

12 MART'TA AŞKIN SAĞI SOLU:

*Yarın Yarın ve Sancı'da Eril Bakış**

Çimen Günay-Erkol

Bu makalede Laura Mulvey'in 1975'te ünlü sinema dergisi *Screen*'de yayımladığı ve feminist sinema eleştirisinde önemli bir adım olarak kabul edilen "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" başlıklı yazısında ortaya attığı eril bakış kavramı kullanılarak iki 12 Mart romanı incelenmektedir. Mulvey'in bu yazısında kıyasıya eleştirdiği bakma hiyerarşilerini Pınar Kür'ün 1976'da yayımlanan ilk romanı *Yarın Yarın* ile Emine Işınsoy (Öksüz)'ün 1974'te yayımlanan romanı *Sancı*'dan yola çıkarak ele aldığımızda, 12 Mart'ın politik kamplaşma ve çatışma ortamında yazılan bu iki anlatıda erkek roman kişilerinin bakış konusunda bir yetkinlik ile donatıldığını görürüz. Bu yetkinlik, tıpkı Mulvey'in öngördüğü gibi, seyredilen kadının değersizleştirilmesi, cezalandırılması, kurtarılması veya fetişe dönüştürülerek tehlikelerinden arındırılması üzerine kurulu bir bakma konumu yaratmaktadır.

Yarın Yarın ve Sancı, bireylerin kişisel mutlulukları ile ideolojik adanmışlıkları arasında yaşadıkları gerilimden hareketle, birey olmanın anlamını sorgular ve bu sorgulamada aşkın yerini tartışır. Her iki romanda da olayların akışını belirleyen, öyküye istekleri ve edimleri ile yön veren erkek karakterler ve benliklerini yaşamlarındaki erkeklerin bakışlarına ve arzularına teslim eden kadın karakterler bulunmaktadır. *Yarın Yarın ve Sancı*'nın kadınların bakışın öznesi de olabileceklerini bir anırtırma ile geçiştirmeleri ve her iki romanın sonunda bu tip kadınların içine düştüğü derin mutsuzluk ve acizlik, eril bakışın üstünlüğünü vurgular. Bu makale, eril bakışın yetkinliği ve üstünlüğü tartışmasından yola çıkarak, farklı politik görüşlere mensup iki kadın yazar tarafından yazılan *Yarın Yarın ve Sancı*'da kadınların erkeklerin gözünden nasıl kaydedildiğini incelemeyi, kadınların bakış hiyerarşisindeki yerlerini tanımlamayı ve bu anlatılardan toplumsal cinsiyet rollerine içkin güç dinamiklerini belirginleştiren ipuçları yakalamayı amaçlamaktadır.

Sıradan bir görme eyleminden farklı olarak daha bilinçli ve duygu yüklü bir görme eylemini ifade eden bakış kavramı (the gaze), anlık da olsa bir sahiplenme olanağına gönderme yaptığı için, aşk ile ilgili söylemlerin de önemli bir bileşenini oluşturur. Bakmak, seyretmek, kişinin üzerine odaklanan gözlere karşılık vermesi ve bunun gibi bireyin egemenlik alanını belirleyen eylemler, sadece politik değil, aynı zamanda cinsel imalarla da yüklü bir bakış kavramını ortaya çıkarmaktadır. Bu kavram, benlik algısı, bireysellik, güç gibi konulara odaklanan ve yapısökümden post-kolonyel çalışmalara pek çok farklı disiplinde çığır açan kuramsal

tartışmalara imza atan Jean-Paul Sartre, Jacques Lacan ve Michel Foucault gibi düşünürlerin yapıtlarında bir sorunsal olarak belirginleşmiş ve kazandığı kritik kuramsal ağırlığa koşut olarak, feministler için de önemli bir hareket noktası konumuna gelmiştir.

Jean-Paul Sartre, bakma eyleminin temelindeki güç ilişkilerine odaklanan pek çok makalede, bakışı benlikle ilgili geniş bir felsefi sorunsalın en önemli parçası yapan kişi olarak anılır. Sartre, adının geçtiği hemen her yazıda değinilen, ancak henüz Türkçede yayımlanmamış *Varlık ve Hiçlik* (*L'Être et Le Néant*, 1943) adlı kitabının “Bakış” başlıklı bölümünde, görsel hiyerarşinin bakan kişiye “özne” konumunu atfeden ve bakılan kişiyi “nesne”leştiren anlamlı doğasına vurgu yapar (Jean-Paul Sartre, *L'Être et Le Néant* 340-400). *Varlık ve Hiçlik*'te biri bilinçsiz “kendinde varlık” (*l'Être en soi*) ve diğeri bilinçli “kendisi için varlık” (*l'Être pour soi*) olmak üzere iki varoluş kipi ayırt eden Sartre, kapının bir tarafında durarak diğerk taraftakileri gözetleyen kişinin, bir diğerk kişinin bakışı ile yakalandığında, o ana dek koruduğu özne olma ayrıcalığından çıkarak bu diğerk bakışın sahibi olan öznenin kurduğu evrende nesneleşmesini örnek olarak verir ve bakma eylemini “kendinde varlık” kipi ile “kendisi için varlık” kipi arasındaki kilit noktaya yerleştirir (*L'Être et Le Néant* 347-349).

Sartre'ın “öteki” ile karşılaşma anına yerleştirdiği ve bir çeşit baskın olma durumu ile ilişkilendirdiği bakış, psikanalizde bireyin benliğini idrak etme sürecinin bir parçası olarak konu edilir. Jacques Lacan, bakışı gerçeklikle travmatik bir karşılaşmanın alanına yerleştirir (Jacques Lacan, “The Four Fundamental...” 88-95). Lacan'ın 1949 tarihli ünlü “Ayna Evresi” makalesinde, aynadaki imgesini tanıyan çocuğun kendisini (anneden ayrı) bir bütünlük olarak kavramasının işareti olarak kullandığı bu kavram, 1964'te yayımlanan Seminer XI'de öznenin giriştiği bir eylem olmaktan çıkar ve bir “kör nokta”ya doğru evrilir (Slovaj Zizek, *The Fright of Real Tears...* 34). Lacan “bakış” konusundaki fikirlerinin gelişimini anlatırken, birlikte denize açıldığı balıkçılardan birinin suda yüzen bir sardalya kutusunu göstererek “kutuyu görüyor musun? İyi, o seni görmüyor” dediğini ve bunun onu bakışın bakan göze geri dönmesi üzerine düşünmeye ittiğini aktarır (Jacques Lacan, “The Four Fundamental...” 95).

Bakma eylemine büyük önem atfeden bir diğerk kuramcı Michel Foucault ise bakış kavramına güçler hiyerarşisi bağlamında yaklaşır: Foucault, *Kliniğin Doğuşu*'nda (1963) medikal bakışa odaklanır, *Hapishanenin Doğuşu*'nda (1975) ise mutlak güç ile ilişkilendirdiği “panoptikon” metaforunu kullanarak kendisini görünür kılmadan bakan öznenin sağladığı üstünlük üzerine yorumlar geliştirir. Foucault'nun bakış hiyerarşilerini belirginleştirmek için kullandığı “panoptikon,” bir kule ve onu çevreleyen hücrelerden oluşan bir hapishane modelidir. Hücreler

yoğun biçimde aydınlatılır ve böylece gözetlenebilirken, suçlular onları gözetleyen kişileri hiçbir şekilde görememekte ve ne zaman gözetlenip ne zaman gözetlenmediklerini kesin olarak bilemedikleri için de, bu sistemde her zaman gözetlendiklerini varsaymak zorunda kalmaktadır (Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of... 195-230*).

Bakışın, bakan benliği kuran ve ayrıcalıklı kılan yapısını ön plana çıkaran tartışmalar, bakılanın “öteki”leşmesi sorununu da belirginleştirmiştir. John Berger’in bakma eyleminin arka planındaki cinsel hiyerarşiyi resim sanatı bağlamında dile getirdiği ünlü kitabı *Görme Biçimleri*’nin (1972) yayımlanmasından birkaç yıl sonra benzer bir çerçeveye Hollywood filmlerini oturtan Laura Mulvey, 1975’te ünlü sinema dergisi *Screen*’de, feminist sinema eleştirisinde önemli bir adım olarak kabul edilen “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” başlıklı makalesini yayımlar ve eril bakış kavramını ortaya atar¹. Bu yazıda, bu kavramı kullanarak iki 12 Mart romanını inceleyeceğim. Yazının amacı, Mulvey’in eril bakış hakkındaki yorumlarını, “erkeklik” yerine “erkeklikler”den söz edildiği günümüz koşullarında yeniden ele almak, karşıt politik görüşlere sahip iki kadın yazar tarafından yazılmış iki 12 Mart romanındaki bakış hiyerarşisini incelemek ve eril bakışa ilişkin gözlemler yaparak kadınların edebiyattaki temsiline odaklanan eleştirel çizgiye katkıda bulunmaktır.

Kadınların görsel sanatlardaki temsilini sorgulayan öncü isimlerden biri olan Mulvey, psikanalitik kuramı “politik bir silah olarak” (Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema” 58) benimsediği bu yazısında, görsel sanatların sunduğu skopofilik zevki (erotik bir nesneye bakmaktan duyulan haz) tartışma konusu yapar ve Hollywood sinemasının “erotigi baskın patriyarkal düzenin dilinde kodlayarak” (60) kullandığı iddiasından hareketle patriyarkal toplumun bilinçaltının filmleri nasıl yapılandırdığını incelemeye girişir. Mulvey’in yazısında sinema, Lacan’ın aynasına benzer şekilde, benlik inşasında kilit bir konuma yerleşir. Sinema perdesi, izleyicilerin karşısına bakmaktan zevk duydukları erotik nesnelere veya özdeşleşebilecekleri imgeler çıkartarak, onlara skopofilik ve narsisistik hazlar sunmaktadır. Mulvey, bu süreçte, kadın ve erkeklerin ayrıldıkları noktalara odaklanır. “Bakmaktan alınan haz[zın] cinsel hiyerarşinin egemen olduğu bir dünyada aktif/eril ile pasif/dişil arasında ikiye yarıl[dığını]” öne süren Mulvey, biçimlendirici eril gözün fantezilerini dişil figürlere yansıttığını ve Hollywood filmlerinde kadınların bu bakış çerçevesinde yapılandırıldığını iddia eder (“Visual Pleasure and...” 63). Ona göre, Hollywood sineması, bakışı kadınların iktidarına ket vuracak şekilde kurmaktadır. Mulvey, kadınların filmlerde “bakılrlığı” (to-be-looked-at-ness) çağrıştıracak şekilde sunulduğunu ileri sürer (“Visual Pleasure and...” 63).

Mulvey'in makalesinde, dişi figürlerin erkekler üzerinde yarattığı tehdit psikanalitik terimlerle ifade edilir. Kadın, erkeklerin bakışına sunulmak ve erkeğe zevk vermek üzere teşhir edilirken, aynı zamanda Sigmund Freud'un öne sürdüğü iğdiş edilme endişesinin simgesi olarak tehdit edici bir konuma da sahiptir. Mulvey'e göre, erkekler bu durumla sadistik bir dikizleme (voyeurism) veya fetişleştirme (fetishism) konumuna yerleşerek baş eder. Dikizleme konumu, seyredilen kadının "değersizleştirilmesi", "cezalandırılması" ya da "kurtarılması" üzerine kuruludur (Laura Mulvey, "Visual Pleasure and..." 65). Fetişleştirme ise, kadının fetişe dönüştürülmesi ve dolayısıyla tehlikelerinden arındırılması anlamına gelir ("Visual Pleasure and..." 65).

Mulvey'in bakış kavramını eril kimliğin kurucu unsurlarından biri olarak değerlendirdiği bu makalesi, bakma hiyerarşileri yaratan güç ilişkilerinin feminist kuramcılar tarafından tartışılmasına ve birçok sinema filminin "eril bakış" ve "eril arzu"nun terimleri ile açıklanmasına yol açmıştır. Yürütülen tartışma, hem Mulvey'e destek veren hem de onun ileri sürdüğü görüşlere eleştiriler getiren çalışmalara esin kaynağı olmuştur. Mulvey'e getirilen eleştirilerden en önemlisi, eril bakış kavramı ile aslında daha karmaşık bir yapıya sahip olan toplumsal cinsiyet ilişkilerini ikilikler düzeyine indirgemektir. Kimi araştırmacılar, bu ikili sistemin "ırk, sınıf, milliyet ve toplumca kabul görmeyen cinsel eğilimlerin tarihsel deneyimlerini" görmezden geldiğini dile getirir (David Rodowick, *The Difficulty of Difference* 44). Elizabeth Ann Kaplan, erkeklerin sadece bakmadığını, "bakışlarının dişil bakışta var olmayan bir hareket ve sahiplenme gücü taşıdığını" ve kadınların "bakışı alı[p] geri yansıtabil[diklerini] ancak onunla harekete geçme[diklerini]" (Elizabeth Ann Kaplan "Is the Gaze Male?" 311) söylerken, Kaja Silverman, bakışın eril ve dişil öznelardan herhangi birine mal edilemeyeceğini iddia eder (Kaja Silverman, "Masochism and Subjectivity" 2-9). Pek çok araştırmacı, kadınların yönettikleri veya aktif roller aldıkları filmlerden hareketle, Mulvey'in görüşlerinin dişil bakış gibi bir kavramı destekleyecek biçimde tersine çevrilip çevrilemeyeceğini tartışır (Mary Anne Doane, "Film and the Masquerade..." 41-57; Miriam Hansen, "Pleasure, Ambivalence, Identification:..." 6-32; Linda Williams, "When the Woman Looks." 83-99).

1981'de Mulvey, "Görsel Haz ve Anlatı Sinemasına Ek" başlıklı yeni bir makale yayımlar. Bu makalede, daha önce detaylı bir şekilde ele almadığı kadın izleyicilerin deneyimlerine odaklanır ve onların sinemadan aldıkları hazzı tartışma konusu yapar². Mulvey, bu yazıda, Sigmund Freud'un cinsiyetler arasında yaptığı aktif/pasif ayrımının, sadece filmlere değil, "halk anlatıları ve mitler" gibi diğer popüler anlatılara da temel oluşturduğunu ileri sürer ve Freud'un kadın kimliğini eril cinselliği temel alarak oluşturduğunun altını çizerek, kadınların sinema perdesi

karşısında kendilerini “gizlice, neredeyse bilinçsizce, erkek kahramanla özdeşleşmenin sağladığı hareket ve kontrol özgürlüğünden” haz duyarken bulabileceklerini belirtir (Mulvey, “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure...’” 123-124). Böylece Mulvey, kadınların filmlerden ancak eril bakışla özdeşleşerek, yani metaforik bir erkekliği sahiplenerek haz alabilecekleri iddiasını dile getirmiş ve “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” makalesindeki görüşlerinin arkasında olduğunu bir kez daha vurgulamış olur.

Bakış kavramı, önüne getirilen eril/dişil sıfatları üzerinde yürütülen çetrefil tartışmalar ile birlikte, 1970lerin ikinci yarısından itibaren feminist sinema incelemelerinin temel hareket noktalarından biri konumuna gelir. Aslında bu yıllarda feminist edebiyat eleştirisi, kültürel olarak koşullandırılmış bakışı “kadın olarak yazmak” ve “kadın olarak okumak” gibi sorgulamalara temel oluşturan bir unsur olarak zaten odağına almıştı. 1969’da yayımladığı ünlü kitabı *Cinsel Politika*’da Kate Millett, D.H. Lawrence, Henry Miller ve Jean Genet gibi yazarların yapıtlarından hareketle, bu yazarların kendi saldırgan fallik benliklerini abarttıklarını ve kadınları cinsel nesnelere olarak sunduklarını iddia ederek eril bakış tartışmasını, henüz bu kavram Mulvey tarafından sinema çerçevesinde şekillendirilmeden önce, yazınsal düzleme taşımıştı (Kate Millett, *Sexual Politics* 235-361).

Millet’in ve Mulvey’in çizdiği yolda ilerleyen Teresa de Lauretis, 1984’te yayımladığı *Alice Doesn’t* adlı kitabında, anlatıların olay örgülerinin kendiliğinden eril ve heteroseksüel dünya görüşlerini kodladığını ileri sürerek, cinsel kimlikler arasındaki dengesizlik üzerine yürütülen bu tartışmada sinema ile yazınsal kurmaca düzlemlerini yan yana getirir. De Lauretis, klasik olay örgülerinin “kültürün aktif ilkesi”ni “eril” olarak tanımladığını ve “dişil”i onun içinden geçtiği “uzaya, temaya, matrikse ve maddeye” indirgediğini söyler (Teresa de Lauretis, *Alice Doesn’t* 119). Bu bakış açısı, kadınların edebiyat yapıtlarında pasif temsili ile ilgili pek çok eleştirel yoruma temel oluşturur.

Bu yazıda, eril bakış kavramının kuramsal ışığında ilerleyerek, Pınar Kür’ün 1976’da yayımlanan ilk romanı *Yarın Yarın* ile Emine Işınsoy (Öksüz)’nun 1974’te yayımlanan romanı *Sancı*’yı ele alacağım. *Yarın Yarın*’da Pınar Kür, 12 Mart atmosferinde yaşanan bir aşktan kesitler sunar. Mutsuz bir evlilik yürüten Seyda, kocasının uzak akrabası olan ve Paris’teki eğitimini yarıda bırakıp İstanbul’a bir devrimci olarak dönen Selim ile birlikte olarak, içine hapsoldüğü mutsuz evlilikten çıkış yolları aramaktadır. Seyda, Selim’i tanıdıktan sonra, yaşamını çevreleyen sınıfsal çelişkilerin farkına varır ve devrimci bir bilinç geliştirir. Bu anlatıya paralel olarak gelişen ikinci anlatıda, orta halli, muhafazakâr bir aileden gelen Aysel Alsan’ın, ailesinden gizli katıldığı

güzellik yarışmasını takiben cinselliğini kullanarak şöhretli bir hayat kadını oluşu konu edilir. Yarışmada bir fotoğrafçı olan Haluk tarafından keşfedilen Aysel, onun yanına yerleşir ve bir geceliğine (bakire olduğu için de yüklü bir paraya) Adanalı bir işadamına kiralanarak yeni hayatına başlar. Zamanla Seyda'nın kocası Oktay'ın da devamlı müşterilerinden biri haline geldiği Aysel, ona duyulan hayranlığı kullanarak şöhretini perçinler ve sonunda ünlü bir işadamı olan Sulhi Gebzeli ile evlenir. Seyda ve Oktay, gazetede düğün haberi ile birlikte 12 Mart darbesinin hemen ardından İstanbul'dan kaçan Selim'in ölüm haberini de görürler. Seyda sinir krizi geçirerek hastaneye kaldırılır. Oktay ise o gece eve baskın yapan polisler tarafından sorgulanır. Polisin Seyda'nın peşinde olduğunu öğrenen Oktay, vakit kaybetmeden ailesini İsviçre'ye kaçıtır ve roman, Seyda'nın bir sene sonra Türkiye'ye geri dönüp kendisini yine aynı kemikleşmiş, sahte, küçük burjuva ilişkilerin ortasında bulmasıyla sona erer.

Emine Işınsu'nun *Sancı'sı* da bir aşk üzerine kurulu. Dursun Önkuzu adlı bir ülkücünün yaşamöyküsünden esinlenerek kaleme alınmış olan bu romanda, üniversite öğrenimi için Zile'den Ankara'ya gelen Dursun, zengin ve Atatürkçü babasına inat devrimci olan ve başına buyruk tavırları ile dikkat çeken Leyla'ya tutulur ve kendisini bir çıkmazda bulur. Tanıştırıldıkları gün düşman kamplardan olduklarını öğrenen Dursun ve Leyla arasında elektrikli bir konuşma geçer. Dursun, kendisine meydan okuyan genç kızdan etkilenir ve gün boyunca onu aklından çıkaramaz. Alışılmadık tavırlarıyla üyesi olduğu örgüt içinde de dikkat çeken Leyla, örgütün liderlik kadrosundaki Seyhan'ın tecavüzüne uğrar ve ülkücülüğe ilgi duyan kardeşi Ali'yi ülkücülerden soğutmak için ona Dursun ve arkadaşlarının saldırısına uğradığını söyler. Ancak kardeşi, Dursun'un arkadaşlarının yardımıyla bir araştırma yapar ve gerçekleri öğrenir. Sokak çatışmalarının iyice kızışması üzerine Ali ve Leyla'nın babası Sabahattin Koç, aileyi Amerika'ya götürmeye karar verir. Bu süreçte Leyla örgütten ayrılmaya karar vermiştir ve bu kararı nedeniyle bir bedel ödeyeceğinin de bilincindedir. Roman, Leyla'nın hayatının tehlikede olduğu vurgusu ile gerilimi tırmandırır, ancak Dursun'un saldırıya uğrayıp hayatını kaybetmesi ile sona erer.

Pınar Kür ve Emine Işınsu, 12 Mart'ın çatışma ortamında kendilerini karşıt kamplarda bulan iki kardeş çocuğudur³. Yazdıkları romanlar bu çatışma ortamının zor koşullarını gözler önüne serer: *Yarın Yarın* ve *Sancı*, bireylerin kişisel mutlulukları ile ideolojik adanmışlıkları arasında yaşadıkları gerilimden hareketle, birey olmanın anlamını sorgular ve bu sorgulamada aşkın yerini tartışırlar. Her iki romanda da olayların akışını belirleyen, öyküye istekleri ve edimleri ile yön veren erkek karakterler bulunmaktadır. Kadınlar geçici olarak aktif roller üstlendiler de, yaptıkları nedeniyle acı çeker ve geldikleri son noktada, kendilerini erkekler tarafından kurtarılır

veya cezalandırılırken bulurlar. Bakış, anlatılardaki kadın-erkek ilişkilerinin kilit noktasına yerleşen bir unsur olarak, toplumsal cinsiyet rollerine içkin güç dinamikleri ile ilgili çözümlemelere yardımcı olabilecek gözahçı ipuçları sunar. Bu romanlarda erkeklerle kadınların bakış hiyerarşisindeki yerlerini tanımlamaya ve erkeklerin gözünden kadınların nasıl kaydedildiğini ortaya koymaya çalışacağım.

Devrimci Eril Bakış: Selim

Yarın Yarın, burjuva yaşam tarzına ve devrimcilik adına dayatılan koşullara eleştirel bir gözle bakmasının yanı sıra, kadınların toplumsal örüntüler içindeki yerini ve kendisini erkeklerin bakışları üzerinden kuruluşunu çarpıcı bir şekilde dile getiren bir roman. Küçük burjuva yaşantısını sorgulayan bir kadının iç dünyasına ilişkin zengin bir malzeme sunmasına karşın *Yarın Yarın*, toplumsal cinsiyet hiyerarşilerini ele alışı bağlamında ayrıntılı olarak incelenmemiştir. Bu roman da, pek çok 12 Mart romanı ile aynı kaderi paylaşarak, çoğunlukla gerçeklik düzlemine çekilmiş ve politik mesajları ön planda tutularak değerlendirilmiştir (Fethi Naci, *60 Türk Romanı*; Memet Fuat, "Bir Romandan Yola Çıkıp" 98-124).

Romanda devrimci eril bakışın en belirgin öznesi olan Selim'in bakış açısından üç kadın anlatılır. Bunlardan ilki Selim'in Paris'te tanıştığı ve bir süre birlikte olduğu Josette, ikincisi Seyda, üçüncüsü de Selim'i bir akşam evine davet eden işçi arkadaşlarından Memet'in karısı Kadriye'dir. Selim'in bu kadınlara bakışı, sadece kadınları değil, onların karşısındaki Selim'i de kurar. Selim Josette'in karşısında bir "öğrenci", Seyda'nın karşısında bir "öğretmen", Kadriye'nin karşısında da "küçük bir çocuk" rolüne bürünür. Romanda Selim'in bu üç farklı kadın karşısında kendisini yerleştirdiği konumlar, sürekli bir aktif/pasif yarılması üretir. Bu yarılma, bakan gözün ve aktif öznenin içine yerleştiği alanı eril bir alan olarak kurar. Kadınların bu alana girmeye çalışmaları, erkek roman kişilerini tedirginliğe sürükler.

Selim, Josette ile sürekli gittiği bir öğrenci lokantasında tanışır. Birbirini tanımayan bir sürü insanın birlikte yemek yediği bir masada birdenbire Josette'e dönerek kiraladığı odada bir zamanlar Baudelaire'in yaşadığından söz açar ve kızın "bu cümleyi bulmak için mi beklediniz bunca zaman" diyerek onu terslemesi ile Josette'in, kendisi farkında olmasa da, Selim'i uzun zamandır gözetlediği ortaya çıkar (Pınar Kür, *Yarın Yarın* 154). Sınıf bilincinden yoksun bir üniversite öğrencisi olan Selim, Josette ile ilişkisi geliştikçe, bilgisizliğini ve yüzeyselliğini açık açık ve neredeyse hakarete varan bir tonda yüzüne vuran bu genç kız karşısında travmatik bir iktidar kaybı yaşar. Seviştiklerinde, gözlerini "inadına koskocaman aç[an]" (155) doruk anında da, "gözlerini dört açıp kakhahalarla gül[en]" (156) on sekiz yaşındaki bu devrimci genç kız, bir

yandan Selim'in hayatındaki büyük boşluğu doldurur öte yandan da onu adını tam olarak koymadığı bir korku ile baş başa bırakır.

Josette'i kalabalıklar arasından fark edenin kendisi olduğunu zannederken aslında uzun zamandır onun tarafından gözetlendiğini anlayan Selim, bunun üzerine bir de bilgisizliği üzerine sert sözler iştirince, kendisinden daha bilgili olan kadını çocuklaştırmak ve Josette'in onun bilgisizliğinden duyduğu şaşkınlığı da "sevimsizlik" adı altında komikleştirmek yoluna gider (Pınar Kür, *Yarın Yarın* 159, 163). Anlatıcı, bir yandan Selim'in kızın sevişme konusundaki "şaşılacak" (155) ustalığından ve olaylara yön veren aktifliğinden duyduğu rahatsızlığı bilinçsizce dile getirmesini kaydederken, diğer yandan, Selim'in bu aktifliği başka bir düzlemde benimseyerek ve Josette'in liderliğini kabul ederek, onu "insan yerine koyduğu tek kişi" ilan edişini ve onun "okuduğu kitaplar[1] okumaya [ve] onlara Josette'in inandığı gibi inanma" çabasına kendisini kaptırışını anlatır (165).

Seyda ile olan ilişkisinde ise, Josette ile yaşadıklarının tersine, bakış dinamiğinin dinamosu Selim'dir. Selim, Seyda'yı ilk kez Oktay ile düğünlerinde görür ve çok etkilenir. Yıllar sonra kulüp yemeğinde "on yedi yaşının tüm içtenliğiyle ilk görüşte vurulduğu güzel gelini" (Pınar Kür, *Yarın Yarın* 123) yeniden karşısında bulduğunda da "gözlerini [Seyda'dan] ayır[amaz]" (53). Romanın belli başlı karakterlerinin kulüpteki akşam yemeğinde bir yemek masasının etrafında toplandığı bölümde tam bir bakış düellosu karşımıza çıkar. Seyda, "çevre masalardan arada bir yönelen, özellikle kendisine yönelen" (31) bakışlara ilgisiz, kocasının gözlerinde "durmadan büyüüp gizlenemez hale gel[en]" nefreti de görmeden (32) yuvarlak masada oturmaktadır. Kocasını Oktay, "Seyda'nın kendisine bakmaktan çekindiği[ni]" fark etmenin ve bunu kendisi ile yüzleşmekten duyduğu korkuya bağlamanın verdiği güvenle etrafı süzerken, "karısının ağzı açık ayran budalası gibi, kendi sol omzunun üstünden bir yerlere bakmakta olduğunu gör[ür]" (51). Seyda'nın hayranlıkla kimi seyrettiğini merak eden Oktay, karşısında Selim'i bulur. Oktay, "ilk konuşmaya başladıklarından beri, sarmaş dolaş olurken de, olduktan sonra da" Selim'in gözlerinin Seyda'ya kaydığını fark eder (53). Aralarında geçen diyalog, Selim'in Oktay'ı çileden çıkartan bu bakışı başlatan aktif özne olduğunu, Seyda'nın ise bakışı geri yansıttığını ortaya koyar:

"Seyda ablanı tanıdın mı?" diye sordu, "abla" sözcüğünün üzerine

basarak.

[...]

“Tanımaz olur muyum,” dedi Selim. “İlk onu tanıdım zaten. Sizi görmeden önce.

“Merhaba Selim,” dedi Seyda, alçak, tembel bir sesle. “Ben seni tanıyamadım doğrusu” (53).

Masa başındaki bu konuşmayı neredeyse Oktay’ın yüzüne bakmadan sürdüren Selim, o geceden sonra Seyda’nın yaşamında önemli değişikliklere yol açar.

Selim ve Seyda arasında gelişen aşka karşın, Seyda’ya erotik bakış, romanda Selim’den çok Oktay’ın üzerinden işlevselleştirilir. Kadın bedeninin ayrıntılarına gösterilen ilgi ve bedensel zevke düşkünlük, romanda Oktay’ın çarpık burjuva ahlâkının birer parçası olarak yer alır. Anlatıcı, evlenmeden önceki ilişkileri bağlamında Oktay ile Seyda’nın birbirlerine nasıl yakınlaştığının ve neler yaşadıklarının anlatıldığı bölümlerde erotik detaylar kaydeder. Selim ise Seyda’ya bakışına cinsel değil romantik anlamlar yükleyen biri olarak idealize edilir. Selim, kadın bedenine yönetilen nesneleştirici bakışa yabancı kılınmıştır: O, birlikte olmaya başladıkları günden aylar sonra Seyda’nın yüzünü yakından incelerken “güzelliğine hiç dikkat etmeden sevmiştim seni” diyen romantik bir kahramandır (Pınar Kür, *Yarın Yarın* 199).

Selim, Josette gibi Seyda konusunda da bir değer kargaşası yaşamaktan kurtulamaz. Bir yandan Seyda’yı “elde etmek” gibi bayağı bulduğu bir fiil ile birlikte düşünemez, ona sevgili sıfatını uygun bulmaz ve birlikteliklerine “alinyazısı” (Pınar Kür, *Yarın Yarın* 124) gibi kutsallık kokan sıfatlar yakıştırır. Diğer yandan, Seyda’ya devrimci heyecanlarını aynı coşkuyla paylaşmadığı için kızar ve onu insan bile olmamakla suçlar (284). Kadın imgesi yine bir idealleştirme/değersizleştirme çabasına takılır kalır. Selim’in imgeleminde kutsallık mertebeleri ile insanlıktan aşağı bir konum arasında gidip gelen Seyda zamanla, onun devrimci heyecanları ile bağdaşma ve Selim’in “yaşamına yön veren ülkü”ye layık bir kadın haline dönüşme çabası içine girer (283).

Seyda’nın Selim’e layık olmak için verdiği uğraş, romanda çarpıcı sahnelerle dile getirilir. Yaşamındaki pek çok ayrıntıyı, onun ne düşüneceğini hesaplayarak, Selim’in gözleriyle görmeye başlayan Seyda, üzerinde yattıkları halı çıplak gövdesini acıttığında bile bunun burjuva bir rahatsızlık olduğunu düşünüp “sevgisine saygısızlık ettiği” (Pınar Kür, *Yarın Yarın* 177) fikrine kapılan bir kadına dönüşür. Selim, ona artık “bir devrimci karısı” olduğunu hatırlatır ve “ikide bir ‘nereye gidiyorsun, ne işin var’ diye sormamayı” öğrenmesini tembihler (208). Seyda, örgüt

için çeviriler yapmaya, takma isimle dergilere yazı göndermeye, “bu konuda düşüncesi olacak denli ilerlemiş” biri olarak politik tartışmaları önemsemeye başlar (321). Yine de, Selim’in mutlak hayranlığını bir başka kadın kazanır.

Selim’in kutsal bir varlık karşısındaymış gibi etkilendiği ve “yüzüne dalıp gitti[ği]” tek kadın, Selim’in işçi arkadaşı Memet’in karısı Kadriye’dir (Pınar Kür, *Yarın Yarın* 275). Romanda Kadriye’nin anlatıldığı satırlar, bakışın eril bir alan olduğunu bir kez daha vurgular:

Kadriye, ağabeyinin dalga geçtiği kızlar gibi kıkırdasa, kırtsa bir temiz dayak yiyeceğini bildiğinden çevresine bakmaya bile korkardı. Aylarca çalıştıktan sonra bir tek erkek işçinin yüzünü görmemiş, pek çok kadın işçiye bile bakmamıştı. Çalışırken başı eğik, gözü tezgahta; yemekte, avluda, kapı önünde gene başı eğik, gözü yerde... (264)

Kadriye, evindeki ak örtülerle ve kocası Memet’ten öğrenip onunla birlikte giriştiği sendikal mücadele ile Selim’i adeta kutsal bir varlık gibi etkiler. Selim, varlığı ile “iddiasız”, ancak bulunduğu yeri böylesine dolduran başka bir kadın yoktur diye düşünürken ve annesinin bile ona hissettiremediği bir anaçlık duygusu ile sarmalanmış bulur kendisini (Pınar Kür, *Yarın Yarın* 275). Bu yüce duygulanımları da Memet dengeler. Karısını yükselen bilinci için överken onu “en bilgisizine en akli ermezine bile yolu yordamıyla bir şeyler anlatılırsa” devrimin gereklerinin kavranabileceğine iyi bir örnek olarak gösteren Memet, böylece diğer iki kadın için Selim’in zihninde devreye giren değersizleştirme işlemini dolaylı bir yoldan gerçekleştirir (274).

Yarın Yarın’da Selim’in devrimci eril bakışı karşısında üç farklı duruş kurulur. Genç yaşına karşın Selim’den daha bilgili ve bilinçli olan Josette eril bakışın otoritesini sarsarken, küçük burjuva yaşantısından rahatsız olan ama çıkış yolunu bulamayan Seyda bu otoriteyi kabullenir ve onun tarafından biçimlendirilmeye razı olur. Konuklarına sofraya kuran ancak erkeklerin arasına oturmaktan çekinen, başını örtüp örtmemek konusunda kararsızlık yaşayan Kadriye ise eril bakış karşısında kendisini görünmez kılmaya çalışarak farklı bir tutum sergiler. Selim, özgüvenini sarsan Josette’i küçük ukala bir kız olarak damgalar ve “değersizleştirir”, ona bağlanan Seyda’yı bir yönüyle kurtarılacak kadın, diğer yönüyle fetiş kadın olarak kurar, kocasının devrimci ülkülerini benimseyerek başı öne eğik bir kadın olmaktan yavaş yavaş da olsa kurtulan Kadriye’yi ise bir annelik metaforu içine yerleştirerek rahatlatıcı bir figüre çevirir.

Ülkücü Eril Bakış: Dursun

Sancı, *Yarın Yarın*'ın hikâye ettiği politik bilinçlenme sürecinin bir benzerini ülkücülük düzleminde kurar. Anlatının başkişisi Dursun, genç yaşlarından itibaren çevresindekileri incelemeye ve insan ilişkilerini sorgulamaya başlar, bir ülkücüyü ülkücü yapan değerlerin farkına varır ve 12 Mart sahnesine bir dava adamı olarak çıkar. Politik yönelimler ve ahlâk kuralları ile ilgili tartışmalar, bu anlatıda sürekli bir yerlilik tartışması ile iç içe geçmektedir. Bütün bu politik yükün altında, *Sancı* da, “birey”i tanımlamaya, onu toplumsal örüntülerin ve kadın-erkek ilişkilerinin içinde konumlandırmaya çalışır. “Solcu”ların ve oyundan “tapi çık[maya]” çalışan “Atatürkçü”lerin kışkırtıcı sözlerle eleştirildiği bu anlatı, yaşanan politik kutuplaşmanın ve o dönemde tüm ülkeyi etkisi altına alan şiddet ortamının “ülkücü” bir tarihyazımı olma çabası taşıdığını hissettirmektedir (Emine Işınsoy, *Sancı* 41).

Sancı'da, ülkücü eril bakışın en belirgin öznesi olan Dursun'un gözünden, annesi ve kız kardeşi Kadriye'ye ek olarak iki kadın daha anlatılır. Bunlardan biri, profesör Saadettin Koç'un başına buyruk devrimci kızı Leyla, diğeri de Dursun'un 15-16 yaşlarında Zile'de bir hastanede tedavi görürken tanıştığı ve yıllar sonra karşısına devrimcilerin tarafında çıkan Nurten hemşiredir. Bakış, bu anlatıda da bir aktif/pasif yarılması üretir. Kadınlar aktif özne konumundan çok pasif nesne konumuna yerleştirilir ve bakışın öznesi konumuna yerleşmeye çalışmaları romanın dönüm noktalarındaki gerilim anlarına denk düşer.

Leyla, Dursun'un kafasındaki alışıldık kadın rolünü karşılaştıkları ilk anda geçersiz kılar. İlk ayaküstü konuşmalarında Dursun'u “baştan ayağa” (Emine Işınsoy, *Sancı* 58) süzen Leyla, Dursun'u gözlerini ondan kaçırmak zorunda bırakır. Bu durum karşısında bocalayan Dursun, kendisini yenilgiye uğramış hisseder ve hemen uzaklaşır. Dursun'un Leyla karşısında yaşadığı bocalama, romanda şehirli bir kadın karşısında yaşanan “aşağılık kompleksi”nin bir sonucu olarak değerlendirilir ve böylece Dursun'un “taşralılığı” ve orada öğrendiği manevi değerlerle bağlandığı ülkücülük, çocuksu bir saflıkla çerçevelenir. Dursun'un çabucak kaçırmak zorunda kaldığı bakışı, Leyla'yı hem güçlü, deneyimli ve tehditkâr biri olarak kurar, hem de onu bir terbiye eksikliği ile donatır: “Baksana ne serbest konuşuyor, pek rahat! Oysa kız kısmı biraz edepli olmalı. Ne dedi bana, ‘Durun, durun gitmeyin, hiç komando görmedim, Bozkurt da...’ Ya ben ne cevap verdim. Hayvanat bahçesine gidin...Yok yahu böyle mi söyledim, kendimizi hayvan yerine mi koydum” (61).

Dursun'un gözünde Leyla, *Yarın Yarın*'da Selim'in gözünde Seyda'nın olduğu gibi, bir kurtarılabilecek kadın/fetiş kadın ikilemi içine sıkışır. Dursun için Leyla, bir yönüyle kırılğan ve

hayran olunası “menekşe gözlü” (Emine Işınsu, *Sancı* 61) bir kadın, bir yönüyle de ait olmadığı bir dünyada kimliğini yitirmiş, acınacak biri olarak şekillenir. Leyla, devrim idealini kışkırtıcı sözlerle sorgulamasının cezası olarak yaşadığı tecavüzün bir sonucu olarak, zamanla korunma ihtiyacı duyan, daha pasif ve kendisini karşı tarafın hareketlerine göre ayarlayan bir kadın rolünü benimsediği ve devrimcilik macerasından büyük ölçüde uzaklaştığı halde, Dursun’un gözünde yitik bir dünyaya ait bir insan olarak kalmaktan kurtulamaz.

Ülkücülüğün tıpkı “kızlık” gibi bir saflık söylemi üzerine inşa edildiği bu romanda cinsellik kirli bir ayrıntı olarak belirginleşmektedir. Romanda devrimci gençliğe atfedilen cinsellik, bir paylaşımından çok, örgüt liderlerinin kızlarla zor kullanarak birlikte olması gibi bir kaba kuvvet çerçevesi içine yerleştirilir ve anlatıda eril bakışın erotik haz boyutu devrimci gençler ile sınırlanır. *Yarın Yarın*’da kadın bedeninin ayrıntılarına odaklanan çarpık burjuva ahlâkının üstlendiği rolü, *Sancı*’da benzer bir çarpıklık atfedilen devrimci sol ahlâk üstlenir. Leyla’yı bedensel özelliklerine dikkat ederek süzenler, gözlerini dudaklarından (Emine Işınsu, *Sancı* 222), göğüslerinden alamayanlar (290) hep Dursun’un düşman bellediği taraftandır. Leyla’nın örgüt konusunda yaşadığı pişmanlık, erkekler konusunda bir pişmanlığı da içerecek şekilde vurgulanır: “hep gözü, saçı, dudağı, vücudu” ile ilgilenen, “güzelliğini öven” (299) erkekler ve bir türlü “tüm davranışları ve tutumu ile” benimseyemediği komünistlik (300), Leyla’yı seçimlerini düşünmeye iter.

Sancı’da devrimcilere atfedilen erotizm bir ölçüde de patetiktir. Leyla ile zorla birlikte olan Seyhan, adam öldürürken Leyla’yı düşündüğünü söyleyen (Emine Işınsu, *Sancı* 88) ve daha sonra Leyla’ya tecavüzünü hatırlarken de çakısını vücuduna saplayarak duyduğu acıyla tatmin olan hastalıklı bir tip olarak çizilir (167). Karşı tarafın kötülenmesi esasına dayanan bu cinsellik anlatısı Nurten hemşireyi de biçimlendirir. Nurten hemşire, romanda devrimciler tarafından bedensel olarak kullanılan bir kadın olarak anlatılır. Birlikte olduğu bir doktor onunla evlenmediği için burjuvalara düşman kesilen ve kendisini devrimci ilan eden (261) Nurten hemşire, Dursun’un ilk gençlik anılarında hastaları azarlayan, çektikleri acıları aşağılayan, neredeyse sadist bir karakter olarak ortaya çıkar. Bütün olumsuzluklarına karşın Dursun, Nurten hemşireye “belli belirsiz acı[dığımı]” hatırlar (74).

Yıllar sonra karşılaştıklarında da, Dursun’un bu nedeni belirsiz acıma duygusu belirgin bir vurgu ile anlatılır ve böylece “karanlık kadın”dan “kurtarılacak kadın”a ince bir geçiş açılır (Emine Işınsu, *Sancı* 254). Ancak Dursun, onu yolundan çevirmeye ve “devrimcilik” adı altında yaşadığı bu kirli hayattan kurtarmaya çalışsa da, Nurten hemşirenin kayıtsızlığını aşamadığı için,

sonunda “bir küçük aptal kadının bir küçük aptal enkazı” ile karşı karşıya olduğuna ikna olup vazgeçer (269). Dursun’un ülkülerini, eril otoritesini ve kurtarıcılığını bunlara kayıtsız kalarak reddeden Nurten hemşire de, Leyla kadar yıkıcı bir şekilde olmasa da, Dursun’un eril iktidarını sarsar ve Dursun, son çözümlemede, bu kirletilmiş kadınların aslında kurtarılmaya değer olmadıklarına karar verir.

Dursun, kız kardeşi Kadriye karşısında da kurtarıcı/öğretmen rolüne bürünür, ona okuması için kitaplar gönderir, emperyalizmi ve komünistlerin amaçlarını anlatır (Emine Işın, *Sancı* 343). Dursun ile Kadriye arasında geçen konuşma, aralarındaki öğretmen-öğrenci ilişkisini önce özgür bir alan olarak kurar. Dursun, Kadriye’ye sadece onların kitaplarını değil, “solcuların yazdıklarını da oku[masını]” ve okuduklarını kafasında tartmasını tembihler (343). Bu konuda serbest bırakılmasına şaşırarak Kadriye’ye önce “akıllı” bir kız olduğunu söyleyen ve onun “sağlıklı bir seçim” yapabileceğine inandığını belirten Dursun, Kadriye’nin aldığı cesaretle “Amerikan emperyalizmi...” diye başladığı cümleyi bitirmesine ise izin vermez: “çocuk kim diyor sana Amerikan uydusu olalım diye! Yoksa sen de inaniyor musun bize atılan çamurlara? [...] Türkiye’nin çıkarları var! Bu çıkar neyi, nasıl gerektiriyorsa, öyle hareket edilir, tamam mı, böyle düşün” (343).

Sancı’da kadınlar, Dursun’un eril bakışı karşısında benzer konumlara yerleşirler. Sınıfsal ve ideolojik farklılıklar onları birbirinden ayırsa da, hepsi birbirine benzer kimliklere sıkıştırılmıştır. Dursun güzelliğinden etkilendiği Leyla’yı hem bir haz nesnesi olarak yüceltir hem de devrimciliği nedeniyle onu kurtarılması gereken kadınların safına katar. Dursun’un gözünden Nurten hemşire de hem saplandığı yaşamdan kurtarılması gereken bir kadın hem de karanlık bir figür olarak görülür. Kadriye ise uysal ancak kontrolsüz bırakılması durumunda kurtarılması gereken kadınların arasına karışabilecek bir genç kız olarak değerlendirilir.

Eril Bakış Karşısında Kadınlar

Yarın Yarın ve *Sancı*’da kurulan “devrimci” ve “ülkücü” eril bakışların, her ne kadar kadınları cinsel nesnelere olarak görmeyen ve duygusal yanları ağır basan erkek figürlere atfedilseler de, biçimlendirici bir gücün simgesi olarak belirginleştiğini söyleyebiliriz. *Yarın Yarın*’da Selim, *Sancı*’da ise Dursun, karşılarına çürümüş bir ahlâk anlayışının ve düşkünlüğün simgesi olarak yerleştirilen diğer erkeklik rolleri arasından sıyrılırlar ama kadınlarla kurdukları ilişkilerde, romanın olumsuz erkek tiplerine benzer şekilde, bir hükmetme ve yönetme arzusunu yansıtırlar. Romanlarda, Mulvey’in erkeklerin kadınlara bakışında ayırt ettiği her üç kategori de (“değersizleştirilme”, “cezalandırma” ve “kurtarma”) işlevselleştirilir. Selim ve Dursun, kadınları

nesneleştirir ve onların iktidarlarını ketlerler.

Selim ve Dursun'un karşılarında konumlandırılan kadınlar, çatışma ortamında şekillenen benliklerini çevreleyen güç ilişkileri üzerine düşünürler ancak nesneleştirilmelerini derinlemesine sorgulamazlar. Baskıdan kurtulmak için buldukları çözüm, bir diğer güç odağına sığınmaktan ibarettir. Seyda, Oktay'dan Selim'e, Leyla ise Seyhan'ın yönettiği bir yaşamdan babasının önderliğinde kurulan bir başka yaşama sığınır. Selim, Seyda'yı onun yaşamını sarmalayan çarpık bilinçten kurtarır ve ölür. Dursun ise Leyla'yı bir diğer çarpık bilinç içine çekenlerle vuruşurken hayatını kaybeder. Seyda, Selim'den önceki yaşamına, eş, anne ve ev kadını kimliğine geri döner. Leyla da aşırılıklarını törpüler ve babasının kendisi için aldığı kararlara uyan bir kadına dönüşür.

Çevrelerindeki erkeklerin hareketleri ile yön verilen yazgıları nedeniyle, hem Seyda hem de Leyla, tutarlı birer öznenen çok, ideolojik ve sınıfsal çatışmaların üzerinde cisimleştiği birer alan olarak belirginleşmektedir. 12 Mart'a damgasını vuran politik tartışmanın ağırlıklı olarak erkek öznelerin kişilikleri ve eylemleri üzerinden görünür kılındığı bu romanlarda Seyda, Selim ve Oktay ile simgelenen bir küçük burjuva-devrimci sol çatışmasının ortasındaki, Leyla ise Dursun ve Seyhan ile simgelenen bir başka ideolojik ve sınıfsal çatışmanın ortasındaki çatışma alanından ibaret kalır. Seyda ne tam anlamıyla bir küçük burjuvadır ne de bir devrimci olabilir; benzer şekilde, Leyla da kendisini ne küçük burjuva ve Atatürkçü ailesinin, ne de komünist arkadaşlarının yanında konumlandıramaz. Her iki roman da olay örgüleri ile klasik (pasif) kadınlık ve (aktif) erkeklik rollerini güvence altına almaktadır. Romanlarda ön plana çıkan kadınlar, yaşamlarını kendi doğruları ile kuramaz ve zor duruma düştüklerinde kendi kendilerini kurtaramazlar. Seçimleri nedeniyle örselenir ve cezalandırılırlar.

Yarın Yarın ve *Sancı*'nın 1970'ler Türkiye'sinde yıkıcı bir çatışma içinde olan karşıt görüşlere mensup yazarların kalemlerinden çıkmış olmalarına karşın, erkeklik ve kadınlık rolleri arasındaki güç dengesi konusunda bu denli ortaklaşabilmeleri eril bakış kavramı üzerindeki tartışmaları daha da ilginç kılıyor. Bu ortaklık, bugün artık tek bir "erkeklik"ten değil ama "erkeklikler"den ve benzer bir şekilde, tek bir "kadınlık"tan değil ama "kadınlıklar"dan söz edebiliyor olmamızın, toplumsal cinsiyet kimlikleri arasındaki hiyerarşiyi ortadan kaldırmak için yeterli olmadığının bir göstergesi. Mutlak özellikler atfedilen "erkek" kavramının "erkeklikler" gibi çoğulcu bir kavram ile yer değiştirdiği günümüzde, birbirinden farklı ve daha karmaşık toplumsal cinsiyet rolleri tanımlamasına karşın, bu rollerle yine tek bir düzlemde, güç ilişkileri, "erk" ve "itaat" çerçevesinde hesaplaşılmaya çalışıldığı düşünülecek olursa, açıkça patriyarkal

veya hegemonik olmasa da, “erkeklik” rollerinin “kadınlık” rolleri ile kültürel yapılara ve zamana göre farklılıklar gösteren temel karşıtlıklar içerecek şekilde kurulmakta olduğu görülecektir.

Bu karşıtlıkların birinin bakış kavramı çerçevesinde şekillenen görsel hiyerarşi ve bu hiyerarşinin imlediği “muktedir olma” konumu ile ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Bakış, bakan ve bakılan arasındaki yarılmayı bıkmadan usanmadan yeniden üretmekte ve varolan güç ve hakimiyet dengesizliğini belirginleştirmektedir. *Yarın Yarın* ve *Sancı*, benliklerini yaşamlarındaki erkeklerin bakışlarına ve arzularına teslim eden kadın karakterler ile, “aşk”ın da bu iktidar savaşımının bir parçası olduğunu vurgularlar. *Yarın Yarın* ve *Sancı*’nın kadınların bakışın öznesi de olabileceklerini birer anıştırma ile geçiştirmesi ve her iki romanın sonunda bu tip kadınların içine düştüğü derin mutsuzluk ve acizlik, eril bakışın üstünlüğünü tescilliyor. Kadınların kaleminden de eril söylemi yeniden üreten ve kadınları erkeklerin görmek istediği gibi gösteren anlatılar okuyabiliyor olmamız, *Yarın Yarın* ve *Sancı* arasındaki ortaklığı daha da ironikleştirmektedir.

KAYNAKLAR

David Rodowick. *The Difficulty of Difference: Psychoanalysis, Sexual Difference & Film Theory*. New York: Routledge, 1991.

Elizabeth Ann Kaplan. “Is the Gaze Male?” Yayına Hazırlayan: Ann Snitow ve Christine Stansell. *The Powers of Desire* içinde. New York: Monthly Review Press, s. 309-27, 1983.

Emine Işınsu. *Sancı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1998.

Fethi Naci. *60 Türk romanı*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1998.

Jacques Lacan. “The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis.” (Çeviren: A. Sheridan). Yayına Hazırlayan: Jacques-Alain Miller. New York: Norton, 1981.

Jean-Paul Sartre. *Being and Nothingness (L'être et Le Néant)*. New York: Editions Gallimard, 1992.

Kaja Silverman. “Masochism and Subjectivity.” *Framework* 12, s. 2-9, 1980.

Kate Millett. *Sexual Politics*. Essex: Granada Publishing, 1971.

Laura Mulvey. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." Yayına Hazırlayan: Sue Thornham. *Feminist Film Theory: A Reader* içinde. Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 58-69, 1975.

Laura Mulvey. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by King Vidor's *Duel In the Sun* (1946)." Yayına Hazırlayan: Sue Thornham. *Feminist Film Theory: A Reader* içinde. Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 122-30, 1999.

Linda Williams. "When the Woman Looks." Yayına Hazırlayan: Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp ve Linda Williams. *Re-vision: Essays in Feminist Criticism* içinde. Frederick: University Publications of America, s. 83-99, 1984.

Mary Anne Doane. "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator." Yayına Hazırlayan: Patricia Erens. *Issues in Feminist Film Criticism* içinde. Bloomington: Indiana University Press, s. 41-57, 1990.

Memet Fuat. "Bir Romandan Yola Çıkıp." *İncelemeler* içinde. İstanbul: Adam Yayınları, s. 98-124, 2002.

Michel Foucault. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Random House, 1995.

Miriam Hansen. "Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship." *Cinema Journal* 4, 6-32, 1986.

Pınar Kür. *Yarın Yarın*. İstanbul: Everest Yayınları, 2004.

Slovaj Zizek. *The Fright of Real Tears: Krystof Kieslowski between Theory and Post Theory*. London: BFI Publishing, 2001.

Teresa de Lauretis. *Alice Doesn't*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

* 12 Mart romanlarındaki erkeklik söylemlerine odaklanan doktora tezi çalışmamın ilgilendiği sorulardan doğan bu yazının eski bir versiyonu 7 Aralık 2005 tarihinde Bilkent Üniversitesi'nde düzenlenen "Türk Edebiyatında Aşk" konulu sempozyumda bildiri olarak sunulmuştur.

¹ Bu makalenin Nilgün Abısel tarafından yapılan Türkçe çevirisi 25. *Kare* dergisinde yer aldı. Laura Mulvey. "Görsel Haz ve Anlatı Sineması." 25. *Kare* 21 (Ekim-Aralık 1997): 38-46.

² Bu makale, *Framework* dergisinin 15. sayısında yayımlanır. Laura Mulvey. "Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Framework* 15-16-17 (Yaz 1981): 12--15.

³ Pınar Kür ve Emine Işınsu'nun annelerinin kardeş olduğuna ilişkin hatırlatması için Başkent Üniversitesi'nden Nesrin Tağızade Karaca'ya teşekkür ederim.