedeninin gerçek anlamda farkında olduğu anlardır bu anlar. Aysel kalçasındaki iki mor damarı, o damarların başkaldırışlarını hisseder. Bedeni bir fiziksel varoluştan ibaret değildir artık. Kalçalarından karnına kayar gözü ve fikri:

> Karnıma bakıyorum. Son iki yıldır hafifçe yağlanıp şişkinleşen karnım, sanki birden bir topak yağını salıvermiş. Geriye sarımtırak kalınca bir deri kalmış. Gergin olmayan tabii, biraz kaputbezini andıran, neredeyse selülitleşmiş bir deri. Bu deri bir çocuğu saklayabilir mi? Bu yorgun derinin altında yeni bir hayat barınabilir mi? (Ağaoğlu, 2017, s. 115)

Ölmeye Yatmak'ın kimi eleştirmenler tarafından Aysel'in Engin'le yaşadığı birliktelik sonucu olası bir hamilelik ya da buna yönelik sorgulamalarının romanın ana hattı olarak okunmasına sebep olan sorgulaması başlar burada. Oysa Aysel'in Engin ile olan cinsel birlikteliğinin Aysel'de bedenine bakışını değiştirmesi olası bir hamilelik endişesinden değildir. Aydın'ın bir cinsel obje olarak gördüğü ve Ömer ile kurduğu ilişkide ise entelektüel bir aydın olarak var olan Aysel; Engin ile olan ilişkisinde bunlardan ibaret olmayışını keşfeder ve krize sürüklenir. Bu kriz, yalnızca cinsel arzuyla ilgili değil, onu bir birey olarak sınırlandıran ataerkil sınırları aşmakla ilgilidir (Akdoğan, 2020, s. 51). Bu nedenle Engin'le olan ilişkisi ayrıca önemlidir.[14]

[14] Meltem Müftüler Baç'tan aktarıldığı üzere 1998 yılına kadar evli kadınların evlilik dışı ilişki yaşaması "zina" olarak tanımlanmış ve karşılığı hapis cezası olmuştur. Evli erkekler için aynı durum

Aysel'in sorgulamaları devam eder: Diriliğini kaybettiği, çirkinleştiğini, yapaylaştığını düşündüğü bu kadın bedeninden yeni bir hayat çıkabilir mi? Aysel yatağa kusmamak için koştuğu banyoda bedenini incelemekten ve varoluşsal sorgulamalar yapmaktan geri duramaz artık. Daha önce kendiyle, çıplak bedeniyle bu kadar başbaşa ve hatta karşı karşıya kalmadığı düşünüldüğünde, Aysel'in her şeyi geride bırakarak otel odasında çırılçıplak ölmeye yatışı ona bedeniyle yeni bir ilişki kurmasını sağlar. Banyoda karşılaştığı aynada, kalçalarından, karnından sonra bakışlarını yüzüne çevirir:

> Yüzüme bakıyorum şimdi. En son. Yüzüm, banyonun mavi fayansları üstünde duruyor. Bana ucuz işporta seramiklerini düşündürüyor. Ancak, o tabakların, çanakların, tepsilerin, kül tablalarının üstündeki çiçekler hiç buruşuksuz, kadın yüzleri hiç çizgisizdir. Benimki bin tane ince kılcal damarla bezenmiş. O kılcal damarlardaki kan sanki hiç akmıyor. Kılıfını zorlamıyor. Birden durmuş kanın akışı. (...) Yapaydım anlaşılan. Bütün yapaylıkları alt ettiğimi sandığım bir zaman, en yapaylaştığım zamanmış işte. Çabuk ölmek istiyorsam bu düşünceye iyi sarılmalıyım. (Ağaoğlu, 2017, s. 117)

Beğenmediği bedenine beğenmediği yüzü eklenir. Ona ucuz seramikleri düşündüren, bin çizgili gördüğü yüzü donuk gelmektedir. Biraz önce karnına baktığında yeni bir yaşamın imkân(sızlığ)ını sorgulayan, bedenini acımasızca yargılayan Aysel yüzüne baktığında da yapay, donuk bir yüz görmektedir. Yapaylıkla doğallık üzerinden dirim ve ölüm ikiliğinin sorgulandığı bu sahneler, Aysel'in aynaya omuz silkerek banyodan çıkmasıyla son bulur:

> Aynaya omuz silkiyorum. Hiçbir şeyi doğrulamaya çalışmadı-ğım için artık, artık denenecek hiçbir şeyim olmadığı için ve belki de ölerek hala tek başıma haklı olmaya çalıştığım için, arsızca silkiyorum omuzlarımı. Omuzlarım. Beni üst yanımda hala genç tutan. Yüklendiklerinden övünç duyan. Daha çok yüklenme gerekliliğini hep duymuş olan. Kürsülerde, miting alanlarında, köy kahvelerinde, dans pistlerinde, büyük otellerin yemek salonlarında, ara sokakların küçük meyhanelerinde, bir plak dolabının başında, bir ozanın ayakucunda, bir Kürt karısının başucunda beceriklice durmayı başarmış olan omuzlarım. Kendine Rize bezini de, saf Japon ipeğini ya da Brüksel dantelini

yalnızca aldatma sayılmış ve cezaî karşılığı olmamıştır (Akdoğan, 2020, s. 53). Bu bağlamda Aysel'in eyleminin yıkıcılığı artar.

> de yaraştırmayı bilmiş olan. Artık nerdeyse bir işçinin tulumunu ya da bir hippi yeleğini özlüyordu açgözlü omuzlarım. “Kısmet değilmiş!..” Beyaz bayrağı çektim böylece. Banyonun elektriğini söndürdüm. Çıplak kolumu uzatarak oda kapısının dışına, "Lütfen rahatsız etmeyiniz" levhasını da asmayı akıl edip odaya döndüm yeniden. (Ağaoğlu, 2017, s. 117)

Aysel’in bedensel sorgulamaları, banyodan çıkmadan hemen önce omuzlarına kayarak başka sorgulamalara kapı açar. Omuzlarıyla birlikte onların yüklerini, o yüklerin etkisiyle omuzlarının ağırlığını hemen her zaman ve her yerde hissettiğini ifade eden Aysel, bedeniyle olan kavgasını genişleterek banyodan odaya dönmüş olur. Bedenini sorgulamaya ve tanımaya imkân veren bu banyo sahneleri, Aysel’in kadınlığına ve verili toplumsal kadınlık rollerine dair kopuşa benzer/ kopuşa ilişkin bir deneyim içerir. Bedeniyle ve kadınlığıyla ilişkisinde onu tutan bağları sorgulayan, esneten ve gevşeten bir sahne olarak okunabilir. Bu sahnede bedenine yaklaşan ve yaklaştığı gibi de ondan uzaklaşan Aysel, başka sorgulamaları da dahil ederek kişisel bir kopuşu başlatır/devam ettirir. Otel odasında ölmeye yatarak bariz bir şekilde başlattığı kopuş, ayrı bir hattan (da) devam eder.

Otel odasındaki bedensel sorgulamalarının ardından Aysel, geçmişe dönerek sorgulamadan yaptığı günlük rutinlerini sorunsallaştırır. Bu sorunsallaştırma, Aysel’in kadınlık krizini daha çok açığa çıkarır. Kalın bir deriyle kaplı karnında bir bebeğin büyüyüp büyümeyeceği sorusu üzerinden yükselen kadınlığını sorgulama pratiği, günlük rutinlerini sorgulamaya dönüşür. Aysel, bu rutinleri kendisi istediği için mi yoksa birer görev olarak gördüğü için mi yapıyordu, bunu sorgulamaya başlar. Bir görev gibi gördüğü bu rutinler ve bunun yarattığı öznel ve bedensel sorgulamalar, Aysel’in zihninde şöyle tezahür eder:

> Bütün o pedikürler, manikürler, geceleri yüzümü iyi bir kremle silişim, sabahları yüzüme hafif bir nemlendirici sürüşüm, kolları-mın altına, orama burama talk pudraları serpişim, o sabaha değin sanki hep kadınlığımdan kopuk; sağlık, rahatlık için yapılmış birer görevdi. Acaba hiç kendim olmuş muydum? Hiç kendimiz olduk mu? Görevlerin birlikte götürülmediği bir yerim oldu mu hiç? (Ağaoğlu, 2017, s. 198)

Aysel sormaya, sorgulamaya, belki de bunların ötesinde gövdesinin ve kadınlığının yasını tutmaya devam eder. Banyoda aynaya, çıplak bedenine bakmaya bile şaşırarak "Gövdemin bunca yıl benden böylesi kopuk oluşu nedendi acaba?" diye kendi kendine sorar. Bedeninin kendisinden kopuk olduğunu açık eden ve sorgulayan bu soru, Aysel'in ölmeye yatarak gerçekleştirdiği kopuşu güçlendirir. Bir sabah tüm yüklerini geride bırakmaya çalışarak otel odasında ölmeye yatmaya karar vererek kopuşu, bedeninin kendisinden kopukluğunu görünür kılmasıyla, alan açmasıyla güçlenir. Ayrıca Aysel, otel odasındaki sorgulamalarıyla yalnızca bedeninin kopukluğunu görünür kılmakla kalmaz bedeninin kendine ait oluşunu da keşfeder, bir bakıma bedenini tekrar kazanır. Ağaoğlu'nun (2017) "kadınlık zarım" (s.52), "çıplak kalçalarım" (s. 69), "çıplak karnım" (s. 74) gibi iyelik zamirleriyle bedenini ifade etmesi, Aysel'in ses ve bedeninin kontrolünü kazandığını gösterir. Ölmeye yatana kadar farklı kişiler ve otoriteler tarafından kontrol edilen bedeni artık Aysel'e ait bir beden olarak temsil edilmektedir (Akdoğan, 2020, s. 53). Ayrıca, Aysel'in kadınlık zarına dair düşünce süreçleri ve bu zarın tekrar yırtılabileceğini düşünmesi "Aysel'in kendi özneliğini kurmasının, failliğini eline almasının başlangıcıdır" (Uysal, 2022, s. 318). Aysel artık zihni ve bedeniyle kendiliğini ortaya koyan bir faildir.

Otel odasında ölmeye yatması, Aysel'in zamanında kopamadığı tüm potansiyel kopuşları da açığa çıkarır. Kadınlığıyla son derece bağlı bu kopuşlar, Aysel'in feminist kopuşlarıdır. Bedeninin Aysel'den kopukluğunun karşısında, Aysel'in kendine yakınlaşarak kişisel tarihi ve hayatıyla girdiği hesaplaşmasındaki kopuş güçlü bir tezat meydana getirmiş ve kadınlık deneyimini sorguya açmıştır. Aysel'in otel odasında ölmeye yatışı, hakikatleri açığa çıkarmıştır. Tam da Sara Ahmed'in "Kopuş, hakikati görmemiz sağlandığından isyan edişimizdedir." (Ahmed,

2018, s. 285) ifadesi, Aysel'in ölmeye yatışıyla hakikati daha net görebilmesiyle örtüşür. Zihinsel ve bedensel yüklerini hafifletme arzusuyla Aysel, hakikati ifşa ederek isyan eder. Ayrıca "Feminist kopuş: bir bağı koparmak odayı terk ederek hayata yer açmak olabilir." (Ahmed, 2018, s. 277) ifadeleri de Aysel'in deneyimiyle örtüşür. Aysel'in evini terk edip otel odasına girişi, daha sonra otel odasını terk edişi, otel odasındayken adeta tarih(iy)le ve ona dayatılan her şeyle kavga edip bağlarını koparışı feminist kopuştur çünkü Aysel'in hayatına yer açar. Aysel'in deneyimi bütün bir haliyle feminist kopuştur.

Aysel'in feminist kopuşunun önemli bir parçası olan bedenini sorgulama deneyimi, Ağaoğlu'nun *Göç Temizliği*'nde anlattığı bir başka deneyimle son derece ilişkilidir. TRT çalışanı olarak Tokyo'ya gidişinde bir otel odasında yaşadığı deneyimi Aysel'in ölmeye yattığındaki deneyim ve sorgulamalarını hatırlatır:

> On yıl kadar önce, Asya Yayın Birliği'nin toplantılarına katılmak üzere TRT görevlisi olarak Tokyo'ya ilk gidişimde, oteldeki odamda, masanın üstünde tepsisiyle yeşil çay servisini, yatağın üstünde bir kimonoyu hazır, beni bekler bulmuştum. Grogrene benzeyen kalın, enli kumaştan obisi, işte o güzelim kuşaklardan biri de, kimononun arasındaydı. İpeksiydi. Sertliğini algılamıyordunuz. Rengi çok güzeldi. Hemen soyunup kimonoyu üstüme geçirmiş, kuşağını da midemle belim arasına bağlamıştım. O zaman bilincime çıktı, üzülerek ayırdettim: 1964'ten beri yeniden radyoculuk, yayıncılık, derken, TRT'deki işimin yoğunluğu, bana kadın olduğumu hemen hemen unutturmuş. Otel odasında, masanın üstüne bırakılmış, incelenmeyi bekleyen yığınla raporun yanıbaşında, aynada, yeşil üstüne solgun çiçekli kuşağıyla kimonolu kendimi görünce ise, hoş bir duyguya kapıldım. Kadınlığımı yeniden bulmanın sevinçli şaşkınlığı... Onu bir suç, bir yük gibi taşımaktan yıllardır kurtulmuştum. Sonra, kurtulduğum şeyin nesnesini de unutup gitmişim. Gövdem, o, kimseye sorumlu değil, yalnız kendine sorumlu. Ama varlığını bukadar unutmuş olmak… (Ağaoğlu, 2014a, s. 193)

Tokyo'ya gidişinde o an için bağlam ve şartları değişen yazar, bedeniyle daha yakın bir iletişim kurarak kadınlığını yeniden bulduğunu söyler. Aysel'in otel odasında kadınlığını sorgulamasına ve belki de otelden çıkıp giderken kadınlığıyla barışmasına/hesaplaşarak yükünü hafifletmesine benzer bir şekilde Ağaoğlu

kadınlığıyla barışmıştır.[15] Aysel'in sanki omuzlarında bir yük olarak gördüğü kadınlığını ve kadınlık deneyimlerini, Ağaoğlu kendi deneyimini anlatarak benzer bir şekilde ifade eder. Önce kadınlığın unutularak yük olmaktan çıkması, kadınlığa mesafelenen kadının bedeni/gövdesiyle de uzaklaşması Aysel ve Adalet Ağaoğlu'nda görünürdür. İkisi de adeta bedenlerine yas tutarlar. Görevleri ve sorumlulukları ve hayatta kalma pratikleri arasında unutulan kadınlık ve bedenleri ikisi için de ortak duygular yaşatır. Deneyimlerin bu yakınlığı, Ağaoğlu'nun kişisel hayatında ve edebi üretiminde bir yazar ve bir kadın olmasının kesişimsel krizlerini işaret eder. Bu nedenle birlikte değerlendirilmeleri, Ağaoğlu'nda potansiyel feminist öznelliği daha net gösterir. Aysel gibi, Ağaoğlu'nun yaşadığı da feminist kopuştur. Romanı otobiyografik bir roman olarak okuyalım veya okumayalım, bu iki deneyimin birbiriyle konuştuğunu ve ortak kadınlık deneyimini içerdiğini reddetmek imkansızdır.

Damla Damla Günler I, Ölmeye Yatmak, Göç Temizliği birlikte ele alındığında Ağaoğlu edebiyatının feminist kopuş-(hat)ları ortaya çıkar. Yazar, üç farklı türdeki bu metinleri yazarak anlatı ve deneyim düzleminde yazarlık ve kadınlık portresi oluşturur ve bu portrede kopuş önemli bir unsurdur. Yazarlık ve kadınlık deneyimlerinin kesişiminde kopuşlar, eserlerde farklı ölçü ve temalarla tezahür ederek kopuşun çoğulluğunu açığa çıkarır. Aysel ve Adalet Sümer/Ağaoğlu mekânları, hayatlarını, kaderlerini, tarihlerini koparak terk ederler. Bu terk edişle birlikte normları ve kendilerine dayatılanı sorgulayarak uyumsuz/oyunbozan

[15] Sibel Irzık (2003b), *Ölmeye Yatmak*'ta Aysel'e söylemsel otorite kazandırıldığını söyler ve "bu anlatı stratejilerinin [Aysel'e] kazandırdığı söylemsel otorite, belli bir görüşü, ideolojiyi desteklemek için değil, belli tür bir içselliği olanaklı kılmak için, bir bireyin kendi sesine ve bedenine sahip çıkış eylemini betimleyebilmek için harekete geçiriliyor" (s. 55) der. Tezde beden, yas tutulan bir mefhum olarak ele alınsa da Aysel'in yas üzerinden dahi olsa bedenini konuşması bu yorumla anlam kazanır. Söylemsel otoritenin başka bir iktidar alanı kurmak için değil kadın öznenin içselliğini ortaya çıkarmak için olduğu yorumu romanın feminist potansiyelini ayrıca vurgular.

olduklarını gösterirler. Uyumsuzluklarını yani kendilerini kabullenerek ve gerçekleştirerek güçlenirler: Kopuş bir güçlenme pratiği olur. Aysel'in ölmeye yattığı otel odasından daha güçlü çıkması, Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak*'ı yazarak kendini edebiyat kamusuna kanıtlamasıyla daha ısrarcı ve kendinden emin bir şekilde yazmaya devam etmesi bu güçlenmenin en temel örnekleridir. Ölmeye yatmak ve yazmak, birer eylem olarak kopuşu işaret eder Aysel'i ve Adalet Ağaoğlu'nu güçlendirir. Bununla birlikte kopmak, isyanı da içerir. Aysel yetişip büyüdüğü şartlara, onu mutlu etmesi beklenenlerle mutlu olmayışına isyan eder; Ağaoğlu ise Aysel'in isyanına kendini eklemler ve ayrıca kabul gören edebiyata isyan eder, yeni bir edebiyatın peşine düşerek uyumsuz olur-kopar. Bunlar, bölüm boyunca görüldüğü üzere kendisinin kadın oluşundan bağımsız değildir. "Kopmak, baskının arttığı ve taştığı bir an, feminist bir isyanın temeli olabilir, kadınların katlanması istenene karşı bir isyan; bir şeyleri kıran, bir şeyleri ayıran bir isyan; çoğunlukla neden olduğu şeyi amaçlıyormuş olarak anlaşılan bir isyan: kargaşa." (Ahmed, 2018, s. 285) Ağaoğlu, yazarak isyan eder, kargaşa yaratır. *Ölmeye Yatmak* gibi bir ilk romanın Türkçe edebiyat içerisinde belki de en çok tartışılan ve üzerine yazılıp konuşulan bir roman oluşu, başlı başına bu kargaşanın kendisidir.

Ahmed, "Terk etmeye başladığınızda bedeniniz artık bir dizi gereklilikle uyumlu değildir" der. (Ahmed, 2018, s. 73) Ağaoğlu ve Aysel, örneklerle göstermeye çalıştığım kopuşlarında bir şeyleri terk ederek bedenlerini toplumun gerekliliklerıyle uyumsuz hale getirirler. Kelebek Kız'ın öyküsü de otel odasındaki deneyimler de bu uyumsuzluğu ateşleyen ve hatta uyumsuzluğun benimsendiği deneyimlerdir. Bu ayrıca, yalnızca fiziksel görünüşte bir bedensel uyumsuzluktan fazlasıdır. Zihinsel ve bedensel emekle üretip ortaya koyulanlar da bu uyumsuzluğun parçalarıdır. Yani yazarlık ve kadınlık pratiklerinin kesişiminde Ağaoğlu için,

Ölmeye Yatmak'ı, *Göç Temizliği*'ni yazmak, günlüklerini yayımlamak bu uyumsuzluğun çıktılarıdır. Aysel'in görünürde mutlu evliliğini bırakıp Engin'le birlikte olması ya da "durduk yere" hayatını sorgulayıp bir otel odasında ölmeye yatması uyumsuzluktur. Bu otel odasından çıkarken idealize edilen hayatı, tarihi, ideolojiyi sorgulaması uyumsuzluktur. Ağaoğlu'nun bir roman yazarak Aysel'i otel odasına çırılçıplak ölmeye yatırışı uyumsuzluktur. Bununla yetinmeyip anılarını kurgulaması, daha sonra da bizzat kendi günlüklerini yayıma hazırlayıp kamuya mal etmesi uyumsuzluktur. Edebiyatla, erkek eleştirmenlerle, ailesiyle kavga etmekle yetinmeyip bunları yazıya geçirip kendi tarihini yazması uyumsuzluktur. Bu metinlerin, terk etmekle yani kopuşla ilişkili uyumsuzlukları, feminist öznelliğe içkindir. Özneler, koparlar ve uyumsuz bir şekilde hayatlarına devam ederler. Bu hayata devam ediş biçiminde, inatları da söz konusudur. "Kopmak o tarihe, sürekli yeniden sahnelenmesine hayır demektir" (Ahmed, 2018, s. 273). Adalet Ağaoğlu, yazarlığıyla da çeşitli biçimlerde verili tarihin sürekli sahnelenmesine "hayır" der. Kelebek Kız'ın hikâyesi yeniden kurgulayıp ona bir ses vererek "hayır" dediği gibi, kendisini gerek kurgu gerek kurgu dışı yazarak resmi tarihe, yerleşik edebiyata "hayır" der. Hayır diyerek yeni bir tarih yazar.

BÖLÜM 3

BAŞKA BİR HAYATTA ISRAR EDEN KADINLAR: ADALET AĞAOĞLU, FATMA İNAYET VE AYSEL'İN İNATLARI

3.1 Sara Ahmed'den Adalet Ağaoğlu'na: İnat ekseninde feminist öznellik

"*Besbelli: inatçı kızın anlatacak bir hikâyesi var.*"
(Sara Ahmed, *Feminist Bir Yaşam Sürmek*)

"*Buraya, bir inanç bir inat koydum. Tut ki unuttun,*
tekrar bak, o inat neyse, sen osun."
(Birhan Keskin, "Kargo")

Sara Ahmed, *Feminist Bir Yaşam Sürmek*'te öznelerin kopuşları kadar inatlarını da ele alır. Özellikle kitabın "İnatçılık ve Feminist Öznellik" bölümünde inada odaklanır. İnadın, inatçı öznelerin ve özneleri inatlarına tutunduran deneyimlerinin üzerinde durur. İnadı inatçılığı, feminist öznellik için kurucu bir tutum olarak ele alır. Kopan, kopmaya çalışan öznelerin feminist öznelliklerinde bir diğer önemli özellikleri inat etmeleridir. Kopuş ve inat, hareketlilik olarak birbirinde ayrı hatlarda görünse de feminist öznellik için birbirini tamamlayan iki hat oluştururlar. Özellikle inat, kopuş hareketliliğiyle kopuşun sürekliliğiyle son derece ilişkilidir. Bir hayattan, mekândan, toplum ya da topluluktan, tarihten (ya da tarih anlatısından) kopan özneler, yeni bir hayatta ısrar ederken inatlarıyla bunu sürdürürler. Buradan hareketle tezin bu bölümü, Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak, Damla Damla Günler I* ve *Göç Temizliği*'ndeki inatçı karakterlere ve inatlarına odaklanmaktadır.

Damla Damla Günler I ve *Göç Temizliği*'nde bir kadın ve kadın yazar olarak Adalet Ağaoğlu inatçı bir figür olarak görünür olur. *Göç Temizliği*'nde Adalet Ağaoğlu ve kurguladığı "öteki ben" Fatma İnayet'in metin içerisindeki failliği ve inatçılığı öne çıkar. Günlük ve anı-romanın içeriğinde önemli bir yerde duran *Ölmeye Yatmak*'ta, Aysel'in inadı Adalet Ağaoğlu'nun inadına eklemlenir. Daha

önce kopuş üzerinden birlikte ele aldığım bu metinler inatla birlikte de ele alınarak güçlü bir feminist öznellik oluşturur.

Bu eserlerdeki kadınların inat ve inatçılıklarını örneklemeden önce inadın ne olduğuna ya da ne olarak düşünüldüğüne bakmak işlevlidir. İnat, sözlükte "bir konuda direnme, ayak direme; direnim" ve "birine karşı çıkma, karşı düşünce ileri sürme" anlamlarıyla yer alır (TDK, t.y.). Bir hayatı terk eden, o hayattan kopan kadınların deneyimleri yeni bir hayatta direterek onlara verili ve normatif olanlara karşı çıkarak devam eder. Bu da inadın anlamlarıyla yakından ilişkili görünür. Bu tez, toplumsal bakış açısından olumsuz olarak görülen inadı alıntılanan anlamlarıyla da birlikte kadınlar için kurucu olumlu bir tavır olarak ele almaktadır. Ahmed, inatçılığın yaygın bir tanımından bahseder ve tam olarak bu olumsuz bakış açısını işaret eder: "İknaya, talimata veya emre karşı kendi istencini öne süren veya öne sürmekte iddialı; mantıksızca istenç tarafından yönetilen; kendi yolundan gitmeye kararlı; dikbaşlı bir şekilde başına buyruk veya aksi." (Ahmed, 2018, s. 95) Bu tanımda geçen kelimeler, inatçılığın olumsuz algısını gösterir niteliktedir: Özellikle ataerkil geleneksel bir toplumda, itaat etmeyen ve kendi iradesinin peşinden hayatının iplerini elinde tutmaya çalışan kadın bu kelimelerle tanımlanır. "Mantıksızca istenç", "dikbaşlılık", "başına buyruk", "aksi". Bu kelimeler aynı zamanda feministler için de tanımlayıcı pejoratif kelimelerdir. Ayrıca, daha çok olumsuz anlamıyla kullanılır hale gelen inatçılık, erilden çok dişiye de atıfta bulunan cinsiyetçi bir kullanıma sahiptir (Ahmed, 2018, s. 98).

Toplumun geleneksel yapısıyla ve iktidar biçimleriyle olumsuz kodladığı ve genelde kadınlara atfedilen inat, muhalifliği, kavgayı, direnişi, ya da Sara Ahmed'in de deyimiyle oyunbozanlığı içerdiğinden ve/veya açığa çıkardığından toplumun olumsuz bakış açısının nedenleri anlaşılabilir. Çoğulluğu, norma, geleneğe,

tahakküme “hayır” diyen kadınlar muhaliftir, kavgacıdır ve oyunbozandır. Bu kadınlar muktedirleri korkuturlar çünkü otoriteyi yıkıcıdırlar; muktedirlerin düzenini bozarlar. Toplum tarafından inatçı, aksi, başına buyruk, asi, uyumsuz görünenler kendilerine verili olana, düzene, tahakkümlere karşı çıktıkları ve kendilerine verileni yeterli bulmadıkları ve kabul etmedikleri için inatçıdırlar. Kendi tahayyül ettiklerine ulaşmak için inatla çabalarlar.

Feminist öznelliğin bir parçası olarak ve Ağaoğlu’nun kadınlarını da feminist potansiyelleri olan karakterler olarak ele aldığım noktada, feminizmin genel algısına da kısaca bir atıfta bulunulabilir. Feministler yaygın olarak “aşırı istençten mustarip inatçılar” olarak nitelendirilirler (Ahmed, 2018, s. 95). İnatçılık cinsiyetçi bir kullanımın giderek yerleşik hâle gelirken feminizme içkin bir özellik olagelmiştir. Feminizmin de geleneksel toplum algısında olumsuz bir algısı olduğu düşünüldüğünde, inatçılık ve feminizmin ilişkisi daha anlamlı olur. Bu ilişkisellik, Ağaoğlu’nun edebiyatındaki feminist potansiyeli inat bağlamında temellendirir.

Feminist inat atfetmeyi denediğim Ağaoğlu edebiyatındaki kadınların inatları, çevrelerindeki muktedirlerin söylemsel pratiklerinde ayrıca görünür olur. Bu Ahmed’in bahsettiği olumsuz inat tanımıyla ilişkilidir: Aysel’in ya da Adalet’in ailesinin, bulunduğu otorite alanlarının üyelerinin çıkan baskıcı sesleri üzerinden, o sesler takip edilerek bu inatçılık okunabilir. Aysel’in annesinin, Aysel okumak için direndiğinde “ondaki inat insan öldürür” (Ağaoğlu, 2017, s. 211) demesi Aysel’in inadının gücüne işaret ederken veya Adalet Ağaoğlu’nun bir öykü bile yayımlamadan roman yayımlamasını küçük göreceklerini bildiği edebiyat kamusuna rağmen inatla o romanı yazması bahsettiğim inadın en iyi örneklerindendir. Dışarıdaki sesler, anne, baba, alanlarında öncü-önemli isimler, patron, yayımcı sesleridir. Dış seslerin onaylamadığı, takdir etmediği, eleştireceği eylemi yapan

kadınlar inatçı oluverirler. Aslında inat, kadınlar için kurucu olurken iktidarlarca da kurucu bir tutum olur ve kadını onunla ötekileştirerek tanımlar. Hâkim söylemin ve iktidarların olumsuzlayarak özneye atfettiği inat; feminist bir bakış açısıyla olumlu bir atıfta bulunarak kişinin yaşamında aktif/kurucu bir yere konumlanır. Böylece, şimdiye kadar yazılmış olanların karşısında yeni bir tarih yazılma imkânı oluşur. Hâkim söyleme ve resmî yerleşik tarihlere karşı bir tarih yazmaya olanak sağlar ve bu karşı tarih feminist tarihin bir parçasıdır. Ahmed'in "Bu figürler tarihin tamamı değildir ama bir tarihleri vardır, kanun önünde yaşamla dolup taşan kadınların tarihi olarak feminist bir tarih" (Ahmed, 2018, s. 106) dediği gibi, Aysel'in, Fatma İnayet'in, Adalet Sümer Ağaoğlu'nun tarihi de bu tarihin parçası olur.

Adalet Ağaoğlu yazınındaki kadınlara inatçılıkları üzerinden feminist potansiyel atfederken Ahmed'in "Feminizmi kendine ait bir istenç elde etmek için savaşmak zorunda olmak olarak düşünebiliriz" (Ahmed, 2018, s. 106) yorumuyla yola çıkıyorum. Kadınlar iktidarlara karşı kendi istençlerinin peşine düşmekle başlı başına bir feminist öznelliğe bürünürler. Ağaoğlu'nun metinlerindeki kadınlar de kendi istençlerinin peşine düşerler. Hatta bu özellikleri belki de en öne çıkan özellikleridir. Aysel, Adalet; iktidarlara kurumlara aileye itaat etmeyi reddeder ve bedellerini göze alırlar. Bu, normatif ve kalabalık görünene karşı ses çıkarmanın bedelidir. Bununla birlikte , itaat etmenin yükünden de sıyrılarak kendilerine özgü hafifleme yaşarlar. Aysel'in ölmeye yattığı odadan hesaplaşmalarla yüklerinden arınarak daha güçlü çıkması gibi, Adalet Ağaoğlu'nun da *Göç Temizliği*'nde çalışma odasını düzenlerken yaptığı hesaplaşmalarla gideceği yere daha hafif gitmesi gibi. Çünkü "İtaat etmeye istekli olmak, istekli olmamanın bedellerinden kurtar[ır]" (Ahmed, 2018, s. 98). Ödedikleri bedeller, onları taşıdıkları ağırlıklarından kurtarır.

İnadın kopuşla olan ilişkisini biraz açmak, bu iki özelliğin birbiriyle nasıl etkileşimde olduğunu anlamak için de gereklidir. Bir erkekten, aileden, evinden, çalıştığı yerden ya da toplumdan kopan kadının kopuşunun açıklaması, onun o yapıya artık uyumlu olmayışı ya da olmak istemeyişidir. Babasının, abisinin ya da kocasının -ya da kişiye sırf kadın olmasından dolayı tahakküm kuran herhangi bir kişinin- onun hayatını biçimlendirmesine izin vermeyen, başka bir hayatın mümkün olduğunu tahayyül eden ve onda ısrarcı olan kadın bir kopuş yaşar. Düşünsel ve fiziksel düzlemde muhtelif kopuşlar kadını kendi şekillendireceği bir hayata yönlendirebilir. Bu yeni hayatın ısrarcısı olmak ve o hayata inatla tutunmak iktidarlardan ve erkek dünyadan, erk sözünden, normdan, gelenekten kopmak demek olduğundan inat erkek egemen bir dünyada kadına atfedilen olumsuz bir özellikle şekillenir. İnadın daha çok dişiye atfedildiği hatırlandığında kadının inatçı olarak tanımlanmasının iktidar araçları tarafından çok kolay bir şekilde yapıldığı söylenebilir. Kadınların yaşamında kritik dönüm noktaları olan kopuşlar da doğal olarak inatçılıkla kesişir. "Kadınlar yardım eli olmayı reddettiğinde; erkekler için temizlik yapmayı ve arkalarını toplamayı reddettiğimizde, erkeklerin sekreteri, sırdaşı, sağ kolu olmayı reddettiğimizde inatçı özneler oluruz" (Ahmed, 2018, s. 212) der Ahmed. Ev içi emek ile verilen bu temel örnek, kadının evden kopuşuna örnek teşkil ederken nasıl inatçı özne olarak var olduğunu da gösterir. Aysel ve Adalet Ağaoğlu için ev içi emek temel bir unsur olmasa da hayatlarında iktidarın uzantısı olan ataerkil ve baskıcı yapılarda sağ kol olmayı reddetmeleriyle burada kesişirler.

Damla Damla Günler, Göç Temizliği ve *Ölmeye Yatmak*; üç farklı kanalla Adalet Ağaoğlu'nun edebiyatında feminist inat olarak da isimlendirebileceğimiz muhtelif inat ve inatçılıklar içerir. Bu inat örüntüleri bir araya gelerek, feminist bir tarihte kadınların inatçılıklarına örnek oluşturur ve yerleşik anlatılara karşı anlatılar

olarak feminist tarihe eklenirler. Ağaoğlu, Fatma İnayet ve Aysel; deneyimleriyle geniş bir inatçılık çerçevesi çizerek çeşitli kadınlık hallerine örnek sunar. Boyun eğmesi, itaat etmesi, sinmesi beklenirken baş kaldıran, ses çıkaran, reddeden kadınlık ve yazarlık deneyimleriyle feminist inatçı öznellikler sunarak kadınların tarihine eklemlenirler. Normlardan, geleneklerden, iktidar alanlarından inatlarıyla kurtularak yeni bir yaşamı kendilerine mümkün kılarlar. Eserler kendi içerisinde münferit örnekler gibi görünürken bu tezde ele alındığı gibi birlikte ele alındıklarında da her bir halin ve eylemin bir diğeri ile ne kadar ilişkili olduğu görünür ve kurmaca düzlemin dinamikleri gerçek hayattaki kadınlık deneyimiyle diyaloga girer. Yazar Adalet Ağaoğlu'nun deneyimi ile yaratılan bir karakter olan Aysel aynı zamanda Ağaoğlu'nun kendisi ile de yüzleşmesi gibidir.

Damla Damla Günler, Göç Temizliği ve *Ölmeye Yatmak*'ta kadınların inatlarını ayrı ayrı ele almadan evvel, eserlere inat bağlamında kısaca bakılabilir. 1 saat 27 dakika boyunca Aysel hayatıyla hesaplaşırken *Ölmeye Yatmak* Cumhuriyetle, tarihle hesaplaşır. Aysel bir yanda ölmeye yatmışken bir yanda hesaplaşmaların verdiği hafiflikte yaşamakta inat eder. Yaklaşık bir buçuk saat boyunca zihnine, duygularına, bedenine tutunarak ölmeyi arzular gibi göründüğü noktada yaşamaya tutunur. En bariz inadı roman boyunca gerçekleştirdiği kişisel ve resmî tarihle, ideolojiyle girdiği hesaplaşma olan Aysel, bu hesaplaşmayla kişisel olanın politik olduğunu gösterir. İnadı da toplumsal ve politiktir. İnatla hatırladığı, sorunsallaştırdığı, hesaplaştığı geçmiş ve bu geçmişe yönelik zihinsel akış ailesinden evliliğine, ideolojiden tarihe farklı iktidar yapılarıyla kavgasıdır. Aysel zihni ve bedeniyle bu kavgayı şimdisinde yaşar. Kız çocukluğundan yetişkin bir kadın oluşuna kadar yaşadığı deneyimler ölmeye yattığında aklından geçer. Kasabada kalmaya, okuldan alınmaya, evlendirilmeye, dayatılan ideolojiye itaat etmemiş

geçmişiyle Aysel uyumsuzdur. Bu uyumsuzlukta inat ederek bugüne gelmiştir. İktidarların şiddetinden kaçmanın inatçı bir irade gerektirdiği noktada Aysel, dört koldan iktidarlarla savaşarak inat mekanizmasının geliştiğini ve güçlendiğini gösterir; güçlü bir inatçı özne olarak karşımıza çıkar. Ölmeye yattığı odadan daha umutlu çıkışı bu inadın diriliğini vurgular.

Ölmeye Yatmak, yalnızca Aysel'in inadını anlattığı için değil bir roman olarak yazılma süreci ile de inatçılığın somut bir örneğini teşkil eder. Bir önceki bölümde de ele alındığı gibi, *Ölmeye Yatmak* diğer iki metinle yakından ilişki kurar. Roman, yazarın günlüğünde de anı-romanında da önemli bir yer kaplar. Bu önem ayrıca yazarın romanı yazma inadından kaynaklanır. Tezin bu bölümü, *Ölmeye Yatmak*'ı yazışına ve yazdıktan sonraki sürecine dair günlük ve anı-romandaki tavrı, yazarın *Ölmeye Yatmak*'la kurduğu inadı ve inatçılığı göstermektedir.

Damla Damla Günler I (1969-1976), ilk sayfasından itibaren yeni bir romanın peşine düşen yazarın günlüğüdür. Ağaoğlu'nun, yeni bir romanda ve o romanı yazmakta inat edişini gün gün gösterir. Sayfa sayfa, yerleşik edebiyata ve eleştiriye karşı inatla yeni olanı inşa etmeye çalışan yazar, yayınevlerinden yazar topluluklarına, muhtevadan içeriğe muhalefet olduğunu gösterir. Kadınlığında, yazarlığında, kadın yazarlıkta inatçı yolculukların gün gün dökümü olan *Damla Damla Günler*'de yazarın inadına, TRT'de çalışmayı bırakıp yazarlıkta inat etmesi, *Ölmeye Yatmak* gibi bir romanı yazmakta inat etmesi, yerleşik edebiyata ve eleştiriye inat etmesi başlıca örnekleri oluşturur.

Göç Temizliği, anlatı boyunca devamlı olarak *Ölmeye Yatmak* ile ilişki kuran bir metin değildir. Fakat romanla ilişki kurduğu noktada Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak*'a dair inatçılığı, açıkça görünür olur. Bununla birlikte yazarın anı-romanda ilk gençliğinde, oyun yazarlığında, günlük deneyimlerindeki inatları da yer alır.

Henüz çocukluğunda evde ailesine karşı verdiği okul savaşı, geceleri gizli gizli kurmacalar yazması, oyun yazarlığında sansürle baskılarla kavgası, roman ve öykü yazarken yerleşik edebiyat anlayışı ve eleştirisine olan muhalefeti ilk örneklerdendir. *Ölmeye Yatmak*'la ilgili anı-romanda yer alan önemli bir durum ise daha önce günlüklerinde kısa bir şekilde bahsetmiş olduğu Fethi Naci ve Rauf Mutluay'ın eleştirilerine yönelik tutumunu ve düşüncelerini paylaşmasıdır. Yazar burada sakınmadan bir kurgu içerisinde erkek eleştirmenlere olan olan eleştirisini somutlaştırır.

Yazarın erkek eleştirmenlerle olan etkileşimi, şiddet ilişkisi bağlamında ele alınabilir. "Kızını dövmeyen dizisi döver"de barınan bir şiddet tarihinden vardır (Ahmed, 2018, s. 98). Bu şiddet tarihi, belirli araç ve aparatlarla sopa olur. Adalet Ağaoğlu'nun metinleri, farklı sopaların kadınların üzerine nasıl yöneldiğini gösterir; şiddet tarihi ve iktidarın sopalarını açığa çıkarır. Böylece iktidarın baskı, manipülasyon, kontrol ve gücünü de gösteren kadınların inatçılık hikâyeleri, şiddetin tarihini değil inatçı kızın tarihini ortaya koyarak yeni bir hikâye sunar:

> … devletin baskı yaptığı hikayesi devlet tarafından bastırılan hikayedir. Baskı hikayesinin bir yere varması için daha fazla iteklenmesi gerekir çünkü devlet tarafından anlatılan hikâyeye karşı koyması gerekir, iletişim hatları ona açık tutulduğundan kolaylıkla ve hızla yayılan bir hikâye. Devletin hikayesi rahatsız edici bir şekilde bizim için tanıdıktır. Bu hikâyeyi biliriz, inatçı kızın hikayesidir. (Ahmed, 2018, s. 283)

Adalet Ağaoğlu'nun edebiyatında inatçı öznelerin hikâyeleri, devletin tanıdık ve rahatsız edici hikâyesini parçalar. Doğrudan kadınların "ben anlatıları" olan Ağaoğlu'nun üç metni, şiddetin hikâyesini tersine çevirerek hem hikâyeyi açık eder hem de kadınların kendi hikâyelerini yazdığı/anlattığı bir anlatıya dönüştürür. Bunlar, her metnin anlatıcısının kendi hikâyesinin sahibi ve anlatıcısı olduğu anlatılardır.

3.2 Damla damla inat: *Damla Damla Günler I*

"Kendinize ait bir iradeye sahip olmamanız farz ediliyorsa, her irade inatçı iradedir."
(Sara Ahmed, *Feminist Bir Yaşam Sürmek*)

Damla Damla Günler I (1969-1976), yazarın henüz *Ölmeye Yatmak*laşmamış fakat sonunda *Ölmeye Yatmak*'a dönüşen bir roman tahayyülüyle başlayan yedi yıllık bir günlüktür. İçeriği, yalnızca roman sürecini içermese de özellikle 1969-1973 yılları arasında ağırlıklı olarak yazarın üzerinde çalışıyor olduğu romana dairdir. Günlüğün ilk sayfasındaki roman fikrinden 1973'te romanın basılmasına kadar yazar yazmakta ve yayımlatmakta inat eder. Bu inat, tek bir düzlemde ilerlemez, çok çeşitli anları ve olayları içeren uzun soluklu dallanmış budaklanmış bir inattır. Romanın gidişatına, Türk romanına, edebiyat anlayışı ve eleştirisine, toplumsal gerçekçiliğin biçimine, edebiyat tarihine, resmî ideolojiye karşı çok yönlü bir inattır. Yazar, bu muktedir alanlara, kurumlara, edebiyata karşı kendi sözünü söylemekte ve kendi edebiyatını yapmakta kendi romanını yazmakta inat eder. Bu inadın en görünür çıktılarından *Ölmeye Yatmak*, günlükte gün gün somutlaşır ve bu somutlaşma yazarın inatçılıklarıyla birlikte gelişir. "İlk romana dair tasarılar, romancı Ağaoğlu'nun doğuşunu aktarırken, aynı zamanda sözü edilen bu hesaplaşmayla beraber alışılmışın dışına çıkan yeni bir Türk romanının kuruluş anlatısına dönüşür" (Aktan Küçük, 2024, s. 299-300). *Ölmeye Yatmak* günlüklerde takip edildiğinde, yazarın inatçılığı da ayrıca görünür olur. *Damla Damla Günler*'in bütününe yayılmış bir yazarlık inadı söz konusu olsa da bir ilk roman olarak *Ölmeye Yatmak*, yazarın inadını çok daha çetrefilli kılar.

Günlüğün birinci cildinde yer alan ön sözde, yazar günlüklerini yayımlamasına dair kararından ve sürecinden bahseder. Yazar günlüklerini önce yakmaya karar vermiştir fakat sonra tarihe karşı sorumluluk duygusuyla yakmaktan

vazgeçerek yayımlamaya karar verir. Bu karar, yazar günlüğü yayımlarken hazırladığı ön sözde yalnızca söylemsel olarak kurulmuş olsa bile bir jest olarak başlı başına bir inattır. Yayımlamasının arkasındaki sebeplerden biri, yazar öldükten sonra bu günlüklere ne olacağı, iç dünyasına ne gibi anlamlar yükleneceği gibi kaygılar da vardır. Burada Virginia Woolf'un ölümünden on iki yıl sonra Woolf'un eşi Leonard Woolf'un "ölümünden sonra yayımlanması" vasiyeti üzerine günlükleri yayımladığı fakat kendi "seçtikleriyle yayımlamasını örnek verir. Leonard'ın "Herhalde uygun gördükleri var, görmedikleri ise yok. Zaten Virginia'nın 'ölümümden sonra yayınlansın' dileği sayfalarda adı geçen eşhaslarla yüzyüze gelebileceği endişesinden; işte bundan korkmuş olmasından değil midir?" (Ağaoğlu, 2012a, s. 1) Burada, Leonard'ın müdahalesine de eleştiri getiren Ağaoğlu, hem ardında kalacak olanlara bir sorumluluk yüklemek istemez hem de kendi iç dünyasını kendisi göz geçirerek kamuya sunmaya karar verir. Ayrıca yazarın tutumuna göre günlükler "masumiyetlerine 'pek de' dokunulmadan" yayımlanmalıdır (Ağaoğlu, 2012a, s. 2). Yazar, kendine bir müdahaleyi ve yaşanmışlıklara müdahaleyi reddederek günlüklerini kendisi yayıma hazırlamaya karar vermiştir.

"Defterleri kitaplaştırmaya, daha eskilerine oranla düzgünce yazmaya ve 12 Mart'ın ayak seslerini duymaya başladığım 1969 yılıyla girecek, 1996'da trafik saldırısına uğrayıp da önünü sonunu hiç hatırlamadığım, zaten yazılması dahi yarım kalmış günle bitirecektim" (Ağaoğlu, 2012a, s. 3) sözleri yazarın başa çıkması zor bir malzeme olarak kırk kadar defterden nasıl bir zaman aralığı seçimi yaptığını ifade eder. Yazarın yine ön sözde belirttiği üzere 1996'da geçirdiği trafik kazasından sonra günlükler ayrıca aklına düşmüş ve bu da bir dönüm noktası yaratmış olsa da yazarı asıl kışkırtan/tetikleyen şeylerden birisi de Sylvia Plath, Virginia Woolf, Cesare Pevase, Calvino, Canetti gibi "yabancı" yazarların günceleri yayınevlerinde

gözdeyken "yerlisinden" bir örnek olmaması olmuştur (Ağaoğlu, 2012a, s. 3). Yazarın, yayımlatmaya karar verdikten sonra net bir şekilde yayımlamak için çabalaması da bir inadın göstergesidir. Kırk kadar defter arasından seçim yapmayı göze alması buna dair temel örnektir. Kendi yaşadıklarını, gördüklerini, şahit olduklarını hem edebiyat tarihine hem de genel olarak tarihe bizzat not düşmek yazarın dertlerinden biri olmuştur: "... akıp geçen günlerin tarih bilimine katkısı üstüne sorumluluk duygusu hepsine baskın çıktı." (Ağaoğlu, 2012a, s. 2) ve "Tarihsel açıdan bazı gün ve ayların hayat içerikleriyle unutulmamasında, yorumlanmaya açık bırakılması bakımından kayda geçirilmesinde bir payım olabileceği umudunu taşımaktayım" (Ağaoğlu, 2012a, s. 5) diyen yazar, tarih için bir sorumluluk hissederken bu tarihin genel geçer bir tarih olmadığını bilir. Zor bulduğu bir tür olarak günlükte yayımlamaya hazırlarken hem yazdıklarının samimiyetini bozmamaya hem de anıların etkisine izin vermemeye çalışan yazar tüm zorluklara rağmen bu gibi amaçlarla günlüğünü kamuya mal etmiştir. Öyle ki günlüğü kitaplaştırmayı roman yazmaktan daha güç bulan yazarın vazgeçmeden gerçekleştirmesi de inada benzer bir gücün ürünü olur. Bu ön sözle, günlüklerdeki inat başka bir inatla kuşatılmış olur. Yazarın günlüğü tuttuğu süredeki inadı, günlüğü yayımladığı tarihteki inadına eklenir.

Yazarın kopuşuyla inadı iç içedir. Günlüğün ilk aylarından itibaren çalıştığı TRT'den ayrılmak ister. Hem siyasi baskılar nedeniyle işini istediği gibi yapamaması hem de roman yazmaya vakti kalmaması sebebiyle çalıştığı kurum TRT'den kopmaya çalışan yazar kurumdan istifa etmeye çalıştığı zorlu bir sürece girer. Yazarlığı uğraştığı tek iş yapmakta diretir. Daha önce yazılmış romanları derde çare bulmaz, dönemin roman anlayışından koparak yeni bir romanda ısrar eder. Yazarın TRT'den ayrılma süreci, roman tahayyülüyle iç içe girer. TRT, yazar için bir

mücadele alanıdır ve roman yazmak için buradan ayrılmak isteyişi bu mücadele alanını katlanması zor hâle getirir. Kopuşla da iç içe geçen TRT süreci, yazarı mücadelede inatçı kılar. Bu inatçılık her zaman aynı istikrarda olmasa da hiç pes etmeyen Ağaoğlu, TRT'den çalışan olarak tamamen koparken inadın kopuşla birlikteliğini de gösterir. Bu aynı zamanda, bir devlet kurumu olan TRT ile uyumsuzluğunun da örneğidir. Günlük, yazarın *Ölmeye Yatmak* günlüğü olduğu kadar uyumsuzluğun, muhalefetin, oyunbozanlığın günlüğü de olur. Bu nedenlerle yazarın TRT'den istifa süreci, inadını anlamak için önemli bir noktada durur.

Yazar, günlüğün ilk sayfasında 29 Ocak 1969'da TRT'deki işlerinden zamanı kalmadığını, bir roman yazmak istediğini ama bu kalmayan vaktinde hedeflediği ve gerekliliğine inandığı "çokboyutlu romanı" yazmaya yüreklenememiştir (Ağaoğlu, 2012a, s. 9). Bu çok boyutlu roman fikrinin arkasında yazarın yazdığı sıradaki güncel romanları boyut ve başka önemli özellikler açısından eksik bulması yatar. Yazar, son yıllardaki romanların birbirilerine benzeyişini eleştirerek bugünün romanının "alışılmışın dışında" olması gerektiğini söyler. "Cumhuriyet'in ilk, ikinci kuşakları, bir ideolojinin emirerleri" ve farklı anlatı türlerinin bir arada olduğu (Ağaoğlu, 2012a, s. 9) bir romanı düşünerek bunun zor bir iş olduğunu söyler. Günlüğün ilk sayfasından neyin nasıl anlatılacağına ve yeni bir edebiyat anlayışının gerekliliğine dair fikirleri izlenebilen yazarın var olan edebiyat[16] ile bir kavgası olduğu söylenebilir. Zor bir iş olarak tanımladığı zihnindeki roman tahayyülü, günlükte giderek merkezde yer almaya başlar. 7 Nisan'da "Cumhuriyet'in ilk ve ikinci kuşaklarını, hiç uyuşturucu verilmeksizin ameliyat masasında kesip biçmeye yatırılmalarını kurgulama"ya dair bir kararın eşiğindedir (Ağaoğlu, 2012a, s. 21).

[16] Dönemdeki edebiyatı homojen bir edebiyat olarak nitelemek doğru olmaz. Burada kastedilen daha çok eleştirmenlerin de meylettiği toplumcu gerçekçinin kabul görmüş konvansiyonuna dairdir.

Yazar, her şeye rağmen romanı düşünmeye devam ederken bir taraftan TRT'deki işleriyle meşguldür. Yazarın anlattığı süreçte baskı altında olan bir kurum olan TRT ile yazarın tek probleminin çok çalışmak olmadığı günlüğün ilerleyen sayfalarında görünür. Yazar 2 Şubat 1969'da "TRT özerkliği elden gitmekte. İktidar bir yanda, biz bir yanda; boğuşup duruyor. […] Biz, hazırlattığımız programlarda doğruluğu kontrol etme ve kalite düzeyini gözetme yerine 'polis denetimi' tabi sansür mekanizmasını işletmemizi isteyenlere 'cunta' adını taktık da…" (Ağaoğlu, 2012a, s. 11) ifadeleriyle TRT'nin içindeki atmosferi açıkça ifade eder. 4 Şubat'ta düştüğü notlarda ise, *Sartre Küba'yı Anlatıyor* adlı kitabın tanıtımına izin verdiği için bir süre önce mahkemeye sevk edildiğini söyleyerek bunun "cunta ahlakı"ndan gelen bir iş birliği olduğunu ifade eder (Ağaoğlu, 2012a, s. 11-12). Mahkemede suçsuzluğuna karar verilmiş olsa da TRT Ağaoğlu'na yaptığı "unvan indirimi" yaptırımını geri çekmemiş. Faşizmin pis kokusu" hatta "ta kendisi" olarak TRT'yi tanımlayan yazara TRT içerisindeki yetkililerin önerisi "dikkatsizlikle izin vermişim" dedirterek üsttekilerin temize çekilip astındaki genç program sorumlusunu tehlikeye atacak bir "öğüt" olur. Kaldı ki yayını mümkün kılanın kendisinin iki üstündeki iki imza ile olduğunu söyleyen yazar TRT'deki atmosfer ve yönetim karışışında şaşkınlığını ve rahatsızlığını dile getirir. 1969'da çok kritik bir zamandan başlayan günlükleri, yazar için olduğu kadar ülke için de kargaşalı bir atmosferi aktarır. TRT'de yaşananlar toplumsal olarak büyük ölçekli bir sorunun kişiye yansımasından daha azı değildir.

Bu sırada oyun yazmaya devam eden yazar, "Bir Kahramanın Ölümü" oyununu ortaya çıkarmaya çekinmektedir. Bu çekincenin bir nedeni, TRT ile olan sorunlarıdır. Ağaoğlu'nun yazarlığını birçok açıdan çekincelere sürükleyen ve sekteye uğratan TRT memuriyeti, yazarı tükenmiş hissettirmektedir. Kendisi bunu

"… ben yazarlık adına bütün birikimimi vatan millet uğruna TRT'ye verip tükettiğimi öyle iyi hissediyorum ki" (Ağaoğlu, 2012a, s. 15) ifadeleriyle doğrudan dile getirir. 9 Nisan 1969'da istifasını ileten yazar, henüz süreç sonuçlanmasa da daha özgür hisseder: "İstifam üç maddelik. Yani tek başına 'sağlık nedeniyle' değil. Şimdi müthiş bir özgürlük duygusu içindeyim. Ama 'özgürlük' bedava değil. Hayatın en pahalı şeyi. Pahası oranında da değerli." (Ağaoğlu, 2012a, s. 21) Yazar, özgürlüğü yazmakla bir tutar. Öyle ki 7 Mayıs 1969'da eylem yürüyüşünde, romanın aklına düşüşünü anlatır. Yazar, romanı yazma isteğiyle doludur: "*Cumhuriyet'in Hayatı: Roman!*" İkide bir içimi dürtükleyen bu romanı yazmalıyım" derken henüz istifasının kabul edilmediğini öğrenir.

Arkadaşları, Ağaoğlu'nun TRT'de çalışmayı sürdürmesini istemektedir. Bunun bir nedeni de TRT'nin bir mücadele alanına dönüşmesidir. Sevgi Sabuncu (Soysal) "Adalet, mücadeleyi terk etmez sana yakışmaz" (Ağaoğlu, 2012a, s. 58) diyerek TRT'nin bir mücadele alanı olduğunu gösterir. Yazar için TRT hep mücadele alanı olmuştur. Hem "cunta"ya direnme hem kendi yazarlığını sürdürme mücadelesi vermektedir. Sevgi'nin söyledikleri üzerine yazar günlüğüne şunları düşer:

> Tam da bir kuşağın, Cumhuriyet'in ilk kuşakları'nın, hepimizin romanını yazmaya sıvanmışken Sevgiciğim. İç bölümleri çok severek yazıyordum. Romanın içeriğine uygun biçimi, bunun etkilediği içeriği elele yürütebilmenin yolunu bulmuş gibiydim. Anlatının bütün türleri neden bir romanın inşasında kullanılmasın ki... Bırakın, unutayım şu TRT meselesini. (Ağaoğlu, 2012a, s. 58)

Yazar günlüğünün ilk sayfasında not düştüğü gibi o gün tahayyül ettiği romanın peşindedir. Bunun için farklı otoritelerle daimî bir mücadele halindedir. TRT'den ayrılır fakat TRT'ye dönmesine dair aldığı telefon ve mektuplardan sonra Emil (Sandalcı), Muammer ve Sunuhi dostlarıyla konuşarak belirli şartlarla TRT'ye dönmeyi kabul eder. Şartlarını şöyle ifade eder:

> Yönetim Kurulu, görev ve yetki dağılımını hakka hukuka uygun biçimde düzenleyecek. Yayınlanacak programların uzmanlar tarafından denetlenmesinden sadece kalite denetimi beklenecek. İçeriklerine, diline, konularına 'dışardan' gelen müdahaleler kabul görmeyecek. Devletin TRT'yi kontrolü yalnız bütçe konusuyla sınırlı kalacak. Yayınlardan önce el altından Genel Müdür'e gammazlanan program bandının bu işle 'görevlisi' derininden çıkarılacak. 1970'e yaklaşırken özerk kurum olmanın sistemi hala kurulabilmiş değil. Yönetim Kurulu bu yönde çalışabilecekse, sabrımın son damlasına kadar kendileriyle birlikte olacağımı söyledim. Ancak, Yönetim Kurulu'nun öteki üyeleri, yakında kurula sunacağım raporu tartışmaya açmalılar. Kurumda 'gizli denetim' son bulmalı. Raporun anlamı onaylanırsa, üç aydan sonra devam ederim; olamıyorsa "bana izin" dememin şimdiden bilinmesini dilerim. Geri dönüşümün bir şey yapabilmiş, başarabilmiş gibi bir anlamı olmalı. (Ağaoğlu, 2012a, s. 59-60)

25 Eylül'de yazdıklarına göre TRT yeni yönetim kurulu üyelerinden Uğur Alacakaptan ile tanışıp prensipte anlaşan yazar Uğur'dan TRT'deki diğer arkadaşları ve kendisinin görüşlerinin destekleneceğini sezer. Bu sırada Emil Sandalcı'ya içeriden bir serzenişle "yazarlığımı geri itişim hep senin bu dürüst çabaların yüzünden" demeyi ihmal etmez. (Ağaoğlu, 2012a, s. 62) Aklının bir yerinde yazmaya devam edemediği romanıyla meşguldür.

Bir şans vererek kuruma geri dönse de yazar TRT'ye sığmaz. Bunu 18 Ekim'de günlüğüne yazdığı "Dünya çok geniş. TRT fazla dar" (Ağaoğlu, 2012a, s. 67) kısa ifadesinde doğrudan dile getirmiştir. Yazara ferahlık vermeyen, istediği gibi ne çalışabildiği ne de romanını yazabildiği TRT mesaisi artık daha da katlanılmaz hâle gelir. Fakat TRT ile bağları istediği gibi kolay kopamayacaktır:

> Tuhaf bir sezgi: Bugün evden kaçmıştım. Akşam geç vakit döndüm. Kaçmakta haklıymışım. Telefon hiç durmamış. TRT'ye tayinim çıkmış. Evde TRT Yönetim Kurulu yeni üyelerinden gelmiş nefis bir gül buketi de beni bekliyor. Eski yazar dostum, yenilerde Başkan'ım Turgut Özakman istifa etmiş. Şimdi ben, onun yerine getiriliyorum. Bu da hiç, 'sen sağ ben selamet' olamayacak. (Ağaoğlu, 2012a, s. 82)

Ağaoğlu, 29 Aralık'ta TRT'deki memuriyetine geri döner. Sansür konusunda, hiyerarşik üst-ast ilişkileri ve yayın izinleri konularında mücadelesini sürdürmeye çalışır.

19 Mart 1970'de günlüğünde yazdıklarına bakıldığında TRT içerisinde Ağaoğlu dahil bir gruba gelen ve kimden, nereden geldiği belli olmayan bazı mektupların gündem edildiği bir toplantı yapılır. Ağaoğlu'na gelen mektup üzerine yazarın toplantıdaki tavrı cüretkâr ve güçlüdür ki kendisi bile buna şaşkınlığını kelimelere dökmüştür:

> Oraya gidip, bana gelen mektubu havada sallaya sallaya: "Aranızdan hanginiz benimle yatmak istiyor acaba? Merak ediyorum. Bana bu ihtiyaç dilekçesini, yumurtalıklarımın durumuyla yakından ilgili biri yazmış ve adıma postaya vermiş olabilir" dedim; hık hık gülenler oldu, benim de elim falan hiç titremedi hayret! (Ağaoğlu, 2012a, s. 91)[17]

Bu bölüm, özellikle bir kadın olarak Ağaoğlu'nun bir resmi kurum olarak TRT'nin ve memur olmanın kendisinde nasıl bir mücadele alanı yarattığı ve hareket alanını kısıtladığını göstermesi bakımından önemlidir. Bu toplantıda 30 Mart itibariyle TRT'ye kısa dönüşüne biçtiği üç aylık süresinin dolmasıyla artık TRT'de bulunmayacağını söyleyen yazar, günlüğün Nisan-Mayıs 1970 sayfasında "TRT bitti. Bütünüyle. Yayımcılıkta 17 yıl, bir 'hiç' mi?" yazar. TRT, bu üç aylık geri dönüşü öncesinde de yazarı tüketen bir kurumken süreç daha iyiye gitmemiş, yazar daha da tükenmiş hissetmektedir. Bu TRT deneyimi iktidarların özne üzerine çöküşünün çok somut bir örneği olur. Siyasi atmosferi TRT'de çok daha önden hisseden, 12 Mart 1971 darbesinin çok daha önce TRT'ye çok daha önce geldiğini söyleyen yazar "... silahın ucunda güdülen TRT yayınlarına bakınca, kültür meselelerimizin özgür ve özerk bir yaklaşımla düzene sokulamayacağını düşünebiliyorum" (Ağaoğlu, 2012a, s. 179) diyerek özgür ve özerk bir üretimin gerekliliğini dile getirmiş olur. *Ölmeye Yatmak*'ı yazma süreci de bu tavrının devamı niteliğindedir. Yazar TRT'deki

[17] Mektuplara dair çok detaylı bir içerik günlüklerde verilmemiş. Burada Ağaoğlu, daha önce 16 Şubat 1970'te anlattığı bir mektuba gönderme yapmaktadır. Daha önce arkadaşları Emil ve Muammer'le birlikte yazara da gelen mektupların birinde "'Sizin gibi hayatını tek yumurtalıkla geçirmeye mahkûm bir kadının radyo yayınları başkanlığından bu memlekete ne hayır gelir' benzeri provakatör laflar" olduğunu yazar belirtmiştir (Ağaoğlu, 2012, s. 85). Burada o mektubun içeriğinden yola çıkarak bir söylem geliştirmiş.

mücadele alanını bırakmış gibi görünse de romanının peşinden giderek mücadele etmeyi sürdürür.

Günlüğün ilk aylarından yazarın peşine düştüğü ve hattını kurduğu bu romanın bir diğer önemli unsuru Ağaoğlu'nun hesaplaşma ısrarını romanla sürdürmesidir. Kardeşi Güner Sümer'le 6 Ekim 1969'da "Tombala" oyunu üzerine konuşurken Sümer'in "Yazacaksan işte böyle şeyler yaz, bizi…" demesi yazarın zihninden şunları geçirir: "Yazamadığım roman kahramanım Aysel'i bir otel odasına kapatıp hayatlarımızı hesaplaşmaya yatırdığımdan haberi yok tabii" (Ağaoğlu, 2012a, s. 65). Yazarın, burada da belirttiği üzere anlattığı şey kendi hayatlarıyla hesaplaşmaya yatan "kendinden" bir kurgu karakter olan Aysel'dir. Aysel'in etrafında ve zihninde dönen kurgusal hesaplaşma, aslında gerçek hayattan bir hesaplaşmanın kurmaca evrene taşınmasıdır. Bu kurmaca metinle yazar, yalnızca kendi hayatlarıyla hesaplaşmayacaktır. Bu hesaplaşma kabul gören edebiyatla, anlatım biçimleriyle, roman konularıyla da iç içe giren çok katmanlı bir hesaplaşma olmalıdır:

> *Ölmeye Yatmak*'ı hemen değil ama, gelecek yıl, tam da istediğim gibi bitirebileceğimi sanıyorum. Toplumsal gerçekçilik tartışmalarına somut bir cevap yaratma fikrim güçleniyor. Klasik ya da romantik roman anlayışına karşın romanımızda yeni bir kapı açma cesaretim de. Cumhuriyet ideolojisi ameliyat masasına başka nasıl yatırılabilir? Teşhis, tedavi, gerekirse ameliyat. Gerekecek, çünkü hastalık müzminleşti. Radikal tedavi; hem de estetik dikişlerle, "Bakın bakın!" diye görgüsüzce sırıtmayan gizli bir bütünlükle… (Ağaoğlu, 2012a, s. 167-168)

Müzminleşen hastalığa edebiyat ile direnmekte inat eden yazar, romanda bir arayışın ve yeniliğin peşindedir. Yazarın arayışı, biçim ve içeriğin anlamlı bir aradalığına dairdir. 50 yıllık Cumhuriyetle hesaplaşmasını iki kuşağı ameliyat ederek kuracağı anlatı, ancak bu arayışla mümkün olacaktır. Ona göre var olan anlatı biçimleri bu hesaplaşmayı sağlamakta yetersizdir. Aynı zamanda bu arayışta yazar, sansürden de kaçınır. *Ölmeye Yatmak*'ı oyun olarak yazma fikrini dile getirmişse de bundan

vazgeçip roman olarak yazmaya devam etmesinin bir nedeni, kültür müsteşarlığının denetimindeki tiyatrolara güven duymamasıdır.

Romanın içerik ve biçiminde belirli bir inadı sürdüren yazarın, romanı istediği gibi yazdıktan sonra giriştiği yayımlatma çabası da inatçılıkla sürer. 19 Aralık 1972'deki günlüğünde görüldüğü üzere yazar roman dosyasını bir süre önce Sinan Yayınları'na bırakmıştır. Bu sırada, Leylâ Erbil ve Bekir Yıldız romanı Cem Yayınları'na bırakmayı teklif ederler. Yeni kurulmuş bir yayınevi olan Sinan Yayınları'na karşı yazarın bir çekincesi vardır. Cumhuriyetle hesaplaştığı bu romanı basarak yayınevinin risk altına girmesi konusunda çekinir. Cem Yayınevi'nin ise 1973 yılı programlarını tamamen dolduğunu öğrenir. Tamamen dolu olan programda genelde çeviri kitapların olduğunu gören yazar bir tür sitem eder. "Yerliye sıra geç geliyor belli ki" (Ağaoğlu, 2012a, s. 229) diyerek sitem eden yazarın *Damla Damla Günler*'in ön sözünde yerli-yabancı yayımlara dair olan eleştirisi ve tam da bu nedenle "yerlisinden" bir günlük yayımlayarak alana bir müdahalede bulunduğu hatırlanabilir. Ön sözdeki günlüklerini yayımlama inadını bu yayın politikası eleştirisi ile birlikte düşünmek daha anlamlı kılar.

Yazar, Güngör Dilmen'in önerisiyle Remzi Kitabevi'yle ve Yankı Yayınevi ile görüşecektir. Adalet Ağaoğlu; Orhan Kemal, Yaşar Kemal gibi kendilerini kanıtlamış yazarların kitaplarıyla bilinen Remzi Kitabevi ile iletişime geçme konusunda biraz tereddüde düşse de görüşür. Romanla ilgili ne yapacağı, nerenin romanı basacağı henüz netleşmediği sürede *Ölmeye Yatmak*'a bir yayınevi bulamamış olmak Ağaoğlu için en büyük dertlerden olur. Aynı anda Sinan Yayınları ile de görüşmeye devam eden yazarın romanını yayınlatmak için bu denli sabırsızlanmasının nedeni, 1973 yılı bitmeden ve Cumhuriyet'in 50. Yaşı

kutlanmadan Cumhuriyet ile hesaplaşan bu romanını okura sunmaktır. Ağaoğlu'nun hesaplaşma inadı incelikle ve adım adım devam eder.

Remzi Kitabevi, birkaç cümlenin çıkarılmasını önererek romanı basmayı kabul eder. Yazarın bu sansürü reddetmesi ise romanın basılmasını engellemez. Remzi Kitabevi, *Ölmeye Yatmak*'ı basmaya karar verir. Kitap, yazarın tam da istediği gibi Ekim 1973'teki Cumhuriyet'in 50.yılı kutlamalarından önce yetişir. 16 Haziran'da kitap çıkmış ve yazara postalanmıştır. Günlükte gün gün büyüyen *Ölmeye Yatmak*'ın akıbeti güzel sonuçlanmış, iki kapak arasında roman okura hazır hâle gelmiş ve yazarının elinden çıkmıştır. Her ne kadar yazardan çıksa da Ağaoğlu'nun inadı başka biçimlerde sürmeye devam eder. Yeni bir romanı başarıyla tamamladıktan sonra toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışına bu defa öykü türünde cevap vermekte ısrar eder ve öykü yazmaya girişir. İlk öykü kitabı *Yüksek Gerilim* (1974) de böyle bir inadın ürünüdür. Yazara göre öyküye girişmesi romana girişmesiyle benzer bir kaynaktandır. Bunu kendisi "Romanın değişimi üstüne habire konuşmak yerine, klasik ve romantik dönemlere fark attırma kavrayışımı GÖSTERMEK nasıl olduysa, öyle" ifadeleriyle dile getirir (Ağaoğlu, 2012a, s. 271-272).

Yazarın roman yazmayı bırakmaması, bu nedenle yıllardır çalıştığı kurumu bırakmasının inatçı bir tavır oluşu bir kere daha vurgulanabilir. Ahmed, "Hayatta kalmak aynı zamanda umutlarını canlı tutmaya dair olabilir; henüz gerçekleştirilmemiş projeleri bırakmamak. Bırakmanız, boş vermeniz istendiğinde bırakmamak için inatçı olmak zorunda kalabilirsiniz" (Ahmed, 2018, s. 318) der. Tüm TRT sürecine, yayınevi politikalarına rağmen yazmaktan, *Ölmeye Yatmak*'tan vazgeçmemiş, romanına tutunmuş Ağaoğlu'nun mücadelesi, inatçı bir mücadele olmuştur. Yazar, kendine ait bir yol çizebilmek için inatla direnmiştir. *Ölmeye*

Yatmak'ın sadece bir fikirden ibaret olan günlüğün ilk sayfasından itibaren yazarın yazmaktaki ısrarı aynı zamanda bir yazar olarak hayatta kalmaya olan inadındandır.

3.3 Bir odadan taş(ırıl)an inat: *Göç Temizliği*

"Bir kadın eğer kurmaca yazacaksa,
parası ve kendine ait bir odası olmalıdır."
(Virginia Woolf, *Kendine Ait Bir Oda*)

Damla Damla Günler I, yazarın *Ölmeye Yatmak*'ı düşünmeye başladığından yayımladığı sürece uzanan inadını görünür kılarken *Göç Temizliği* içerdiği anı kurgularıyla yazarın *Ölmeye Yatmak* öncesindeki ve sonrasındaki inadını görünür kılar. Böylece inada dair daha geniş bir çerçeve çizmeye olanak sağlar. Aynı zamanda kadın yazarlık çerçevesinde inadı daha açık bir şekilde konuşmaya imkân tanır. Özellikle yazarın kız çocukluğundan itibaren muktedirlerle olan mücadelesi ve bu mücadelenin yazma pratiğiyle ilişkisi kadın yazarlık deneyimlerini daha açıktan göstermeye yardımcı olur.

1983 yılının Haziran ayında, eşi Halim Ağaoğlu ile Ankara'dan İstanbul'a yapacakları göç öncesindeki çalışma odasını topladığı süreci kurgulayan, bu süreçteki anı çağrışımlarını romanlaştıran Adalet Ağaoğlu, ailesinden dostlarına, tiyatrodan edebiyata birçok karşılaşmayı bu anı-romana dahil etmiştir. Anıların birçoğu, yazma ve yazar olma deneyimlerine ilişkin anılar olarak öne çıkar. Bu odakta anı-romanın akışı, belirli bir zamana kadar aile içi dinamikler üzerinden, bir yerden sonra ise daha çok tiyatro-edebiyat kamusu içerisinden kurulur. Bu iki taraf da hiçbir zaman iktidar-patriyarkal olanın bir kadın yazar Adalet Ağaoğlu'nun üzerinde yarattığı baskılardan münezzeh olmamıştır. Aysel'in ölmeye yatarak yaptığı hesaplaşmalar gibi Adalet Sümer-Ağaoğlu'nun bu anlatı zamanında yazdığı, bir göç hazırlığında yaptığı hesaplaşmalarıdır. Aysel ve Adalet Ağaoğlu'nun bu iki eserdeki

hesaplaşmalarının, bir dar zaman içerisinde kurgulanması da benzer bir anlatı stratejisidir. Aysel'in yaklaşık bir buçuk saatte geriye dönüşlerle uzun bir tarihle hesaplaştığı gibi Ağaoğlu bir sabahtan gün batımına kadar geçen sürede geriye dönüşlerle çocukluğundan anlatı anına kadar çeşitli hesaplaşmalar yaşar. Aysel'in hemen hemen hayatın her alanında varlığını ortaya koymak için iktidar alanlarıyla hesaplaşarak otel odasından ayrıldığı gibi Ağaoğlu da yazma serüveninde iktidar alanlarıyla hesaplaşarak göç etmeyi dener. Aysel gibi Adalet Ağaoğlu da bulundukları odalardan hesaplaşmanın getirdiği hafiflemeyle çıkarak hayatına daha güçlü devam eder. Aysel'in otel odasında ölmekten vazgeçip "Belki de kendimim yeniden büyütmek istediğim; saksısı çatlamış" (Ağaoğlu, 2017, s. 399) deyişiyle Ağaoğlu'nun temizlik öncesi evecen halinden uzaklaşıp "Sanki önümde birkaç saat değil, birkaç yıl daha var. Canım bir fincan kahve içmek istiyor" (Ağaoğlu, 2014a, s. 271) hisleri umudun, canlılığın göstergesi olur. Yaşamaya doğru bir istek, inadı çağırır.

Aysel'in kendi odası olmasa da kendine ait bir alan olarak tuttuğu otel odasından ve Ağaoğlu'nun kişisel çalışma odasından gerçekleştirilen hesaplaşmalar ve hafiflemeler, bu alanlarda gerçekleşmeleri bakımından önemlidir. Jale Parla, "Tarihçem Kâbusumdur! Kadın Romancılarda Rüya, Kâbus, Oda, Yazı" yazısında özellikle kadın yazınından bahisle şöyle der:

> Toplumsal süreçlerin kişisel tarihlerden süzülerek ve arka plandan yansıtılması için kullanılan mekânlar iç mekânlardır. Anlatı, ev, oda, yatak, hatta bazen bir örtünün altından ilerler ve aile, baba/koca evi, tutsaklık, yersizlik, yetimlik, ana-kız ilişkisi, intihar, delilik, parçalanma ve bütün bunlara rağmen yazma/yaratıcılık temalarıyla edebîleşir. (Parla, 2020a, s. 185)

Otel odası ve çalışma odası gibi bu kadınların hesaplaşma ve hafifleme alanları olan mekânlar, tam da Parla'nın dediği noktada durur. Aysel ve Ağaoğlu'nun deneyimleri böyle bir alandan kurulur. Parla'nın saydığı temaların birçoğu Aysel ve Adalet

Ağaoğlu'nun hikâyelerinde tespit edilebilir temalardır. Ayrıca metinlerin birincil tekil şahısla kurulması mekân-özne etkileşimini daha net vurgulamaktadır. Bir otel odası ve bir çalışma odası kadınların hesaplaşmaları için önemli konumdadır.

Günlüğe eklenerek kuşatıcı bir inat çerçeveleyen ön söze benzer olarak anı-romanda "Başlamadan Önce" başlıklı ön yazı, yazarın kendini yazmasının imkânı ya da imkansızlığını sorguladığı bir yazıdır. Bu yazı da kopuşu işaret ettiği kadar inadı da çağırır. Bir önceki bölümde ele alındığı üzere, aile üzerinden kopuşa işaret eden bu ön söz niteliğindeki yazı, yazarın anı-romanın önüne koymasıyla bir tür inat manifestosuna dönüşür. Kendini yazmak üzerine düşünen yazar, insanın kendisini yazmasının zor bir iş olduğunu ifade eder. Yine de buna girişerek yazarsal inatçılığını sürdürür.

Yazar, "Başlamadan Önce" yazısının hemen ilk paragrafında bir itirazda bulunur. "İnsanın [...] geçmişteki kendini bugünkü kendisiyle yan yana getirip, içiçe düşürüp de, başkalarının önüne tam kendini koyması ne olmaz şeymiş!" (Ağaoğlu, 2014a, s. 7) diyerek yazdıklarını "doğrudan" özyaşamsal bulunmasına itiraz eder. Bu itirazdaki zorluğuna rağmen geçmişteki ve bugünkü kendisini bir araya getirmeye çalıştığını vurgusu, yazarın tutarlı ve istikrarlı bir "kendilik" anlatısının imkansızlığını gösterir. Dolayısıyla günlüğü yayımlamakta olduğu gibi anı-romanı da yayımlamak bir tür meydan okumaya dönüşür. Ön sözler de bunları işaret eden yer yer manifestoya dönüşen metinler olarak okunabilir.

Kendini anlatmaya, kendini anlatmanın biçimlerine ve bu biçimlerin yetersizliğine, yeni bir arayış için yerleşik olanlara meydan okuyan yazarın anı-romana ön söz niyetine eklediği bu yazıda, ailedeki diğer kişilerin anlatıcı-yazarın hatıralarına bile şerh düştüğü ve düzelttiği görünür. Ağaoğlu, ailenin müdahalesi düşünüldüğünde Sara Ahmed'in anlattığı öznelik hallerine yaklaşır. Zihni, hatırlama

biçimi bastırılmaya çalışan yazar inatla hatırlayarak bunu bir de yazıya döker; aile, sopa olurken o sopaya direnen bir kol olur. Bu kol, aynı zamanda yazarın kalemine de işaret eder. Yazarlık pratiği olarak kendini anlatması bu direniş biçimini yazarsal boyuta taşır. "Hele şu yazarlık serüvenim için, geçmişimden inandırıcı hiçbir kanıt gösteremiyorum" (Ağaoğlu, 2014a, s. 21) diyerek anlatma sorununun ilk iktidar alanı olan aileden başladığını da göstererek anı-romanda bahsettiği iktidarlarla aile anlatısını birbirine bağlar. Bu, aileden kopan/kopmaya çalışan öznenin eylemliliğini daha anlamlı hale getirir.

Adalet Ağaoğlu'nun bu hikâyelerle hatırladıkları belki de gerçekten yanlış anımsadığı anılardır, fakat burada anlatı içinde dikkat çeken aile kurumunun ya da aileden her bir üyenin bu anımsamaları hep kendi tarafına çevirme ihtiyacı duyarak özneyi uyumsuz bir noktaya konumlandırmasıdır. Yazarın ilerleyen hayatında ise, aynı biçimde gerçekleşmese de entelektüel alanın iktidarları tarafından benzer tahakkümün kurulduğu görülür. Kendini anlatmasının imkansızlığı her yandan kuşatır yazarı. Bu kuşatıcı iktidarların hikâyeleri, Ahmed'in deyimiyle tanıdık olan, devletin hikâyesidir. İnatçı kızın hikâyesi ise buradaki meydan okumadadır. Ağaoğlu, muktedir seslere rağmen kendini anlatmaya çalışarak ve kendini anlatmaya çalışmanın neden imkânsız olduğunu da göstererek meydan okur. Ona verilen anlatıyı, ailenin, devletin anlattığı hikâyeyi kabul etmez ve başka hikâye(ler)in varlığını ısrarla göstermeye çalışır.

Ayten Sönmez (2021) anı-romanın karşılaşmalar üzerine kurulu olduğunu ve "bu karşılaşmalar[ın], hesaplaşmalar ve karşı çıkışlar içerdiği kadar buluşmalar ve kucaklaşmalar da içer[diğini,] Adalet Ağaoğlu bunu vurgulamak istese de istemese de hep cinsiyetlendirilmiş [olduğunu]" ifade eder. Tüm bu yorumlar, doğrudan cinsiyetlendirilmiş ve bu cinsiyetlendirilme içerisinden her yandan iktidar tarafından

kuşatılmış bir yazarın varlığını vurgular. (Sönmez, 2021, s. 86) İnadın cinsiyetlendirilmiş, genelde dişiye atfedilen negatif anlamlarını hatırlayarak Ağaoğlu'nun hikâye anlatıcılığını konumlandırabiliriz.

Hayatının kritik bir göçü öncesindeki temizlik girişimiyle paralel yazarlık serüvenini anlatmaya koyulan yazarın pratiğini, hayatının kritik bir anı olan ölmeye yatan Aysel'le birlikte düşünülebilir. Yazarın kendisini anlatmasının tekil, makul, makbul ve mutlak bir hakikat anlayışıyla değil kişisel ve kılık değiştirmelerle mümkün olduğunu söyler (Ağaoğlu, 2014a, s. 22). İktidarı reddeden, başka anlatıların mümkün oluşuna hep alan açan bir yazarlık tavrıdır buradaki. İktidarı reddeden açık tutumla anı-roman, öteki otoritelerin varlığını daha açıktan işaret ederek kendi yazarlık otoritesini kırar. Bu özelliğiyle edebiyatı, yerleşik anlatılardan uzaklaşır. Yazar tarafından kırılmak istenen her türlü otorite, yazarın kendisinin yirmi yıldır birçok roman, öykü ve oyunu yazdığı *kendine ait oda*sından aşındırılır. Aysel'in de geçici bir süre olarak kendine ait bir oda kıldığı otel odasından aşındırdığı Cumhuriyet tarihi bu kişisel tarihle konuşur.

Yazar kendinden yazmaya çalışırken bir başka kendi ya da kendiliğinden bir parça olan Fatma İnayet'i dahil ederek yazar. Daha önce kimlikte adı olan, ortaokula kadar bu resmî adından haberdar olmayan yazar Fatma İnayet'i kurmaca düzlemine taşıyarak yeni bir ben, öteki ben, alter-ego yaratır. Fatma İnayet, yer yer Adalet Ağaoğlu'nu kışkırtarak, kimi zaman onunla dalga geçerek, bazen onun söylemlerini yanlışlayarak bir ayna olmuş olur. Yani Fatma İnayet, yer yer unutulanı hatırlatır, saklananı-bastırılanı-unutulmak isteneni açığa çıkarır. Fatma İnayet, yazarın kendisini sorgulamasını da sağlar ve bu sorgulama hali toplumdan bağımsız değildir. Fatma İnayet'in başkalarıyla olan temaslarda sık sık araya girmesi yazarın toplumdan azade bir figür olmadığını ayrıca gösterir. Toplumsal düzen pek çok aynayla doludur,

kadın bu aynalar düzeninde çifte bilinçliliğe sahiptir, bu çifte bilincin ilki toplumsal düzenin kadındaki izdüşümü diğeri ise bunun dışında kalan benliğidir (Rowbatham'dan aktaran Altuğ, 2003, s.108). Hem toplumsal olan yansımaların ürettiği hem de toplumu yansıtan bu ayna *Göç Temizliği*'nde yazma pratiğinin kendisidir. Romanda bu çifte bilinçliliğin bir tezahürünü Fatma İnayet ve Adalet Ağaoğlu temsilleri üzerinden düşünmek mümkündür. Fatma İnayet, bu aynaların varlığını gündeme getiren, Adalet Ağaoğlu'nun bu aynalardan bağımsız olamayacağını her fırsatta dile getiren bir figürdür. Ağaoğlu, Fatma İnayet'ten şikayetlense de onun dalgalarına, kınamalarına, mızmızlanmalarına katlanamasa da göç temizliği sürecinin sonlarına yakın Fatma İnayet'in sessizleşmesi ve sinmesi kendisini üzer, daha sonra canlanması ve eski aktifliğine kavuşarak kendisine yine musallat oluşu da memnun eder. Bu durum Ağaoğlu'nun, kendisinin aynalarla dolu koridorda Fatma İnayet'siz var olamayacağını ve kendisinin dışındaki toplumdan bağımsız olmanın imkansızlığı anlaması demektir bir bakıma. Belki de Adalet Ağaoğlu tam da bu yüzden KENDİNİ yazamaz ama kendini ya da kendinden yazabilmiştir. Fatma İnayet bu imkânların ve imkansızlıkların gösterenidir.

Fatma İnayet, metinde sesi çıkan bir figür olarak dikkat çeker. Öyle ki Adalet Ağaoğlu'nun konuşamadığı anlarda devreye girerek anıları deşer. Israrla ve inatla bunu yapar. "Fatma İnayet *Göç Temizliği*'nde sansür ve baskı ortamında ortaya çıkan cesur bir ses gibi işlev görür. Bazen de yazarın aldığı önyargılı eleştiriler karşısında beliren, bu eleştirilerin sığlığını vurgulayan bir alt benlik gibidir" (Sönmez, 2021, s. 86). Özellikle Ağaoğlu'nun TRT'de çalışırken memur olmayı bir türlü öğrenemediğini dile getirmesiyle Fatma İnayet'in açtığı kanalla, memurluk ve kurum eleştirisi de yapılmış olur. Bu da Ağaoğlu'nun günlüklerinde anlattığı TRT deneyimiyle birleşir.

Fatma İnayet, Adalet Ağaoğlu'nun bastırmaya çalıştığı, kabaca anımsayıp geçmek istediği hatta unutmayı tercih ettiği anımsama anlarında hınzırca gülerek, fısıldayarak, sırıtarak ortaya çıkışlar ile Adalet Ağaoğlu'nu bağlamın ta içerisinden konuşmaya zorlayan ve onu kuşatan etkileşimlerden azade olmadığını fazlasıyla hatırlatan bir role sahiptir. Fatma İnayet'in bazen yazarın uzantısı değil de bağımsızlaşan varlığıyla güçlenen kendini sorgula(t)ma, ötekini hatırlama pratikleri yazarın kendini kuşatan toplumsal unsurlardan azade kendini yazamayacağını gösterir.

Bu noktada, anlatıda bağlam içerisinde yer alanların varlığı hatırlanmalı, Fatma İnayet sayesinde çıkarılan seslerinin kime karşı ya da kimler yüzünden yer aldığına da bakmak gerekir. KENDİNİ yazamamaya en büyük engel ise yukarıda da ele alındığı gibi en başta çekirdek ailedir. Bir öteki olarak aileyi düşünmek, yazarın hayatını, kadınlığını, yazarlığını anlamak için anahtar fikirdir. Evden, özellikle babasından gizli gizli geceleri yazan, defterlerini yastık yatak altına saklayan bir kız çocuğu olarak Adalet'in çekirdek ailesi-evi, onu hapseden bir iç mekândır. Abilerinin ve babasının ağırlığının görüldüğü bu geleneksel aile yapısında, Adalet'i çoğu zaman kendini kurmaya çalışan, kendini saklamak zorunda kalan bir kız çocuğu ve genç kız olarak okuruz ve bu, Aysel'in ailesiyle verdiği mücadeleyi, kendi olmaya çalışmak için başkaldırışını hatırlatır. Gece babasıyla-ya da babası görecek korkusunun kendisiyle- adeta savaşarak loş ışık altında yazma denemeleri okulda "arkadaşları[n]a okuduktan sonra, yırtarken, ağlama duygusuyla birlikte, bir çeşit kahramanlık duygusu" (Ağaoğlu, 2014a, s. 60) ile sonlanan, ilerleyen yaşlarında "şiirler, hikayeleri, romanları gibi, erkek arkadaşı[n]ı da evden gizle[yen]" (Ağaoğlu, 2014a, s. 79) Adalet'in ailesindeki patriyarkal otorite ile verdiği bu savaş, evlenene kadar sürecektir. Çünkü aynı geleneksel toplumda evli bir kadın artık babasının değil

kocasının eril tahakkümüne geçer, farklı bir iktidar alanının esiri olur. Adalet'in evlendikten sonra Halim Ağaoğlu'yla kurduğu "eşitlikçi" evlilik ise onu, en azından iç mekânında özgürleştirmiş, ev içi iktidarın varlığından korumuştur. Kendi sahip olduğu iç mekân olarak çalışma odası yazarın hayatında kritik alanlardan biridir.

Ağaoğlu'nun -ister istemez- hatırladıkları, aile hayatı ve yazarlık serüveni ve bu yaşamların kesişiminde yer alan anılardır. Onu iktidarlarıyla kuşatan, sıkıştıran, şekillendirmeye çalışan bu yapıları dile getirerek -ya da temizleyerek- onlardan arınmaya çalışır bir bakıma. Söz konusu yapıları hatırlatan nesneler yazarın kendi çalışma odasında kendi iradesiyle biriktirilmiş olan nesnelerin bizzat kendisidir. Bu çelişkili ama olağan durum iktidar olanla iktidarın baskıladığı öznenin ilişkisinin her alana sızdığını gösterir. Bu nesnelerin çağrışımlarıyla oluşan ve nesnelerin çağrıştırdıkları iktidarla hesaplaşan *Göç Temizliği*, çağrışımdan çağrışıma şekillenirken parçalı bir anlatı olarak kurulmuş olur. Jale Parla (2020b), Julia Kristeva'nın feminist edebiyatta yabancılaştırıcı bir etki için tutarlı, mantıklı, bütünlüklü bir yazı değil parçalı, tutarsız, kışkırtıcı bir yazı biçiminin seçilmesi gerektiğini, böylece egemen iletişim yöntemlerini alt edilebileceğini aktarır (s. 32). *Göç Temizliği* kurulumu bakımından bu alt edişi gerçekleştirme potansiyelinde bir metindir.

Erkek egemen iletişim yöntemini ve erkek egemen edebiyat dilini kıran anlatıda erkek eleştirmenler ile karşılaşmalar üzerinden hatıralar kurulurken edebiyattaki eril tahakkümün ifşası yapılır. Bu ifşada öne çıkan kimi isimler Osman Daloğlu, Fethi Naci, Oktay Akbal'dır. Bu örnek isimlerle kadın yazarın edebiyat kamusundaki konumuna dair sorunları ve bu bağlamda kurduğu eleştirinin izini sürmek mümkündür.

Yazarın Sevim Uzgören ile yazdığı ve sahnelenen ilk oyunu olan *Bir Piyes Yazalım*'ın sahnelenmesinin ardından, bir kadın yazar olarak anılmaktan kaçamayacağı eleştiriler gelmiştir. Hatırladığı yazılardan biri Osman Daloğlu[18] imzalıdır. Daloğlu, "[Adalet Ağaoğlu ve Sevim Uzgören'in] hayatı pencereden seyrettiği[ni], sokağa çıkıp mahalle çocuklarıyla hiç oynamamış bulunduğu[nu], oyun[larının] yüzeyselliğinin buradan geldiğin[i]" (Ağaoğlu, 2014a, s. 43) yazmıştır. Bu cinsiyetçi yorumda bulunmuş erkek eleştirmenin oyunu aşağılamak için söyledikleri unutulabilecek cinsten değildir yazar için. Bunun en açık nedeni yorumun bir gerçekliğin kendisine işaret ediyor olmasıdır. O gerçeklik ise "[kadınların] [h]ayata pencereden bak[tığı], [m]ahallede hiç oynama[dığı], [a]skere gitme[diği], [e]v geçindirmek ya da ev geçindirmeye katkıda bulunmak zorunda kalma[dığı] […] hep eviçlerinde [olduğu gerçekliğin kendisidir]." (Ağaoğlu, 2014a, s. 45) Kadının dışarıdan soyutlanmasına, pencereden bakmasına sebep olan toplumsal cinsiyet normları, erkek eleştiri pratiğinde de kendini göstererek varlığını sürdürmektedir. Ağaoğlu öncelikle bir kadın olarak, bu pratikten birinci derecede etkilenenin kendisi olduğunu "Osmanlar daha iyi haberli olsunlar diye, annem ve ben dış hayattan habersizdik" (Ağaoğlu, 2014a, s. 47) diyerek açıkça göstermiş etmiş olur.

Erkek eleştiride bir diğer temas Fethi Naci iledir. Naci'nin, *Ölmeye Yatmak* ve *Bir Düğün Gecesi* üzerinden roman yazarı Ağaoğlu'na olan eleştirileri göç ederken yükünden kurtulmak istenecek hatıralardandır. Fethi Naci, *Ölmeye Yatmak*'la derdi Aysel'in menopoz döneminde olup olmadığını bulmaya çalışmaktır Ağaoğlu'nun aktarımına göre. Bunu yapmaya çalıştığı eleştiri yazısında Ağaoğlu'na erbilmişlik yapmaktan çekinmemiş, yazarın "budalalığını" kanıtlamak için romanda

[18] Fatma İnayet'in dediğine göre bu kişi aslında Cemal Süreya'dır (Ağaoğlu, 2014a, s. 46).

kendince zamansal bir hatayı göstererek romanın ön sözünde[19] yer alan Atatürk'ün 1938'de öldüğünü de barındıran bir ifadeye dikkat çekerek resmi tarih ve gerçekliğe sırtını yaslayarak Ağaoğlu'na karşı-söylem üretmiştir.[20] Bu münferit örneğin kendisi, entelektüel alandaki bir kadına resmi tarih -ve ideoloji- ile saldırmanın örneği olur. Söz konusu eleştiri yazısı ile yüzleşme anı Ağaoğlu için kritik bir an olmuş, kendisini "defteri kalemi toplayıp bu yerlerden gitme isteğine" sürüklemiştir. (Ağaoğlu, 2014a, s. 174) Bu yazıya dair kafa yormayı bile bir yandan zaman kaybı olarak gören yazar, aynı zamanda Fethi Naci'nin dediklerine cevap üreterek gerçekliği ortaya koymak da istemiştir. O zaman -anlatı vaktinden on yıl önce- bu yazıya yönelik bir şeyler yazdığını söyler ve yazısını aynen aktarır. Bu aktarımı parantez içine alarak anı-romanına ekler, on yıl önceki bu cevap verme isteğinin şimdi olmadığını da ifade eder. Fethi Naci ile ilgili olan bu tartışmanın bir tür devamı temizliğin ilerleyen anlarında başka bir hatırlama ile tekrar gündeme gelir. Bu sefer erkek eleştirmen Fethi Naci'nin eleştirisi, Ağaoğlu'nun sonraki romanı *Bir Düğün Gecesi* üzerine gelir. Burada Fethi Naci'nin eleştirisi Ömer'in Ayşen'in düğününe gönderdiği çelenk üzerinedir. Çelenk, düğüne değil cenazeye gönderilir diyerekten romanı eleştirir. Bu eleştiriyi ilgili Ağaoğlu, "eleştiri dediniz mi, en ileri övgülerde bile birkaç ders verilmeden geçilmemeli, bir iki virgül hatasına değinilmeli. Yoksa eleştirinin eleştirmen olduğu nereden anlaşılacak?" (Ağaoğlu, 2014a, s. 260) diyerek Fethi Naci'nin eleştirisini alaya alır. Ayrıca ekler:

> Koskoca profesör çelengin düğüne değil, cenazeye gönderildiğini bilmez mi?

[19] Bu ön söz, romanın yalnızca Remzi Kitabevi'nden çıkan ilk baskısında vardır. Yazar ön sözü, bir roman için gerekli görmese de Remzi Kitabevi'nin bir ilkesi olarak gördüğünden kaleme alır. Bu eylemini bir ödün verme olarak ifade eder (Ağaoğlu, 2012, s. 249).

[20] Yazar anı-romanda, Fethi Naci'den doğrudan alıntı yapmaz, eleştirmenin cümlesini "kırarak" yorumladığını söyler. Başı ve sonunu alarak Atatürk'ün öldüğü yılı meseleymiş gibi gösterdiği cümle yazarın cümleleriyle aslında şöyledir: "Atatürk, içinde bulunduğu koşullar altında, Türkiye'nin ileri dünya ülkeleri arasında yerini alabilmesini amaçlayan yolları bildiğince gösterdi ve 1938'de öldü" (Ağaoğlu, 1973, s. 5). Fethi Naci eleştiri yazısında "Atatürk, … 1938'de öldü" diye cümleyi kısaltarak (ya da yazarın deyimiyle "kırarak") alıntılamış ve romanı buradan eleştirmeye başlamıştır. Yazarın itirazı, bu basitleştirerek aktarmaya da dairdir.

> Bilir tabii, bilmeli. Zaten Bir Düğün Gecesi'nin Prof. Ömer'i de biliyor. Ama sanırım bana bu eleştiriyi yönelten Fethi Naci'den biraz daha fazlasını biliyor.
> […]
> Kumaş türlerini bilmeyen, "tobralkoyu pazenden ayıramam" diyen Prof. Ömer'in T uileries'de gezinen düşesin şapkasını bilişine de fazla şaşmamalı. Oxford'da eğitim görmüş Prof. Ömer, belki bizim şilebezimiz nedir, onu da bilmeyebilir, ama bana öyle geliyor ki, Avrupa tarihini epeyce bilir o.
> […]
> Prof. Ömer'e, "Titü nedir?" diye sorsam, hiç kuşkum yok, hemen yanıtlar. "Filar neye denir?" desem, belki de yüzüme bakar kalır. Herhalde kaşlarını kaldırır, alnını buruşturur. Ben de zaten bunun için ona, göğsümü gere gere Tuileries'li düşes şapkalarından sözaçtırdım. (Burada, aydınımızın 'Batı'yla' karşılıksız, ezik flörtüne yazarın ironik yaklaşımını da görmek, hissedebilmek gerekirdi elbette.) (Ağaoğlu, 2014a, s. 260-261)

Böylece, eleştirmenin ironiyi anlamadığını da açıklamış, eleştirisini boşa düşürmüştür.

Bu ve benzeri olaylara bir cevabı vardır Ağaoğlu'nun, bu cevap hem edebiyat kültürüne hem de yazarlık pratiklerinin gördüğü muamelelere dair bir söylem üretir: "… bizde alışılmışın dışında bir şey yaptım galiba. Hiçbir dergide tek hikâye yayımlatmamışken, roman yayımlattım. Bu nedenle de, yine Fethi Naci'nin beni 'kendine fazla güven duymakla' suçlamasını göğüslemek zorunda kaldım." (Ağaoğlu, 2014a, s. 262) Bu istihza içeren ifadeler, edebiyat kamusunun yeni bir yazara, bir de bu yazar kadın yazar olunca cüretkâr ve haddi aşan tavırlardan geri durmadığını düşündürür ve sorunsallaştırır.

Erkek eleştiri ve Ağaoğlu'nun buna karşı ürettiği söylemsel pratikler bağlamındaki başka bir örnek isim ise Oktay Akbal'dır. Akbal, *Cumhuriyet*'te yıllardır yayımlanan köşesinde, 27 Mart 1983 tarihli "Yazar ile Yapıtı" başlıklı "eleştiri" yazısında "sayın bayan yazar" Ağaoğlu'na, onursuzluk ve oluşmamışlık ile saldırır:"Akbal, yazısında, 'Aydınlanma Anları' başlıklı yazımı, -nerede yayımlandığını da- anarak, bir yazarın kimse sormadan kendi kitabından sözaçmasının onursuzluk, bunun yazarın oluşmamışlığının bir göstergesi olduğuna değiniyordu" (Ağaoğlu, 2014a, s. 232). Ağaoğlu bu yazıya cevap gönderir, fakat

yayımlanmaz bu yazı. Akbal'ın Ağaoğlu'nu sayın bayan yazar olarak anıp durmasına yazar, "[s]anki bu ülkede benim bir yazar adım yok. Ben, soyut bir 'bayan yazar'ım" (Ağaoğlu, 2014a, s. 233) tepkisini göstererek edebiyat alanının erilliğini ve kadına açmadığı alanlarını gösterir. Akbal ya da diğer erkek eleştirmenler ile olan bu gibi temasların anlatıldığı kısımlarda araya girmekten geri durmayan Fatma İnayet, Akbal'a karşı Ağaoğlu'nun verdiği tepkilerin karşısında ortaya çıkmaz, çünkü Fatma İnayet'in yerini yazar kendisi almıştır. Akbal'ın sözde eleştirisine dair haklı sorular sorduktan sonra Ağaoğlu, "Fatma İnayet'i böylece susturuyorum" (Ağaoğlu, 2014a, s. 222) diyerek Fatma İnayetliğini ortaya çıkarır: "beyninde, yüreğinde de Fatma İnayet gibi bir külyutmazı olan [Adalet Ağaoğlu'nu], hem de *Cumhuriyet*'te Oktay Akbal'ın kolayca taşa tutulabilecek biri sanması, neden, neden?" (Ağaoğlu, 2014a, s. 232). Anlatının ilerleyen yerlerinde Fatma İnayet Ağaoğlu'na "Konuş, konuş. Hakkını ara! Akbal'ın neden haksızlık ettiğini sor!.." (Ağaoğlu, 2014a, s. 239) diyerek Akbal'a karşı sessiz kalan -ya da yazısının yayımlanmamasına kadar veren Akbal otoritesi nedeniyle sessizleştirilen- öteki beninin kendi kendine çektiği acıdan sıyrılmasını ister. Temizliğin sonlarına doğru da Akbal'ın söz konusu eleştiri yazısını yırtar. Bu eylem, Akbal'ın söylemini alt ederken aynı zamanda parçalı bir anlatıyı da doğrudan bir yazıyı parçalama eylemiyle bir arada düşündüren jest olur. Fatma İnayet'in gerek varlığıyla anlatıyı her an parçalaması gerek Akbal'ın yazısını parçalayarak somut bir parçalılık temsili sunması, *Göç Temizliği*'ni Kristeva'nın önerdiği edebiyat modeliyle birlikte düşünmeye yönlendirir. Fatma İnayet'in anlatıdaki varlığı, erkek egemen dile hem anlatı tekniği hem de söylemsel olarak cevap verme imkânı sağlamıştır.

Bir yerden başka bir yere göçmenin zorunlu getirisi olan göçün temizliği, bu anı-romanda fiziksel olarak hafiflemeyi gerçekleştiremese de -en azından anlatı

sürecinde- anlatıcı yazar Adalet Ağaoğlu'nun kendisi hafiflemiş ve rahatlamıştır. Bunu da anlatı sonunda, sabahki evecen halinden sıyrıldığını, "[s]anki önümde birkaç saat değil, birkaç yıl daha var" (Ağaoğlu, 2014a, s. 271) diyerek rahatlama halini ifade ederek aktarır. Odayı temizlemeye çalışırken, fiziksel olarak "kurtulmasa" da, eline geçen nesneler dolayımıyla unutmak istediği ya da hatırlamaktan memnun olmadığı birçok yaşantıyla iç hesaplaşmaya girişmiş ve birçoğu ile de hesaplaşmıştır. Bu açıdan anlatıda bir bilinçlenme halinin varlığından bahsetmek mümkündür. Hesaplaştığı birçok şeyle birlikte kadın yazarlığının getirdikleriyle de hesaplaşarak bu bilinçlenmeyi gerçekleştiren bir Adalet Ağaoğlu vardır artık anlatı sonunda. Jale Parla, kadın hareketinde Marksist hareketteki "yabancılaşma" ve "şeyleşme"nin de etkisiyle kurulan "bilinçlenme pratiğine" benzer bir bilinçlenme halinden söz eder ve "[e]debiyat açısından bu "bilinçlenme" pratiklerinin önemi, kadınlarca yazılan otobiyografik, biyografik, ya da büyüme-bilinçlenme romanlarını (*Bildungsroman*) ortaya çıkarmış olmasındadır" (Parla, 2020b, s. 25) der. Bu bilinçlenme pratiği anı-romanın yazara aksinde de ortaya çıkar. Baydur'la olan mektuplaşmalarında (2005) Ekim 1985 tarihli mektubunda anı-roman demesinin arkasındaki ironinin kendisinden başka anlayanı olmadığını, Cumhuriyet'e tefrika için bazı parçalarını verdiğine pişman olduğunu ve yazdıkları için "Her şeyi bile değil, her şeyin pek azını, başkalarının yaptığı gibi roman süsü vermeden, adlı adına yazınca küfür ve tekmelerlerle karşılandı[ğını]" (s. 393) söylese de mektubun ilerleyen satırlarında görüldüğü üzere anı-romanı yazarak kendini gerçekleştirdiğinin de farkındadır: "...ben kendimi bir adım daha özgür duyabilmek/duyduğum için bu denemeyi yazdım. Her özgürlük adımının da ne kadar pahalı ödendiğini biliyorum" (s. 393). 25 Ekim 1985 tarihli mektubunda ise *Göç Temizliği*'ni roman değil anı-roman etiketiyle yayımlamış olması için "kitabın başına

bu kadarcık bir muziplik tüyü dikmeseydim, hep kutulara yerleştirdiğimiz bu dünyaya hâlâ tebessümle bakabildiğimi nasıl hissedebilir, bana ayrılmış kutunun kapağını aralayıp da oradan nasıl kaçabilirdim?" (s. 397) diyerek özgürleşme eyleminin altını çizmiş olur. Bu, Aysel'in *Ölmeye Yatmak*'taki güçlenme pratiğiyle benzerdir.

3. 4 Mutsuzluk manifestosu: *Ölmeye Yatmak*

"*Kadınlar başkalarının mutluluğuna engel oldukları için baş belası hâline gelebilirler."*
(Sara Ahmed, *Mutluluk Vaadi*)

Sara Ahmed, *Mutluluk Vaadi*'nde (2010) mutluluğun bir yönelmeyle olduğunu, doğru ilişkilenmelerle elde edileceği vaadi olduğunu söyler ve bu nedenle bireylerin bir şeylere yöneldiğini ifade eder (Ahmed, 2023, s. 12). Bu, prestijli bir okulda okumak, iyi bir bir işte çalışmak olabildiği gibi evlenmek, çoluk çocuk sahibi olmayı da içerir. Özellikle ataerkil toplumlarda yaşayan özneler için mutluluk tanımı, evlilikle ve evliliğin getirdiği annelik-babalık ilişkileriyle son derece ilişkilidir. Ahmed'in de deyişiyle toplumsal bakış açısından "Evlilik, öznenin mutluluğunu en yüksek seviyeye çıkaracak yol" (Ahmed, 2023, s. 17) olarak görülür. Geleceğe dair bir vaat olarak mutluluk, kişinin yaşamını lineer ve normatif bir düzleme çeker (Ahmed, 2023, s. 43) ve ilerlenecek bir "mutluluk yolu" (Ahmed, 2023, s. 49) oluşturur. Bu mutluluk yolunda olmak, sistemle uyumlu olmaktır. Uyumsuz özne bu mutluluk yolunu sorgulayan, o yolda yürümeyi reddeden, o yola taş döşeyen olur. Yalnızca yolda yürümeyerek bile sisteme itiraz ettiğinden mutluluk vaadine başkaldırır.

Ölmeye Yatmak, mutluluk vaadinin ve bu vaat ile çatışarak uyumsuz olan öznenin açıkça görülebilir olduğu bir romandır. Özellikle resmî ideolojinin topluma

yönelttiği vaat metin içerisinde söylemsel olarak doğrudan yer alır. Romanda yer alan "Tarihi Yapan El Seni de Yapıyor. Ne Mutlu Sana!" (Ağaoğlu, 2017, s. 103, s. 105) ifadeleri en açık örnektir. Romandaki kişiler üzerinden de "tarihi yapan el" ile gelen mutluluk beklentisi takip edilebilir. Aysel'in, Semiha ve Behire ile olan mektuplaşmaları buna örnek olurlar. Bu isimlerin kız çocuğu olmaları da son derece anlamlıdır. Semiha, Aysel'e yazdığı mektuplarının birinde Aysel'in Ankara'ya okumaya gittikten sonrasındaki hayatına yönelik "Biz işte böyle yabani kaldık. Babam izin verseydi de keşke ben kardeşin Semiha da senin gibi okuyabilseydim. Ah Aysel, ne mutlu, bir Türk kızı olarak sana!" (s. 63) yazarken Aysel Semiha'ya olan mektubunu bitirirken şu sözleri yazar: "Sözlerimi, ne mutlu Türk'üm diyene, diyerek bitirir, senin de bir Türk kızı olman sıfatıyla iki gözlerinden ve güzel yanaklarından öperim kardeşim" (s. 82). Bu iki kız çocuğu arasındaki iletişim "mutlu bir Türk" olmak üzerinden ilerler. Kütahya Hastanesi'nde hemşirelik vazifesi olan Behire'ye bir mektubunda ise Aysel'in yazdığı "Sen bir kahramansın kardeşim. Genç yaşında kendini vatan hizmetine adadın. Ne mutlu sana. Keşke ben de bir gün senin gibi milletim için çalışabilsem ve ona faydalı olabilsem" (s. 189) ifadeleri, mutlu olmanın yolunun toplumsal faydadan geçtiğini gösterir. Bu toplumsal fayda anlayışı, dönemin ideolojisinden bağımsız değildir.

Aysel'in ölmeye yatışı, mutluluk vaadiyle çatışan bir kriz olarak okunabilir. Her ne kadar rejimle, toplumla iyi ilişkiler kurmaya çalışsa da Aysel, artık uyumlanamamaktadır ve bu Aysel'i büyük bir krizin eşiğine getirir. Mutluluk yolu, krizin yoluna dönüşür. İyi okullarda okuyan, üniversitede doçent olan ve kendisi gibi üniversite hocası bir eşi olan Aysel, onu ölmeye yatmaya götüren bir krizin içerisindedir. Mutlu kişilerin bulundukları ortamla, dünyayla olan ilişkileri bir "akış" olarak tarif edilir (Ahmed, 2023, s. 22), Aysel'in ise krizi bu akışın çok uzun

zamandır kendisi için mümkün olmadığını kanıtlar. Aysel, mutluluk vaadinin boş bir vaat olduğunun göstereni olur. Mutluluk vaadinde, "Belli şekillere veya usullere göre yaşayıp düşünmeye uymanın birinin mutluluğunu garantileyeceği inancı" vardır (Berlant'tan aktaran Ahmed, 2023, s. 21). Cumhuriyet rejiminde makul ve makbul bir vatandaş, makul ve makbul bir kadın olarak hayatına devam ederken, yani "belli şekillere ve usullere göre yaşayıp düşünmeye uyarken" Aysel, vaat edilen mutluluğu elde etmiş değildir. Aysel'in iddia ettiğim mutsuzluk hali, yalnızca kişisel bir ruh hâli değildir. Onun mutsuzluğu, bir kadının uyumsuzluğu ve içsel çatışmalarını anlamak için anahtar olur.

Aysel, her ne kadar ölümle sonlanmamış olsa da bir intihar girişiminde bulunarak halihazırda çıktığı mutluluk yolundan keskin bir sapma yaşar. Bu, Aysel'i makul ve makbullükten sıyırmaya yetecek ve onu doğrudan norm-dışı yapacak bir kopuştur. Aysel'in intihar girişimi, mutluluk anlatısının altını oyar. Aile, toplum, devlet tarafından bir norm olan mutluluk, iktidar aracıdır. Aysel'in 1 saat 27 dakikalık sürede hesaplaştığı geçmiş 30 yılı, bu iktidarları açığa çıkarır. Kabaca bakıldığında Cumhuriyetin tam da hedeflediği gibi aydın bir kadın olmuş, aydın bir eş bulmuş ve evlenmiştir. Mutluluk yoluna bir şekilde girmiş olmasına rağmen yaşadığı kriz, mutluluk vaadinin altını daha güçlü oyar. Aysel'in zihniyle ve bedeniyle ifşa ettiği mutsuzluğu ve bu mutsuzluğun son derece toplumsal oluşu, Ahmed'in mutluluk vaadi anlatısına iyi bir örnektir. Yaptığı hesaplaşmalarla mutsuzluğunun dününden şimdisine geniş bir bağlam veren Aysel, otel odasını daha canlı bir Aysel olarak terk ederek yeni bir yola sapar. Aysel, mutluluk yoluyla da hesaplaşmış, bu yolun yapaylığını görmüş ve bu yolda atılacak nafile adımlardan da kurtularak hayatına devam edecektir.

Mutluluk ile vatandaşlık söylemi arasındaki ilişki de bu bağlamda önem kazanır. Devletin makbul ve işe yarar vatandaş tanımı, evlenen, çocuk sahibi olan ve böylece toplumun devamını sağlayan birey modelini içerir. Bu modelin dışında kalan bireyler -evlenmeyenler, çocuk yapmayanlar veya çocuklarını "makbul vatandaş" olarak yetiştirmeyenler- dolaylı yoldan "mutsuz" ilan edilir. Bu bağlamda mutluluk, bireysel bir duygu olmanın ötesinde, iktidarın biçimlendirdiği söylemsel bir zorunluluğa dönüşür. Oysa lisede annesinin yapmasını istediği ev işleri yüzünden "bir Atatürk çocuğu" olarak "ödün vermek" zorunda kalışına içerlenen ve mutsuz olan Aysel (Ağaoğlu, 2017, s. 212) daha sonra da mutsuz kalmıştır; Aysel'in görünürde "başarılı" ve "makul" hayatı ona mutluluğu getirmemiştir. Evliliği, kariyeri ve yalpalasa da uyumlu olmaya çalışması, onun mutsuzluğunu engellememiştir. Bu nedenle, Aysel'in ölmeye yatışı hem bir içsel kriz hem de mutluluk vaadine karşı bir başkaldırıdır. Onun bu başkaldırısı, geçmişiyle hesaplaşmasını, Cumhuriyet'in kadına biçtiği rollerle olan kavgasını ve normatif ideallerde mücadelesini barındırır.

Aysel ve Aydın'ın ikili ilişkisine bakmak, mutluluk vaadinin yarattığı krizi somut bir hatta gösterebilir. Aydın, tüm hatalarına rağmen makul ve makbul bir erkek ve bir vatandaş figürüdür. Aysel'e yönelik bakışı, bu nedenle ayrıca kilit noktada durur. Ataerkil bir yapıda kadınların birilerini, özellikle erkekleri mutlu etmek için görevleri olur ve toplumda gençken bunun için doğal yollardan eğitilirler. Kadınlar mutlu etmeyi reddettiklerinde, cinsiyet rollerinden sapmış olurlar ve başkalarını da mutluluktan alıkoyarlar. (Ahmed, 2023, s. 82) Aysel, Aydın'ı mutluluktan alıkoymaktadır. Aysel'e göre Aydın, ona kardeş değil kadın gözüyle bakan alaycı biridir. Bu nedenle yanında rahat hissetmez (Ağaoğlu, 2017, s. 273-274). İkisinin ilkokuldan sonra düzenli görüşmeleri olmasa da ara ara yolları kesişir,

görüşürler. Aydın'a göre Aysel, uygar bir Türk kızı olmalıdır ve çekingen olmamalıdır. Bu söylemini toplumsal boyuta taşır ve Cumhuriyet kadınlarının erkeklerden kaçtığı sürece uygar Batılı bir toplum kurulamayacağını söyler; kadınlara suç atfederek mağdur bir erkeklik çizer.

Aysel'le Aydın, Fransa'ya okumaya gittiklerinde görüşürler. Bu görüşmede Aydın'ın tavrı dikkat çekicidir. İlkokul yıllarında daha "masum" görünen tavrı üniversite yıllarında kendisini açık eder. Aysel ile Aydın'ın Fransa'daki buluşmasında yakınlaşmalarının ardından Aysel'in zihninden anlatıcı araya girer: "Yer yerinden oynasa Aydın yanındakinin, sadece bir kadın olduğunu unutamayacak. Yanındakinin insanlar içinde bir insan olduğunu düşünemeyecek…" der. Hemen ardından Aydın konuşur: "Hah şöyle! Şimdi uygar bir kız gibisin işte. İtmeyen, kaçmayan, nazlanmayan, erkeğini yalnız koymayan…" (Ağaoğlu, 2017, s. 375). Aysel'le Aydın'ın bir daha böyle bir buluşması olmamış, Aydın bunu Aysel'in korkaklığına ve Paris gibi bir uygar şehirden uzak kalışıyla açıklamıştır. Daha sonra Türkiye'de karşılaşırlar. Aydın, Aysel'i yaşlanmış görünce alaycı gülüşüyle "Kendini benden kaçırdın. Ondan böyle oldu. Okumuş Cumhuriyet kızı!.. İşte beni yalnız koydun!.." (Ağaoğlu, 2017, s. 382) sözleriyle Aysel'i suçlar ve ikisinin de mutluluğuna engel olmuş görür.

Aydın'ın tavrı daha büyük ölçekte değerlendirilirse, adeta kadının bedenine bir ulusallık atfederek onu terbiye etmeye çalışan bir sopaya benzer. "Kızını dövmeyen dizini döver" ve onun bir başka versiyonu "ulusunu dövmeyen dizini döver" (Ahmed, 2018, s. 116) salınımında Aysel'i düzeltmek ve mutluluk yoluna sokmak isteyen Aydın'ın Cumhuriyet ve uygarlık söylemleri, onu ulus devletin küçük ölçekte temsiline dönüştürür. Aydın ayrıca, normların sürdürücüsü olarak da metinde yer alır. Aysel, ölmeye yattığında hamile olup olmadığını sorgularken

“Aydın bilse, ‘Geciktirmeden hemen kocanla yat, Ömer’le’ der, ‘Yat onunla.’ ‘Neden?’ desem, ‘Gebe kalmışsan çocuğun babası belli olsun, o olsun’ der” (Ağaoğlu, 2017, s. 116) diye düşünür. Bu düşünceleri Aydın’ın ahlakçı sistemin sürdürücüsü, uyumlu öznesi olduğunu gösterir. Bu olası tavsiyeyle Aydın, Aysel’i sözde korumak için bir mutluluk senaryosu kurar. Ahmed’in “Cinsiyetlendirilmiş senaryoları, kadınlara ve erkeklere mutlu olmak için ne yapmaları gerektiğini söyleyen, mutluluğun doğal veya iyi olmanın sonucunda elde edildiği ‘mutluluk senaryoları’ olarak düşünebiliriz” (Ahmed, 2023, s. 87) dediği noktada Aysel’in olası hamileliği ve Engin’den hamile ise bunun Aydın’ın tavsiyesiyle “örtülmesi” bu sahte mutluluk senaryosuna dahildir.

Engin ile ilişkilenişi, Aysel’in mutluluk vaadiyle çatışmasına giden yolda büyük bir patika olur. “Ulusal bedene ahenk kazandırmak” için işlevli sopalardan (Ahmed, 2018, s. 116) birisi kadın bedenini kontrol altına almaktan geçer. Aysel’in bedeni de diğer kadınların bedeni gibi, “ulusunun öncelikli odağı”dır (Akdoğan, 2020, s. 52). Öyle ki Aysel, lise döneminde evdeki hayatından şikayetlendiğinde üniversiteye gideceğini hayal ederken “Yurduma daha yararlı olacağım ve benim gibi kızlar sayesinde erkeklerimiz artık yalnız kalmayacaklar” düşüncesine sahiptir (Ağaoğlu, 2017, s. 212). Bu ifadeler doğrudan bir beden göndermesi yapmıyor olsa da bağlam içerisinde kadınlık-erkeklik ikili söylemi bedensel imayı içerir. Engin ile olan birlikteliği, Aysel’in bedeninin ulusun değil kendisinin olduğunu fark etmesine sebep olur. Aysel, toplumsal olarak kabul edilemez bir cinsel davranış sergileyerek bedenini ulusun birincil odağı gören baskıcı ideolojik yüke isyan eder ve bu ideolojinin görünüşte özgürleştirici söylemini eleştirir (Akdoğan, 2020, s.52). Bu nedenlerle Engin ile ilişkisi Aysel’in mutluluk yolundan sapmasında kritik bir konumdadır.

Sara Ahmed, “Sadece bir şeyi fark ederek bile mutsuzluk yaratabiliriz. Sadece bir şey fark etmek mutsuzluk yaratabiliyorsa da yaşadığımız dünyanın yaşadığımızı sandığımız dünya olmadığını anlarız” der (Ahmed, 2023, s. 116). Aysel, ölmeye yatarken ve tüm hesaplaşma sürecinde sadece bir şeyi değil çok şeyi fark eder. Bu da mutluluk yolunun sonrasının tamamen önünü kesecek; Aysel’in mutsuzluğu, yaşadığını sandığı dünyasını alt üst edecek ve yeni dünyalara yeni yollara açık olacaktır. Feminist oyunbozan olmak, uyum sağlamaya yanaşmayan, mutluluk fikrini korumaya istekli olmayan bir iradeye sahip olmaktır (Ahmed, 2014, s.11) Aysel, otel odasından çıkarken bu iradeye yaklaşmıştır. Feminizmin tarihi, mutlulukla mücadele etmenin de tarihi (Ahmed, 2023, s. 116) olarak düşünüldüğünde Aysel, uyum sağlamaya yanaşmayan, mutluluğu korumaya istekli olmayan iradesiyle feminizm tarihinde önemli bir kurmaca karakter olarak yerini alır.

BÖLÜM 4

SONUÇ

Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak, Damla Damla Günler I* ve *Göç Temizliği* metinleri, Sara Ahmed'in feminist perspektifi ile birlikte ele alındığında feminist potansiyelleriyle bütünlüklü bir edebiyatı işaret eder. Ağaoğlu'nun bu üç eserinde görülen ve dahası keşfedilmeye açık feminist potansiyellerden hareketle yazarın eserlerini yerleşik edebiyat anlayışı ve eleştiriye karşı konumlamak mümkündür. Kurmacadan kurmaca dışına çeşitli imkânlar sunan söz konusu üç metin; eril olana, kalabalıklara, alışılmış ve yerini sağlamlaştırmışlara aktif bir karşı duruş -ya da yine Ahmed'in deyimiyle oyunbozanlık- sergiler. Bu karşı duruşu, muhalefet etmek fiiliyle birlikte düşünmek anlamlı olur. Ahmed "Feminist yazın, muhalefetle yazmaktır" (Ahmed, 2018, s. 110) derken Ağaoğlu, "Yaratının nüvesi karşı duruş, muhalefet değil mi?" (Ağaoğlu, 2012a, s. 17) der. Muhalefet etmeyi yaratısının ve yazınının önemli unsuru olarak konumlandırmış bir yazar bu bağlamda Ahmed'in ele aldığı öznellik hallerine doğrudan eklemlenir. *Göç Temizliği*'nde de benzer bir söylemle "[s]anatın bir muhalefet olduğuna inanıyorum" (Ağaoğlu, 2014a, s. 227) diyen Ağaoğlu, anı-romanda erkek eleştirmen Oktay Akbal'ın kendisine karşı "onursuzluk" ve "oluşmamışlık" gibi haksız ve saygısız eleştirilerini anlatırken şunu ekler: "Oktay Akbal'ı bir kez daha ve daha çok kızdıracağımı bilsem bile, kitaplarımın oluşum süreci dahil işte, bir gün, bir zamanın ve zeminin bana çağrıştırdığı her şeyi anlatmak isterdim." (Ağaoğlu, 2014a, s. 232). Romanın kapanışına doğru okuduğumuz bu satırlar, yazarın *Göç Temizliği*'ni yazarak yapmış olduğu pratiğinin kendisidir. Oktay Akbal'a ve nice erkek eleştirmene, erkek egemen topluma, aileye, eşe dosta "inat" bu anı-roman yazılmıştır. Günlükler ise bu ve

benzer pratiklerin kurmaca dışı olarak sunulmasına imkân vererek deneyimleri ve öznellikleri güçlendirir, kadın yazarın varlığını somutlaştırır. Aysel'in zihinsel ve bedensel inadından Adalet Ağaoğlu'nun inadı birbirine eklemlenir, birlikte erkek egemen düzene, edebiyata, eleştiriye muhalefet ederler. Metinlerarası ve kişisel deneyimler birbiri için tamamlayıcı işlev görürler.

Ahmed'e göre inatçılık, normatif ve eril sınırlara karşı oyunbozan olmayı da beraberinde getirir. Ağaoğlu'nun söz konusu metinlerindeki oyunbozan deneyimleri kısaca ele alacak olursak şöyle hatırlamak mümkündür: *Ölmeye Yatmak*'ta Aysel, ölmeye yattığı bir intihar girişimiyle ve bu yüzden girdiği otel odasından "kendi hayatının faili olmayı göze al[arak], düzenin içinde yapayalnız olabilmeyi seç[erek]" (Uysal, 2022, s. 320) oyunbozan olur; *Göç Temizliği*'nde Ağaoğlu erkekliğin ve erkeklerin çizdiği alanların sınırını aşarak ve "öteki ben"i Fatma İnayet ise bunun ötesinde Ağaoğlu'na bile itaat etmeyerek oyunbozanlık yapar. *Göç Temizliği*'nin -ve *Ölmeye Yatmak*'ın- metinsel varoluşu da bağlamları içerisinde türsel ve/veya içeriksel oyunbozanlık örneği teşkil ederler. *Damla Damla Günler* ise, bu inatların ve oyunbozanlıkların -ve dahasının- hakikiliklerini kanıtlayarak bu oyunbozan anları kadın yazını tarihine kazıyan metindir. İnatçı feminist öznelerin tarihi, kendi deneyimlerini anlatmalarıyla yazılacaktır. Adalet Ağaoğlu'nun günlük ve anılarını (ya da anı-roman) yazma/kurgulama pratiği ise bununla örtüşmektedir. "Feminist tarih bu nedenle aynı zamanda bir itaat etmeme tarihidir. Bir şeylerin yanlış olduğunu sezdiğimiz için şiddet görme riskine nasıl girdiğimizdir"e (Ahmed, 2018, s. 106), Ağaoğlu'nun günlüğünde yazdığı deneyimler örnek oluşturur. İtaat etmeyerek aldığı riskleri ve risklerin sonuçlarındaki şiddeti günlükleri aracılığıyla aktaran Ağaoğlu, inat eden, oyunbozan, muhalif bir özne olarak somutlaşır.

Adalet Ağaoğlu'nun tüm bu deneyimlerle birlikte anılmasında şüphesiz kendini yazma derdi de vardır. Yazar, kendini ve kendinden olanı yazmayı denemiştir. *Göç Temizliği*'nde, yerli roman ya da hikâyelerden bahisle birçok yazar ve eserden söz eder. Kerime Nadir, Muazzez Tahsin, Halit Ziya, Yakup Kadri'den bahseder ve sıra Halide Edip'e gelir: "[O] da bizden sözaçmıyordu. Onun kırı, küçük kenti anlatan kitapları hep Kurtuluş Savaşı çevresinde gelişiyordu. *Sinekli Bakkal*'da ise, benim yaşadığım hayata benzer bir şeyler bulacakken yitirmiştim" (Ağaoğlu, 2014a, s. 85). Edebiyatta kendi yaşadığı hayata benzer olanı bulamayan ve bunu sorunsallaştıran yazarın eserlerinde kendi hayatını -ya da hayatının bileşenlerini ve temaslarını- yazması şaşırtıcı değildir. Bu metinlerin açtığı kanallarla yazarın ilk romanı, günlükleri ve anı-romanında kendini yazmanın farklı imkânları anlam kazanır. Bu imkânların yazarın kadın kimliği, yazar kimliği ve bunların hem birleşiminde hem de kesişiminde olan kadın yazar kimliğiyle ilişkilidir. Kurmaca bir metin olarak *Ölmeye Yatma*k, kurmaca dışı metin olarak *Damla Damla Günler* ve kurmaca ve kurmaca dışı arasında salınan eşikte bir metin olarak anı-roman *Göç Temizliği* kendini yazmanın farklı imkânlarını gösteren metindir. Adalet Ağaoğlu gibi yazmak üzerine kafa yormuş, bununla kalmayıp kafa yorduklarını da yazıya geçirmiş ve bizzat yayımlamış bir yazarın kadınlık ve yazarlık pratiklerinin birbiriyle diyalog halinde olduğu görünmüştür.

Ahmed'in çeşitli anlatılardan örneklerle inat eden kolları, bedenleri, varoluşları anlatarak kadınların deneyimlerini ve bu deneyimlerin aktarılmasının önemini vurguladığı eserinden hareketle Adalet Ağaoğlu'nun yarattığı/anlattığı kurmaca ve kurmaca dışı özneler ve deneyimler, Türkçe kadın edebiyatını feminizm tarihiyle birlikte düşünmeyi sağlar ve bir tür kadınlararası deneyim ortaklığı anlatısı sunar Bu ortaklık, yalnızca Ağaoğlu'nun bu üç eseri ve tezde ele alınan

ilişkilendirmelerle sınırlı değildir. Yaşlı psikiyatrist ve genç kadın danışanı ilişkisinde genç kadının manipülasyonlar ve eril tahakküm altında var olma, kendini iyileştirme çabasını anlatan radyo oyunu "İki Kişi Arasında" (1952); evlilik kurumunu ve heteronormatif ilişkiyi sorgulatan eden oyunu *Evcilik Oyunu* (1964); yazma eylemi ve kadınlık deneyimlerinin kesişiminde Nevin isimli roman kişisinin kadın-başınalığını tüm açıklığıyla anlattığı *Yazsonu* (1980); kadınlık deneyimlerini Aysel'le açılan kanaldan farklı süreç ve düzlemlerde devam ettirdiği *Bir Düğün Gecesi* (1979) ve *Hayır…* (1987); kadın erkek ilişkilerinde cinselliğin şiddet biçimine dönüşüp kadını sıkıştırdığını açıkça gösterdiği *Ruh Üşümesi* (1991); *Sinekli Bakkal* (1936) Rabia'sını edebiyat tarihinde durduğu yerinden sarsarak ses kazandırdığı ve kadınlık deneyimini tüm açıklığıyla döktüğü öyküsü "Rabia'nın Dönüşü" (1995); tüm saldırılara rağmen yeni ön sözlerle yeni baskılar yaptığı rüya anlatısı *Gece Hayatım* (1981) aynı yazarlık inadı ve tutumunun ürünleridir. Saydığım ve sayamadığım metinler, çeşitli deneyim ilişkileriyle birbirlerine bağlıdır.

Ağaoğlu, yalnızca tek tip kadınlık deneyimi anlatmaz farklı kadınlık deneyimlerini bir araya getirir. *Göç Temizliği*'nde anlattığı üzere, Fatma İnayet olduğunu öğrendiği resmî ismini de kullandığı Adalet ismini de hiç sevmez. Bu isim hikâyesini anlatırken bir başka kadının hatırası anlatıya girer. Çocukluğunun geçtiği Nallıhan'a gelen bir tiyatro kumpanyası, kahvehanede yükseltiye kurulan sahne, bu sahneye göbek atmaya çıkan "pırıl pırıl sarı saçlı, tombul, ince belli, yanağı benli, yeşil parlak giysili, yüksek ökçeli, kalın altlı açık iskarpinleri içinde bir kadın" (Ağaoğlu, 2014a, s. 93) Neriman anlatıya dahil olur. Adalet Ağaoğlu'nun, "adın ne olsun" diye sorulduğunda "Neriman olsun!" dedirten bir ilgisi vardır Neriman'a. Anı-romanda geriye dönük bu hatırasını aktaran yazar Neriman'a borçlu hissetmektedir. "Sınırtanımazlık, özgürlük sandığım şeyin seçeneksizlik olduğunu,

her Neriman'ın onu bile ne kadar pahalı ödediğini bilemezdim" (Ağaoğlu, 2014a, s. 93) ifadeleri, neden borçlu hissettiğini açıklar. İlk romanına bir doçentin ismini itirazlara rağmen "üçüncü sınıf bir şarkıcı" ismi olan Aysel koyan (Ağaoğlu, 2014c, s. 40) ve belki de Aysel ile Neriman'a olan borcunu ödemiş bulunan yazar "hafifmeşrep" kadınlardan "aydın" kadınlara çekilen akışkan bir hat oluşturarak deneyimlerini ortaklaştırır. Aysel'de Neriman'ı yaşatır.

Aysel, otel odasında 08.23'te "odanın dışında bir kadın sesi"yle sıçrar. Bu sese önce daha makbul anlamlar yüklemeye çalışırken "bir orospunun sesi" olduğuna karar verir. Bunun üzerine "Bir orospuyla aynı çatı altında bulunmak incitiyor mu yoksa beni? Ve saygıdeğer oluşumu ve yüce düşüncelerimi ve anlamlı ölümümü?" (Ağaoğlu, 2017, s. 238) sorularıyla kendini sorgular, otel odasına elinde pörsümüş bir leylak dalıyla girerken bir "fahişe" gibi görünmüş olma ihtimalini düşünür. Zihnindeki makbullük çatırdar. Aysel'e bu çatırdamaları yaşatan yazarın kendisi de Meydan Sahnesi'ndeki işleri yaparken benzer bir yan yanalık deneyimleyerek sorgulamalar yaşar: "[Turne düzenlemeleri için gittiği taşra] kentleri emniyetinde adımın genelev kadınlarıyla yanyana yazıldığını, emniyet duvarlarına benim vesikalık fotoğrafımın da, genelev işleten kadınların vesikalık fotoğraflarıyla yanyana asıldığını görünce de irkilmemeyi, kimsenin, hiçbir biçimde bir başkasının eliyle kirletilemeyeceğini öğrendim. Benim tiyatroya tutuluşum gibi, yaşamaya tutulmuş bütün o kadınların hayatlarındaki saygınlığı gördüm (Ağaoğlu, 2014a, s. 71) Tüm bunlar, başka kadınların makbul olmayan kadınlık deneyimlerinin bir araya geldiği, birbiriyle son derece ilişki kurduğu bir anlatı oluşturur. Ağaoğlu yazınında kopan ve inatçı kadınlar, satır aralarında ya da büyük harflerle görünür olan, çok sayıda kadından oluşur: Aysel ve Adalet Ağaoğlu bunlardan yalnızca ikisidir.

(See the Appendix for an extended abstract.)

EK

UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

Ölmeye Yatmak [Lying Down to Die] (1973) marks Adalet Ağaoğlu's debut as a novelist and has remained a focal point for literary critics for over fifty years, securing its place as a significant work in modern Turkish literature. In her diary *Damla Damla Günler I* [Days by Drops] (2004), the novel stands out prominently, reflecting its importance. The diary's account of the planning, writing, and publication processes reveals that *Ölmeye Yatmak* represented a major turning point in Ağaoğlu's writing journey. Similarly, in her autobiographical novel (memoir novel/*anı-roman*) *Göç Temizliği* [The Cleanse of Migration] (1985), the author revisits her experiences before and after writing *Ölmeye Yatmak*, making this memoir a key resource for understanding Ağaoğlu more intimately. These three works - *Ölmeye Yatmak*, *Damla Damla Günler I*, and *Göç Temizliği*- share a common narrative approach, using first-person voices to convey personal experiences directly. Female narrators in these texts are characterized as misfits, killjoy, and disruptors who consciously strive to break away/rupture from family, society, and history. In doing so, they collectively express a form of feminist subjectivity.

The theoretical framework of this thesis draws on Sara Ahmed's *Living a Feminist Life* (2017), in which she reflects on her personal journey toward feminism and her interpretation of feminist thought. She explores the stories of women rupturing from family, society, and history -essentially, their breaks from established authorities and traditions- and highlights the willful agency in their actions. By persistently sharing their stories, women rewrite their own histories and carve out new spaces for themselves. For female authors, this journey involves distancing

themselves from conventional male-dominated narratives and continually creating in defiance of these norms. Within this context, this thesis will conduct a textual analysis of Ağaoğlu's works.

This thesis, which brings together the works of Adalet Ağaoğlu and Sara Ahmed, aims to approach feminist literature directly as a form of women's experience. In addition to the introduction and conclusion, the thesis consists of two main chapters: "Bir Hayatı Terk Eden Kadınları: Adalet Ağaoğlu, Fatma İnayet ve Aysel'in Kopuş Hikâyeleri" [Women Who Abandon a Life: Stories of Rupture in the Cases of Adalet Ağaoğlu, Fatma İnayet, and Aysel] and "Başka Bir Hayatta Israr Eden Kadınlar: Adalet Ağaoğlu, Fatma İnayet ve Aysel'in İnatları" [Women Who Insist on Another Life: The Willfulness of Adalet Ağaoğlu, Fatma İnayet, and Aysel]. The introduction outlines the aim, content, and methodology of the textual analysis, beginning with a general overview of Ağaoğlu's authorship. It argues that her debut novel *Ölmeye Yatmak* marks a critical turning point in both her authorship and the Turkish novel. The introduction also proposes an analytical framework that considers this novel alongside *Damla Damla Günler I* and *Göç Temizliği*. These three works are presented in relation to their reception, critical readings, and position within autobiographical narrative forms. Furthermore, the theoretical significance of Sara Ahmed's *Living a Feminist Life* is introduced as a conceptual framework for the main chapters, with its relevance to Adalet Ağaoğlu's literary production emphasized, as the narrators in Ağaoğlu's texts are portrayed as misfits, killjoys, and disruptors who consciously seek to rupture from family, society, and history, collectively articulating a form of feminist subjectivity.

The second chapter focuses on "rupture" (*kopuş*), one of the two central concepts identified by Sara Ahmed as foundational for feminist subjectivity. Rupture

is not limited to physical departure; rather, it encompasses intellectual and emotional processes and is understood as a historical act shaped by accumulated tension rather than impulse. Drawing on examples from all three of Ağaoğlu's texts, the chapter examines various instances of rupture. Aysel's act of "lying down to die" in *Ölmeye Yatmak* is analyzed as a pivotal moment that embodies rupture not only from personal circumstances but also from Republican ideology, official history, and gender norms. In *Damla Damla Günler I*, Ağaoğlu's resignation from TRT (Turkish Radio and Television Corporation), her transition from playwriting to novel writing, and her opposition to dominant literary conventions are considered as acts of rupture. The motivation to publish her personal diaries is also situated within this rupture. By analyzing *Ölmeye Yatmak* and *Göç Temizliği* together, the chapter explores how female characters attempt to sever ties with their families and break away from the literary expectations of their time. A recurring figure "Kelebek Kız" (the Butterfly Girl) is used to exemplify bodily, intellectual, and emotional ruptures. The shared experiences of Aysel and Ağaoğlu in hotel rooms highlight the significance of bodily rupture as a common aspect of women's experiences. Ultimately, these ruptures are interpreted as practices of empowerment, functioning as acts of misfit.

The third chapter centers on "willfulness" (*inat*), the second constitutive concept of feminist subjectivity according to Ahmed. Like rupture, willfulness plays a crucial role in the formation of feminist subjectivity and complements it as a resistant act. While willfulness is often negatively associated with femininity in patriarchal contexts, this chapter reinterprets it -drawing on Ahmed- as a productive and enabling characteristic for women's self-realization. The chapter analyzes the authorial willfulness of Ağaoğlu in her diary and memoir-novel, as well as Aysel's personal persistence in the novel. Aysel's willfulness in confronting her past

becomes a form of political resistance that exposes the violence of authority and asserts "the personal is political." In addition, this chapter explores Ağaoğlu's determination in both writing fiction and publishing her diaries. In the memoir-novel, Adalet Sümer-Ağaoğlu's lifelong insistence on being herself and writing, along with her contentious encounters with male critics in the literary public sphere, are framed as expressions of willfulness. The character Fatma İnayet's (the other-self of Ağaoğlu) defiant narrative also functions as a persistent force that challenges-imposed silences. This chapter further explores Aysel's unhappiness, analyzing it in relation to the "promise of happiness" (Ahmed, 2010) and the politics of misfit. By focusing on the relationship between Aysel and Aydın, the chapter emphasizes how the tension between the ideals of the "civilized Turkish girl" and traditional expectations renders Aysel's happiness -and her unhappiness- political.

The concluding chapter revisits the major arguments of the thesis by emphasizing the interconnection between rupture and willfulness. It reflects on the broader implications of Ağaoğlu's literature through the lens of these two feminist practices. By tracing a line from Aysel's intellectual, emotional, and bodily ruptures and acts of willfulness to Ağaoğlu's own literary ruptures and authorial insistence, the conclusion demonstrates the diversity and motivations behind the practice of self-writing. It highlights the subversive, oppositional character of this practice and its potential for self-realization. Finally, it suggests that the representations of womanhood in the examined texts point toward a shared experiential horizon, opening possibilities for new feminist readings.

Based on the feminist potentials present in Ağaoğlu's three works -potentials that remain open for further exploration- this thesis aims to examine the fictional and non-fictional subjects and experiences created and narrated by the author. Doing so

will illuminate the possibilities of women's writing and facilitate the consideration of Turkish women's writing in conjunction with the history of feminism. With this thesis, which discusses the possibilities and diversity of self-writing in the work of Adalet Ağaoğlu, especially in *Ölmeye Yatmak*, I aim to offer a new feminist reading of Turkish literature. In this context, examining Ağaoğlu's experiences as a female writer through Ahmed's lens of feminist subjectivity -focused on willfulness and rupture- has the potential to provide fresh perspectives for feminist literary criticism. This thesis analyzes *Ölmeye Yatmak*, a widely discussed work in literature, alongside *Damla Damla Günler I* and *Göç Temizliği*, to explore new possibilities for feminist literary criticism.

KAYNAKÇA

Ağaoğlu, A. (1973). *Ölmeye yatmak*. Remzi Kitabevi.

Ağaoğlu, A. (1977). Yaşam öyküsü. *Türkiye Yazıları*, (5), 21-27.

Ağaoğlu, A. (2004). *Damla damla günler*. Alkım Yayınları.

Ağaoğlu, A. (2004, Eylül 26). Biz kendimize karşı yürümüş bir kuşağız. S. Tokcan (Söyleşi). *Birgün*, 3.

Ağaoğlu, A. (2005). Adalet Ağaoğlu kitabı "Sen Türkiye'nin en güzel kazasısın". F. Andaç (Söyleşi). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Ağaoğlu, A. (2012a). *Damla damla günler I (1969-1976)*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Ağaoğlu, A. (2012b). *Damla damla günler II (1977-1983)*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Ağaoğlu, A. (2012c). *Damla damla günler III (1983-1996)*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Ağaoğlu, A. (2014a). *Göç temizliği*. Everest Yayınları.

Ağaoğlu, A. (2014b). *Damla damla günler I (1969-1976)*. Everest Yayınları.

Ağaoğlu, A. (2014c). Romanlarımızda Aysel. *Geçerken* içinde (s. 38-43) Everest Yayınları.

Ağaoğlu, A. (2017). *Ölmeye yatmak*. Everest Yayınları.

Ağaoğlu, A. (t.y.). "Mahcup Kadavra" başlıklı el yazısı ve daktilo çıktısı [Yayımlanmamış belge]. Edebiyat Müzesi, Nilüfer/Bursa.

Ahmed, S. (2014). *Willful subjects*. Duke University Press.

Ahmed, S. (2018). *Feminist bir yaşam sürmek* (B. Sümer Aydaş, Çev.). Sel Yayıncılık.

Ahmed, S. (2023). *Mutluluk vaadi* (D. Mayadağ, Çev.). Sel Yayıncılık.

Akdoğan, Ş. (2020). Representation of the female body in Adalet Ağaoğlu's *Ölmeye Yatmak* and Leylâ Erbil's *Tuhaf Bir Kadın*. *Middle Eastern Literatures, 23*(1-2), 44-58. https://doi.org/10.1080/1475262X.2021.1876426

Aktan Küçük, D. (2024). Damla damla günler: Adalet Ağaoğlu'nun kişisel tarih anlatısında "Okunanlar". M. Karagözlü Aslıyüksek (Haz.), *Yazanların okuma kültürü: Kimi okudular, nasıl yazdılar?* içinde (s. 285-306). Vakıfbank Kültür Yayınları.

Aktunç, H., Altuğ, T. & Çelik, N. (Şubat 1974). 1973'le hesaplaşma. *Türkiye Defteri*, 11-32.

Akyıldız, O., Kara, H., & Sagaster, B. (2007). Introduction. O. Akyıldız, H. Kara & B. Sagaster (Ed.), *Autobiographical themes in Turkish literature: Theoretical and comparative perspectives* içinde (s. 9-15). Orient-Istitut Istanbul.

Altuğ, F. (2003). Göç Temizliği: Göçlerin ve ötekiliklerin kavşağında yazarın kendi hayatını kurgulayışı. N. Esen & E. Köroğlu (Haz.), *Hayata bakan edebiyat: Adalet Ağaoğlu'nun yapıtlarına eleştirel yaklaşımlar* içinde (s. 104-117). Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Arasan, Ş. (1985, Ekim 6). Kıyamet neden kopar?. *Nokta*, 55-57.

Arzık, N. (1973, Ağustos). Kitaplar: Ölmeye yatmak. *Yenigün*.

Baydur, M., & Ağaoğlu, A. (2005). *Mektuplaşmalar*. İletişim Yayınları.

Bilgi, L. (2021). *Dert dökme defteri Adalet Ağaoğlu'nun günlüklerinde sosyal-siyasal hayat ve edebiyat*. Lejand Kitap.

Coslett, T., Lury, C., & Summerfield, P. (2000). *Feminism & Autobiography: Texts, theories, methods*. Routledge.

Doğan, Ş. (Aralık 1981). Atatürk ve aydın Türk kadını (A. Ağaoğlu'nun Ölmeye Yatmak adlı romanı üzerine bir araştırma). *Hacettepe Üniversitesi Batı Edebiyatları Araştırma Dergisi: Atatürk Özel Sayı*, (5-6), 66-70.

Dufner, A. & Kühler, M. (2019). Sincerity. M. Wagler-Egelhaaf (Ed.), *Handbook of autobiography/autofiction* içinde (s. 398-401). De Gruyter.

Ezli, Ö. (2007). Lejeune and Foucault: A name with no identity. O. Akyıldız, H. Kara & B. Sagaster (Ed.), *Autobiographical themes in Turkish literature: Theoretical and comparative perspectives* içinde (s. 43-49). Orient-Istitut Istanbul.

Fethi Naci. (1973). Ölmeye yatmak. *Yeni Dergi*, (107), 29-33.

Gökalp Alpaslan, G. (2019). Göç Temizliği'nde Yaşamdan Yazıya. M. Y. Sağlam (Haz.), *Doğumunun 90. yılında Adalet Ağaoğlu* içinde (s. 13-20). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Göle, N. (1991). *Modern mahrem: Medeniyet ve örtünme*. Metis Yayınları.

Gronemann, C. (2019). Autofiction. M. Wagler-Egelhaaf (Ed.), *Handbook of autobiography/autofiction* içinde (s. 241-246). De Gruyter.

Günay-Erkol, Ç. (Temmuz-Eylül 2011). Kadın olarak yazmak, kadın olarak susmak: Aysel'in içindeki Ayseller. *Roman Kahramanları*, (7), 36-39.

Irzık, S. (2003a). Allegorical lives: The public and the private in the modern Turkish novel. *The South Atlantic Quarterly*, *102*(2/3), 551-566. https://doi.org/10.1215/00382876-102-2-3-551

Irzık, S. (2003b). Ölmeye Yatmak, anlatı ve otorite. N. Esen & E. Köroğlu (Haz.), *Hayata bakan edebiyat: Adalet Ağaoğlu'nun yapıtlarına eleştirel yaklaşımlar* içinde (s. 46-56). Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Kılıç, R. (2023). Nesirlerinden hareketle Adalet Ağaoğlu'nun düşünce dünyası. (Yüksek lisans tezi). Mersin Üniversitesi.

Köroğlu, E. (2020). Dert Dinleme Uzmanı "Dar Zamanlar"a nasıl son verdi?. *Toplumsal Tarih*, (320), 20-24.

Lejeune, P. (1989). *On autobiography*. University of Minnesota Press.

Löschnigg, M. (2019). Narratology. *Handbook of autobiography/autofiction* içinde (s. 103-110). M. Wagler-Egelhaaf (Ed.). De Gruyter.

Marin, C. (2024). *Kopuş(lar)* (Y. C. Uslu, Çev.). İnka Kitap.

Missinne, L. (2019a) Autobiographical novel. M. Wagler-Egelhaaf (Ed.), *Handbook of autobiography/autofiction* içinde (s. 464-472). De Gruyter.

Missinne, L. (2019b) Autobiographical pact. M. Wagler-Egelhaaf (Ed.), *Handbook of autobiography/autofiction* içinde (s. 222-227). De Gruyter.

Mutluay, Rauf. (1973, 4 Eylül). Dönemle hesaplaşma. *Cumhuriyet*, 5.

Parla, J. (2020a). Tarihçem kâbusumdur! Kadın romancılarda rüya, kâbus, oda, yazı. S. Irzık & J. Parla (Der.), *Kadınlar dile düşünce: Edebiyat ve toplumsal cinsiyet* içinde (s. 179-200). İletişim Yayınları.

Parla, J. (2020b). Kadın eleştirisi neyi gerçekleştirdi?. S. Irzık & J. Parla (Der.), *Kadınlar dile düşünce: Edebiyat ve toplumsal cinsiyet* içinde (s. 15-33). İletişim Yayınları.

Sagaster, B. (2007). "Me, who got into text, me, who became the text": Encounter of fact and fiction in contemporary Turkish autobiographical writing. O. Akyıldız, H. Kara & B. Sagaster (Ed.), *Autobiographical themes in turkish literature: Theoretical and comparative perspectives* içinde (s. 165-169). Orient-Istitut Istanbul.

Schahadat, S. (2019). Diary. M. Wagler-Egelhaaf (Ed.), *Handbook of autobiography/autofiction* içinde (s. 547-556). De Gruyter.

Sert, G. (Bahar 1992). Adalet Ağaoğlu'nun Ölmeye Yatmak romanında Aysel. *Gündoğan Edebiyat*, (2), 15-20.

Sönmez, A. (2021). Adalet Ağaoğlu'nun Göç Temizliği: "Kendini yazmak" ve Fatma İnayet'le karşılaşmalar. *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar*, (42), 84-93.

Sümer (Ağaoğlu). A. (1949). Gölgeler [Tasniflenmemiş arşiv belgesi]. Boğaziçi Üniversitesi, Adalet Ağaoğlu Araştırma Odası. İstanbul, Türkiye.

TDK. (t.y.). *İnat*. Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük. https://sozluk.gov.tr/?kelime=inat

Topaloğlu, Y. (2012). *Romancı yönüyle Adalet Ağaoğlu: Anka kuşunun gördükleri*. Kesit Yayınları.

Uysal, Z. (2017). Yeni bir toplumsallığın peşinde deneyimden dünyaya açılan roman. *Notos Öykü*, (67), 32-40.

Uysal, Z. (2022). Ölmeye Yatmak'ta tutunan kadın: Modernist roman, kadınlık ve özneleşme. *Türklük Bilgisi Araştırmaları /Journal of Turkish Studies,* (58), 315–321.

Uysal, Z. (2024). Kendini yazmak: Yaşam ve anlatı ekseninde otokurmacalık. K. Işık (Haz.), *Anlatı üzerine II: Hayatı yeniden kurmak* içinde (s. 7-34). Livera Yayınevi.

Wagner-Egelhaaf, M. (2023). *Otobiyografi ve cinsiyet* (A. A. Güney, Çev.). *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi,* (4), 111-125. https://doi.org/10.5281/zenodo.7827088

Yavuz, H. (1973). Ölmeye yatmak. *Milliyet Sanat*, (56), 14.