

WOMAN REVOLT IN THE SHORT STORIES OF NEZİHE MERİÇ

DUYGU ZAPTİYE

BOĞAZİÇİ UNIVERSITY

2023

WOMAN REVOLT IN THE SHORT STORIES OF NEZİHE MERİÇ

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
Duygu Zaptiye

Boğaziçi University

2023

NEZİHE MERİÇ ÖYKÜLERİNDE KADIN BAŞKALDIRISI

Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Yüksek Lisans Tezi

Duygu Zaptıye

Boğaziçi Üniversitesi

2023

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Duygu Zaptiye, 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

Woman Revolt in the Short Stories of Nezihe Meriç

This study examines the position of women in selected short stories of Nezihe Meriç and argues that both Meriç's writing style and the characterization of women in her stories are forms of revolt against patriarchal norms. The introduction chapter reviews some prominent critical works on Meriç's stories and proposes a theoretical base for the thesis by juxtaposing feminist literary criticism and Julia Kristeva's concept of *intimate revolt*. The following two chapters provide close readings of selected short stories in this theoretical framework. While the second chapter focuses on the stories dealing with the personal dilemmas of modern women, the third chapter centers on the stories in which the socio-political conditions underlying these dilemmas can be seen. Additionally, both chapters discuss how the textualization of women's problems works by drawing attention to the narrative techniques Meriç used.

ÖZET

Nezihe Meriç Öykülerinde Kadın Başkaldırısı

Bu çalışma Nezihe Meriç'in seçili öykülerinde kadının konumuna odaklanmakta ve hem Meriç'in yazım şeklinin hem de öykülerindeki kadınların karakterizasyonunun başkaldırı biçimleri olduklarını öne sürmektedir. Giriş bölümünde Meriç'in öykülerine yapılmış eleştiriler gözden geçirilmekte ve feminist edebiyat eleştirisiyle Julia Kristeva'nın içsel başkaldırı kavramı birleştirilerek teze teorik bir temel sunulmaktadır. Sonrasındaki iki bölüm seçili öykülerin bu teorik çerçevedeki yakın okumalarını sunmaktadır. İkinci bölüm modern kadının kişisel ikilemleriyle ilgili öykülere odaklanırken üçüncü bölüm bu açmazların altında yatan toplumsal şartların görülebildiği öyküleri merkezine almaktadır. Buna ek olarak iki bölümde de Meriç'in kullandığı anlatı tekniklerine dikkat çekilerek kadınların sorunlarının nasıl metinselleştirildikleri tartışılmaktadır.

TEŞEKKÜR

Tez yazma sürecim boyunca beni her zaman güler yüzüyle karşılayan, destekleyen ve ufuk açıcı fikirleriyle yol gösteren sevgili danışmanım Zeynep Uysal'a teşekkür ederim. Lisans ve yüksek lisans eğitimim sürecinde bilgi ve birikimleriyle bu tezin yazılmasına vesile olmuş hocalarım Veysel Öztürk, Halim Kara, Fatma Büyükkarcı, Erol Köroğlu ve tez jürimde de bulunan Olcay Akyıldız'a teşekkürü borç bilirim. Tez jürimde olmayı kabul edip değerli fikirleriyle tezime katkı sağlayan Pelin Aslan'a teşekkür ederim. Tezimi baştan sona sabırla okuyan ve desteğini her zaman hissettiğim sevgili hocam Yüce Aydoğan'a ve lisans hayatımın ilk yıllarından beri her zaman yanımda olan, bu yorucu süreçte de beni her daim destekleyen sevgili hocam Aylın Vartanyan'a çok teşekkür ederim.

Her yorulduğumda, çıkmaza düştüğümde ve yapamayacağımı düşündüğümde aynı şeyleri gerektiği zaman tekrar tekrar anlatıp bıkmadan usanmadan yanımda olan, tüm süreci beraber geçirdiğim, tezimi baştan sonra ayrıntılı bir şekilde okuyup her zaman fikirleriyle yol gösteren İsmet Tarık Gölge'ye çok teşekkür ederim. Ve tabii ki bu noktaya gelmemde büyük emekleri olan anneme, babama ve ablama bu süreçte yanımda olup beni her anlamda destekleyip kucakladıkları ve yüreklendirdikleri için çok teşekkür ederim. Aramıza tez sürecinde katılan, bana teyzeliği tattıran, varlığıyla en büyük neşe ve motivasyon kaynağım olan yeğenim Mete'ye de çok teşekkür ederim.

Son olarak bu süreç boyunca yakınmalarımı ve tezle ilgili sorunlarımı her zaman dinleyen dostlarım Zeynep Hazal Sevinç'e, Gökçen Çiflik Chamberlin'e, Gözde Bilgin'e, Dilan Diş'e, Ezginur Okutan'a ve Hazal Dalak'a yanımda oldukları için teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ.....	1
1.1 <i>Başkaldırı</i> kavramı ve Julia Kristeva	11
1.2 Nezihe Meriç, kadın ve feminist eleştiri	13
BÖLÜM 2: KENDİ HİKÂYESİNİ YAZAN KADINLAR	15
2.1 <i>Bozbulanık</i>	18
2.2 <i>Topal Koşma</i>	44
2.3 <i>Menekşeli Bilinç</i>	60
BÖLÜM 3: TOPLUMSAL CİNSİYETE DAİR UYANIŞLAR.....	72
3.1 <i>Bozbulanık</i>	73
3.2 <i>Topal Koşma</i>	81
3.3 <i>Menekşeli Bilinç</i>	104
BÖLÜM 4: SONUÇ.....	125
EK: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT).....	130
KAYNAKÇA.....	133

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Nezihe Meriç öyküleri yazıldıkları dönemin toplumsal şartlarıyla kentte sıkışmış modern kadının buhranlarının iç içe geçtiği, modern anlatı teknikleriyle örülmüş bir anlatı evreni sunar. Öyküler modernleşme sürecini sürdüren genç cumhuriyetin kent hayatına oldukça bireysel bir yerden yaklaşarak ışık tutarlar. Cumhuriyetin yetiştirdiği ilk kuşağın bir mensubu olan Meriç, öykülerinde tam da bu kuşağın bunalım ve çelişkilerini anlatır. Yeni bir devletin yeni eğitim anlayışıyla yetişen ve belli yönlerden kalıpları, gelenekleri kırıp yüzünü batıya çevirmeye çalışan bu kuşak, bir yandan da muasır medeniyetler seviyesine ulaşma idealinin yükünü omuzlarında taşır. Sorumluluk duygusuyla ezilirken bir yandan da kendini gerçekleştirmenin peşine düşen bu modern kadın, onun iç çatışmaları ve bunların günlük hayattaki tezahürleri Meriç öykülerinin ana malzemesini oluşturur. Bu malzemenin kurgulanışında hem tarihsel hem varoluşsal hem de edebi açıdan özgün bir başkaldırı tavrını görürüz. Karakterler tarihsel ve toplumsal yüklerin altında çeşitli içsel sorgulamalar yaşar ve hem kimliklerini hem de etraflarını saran değerleri yeniden düşünürler. Bu karakterlerin zihinlerini metne aktarmayı hedefleyen çeşitli modern anlatı teknikleriyle edebi anlamda bir yenilik arayışı ve başkaldırı alanı oluştururlar. Bu tez, Nezihe Meriç edebiyatındaki çeşitli başkaldırı biçimlerinin ve bunların toplumsal cinsiyetle ilişkilerinin izini sürüp metinlerde nasıl tezahür ettiklerini tespit edecektir. Başkaldırı kavramı Julia Kristeva'nın kavramsallaştırması üzerinden ele alınacak ve hem bir kadın yazar olarak Nezihe Meriç'in edebi yenilikçiliği hem de öykülerdeki kadın karakterlerin tavırları başkaldırı olarak değerlendirilecektir. Eril edebiyat dünyasında yenilikçi bir kadın yazar olarak Nezihe Meriç'in konumu ve

öykülerindeki kadın karakterler incelenirken feminist eleştirinin imkânlarından yararlanılacaktır.

1925 doğumlu olan Nezihe Meriç, cumhuriyet döneminde doğup yetişen ilk öykücülerdendir. Büyük çoğunluğu kadınlardan oluşan karakterlerinin iç dünyalarını ve günlük yaşantılarından kesitleri kaleme alır. Neredeyse kadın edebiyatçının olmadığı bir zamanda dönemine göre radikal fikir ve konuları öykülerine dahil eder ve ses getirir. Büyük olaylar, çarpıcı durumlar yerine basit ve gündelik durumlara karakterlerin zihnen verdikleri tepkiler ön plandadır. Modern anlatı teknikleri vasıtasıyla kadının iç dünyasına yönelen, doğrudan kadını anlatan ilk öykücüdür. Meriç'in öykü serüveni 1950 yılında Ankara'da çıkan *Seçilmiş Hikayeler* dergisine bir hikâye göndermesiyle başlar ve öyküsünün yayımlanmasıyla derginin sahibi Salim Şengil'in dikkatini çeken Meriç, kendisi adına 1951 yılında Şengil tarafından özel bir sayı hazırlanmasıyla edebiyat dünyasına tam olarak adım atmış olur (Şahin, 2020, s. 22). Genç yaşta güçlü bir şekilde öne çıkma fırsatına sahip olan Meriç, bu özel sayı sayesinde kaleme aldığı "Alaturka Şarkılar", "Evin Tuzu Biberi", "Kurumak", "On Sekiz Yaşında Biri", "Sinir Hastalıkları Mütahassısı", "Keklik Türküsü", "Dışarıklı", "Oda Müziği" adlı sekiz öyküsünü edebiyat okurları ve eleştirmenleriyle buluşturur (Bezirci, 1999, s. 34). Hazırladığı özel sayıyla da yetinmeyen Şengil, bu sayıya Hamdi Olcay, Şahap Sıtkı, İlhan Tarus gibi eleştirmenlerin Meriç hakkındaki görüş ve değerlendirmelerinin yer aldığı "Ne Düşünüyorlar?" başlıklı bir bölüm de ekler. Tüm bu çabalar sonucunda Meriç'in yazdığı öyküler erkek eleştirmenler tarafından övgü dolu eleştiriler alırken derginin sahibi Şengil, olumlu eleştirilerinin önüne "bütün gençliğine, acemiliğine rağmen" ifadelerini de ekler (Özata Dirlikyapan, 2019, s. 88). Bu övgü dolu eleştirilerin yanında yine övgü dolu gözükten "Kitapçı vitrinlerini boydan boya süsleyen allı-

morlu öpücük yayınlarının gençlik tarafından sömürülürcesine okunduğu bu devirde, Nezihe Meriç Hanımın makbûl bir yolla ciddi sanatın bir dalında kendini yorması, şükranla karşılanmak lâzımdır” gibi satırlarla aslında erkek tahakkümü altında küçümsenen kadın yazınının dışında tutulur Meriç (Termen, 1951, s. 82). Bu yorum, bu tezin yazılış amacıyla da bağlantılı olarak dönemin edebiyatının ve edebiyat anlayışının ne kadar erkek egemenliği altında olduğunu gözler önüne serer. Böylece daha ilk öykülerini yayımlamasıyla erkek egemen edebiyat ortamından ilk eleştirilerini de almış olur ve bu eleştiri zinciri yıllar boyu benzer kalıplarla devam eder.

Meriç, yazmaya başladığı 50’li yılların ortamını *Üçüncü Öyküler*’de şöyle değerlendirir:

Ellili yıllar, kurulan – kurulması başlanan yeni düzenin bozulmaya, devrimlerin yozlaşmaya, ödünlerin verilmeye başlandığı yıllardır. Cumhuriyetin getirdiği coşkuyla yetişmiş olan Cumhuriyet Kuşağı bu başına gelenleri birden anlayamamış, başkaldırmış, kafa tutmuş, bunlar yapıtlarına yansımış, yasaklar, cezalandırmalar, kaynaşma başlatmıştır. Yazarlar, bu karmaşayı, değişmeye başlamış olan toplumu- hem yenilenmeye başlamanın heyecanı hem bozulmasının, eskiye dönmeye başlamasının getirdiği dayanılmazlıkla toplumsal kaynaşma olarak olsun, bireyin iç dünyasındaki gelgitler olsun- dört bir koldan yazmaya başlamışlardır (aktaran Erenci, 2011, s. 2).

Meriç’in söz ettiği devrimlerden ödün verme süreci dönemsel bir kırılma ve bireysel bir sorgulamaya kapı açar. Artık cumhuriyetin bireyleri yetiştikleri tektipleştirici kültürü sorgulamaya ve yer yer ona başkaldırmaya başlarlar. Meriç bu kırılmayı öykülerine taşıyan yazarlardan biri, öykülerindeki karakterlerse onu bizzat yaşayan bir yazarın gözlemlerinin ürünleridir.

Toplumsal bir kırılmayı ve onu deneyimleyen kadınların yabancı oldukları yeni deneyimlerini edebiyata taşımak yeni yazınsal arayış ve deneyleri de beraberinde getirir. Yıldız Ecevit (2001), “Modernist yazarı deneysel biçimciliğe iten

ana nedenlerden biri; yazarın nasıl biçimlendireceğini/kurgulayacağını tam olarak kestiremediği soyut bir iç dünyanın/bilincin/bilinçaltının, kurgunun odağına gelip yerleşmesidir” diyerek modern tekniklere duyulan ihtiyacın altındaki nedeni özetler (s. 42-43). Nezihe Meriç’ın metinleri de işte bu yeni ve farklı anlam dünyasının ve bu dünyayı metne taşıma arayışının ürünleridir. Toplumsal kırılmaya bireyin gözünden bakmak demek onun ruhuna yönelmek, psikolojisini ve çelişkili iç dünyasını aktarmak demektir. Bu da yeni yazınsal teknikleri beraberinde getirir. Meriç, öykülerinde bilinç akışı, iç monolog, zamanda ileri ve geri gidiş gibi anlatı tekniklerini sıkça kullanarak modern bireyi metinlerine taşımanın yollarını arar. Öyle ki kimi zaman hiç aksiyona geçmeyen, öykü boyunca öylece duran karakterler üzerine kurulu öyküler görürüz. Asım Bezirci’nin (1999) bir kusur olarak dile getirdiği “[h]ikayelerde eylemden çok konuşmayla, olaydan çok tasvirle, hareketten çok çözümlemeyle, fiilden çok sıfatla karşılaşırız” tespiti aslında kusurdan çok bu yeni tekniklerle ilgilidir (s. 82). Franco Moretti’ye (2004) göre modern birey çok fazla sayıda uyarıya maruz kalır ve bunların tümünü aktarabilecek bir teknik olarak bilinç akışı ortaya çıkar (s. 194). Nezihe Meriç’in öykü dünyasındaki bireylerin modernleşen genç bir ülkenin fertleri olduklarını da düşününce uygulanan bu tip tekniklerin kusurdan ziyade yeni anlam dünyasını yansıtmak için yöntem arayışı olduğu görülür. Karakterler arası iletişim, eylem ve diyaloglar aracılığıyla sağlanmaz. Anlatısal odak tek karakterde kalır, diğer karakter yalnızca onun düşünceleri üzerinden okura aktarılır. Bahsi geçen toplumsal kırılmayı farklı şekillerle deneyimleyip farklı tepkiler veren kişiler, kimi zaman ironik bir anlatımla alaya alınırken bazen de olduğu gibi anlatılır. Tüm bu tekniklerin ortak noktasıya yeni bir insan tipini ve onun deneyimini okura en iyi şekilde anlatacak anlatı evrenini

inşa etme arayışıdır. Bu arayış, yerleşik edebi konvansiyonlara karşı bir başkaldırıdır aynı zamanda.

Modern yazınsal tekniklerle sunulan bu evrene bakış ise hep kadın gözündendir. Dönemin şartlarının ortaya çıkardığı yeni insan tipinin öykülerdeki temsilcileri büyük çoğunlukla kadınlardır. Zira kentli kadının içinde sıkışıp kaldığı bulanık atmosfer, kadının hayatını daha da bulandırmaktadır. Bir yandan batının yaşam tarzına ve değerlerine eklemeye çalışan kadın bir yandan da yeni inşa edilen ulusun annesi veya bu ulusu geliştirmekle görevli neslin bireyliği elinden alınmış bir “yoldaşdır.” Kent hayatının getirdikleriyle yalnızlaşıp kolektif kimliğe ait olmak yerine birey olarak var olmaya doğru ilerler. Ancak bir yandan da içinden geldiği tedrisatın yontusundan ayrılıp aykırı olmamalı, örnek bir cumhuriyet kızı olarak yaşamını sürmelidir. Kadın, eril düzenin içinde var olmaya çalışır ama kendine ait bir alana sahip değildir. Meriç’in kadınları ne ev içinde ne de kamusal alanda içsel huzura erebilirler. Kent, kamusal alan, ev içi, sosyal çevre, aile vb. hepsi kadının sıkışmışlığına iten unsurlar olarak çeşitli öykülerde karşımıza çıkar.

Öykülerdeki karakterler farklı sınıflardan ve hayat tarzlarından gelen farklı kadınlardır. Tek tip, aynı davranan veya bir kimliğin/grubun kalıplaşmış temsili olan kadınlar değildir. Hepsi farklı düşünür, yaşananlara kendilerince farklı farklı tepkiler verirler. Aralarında toplumsal normlara cesurca karşı çıkan ayırksı kadınlar da vardır, bu düzene eklemelenip dışlinin çarklarından biri olarak yaşamını sürdürenler de. Ancak Meriç’in edebi hayatının sonraki dönemlerinde dışlinin çarkları denilebilecek kadınların sayısı azalır, anlatı teknikleri karmaşıklaşır, düzene karşı duran kadın karakterlerin sayısı artar, üzerinde durulan konular aykırılışır. Bu sebeple olacak ki Meriç’in ilk dönem öykülerinin hem öykü teknikleri hem de kadın karakterlerin tutumları açısından daha çekimser, düzene eklemelenen bir nitelik

taşıdıkları görüşü daha *Seçilmiş Hikâyeler* dergisindeki özel sayıdan başlayarak yaygın olarak savunulagelmiştir. *Kabuğunu Kıran Hikâye* adlı kitabında Jale Özata Dirlikyapan, diğer bütün söylemlerin ortaklaştığı yorumu sürdürerek Meriç'in, özellikle *Bozbulanık*'taki öykülerinin geleneksel anlayıştaki kadın imgesiyle çatışmadığını, buradaki kadın karakterlerin bu imgeyi "sarsma" cesaretini gösteremediklerini vurgular. Hatta ona göre başkaldırıyı anlatmak şöyle dursun "özgün dokunuşlarla bu imgeyi "pekiştiren" öykülerdir bunlar" (Özata Dirlikyapan, 2019, s. 94). Kadınların geleneksel olarak kadınlara atfedilen rol ve işlerle iç huzur bulmalarını gerekçe göstererek bu sonuca varan yazarın bu argümanı dikkate değer olsa da hemen sonrasındaki *Bozbulanık*'ın, barındırdığı huzursuz, kendisini ve çevresini sürekli sorgulayan kadın karakterleriyle, kadına yüklenen toplumsal rolleri bütünüyle olumlayan bir duruş sergilediği de söylenemez" ifadeleri kafa karıştırıcıdır (s. 94). Zira başkaldırmak veya kaldırmamak, tepki vermek veya eklemlenmek arasındaki sınırlar muğlaktır. Bu okumaya göre kadına atfedilen rolleri ve işleri yaparken mutlu olabilmek eril düzenin dayattığı kadın imgesini pekiştirmekken bu rol ve işlerin içinde huzursuz olmak, onları sorgulamak bir başkaldırı değildir. Oysa Meriç öyküleri tam da bu nedenle bir başkaldırı anlatısıdır. Meriç, *Bozbulanık* öykü kitabı da dahil olmak üzere *Topal Koşma*'da da *Menekşeli Bilinç*'te de öykülerindeki kadın karakterlerle kadın sorunlarına değinerek onların geleneklere karşı duruşlarını sergiler. Bu öykülerdeki kadınlar yer yer çeşitli ikilikler yaşasalar da bu ikiliği kaleme almak ve onu didiklemek de aslında başkaldırının açık göstergeleridir. Yazarsal dokunuşlarsa ya bu iç karmaşasını, sorgulama halini somutlaştırır ya da sisteme tam olarak eklemlenip onu sorgulamaya hiç yeltenmeyen kadınlarla ataerkil düzenin savunucusu erkeklere ironik tonla, eleştirel biçimde yaklaşır. Aslında

kadınlara çizilen sınırların, toplumun taleplerinin onları ittiği sıkışmışlık anlatılarak bu durum sorgulanır. Yani ortada çok katmanlı bir başkaldırı söz konusudur.

Asım Bezirci (1999) de *Nezihe Meriç Monografisi*'nde "ikinci kitabında sormaya, aramaya, öğrenmeye, sonra da başkaldırmaya doğru gidiyor. Toplumla, toplumun bozuk düzeniyle (daha doğrusu, töreleriyle, yıpranmış değer yargılarıyla) çatışmaya giriyor" eleştirisiyle Özata Dirlikyapan'la taban tabana örtüşen bir yorum yapar (s. 92). Kitabının ilerleyen sayfalarında *Bozbulanık* kitabında yer alan "Özsuyu" öyküsü hakkında yaptığı "'Özsuyu" hikayesinin kahramanı belirli bir çevreyi etkilemiş, bir sokağın biçimini ve ruhunu değiştirmiştir. Gelgelelim, yetersiz bir görüştür bu, çünkü toplumsal sorunlar kitlesel edimlerle değil, ancak sağlam bir sisteme ve örgüte dayanan toplumsal dönüşümlerle çözülebilir" yorumuyla kadınların gerçekleştirmeye çalıştıkları direnişi, başkaldırısı ve çabayı yetersiz bulur ve bunun için bir alternatif önerir (s. 86). Bezirci, söz konusu öyküdeki ortalama ev kadını tiplemesinden ziyade bir feminist veya sosyalist önder görmek istemektedir adeta. Fethi Naci (2002) ise Meriç'in kadınlarının "günlük yaşamında sıradan bir ev kadını olmayı kabullenen, 'evi'ne başkaldıramayan," kadınlar olduklarını söyler ve "bu kadınlarla toplumsal çalkantıları dile getirebilmek olanaksız" iddiasında bulunur (s. 28). Fethi Naci'ye çok benzer bir yorumda bulunan Tahir Alangu (1965) *Menekşeli Bilinç*'teki öyküleri "[s]eslerin, renklerin, anıların, kısa konuşmaların karmakarışık yapısı, insanı olmayan, insandan iyice yoksun, sürekli bir "bunaltı"yı anlatan hikayeler" olarak tanımlar (aktaran Önder, 2006, s. 197). Oysa Meriç, iki eleştirmenin söylediğinin aksine tam da sıradan kadının yaşadığı baskıları, arada kalmışlığı, ikilemleri, "bunaltıyı" yani tam da o toplumsal çalkantıların ortasında kendini bulmaya çalışan kadının toplumsal gerçekliğini dile getirir.

Nezihe Meriç öykülerine odaklanan bir başka çalışmaysa Ayhan Bulut'un (2004) "Nezihe Meriç'in Hayatı, Sanatı Eserleri" başlıklı yüksek lisans tezidir. Bulut, öykülerde yaygın olduğunu düşündüğü temaları ayrı başlıklar altında inceler. Bu başlıklardan biri de başkaldırıdır. Bulut, birçok eleştirmenin aksine bazı ilk dönem öykülerini de bu başlık altında incelerken *Menekşeli Bilinç* öncesindekileri "pasif, edilgen ve içe dönük tepkiler" olarak tanımlayıp "başkaldırı görünümü vermezler" der (Bulut, 2004, s. 64). Aslında Bulut'un analizi bir devamlılık okumasına dair ipuçları içerse de nihayetinde yine Meriç öykücülüğünde dönemsel bir kırılma ve başkaldıranlar/ başkaldırmayanlar ikiliği iddiasıyla sonuçlanır. Söz konusu tezde her ne kadar başkaldırı için bir tanım yapılmış olsa da başkaldırı kavramının sınırları belirli değildir. Bu açıdan başkaldırı kavramıyla tam olarak ne kastedildiğiyle yapılan diğer yorumlarda olduğu gibi yine açık değildir.

Lerzan Gültekin (2012) de "Nezihe Meriç'in İlk Dönem Öykülerinde Kadın Bakış Açısı" başlıklı makalesinde ilk dönem öyküleri için şunları söyler: "[b]u öyküler, kadının 50'li yıllarda bilinçsizce de olsa kendi sınırları içinde birey olabilme çabası içinde olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Ancak *Menekşeli Bilinç*'teki öykülerdeki kadının bu arayışının bir adım daha öteye giderek bir başkaldırıya dönüştüğü (...) anlatılır" (Gültekin, 2012, s. 68). Görüldüğü üzere Gültekin de benzer bir ayrıma giderek *Menekşeli Bilinç* öncesi öyküleri bir birey olabilme çabası ve arayışı olarak tanımlarken sonrasını başkaldırı olarak niteler. Ancak bireyselliğe izin vermeyen bir kültürel ortamın yeni kırıldığı yıllarda kadının birey olarak kendini inşa etme çabasının ve bu uğurdaki arayışının neden bir başkaldırı sayılmadığı yine belirsizdir.

Tüm bu benzer eleştirilerin yanında Meriç'in edebiyatının kadın yazını açısından önemine değinen çalışmalar da vardır. Duygu Çayırıcıoğlu (2022), 1960-

1980 yılları arasındaki feminist edebiyatı incelediği *Kadınca Bilmeyişlerin Sonu* adlı çalışmasına Nezihe Meriç'in *Korsan Çıkmazı* romanını da dahil eder. Çayırdoğlu'na göre Meriç, “-kendilerine feminist desinler ya da demesinler- feminist hissiyat, ruhiyat ve fikriyatın temelini oluşturulmasına katkı sunan edebiyatçılar” arasındadır (s. 12). Çayırdoğlu'nun Meriç'i Türkçe feminist edebiyat içindeki konumlandırışına benzer bir tespiti Beyhan Uygun Aytemiz de yapar. Aytemiz, Meriç'in kadının ataerkil toplum içindeki yerini ve kadın bedeni üzerindeki denetimi sorguladığını söyleyerek Meriç'i modern feminist edebiyatın başlangıcına yerleştirir (s. 732). Fakat Meriç'in modern feminist edebiyatın başlangıcına yerleştirilip bir öncü olarak değerlendirilmesi Meriç öykülerindeki toplumsal cinsiyete dair bazı önemli noktaların es geçilmesine neden olabilir. Örneğin; Jale Özata Dirlikyapan (2008) Nezihe Meriç'in dönemin erkek eleştirmenleri tarafından beğenilip Leylâ Erbil'in eleştirilmesinin sebebinin Leylâ Erbil'in radikalliği, Nezihe Meriç'in uzlaşmacılığı olduğunu söyler (s. 362). Olcay Akyıldız (2023) ise Meriç'in Leyla Erbil gibi yazarlara nazaran geleneksel toplumsal cinsiyet rolleriyle daha uzlaşmacı bir öykü anlayışında olduğu tespiti doğru dahi olsa Meriç'in daha erken bir dönemde yazdığını hatırlatır ve dönemine göre sesinin oldukça yüksek olduğuna dikkat çeker. Akyıldız'a göre Meriç'in eril düzenle uzlaşan bir tavırda olduğunu iddia etmek, kadının toplumun baskı ve beklentileri sonucu arzularından vazgeçişini anlatarak yaptığı düzen eleştirisini görmezden gelmektir (s. 172-173).

Akyıldız ve Çayırdoğlu'nun son dönemde yaptıkları isabetli tespitlere rağmen Nezihe Meriç öykülerine dair birçok eleştirmenlerin ortaklaştığı pasiflik ve yetersizlik tespitleri aslında çoğunlukla kullandıkları başkaldırı eyleminin sınırlı tanımından ya da tanımlanmamasından kaynaklanır. Yer yer eril tahakkümü sorgulayışlarıyla takdir edilen kadın karakterler nedense başkaldırmayanlar olarak

görülür. Aslında tüm bu yorumların aksine başkaldıran, eyleme geçen kadınların bulunduğu söylenen ve daha cesur kabul edilen ikinci dönem eserleriyle ilk dönem eserleri arasında bir ayırım, bir ikilik değil aksine bir devamlılık, hatta yer yer ortaklık vardır. *Menekşeli Bilinç*'ten itibaren yazılan öykülerde açıkça eyleme geçen daha bilinçli kadınlar daha çok yer alsalar da bu karakterlerin temelleri ilk dönem öykülerinde bir iç çatışma ve sorgulama haliyle atılır ki bu da edebi bir başkaldırıdır. Ancak bu genellikle bir devamlılık, dozu artırarak sürekli sorgulama hali olarak değil de bir anda başkaldırmaya başlama olarak açıklanmış ve Meriç'in yazınında bir kırılma olarak yorumlanmıştır.

Bu kırılma ve yarattığı ikilik dile getirilirken başkaldırı kavramının kullanılmasının belki de en büyük sebebi "Menekşeli Bilinç" öyküsünde geçen "başkaldırmazsam ölürüm" (Meriç, 2018, s. 223) ifadesidir. Başkaldırı kelimesi "Menekşeli Bilinç" öyküsü dışında da kullanılmıştır. *Bozbulanık* kitabında "Dünya Teknik Arıza" adlı öyküde Nermin karakterinden bahsedilirken "önceleri başkaldırmıştı" ifadesi kullanılır (Meriç, 2018, s. 15). Buna ek olarak yine aynı öykü kitabının "Narin" adlı öyküsünde kadın karakter "baş kaldırmadan için için ağlamayı ondan öğrendim" şeklinde bir cümle kurar (s. 67). Meriç, ilk dönem öykülerinde başkaldırı kelimesini sıkça kullanmasının yanında röportajlarında da aynı ifadeden yararlanır. Öykülerindeki kadınların "yozlaşmaya başkaldıran" kadınlar olduklarını, modern kadının "başkaldırmayı öğrendi[ğini]" söyler (Şahin, 2020, s. 59-171). Fakat öykülerin veya Meriç öykücülüğünün analizini yaparken kullanılan bu kavramdan tam olarak ne kastedildiği daha önce de gösterildiği üzere çoğu zaman belirsiz kalmıştır. Başkaldırı bir tür eyleme geçme hali midir veya bir bilinç anı mıdır? İnsan ne zaman başkaldırmış olur, ne zaman olmaz? Başkaldırmış olmak için değişim talep etmek, bunun için çabalamak veya başarmak şart mıdır? İçsel sorgulamalar

başkaldırıya dahil midir? Yoksa bilinçli ve örgütlü mü olunmalıdır? Şimdiye kadar Meriç öyküsü üzerine yapılan eleştirilere bakıldığında bu sorulara tutarlı cevaplar verilemediği açıktır. Bunun önüne geçmek için önce başkaldırı kavramını tartışmak gerekir.

1.1 *Başkaldırı* kavramı ve Julia Kristeva:

Feminist kuramcı, dilbilimci ve psikanalist Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language* (1984) adlı çalışmasında Freud'un psikanalizinden hareketle yeni bir dil teorisi geliştirir. Edebi dili bir *imleme/gösterme pratiği* (*signifying practice*), yazarıysa bir konuşan özne (*speaking subject*) olarak kabul eden Kristeva, yazarın bir kurallar bütünü olan dil aracılığıyla üretim yaptığını ama kendi iç dünyasını ve içinde bulunduğu tarihsel, sosyal düzlemi de ister istemez aktardığını öne sürer. Yani “yazan özne, yazarın bilincinin ve bilinç dışının bir birleşimidir” (s. 8). Edebi üretimse dilin sınırlarını zorlayan, tüm imkânlarını keşfeden ve bu sayede de özneyi tüm dilsel, bilişsel ve sosyal bağlardan ayırıp özgürleştiren bir edimdir (s. 3). Edebiyat üretimine dair bu görüşlerini avangart edebiyat eserleri üzerinde pratiğe döken Kristeva, yeni edebi teknikler ve konularla edebi dilin, dolayısıyla da edebi normların sınırlarını zorlayan öncü yazarların aslında devrimci bir tutum sergilediklerini öne sürer. Başka bir deyişle yeni edebi teknikler, temalar ve dilin esnek kullanımıyla yenilikçi yazarlar hem edebi açıdan bir başkaldırı sergiler hem de toplumsal alana etki ederler.

Daha sonraki çalışmalarında yalnız dilsel değil toplumsal alanda başkaldırının nasıl vuku bulduğunu da inceleyen Kristeva, *The Sense and Non-sense of Revolt* (1996) ve *Revolt, She Said* (2002) kitaplarında başkaldırı (*revolt*) kavramının politik bir hareket olan devrim (*revolution*) kavramıyla karıştırılsa da aslında farklı anlama

geldiğini iddia eder ve bu iddia üzerinden bir başkaldırı tanımlamasına gider. Ona göre içinde bulunduğumuz tarihsel dönemde güç ve iktidar kavramları soyutlaşmış, görünmez hale gelmiştir. Gücü elinde tutan belirli bir kişi veya yapı olmadığından başkaldırının kime karşı olacağı da belirsizdir. Bu durumda başkaldıracağı bir yer bulamayan özne dikkatini kendisine çevirir. Kendisini sorgular, kimliğini yeniden inşa eder ve içinde bulunduğu düzene yeni bir anlam dünyası inşa ederek kafa tutar. Toplumsal ve politik açmazlara karşı ancak derin bir içsel deneyimle karşılık verebilir (Kristeva, 1996).

Kristeva'nın içsel başkaldırı (*intimate revolt*) diye kavramsallaştırdığı bu iç dönüş, bireyin ruh dünyasında (*psyche*) bulunabilir ve o dünyanın gerçek dünyadaki temsili de sanat ve edebiyatla mümkündür (Singh, 2017, s. 26-28). Bu anlamda modern edebiyat, Kristeva'nın başkaldırı kavramsallaştırmasının en görünür olduğu alanlardan biridir (s. 49). Bilinci yazıya yansıtan teknikler, dilsel oyunlar ve zamansal sıçramalar gibi teknikler başkaldırının edebiyat yoluyla gerçek dünyaya sirayet etmesine olanak tanır. Eski kodları ve gelenekleri yıkmamanın yanında sürekli yeni anlamlara, yeni okumalara da kapı aralar. Bu da Kristeva'nın (2002) "daimi bir sorgulama ve dönüşüm" olarak yaptığı başkaldırı tanımına uyar (s. 120).

Öyleyse edebiyat, hem temsilini sunduğu olay ve karakterler hem de anlatı teknikleri açısından başkaldırıya olanak veren bir alandır. Hem toplumsal sınırları aşan, hayali bir dünyadaki, sınırları aşabilen karakter ve olayların temsilidir hem de dilsel/edebi tekniklerle anlamın olanaklarını zorlar. Bu çalışmada başkaldırı kavramı bu çerçevede ele alınarak Nezihe Meriç'in ilk dönem öykülerinde nasıl bir anlatı evreni sunulduğu, bu evrenin nasıl bir yazarsal başkaldırının ürünü olduğu gösterilecektir.

1.2 Nezihe Meriç, kadın ve feminist eleştirisi:

Nezihe Meriç öykülerinin büyük kısmında başkarakter, anlatıcı veya her ikisi de kadındır. Kadınların içsel çekişmeleri, kimlik krizleri ve toplumda var olma çabaları, dönemin koşullarıyla birlikte ele alınır. Meriç kendisinin “feminizmle işi olmadığını” öykülerinde kadın kahramanların baskın oluşunsa rastlantı olduğunu söylese de metinlerdeki kadın meseleleri feminist bir okumaya elverişlidir (Şahin, 2020, 47). Toplumsal değerleri içsel olarak sorgulayan, kimlik sorunları yaşayan kadın karakterler cumhuriyetle yetişen bir kuşağın yaşadığı ikilemleri hakkında önemli izler taşırlar. Öykülerdeki modernist teknikler aracılığıyla kadınların zihinlerindeki sorgulamalar, kimlik bunalımları, varoluşsal sancılar metinselleşir. Kadına dair bu varoluşsal meselelerin yoğun olarak işlendiği Meriç öyküleri bu çalışmada feminist edebiyat eleştirisinin imkânlarından yararlanılarak değerlendirilecek, kadın olarak var olma mücadelesi Kristeva’nın *başkaldırı* teorisinden yararlanılarak kadın başkaldırısı olarak incelenecektir.

Julia Kristeva (1981), ünlü “Kadınların Zamanı” (*Women’s Time*) makalesinde feminizmi dönemlere ayırarak birinci ve ikinci dalga feminist düşüneyi eleştirir. Feminizmin zamanla yeni bir sabit söyleme evrilme tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu söyleyen Kristeva, ikinci dalga feminizmin kadın kategorisini homojenize ederek bir karşı ideoloji oluşturmaya çalışmasını eleştirir. Ona göre kadınlığı tanımlamaya çalışmak başlı başına problemlidir. Sabit bir kadın tanımı yerine farklı kimliklerin, kadınlıkların oluşunu kabul etmeye çağırır. Kristeva’nın eleştirileri üçüncü dalga feminizm olarak bilinen ve farklı kadınlık deneyimlerini kesişimsel şekilde inceleyen yeni bir feminist anlayışın yolunu açar. Kristeva’nın Hélène Cixous ve Luce Irigaray gibi “kadının dilini” arayan ikinci dalga feminizme eleştirileri olsa da bu dönemdeki Simone de Beauvoir’ın “kadın doğulmaz, olunur”

görüşü onun ve sonrasındaki çağdaş feministlerin yadsımadığı bir motto olur. Donna Haraway (1991), farklılıklar olsa da toplumsal cinsiyete dair tüm modern görüşlerin kaynağının Simone de Beauvoir'ın yukarıda bahsedilen sözü olduğunu söyler (s. 131.) Toril Moi (2002), onun çağımızın en büyük feminist teorisyeni olduğunu iddia eder (s. 89). Benzer şekilde *performativity* kavramıyla toplumsal cinsiyet çalışmalarında yeni bir sayfa açan Judith Butler (1986) da çalışmalarını Beauvoir'a dayandırır.

Modern feminizm üzerinde belirleyici olan ve kadın kimliğine varoluşçu-feminist bir yerden bakan Simone de Beauvoir'ın görüşleri bu çalışmanın feminist kuramsal çerçevesini oluşturmuştur. Nezihe Meriç öykülerindeki kadının varoluşuna ve kimliğine dair sorgulamaların, kadının birey olma ve toplumda var olma çabalarının varoluşçu feminizm açısından ne gibi bir okuma sunduğu tartışılmış, kadın kimliğine dair bu varoluşsal sorgulamalar Julia Kristeva'nın başkaldırı kuramıyla birlikte incelenmiştir. Kadın "olma" sürecinin Meriç öykülerindeki kadınlar için nasıl işlediği ve başlı başına nasıl bir başkaldırı olduğu, zihinsel süreçler ve sorgulamalar üzerinden tartışılmış, ayrıca Meriç'in yazınsal anlayışının kadın edebiyatı açısından nasıl bir edebi başkaldırı olduğu gösterilmiştir.

BÖLÜM 2

KENDİ HİKÂYESİNİ YAZAN KADINLAR

Bu bölümde Nezihe Meriç'in *Toplu Öyküler I* (2018) kitabında toplanan *Bozbulanık* (1953), *Topal Koşma* (1956) ve *Menekşeli Bilinç* (1965) kitaplarından seçilen *Bozbulanık*'dan "Dünya Teknik Arıza", "Boşlukta Mavi", "Aksaray Dolmuş", "Özsu", "Kurumak", "Keklik Türküsü", *Topal Koşma*'dan; "Susuz VI", "Susuz X", "Susuz XI" ve *Menekşeli Bilinç*'ten "Varım Diyorum İnanmalısınız", "Açar da Tutku Gülleri Açar" öykülerindeki kadın sorunlarının anlatısal izdüşümleri ve bu sorunların hangi anlatı stratejileriyle irdelendikleri incelenmektedir. Seçilen öykülerin ortak noktası karakterizasyon ve olay örgüsü açısından kadınların bireyselleşme ve modernleşme sürecinde yaşadıkları ikilemleri, iç dünyalarındaki sorgulamaları konu edinmeleridir. Öykülerdeki kadın karakterler "kadın birey" olmakla geleneksel toplumsal değerlere uymak arasında bocalar ve var olma savaşı verirler. Erkek egemen toplum yapısı içinde var olabilmenin, bireyselliğini inşa edebilmenin sancıları içinde bocalar ve ikilemler yaşarlar. Bu bölümde işte bu bunalım, bocalama, gidip gelme hali içindeki kadınların bireysel, varoluşsal sorunları ve bunların nasıl, hangi anlatı stratejileriyle kurgulandıkları incelenmiş, bu kadın karakterlerin deneyimleri iç dünyalarındaki sorgulamalar sayesinde öykülerin nasıl bir kadın başkaldırısı sundukları gösterilmiştir. Nezihe Meriç'in kadınların iç dünyalarını yansıtan anlatı tekniklerini kullanarak inşa ettiği ve pasif, edilgen görünen kadın karakterler aracılığıyla bile toplumsal cinsiyet kalıplarını sorunsallaştırdığı kendine has anlatı evreninin edebi bir başkaldırı aracı olduğu öne sürülmüştür.

Nezihe Meriç, öykülerinde sıklıkla kadın başkahramanlar kullanır. Bu kahramanlar toplumun çeşitli kesim ve kimliklerinden olsalar da kadın olmaya dair

bazı ortak varoluşsal sorunlarla karşılaşır. Bu sorunlar karşısında çoğu zaman ezilir, sessiz kalırlar. Ancak Nezihe Meriç, her şeyden evvel toplumda geri plana atılan, kalabalıklar arasında kaybolan bu kadın karakterleri merkeze alan öyküler yaratır. Kurgusu ve kullandığı anlatı stratejileriyle kadın kahramanların bazen bocalayan, bazen kararsız, bazen de sessiz vaziyetlerini ve tüm bunların altında yatan nedenleri çarpıcı şekilde işler. Kurulan karakterler dışarıdan sessiz veya boyun eğen kadınlar olarak görünseler bile öykülerde bu kadınların zihinleri ustaca kurmacalaştırılarak deneyimlerinin giriftliği göz önüne serilir. Simone de Beauvoir'ın (2020) ünlü “kadın doğulmaz, kadın olunur” sözüyle özetlediği gibi kadının erkeğin gölgesinde kalması, toplumsal alanda geri plana düşmesi, ezilen taraf olması onun doğasının gereği değildir (s. 13). Yaşadıklarıyla ve toplumun ona attıklarıyla şekillenir. Dolayısıyla önce sabit ve tekil bir kadın kavramı olmadığını farkına varılmalıdır. Öyleyse toplumdaki cinsiyet normlarını olduğu gibi kabul edip erkeğin doğası gereği egemen olduğu fikriyle yaşamak yerine bu kalıplar üzerine düşünüp onları sorgulamak kadın için birey olarak var olmanın ilk aşamasıdır.

Beauvoir'ın öncü olduğu varoluşçu feminist kurama psikanalitik bir yerden yaklaşarak feminizmde yeni bir yol açan Julia Kristeva, kadınlığın başlı başına sorgulanması, sürekli dönüşüp değişmesi, sabit sınırlara indirgenmemesi gereken bir kavram olduğunu iddia ederek aslında Simone de Beauvoir ile bir ortaklık kurar. Feminizmi sabit bir kategoriye, din gibi bir dogmaya dönüşmekle eleştiren Kristeva (1981) sürekli sorgulamanın ve dönüşümün gerekliliğini vurgular. Bu da onun başkaldırı kavramsallaştırmasıyla doğrudan ilişkilidir. Başkaldırı kavramının devrim veya isyanla aynı gibi kabul edilse de aslında önce zihinsel bir eylem, sürekli bir sorgulama hali olduğunu öne sürer. Ona göre düzeni sorgulayıp bozuk yönleri

üzerine düşünmeye başlamak başkaldırmaktır. Kristeva'ya (2002) göre başkaldırmak geçmişin, normların, tabuların daimî bir yapı sökümüdür. Yeni tabular ve normlar yaratmadan sürekli kendini yenileme durumudur. Başkaldırının toplumsal bir pratik olmasının yoluysa bireyin iç yolculuğundan ve derin içsel sorgulamalarından geçer. Kristeva (2017) bunu *içsel başkaldırı (intimate revolt)* olarak kuramsallaştırır. Ona göre edebiyat da içsel başkaldırıcıyı gösteren önemli bir araçtır. Bu bölümde ele alınan öykülerdeki kadın sorunları işte bu sürekli sorgulama haline dairdir. Modern anlatı teknikleri aracılığıyla yeni bir öykü yaratılarak geleneksel öykü normları kırılırken karakterlerin içsel sorgulama halleri, zihinsel süreçleri anlatıya dahil edilerek aynı zamanda edebi bir başkaldırı da sağlanır. Nezihe Meriç, dönemin normatif kadın algısını yıkıp yerine yeni bir kadın tipi inşa etmeye çalışan değil, aksine kadına dair tüm genellemelere şüpheyle bakan bir anlatı evreni kurgular. Öykülerdeki kadınların sosyal statüden, kimlikten, buldukları kuşaktan sıyrılan, erkeğe tabi olamayan, özgür bir birey olarak var olmaya çalışmaları söz konusudur. Bu yalnızca erkek egemen sistemi değil kendi varlığını da sürekli sorgulamak, normlara tamamen eleştirel yaklaşmak, dolayısıyla Kristeva'nın kavramsallaştırmasına göre başkaldırmak demektir. Bu bağlamda, bu bölümde erkek egemen düzenin sıradanlaştırdığı, geri plana attığı kadınların bireysellikleri üzerine düşünmeleri veya bunun için mücadele etmeleri bir başkaldırı olarak kabul edilerek bu başkaldırının nasıl anlatisallaştırıldığı üzerinde durulmuştur. Söz konusu öykülerdeki içsel başkaldırının izi sürülecek ve sağladığı feminist imkanlar sorgulanmıştır.

2.1 *Bozbulanık*

Meriç'in ilk kitabı olan *Bozbulanık*'ın ikinci öyküsü "Dünya Teknik Arıza" öyküsüdür. Öykünün kadın karakteri Nermin Hanım'ın geçmişinde yaşadığı olaylar, şimdiki zamanda yaşadığı olaylarla zihninde iç içe geçmiş bir şekilde iç hesaplaşmaları üzerinden verilir. Öykünün anlatıcısı üçüncü tekilken odak çoğunlukla Nermin ile sınırlıdır. Anlatıcı, Nermin'in zihninden geçenlere hakimken dışarıda olup biteni yalnızca Nermin kadar bilir. Bu bakış açısı öykü boyunca sürdürülmüş, karakterin zihnini merkeze almak için kasıtlı olarak seçilmiş bir anlatı stratejisidir. Karakterin düşünceleri verilirken başka hiçbir şeye yer verilmez, daha doğrusu her şeye onun zihin süzgecinden bakılması sağlanır. Böylece okur, karakterle daha rahat özdeşleşir ve olayların etkisi de artmış olur.

Karakter kurulumu açısından Nermin Hanım birçok zorlukla baş etmeye çabalayan bir kadındır. Ortaokul bitmeden evlendirilmiş, bu yüzden iyi bir eğitim alamamış, yaşadığı evlilikte iki çocuk sahibi olmuş, orta sınıfa mensup kadınlardan biridir. Öykünün ilerleyen bölümlerinde geçen iç konuşmalarından anlaşıldığı üzere, kocası tarafından aldatılmış, bu yüzden evliliğini bitirmiş, boşandıktan sonra iki çocuğuyla birlikte annesinin yanına yerleşmiştir. Çuval dikerek zor şartlar altında geçimini sağlamaya çalışır. Nermin'in geleneksel değerler çerçevesinde yetiştirilmiş bir karakter olduğu göze çarpar. Bunun en büyük göstergesi annesidir, o da ataerkil düzenin gerektirdiği koşullar içerisinde yetişmiştir ve aslında ataerkiyi sürdüren kadınlardan biridir. Öykünün içerisinde bu durumu annesinin hınçlı sesinden çıkan "...Boyu bosu devrilsin inşallah! Gül gibi yavrumu yaktı, iki çocukla ortalarda kodu..." ifadesinden anlayabiliriz (Meriç, 2018, s. 14). Nermin'in annesi için kadın toplum içerisinde tek başına var olamaz, var olmak için erkeğin varlığına ihtiyaç duyar. Ayrıca Nermin'in kocasından boşanıp ayrı bir hayat kurması annesi tarafından

kızının “ortada kalması” şeklinde ifade edilir. Yani aslında annenin içerisinde bulunduğu düzen anlayışında kadın, “başında bir erkek yoksa”, tek başına ise sahipsizdir ve ortada kalmıştır.

Nermin’in annesinin dışında ataerkil düzenin söylemine eklenen, o düzeni sürdüren diğer kişiler de öykünün sonuna doğru gördüğümüz ve Nermin Hanım’ın komşuları olduğunu anladığımız kadınlardır. Onlara göre, tıpkı Nermin Hanım’ın annesinin düşündüğü gibi, bir kadının var olması için erkeğe ihtiyacı vardır. Bu yüzden de kadınların kendi aralarında yaptıkları konuşmalardan Nermin Hanım’a yeni bir eş bulmaya çalıştıklarını öğreniriz. “Son zamanlarda, Hasan Bey diye bir herif türedi. Sözde kereste üzerine büyük tüccarmış. Nermin’e diyorlar seni Hasan Beye yapalım, Hasan Beye dönüyorlar bir türlü...” diye aralarında konuşurlar (s. 17). Ancak bunu Nermin evlenmek istediğinden ya da onlardan bunu talep ettiğinden değil, kadının tek başına var olmasının, dul kalmasının kötü bir şey olduğunu düşündüklerinden yaparlar. Onlar için kadın bir erkeğin gölgesinde var olmalıdır. Örneğin Sabire Hanım, “[y]aa Sabahatçim, erkek isterim karşımda ben. Tut kolundan, ulan sen bizim namusumuzla mı oynuyorsun, gitmeyeceksin, ayağını kırarım, de. Efendim? Ver zılgıtı. Ama şimdi herkesin karnı geniş zaten...” diyerek kadının erkeğe tabi olması gerektiği görüşünü vurgulayarak sürdürür (s. 19). Nermin’e sözde iyi niyetle eş bulmaya çalışan aynı kadınlar arkasından konuşmadan da duramazlar. Anlatıcının odağı değişir ve Nermin’in ardından konuşulanlar aktarılır. Ancak bu kısımda anlatıcı konuşulanları kesin olarak aktarmak yerine tahminde bulunmakla, ima etmekle yetinerek şu ifadeleri kullanır: “Zati Nermin...” Kadınların sesi birden kesildi. Kendi aralarında fısıllı fısıllı konuşmaya başladılar. (...) Kadınların seslerini alçaltmaları, Nermin Hanımın namusu ile ilgili olacaktı” (s. 18). Hatta sonrasında “... Vallahi günahı boyunlarına. Nermin’i Hasan Beyle kapanmış

bile diyorlar” diye fısıldaşıyor olabilecekleri ima edilir (s. 18). Kadının yalnız başına hayata tutunmaya çalışması ataerkil sisteme eklemelenen diğer kadınlar için de ayrıksı bir tutumdur. Bunu yadırgayıp Nermin’e kötü gözle bakarlar.

Tüm bunlar olurken Nermin’in tek derdi geçimini sağlayacak parayı kazanmak ve çocuklarına bakabilmektir. “Evlenmek onun için sadece bu odadan, çuvallardan kurtulmak, çocuklarını okutup adam etmek demek olacaktı” sözleri Nermin’in yaşadığı darboğazı gösterir (s. 17). Aldatıldığını ilk öğrendiğinde içinden “[o]n altı yıl sonra, oğlan boyunca yetişmişken, evim barkım, namusum, şerefimle yaşayıp dururken. Hem de adi bir fabrika kızı yüzünden” diye geçirir (s. 15). Aslında aldatılan, mağdur edilen tarafta olmasına karşın aldatılmak onun için evini barkını, ekonomik gücünü ve namusunu kaybetmek anlamı taşır. Bu anlamda zihin yapısı geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine göre şekillenmiştir. Anlatıcının Nermin Hanım ile ilgili yaptığı “[f]abrika müdürü Fikret beyefendinin refikası” ve “[e]ski defterdarlardan Münir Fuat beyefendinin kerimeleri” vurgusu aslında evlilik sürecinde de erkeğin boyunduruğunda yaşadığını, öyle tanımlandığını gösterir (s. 16).

Boşanma sonrasıysa durum daha da kötüleşir, etrafındaki sınırlar daha da daralır. Ekonomik zorluklarla mücadele ederken bir yandan da çevrenin baskısına ve dedikodularına maruz kalır. Öyküde baskıcı, sürekli daralan atmosfer ve karakterin karmaşık zihni dikiş makinesinin kolunun hareketiyle eşgüdümlü ilerler. Öykünün açılış cümlesi olan “[m]akinenin kolu döndükçe, Nermin Hanımın kafası büsbütün karışıyordu” cümlesi bu hareketin devam edeceğinin habercisidir (s. 13). Nitekim Nermin, öykü boyunca zihinsel anlamda bir çıkmaza, bir döngüye girdiğinde ve yüzleştiği sorunları hatırladığında kol da döngüsel hareketini sürdürür. “Makinenin kolunu çevirdi. (...) Namus... namus...” Kol dönüyordu: “Namus... namus...” gibi

zihnin bulanıklaştığı, düşüncelerin derinleştiği anlarda, geçmişe dönüldüğü anlarda makinenin döngüsel hareketi de görünür kılınır (s. 16). Anlatıcı da bir yerde “[b]öyle düşünün düşünün beyni zonklamaya başlayınca durur... Bir an hiçbir şey anlamaz... Sonra, makinenin kolunu çeviri çeviriverir...” diyerek düşüncelerin iyice karmaşıklaşıp ara ara kesildiğini ancak sonra yine makineyle beraber devam ettiğini ifade eder (s. 17). Düşünceleri esnasında dışarıdan duyduğu “... Namusuyla oturana ekmek...” cümlesi onu etkiler ve bunun üzerine Nermin “[h]ep söylenen bu işte: “Namusluya ekmek yok bu dönemde. (...) Şu namus dedikleri ne ki acaba?” ifadeleriyle yine içsel bir sorgulamaya girişir (s. 16). Geçmişini düşünerek bu sözü kendine yorar. Aslında namusluya ekmek yok deyimindeki namus kavramı deyimnin günlük anlamı gereği dürüstlüğü, iş ahlakını ifade etse de Nermin’in zihin dünyasındaki çağrışımı kadının namusu olur. “Namus” kavramıyla kastedilenin ne olduğu net olmasa da Nermin’in anladığının kadının namusu veya eşiyle olan ayrılığıdır. İçinden “[n]amus mamus aramıyor herifler şimdi. Namuslu oldu da ne oldu,” diye geçirip kavramı kendi deneyimine yorar (s. 16). Namusun ne olduğuna dair yaptığı bu sorgulamada, toplumun kadına dayattığı namus algısının ne kadar sorunlu/ikiyüzlü olduğunu fark etmez, hatta sürdürür. Ancak Nermin’i bu düşüncelere sürükleyen şartların anlatı dünyasındaki kurgulanışı okuru düzenin kadının önüne sürdüğü zorlukları düşünmeye iter. İşte tam da bu anlatı evreninin kurulması ve okura sunulması tezin başında belirtilen edebi başkaldırıya tekabül eder. Karakterin sıkışmışlığının gösterildiği bir anlatı evreni başlı başına önemli bir edebi feminist tavrı örneğidir.

Öte yandan Nezihe Meriç’in kendisinin hikâyesinin kurgusunda kadın başkahramana mekânsal olarak yaptığı konumlandırma önem arz etmektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri göz önünde bulundurulduğu zaman mekânın da cinsiyet

ayrımı içerdiği görülür. Doreen Massey'e (1994) göre mekân yalnızca fiziksel boyutuyla değil içerdiği toplumsal ilişkilerle de anlam kazanır. Kamusal alanın yani, ev içi dışındaki alan, erkeğin hakimiyet alanıyken kadın daha çok özel alan olarak ifade edilen ev içine itilmiştir. Ve ev içerisinde kadına biçilen rol genel olarak ev işleri ve çocuk bakımındır. Simone de Beauvoir ev işlerinin kadınlardan götürüsüyle ilgili “[k]adınlar ev odaklı yaşadıkları için ikinci cins haline gelmişlerdir” açıklamasını yapar (Bora, 2010, s. 22). Meriç, Beauvoir'ın alıntısındaki kadınla özdeşleştirebilecek bir kadın karakter kurgular. Nermin, yalnız ve ekonomik olarak güçsüz bir kadın olarak hayatta kalmaya çalışır. Öykü boyunca sürekli arka planda uğuldarcasına devam eden dedikoduların ve ekonomik güçlüklerin çektiği sınırları onu evine hapsedmiştir. Öykü, Nermin'in başına gelenler üzerinden aslında başkaldırmanın kadın için ne kadar zor olduğunu, kadını sınırlayan soyut duvarları tüm gerçekliğiyle resmeder.

Nezihe Meriç'in yine aynı kitabında “Boşlukta Mavi” adlı öyküsüyse yine mekânsal olarak sınırlanan bir diğer kadın kahramanı anlatır. “Boşlukta Mavi” “bir taşra memleketinde” oranın varlıklı kişilerinden olduğunu anladığımız Hacı Bey'in büyük konağında geçer (s. 20). Hikâyenin başkahramanı ismine öyküde verilmeyen ve Hacı Bey'in İstanbul'a okumaya gönderdiği yeğeni olan genç bir kadındır. Öykü, İstanbul'da öğrenciliği devam eden bu genç kadının dayısını ziyaretinde bir gün içerisinde yaşadığı olayları onun gözünden ele alır. Kadın kahramanın öykü boyunca odaklanılan zihinsel süreci onun mekanla olan ilişkisi, bu ilişkiyi sorgulaması şeklinde ilerler. Öykünün girişinde mekanla ilgili bir ferahlık söz konusudur. Kahramanımız konakta bulunan bir merdiveni bile “[b]ir taşra memleketinde, eski yapı, büyük bir zengin evinde, aşağı katın geniş taşlıklarından, yukarı katın aydınlık, büyük sofalarına çıkan bir merdiven” şeklinde tasvir eder (s.

20). Konak büyük olduğu kadar aydınlıktır da fakat bu geniş ve ferah mekân öykünün ilerleyen sayfalarında kahramanımızın içsel sorgulamasının ve iç sıkıntısının başlamasına sebep olur. Bunun en önemli nedeni konakta yaşayan insanların mekanla olan ilişkileri ve onun bu mekânla olan ilişkisidir. Zira Zeynep Uysal'ın (2006) söylediği gibi “mekân sadece fiziksel değil, doğası gereği varoluşla derinden ilintili bir kavramdır” (s. 276). Kadın başkarakterin varoluşsal sorgulamaları, içinde bulunduğu mekâna göre değişir. Hem öykü zamanında bulunduğu yeri hem de sürekli yaşadığı evi bir ait olma ilişkisi üzerinden düşünür, kendisini buna göre konumlandırmaya çalışır.

Konaktaki tüm kadınlar öykü boyunca mekân olarak mutfakta görünürler ve Hacı Bey'in akşam düzenleyeceği şölene hazırlık yaparlar. Genç kadın, bu andan itibaren etrafına ve etrafındaki insanlara yabancılaşmaya başlar. “Şimdi ne gökyüzünün mavisinin, ne zengin bir taşra evinde duyulan hareketliliğin onu çeken yanı kalmıştı” (Meriç, 2018, s. 22). Mutfaktaki kadınlar konaktaki geleneksel kadın rollerini genel olarak kabul etmiş kadınlardır. Çünkü taşradaki toplumsal normlar şehirle karşılaştırıldığında zaman çok daha belirgin ve keskindir. Kente modernleşmeyle birlikte kadına iş alanı, ekonomik gücünü ele alma fırsatı doğmuşken taşradaki kadın bu şartlardan mahrum kalır. Bu açıdan kentteki kadınla karşılaştırıldığında zaman ev içi emeği çok daha fazla sömürülür. Bir noktada taşradaki kadın bu normlara çok daha fazla mecbur bırakılır, kendine ev dışında bir alan açma fırsatı edinemez. Mutfaktaki kadınlar da ana kahramanımızla aralarında bulunan farkın da şehirli ve taşralı ayırımından kaynaklandığını düşünürler, bunu da “[y]aa kız, sizin şehirde böyle cefalar yok. Siz heriflere iki fingirdediniz miydi, yarım dilim ekmekle iki yumurtaya şükür derler. Bak bizim halımıza” şeklinde dile getirirler (s. 22-23). Bu kadınlar, toplumdaki kadın rollerini cefa olarak görsele ve hallerinden memnun olmayıp

eleştirse de bu rolleri kabul etmiş, kabul etmek zorunda bırakılmış kadınlardır. Bu açıdan eleştiri aşaması sorgulamaya evrilmediği için başkaldırı eyleminde buldukları söylenemez. Bulunabilecekleri bir ortamları da yoktur zaten. Yine bunun gözler önüne serilmesi taşradaki kadının elinin kolunun nasıl bağlı olduğunun daha iyi anlaşılmasını sağlar. Ve erkek egemen sistemin temsilcisi olan Hacı Bey'den çekindiklerini karısının “[a]kşama görürler Hacı Osman'ın burnunu” şeklindeki ifadesinden anlarız (s. 22). Kadınların ev içi konumları da erkek egemen kültürün etkisiyle şekillenmiştir ve bu ayrım net bir şekilde gözükmektedir. Bunu Hacı Bey'in karısının akşamki şölen için “[e]rkekler bahçede içecekler. Karıları yukarı sofada iki sofra yaparız” sözlerinden çıkarılabilir (s. 22). Öyküde, ataerkinin karşısında duran ve bu durumu sorgulayan kişi başta da altı çizildiği gibi başkahramandır. Açıkça sesini yükseltip dayısının karşısına çıkmaya ya da kadınlara düşüncelerini açık açık ifade etmese de her şeyin erkeğe ait olduğu bu ortamda var olmak onun için katlanılmazdır. Bunu genç kadının “Hacı Beyin evi, Hacı Beyin bağı, Hacı Beyin atları (...) Hacı Beyin karıları, kızları, gelinleri” cümlelerinden net bir şekilde görürüz (s. 22). Mekandaki her şeyin, kadınların bile, dayısı Hacı Bey'in olması genç kadını rahatsız eder ve bu durumu sorgulamaya başlar. Sorgulamanın başladığı noktadan öykü sonuna kadar ana kahramanımızın başkaldırısına tanık oluruz.

Söz konusu sorgulamanın başlangıcından sonra genç kadının mutfaktan ayrılması başkaldırının ikinci adımıdır fakat ortamdaki ayrılması sorgulamanın bitmesine sebep olmaz. Tam tersine içsel sorgulaması şiddetlenir. “Hepsi, sedirleri, işlemeli minderleri, kafesleri konsolları, sürahileri, gergince serilmiş kilimleri, ceviz sandıklarıyla, dayanıp döşenmiş, büyük, aydınlık, rahat odalardı... (...) Hiçbirini sevmiyordu. Bunlar onun değildi” satırlarıyla anlatıcı, kadının yaşadığı

yabancılaşmayı açıkça ortaya koyar (s. 24). Her ne kadar kökeni taşrada olsa da “kente göre ayarlanmış” olan genç kadın, eşya, insan, hayvan her şeyin bir erkeğe ait olduğu bu ortamda modern ve kentli bir kadın olarak var olamaz (s. 25). Mutfaktan çıktıktan sonra rahatlamak için kendisine ayrılan odaya gider. Ancak bu oda da yalnızca onun için bir yatak açılan, yine ona ait olmayan bir odadır. Geniş ve ferah olmasına rağmen bu odada da rahatlayamayıp kente, kentteki odasına gitmek ister. Anlaşıldığı üzere kentte kendine ait bir evi yoktur, bir odada, muhtemelen kiralık, yaşar. Odası şöyle tasvir edilir: “Daracık -üç metrekare- odası olduğu gibi gözünün önünde duruyordu. (...) Tek kişilik somyası, küçük radyosu, kitapları, dergileri, elbiseleri, boncukları, basma perdeleri, gece lambası onu dört bir yandan tutar, onu severlerdi. (...) Onlar eşyadan başka bir şey; çocuk, sevgili, ana baba, kardeş olmuşlardı” (s. 26). Odanın çok küçük ve basık oluşu sık sık vurgulanır. Odanın ve eşyaların Hacı Bey’in evindekilerle karşılaştırması yapılarak dayısının evindeki odanın geniş ve ferah oluşuna sık sık dikkat çekilir. Bu karşılaştırma, taşra ve şehir karşıtlığını darlık genişlik üzerinden vermek için öykü boyunca devam eder. Taşradaki evlerin genişliği, eşyaların büyüklüğü, öğünlerin zenginliği, çevrenin ferahlığı sık sık tekrarlanır. Buna karşın şehir hayatı darlıkla özdeşleştirilir. Yaşadığı yer ev değil basık bir odadır. Eşyalar küçük, yiyecek paketleri ufaktır. Kadın, taşrada bunalıp dönmek, kendi odasında olmak, dar ve boğucu da olsa “kendine ait odasında” bulunmak ister. Zira konak ve içindeki her şey Hacı Bey’e tabidir. Taşra, modern bir kadının var olamayacağı, birey olmanın imkânsız olduğu bir yerdir. Fakat şehre dair hatırladıklarından, oradaki zorlukları anımsadıktan sonra gitme isteği tekrar kaybolur. Öyküdeki karamsar hava ve karakterin varoluş sancıları bu darlık genişlik konusuyla iç içe geçmiştir. Arada kalmış haliyle hem taşradaki hem şehirdeki hayatı sorgular.

İşte yaşadığı bir dizi olay sonrası tüm bunları sorgulayan ana karakter sonunda büyük bir iç çatışmasıyla karşılaşır. Arada kalıp seçim yapmakta zorlanması iki seçenekte de yaşamın zor olduğunu idrak ettiğinin göstergesidir. Yani belli bir bilinç seviyesine erişmiş, kadın bireyin yaşadıklarının az çok farkına varmıştır. Karakter dayısına karşı çıkıp rest çekmek, köydeki kadınları eleştirmek gibi dönemine göre radikal sayılabilecek eylemlere girişmez. Aynı şekilde şehirdeki hayatından da yoksul yaşantısına dair birkaç iz dışında bahsedilmez, yani açıkça bir mücadeleye girip yaşadığı zorluklara karşı ses çıkardığına dair bir ima yoktur. Ancak yaşadığı ikilem ve sorgulama hali tüm bunların farkında olduğunu, ataerki düzenin kısacasında var olma çabası içinde olduğunu gösterir. Tüm bunları içine sindirerek yaşantısına devam etmek yerine sorgulaması, hatta sadece huzursuz hissetmesi bile öykünün kurgusu ve gösterdikleri açısından önemlidir.

Bozbulanık kitabının diğer bir öyküsü olan “Aksaray Dolmuş”ta bir kadının arkadaşı Seyhan’a gitmek için bindiği taksi-dolmuşta yaşadıkları anlatılır. Kadın karakter, dolmuşa bindiği andan itibaren etrafı ve etrafındaki insanları gözlemlemeye başlar. Öykü genel olarak bu gözlemler ile kadın karakterin birlikte seyahat ettiği kişiler hakkındaki betimlemeleri, dolmuştaki kişilerin birbirleriyle yaptıkları konuşmalara kulak misafiri olması ve kulak misafiri olduğu konuşmalara kendi kendine yorumlar yapmasıyla ilerler.

Kadın karakter ilk olarak bulunduğu yeri, Eminönü meydanını, içinde bulunduğu durumu anlatır. Yerine oturduktan sonra gözlemlerine devam ederek odağına dolmuş şoförünü alır ve onu tasvir eder: “Birden şoförü merak ettim. Eğilip baktım: Orta boylu, yanık tenli, kıvrırcık saçlı genç bir adamdı. (...) Kendi kendime: “Bak bu olmaz” dedim. “Şoför dediğin şöyle külhani olmalı. Şu kravatını çıkarıp yakasını açması gerek”” (s. 28). Kadın karakterin başkaldırısını ilk olarak dolmuş

şoförüne olan bu bakışı üzerinden görürüz. Bu alenen açık, sert bir şekilde bir başkaldırı değildir fakat erkek egemen toplumun bir üyesi olan dolmuş şoförüne tavrını ona olan bakışlarıyla ifade eder. Onunla göz göze gelmekten korkmaz, hatta göz göze gelseler de gözlerini kaçırmaz. Bunu “[b]enim dikkatli dikkatli baktığımı görünce: “Şimdi gidiyoruz küçük hanım” diye seslendi” kısmından anlarız (s. 28). Alıntıda da görüldüğü gibi bu sıradan bir bakış değil, aksine “dikkatli” hatta gözünü dikerek, meydan okurcasına bir bakıştır. Burada akademisyen ve yönetmen Laura Mulvey’nin (1997) Freud ve Lacan’ın teorilerinden yararlanarak yaptığı yorum önemlidir. Mulvey, bakma eyleminin toplumsal cinsiyetle ilişkili olduğunu, genellikle pasif dişiye atfedilen bakılma/görülme durumunun bakanda bir haz uyandırdığını hatırlatır. Ona göre modern sinema bu durumu sonuna kadar kullanır ve kadını temaşa edilen, erotik bir figür olarak sunar. Bu durumda tahayyül edilen izleyici göz de erkektir. Yani bir anlatı olarak sinema genellikle eril gözden aktarılan, bu eril gözde haz uyandırmak için de kadını kullanan bir anlatı türüdür (Mulvey, 1997, s. 40). Mulvey’nin sinema üzerinden açıkladığı bu durum, son derece sinematografik ilerleyen “Aksaray Dolmuş” öyküsünde karmaşık bir hale bürünür.

Ana karakter adeta bir kamera gibi dolmuşun içini süzer, tek tek her figüre odaklanır. Hepsini üzerine yorumlar yapar, hepsinin kişisel hayatına dair çıkarımlarda bulunur. Bakışın kadın ana karakterin gözünden olması önemlidir. Dolmuş, veya toplu taşıma, Türkiye özelinde genellikle kadınların kendini rahatsız hissettiği, erkeklere karşı kendilerini “korumaya alma” ihtiyacı hissettikleri bir kamusal ortamdır. Aslıcan Kalfa, Bilge Sevim Aytekin ve Zeynep Özge Dinç (2017), “[k]ent içi ulaşımın niteliği[nin], kadınların kentteki hareketliliğinin imkan ve sınırlılıklarını belirleyen en önemli etmenlerden biri” olduğunu söyleyip “kent içi ulaşım[ın] sermayenin ve buna koşut olarak erkeklerin gereksinmelerine yanıt verecek şekilde

planlan”[dığımı] belirtirler (s. 217-218). Erkeklerin gereksinimlerine yanıt verecek şekilde yani erkeğe göre şekillendirilmiş ve konumlandırılmış bu mekânlar, sadece Türkiye’de de değil, her yerde güvenliğe ilişkin sorunlar barındırır. “Nitekim yapılan bir araştırmaya göre kadınların ulaşım ile ilgili en çok şikâyet ettikleri sorunlar güvenlikle ilgilidir, bu yüzden kentin belli yerlerine erişimi engellenen kadınlar güvenlik önlemlerinin iyileştirilmesini talep etmişlerdir” (s. 226). Oturuş şekline bakışlara varıncaya kadar erkek tacizi had safhadadır. İşte bu tekinsiz ortamda öyküdeki anlatıcının bakar konumda olması başlı başına güçlü bir duruş olarak görülebilir. Bunun yanında, bakışının hedefindeki ilk kişi “orta boylu, yanık tenli, kıvrıkcık saçlı genç bir adam” olan dolmuş şofördür (Meriç, 2018, s. 28). “Spor ceketinin yakasında bir rozet, boynunda çiçekli falanlı bir kravat” oluşu anlatıcının dikkatini çeker (s. 28). Şoförün “külhani” olması gerektiğini söyleyip aklındaki “erkek” şoför figürüne uymamasını ironik biçimde eleştirir. Öyküde anlatıcı kadın; bakılan, görülen, haz uyandıran konumunda değil aksine bakan, eyleyen, haz almak için bakan aktif konumdadır. Dolmuşçu bu dikkatli bakışlara kayıtsız kalmayıp “Şimdi gidiyoruz küçük hanım” diye seslenir (s. 28). Küçümseyici ifadesinden anlaşılacağı üzere erkek figür de tamamen pasif bir konumda değildir. Ancak Mulvey’nin (1997) bahsettiği bakma ve haz alma durumu düşünüldüğünde geleneksel kadın erkek veya aktif pasif rolleri ters yüz edilir.

Anlatıcının dikkatli bakışlarından nasibini alan bir diğer erkekse dolmuşçunun yanında oturan “yakışıklı” adamdır. Adam, anlatıcıyı aynadan görebilecek şekilde oturur, anlatıcıysa daha sonra adamı arkadaşına nasıl tarif edeceğinin şimdiden kurmaya başlar. “Seyhan, işte adam! Görmeliydin. Aslında gömleğinin yakası çok fazla temizdi, sonra çok sıkı tıraş olmuştu ama yine de derbeder, sevimli bir hali vardı. Yan yan bakışını bir görseydin...” ifadelerine

bakılırsa anlatıcı adamı uzun uzun, dikkatle süzer, gömleğinin yakasına kadar inceleyerek beğenir (s. 28). Aklındaki erkek figürüne yakıştıramadığı dolmuşçudan sonra ondan “işte adam” diye bahseder (s. 28). Yani yine bakan konumdadır ve bu kez bundan haz da duyar. Anlatıcının giyim kuşamı, fiziksel özellikleri hiç bilinmezken beğendiği, “bakılan” adam ayrıntılarıyla betimlenir. Yani öyküdeki haz imgesi, bakılan kişi erkeklerdir, bakansa kadın anlatıcının gözüdür. Fakat genç adam şoförden farklı olarak kadının bakışlarına karşılık verir, sık sık anlatıcı kadına bakar. Ama anlatıcı bakışı yalnızca üzerinde hissetmez, ortada yine karşılıklı bir bakışma vardır. Defalarca göz göze geldiklerini söyler. Sonrasındaysa “inadına” pencereden bakar. Yani anlatıcı karşısındaki eril göze boyun eğmek yerine onunla inatlaşmayı, onun bakışıyla mücadele etmeyi seçer.

Bu ataerkinin kadın üzerindeki baskısına karşı çıkma halidir. Şoför kadının ona baktığını fark eder ama kadın gözlerini çevirmez, eğmez ve onu süzmeye devam eder. Şoförün verdiği “küçük hanım” cevabıyla da dalga geçerek iç sesiyle de olsa küçümser: “İçimden: “Aman ne küçük hanım” diye güldüm” (s. 28). Şoförle yaşanan durum, benzer bir şekilde dolmuştaki bir diğer adamla da yaşanır. Kadın karakter ona da gözünü diker ve onu tüm ayrıntısıyla süzmeye başlar. “[Ş]oförün yanına da, kocaman bir avukat çantasıyla yakışıklı bir adam. Adamla bir an göz göze geldik,” şeklinde ifade eder (s. 28). Şoförle yaşanan durum tekrarlanır ve burada da kadın karakter göz göze geldikten sonra ona bakmayı sürdürür. Hatta adamın ona bakmayı sürdürebilmek için oturuşunu ona göre ayarladığını “[a]rkasına rahatça dayanacağına beni göreceğ şekilde yan oturdu” diyerek dile getirir (s. 28). Öykünün devamında anlatıcı aynı adamla bir iki kez daha göz göze gelir. Hatta adamın ona “hafif gülümsüyormuş gibi” baktığını iddia eder ve meydan okuyan tavrını buraya da ortaya koyarak içinden “[s]ersemeye bak dedim, kendini ne sanıyorsun acaba” der (s.

29). İki örnekte de görüldüğü gibi kadın karakter ataerkinin temsilcisi olan erkeklerle göz göze gelmekten asla kaçınmaz, gözlerini çevirmez hatta aksine onlara bilerek bakmaya devam eder.

Öykünün ilerleyen kısmında anlatıcının dikkatini birbiriyle sohbet eden iki kadın çeker. Bu iki kadın Meriç'in daha önceki öykülerinde de karşılaştığımız toplumda kadına atfedilen cinsiyet rollerini sürdüren kadınlardandır. Ve adı Leyla olan başka bir kadın üzerinden bir kadının toplumdaki yerinin, rollerinin sınırlarını belirleyen bir konuşma yaparlar. Leyla'yı annesinin yaşadığı bir olay üzerinden yargılayarak onu da "kötü kadın" ilan ederler: "Diyeceğim şu ki, yani anasına çekmiş. İyi kız, hoş kız, okumuş kız, lakin biraz hoppaca işte! Anası da öyleydi. Hala da öyledir" (s. 31). Annesi de Leyla da ataerkinin gerektirdiği şekilde davranmazlar. Bu yüzden gelenekseli sürdüren kadınlar, Leyla ve annesi gibi kadınları makbul kadın olarak kabul etmezler, onları "hoppaca" olarak değerlendirirler. Fakat kadınların konuşmalarından Leyla'nın sevgilisi olduğunu anladığımız Bülent'in Leyla'nın davranışlarını onayladığını ama babasının onaylamadığını öğreniriz. Kadınların "Bülent'e sorarsan o razı, ama bey eniştem, öyle satıcılarla falan şakalaşmasını, merdivenleri deli deli inip çıkmasını, avaz avaz şarkı söylemesini hiç beğenmiyor. Bülent'e açıkça, eğer o kızı alırsan, babalık hakkımı helal etmem dedi" konuşmalarından Leylâ'nın neden "makbul" kadın sınıfına alınmadığını öğreniriz (s. 31). Bülent'in Leylâ'yı olduğu gibi kabul etmesi ataerkinin iki kuşak arasında bir kırılma yaşadığının göstergesidir. Bu yüzden önemlidir. Fakat buradaki asıl önemli nokta Leylâ'nın tavrıdır. O da ana karakterimiz gibi toplumdaki diğer kadınlardan ayrılan, toplumun rollerini kabullenmeyen ve kabuğuna sığamayan kadınlardandır.

Öykünün bu kısmından sonra kadın anlatıcı dolmuştan iner ve kadınlardan duydukları kadarıyla Leylâ'nın hikayesini kendisi tamamlar. Zihnindeki Leylâ şu şekilde davranır:

Pencereden yarı beline kadar sarkarak, avazı çıktığı kadar (...) bağırarak satıcıya seslenir: “Yahu Allah aşkına bağırma!” ve ekler: “Yolunun üzerinde hiç mi çiçek yoktu birader...” (...) Leylâ, imgeleminde, küfelerin ve eşeğin boz rengiyle fasulyenin yeşili arasına bir demet gelincik koyar ve bağıra bağıra bir şarkı tutturarak aşağı iner (s. 31).

Leylâ'nın tasvirine bakıldığı zaman onun şen şakrak, dışa dönük bir kız olduğu görülür. Erkeklerle konuşmakla ilgili bir çekincesi yoktur. Sokakta tanımadığı bir satıcı olsa bile ona laf atar, onunla şakalaşır. Kimseden çekinmez, apartmandan bağıra çağıra şarkılar söyleyerek çıkar. Tüm bu davranışlarıyla yine geleneksel kadın rollerine aykırı bir tavır sergilediği görülmektedir. Öykünün devamında anlatıcının tahayyül ettiği Leylâ'nın anneanesi bu davranışları için ona “[k]ız zilli der, mahallede hiç bekâr komşu oğlu var demiyorsun. Bir şarkı, bir türkü, bizim zamanımızda...” der (s. 32). Leylâ da anneanesinin bu sözlerine “[h]ay sizin zamanınıza, anlamıyor musun, ben komşunun oğlunu baştan çıkarmak için yapıyorum” şeklinde cevap verir (s. 32). Leylâ gelenekselin temsilcisi olabilecek bir kadın karakter olan anneanesine şakacı bir şekilde onun düşüncelerine karşı çıkarak cevap verir. Erkeklerin dikkatini, ilgisini çekebilecek şeyleri yanlış bir izlenim bırakacak diye yapmaktan vazgeçmez. Yani ataerkinin, geleneğin kadına çizdiği sınırları görmezden gelerek davranır, onları umursamaz. Öykünün sonu yine Bülent'e ve Leylâ'yı istemeyen Bülent'in babasına bağlanır. Anlatıcının zihnindeki Leylâ bu duruma şu şekilde cevap verir: “Bülent Beyin babası onu beğenmiyormuş. (...) Öyleyse bu babasının kuzusu Bülent Beye, şu dolmuştaki süzme kızı alsınlar. (...) Leylâ böyle işte” (s. 32). Bu satırlardan Leylâ'nın Bülent'e ve Bülent'in babasına, yani ataerkinin temsilcilerine, kafa tuttuğunu açıkça söyleyebiliriz. Onu

beğenmemeleri onun için hiçbir şey ifade etmez aksine “[i]ki kahkaha arasında, elini sallayarak şöyle diyordur: “Bülent Bey mi? Püf! O daha süt kuzusu. (...) Elimi sallasam ellisi” şeklinde bir tavır takınır (s. 32). Tüm bunlara bakarak Leylâ’nın geleneğe, geleneğin oluşturduğu ve kadını baskılayan cinsiyet rollerine ters bir karakter olarak hayal edildiği söylenebilir. Böylelikle öykünün hem birinci katmanındaki ana karakter olan anlatıcı hem de onun zihninin süzgecinden geçirilerek kurulan Leylâ, toplumsal cinsiyet yargılarına aykırı tipler olarak öyküye girerler. Gerçek Leylâ’nın nasıl biri olduğuna dair bir anlatı söz konusu değildir burada. Meriç, öykünün ana anlatı düzlemi içine yerleştirdiği anlatıcı karakter aracılığıyla yeni bir anlatı düzlemi yaratır.

Leylâ’nın anlatıcı karakterin zihin süzgecinden geçmiş, hayali halinin böyle betimlenişi dolaylı olarak anlatıcıyla ilgili başta yaptığım tespite bağlanır aslında. Yani “Aksaray Dolmuş” adlı öykünün kadın kahramanı bakışları haricinde bir eylemde bulunmasa, duyduklarına doğrudan ses çıkarmasa da toplumsal cinsiyet normlarını sorgulayan biridir. Bu yüzden zihninde de bu şekilde bir Leylâ tasavvur eder. Yazar, karakterini doğrudan ses çıkaran, toplumun yargılarıyla açıkça savaşıyor biri olarak kurgulamaz ki bu da öykünün yazıldığı dönemin toplumsal şartları düşünüldüğünde gayet makuldür. Yazar, dönemin şartları gereği gerçekçi olmayabilecek, bugünden bakınca feminist aktivist denecek, sokağa dökülecek “tipik” bir karakter çizmek yerine çok katmanlı bir yapı kurarak hem gerçeklik etkisini korur hem de toplumsal cinsiyet normlarıyla uğraşır. Ki zaten sokağa dökülecek bir kadın tipi çizmek anakronik olur. Dönemin şartları düşünüldüğünde kadının bu şekilde davranması neredeyse imkânsız olduğu unutulmamalıdır. Öykünün anlatıcı karakterinden hayali karakter Leylâ’ya doğru kademeli olarak artan bir başkaldırı tavrı vardır. Son derece sinematografik ilerleyen öykü, kadın

meselesindeki tavrını da bu sayede gösterir. Dolmuş gibi dar, sınırlı bir mekânda yoğun bir çokseslilik oluşur. Böylece bireyin zihninden toplumun geneline, toplumsal cinsiyet kalıplarına uzanan bir yapı inşa edilir. Etrafını kamera lensi gibi süzen, anlatıcı kendi zihninde daha radikal ikinci bir senaryo kurar ve bu stratejiyle öyküdeki ayrıksı tavır da katmanlı şekilde güçlendirilmiş olur.

Hélène Cixous (2011) “Medusa’nın Kahkahası” adlı makalesinde Medusa mitinin erkeklerin kötü, ölümcül kadın tahayyülünün bir yansıması olduğunu söyler. Ona göre “Medusa’yı görmek için yüzüne çekinmeden bakmak yeterli [dir]: Ve o, ölümcül değil. O güzel ve gülüyor[dur]” (s. 1). Temelde kadınlara kadın olma halinden ve kadın bedeninden utanmadan yazmaları gerektiğini öğütleyip kadın yazınının dönüştürücü gücünü vurgulayan makalenin başlığı ve Medusa mitine getirdiği yorum ayrıca önemlidir. Zira yazmanın yanında kadın kimliğini rahatça ve gururla taşıyan, tarih boyu kadına atfedilen kötücüllüğe gülen bir figür sunar. Nezihe Meriç’in “Özsu” öyküsün odağındaki Hayriye karakteri dönüştürücü gücü, kadın kimliğini sergileyişi ve ataerkil düzene karşın eksik olmayan kahkahalarıyla Cixous’nun sunduğu Medusa figürünü anımsatır.

Öykü, karamsar bir tabloyla açılır. Kadın anlatıcı ne olduğu söylenmeyen bir hastalıktan ötürü uzun süredir pencere kenarındaki yatağında yatmaktadır. Karamsar bir haldedir, sıkışmış hisseder. Öyle ki karşı apartmanın bodrum katında hapsedildiği için sürekli bağırarak Dik adlı köpekle aynı kaderi paylaştığını söyler. Bu karamsar tablodan sonra öykünün odağı mahalleye yeni taşınan başka bir kadına kayar ve aynı anlatıcının ağzından onun öyküsünü okuruz. Anlatıcı ondan, “[g]ülüşünü ilk kez duyduğum o günden sonra, artık her sabah, bütün sokak onun kahkahası, onun sesi ile uyanmaya başlamıştık” diye söz eder (Meriç, 2018, s. 73). Hayriye, içten kahkahasıyla herkesi etkileyen, enerjik, neşeli bir kadındır. Ev işlerini keyifle yapar,

hayattan zevk alır, her şartta eğlenir. Şevkle ev işi yapması, yalnızca evini değil sokağı da sulayıp temizlemesi ve canlandırması, güzel yemekler yapması vs. Hayriye'nin ev işlerinden başka bir şeyle meşgul olmayan, çevresine yabancılaşmamış bir karakter izlenimi uyandırdığı inkâr edilemez. Ancak bunların yanında, geleneksel kadın imajıyla tamamen çelişen tarafları da azımsanamayacak kadar fazladır.

Yaptığı ev işleri kadına atfedilen standart işlerle sınırlı değildir. Aksine, anlatıcının özellikle dikkat çektiği eylemleri tam olarak dönemin sıradan kadın imajına uymayan davranışlarıdır. Herkes üşenirken ekmeği kızartarak yer. Ancak bunu eşi ya da çocuklar için değil kendi keyif aldığı için yapar. Yine aynı motivasyonla çeşit çeşit çiçekler yetiştirir, hayvanlar besler. Kadının sessiz ve ağırbaşlı olmasının beklendiği bir dönem ve atmosferde radyodan yüksek sesle müzik dinler ve şarkılara bağıra çağıra eşlik eder. Hatta asker emeklisi bir adamla bu yüzden tartışması, inatla yüksek sesle radyo dinleyip sonra gülerek tepki vermesi anlatıcıyı etkiler. Eşini memnun etmek için ev işi yapıp erkeğin himayesinde var olmak yerine erkeklere karşı son derece eleştireldir. En önemlisi ve öyküde en çok vurgulananıysa sık sık mahalleyi çınlatan, mahalledeki herkesi etkileyen, kendine has kahkahasıdır. Anlatıcı, kahkahasını “insanı en sinirli zamanlarında bile gülümsetebilecek, uzun, çocuksu, genç bir kahkaha” ve “Ah, o gülüşü! Bu yediğini, içtiğini, yaşadığını yadsımayan, dünyaya geldiğine deli gibi sevindiğini duyuran bir kahkahaydı...” diye tarif eder (s. 68-71). Yaşadığını yadsımıyor oluşu ilk bakışta bir sorgulama halinde olmadığını, kadına atfedilen her rol ve kalıbı sorgusuz kabul ediyor olduğunun göstergesi gibi görülebilir. Fakat sergilediği sıra dışı kadınlık performansı ve bu kendine has kadınlık haliyle çok mutlu oluşu adeta Cixous'nun Medusa'sını andırır. Yaşama sevinci ve dik bir duruş barındırır. Kahkaha, öykünün

odak karakteri Hayriye'nin en öne çıkarılan özelliğidir zira sık sık tekrar edilir. Anlatıcı için onun en dikkat çekici özelliklerinden biridir. Hayriye'ye dair anlatılan kesitlerin ve diyalogların içinde mutlaka o güçlü kahkaha vardır. “[İ]kide bir o kahkaha çıkıveriyordu,” “[b]asardı kahkahayı,” “[v]e gülerdi. Gülerdi işte! İçinden geliyordu,” “kahkahayı koyverdi,” “o güzel kahkahası çınladı” gibi ifadeler sık sık tekrarlanır (s. 68-73). Anlatı stratejisi olarak böyle ön plana çıkarılması üzerinde durulmadan geçilecek bir konu değildir. Zira bu kahkaha, Hayriye için bir direniş yöntemidir. Yaşadığı olumsuzluklara, gördüğü baskılara kahkahasıyla karşı koyar. Bu, kendisi için bir kadının topluma karşı var olma stratejisi niteliği taşıırken mahalledeki diğer kadınlar için de dönüştürücü, tetikleyici bir etki yaratır. Nitekim anlatıcı, “[o] gülünce ben tuhaf bir sevinç duygusu içinde neşeleniyor, hafifliyor, elimde olmayarak gülümsüyordum” diyerek kendi üzerindeki tesirini doğrular (s. 69).

Hayriye ev işlerini yapma, çocuklarla ilgilenme gibi rolleri memnuniyetle üstlenen bir karakter olsa da pek çok açıdan çevresinden ayrışan bir kadındır ve bundan gayet memnundur. Her fırsatta bu performansını yüksek perdeden sergileyerek mahalledeki atmosferi baştan aşağı değiştirir. S. Elif Aksoy (2019), Hayriye'nin “kişilerle mekân arasında daha önce bozuk olan ilişkiyi sağlıklı biçimde kur[duğunu]” söyler (s. 82). Gerçekten de mahallenin çehresi onun pozitifliği sayesinde değişir. Sergilediği performans mahalledeki herkese yaşama sevinci ve bir aidiyet duygusu aşılar. Yaşadıkları yerle olan yabancılaşmaları azalır.

Yarattığı değişim yalnızca kadınlarla da sınırlı değildir. Öyle ki, yetiştirdiği çiçeklerle mahallenin çehresini de değiştirir. Yerleri sulamasıyla kaldırım taşlarının arasından fışkıran çimenler mahalleye hayat getirir. Artık sadece mahallenin kadınları ve genç kızları değil, delikanlıları da başka yerlerde gezmek yerine bu

neşeli ortama katılırlar. Öykünün sonunda ev sahibiyle yaşadığı bir tartışma sonucu baskılara daha fazla karşı koyamayıp evi terk eder. Ancak son ana kadar ev sahibine direnir. Hatta taşındığı sırada küfrederek yine herkesin yüzünü güldürür. Anlatıcının söylediğine göre yarattığı etki taşınmasından sonra da devam eder. Jale Özata Dirlikyapan (2019), öykünün umut dolu bittiğini, dönüşümün sürüyor olmasının buna işaret ettiğini söyler (s. 96). Hayriye'nin yarattığı bu umudun ve yaşama sevincinin altında işte bu kadın olmaktan memnun olma ve bunu her şekilde sergileme pratiği yatar.

Hayriye'nin ve anlatıcının kadın kavramından ne anladığı yahut ne beklediği elbette kesin çizgilerle çizilmiş değildir. Hayriye'nin bazı davranışları etrafındaki kadını içinde barındırmayan, birey olarak var olmasının önüne set çeken düzene karşı duran eylemler olsalar da bazıları tam da o düzenin içinden eylemlerdir. Daha önce sözünü ettiğim ev işlerinden keyif alma bunlardan biri sayılabilir. Anlatıcı, Hayriye'nin farklı ve toplumun kalıplarına karşı duran pek çok davranışına hayran olmasının yanında “yüzündeki huzur bir kadının bir erkeğe verebileceği yaşam tadının en güzel anlatımıydı” da der (Meriç, 2018, s. 73). Arkadaşı Mehlika ise “[b]iz kocalarımıza hiçbir zaman bu huzuru, bu sukûnu veremeyeceğiz” yorumunu yapar (s. 73). Bu örneklere bakıldığında Hayriye'nin ataerkil düzen karşısında nasıl bir tavra sahip olduğu ya da anlatıcının onu nasıl gördüğü üzerine farklı yorumlar yapılabilir şüphesiz. Ancak öykünün asıl meselesi Hayriye'nin sergilediği kadınlık performansının ne kadar isyankâr veya düzene içkin oluşundan ziyade, kafasındaki kadın kimliği her ne olursa olsun onu utanıp sıkılmadan, gurur ve neşeyle sergileyişidir. Cixous, (2011) kadınları kimliklerinden ve bedenlerinden çekinmeden yazmaya, kadın yazınına oluşturmaya davet ediyordu. Hayriye bir yazar veya entelektüel değildir şüphesiz. Ancak inandığı kadın olma halinden, bedeninden,

sesinden vs. hiç çekinmeden tüm bunları sergiler, kendine özgü kadınlık pratiği sayesinde düzeni sarsar. Onun hem aykırılığı hem de sınırlarıyla birlikte karakterleştirilmesiyle feminist bir edebi başkaldırıdır.

“Kurumak” Nezihe Meriç’in *Bozbulanık* adlı öykü kitabındaki aykırı kadın karakterlerden birini barındıran öykülerden bir diğeridir. Öykünün kadın kahramanı Bilge, Meriç’in diğer öykülerinde sıkça yer verdiği gibi okumuş, iyi eğitim almış, öğretmen olmuş genç bir kadındır. Olaylar Bilge’nin komşuları olan Safnaz Hanım ve eşi Cemil Bey’in evinde geçer. Bilge, eski ahbablarından Safnaz Hanım’ın ricası üzerine hasta ve yatağa bağımlı eşi Cemil Bey’e kısa süreliğine göz kulak olmaktadır. Öykü yoğun bir yağmur ve kapalı bir hava ile açılır. Buna paralel olarak Bilge, havanın karamsarlığıyla kendi karamsarlığı arasında bir paralellik kurar. Zira yaşam tarzına, değerlerine ve etrafındaki insanlara karşı bitmeyen bir sorgulama halindedir. Sevgilisi olduğu anlaşılan Macit’le yakın bir zamanda yaptığı bir konuşmada ruh halinden şöyle bahseder:

... Rica ederim Mâcit, bende öyle sinirli ya da umutsuz, mariz bir kız tipi falan aramaya kalkma. Ben, tersine yaşamayı, havayı, suyu, yürümeyi, gülmeyi, ne bileyim ne... Ben her şeyi seviyorum. Bu içimdeki, anlatamadığım başka bir şey. Ben için için kuruyorum anlıyor musun, (...) Ben; toprağı, suyu, içimde duymak, böyle yaşamının tadını çıkara çıkara yaşamak, bir işe yaramak, bir... üf aman Allahaşkına gülüp durma... (Meriç, 2018, s. 86)

Macit’e tam olarak ne hissettiğini ya da neden kötü hissettiğini anlatamaz çünkü kendisi de bilemez. Kesin olansa bir açmazın, bir sorgulama halinin içinde olduğudur. İlerleyen kısımlarda yalnızca Macit için değil çevresindeki diğer insanlar için de farklı bir karakter olduğu görülür. Anlatıcının tabiriyle “kendini, zamanın mekânın, toplumun dışında buluyor[dur]” (s. 88). Kendini yerleştirdiği bu pozisyonda toplumsal cinsiyet rollerine karşı duruşunun etkisi büyüktür. Sâfnaz Teyze’nin toplumdaki normlara uygun, tekdüze yaşamını ironik bir tavırla eleştirir:

Sâfinaz Hanım, toparlacık, neşeli, canlı bir kadındı. Yaşam onun için eğlencelerle doluydu. Terbiyeli düğün çorbası pişirivermek. İnce uzun, zeytinyağlı dolmalar sarmak, kış boyunca soba tahtasını tertemiz silmek, kapının tokmaklarını uvup parlatmak, Cemil Beye taze bezelye pişirmek. Cemil Beye sıcacık fanilalar örmek, torunlarını sevmek, damatlara içermek, her şeye maviş maviş gülügülüvermek... (s. 87)

Sâfinaz Hanım onun için standart bir Türk kadınıdır. Bunun gerektirdiği her şeye harfi harfine uyar. Özata Dirlikyapan'a (2019) göre Bilge, kendisi gibi bir sorgulama halinde olmadığı için mutlu olan Sâfinaz Hanım gibi, yabancılaşmamış kadınların yaşama şevklerine hayrandır (s. 95). Ancak Özata Dirlikyapan, Sâfinaz Hanım'ın tasvir edilişindeki ironik, alaycı tonu göz ardı etmektedir. Bilge, yaptığı küçük işlerden ve hayatta büyük bir amacının olmayışından dolayı Sâfinaz'ı hayran olunacak değil kaçınılacak bir figür olarak görür. Eleştirip dalga geçtiği yaşlı kadının karakteri değil temsil ettiği düzen ve normlardır. Belli ki tüm bunlara yabancı hisseder ve kendisini aynı konumda görmek istemez. Ancak farklı bir kadın tahayyülü de oluşturamaz. Öyle ki, kendisini hiç anlamamasına karşın Mâcî'te evleneceğini ve çocuk sahibi olacağını söyler. Bunları yaparken "istediği, kuvvetle duyduğu ama anlatamadığı bir yan," olduğunun ve onun "ömrünün sonuna dek onunla birlikte" kalacağını farkındadır (Meriç, 2018, s. 89). Bilge'nin duyumsayıp ne olduğunu bilemediği bu yan farklı bir kadın profili çizmesinden ileri gelir. Okumuş, kültürlü biridir ve dünyayı özgür bir birey olarak deneyimlemek istediğini dile getirir. Tüm bunlara rağmen Mâcî'te yine de evlenmek istemesinin sebebi de bu profili cesurca sergileyecek bir bilinçte ve birikimde olmayışıdır. Zira tam olarak neyin farkında olup olmadığını, neyi sorgulayıp neyi arzuladığını bilemez.

Gelgelelim kendisini açıkça ortaya koyup karakterini özgürce inşa edemese, eleştirdiği standart hayatı kendisine yakıştıramazken fazlasını istemeye cesaret edemese de belli değer yargılarını sorgulayıp üzerine düşündüğüne, bundan dolayı da

çevresine yabancılaştığına şüphe yoktur. Bu da onun ataerkil düzene başkaldıran bir karakter olduğunun göstergesidir. Öykünün ilerleyen kısımlarında Cemil Bey ile aralarında geçen konuşmalarsa bu tavrında ve iç huzursuzluğunda geçici bir değişim yaratacaktır. Önce yaşlı adamın kendisi hakkındaki fikirlerini hayal eder. Daha sonra da şu şekilde düşünür:

Beni kim bilir ne sanır. Avukat Ramiz Beyin büyük kızı. Okudu, öğretmen oldu. Geçen yıl bir mühendisle epeyce söylendi. Bir ara nişanlanacak dediler, sonra ses çıkmadı. Ya da, dudakları, tırnakları boyalı, güzel bir kız. İşte hepsi bu. Benim okumuşluğum falanlığım ona vız gelir. (s. 89)

Belli ki dışarıdan aldığı tepkilere paralel, yaşadığı yabancılaşmayı artıracak düşünceler beklemektedir. Fakat Cemil Bey, dönemin toplumsal cinsiyet normlarıncı yadırganabilecek Bilge'yi yadırgamaz. Aksine ondan ne denli umutlu olduğunu dile getirir. "Sizler bir şeyler yapmalısınız evladım. Siz bizden daha talihli bir döneme yetiştiniz. İstirap ve can sıkıntısı size göre değil. Demir tavında gerek..." (s. 90). Bilge, yaşlı adamın anlattıklarıyla ağlamaya başlar. Anlatıcı, Cemil Bey'in sözlerinden aşağı yukarı "[h]er şeye rağmen, bulunduğunuz şartlar dahilinde memnun ve mes'ut olmaya çalışmalısınız" mesajının çıktığını söyler (s. 90). Kendi yabancılaşmış halinden memnun olmayan, hiçbir zaman mutlu ve huzurlu olamayacağını düşünen Bilge için, yadırgamak yerine ona karşı umut besleyen birinin olduğunu görmek rahatlatıcıdır. Bulduğu durumu kabullenip onunla mutlu olmaya çalışmak fikri de aynı şekilde geçici bir rahatlama sağlar. Ancak yine de bu afaki sözlerin verdiği rahatlamanın geçici olduğunun farkındadır. Evden ayrıldığında kendi kendine, "[h]er şeye karşın o tedirginlik benim içimde bir yerde duruyor", "Şimdi geçti. Ama onu zaman zaman yine kuvvetle duyacağım" der (s. 91). Bu farkındalık hali, içinde bulunduğu düzeni sorgulayıp irdelemeye başladığı için artık onu kabullenemeyeceğinin bir göstergesidir. Bozuk bir düzende bağımsız bir kadın

olmamak, kalıpların içinde kalarak mutlu olmaya çalışmak artık imkânsız bir durumdur onun için. Daha önceki öykü karakterleri gibi o da tam olarak her şeyin farkında değildir. Bilinçli ve sistematik bir başkaldırı içinde değildir. Ancak zihnen içinde bulunduğu şartları sorgulamaya, bir şeylerin yanlış olduğunu düşünmeye başlamıştır. Bu da öykünün o sorgulama ve bocalama halini başarıyla yansıttığının, bu haliyle de kadın bireyin hissettiklerini, yaşadıklarını tüm açıklığıyla gösterdiğinin kanıtıdır.

Nezihe Meriç'in *Bozbulanık* kitabının "Keklik Türküsü" öyküsündeki kadın başkahraman Oya, ataerkiye ve ataerkil geleneği sürdüren kadın karakterlere karşı duran önemli kadın kahramanlardan biridir. "Keklik Türküsü" resim akademisinde eğitim gören Oya'nın, Kadıköy vapurunda gördüğü birine âşık olmasını ve bunun sonucunda yaşanan olayları anlatır. Oya, anlatı zamanına göre geçen kışın yağmurlu bir gününde, Kadıköy vapuruna biner ve bu vapurda tam karşısına genç bir adam oturur. Aralarında geçen kısa bir bakışmadan sonra genç adam, Oya'nın elindeki dergiye bakarak aynısını çantasından çıkarır. Bu olaydan sonra Oya, genç adama Dergi ismini verir. O günden sonra Oya ve Dergi arasında başlayan platonik ilişki hep aynı vapurda karşı karşıya gidip gelme, yolculuk etme şeklinde devam eder. Anlatıcının odağı Oya'nın zihnidir ve üslubu yer yer ironikleşir. Bu da Dergi'ye dair çıkarımların, beraber yapılanların, konuşmaların hayali olduğu izlenimini verir. Zira ortada adamın adı dahi yoktur, kurulanlar daha çok Oya'nın zihnindeki hayali bir ilişkiden ibaret gibidir.

Yaptıkları yolculuklarda Oya, Dergi'ye dair izlenimsel bilgiler edinir ve hayaller kurar. Oya'ya odaklı anlatıcıya göre hiç konuşmasalar dahi "bir bakış, bir oturuş, kaşın ucundan geçen bir soru, dudağın bir bükülüğü, omzun bir hareketi ile birbirine birçok şeyler" anlatıp birbirleriyle iletişim kurarlar (s. 95). Oya'nın ilk

başkaldırısı bu şekilde iletişim kurduğu ve platonik bir aşk yaşadığı Dergi'ye karşıdır. Oya, Dergi'nin hayali ilişkilerinde “[a]y ay sen dudaklarını mı boyuyorsun? Sakın ha!...” sözlerine karşılık ona “[s]en bana karışamazsın, anlaşıldı mı?..” cevabını verir (s. 95). Aralarındaki ilişki karşılıklı bir konuşmaya dökülemediği için Oya'nın Dergi'ye olan başkaldırı tavrı bununla sınırlıdır. Fakat bu cevap bile onun ataerkinin temsilcisi ve sürdürücüsü olan Dergi'ye karşı durduğunun kanıtıdır. Hayalinde idealize ettiği bir erkeğin bile yaşam şekline karışacağını bilir ve buna karşı geldiğinin hayalini kurar. Oya gösterdiği bu tavırla erkek egemen sistemin temsilcisi bir bireyin ona karışmasına, üzerinde söz sahibi olmasına karşı çıkar. Kendi ve bedeni üzerinde bir başkasının tahakküm kurmasına izin vermez. Öte yandan anlatıcıya göre Dergi de Oya'nın aslında görüldüğünden daha farklı ve güçlü olduğunun farkındadır. Anlatıcı Oya'nın zihninde odaklı olduğundan bunun Oya'nın bir düşüncesi olması muhtemeldir. Anlatıcı biraz da ironik bir tavırla “Dergi de Oya hakkında pek çok şeyler biliyordu” dedikten sonra Oya hakkında bazı küçük bilgileri sıralar (s. 94). Sonrasındaysa “o ağırbaşlı görünüşünün altında bir şeytanın gözü saklıydı,” şeklinde Dergi'nin ağzından verilen yorum Oya'nın kendini hayali ilişkisinde dışarıdan ağırbaşlı, sakın görünen ama aslında öyle olmayan, kendini ezdirmeyen biri olarak gördüğünün göstergesi niteliğindedir (s. 94).

Öyküde Oya ve Dergi'nin Oya'nın hayalinde sinemaya gittikleri zaman, Oya'nın yanında dayısının da bulunduğunu öğreniriz. Selda Tuncer (2018) *Türkiye'de Kadınlar ve Kamusal Alan (Women and Public Space in Turkey)* adlı kitabında bu durumun o dönemde kadın üzerinde yaygın bir kontrol mekanizması olduğunu söyler. Tuncer'e göre 80'li yıllara kadar genç kadınların kamusal alana erişimi katı kural ve ataerkil geleneklerle sınırlanır. Kadının yanında yakın bir akraba olmadan dışarı çıkamaması da bu önemli geleneklerden biridir (s. 122-123). Oya da

kamusal alanın ataerkinin kontrolünde olmasından dolayı akşam sinemaya dayısıyla, onun kontrolünde gider. Tüm bu baskıya rağmen Oya bir yolunu bulup, ataerkil sistemin kurallarını delerek sevgilisiyle görüşür veya görüştüğünü hayal eder. Dönemin şartları düşünüldüğünde kuralları çiğnemesi, arkadan dolaşarak istediğini yapması büyük bir cesaret örneğidir. Yaşadığı ilişkinin gerçek olmasa da zihninde kendisini konumlandırışı içsel başkaldırı açısından önemlidir. Zihninde kimliğini, hayata bakışını tekrar anlamlandırır ve kendini güçlü, eril düzene karşı dik duran bir kadın olarak tahayyül eder.

Öykünün ilerleyen kısımlarında Oya sürekli yolunu gözlese de âşık olduğu adam, Dergi, bir süre sonra vapura binmez olur. Daha sonra vapurda tekrar karşılaştıklarında Dergi parmağında nişan yüzüğüyle görünür ve yanında bir kadınla vapura biner, artık yalnız değildir. Bunun üzerine Oya aldatıldığını düşünür ve aşk acısı çekmeye başlar. Onun asıl başkaldırısı da bu noktadan sonra görülür. Bir taraftan aşk acısıyla mücadele ederken diğer yandan da ataerkil geleneğin temsilcisi ve sürdürücüsü kadınlardan annesi ve komşusu Zehra Hanım ile başa çıkmaya çalışır. Annesinin komşusu Zehra Hanım'ın “[k]oca ekmeği meydan ekmeği, yavrum (...). Sen de vaktiyen yuvanı bil. Annen senin fenalığın için söylemiyor kii...” sözleri bir kadının nasıl yaşaması gerektiğine dair dönemin gelenek içinden konuşan kadının algısını açıkça gösterir (s. 92). Bu algıya göre, kadın babasının evinde fazla yaşamamalı, bir an önce evlenip barklanıp yuvasını kurmalıdır. Zehra Hanım'ın bu düşüncelerine karşılık Oya'nın annesinin şu sözleri Zehra Hanım ile Oya'nın annesinin aynı fikirde olduğunu gösterir:

Zehranımcım, sonunda sapsız üzüm. Ben bunu, sildiğine lebboy, bilmem nesine şebboy nasıl büyüttüm bilirsiniz. Şurada kaç zamandır komşuyuz. Sonra aslan gibi çocuk, ekmeği elinde. Okumuş olacak diyordu, işte okumuştü. Ben de şurada iki günlük ömrümüz var, yerine yerleşsin istiyorum. (...) Sonra ele güne karşı da ne diyeceğimi şaşırdım. Ona olmaz, buna olmaz, tutup insana ya sevdalı derler, ya bir korkusu var. Herkesin ağzı... (s. 92).

Zehra Hanım ve Oya'nın annesinin alıntıdaki sözleri toplumsal cinsiyete dair birçok klişe ifadeyi içerir. Oya'nın annesi de Zehra Hanım'ın benimsediği ataerkil düzenin fikirleri benimsemiştir ve kızından da bu fikirleri benimseyip ona göre yaşamasını ister. Bu yüzden Oya, ona yaşarken “sahip çıkan” ebeveynine bir şey olmadan bir an önce evlenmelidir. Geleneksel sisteme göre annesi ve babasına bir şey olursa Oya kendi başının çaresine bakıp ayakta duramayacağı için evlenip ona “sahip çıkacak” koruyucu bir erkek bulamazsa ortada kalır. Annesinin sözlerinden alıntılanan bu bölümde, daha bu noktada Oya'nın annesinin evlenme ısrarlarına karşı çıktığını, kendi fikirlerini açıkça söylediğini, evlenecekse bile evleneceği kişinin okumuş olmasını istediğini çekinmeden belirttiğini görürüz. Tüm bu tavırlardan bile Oya geleneksel sisteme ve sistemin temsilcisi kadınlara hayır diyerek, kendi isteklerini dile getirerek bir karşı duruş tavrı sergiler. Annenin sözlerinin toplumsal normlara dair klişeleri barındırması Oya'nın duruşunun aslında bu değerlere karşı olduğunu gösterir. Annesinin sözlerine karşılık Oya'nın susmayıp “[a]nne rica ederim şu adı sözleri bırak! (...) Korkusu var ne demekmiş. Allah Allah!.. Hem elâlem bana vız gelir. Ne demek canım, elâlem ne demek? Benim elâlemle ne işim var?” şeklindeki cevabı onun devam eden başkaldırısının göstergesidir (s. 92). Oya için ataerkil düzenin ondan beklediklerinin önemi yoktur ve onun bu cevabı Meriç'in “Susuz VII” öyküsündeki Meli'nin “[k]imseye hesap vermek zorunda değilim elbet. Ben önemliyim önce” (s. 151) cevabını hatırlatır. Meli gibi Oya da kimseye hesap vermek zorunda değildir. Toplum, toplumun fikirleri ve beklentileri değil önce kendisi önemlidir. Böyle tepkiler veren veya en azından böyle düşünen bir karakter çizilmesiyse metni kadın açısından önemli kılar.

2.2 Topal Koşma

“Susuz VI” resim öğretmeni olan Özün’ün hayatını, hayatına dair düşüncelerini, etrafındaki insanlarla ve eşi Sahir ile olan ilişkisini zamanda sıçramalar, kırılmalar yaparak anlatır. Öyküdeki kadın karakterlerin kurgusu toplumdan ayrışan kadınları ve bunların iç dünyalarını sergilemesi açısından önemlidir. Öykü Orta Anadolu’nun küçük bir kentinde, Özün’ün öğretmenlik yaptığı yerde, açılır. Girişte kente ve orada yaşayan insanlara dair betimlemeler yer alırken bu betimleme yerini Özün’ün orada birlikte görev yaptığı meslektaşlarıyla olan ilişkisine bırakır. Ve bu ilişkiden onun meslektaşlarıyla pek iyi anlaşamadığı, hatta onlarla tamamen zıt karakterde olduğu, bu yüzden de onlarla iletişim kurmaktan köşe bucak kaçtığı görülür.

“Ay, Özün, hep böyle bir şey çıkarırsın.”

“Sahir Bey, hadi şunu kandırın.”

(...)

“Hadi ayol, aşk olsun.”

“Hişt Özün...”

“Vallahi ayıp ediyorsunuz artık.”

(...)

“Böylesiniz zaten...” (s. 143).

Alıntıdaki tepkiler Özen’ün çevresindekilerle arasına mesafe koyduğunu gösterir.

Meslektaşları onu ve eşini bir yere gitmeye ikna etmeye çalışırlar fakat Özün onlarla

iletişim kurmaktan kaçındığından ve aynı ortamda bulunmak istemediğinden onları

reddeder. “Ay, Özün, hep böyle bir şey çıkarırsın” sözleri bu reddedişin bir ilk

olmadığını, aslında onların da bu durumun farkında olduklarını gösterir (s. 143).

Öykünün ilerleyen kısımlarında da Özün’ün bu tavırları, ayrık duruşu şu şekilde

eleştirilir:

“Özün’ün ukalalığı. Sahir daha uysaldır.”

“Akademililer zaten...”

“Müdür beye karşı doğrusu...” (s. 144).

Yukarıda da belirtildiği gibi Özün'ün çevresindeki diğer öğretmenler onda bir farklılık olduğunun, onun genel olarak böyle davrandığının farkındadırlar fakat nedenini bulamazlar. Aslında pek de aramazlar, onun bu durumunu sıradan bir “ukalalık” olarak değerlendirerek onu eleştirirler.

Özün'ün meslektaşlarının eleştirisi tek taraflı da değildir, aynı şekilde o da onları eleştirir. Kocasını Sahir'e anlattığı bu duruma şu şekilde şahit oluruz:

Dedikodu yapacaklar şimdi gene. Ne yapayım, yapamıyorum. Canım sıkılıyor aralarında. Elimde değil. Ben duygularımı, düşüncelerimi iyi açıklayamam bilirsin. Bu şey, nasıl anlatayım bir şey işte. Şu felsefeciyi görünce, o deri ceketini, sonra... eşarbi nasıl dolamıştı gördün Bilmiyorum, bir şey işte. İçim bazen ışıkla doluyor sanki. Sevinçten ölüyorum. (...) Kendimi çok güçlü buluyorum, bir yücelik duyuyorum. Her şeyi yapabilirim gibi bir sanı geliyor içime. O gazeteciye bunu anlatmak istemişim. Biliyorsun, aptal, genç ressamlarımız alkole düşkünlük gösteriyorlar diye yazdı. (s. 144)

Özün, görüldüğü gibi etrafındakilerin yaşantısını birçok yönden eleştirir. Bu eleştiri yaparken bir taraftan da kendisini sorgulamaya başlar. Ayrık olduğu, çevresindekilere farkı olduğunun farkındadır. Fakat bunun nedenini bulamaz ve aslında bulmaktan ziyade tanımlayamaz. Bireysel varoluşsal sancılar çeker, bu yüzden de canı sıkılır. Bu durum etrafındaki kimse tarafından da anlaşılmaz. Böylece öyküde yabancılaşma halinin git gide yoğunlaştığı bir atmosfer kurulur.

Öyküde Özün'ün anılarında kendisini etkileyen iki kadından bahsedilir. Bu kadınlardan biri iskelede gördüğü ve hiç tanımadığı bir kadındır. Onun davranışları, zarafeti, nezaketi, giyinişi Özün'ü çok etkiler. Kadın orada bir adamla buluşur, aralarında geçen konuşmadan sonra kadının adama hayır dediği görülür. Bu kısım şu şekilde dile getirilir:

“Affedersiniz!” Dedi. Sesi tortulu şarap rengindeydi. “Affedersiniz geç kaldım.” Dudağının ucunu büktü sinirli bir büküşle. Sonra, çabuk çabuk konuşup boşaldı. “Hemen dönmek zorundayım. Bu iş olmayacak. Yazık ki böyle. Gelemeyeceğim. Olanaksız! Hiç ısrar etmeyin. Bir şeye karar verince dönmem. Allahısmarladık.” Yürüdü gitti sonra. Canı sıkılıyordu kadının. Herkes gibi değildi. (s. 146-147)

Özün'ün geçmişte karşılaştığı ve hayatında iz bırakan bu kadının gerektiği zaman hayır diyen, karşısındakini reddedebilen, kendisini açıkça ifade eden ve kendi kararlarını kendi alabilen kısacası kendi başına var olmayı başaran bir kadın olduğunu görürüz. Özün de bu kadını diğerlerinden farklı biri olarak tasvir eder. Buna ek olarak “canı sıkılıyordu” tanımlamasına da baktığımız zaman kendisiyle arasında bağ kurduğu rahatlıkla söylenebilir. İskelede karşılaştığı kadının dışında Özün'ü derinden etkileyen ve resimlerine de yansıttığı diğer kadın da yine ismini bilmediğimiz ama bu sefer ailesiyle bağlantısı olan bir kadındır. Bu kadın bir akşam vakti babasıyla beraber onların evine gelir, birlikte yemek yerler ve o akşam Özün ile birlikte yatarlar. Özün'le kaldığı o akşam kadın ona kimsenin sormadığı sorular sorar ve kimseden duymadığı şeyler anlatır:

Özün'e: “Bir sevgilin yok mu?” diye sormuştu. (...) “Uzak yerlere, başka memleketlere gitmek istiyorum” demişti bir de. (...) “İyi dans eder misin?” demişti. “Sinemayı sever misin?” “... şarkısını biliyor musun?” demişti. (...) Baleye çalışmıştı gençliğinde Almanya'da. (...) Özün'ün yüreği durmuştu heyecandan. (...) Canı sıkılıyordu yaşamaktan. Sonra yine kaptan, yolculuklar. Yolculuktan söz açınca bir çocuk gibi gülüyordu kadın sevincinden. (s. 148)

Tüm bunlar kadının birey olmayı başarabilmiş, kendisi olmak için uğraşıp emek harcayan, kendi istekleri, kararları, seçimleri doğrultusunda yaşayan bir kişiliğe sahip olduğunu gösterir. Bir taraftan da var oluşsal sancılar çeken, canı sıkılan ve akli hep gitmekte olan biridir.

Gece yarısı Özün onun ağladığını duymuştu. Kadın ağlamıştı. Ertesi gün de durmamış gitmişti. Kadın başka türlü bir kadındı. (...) Çok canı sıkılıyordu. Özün yetişkin bir kız değildi o yıllarda, ama anlamıştı.” Piket bitip de herkes yatma hazırlığına başlayınca, bir yorgunluk bir bıkkınlık gelmişti kadına. Neşesini, sevincini birden yitirivermiş, yükten yatak çıkarılmasına yardım ederken sıkıntıdan boğulacak gibi olmuştu. Yalnız Özün anlamıştı onu. (s. 148)

Ailesi ile bağlantılı olan bu kadın, alıntıdan da anlaşıldığı gibi iskeledeki kadınla bir özdeşlik, bir uyum gösterir. Özün'ün tanımlamasında da görüldüğü gibi onun da canı sıkılır, sıkıntıdan boğulacak gibi olur. Özün iskeledeki kadını “[h]erkes gibi değildi” şeklinde betimlerken bu kadını da “[k]adın başka türlü bir kadındı” diye anlatarak ikisinin de diğer kadınlardan farklı olduğunun altı tekrar tekrar çizer. Tüm bunların yanında her iki kadın da istedikleri zaman kalkıp gidebilen, kendi kararlarını kendileri verebilen, yani birey olmayı başarmış ya da olmak için can sıkıntısıyla birlikte varoluşsal mücadeleler veren kadınlardır.

Özün'ün kendisini diğer iki kadınla karşılaştıracak olursak Özün ve Özün'ün hayatında izler bırakan bu iki kadın onunla çeşitli yönlerden benzerlikler taşımaktadır. Onun da diğer kadınlar gibi canı sıkılır. Bunu kocası Sahir ile olan konuşmasında daha önce de alıntılanan “[c]anım sıkılıyor aralarında. Elimde değil” kısmında görürüz (s. 144). Meslektaşları kadınlarla arasına koyduğu mesafeyle de kendini onlardan ayıştırdığı için onlardan farklı olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Bu bağlamda Özün de hayatını etkileyen iki kadını tanımladığı gibi “başka türlü bir kadın”dır. Onun bu başkalığı çok öncelerden beri evlerine gelen kadınla karşılaştıklarında da vardır. Sahir ile evlendikten sonra da bu başkalık kendisini sorgulamasıyla birlikte devam eder. “Resim yapmak istiyorum Sahir. Günlerce, her işi bırakıp resim yapmak istiyorum. (...) Ama evlendiğim için de memnunum. Senin işini yapmak hoşuma gidiyor” (s. 149). Alıntıladığım bu kısma baktığımızda Özün'ün iç dünyasında bir çatışma olduğunu bahsettiğim sorgulamayı yaşadığını görürüz. Evlendiği için mutlu olmasına, eşinin işlerini yapmaktan memnun olmasına rağmen bir taraftan da bir memnuniyetsizlik, bir ikilik deneyimler. Onu var eden resim yapma tutkusunu evliliğiyle karşılaştırır, bir yandan ikisini aynı kefeye koyamadığını, sorguladığını hissettirir. Beauvoir, kadının özgürlüğünü kazanmasının

tek yolunun kendi geleceğini kuran bir özne olarak var olmayı seçmekten geçtiğini dile getirir (aktaran Erenci, 2011, s. 98). Bu bağlamda Özün bir ikilik yaşıyor olsa da resim yapmayı sürdürerek öteki olarak değil de bir özne olarak var olmanın, özgürlüğünü eline almanın ilk adımını atar. Daha sonra evliliğinin başında yaşadığı bu sorgulama evresi bir ileri seviyeye çıkarak Özün'ü bir dönüşüm evresine taşır. Bu dönüşümü yukarıda alıntılanan cümlelerden hemen sonra gelen kısımda görülür. “Şimdi bir başka dünyada, kaşları çatık anlatıp gidiyor. “Ben o şarkıyı, o ışığı istiyorum. O kadınları yıldırın sıkıntıyı istiyorum. Ne demek istediğimi anlatamıyorum kendime de. Çözümleyemiyorum. Düşten, kuşlardan, iskele meydanından vazgeçemiyorum. Hepsi birden de beni boğuyor” (Meriç, 2018, s. 149). Özün'ün sorgulaması daha derin bir hal alır.

Kendisi de ne olduğunu ne yaşadığını tam olarak çözümleyemez fakat diğer iki kadın gibi olma arzusu Özün'ün kendisini onlarla özdeşleştirdiğinin kanıtıdır. Zaten kocasıyla olan ilişkisinde de onlar gibi davranmaya başladığını, başkaldırdığını görürüz. O da artık kendisiyle benzeştirdiği kadınlar gibi davranarak kocası ona dokunduğu zaman, bir cinsel birliktelik yaşamak istediği zaman hayır demeyi, reddetmeyi bilir ve kendi kişisel isteklerine göre davranır. Bu durum “[k]ocasının kalçasında dolaşan elini yavaşça tutarak: “Sahir” dedi. Biraz durdu, yutkundu. “Çok yorgunum. Canım sıkılıyor.” El bir vakit öylece durdu. Sonra kalçayı anlayışla okşayarak, “İyi geceler” dedi” şeklinde dile getirilir (s. 149). Onun hayır demeyi bilen bir kadın olduğunun kocası Sahir'in de farkında olduğunu karısı hakkında yaptığı “[k]arşı koyan bir kadın” diyordu. (...) “Bu akşam kalsın” diyen bir kadın” tanımlamasından anlarız (s. 150). Dönemine göre değerlendirildiğinde “karşı koyan” kadın figürünün toplumdaki kadın algısına terstir. Öyküdeyse Özün ve onun öykündüğü iki kadın özellikle bu şekilde tavır takınan, yabancılaşmış kadınlar olarak

seçilir. Bu sayede toplumda yerleşmiş kadın figürünü sorgulatan bir anlatı kurulmuş olur.

“Susuz X” Meriç’in kadın başkaldırısını dile getirdiği bir diğer öyküsüdür fakat bu öykü geçtiği sosyal çevre itibariyle diğerlerinden ayrılan ve bu özelliğiyle önemi yadsınamayacak bir öyküdür. Meriç’in özellikle *Topal Koşma* kitabında yer alan öyküler genel itibariyle şehirde yaşayan, eğitilmiş, çalışan, bir bakıma modernleşmiş veya modernleşme sancuları çeken kadınlardır. “Susuz X” ise diğer öykülerinin tam zıttı şekilde oluşturulmuş; taşrada zor şartlar altında yaşamaya çalışan, eğitimsiz, çalışmayan kısaca modern hayatın imkânlarından uzak bir kadının başkaldırısı görülmektedir.

Kadın başkahraman kamyon şoförü kocası, kocasının annesi ve iki çocuğuyla birlikte yaşam sürer. Öykünün girişinde, genç kadın ve kayınvalidesi çocuklarla ilgilenip bir yandan da sohbet ederler. Bu sohbetten anlaşıldığı üzere kadının eşi bir sefere gitmek için evden ayrılmış ve zamanında dönmemiştir. Bu sebeple aldatıldığı şüphesine kapılan kadın, kayınvalidesine kocasından “[g]arıya gitti gene. Ben bilmem işte. Garıya gitmediyse... (...) Garıya gitti gene. Ha işte ben bilmem” diyerek yakınır ve aslında bu durumdan rahatsız olduğunu dile getirir (s. 193). Kocasının annesinin bu konuya bakışı gelininden çok başkadır ve ona “[e]rkeğin üstüne varılmaz. Döner gelir. Deli çakal işte. Bilin oyununu. Döner gelir. Gözünün feri kesildi. Üstüne ne gerek senin” şeklinde cevap vererek gelininin susması gerektiğini ifade eder (s. 193). Kayınvalidesinin, genç kadından farklı olan bu tutumu iki kuşak arasındaki farkın ne kadar büyük olduğunu göstergesidir. Kocasının annesi, erkeğin kadını aldatmasını doğal karşılayıp gelinine kocasını dönmesini beklemesini tavsiye ederken, genç kadın onun bu tavrına karşı “[a]lmaydı madem beni. -Ne vahittir sırtını çevirip yatıyo-” cevabını verir (s. 193). Kadın başkahraman

kayınvalidesine verdiği bu cevaplarla aldatılması durumunu kabullenmez ve ona karşı çıkararak başkaldırır. Fakat tavrı sadece aldatılmaya karşı da değildir, aldatılmaya ek olarak cinselliğinin, arzusunun da peşindedir. Birkaç satır önce bu durum anlatıcı tarafından “[m]eme başlarında hançer ucu. Bir erkek sırtının karanlık uzaklığında dişi istekler gevşeyip dağılıyor” satırlarıyla da desteklenir (s. 193). Arzulayan, bedensel isteklerini talep eden, onlardan utanmak yerine dillendiren genç bir kadın vardır. Fakat kayınvalide, gelininin sarf ettiği tüm bu sözleri duymazdan gelerek “[e]rkek o. Deli mi ne! Ağla... ağla... otur işini işle. Biz de er gördük. Döner gelir. Avrat oynatırlardı. Biz de er gördük. Tentene örürdük, ip eğerirdik” diyerek cevap verir (s. 193). Yaşlı kadının bu tavrı ataerkinin tüm değerlerini kabul ettiğini gösterir. Ona göre kadının evlilik içerisinde aldatılması normaldir. Çünkü ona öğretilene göre “erkektir yapar.” Geçmişte kendisi de evliliğinde benzer deneyimler yaşamış fakat bunu kabullenmiş bir kadındır. Bu yüzden gelinine de bunu kabullenmesini, gerekirse ağlamasını ama günlük hayatına devam etmesini tavsiye eder.

Kadın, erkeğin onun hakkında verdiği karardan ibarettir, böylece kadın “cinsiyet” olarak adlandırılır; bununla kadının erkeğin gözünde her şeyden önce cinsiyetli bir varlık olarak görüldüğü kastedilmektedir. Kadın erkek için cinsiyettir, dolayısıyla mutlak olarak da öyledir. Kadın kendini erkeğe göre belirler ve farklılaştırır, erkek kadına göre değil; kadın özsel olan karşısında özsel olmayandır. Erkek Özne’dir, Mutlak olandır, Kadın Başka’dır. (Beauvoir, 2020, s. 29)

Beauvoir’dan alıntıladığım bu satırlar öyküdeki durumun özeti gibidir. “Kadın kendini erkeğe göre belirler”, bu durumda kadının erkeğe göre pozisyon alması gerekir. “Susuz X”da kadın başkahramanın kayınvalidesi erkeğin atadığı “Başka” olma durumunu kabul eder. Fakat asıl kadın kahraman öteki olarak konumlandırılmayı kabul etmez, buna karşı çıkabilecek bir ortamda olmamasına karşın zihninde konumunu sorgular. Erkeğin kadını baştan aşağı cinsellik olması durumuna bir nevi karşı çıkararak kendi cinselliğinin peşine düşer. İç konuşmaları

aslında toplumun pekiştirdiği konumlandırmaya razı olmadığını, en azından bunun sorunlu olduğunun farkında olduğunu gösterir.

Genç kadının ve kocasının annesinin hayata bakışlarının farklı olması yalnızca ikisinin farklı kuşaklarda yetişen kadınlar olmasından kaynaklanmaz, bunu vurgulamak önemlidir. Öyküde genç kahramanla aşağı yukarı aynı yaşlarda Hüsniye adında bir başka kadın daha vardır. Onun kocası da iş sebebiyle evde değildir ve o da kocasını bekler. İki kadın arasında bu konuyla alakalı şöyle bir konuşma geçer: ““Tasasız.” “Ne tasa edeyim kız. Canıma yazık.” “Garıya neye giderse?” “Gitmez. Dayli girsin. Gitsin. Geceyle mi? Gündüz gitse sen ne bileceksin. Erkek o.” (Meriç, 2018, s. 195). Hüsniye ile genç kadın arasında geçen bu konuşmadan onun da genç kadının kocasının annesi gibi düşündüğünü anlarız. Hüsniye, genç kadınla aynı kuşakta olmasına rağmen yaşlı kadının fikir yapısına sahiptir. Hatta ondan daha da ileri giderek aldatılması ihtimalini düşünmediğini, bunu düşünmenin kendine zarar vereceğini, kocası aldatırsa da bunun erkek olduğu için onun hakkı olduğunu dile getirir. Bu açıdan Hüsniye de yaşlı kadın gibi erkek egemen toplum söylemine dahil olan, geleneksel toplumda var olagelmış düzeni kabullenmiş, bunları sürmekte bir beis görmeyen kadınlardır. Genç kadının Hüsniye ile olan konuşmasındaki ““Erkek o!.. – Erkek o, erkek o. Aptal bunlar. Fikirsizler. Almayaydı beni madem. Hayvan mıyık burda. Ama ne.-” cümleleri onun diğer iki kadından keskin bir şekilde ayrıldığı en büyük göstergesidir (s. 195). Çünkü kocasının onu aldatmasının doğru olmadığını iç dünyasında sorgulayıp dile getirmesinin yanında diğer iki kadını kendinden ayırarak onları bu konudaki düşünceleri sebebiyle aptal, fikirsiz olarak sınıflandırır. Öykünün sonunda, bize sunduğu kısıtlı kesit itibarıyla genç kadının kocasına olan tavrını göremesek de Hüsniye’yle ve kocasının annesiyle mücadelesi önemlidir.

Öykünün sonuna doğru eve beklenmedik bir misafir olarak bir akrabaları, İrecep gelir. Kardan dolayı evine ulaşamayıp akrabalarının evine sığınmıştır, hastadır, ateşler içindedir. İki genç gelin eşleri yokken onu içeri almak istemezler ama kayınvalide yabancı olmadığı için içeri alır. Bu noktadan sonra ana kahramanın düşünceleri daha da müphem bir hal alır. Bir yandan kocasının aldatma ihtimaliyle hayal kırıklığı içindeyken bir yandan da kocasından ilgi göremediği, cinselliğini yeterince yaşayamadığı için isyan halindedir. Bu düşünceler arasında eve gelen genç adamı arzular. İrecep eve girdiği andan itibaren genç kadının cinsel dürtüleri sık sık tasvir edilmeye başlanır. “Boz tüm ışık ortada şimdi. Toprağın bereketi damarlarında. Güneşe karşı, dona karşı, sağlam, anaç toprak. Bire bin. (...) Ataşla barut. Doğru, Hasan-... Gurudum ben helbet” gibi ifadelerle cinsellik iması başlar (s. 194). Sonlara doğru “[u]mut sıcak sıcak kasıklarda. İstekli, diri diri, istekli rahim. Ateş gibi” ifadelerle kadının arzusu iyice belirginleşir (s. 195). Öykünün kapanışına doğru cinsellik vurgusu arttıkça olay örgüsünün aktarımı da iyiden iyiye bulanıklaşır. Yine de hasta yatan adamla genç kadın arasında cinsel bir yakınlaşma olduğuna dair güçlü bir ima söz konusudur. “Umut, açık, çiğ. Uvulmuş bakır tepsi sabah güneşinde. Danteli torbasına koyup iğneleyen el, gidip sarı saçları buluyor. Dudaklar istekle değip titriyor” ifadeleri buna işaretir (s. 195). Sonrasındaysa benzer sıfatlarla vurgulanan, git gide artan sıcaklık yerini bir soğumaya bırakır: “Boz kapanık dışta. Yıkkın, boğuntulu boydan boya, dalgın yatan adamda. Hırssız dudakların, boynu dalamayan bıyıkların, gevşemiş kolların, çıldırmış, taşa çalınmış boşluğu derinlerde. Kan ılgıt ılgıt soğuyor. Bel ayazlı” (s. 196). Belli ki cinsel bir yakınlaşma yaşanmıştır ancak genç kadın yine de huzursuzdur. Zira adam ilgisizdir. “Uyudu bilem, fikirsiz” diyerek ona da isyan eder (s. 195). Aldatılan kadının isyanı, cinsel kimliğini dışa

vurmasının, bedensel arzularını bastırmamayı seçmesinin 1956'da yazılan bir öykü için oldukça cesur olduğu aşıkardır.

Bilindiği üzere Cumhuriyet sonrası modernleşme toplumun her kesime homojen bir şekilde sirayet edip karşılık bulamamıştır. Erendiz Atasü (1998) bu durumu “[d]evrimlerin kitlelerce özümsemişi kentten kırsala, batıdan doğuya gidildikçe azalmaktadır” şeklinde açıklamıştır (s. 137). “Susuz X” öyküsünün kırsal kesimde geçtiği de düşünüldüğünde genç kadının ataerkiye, geleneklere olan başkaldırısı daha da büyük bir önem kazanmaktadır. Kentli kadına nazaran, kırsaldaki kadınlar kadın hareketinin dönemsel kazanımlarından yeterince haberdar olamamış, yararlanamamışlardır. Ulus devletleşme süreciyle kadın haklarındaki kazanımlar belli sınırlar ve normlarla sınırlanmış olsalar da kırsaldaki kadın bu sınırlar dahilindeki modernleşmeden de daha az yararlanır. Cinsellik taşralı kadın için çok daha kapalı, tabu sayılabilecek bir şeydir. Aldatılmak normaldir, cinsellik bastırılmalıdır. Özlem Sürücü (2022) çalışmasında bu konu hakkında “[b]irçok insani ihtiyaç gibi cinsellik de erkeğe tanınmış bir hak iken kadının cinselliği erkeğin ihtiyaç duyduğu düzeyde gündeme gelmiştir” yorumunda bulunur (s. 373). Öyküdeki diğer karakterlerin tavrı bunu gösterirken genç kadının durumu tamamen ayrıksıdır. Aldatılmaya tepki göstermesi, cinselliğini yaşamak istemesi, bireysel olarak kadın kimliğiyle var olmaya çalışması içinde bulunduğu çevreden ötürü çok daha anlamlıdır. Öykünün kurgusunun taşrada geçmesi, diğer karakterlerin açık ve sert şekilde erkek egemenliğini savunmalarına olanak sağlarken bu ortamda cinselliğini, bedenini düşünen kadın karakter daha da ön plana çıkar. Karakterlerin yöresel ağızla konuşturulması da yine bunu pekiştiren bir anlatı stratejisidir. Bu stratejiler aracılığıyla kadın karakterin tavrı daha ayrıksı, daha göze batan bir hal alır. Eylemleri ve düşünceleri yalnızca bireysel olarak yaşadığı bir güçlüğü, bireysel

arzularına yöneliktir. Bir kuşağın, bir kesimin temsilcisi değildir. İsyanı doğrudan düzeni sorgulayan, tüm kadınlar adına konuşan bir isyan değildir, son derece bireyseldir. Ancak bireysel, içsel bir başkaldırı halindeki diğer karakterler gibi o da belli şeyleri sorgular ve bu sorgulama hali iç konuşmalarla ve kurguyla öyküye aktarılır.

Topal Koşma'nın son öyküsü olan “Susuz XI” bir film şirketinin yazıhanesinde geçer. Ayrık kadın karakterlerden biri olan Naciye, burada iş için patronla görüşmeyi bekler. Çinli suratlı adam olarak bahsedilen biriye uzaktan onu gözlemler. Naciye yapısı itibariyle diğer insanlardan ve diğer kadınlardan farklılaşan bir kadındır ve öyküde onun bu özelliğinin altı sık sık çizilir. Film şirketi yazıhanesinde yaşananlar anlatının ilk katmanını oluştururken italik yazı tipiyle verilen kısımlar öyküdeki kadınların, daha çok da Naciye'nin yaşadıklarına dair parçalardır. Naciye'nin toplum gözündeki konumuna da ilk olarak bu italik kısımlardan birinde rastlarız. Yaşadığı yerdeki insanlar Naciye'den “[g]ız bu Naciye çalık karının biri be...” şeklinde bahsederler (s. 198). “Çalık” tanımlaması onun diğerlerinden farklı bir kadın olarak görüldüğünün işaretidir çünkü çalık, halk dilinde yamuk, çarpık, düzene uymayan, deli anlamlarında kullanılır. Daha sonra da tekrarlanacak bu “çalık” nitelemesi feminist edebiyat eleştirisinin kurucu metinlerinden, Susan Gubar and Sandra M. Gilbert'in yazdığı *The Mad Woman in the Attic* (1979) yapıtını aklı getirir. Gilbert ve Gubar, Victoria devrindeki eril edebiyat ortamında var olmaya çalışan kadın yazarların bu ortama ve baskılara karşı öfkelerinin edebiyat metinlerinde kendini gösterdiğini iddia ederler. Onlara göre bu tepki, genellikle devrin yargılarına uymayan, kontrol edilemez, tuhaf, “deli” kadın tipleriyle vücut bulur. Aslında Nezihe Meriç'in neredeyse tüm kadın karakterleri

topluma göre ayrı duran, normların dışında tavırlar sergilemeler de bu öyküdeki iki kadının özellikle çalık diye nitelenmeleri bu bağlamda önemlidir.

Naciye'nin tavır ve davranışları ve bunların çevresi tarafından algılanışı da bilinçli bir seçiminin, bir tepki halinin olduğunu düşündürür. Naciye, kimin konuştuğu tam olarak anlaşılmayan bölümde şu şekilde betimlenir:

ÇALIK. “Çalık bir garı.” “Bir çalık kadın. İri kalçaları, sağlam beyaz dişleri var. Beyaz sağlam dişler. Komşuları olmayan bir kadın. Komşularıyla hamama gitmeyen, çeşmeden su taşımayan, taşlıklara serilip, gülüşüveren kızlarla ahbaplık etmeyen bir kadın. Ne düğüne ünlemeye çıkıverir, ne sarka giyer. Kapı önünde oturmaz. Yoldan bir adam geçse örtüp duvara dönmez, yürür gider. Çalık. “Bir çalık garı Naciye gız. Ha düşünür, ha düşünür... (Meriç, 2018, s. 198)

Naciye günlük hayatta yaptığı tüm bu eylemlerle, kadınlık performanslarıyla diğer kadınlardan ayrılır. Aynı yerde yaşadığı kadınlar günlük hayatlarını sürdürüp birlikte çeşitli eylemlerde bulunurken, sosyalleşirken o kendisini bunların hepsinden sıyrır. Çevresinde bulunan kadınlarla iletişimi yok denecek kadar azdır. Bu tavrı Şerife Seda Yücekurt Ünlü'nün (2018) “Leylâ Erbil üzerine “Tuhaf” Kadınlara Yazma Uğraşısı: Leylâ Erbil'in Romanlarında Yazar Kadın Başkışiler” çalışmasında deliliği bir başkaldırı çeşidi olarak tanımlamasıyla örtüşür. Ve ““delilik”, “kendi ölçülü biçimlerinde normal olarak düşünülen özelliklerin ölçsüz uygulanması” ise kadının içinde bulunduğu toplumda kendisinden beklenenin dışında hareket etmesi ya da “anormal” ya da “aykırı” görülen görülebilecek davranışlar gerçekleştirmesini “delilik” olarak yorumlamak mümkündür” açıklamasında bulunur (s. 22). Diğer kadınlar yanlarından bir adam geçtiği sırada kendilerini örtüp duvara dönerken, o bütün bu pratikleri reddederek onların tam aksi şekilde davranır ve yürüyüp gider. Geleneksel toplum düzeninde, yanından bir erkek geçtiğinde kadınlar kendilerini saklayıp onlarla göz göze gelmekten sakınırlar fakat Naciye ataerkiden gelen bu kurallara başkaldırarak onları yıkar.

Naciye'nin ayrıksı tavrı, film şirketi yazıhanesinin sekreteri tarafından da fark edilir. Naciye'nin kendi kendine sessiz bir şekilde oturup beklemesi bile sekreter kadını kızdırmaya yeter. Anlatıcı, "Kadına içerliyor. Sabahtan beri, yazıhaneyi süsleyen bu parlak kırmızıya yeşil, yeşile koyu sarı afişlerin önünde oturup duran kadına. Bacaklarını edeplince toplamış, ellerini kucağında kavuşturmuş, her nene tüm ilgisiz ela bakış içinde, donmuş kalmış oturuyor" diyerek sekreterin dikkatinin Naciye'de olduğunu gösterir (Meriç, 2018, s. 199). Bu tavırlar Naciye'nin orada oturuşuyla, bulunuşuyla, varoluşuyla bile başkaldırdığını, toplumun diğer kadınlarından ayrıldığını gösterir. Sekreter kadının patronla konuşurken Naciye'yi orada istemediğini belli eder. Rahatsızlığını "[e]vet evet." "Evet Sofiya'nın yolladığı. Sabahtan beri burada sizi bekliyor" şeklinde ifade eden sözlerine cevap verme gereği bile duymaz Naciye (s. 199). Bu tepkisizliği sekreteri daha da kızdırır. Sanki Naciye'nin amacı da tam olarak budur. Sessizliğiyle, tepkisizliğiyle ben oradayım demeyi sürdürür. İlerleyen satırlarda kadının baştan beri anlattığım ayrıksı tavrı anlatıcı tarafından bir kez daha yinelenir: "“Bi çalık garı.” Tüm ilgisiz. Afişleri bile seyretmiyor. Donuk" (s. 199). Naciye'nin bu davranışlarına daha fazla dayanamayan sekreter kadın, hıncını çıkartmak için yazıhaneye giren çıkanların artmasını fırsat bilerek yanında bulunan "Çinli suratlı" adama Naciye'nin, hikâyenin başından bu noktaya kadar verilmeyen, geçmişini anlatır, daha doğrusu dedikodunu yapar:

...Kocasını, çocuğunu bırakıp, evlerinin avlusunda yaşayan bir şoförle kaçmış. Şoför de daha ayına varmadan Kargasekmez'den uçuvermez mi! Kalmış ortada. Bizim bay patronun sevgili Meli'siyle, Sofiya'sını bilirsiniz. Hadi Allah aşkına! Biri orta malı, öbürü bilmem kimle basılmış... (...) Ateş olmadık yerden duman çıkmaz. (s. 199-200)

Sekreterin bu açıklaması onun evliliğinde de boyun eğmeyen bir kadın olduğunu, kalıplara uymadığını gösterir. Ayrıca alıntıdaki konuşma aynı kitaptaki "Susuz VII"

adlı öyküdeki Meli ve Sofiya'ya açık bir göndermedir. "Susuz VII" öyküsü, evinde bir erkekle "basılan" Meli'nin ailesinden gelecek baskılara karşı kendini savunduğu iç konuşmalarından oluşuyordu. Meli ve ona destek olan arkadaşı Sofiya çevreden aynı buradaki gibi cinsiyetçi ve etnik anlamda ayrımcı söylemlere maruz kalıyorlardı. Öyle ki Sofiya "semtin fena tanınmış kadınlarından" olarak niteleniyordu (s. 158). Naciye'nin Meli ve Sofiya'nın çevre gözündeki imajıyla birlikte anılması aynı yargılamalarla mücadele ettiğini göstermesi açısından önemlidir.

Naciye, anlatıcının "[k]endini vermemiş bir kadın" tanımlamasından da anlaşılacağı üzere kocasını sevmeyen, evliliğinde mutlu olmayan bir kadındır (s. 201). Öyle ki kocasıyla aynı yatağa girmeye, kocasının yanında yatmasına bile tahammül edemez. Yanında yattığı zamanlarda sinirlenerek göğsüne "[h]ırsız bir tekme indirmek ister" (s. 202) En sonunda da sevmediği bir adamla yaşamaya katlanamayıp kendi kaderine kendisi yön vererek sevdiği adam olan Murat ile birlikte İstanbul'a kaçar. Fakat işler hiç de Naciye'nin umduğu gibi gitmez ve birlikte kaçtığı sevgilisi bir trafik kazasında uçurumdan uçarak hayatını kaybeder. Murat'ın hayatını kaybetmesi Naciye'nin özgürlük mücadelesinden vazgeçmesine neden olmaz. Aksine Sofiya'nın yardımıyla da olsa mücadelesine devam etmek için iş aramaya başlar ve kendi başına ayakta durmaya çalışır. Alternatif bir yol olarak başka bir adamla evlenmeyi tercih edip onun boyunduruğu altında girmeyi ve onun eve para getirmesini beklemeyi seçmez. bell hooks (2002) *Feminizm Herkes İçindir* adlı kitabında "[b]ir kadın, ekonomik olarak kendine yeterli konuma geldiğinde ve özgürleşmeyi seçtiğinde, erkek tahakkümünün norm sayıldığı bir ilişkiyi sürdürmeme ihtimalinin daha yüksek olduğunu biliyoruz" tespitini yapar (s. 66). Bu tespite göre ekonomik olarak kendini yeterli bir konuma getirmediği zamanda bile

erkek tahakkümünün altında, ataerkinin kısılcacında kalmayı reddeden Naciye, ekonomik olarak kendini var edebilmenin peşinde koşmaya başladığı zaman ataerkiye karşı olan tavrını perçinler. Tüm bu tavırlarıyla geleneklere, erkek egemen düzene uymayan bir profil çizer.

Tüm bunlara ek olarak Naciye'nin sevgilisi Murat'ın öyküde betimlenmesi de bahsedilmesi gereken bir diğer önemli konudur. “[K]ıllı göğsü, sağlam pazuları diri diri diri, kumral bıyıkları güneş açmış gülerken” sözleri cinselliği de çağrıştırır (s. 202). Naciye'nin sevgilisiyle birlikte kaçışı cinselliğini yaşamak isteğiyle de bir kaçıştır aslında, ki bu da toplumca “makbul” kadının saklaması gereken bir özelliğidir. “Susuz X”da cinselliğinin peşine düştüğünü, arzularını yaşamasının hakkı olduğunu sorguladığını görürüz. Susuz XI de ise Naciye bir adım daha ileri giderek özgürlüğüne, arzularına doğru bir kaçış gerçekleştirir. Bu iki öykü Meriç'in bir sonraki kitabı olan *Menekşeli Bilinç*'in kadın karakterlerinin de ayak sesleridir. Asım Bezirci, “Susuz XI”i de içine katarak şu şekilde bir yorum yapar: “Hikayelerde yer alan "çatışma" çokluk çevreye karşı bir tepkiye ya da başkaldırmaya yol açıyor. (...) Nitekim, kimi hikayelerin (“Varım Diyorum İnanmalısınız,” “Menekşeli Bilinç,” “Susuz XI”) kişileri evden ayrılarak yaşamlarını kendileri kurmak, sevdikleri erkeklerle birlikte yaşamak yolunu seçiyorlar” (Bezirci, 1999 s. 94). Naciye'nin tavrında ve eylemlerinde görülen bu isyan *Menekşeli Bilinç*'in sesini daha çok arttıracak, cinselliğini yaşamayı daha net bir şekilde talep edecek kadınlarının da habercisidir.

“Susuz XI”in Naciye dışında başkaldıran, ayrıksı tavırlarıyla dikkat çeken bir diğer kadın karakteri de Sofiya'dır. Sofiya, diğer adıyla Suzan, çalışan, kendi ayakları üzerinde duran, lekeci dükkânı olan bir kadındır. Bu durum öyküde “Sofiya durup dururken bir türkü tutturur. “Lâ lâ yulâyâ.” Bu, “Vre ben senin gibileri kıcımda sallarım. Çok gördük senin gibi namusluları...” demektir” şeklinde dile

getirilir (Meriç, 2018, s. 200). Sofiya alıntıda da açıkça görüldüğü gibi toplumun geleneklerine, genel ahlak anlayışına karşı sert bir tavır sergilemektedir. Naciye'nin tepkisiz, kayıtsız kalarak, deliliğe vurarak sergilediği tutum, Sofiya'da tam tersi, sert ve yüksek perdeli, sesli bir hal alır. Çevresine kayıtsız kalmak, anlamamazlıktan gelerek dileğini yapmak yerine tepkilere aynı sertlikte cevap verir, ses çıkarır, yer yer küfür ve hakaret eder. Gilbert ve Gubar'dan (1979) hareketle delilik veya tuhafılık olarak adlandırılabilir başkaldırma hali Sofiya'da Naciye'deki gibi tepkisiz ve donuk bir şekilde istediğini yapma biçiminde değil de küfredip kendine gelen her saldırıya misliyle cevap verme biçiminde vuku bulur. Bu tavrı sadece geleneksel düzenin savunucusu kadınlarla da sınırlı değildir, o aynı zamanda erkeklere de kafa tutarak savundukları değerlere karşı durur. Yer yer asılmayı geçip tacize uzanan hareketler sergileyen kahve salonunun çırağı ve çırağıyla haber ileten ustayla Sofiya arasındaki iletişim şu şekildedir:

“Sofiya” der, usta diyo ki...” “Akıtma dükkâna salyalarını salyangoz. Gene ne yemiş ustan? “Sofiya usta diyo ki... şey diyo, bir kafes var da, lazım mı diyo...” Sofiya kızar. Sıkıntı boğazına çıkmış, küfreder. (...) “Eşşoğlueşşek bi imanlı laf bilmez senin ustan zati. Söyle ona kendi koysunu o kafese. Serseri sulandı iyice. Bokoğlubok. Görünmesin gözüme, öyle söyle ona. Hadi çek arabanı sen de. Hadi...” (s. 200-201)

Sofiya'nın alıntıda sarf ettiği “gene” kelimesinden bu iki eril kimliğin dükkâna sık sık gelip kadını rahatsız ettikleri anlaşılır. Fakat Sofiya bu iki adama da deyimini yerindeyse pabuç bırakmaz, onlara karşı lafını esirgemez. Cevap veren, ses çıkaran tavrını daima sürdürür.

Son olarak bu öyküde değinilmesi gereken bir diğer önemli konu ise kadın dayanışması ve bir nevi hemcinsinin kuyusunu kazma tavrının bir arada bulunmasıdır. İlk olarak, Sofiya memleketinden kaçıp gelmiş ve kendisiyle benzer ayrıksı kadın kimliğine sahip Naciye'ye hem iş bulmasına hem de ev bulmasına yani

bir düzen kurmasına yardımcı olur. Bu sebeple onu iş yeri sahibi patron Burhan Bey'e yönlendirir. Sofiya'nın Naciye'ye olan tutumu kadının kadına olan desteği açısından önemli bir yer tutmaktadır. Meriç'in çoğunlukla ilk öykülerinde gördüğümüz kadın kadının kurdudur söylemine örnek oluşturan, ataerkinin, geleneğin sürdürücüsü kadınların karşısına bu öyküde kadın dayanışmasını gözler önüne seren bir kadın yerleştirir. Ama tabii toplumda hala ataerkinin temsilcisi kadınlar da bulunmaktadır. Daha önce de belirttiğim gibi bu öyküde, bahsettiğim birbirine zıt iki durum aynı anda yer alır. Film şirketinde çalışan sekreter kadın geleneğin temsilcisi olarak konumlandığı bu öyküde kadının hemcinsine karşı ne kadar kötü olabileceğini gösterir. Birkaç sayfa önce de alıntılanan “[b]iri orta malı, öbürü bilmem kimle basılmış...” sözleri bu kötülüğün göstergesidir (Meriç, 2018, s. 199). Bu durum ataerkiye, geleneğe karşı duran, bireyselliğini oluşturmaya çalışan başkaldıran kadınların olduğunu ama bu durumla başa çıkmak için sadece erkeklerle başa çıkmanın yeterli olmadığını, aynı zamanda geleneği sürdüren kadınların da büyük bir sorun teşkil ettiğinin açık bir örneğidir.

2.3 *Menekşeli Bilinç*

Nezihe Meriç, *Menekşeli Bilinç* (1965) kitabıyla birlikte daha farklı, daha modernist bir öykü stiline doğru hareket eder. Bu, “Varım Diyorum İnanmalısınız” adlı ilk öyküde adeta bir manifesto gibi belirgindir. Öykü, “Bir hikâyem vardı. Yazamıyordum. Kimse hikâyeyle aramda geçenleri anlamıyordu” sözleriyle doğrudan yazma edimini mesele edinerek açılır ve yapısı git gide katmanlaşır (s. 205). Yazar anlatıcı bir öykü yazmaya çalışmakta ama bir türlü başarılı olamamaktadır. Öykü boyunca öykü yazma sürecinde yaşadığı bunalımları dile getirir. Öykü, yazar anlatıcının deneyimiyle iç içe geçmiş bir haldedir. Öyle ki, öykü

boyunca anlatılanların gerçekten başından mı geçtiği yoksa kurgusunun bir parçası mı olduğu yer yer anlaşılmaz. Hem öykünün bir türlü akmayan, bir yere bağlanamayan yapısı hem de sonradan kadın olduğu anlaşılan anlatıcının kişisel deneyimindeki parçalı, gitgelli, bulanık zihinsel süreçler kadın yazarın var olma çabasına dair önemli izler taşır.

Yazar anlatıcı, öyküsünün başkarakteri olan kadının başından geçenleri, özellikle de beraber olduğu adamla yaşadıklarını bir arkadaşına ve onun eşine anlatır. Ancak kendi tabiriyle “hikâye kendi hayatını yaşa[r]” (s. 215). O anlattıkça arkadaşlarının tepkilerine göre öykü şekillenir ve değişir. Bu durumu doğrudan kendi ağzından “Ben konuştuğça, hikâye geliyordu. Birçok yerlerini tartışıyor, ferahlıyorduk. Bu bizim hikâyemizdi. Bizi boğuyordu” diyerek açık eder (s. 208). Bazen de tepkileri göz ardı ederek hikâyenin akışına müdahale edemeyeceğini söyler. Aslında bu tavır, öyküdeki kadın karakteri şekillendiren yazar anlatıcının istediği gibi yazan, kadının öyküsünü yazan bir kadın olarak var olma çabasıdır. Çünkü arkadaşları öykünün kurgusunda adeta antik tragedyadaki koro gibi işlev görürler. Tragedyadaki koro, toplumun sağduyusunu temsil ederken bu kez koronun ters yüz edilmiş bir hali ve yeni bir işlevi söz konusudur. Arkadaşlar büyük oranda toplumun değer yargılarını benimsemiş kişiler olarak çizilir. Tepkileri de sağduyudan ziyade toplumun kadına karşı yargılayıcı, baskılayıcı değerlerine yakındır. Anlatıcı, hikâyesini anlatmaya ilk başladığında arkadaşının eğitimli, anlayışlı biri olduğunu ve kendisini anlayacak çok az insandan biri olduğunu düşünmektedir. Bundan dolayı arkadaşının tepkilerine göre hikâyesini şekillendirir. Fakat arkadaşının tepkileri her zaman olumlu değildir.

Anlatılan öyküdeki kadın, babasının maaşını onu dövere elinden alması sonucunda dayanamayıp evden kaçır. Yazar anlatıcının arkadaşısıysa bu olay üzerine

“Evden kaçma, evden kovulma hikâyeleri, sonradan eklenenler, hep insanoğlunun bir olayı büyültme, şişirme yeteneği içinde oldu bitti” diyerek durumu küçümser (s. 213). Evden kaçtığında bir erkekle karşılaşır ondan hoşlanan kadın karakter adamın teklifiyle evine gidip orada kalır. Bir aşk öyküsü hissine kapılan arkadaş bu noktada ağlamaya başlar, meraklanır. Arkadaşının meraklandığını, hikâyesiyle ilgilendiğini hisseden yazar anlatıcı “hikâyeyi bildiği yere doğru geliştirdiğini,” söyleyip “[k]ız, o boşaldığı geceden sonra ne yapacağını şaşırır. Ertesi günü sıkıntı içinde geçirdi. Sabah adam giderken uyur gibi yapmıştı. Akşamın olacağını düşündükçe içinde bir sızı toplanıp yayılıyordu” diye devam eder (s. 213). Ancak romantik bir aşka kapılmayıp aksine ne yapacağını bilemez hissetmesiyle arkadaşının tepkileri değişmeye başlar. “Dur bakalım şimdi. Kız adama âşık mı?” diye sorar (s. 213). Beklediği hikâye kızın ve adamın birbirlerine âşık olup evlenmeleridir. Yazar anlatıcı, kızın ayrı bir ev tutup iş bulduğunu söylediğinde arkadaşı “Bir insan ne denli bozum olabilirse, o denli bozum ol[ur]” (s. 214). Bunun üzerine öykü beklentiye göre değişir ve kızın adamın evinde kalmaya devam ettiği, onunla birlikte olduğu kurgu devam eder. Ancak bu kez de arkadaşının karısı öyküye dahil olup yorumlarına başlar. Anlatıcı, başta bu kadından “çok okumuş, akıllı, efendi kadın” diye bahsederken öyküdeki karakterin adamla evlenmeyi reddetmesini yadırgayıp “Ne kaldı geriye. Her iş oldu bitti ya, ne diye evlenmiyor?” dediğinde aynı kadını “kafasız kadının biri” olarak tanımlar (s. 215). Kadın, hikâyenin sonu geldiğinde evlenip evlenmediklerini tekrar sorar ve anlatıcı “Bilmiyorum,” dedim, baştan savma. Arkadaşımla göz göze geldik. Birer sigara yaktık. Sonra uzun uzun sustuk” diyerek bu soru üzerine düştüğü karamsar ruh halini gösterir (s. 216).

Zaten öyküyü buraya kadar anlatabilmek bile anlatıcının soluğunu keser. Zira öyküsünü uzun süredir tamamlayamamakta, öykü sürekli kendini değiştirmektedir.

Her ne kadar bazı yargılayıcı ifadeleri olsa da arkadaşının ilgisiyle öyküyü bir noktaya kadar anlattığı anlaşılır. Fakat arkadaşının karısı üst üste olumsuz tepkiler verdiğinde öykü yine sonuçsuz kalır. Hikâyeyi oluşturma sürecindeki değişken dengeler, muhatapın beklentileri göz önüne serilmiş olur. Yazar anlatıcının bir yandan muhatapın tepkilerinden kaçamaz ve öyküsünü ona göre şekillendirirken bir yandan da muhatap tarafından anlaşılmamaktan şikâyet etmesi önemlidir. Zira yazmak istediği aslında hem ailesinin baskısına hem de erkekle kadının evlenmeden birlikte olamayacağı yönündeki toplumsal kabule başkaldıran bir kadının hikayesidir. Ancak bunu yazmak veya anlatmak muhatapın tepkisi gereği sancılı, bunalımlı bir süreçtir. Meriç tepkileri, muhatap beklentisini de öykü sürecine dahil ederek aslında başkaldırıcı yazmanın güçlüğünü de ifade etmiş olur. Bundan dolayı yazar anlatıcı, öykünün en başında yazamamaktan dolayı bunaldığını, doktora gittiğini söylerken sonunda yine benzer bir ruh haline bürünür.

Öyleyse kabuğunu kıran bir kadının hikâyesini anlatmak da aslında bazı kabulleri yıkmak, kabuğunu kırmak demektir. Öyküdeki yazar anlatıcı, bu kabuğu kırma sürecinin sancılılarıyla baş etmeye çalışan, kadın yazar veya hikâye anlatıcısı olarak var olmaya çalışan biridir. Kurgusal bir kadının normları yıkan tavrı bile muhatapını rahatsız eder, bu da yazarın öyküsünü bitirememesine neden olur. Buradan hareketle kadın sorunlarına, kadın özgürlüğüne, kadın zihnine değinmenin, kadını yazmanın bir kabuğunu kırma, başkaldırma eylemi olduğu söylenebilir. Kristeva, kurgunun veya daha genel anlamda sanatın başkaldırının en önemli alanlarından biri olduğunu iddia ediyor ve “sanatsal başkaldırı” kavramını ortaya atıyordu (Kristeva, 2002). Öyleyse öyküdeki kadın yazarın kadını kısıtlayan, kalıplara sokan bir toplum düzeni içinde bu düzeni deneyimleyen kadının bakış

açısını yazması, bu deneyimi aktarması Kristeva'nın sanatsal başkaldırısına önemli bir örnektir.

Edebi başkaldırının önemini vurgulayan çok katmanlı bu öykünün yazar anlatıcısının avangart tavrı anlatının bir diğer katmanı, yani Nezihe Meriç'in edebiyatı hakkında da önemli şeyler söyler. Kadının modern dünyada ve eril toplum düzeninde yaşadığı deneyimi yazabilmek önemli bir ayrıksı duruştur. Özellikle de yazdığı yıllar düşünüldüğünde tıpkı öykünün yazar anlatıcısı gibi Nezihe Meriç'in de modern kentli kadının eril tahakküm altındaki modern yaşam deneyimini yazmaya cesaret ediyor oluşu önemli ve üzerinde durulması gereken bir tutumdur. Meriç, kadın karakterleri tamamen idealist süper kahramanlar olarak çizmeyip içinde buldukları çok yönlü deneyimi aktarır. Kadının yaşamında karşılaştıklarını olduğu gibi yazar, içinde bulunduğu karmaşık ruh halini aktarır. Bu da sanatsal anlamda öncü bir duruştur.

“Açar da Tutku Gülleri Açar” öyküsü kadın anlatıcının birlikte olduğu bir erkeğin evinden çıkarken, adamın sevgilisiyle merdivende karşılaşmasını anlatır. Olay yalnızca merdivendeki karşılaşmayken anlatıcı karakter bunun üzerinden geri dönüşler ve bilinç akışıyla örülü uzun bir kişisel anlatıya başlar. Tıpkı “Giderek Daha Güçlü” öyküsündeki gibi kendi anlatısının kahramanı olan bir ben anlatıcı söz konusudur. Anlatıcı karakter olayları kendi bakış açısından, taraflı şekilde anlatsa da yer yer, özellikle farklı karakterlerin geçmişleri hakkında bilgi verirken, tanrısal bir karaktere bürünür ve zihinsel süreçlere de dahil olur. Fakat genel olarak anlatıcı karakteri son derece taraflıdır. Öyle ki aynı adamla birlikte olan iki kadının homososyal rekabetinin ve anlatıcı karakterin kıskançlığının belirginleştiği kısımlarda öykünün genelinde çizilen özgür ve aykırı düşünen kadın profilinin dışına çıkacak yorumlar yapar.

Öykü, anlatıcı karakterin “beni tutan adam” olarak andığı adamla arasındaki ilişkiyi kendi bakış açısıyla anlattığı bir bölümle açılır. “Bir örümcek ustası gibi hünerli buldum onu. Dört bir ucumdan sarmış beni” diyerek adama âşık olduğunu, kendisini ona kaptırdığının sinyalini verir (s. 245). Yani erkeğin eyleyen özne, kadınınsa ona kapılan pasif karakter olarak çizildiği geleneksel bir anlatının habercisi gibidir bu sözler. Fakat anlatıcı karakter aynı zamanda adamla aralarındaki bir çekişmenin izlerini de verir. “Oyuna geldiğim söylenemez,” “Hiç tınmadım,” “Beni yıkamayacağımı biliyorum,” “Beni bırakmıyor. Ben onu bırakmıyorum sanıyorlar. Benim çabam tutuyor adamı. Evet evet. Onu rahatça bırakabilirim” gibi sözlerle bu ikili ilişkide salt edilgen, erkeğe bağımlı bir kadın olmadığının sinyalini verir (s. 245-255). Bu sinyali vermekle kalmaz “[b]eni tutanı yenmeyi aklıma koymuştum bir kez. Beni tuttuğunu bugünkü gibi bilmediğim zamanlardan bu yana” sözleriyle de ilişkilerinin başladığı zamandan itibaren bir mücadele halinde olduğunu belirtir (246). Erkekle özneliği, kadınla nesneliği özdeşleştiren geleneksel ikiliği tam olarak ters yüz etmese de anlatıcı karakterin eyleyen tavrı kadının birey olarak güçlü varoluşunu vurgular. Karakterin böyle baskın bir figür olarak inşası toplumsal cinsiyet rolleri açısından önemlidir.

Diğer kadınla yaşanan karşılaşma sonrası bu güçlü öznelik ve aktiflik daha da belirgin bir hale bürünür. Taraflı anlatıcı kendi öyküsünü anlatırken taraflılığını sık sık gösterir. Ben anlatıcının bilmesi mümkün olmayan bilgileri de aktarsa bile taraflı tavrı bu kısımların doğruluğunu sorgular. Örneğin, diğer kadınla karşılaşmasını aktarırken “[g]üldüm ona. Savaş alanlarını hiçe saymış, savaşmalardan yılmamış bir gülüştü bu elbette. Pek anlayamadı...” diyerek baskın olduğunu vurgular (s. 246). Ona göre diğer kadından daha yaşlı olması onu öne çıkaran bir avantajdır. Kadına karşı kendi gücünden öyle emindir ki “Böyle genç,

taze bir kızken, bir adamın pansiyonuna koşuşunu, o istiyor diye saçlarını omuzlarına döküşlerini, o istiyor diye, öyle on beşinde kız atlamalarıyla yürüyüşünü sevmiyorum. Erdemli bir kız değil o, ayağına gidilen” diyerek erdem açısından da üstün olduğunu açıkça dile getirir (s. 252). “Beni gördüğünde ne yapacağını, uzun, uykusuz geceler boyunca düşünmüştü” sözleriyle de kadının kendisinden adeta korktuğunu ima eder (s. 246). Ancak anlatıcının daha önce bahsettiğim nitelikleri sebebiyle bunun zihninde kurduğu bir anlatı mı yoksa nitelik değiştiren anlatıcının tanrısal kimliğe büründüğü bir an mı olduğu net değildir. Ancak anlatıcının öykünün genelinde birinci tekil bakış açısına sahip olması ve taraflı karakteri bu bilgilerin de kulaktan duyma veya kurgu olabileceğini akla getirir. Bu da yine “Giderek Daha Güçlü” öyküsündeki gibi Gérard Genette’in (1983) *autodiegetic* kategorisine girecek bir anlatı sesinin işaretidir (s. 254-252). Yani anlatıcı, kendi anlatısının başkarakteridir ve Susan Lanser’in (1992) iddia ettiği gibi bu, ona kendi karakterini daha güçlü kurma, öznel bakış açısını daha rahat dile getirme imkânı sağlar. Başka bir deyişle anlatı sesinin seçimi ve anlatıcı karakterin kendi kendini inşası onu oldukça baskın, yüksek sesli bir karakter kılar.

Anlatı sesinin böyle yüksek ve güçlü olması anlatıcı karakterin kurulumuyla da doğrudan bağlantılıdır. Öyküde ele alınan durum ve olaylar kadının cinsel hayatı ve başka biriyle sevgili oluşunu umursamadığı genç adamla ilişkisi etrafında gelişir. Cinsel özgürlük meselesi, öykünün yayımlandığı 1965 yılı düşünüldüğünde dikkate değerdir. Yakın sayılabilecek bir tarih olan 1949’da Simone de Beauvoir’ın *Le deuxième Sex (İkinci Cinsiyet)* kitabı yayımlanmış ve dünya feminizmi açısından büyük yankı uyandırmıştır. Luce Irigaray (2006), Simone de Beauvoir’ın yapıtının öneminden şu şekilde bahseder: “Bir kadın, bir öğretmen ve bir çift yaşamını bu çağda kabul edilebilir sosyokültürel bir model olarak sunup cinsel yaşamlarında daha

özgür olmaları için onlara yardımcı oldu” (s. 8) Eserin Türkçesi 1970 yılında yayımlanır. Bu tarihsel arka plan düşünüldüğünde cinsel özgürlüğü merkeze alan bir öykünün, kadın bir yazar tarafından, 1965 yılında yayımlanması önemlidir. Zira Türkiye’deki feminist hareketle kadın edebiyatı her zaman iç içedir. Senem Timuroğlu (2020) Türk feminist hareketinin edebiyatın içinden doğan bir hareket olduğunu söyler (s. 67). Edebiyatın mesele edindikleri, edebiyattaki isyan feminist hareketin talepleriyle özdeşir. Bu öyküde de anlatıcı, cinselliğini özgürce yaşar ve bu konuda yargılanmaya mahal vermez. “HAYATIM YALNIZ BENİ İLGİLENDİRİR. BEN NAMUSLU BİR KADINIM. SÖZ SÖYLETMEM KENDİME” diyerek tepkisini dile getirir (s. 249). Meriç, cinselliği özgürce yaşayıp bunu saklamayan bir kadın karakteri öyküye anlatıcı olarak yerleştirir ve ifadelerini büyük harflerle yazarak daha da güçlü bir anlatı sesi yaratır. Anlatıcı için cinsellik özgürlüğünün ve bağımsızlığının dışı vurumunu sağlayan bir araç gibidir. Bu konuda yargılandığını bilse de umursamaz:

Onlar kocalarının, karılarının sıcağı koyunlarında yatıp çocuk yaparken yün örmüşüm ben. Borç yüzünden çibanlar dökmüşüm. Gece çalışmışım, gündüz çalışmışım. Hoşuma giden bir adamla yatmak hakkımdır. Bunu anlamayacaklarını, o çarpık erdem anlayışlarıyla bağdaştıramayacaklarını bilmez miyim. Boş vermişim ben onları. (s. 255)

Yaşantısını kendi zihninde gerekçelendirdiği ekonomik özgürlüğüyle cinsel özgürlüğünü paralel değerlendirmesi açısından ilginçtir. Hoşuna giden bir erkekle yatmayı uzun yıllar çalışmasının, ekonomik zorluklarla boğuşup düze çıkmasının bir mükafatı gibi görür. Cinsel anlamda aktif ve özgür oluşu, yaşının ilerlemesine rağmen bir erkeği etkileyebiliyor olmak kendi anlatısındaki ben inşasında önemli yapıtaşlarıdır. Ancak bu cinsel aktivitenin toplumun tepkisini çekiyor oluşunun da farkındadır. Etrafta konuşulanlara dair tahmin olduğu muhtemel şu sözleri aktarır: “Ortaokul sınavlarına da girmiş baksana. Eh kızım dünya orospu dünyası. Ya ya,

gece kurslarına giderdi, bilirim. Tabii tam yeri orası. Ne? Bir çatı katı da mı almış. Oh, oh. Namuslular avucunu yalasın” (s. 254). Yalnız bir kadının cinsel özgürlüğüyle ekonomik özgürlüğünün paralelliği bu tahmini olduğunu düşündüğüm dedikodularda da sürer. Anlatıcı karakterin meslek edinme, eğitim görme ve dil öğrenme uğraşları hep arkasında cinsel manalar aranarak konuşulur. Çalışarak ev almasının altında da yine başka şeyler aranır. Hal böyleyken yalnız bir kadın olarak cinselliği de özgürce yaşaması anlatıcı karakteri topluma başkaldıran, güçlü bir kadın olarak gösterir.

Anlatıcı karakterin kendisini güçlü ve bağımsız olarak inşa ettiği tüm bu kurgu boyunca cinsellik hep önemli bir araç, güç ve eylemliliği gösteren önemli bir işaretken, henüz öykünün başındaki merdiven bölümündeki omuz omuza çarpışmada tüm bu kendi kendini inşa sürecini baltalayacak bir unsur olarak yaşlılık devreye girmeye başlar. Öykünün başında merdivende karşılaştıklarında diğer kadının kendisinden çekindiğini, kendisiyle karşılaşacağını rüyalarında gördüğünü söyleyip geçerken ona güçlü bir şekilde güldüğünü vurgularken öykünün sonunda aynı karşılaşmadan şöyle bahseder:

Artık genç değilim. Memelik taktığım zaman memelerimin ortası hafifçe kırışıyor. Omuzlarımız birbirine değdiği zaman, nasıl genç, nasıl diri olduğunu anladım. (...) Omuzlarımız birbirine değdiği zaman... Şimdi ikisi beraberler. Genç onlar. Biliyorum. Bu beni yıkıyor. Hiç mutlu değilim. Kendimi çok mutlu bulsam da. Yeşilim soluyor artık. (s. 255)

Başta kendisini yıkamayacağını, ona yenilmeyeceğini söylediği genç adamın kendisinden genç bir kadınla olan ilişkisini kışkırdığını, bundan dolayı yıkıldığını açıkça ifade eder. Merdivendeki karşılaşmaysa başta aktardığı gibi kendisi adına bir güç gösterisinden ziyade yaşlılığını ve cazibesini kaybettiğini anladığı travmatik bir andır aslında.

Öykünün kapanışındaki bu çelişkili kısım, anlatının öznelliğini bir kez daha vurgularken anlatıcı karakterin güvenilirliğini ve okur gözündeki doğruluğunu da

sorguladır. Fakat öykünün kurulumundaki bu çelişkili yapı, *autodiegetic* anlatı sesi sayesinde etkisini büyük oranda yitirir. Elaine Wood (2021) bedenlerini ve kadınlık deneyimlerini aktaran, modernist metinlerdeki kadın karakterlerin anlatı teknikleri sayesinde yazarın inşasının ötesine geçtiklerini, kendi kendilerini çok daha güçlü karakterler olarak kurguladıklarını iddia etmektedir (s. 1-13). “Açar da Tutku Gülleri Açar” öyküsünün anlatıcı kadın kahramanı da kurgudaki çelişkili, eleştirdiklerini tekrarlayan çizimine rağmen kendi anlatısını öyle güçlü, anlatı sesini öyle yüksek kurar ki ekonomik ve cinsel özgürlük konusundaki tavrıyla sivrilir. Böylece kurgudaki zaaflarıyla toplumdaki bazı cinsiyet kalıplarını tekrarlayan, çelişkili bir karakter ortaya çıksa da karakterin kendi kendini inşası öyle kuvvetlidir ki öyküye kadın özgürlüğüne dair önemli bir başkaldırı niteliği kazandırır.

Fethi Naci (2002) Meriç’in *Bir Kara Derin Kuyu* (1989) öykü kitabı hakkında yazdığı yazıda Meriç’i kadın karakterlerini mekânsal olarak mutfakta konumlandığı için “Ey Nezihe Meriç! "Gel kurtul o dar mutfagının hendesesinden”” diyerek ağır biçimde eleştirir (s. 29). Daha da ileri giderek günlük yaşamında "sıradan bir ev kadını" olmayı kabullenen, 'evi'ne başkaldıramayan, 'başkaldırmak' ne demek, "Ev, çevremi sarıyor. Beni rahatlatıyor." diyen bir kadın... Bu kadınlarla toplumsal çalkantıları dile getirebilmek olanaksız...” yorumunda bulunur (s. 28). Nezihe Meriç’in öykülerinde mutfagın, evin, özel alanın yoğun olarak kullanılan mekân olduğu düşünülünce Naci’nin bu yorumunun tüm Meriç edebiyatını kapsadığını söylemek mümkündür. Bu çalışmada çizilen çerçeveye Naci’nin söylediklerinin tam tersini iddia etmektedir. Meriç, ataerkil sistemin altında ezilen, kamusal alanda kısıtlanan kadının sıkışmışlığını tüm gerçekliğiyle anlatır. Ev, kadın için daha güvenli bir alan olmanın yanında içinde bulunmak zorunda olduğu, ait olması öğütlenen mekandır. Selda Tuncer (2015), söz konusu kadın olunca

kamusal ve özel alan arası ayrımın bulanıklaştığını söyler. Erkek özel alanıyla kamusal alanı arasında keskin bir sınır çizebilirken kadın için bu tam olarak mümkün değildir. Kadın kadın oluşunu, özel deneyimini, bedenini dışarı çıkarken beraberinde götürmek zorundadır çünkü giyinişi, hareketleri, makyajı kamusal alanda önem kazanır. Kamusal alandaki varlığı üzerinden özeline dair çıkarımlar yapılır. Kaldı ki yalnızca özel alandan çıkıp çıkmamak bile çoğu kez özel hayatın içindeki baskılara, aile ilişkilerine göre şekillenir (s. 32). Öyleyse kamusal alana çıkmanın hem zor olduğu hem de aradaki ayrımın bulanıklığından dolayı ister istemez özel hayatı da dışarı taşımanın gerekli olduğu bir durumda kadın için ev daha güvenli bir alandır. Kadınların evle kurdukları güçlü bağ çoğu zaman bu zorunluluğun bir sonucudur. Zorunlu veya severek evle, özel alanıyla bu denli bir bağ kuran kadının başkaldırısının da bu alanda olması veya kadının bu alanın içinden konuşması hem bir gereklilik hem de doğal bir sonuçtur. Fethi Naci'nin dışarı çıkan, toplumu dönüştüren karakterler çizmemekle eleştirdiği Meriç, aslında içeriden başlayıp dışarı yönelen bir karşı duruşu öyküleştiren. Karakterler önce içsel dünyalarını ve özel hayatlarını dönüştürmeye çabalarlar.

Öykülerdeki bu karakterizasyonun yanında mekân tasvirlerinin rolü de oldukça önemlidir. “Açar da Tutku Gülleri Açar” öyküsündeki anlatıcı karakter eviyle çok güçlü ve derin bir ilişki kurar. Evdeki rolü olarak kadına atfedilen ev işlerini yaparken aldığı keyfi uzun uzun anlatır:

Yaparım işimi, yaparım işimi. Benim işim iştir. Benim işim kutsaldır. İşten dönünce ateşimi yakarım. Ateşimi yakınca aşımı pişiririm. Aşımı pişirince soframı kurarım. Soframı kurunca konuk beklerim. Konuk gelmezse oturur, peynirli yumurtamı, domatesli pilavımı, yeşil salatamı, kırmızı domateslerimi yerim. Üzerine kahvemi içerim. Yemeğim bitince, sular kesilmeden kaplarımı yıkarım. Küçük bakır çaydanlıkta su kaynatırım Kaynayan suyun birazını bulaşık tasına koyar, içine toz sabun atar köpürtürüm. Su kaynayınca yağlarını musluğun altında akıttığım tabakları yıkarım. En önce bardakları. Bunu unutmamalı. Onları tel süzgece kaparım. Bırakırım süzülünler. Artan köpüklü suyla, ocağın çevresini silerim. Sonra yıkarım bulaşık bezini,

yıkırım kurulama bezini. Kaynar suda, köpürtür köpürtür çitelerim onları Sıkıca sıkar asarım. Mutbağın içi sıcak buharlı sabun kokar. (Meriç, 2018, s. 249)

Anlatıcı karakter için ev işleri keyif alınarak yapılan faaliyetlerken mutfak da sıcak, hoş, içinde bulunulmaktan memnun olunacak bir yer gibidir. Ev içi ortamın öyküde böyle sıcak, rahat görülmesi, konfor alanı olarak çizilmesi aslında kadın karakterin kadınlığa, kadının cinsel özgürlüğüne, toplumun yargılarına dair görüşlerinin vuruculuğunu artıran bir anlatı stratejisidir. Kadına atfedilen, çıkmaması öğütlenen ev ve mutfak öyle sıcak, öyle konforlu yerlerdir ki bu rahatlatıcı alanda bulunmak varken yine de sorgulamak, düşünmek, çıkmak istemek daha da anlam kazanır. Kadının ataerkil toplumsal normlar tarafından eve itiliyor oluşuna karşı duruş, ev algısı ters yüz edilerek yapılır. Dolayısıyla hem ben anlatı sesinin gücü hem karakterin kurulumu hem de mekânın kullanımını kadını baskılayan sisteme başkaldıran bir anlatı oluşturur.

BÖLÜM 3

TOPLUMSAL CİNSİYETE DAİR UYANIŞLAR

“Ne olursa olsun, Nezihe Meriç, bireyin kendi gücüne inanıyor. Bilgiyle olsun, sevgiyle olsun, gerek bünyeden gelme gücüyle, gerek görenekten gelme gücüyle olsun, toplumu da, aileyi de yine bireyin düzeltereğine, yüceltereğine inanıyor” (Günyol, 1957, s. 792). Vedat Günyol’un Nezihe Meriç öyküleri üzerine bu tespiti ilk bölümdeki öykülerde gösterilen içsel başkaldırıcı destekler niteliktedir. Bunun yanında, Günyol söz konusu bireyselliğin toplumsal alana da sirayet edip onu dönüştürme potansiyeli olduğunu da söyler. Nezihe Meriç öykülerinde anlatı teknikleri ve karakter kurulumu aracılığıyla çıkılan bireysel, içsel yolculuk her zaman kadının bireysel dertlerine ve kişisel ilişkilerine dair değildir. Yazar, dönemin şartları ve geleneksel düşünce tarzı gereği baskı altındaki kadının toplumdaki konumuna ve kamusal alandaki varoluşuna dair bir farkındalık ve karşı duruş da sergiler.

Kristeva (2002;2003), başkaldırarak belli bir iktidar bulunmayan modern zamanlarda başkaldırının ancak içsel sorgulamadan yola çıkarak, kendi içine dönerek yapılacağını söyler. Kendini sorgulayıp yeniden konumlandırın öznenin toplumsal anlamda bir başkaldırı veya dönüşüm potansiyeli doğar. Yani bireyden topluma uzanan bir yol vardır ve Günyol’un tespit ettiği gibi bu yol Nezihe Meriç öykülerinde de son derece görünürdür. Bu bağlamda, bu bölümde kadının sadece kişisel ilişkilerine, aile hayatına, bireysel sorunlarına değil toplum içinde varoluşuna yer veren, kadını daha toplumsal bir yerden ele alan öyküleri incelenmiş, bireysel içsel sorgulamadan toplumsala uzanan anlatı evreninde hangi anlatı stratejilerinin kullanıldığı gösterilmiştir.

3.1 *Bozbulanık*

Kadının toplumdaki konumunu ve kadın zihninden topluma bakışı gösteren ilk öykülerden biri olan “Bozbulanık,” modernleşme ideali altında ezilen bir kuşağın temsilcilerinden olan Bilge’nin bir ev partisi sırasındaki iç konuşmalarından oluşur. Öykü “[k]onyak etkisini gösterip de başı dönmeye başlayınca, düşünceleri sapıtı,” cümlesiyle açılır (s. 33). Henüz Bilge’nin iç konuşmalarına geçilmeden, Bilge’ye odaklı anlatıcının verdiği bu bilgi tekinsiz bir zihinle karşılaştığımızın habercisidir. Sarhoş olan karakterin düşüncelerinin sağlıklı olmadığı vurgulanır. Fakat düşüncelerin “sapıtması” demek aynı zamanda cesurlaşması da demektir. Öyle ki Bilge aykırı, cesur düşüncelerinden sonra sık sık ne yapıyorum, neler söylüyorum, sarhoş oluyorum deme ihtiyacı duyar. Bir başka deyişle ayıkken düşünmeye bile çekinebileceği birçok şeyi sorgular, eleştirir. Öyleyse bu sarhoşluk hali karakterin iç dünyasının tamamen açığa çıkması, böylece yapılan eleştirinin belirginleşebilmesi için kullanılan bir anlatım stratejisi olarak okunabilir. Nezihe Meriç tıpkı deliliği, tuhafılığı stratejik olarak kullandığı gibi bu kez de sarhoşluğu karaktere bir alan açmak için kullanır. Böylelikle Bilge, cesur eleştirilerini fazlaca alaycı bir tavırla zihninden geçirir.

Düşünceleri önce masada poker oynayan “büyüklere” yönelir. “Kolej, Dil Tarih, Hukuk, Edebiyat fakülteleri burada. Yüksek bir çevre doğrusu!” ifadeleriyle ortamdakilerin dönemin önde gelen aydın sınıfından olduğu ironik şekilde aktarılır (s. 33). Masadakilerin temsilcisi oldukları aydın kuşak cumhuriyetin batılılaşma idealiyle yetişmiş, buna uygun yaşamayı ve ulusu kalkındırmayı görev edinmiş insanlardan oluşur. Ancak Bilge, bu görüntünün ardında yatanların farkındadır ve bununla ilgilenir. Masadaki içkilerin, pokerde para niyetine kullanılan nesnelere pahalılığını vurgular:

Para yerine Golden çukolata ve muz likörü. Ucuz canım! Goldenin kilosu dokuz lira. Likörün vardır bir ikiyüzellisi garanti. Dört yüz bin veremliye karşı ne ki? Devede kulak. Ne alırım, ne bilirim. Yemesine yerim ama. Benim bu israftan kaçışım, halk halk, açlık, yoksulluk diye ötüşüm biraz yapmacık zaten. Ben iflah olmam. Önce kendimden umudum kesilmiş. Değil ki insanlar... (s. 33)

Ülkedeki açlık, yoksulluk, hastalık şartlarının farkındadır ve buna karşın kalkınmayı, aydınlanmayı getireceğine inanan sınıfın yaptıklarını eleştirir. Fakat kendisinin de bu sınıfın içinde olduğunu itiraf etmekten, kendisini de eleştirmekten geri durmaz. Normalde bu açıklıkta, bu tonda söyleyemeyeceği gerçekleri, bu kadar keskin yapmaya cesaret edemeyeceği eleştirileri sarhoşluğun etkisiyle bir bir sıralar. Kendisini ve ortamdakileri tekil bir eleştiriye tabi tutmadığı, aksine aynı tipteki orta sınıf ailelerin yaygın olduğu “Ne tipik aileyiz! Pes! Karnı tok, sırtı pek, orta halliliğin verdiği, gevşek durumundan hoşnut...” sözlerinden anlaşılır (s. 34). Yani aile bireylerinin tavırlarına yönelik tekil bir tenkitten öte orta sınıf burjuvazinin, hatta bütün bir kuşağın eleştirisidir bu iç konuşmalar. Ülkenin kalkınması, batılılaşmasıyla son derece ilgili olan bu kuşağın konuştukları da bağlantılı konulardır ve bunlar da Bilge’nin eleştirel düşüncelerinden nasibini alır. Kulak misafiri olduğu sohbet “Büyük endüstri ha? Milli kalkınma, aydın Türkiye ideali, yok bilmem ne... Laf! Fasarya hepsi. Bomboş oturuyoruz işte. Bomboş...” şeklinde aktarılır (s. 34). Yeni ulusun inşasında “görevli” bu kuşağın aslında ulus devlet anlatısının yarattığı ideal kuşak tipinden ne denli uzak oluşunun farkındadır.

Hem kendinden önceki kuşağa hem de kendi kuşağına karşı eleştirel tavrı ortamdaki tüm genç kadınlarla flörtleşmeye çalışan avukat üzerinden toplumsal cinsiyet meselelerine bağlanır. Avukat, Bilge’nin gözünde yapmacık tavırları olan, tipik bir erkektir. “Bunun pipo içişi, gözlerini kısarak konuşması, kızlara sigara ikramı hep rol kesmek. Bizim kuşak erkekleri niye böyle?.. Hiç çelebisine

rastlamadım. Çoğu Amerikan işi Jön rolünde!” diyerek yine avukatın tek başına bir örnek olmadığını, onun tavırlarının bir kuşak erkeklerinde ortak özellikler olduğunun altı çizilir (s. 34). Sonrasındaysa avukatın Zerrin ile diyaloguna Bilge’nin gözünden şahit oluruz: “Ne, ne? Ne diyor bu avukat efendi? ‘Nasıl oluyor, sizin gibi elegan bir genç kız aşka inanmasın?’ Zerrin kabarıyor: 'Efendim rica ederim, işi bir kadın erkek sorunu haline getirmeyelim. (...) Aşk hiçbir zaman toplum zararına yaşayamaz. Rica ederim’” (s. 35). Zerrin, öykünün başında Bilge’nin kendisini de dahil ederek eleştirdiği toplumu düşünen ama bunda çok da samimi olmayan sınıfa dahildir. Avukatın flörtöz laflarına aşkın önüne toplum yararını koyarak karşı durur. Ancak Bilge bunu samimi bulmaz. “Hay seni avukat... Bir de gülüş var dudaklarında, sözde çapkınlık taslayacak kerata. Nasıl işler bunların kafaları acaba? Onun için gerekli olan, aşk meşk deyip elektrikli bir konu açmak. Bizimkiler de aptal gibi horozlanıyorlar...” diyerek hem avukatın tavrını hem de ona karşı koymaya çalışırken safiyane bir tavır takınan genç kadınları eleştirir (s. 35). Bilge, sarhoşluğun da verdiği cesaretle hem cumhuriyetin ilk döneminde yetişen insanların içine düştükleri gerçek dışı idealizmi hem de bu kuşağa dahil erkeklerin kadına karşı tutumunu sorgular, eleştirir. Diğer kadınların kendisi kadar farkındalık içinde olmamalarından olsa gerek, onları da bu idealizmi sürdürdükleri için eleştirir. Avukat ile sohbet eden bir diğer genç kadın olan Birsen ise onun gözünde Zerrin’den de toydur. Çünkü avukatın yapmacık flörtünden doğrudan etkilenir. “Birsen'e de ne oluyor böyle... Dizimin dibine oturmuş, pek dalgın. Yirmi iki yaşın ilk aşkı... Sen de anlarsın yakında Konyalının külahı kaç renkmiş Birsencim” sözlerinden Bilge’nin, Birsen’in avukattan etkilendiğini fark ettiği ve bunu o tipte erkekleri tanımamasına bağladığı anlaşılır (s. 35).

Sonrasında avukatın ilgisi Bilge'ye de kayar ve olayları dışarıdan izlerken

Bilge de sohbete dahil olmak zorunda kalır:

'Siz hiç konuşmuyorsunuz?' Bu avukat beyden bana. 'Evet' 'Nasıl, evet?' 'Sözünüzü onaylıyorum.' Bozuldu paşam. Hoşlanmadım ben bu yeni ahbabımızdan. Zorla mı? Bizim için şöyle düşünür: Okumuş, akıllı kızlar, ama bize iş çıkacağına benzemiyor. Gel şekerim samba yapalım. Neye olduğunu bilmem ama çok içerliyorum. Şunun suratına bir yumruk atsam, gidip duvara yapışsa. Ne diyor ne? Kaçıyor. Bu, saldırıyor görünüp kaçmaktır. 'Bütün bunlara karşın birçok genç kızımız evli erkeklerle flörtü çok olağan buluyorlar değil mi?' Sinsilik, aşağılık, pislik işte. (s. 36)

Avukatın gerçekte ne düşündüğü belirsiz olsa da Bilge, en azından kendi zihninde ona haddini bildirdiğini düşünür. Avukatın gerçekte söylediklerine zihninde kurduğu diyaloglarla, iç konuşmasıyla cevap verir. Yani iç konuşma tekniği karakterin içsel başkaldırısını ortaya koymak için ustaca kullanılır. Birkaç ters cevaptan öte gerçek bir eylemi yoktur, bunların da avukat tarafından anlaşılıp anlaşılmadığı belirsizdir. Ancak yine de durumun farkında olduğu, etrafındaki kadınlara erbilmişlikle yanaşan bir erkek özelinde bu tutumdaki tüm bir kuşağa eleştirel yaklaştığı açıktır.

Fakat bu eleştirel bakış öykünün sonuna doğru daha da karmaşık bir hal alır.

Avukatın kadınlar hakkındaki üstü kapalı ithamlarına sinirlenen Zerrin ve Berran tartışmanın dozunu artırır, avukata açık açık meydan okurlar. Bilge'nin idealizmlerinden dolayı eleştirdiği, toy bulduğu kadınlar karşısındaki adama cesurca kafa tutarken bu kez Bilge sessiz kalır. "Hayatı bu kadar anlamamalıydık! Hayret, avukat efendi kızarmış. Haydaaa... Üçü birden konuşuyor. Püh! Bir işe yaramayacak olduktan sonra değer mi tartışmaya?.." (s. 36). "Hâlâ tartışma. Adamın avukat damarı tuttu. Kozunu ille de kaz yapacak. Ya Zerrin'le Berran? Hâlâ tutar bir yanları var. Hâlâ umutlular. Ben niye böyle oldum? Ben düdüğümü çoktan öttürdüm. Herkes kaderini kendi yaparmış. Alâ! Biz yapamadık işte" gibi ifadelerle tartışmanın yersizliğinden dem vurur (s. 37-38). Bilge'nin avukat nezdinde kuşak erkeklerinin

tahakkümünün ve baskısının farkında olduğu aşikardır. Hatta diğer kadınlar gibi avukatı ciddiye alıp onunla tartışmaz bile. Bunu yapanları da eleştirir. Resmin tümüne bakıldığında Bilge'nin birçok şeyin farkında olduğu ve tüm bu düzeni sorguladığı kesindir. Ancak eleştirdiği, fazla umutlu ve idealist bulduğu kadınların da söz konusu toplumsal cinsiyet ve eril tahakküm olduğunda direndikleri görülür. Bilge daha geniş bir perspektiften, tüm topluma karşı eleştirel bir tutumdadır. Ancak söz konusu kadın başkaldırısı olduğunda, Bilge'nin gözünde yeterince farkındalığa ulaşmış karakterler olmasalar da Zerrin ve Berran'ın da gayet cesur oldukları söylenebilir. Bu noktada aynı ortamda bulunan yakın arkadaşlar oldukları da düşünülürse Bilge'nin avukata tepki gösteren diğer kadınlara karşı tepkisinin aslında yine bir kuşak kadınlarına ve dolayısıyla kendine eleştirisi olduğu düşünülebilir. Zira bu insanlarla iyi anlaşığı, muhtemelen normal zamanlarda benzer davranışlar sergilediği ortadadır. Öyleyse sarhoşluğun etkisiyle arkadaşları üzerinden kendi ayık halini eleştirir. Normalde olduğu kişiye, normal bir zihinle yapmaya çekindiği eleştiriler, bulanık zihin aracılığıyla ve arkadaşlar dolayımıyla sıralanır.

Öykünün sonunda politik ve toplumsal cinsiyet temelli tartışmalar, etrafta uçuşan fikirler iyice karışır: “Hayır dinleyin. Evli erkekle flört ahlaksızlıktır. Aşk, eh, evet olabilir” (s. 36). “Randevu evleri, karısını peşkeş çeken kocalar, kadınlar, erkekler, ahlaksızlık... ahlaksızlık... duyduğumuz, çevremiz hep bu, hep bu... Hangi aileyi, hangi kurumu karıştırırsanız altı çapanoğlu...” (s. 36-37). “Fakirlik, pislik... İkinci dünya... İkinci dünya savaşından sonra, Avrupa'yı saran, gününü gün etme kuralı içinde fuhuş... Ahlakın iflası...” (s. 38). Bilge'nin zihni git gide bulanıklaşır: Oda, ev, kent uzaklaşıyor benden. Bir gidiyor, bir geliyor. Terliyorum. Küçükken otomobil tutardı beni. Tipti böyle olurdu... Dolandırıcılık... Yatılı okullar... Devrimler... Dön efendim dön... Vay başıuum...” (s. 39). Zihninin bulanıklaşması,

düşüncelerinin karmaşası sarhoşlukla uykunun birleşimidir. Son sözlerini uykusunda sayıkladığı anlaşılır ve gidip yatması söylenir. Yatak odasında daha önce toylukla, erkekleri tanımamakla eleştirdiği Birsen saçlarını düzeltmektedir.

Yirmi iki yaşın, bütün çocukluğu içinde gülüyordu:
“Ne düşünüyorum biliyor musun? (...) Şey... Bu avukat bey insanı acaba nasıl öper diye düşünüyorum!..”
Gülmekten kırılıyordu. Bilge baktı, baktı: “E... Afferim!” dedi, “pes!” ve güldü. Durdu, öksüre öksüre tekrar güldü. (s. 39)

Birsen’in kapanıştaki sözü Bilge’yi şaşırtıp güldürür. Tecrübesiz ve saf gördüğü Birsen bir yandan cinselliği saklamadan konuşup eğlenir. Onun bu tavrı Bilge’nin de hoşuna gider, gülmekten kendini alamaz. Ancak tecrübenin ve öykü boyunca aktarılan iç sorgulamaların getirisi olarak avukatın temsil ettiği gruptaki erkeklerin kadına bakışındaki çarpıklığın farkındadır ve Birsen’e korumacı yaklaşıma da çalışır. İçine girdiği bu ikileme de öykü sonlanır. Karakterin tüm farkındalığına rağmen yine de etrafındaki baskı ve sınırlar dolayısıyla yaşadığı ikilem ortadadır. Öykü, bu hali de yansıtmaktan geri durmaz. Farkında olan, düzeni sorgulayan bir kadının yaşadıklarını sergileyerek Meriç önemli bir edebi başkaldırı sergiler.

Aynı kitaptan “Öğretmen” adlı öyküdeki ismi verilmeyen kadın öğretmen, tıpkı “Bozbulanık” öyküsündeki Bilge gibi bazı şeyleri sorgulayan ama tam olarak eyleme geçemeyen, hayatında kökten değişikliklere henüz gidememiş bir karakterdir. Tıpkı Bilge gibi o da düzeni, kadının omuzundaki yükü görür, ancak bunun doğurduğu duygu daha çok umutsuzluk ve karamsarlık olur. Öykü öğretmenin sınıf ortamında aklından geçenlerden oluşur. Önce pencereden dışarı bakarak baharın geldiğini düşünür ve zihninde bir sahne belirir. Kendini okul bahçesinde elleri arkasında bağlı dolaşırken hayal eder:

Geniş soluklar alır, gülümser, düdüğünü öttürür, küçüklerden birini yakalayıp öper. Umutlanır. Bir papatyanın yapraklarını birer birer koparıp yanından geçen genç bir adam, kahverengi gözleri çocuk çocuk parlayarak ona söz atar:

"Seviyor, sevmiyor, seviyor, sevmiyor." Öğretmen kaşlarını çatar; ama içinden güler. Hatta o genç adam, gelip, rüzgârdan kıpkırmızı olan yanaklarından öpecek olsa, "Ne var? Bahar bu. Kardeşçe bir öpüş oldu" diye düşünecektir. (s. 61)

Baharı düşününce aklına gelenin kendisine laf atan bir erkek olması başlı başına ilginçken böyle bir laf atmayı tamamen kardeşçe yorumlaması, hatta adam gelip kendisini öpse yine de kardeşçe olduğunu düşünmesi tam da mesleği ve öykü zamanındaki dönemle ilintilidir. Cumhuriyetin ilk yıllarında yetişen kadınlara çoğunlukla öğretmenlik mesleği yakıştırılır. Yeni ulusun ideal çocuklarını yetiştirme görevi omuzlarına yüklenen cumhuriyet kadını cinsiyetsizleştirilir. Nilüfer Göle (1995), cumhuriyetin ilk yıllarında kadının kamusal alanda görünürlüğünün yalnızca bireyselliğinden ve cinsel kimliğinden vazgeçmesiyle mümkün olduğunu söyler. Ona göre profesyonel hayata giren kadın cinsellikten yoksun bırakılmış, yer yer erkeksileşmiştir (s. 78-79). Benzer şekilde Jale Parla (2017) da kadınların “[c]umhuriyetin hedeflerine ulaşmak için çaba sarf ederken bedenlerini ihmal et[tiklerini]” söyler (s. 183). Öyküdeki öğretmen de tam bu doğrultuda hareket ederek kadınlığından tamamen arınmayı amaç edinmiş, kendine biçilen rolü kabullenmiş gibidir.

Ancak zihin akışı sürerken açığa çıkan farklı unsurlar bunun kısmen de olsa altını oyar. Karşıt nitelikte düşünceler zihninde arka arkaya sıralanır. Böylece kafa karışıklığı ve içinde bulunduğu sorgulama hali belirginleşir. Aliye adlı bir arkadaşını ve onun “radikal” fikirlerini şu şekilde anımsar:

Aliye gelmişti aklına. Bir gün gözleri kıvılcımlanarak: "Biliyor musun bende Afrodit kanı varmış. Bunu bana bir İspanyol falcı söyledi" demişti. "Ben, kadın erkek arkadaşlığı diye bir şey anlamam. Bu dünyada sadece Âdem'le Havva meselesi vardır. Geri yanı boş..." Bir şey ürperiyor. Öğretmen kaşlarını çatıyor. Kırgın. Yine bir gün Aliye: (...) Ama düşünün, birbirini arayıp bulan, isteyen iki ruh, iki vücut birleşirse... O zaman kâğıtlar ve imzalar bir yana, doğan çocuk piç değildir. Kesinlikle! Sahici insan odur işte..." Toplum, ahlak, yasa, düzen ve inanç denen şeyler, temiz ve yerleşmiş duygular, gevşemiş bir

şeyler kayar gibi olmuştu Aliye konuşurken. O zaman yürekleri yakıcı bir duygu alazlayıp geçmiş, bir an, yangın yangın aşkı duymuşlardı. Sonra Aliye'ye "Mal" deyip, kendileri temize çıktılar... (s. 62)

Aliye, ana karakter öğretmene göre çok farklı bir karakter ve tutum sergiler. Kadınlar için kabul edilmiş toplumsal değerleri ciddiye almaz. Bu yönüyle eril düzene başkaldıran, toplumsal normlara karşı çıkan biridir. Söyledikleri, öğretmenin zihin yapısını tümünden değiştirebilmiş görünmese de ona huzursuzluk verir. Aliye'nin sözlerini anımsadığında "acımsı bir şey" duyar, "Bu Aliye hiçbir zaman sevmek nedir bilmeyecek. O sadece sevdalanacak. Oysa sevmek..." diye düşünür (s. 62). Ardından hissettiklerini anlatıcı şu şekilde aktarır: "Sevmek deyince, uzak uzak, ince ince, sızım sızım, çini çini, çiseleyen, çimlenen, gülümseyen bir şeyler geçiyor öğretmenden. Gözlerini sımsıkı kapayarak bir an duruyor ve rengi uçuyor" (s. 62). Sevmek, sevilme gibi kavramları düşündüğünde içinde bir boşluk, bir sızı duyması her ne kadar işine ve ideal kadın rolüne bağlı olsa da bir yere kadar bunu sorguladığını gösterir. Aliye'nin söylediklerinin çarpıcı etkisini reddetmeye çalışsa da etkisi barizdir. Aliye aklına gelince okuldaki rolünü sorgular, evine ve kitaplarına dönmek ister. Öğretmenlik rolüne yabancılaşır. Ardından bakışlarını öğrencilerinin üzerinde gezdirmeye başlar.

Bu kısımda öğrencileri bir bir süzerek hepsini tanıdığı bazı insanlara benzetmeye çalışır:

Bu Füzûzan, bu koca şişko, tıpkı Samiye'ye benzeyecek büyüyünce. 1178 Samiye'ye..." İyi yürekli, ama çok mahallevarî bir kadın olacak. Tam dokuz tane çocuk doğuracak. Kenar kıyı bir semtte, yokuş üzerinde, bahçeli, aşmalı bir evde oturacak. Entarisinin önü daima kirli, yemek kokulu, pasaklı, neşeli ve kocaman memeli... (...) Engin, iri siyah gözleri ve kaygısız haliyle Doktor Mahir'in eşi. Roman okumayı, kızlarla gezmeye yeğ tutacak. Bir kızla dans ederken kıpkırmızı olacak. Tülây, Sabahat Hanımın kızı: Zilli... Tayfur elektrikçi, Mesut kasap olacak. Üçüncü sırada, pencerenin önünde oturan Bilgi'ye gelince... Şu Bilgi ne kadar başka bir çocuk. Hülya'ya benziyor. (s. 63)

Her çocuk öğretmene tanıdığı birilerini, toplumda gördüğü tipik bireyleri hatırlatır. Kimisini tamamen sıradan biri, kimisini zeki ve diğerlerinden biraz olsun ayrışan biri olarak tahayyül eder. Ancak ayrışan bile aslında bir tipin içine sıkışmış, belli kalıplara dahil olarak canlanır gözünde. Çok zeki olduğunu söylediği Bilge'nin bahara ve kuşlara bakarak düşüncelere dalışı özellikle dikkatini çeker çünkü onu kendisine benzetmektedir. Onun ileride, “[y]irmi üçüneyken bir gün dünyaya ve bahara bakarak, geniş bir gerinişle, kollarını açıp: "Deli gibi âşığım, ama aşkımı itiraf edecek adam bulamıyorum” diyeceğini “söyleyin bakalım gülümseyiş ne renktir?” gibi sorular soracağını hayal eder (s. 63). Aralarında en zeki ve farklı gördüğü öğrenci bile kendisi gibi bir öğretmen olup iç sıkıntısıyla, sorgulamalarla ömrünü geçirecektir onun gözünde. Tüm bunların üzerine topluma dair önemli bir çıkarım yapar ve “yoksa hiçbir şey değişiyor mu?” diye sorar (s. 64). Aliye'nin kadın olmaya, birey olmaya, ilişkilere, cinselliğe dair dönemine göre radikal düşüncelerine yakın olmayı kendine yediremese de içten içe her şeyin kısır bir döngüde olduğunu ve toplumun bir değişime ihtiyaç duyduğunun farkındadır. Sınıf gibi dar bir mekândan toplumsal yapıya uzanan bu kurgu iç konuşma tekniği sayesinde vücut bulur. Toplumsal yapıdaki aksaklığı, öğretmenin iç konuşmalarından anlarız. Böylece hem öğretmenin içsel başkaldırısı hem de bunun toplumsal boyutu tek öyküde iki katman halinde sunularak dönemin kadınlarının yaşantılarını açıkça yansıtan önemli bir anlatı ortaya koyulmuş olur.

3.2 *Topal Koşma*

Nezihe Meriç'in *Topal Koşma*'da toplumsal başkaldırının görüldüğü öykülerden biri “Susuz I” adlı öyküdür. Öykü ilk olarak büyük kentte yaşamın insan üzerindeki yarattığı olumsuz etkilerden söz ederek açılır. Kent yaşamının birey üzerinde

bıraktığı ezici, boğucu, sıkıcı, baş edilemez etkisi “[b]üyük kent, yenilmez, dış geçirilmez, yok edilemez gücüyle onları dört bir yandan sarıyor, sıkıştırıyor, eziyor, boğuyor — mu? – Ufukları yok çünkü” ifadeleriyle dile getirilir (s. 107). Şehir kötücül, korkunç, güçlü bir canavarmışçasına tasvir edilir ve daha sonra yavaş yavaş öykünün ana kahramanlarından biri olan kadın kahramana geçilir. Böylece bir kadının kent yaşamında başına gelen bir olay ve aslında kadın olarak kentte yaşamının zorluğu verilir. Öykünün olay örgüsüne geçmeden önce kadın karaktere dış görünüş olarak bakmak önemlidir. Burada tasvir edilen kadın kahraman dış görünüş olarak gelenekseldeki kadından farklıdır. “Esmer, kısa saçlı, sınıksız kapalı ağızdan ne düşündüğü belli olmayan, bir bakışta, kadınlığı, kokusu, gözlerinin rengi, sıcaklığı düşünülme-yen kız” (s. 108). Deniz Erenci (2011) bu konuya şu şekilde açıklık getirir: Rahat ve özgür bir dış görünüm sergileyen genç kadın, durumundan, bulunduğu yer ve konumundan da memnundur. Dönemin, baskın olmaya başlayan, gelenekselliği dışında bir görünüm sergileyen, başkaldıran yeni nesil kadınlarını temsil eder” (s. 71). Öyküde ismi verilmeyen bu genç, ayrık tasvir edilen kadın yine öyküde ismi verilmeyen erkekle karşılaşır ve bu karşılaşmadan aslında onların birbirlerini tanıdıkları sonucuna varılır. Ve hikâyenin bu kısmından sonra, tanıştıkları gece yaşanan olay anlatılır. Kadın kahraman hukuk öğrencisi genç bir kadın, erkek kahramansa doktordur.

Genç kadın bir gece, kendisine çamaşırcı olarak yardım eden kadının çocuğunun hastalanması üzerine doktor olan erkek kahramanın kapısına dikilir ve bu ilk karşılaşmada “...Doktor değil misiniz, mecbursunuz geleceksiniz, ölüyor anlamıyor musunuz” sözleriyle ondan yardım ister (s. 109). Ve bu aslında yardım istemekten ziyade onu gelmesi için mecbur bırakmaktır. Genç kadının bu isteğini doktor, “[k]öşede nöbetçi eczane var, diyorum efendim. Anlamıyor musunuz”

diyerek geri çevirir (s. 109). Buna rağmen hukuk öğrencisi kadın “[b]iliyorum. Ama siz geleceksiniz. Doktor işi bu. Vakit geçiyor, çabuk olun, çocuğa bir şey olursa sizi dava ederim” şeklinde cevap vererek ona kafa tutar ve onu bir nevi tehdit eder (s. 109). Kadının bu tavırlarına baktığımızda kendi iradesini güçlü biçimde ortaya koyan bir karakter söz konusudur. Kadın kahraman, erkeğin onu sert bir şekilde reddedişine kulak asmaz ve gelmesi için daha da ısrarcı olur. Zaten en sonunda onu gelmesi için ikna eder. Fakat bu öyküde yalnızca kişisel problemlerden ziyade toplumsal eleştiriler ön plandadır. Genç kadın ve doktor hasta çocuğun yanına gitmek için yola çıktıklarında adam kadına “[g]eceyarısı nasıl yalnız çıkabildiniz?” sorusunu yöneltir (s. 111). Adamın, erkek egemen kültürün söylemini sürdürdüğü bu konuşmasında söz konusu saatte kadınların dışarı çıkmasının beklenmedik bir şey olduğu vurgusu vardır. Melis Oğuz (2016) “Kent Politikası ve Toplumsal Cinsiyet” adlı çalışmasında Ankara’da yapılan bir araştırmada kadının dışarıya çıkmasıyla ilgili şöyle bir açıklama yapar:

[D]ışarı çıkan her üç kadından birinin, dışarı çıkış amacının hane içi işlerin idamesi ve her dört kadından birinin de yakın akraba ve aile ziyareti olduğudur. Bu durum planlamanın odak noktası olan kamusal alanların, erkek-baskın olduğu öngörüsüyle örtüşürken, kadınların yaşam alanlarının toplumun onlara yüklediği görev ve sorumluluklar doğrultusunda sınırlandırıldığı da bir göstergesidir. (s. 161)

Kadınların dışarı çıkış amaçlarının karar merci, kamusal alana hakimiyet kuran erkek egemen ideolojiye göre kadınlar günün belli bir saatinden sonra dışarıya yalnız çıkamazlar ve çıkmış olmaları tuhaf bir şekilde karşılanır. O saatlerde dışarı çıkmaları bile beklenmediğinden, dışarıya çıkan kadın, erkek tarafından bu tarz sorulara maruz bırakılır. İlla çıkacaklarsa onlara kol kanat gelecek gelenek temsilcilerinden birisiyle çıkmaları beklenir. Cümledeki “yalnız” vurgusu buna tekabül eder. Fakat kadın karakter bu sorgulamaya “[b]ir çocuk ölürken” şeklinde

çarpıcı, vurucu, “manidar” bir şekilde cevap vererek erkeğin “sonraları bu sesi hep sinirlenerek” hatırlamasını sağlar (s. 111). Erenci (2011) kadının verdiği cevaptan hareketle “bu sorunun olağanlığını kabullendiğini ve içselleştirdiğini” söyler (s. 73). Fakat burada bir kabullenme ya da içselleştirme değil, aksine kadının kamusal alanda varoluşunu kısıtlayan zihniyete karşı ters bir tavır, bir tepki söz konusudur. Yani gece dışarı çıkılamayacağını kabullenmekten ziyade böyle bir durumda bile ilk aklına gelen kadının gece dışarıda olması olan eril zihniyet karşısında bir hayret ifadesidir genç kadının tepkisi. Eril ideolojinin kendini ele verdiği bu diyalogu ve kadının cevabını Onur Bütün (2020) kadın hareketinin yıllardır sürdürdüğü “[s]okaklar, geceler bizim!”, “Sokakları, geceleri istiyoruz!” sloganlarına benzetir (s. 19). Yani içinde bulunduğu bireysel durumun ötesinde, bir kadının orada, o saatte var olmasının sorgulanıyor oluşuna bir başkaldırı söz konusudur. Aldığı cevap sonrasında erkeğin, kadının tuttuğu kolunu bırakması da cevabın güçlü, vurucu bir tepki olduğunun göstergesidir.

Hemen ardından anlatıcı da “[b]u yanda kız, eşitlik duygusu içinde, okumuşluğun, bir baltaya sap olmuşluğun dikliğiyle onu küçük görür” yorumunu yaparak aslında kadının başkaldıran bir tavır içerisinde olduğunu vurgular (Meriç, 2018, s. 111). Olmaması gereken bir yerde, uygunsuz bir saatte bulunan hatalı birinin mahcubiyeti içindeki birisi değil, orada bulunmasını sorgulayan zihniyeti küçümseyen bir tavrı vardır genç kadının. Daha sonra aktarılan iç konuşmalarında “...Yoz, (...), ne ilkel heriflerdir şu erkekler” diye düşünmesi bu küçümseyici tavrı pekiştirir (s. 11). Küçümsemenin ve başkaldırının yöneldiği yere karakterin iç dünyasındaki sorgulamanın eril düzene yönelik olduğuna işarettir. Yoz ve ilkel olarak nitelediği bakış açısını karşısındaki şahsa yükleyip onun karakterinden kaynaklanan münferit bir hadise olarak görmez. Tüm erkeklerin ortaklaştığı, daha

geniş kapsamlı bir ideolojinin doğurduğu bir durum olduğunu bilir. Tabii ki erkeklerin yoz ve ilkel olduğu saptaması, özellikle de bugünden bakıldığında, toplumsal cinsiyete dair bilinçli ve kapsamlı bir sorgulama ya da duruş olamaz. Ancak öyküde, eril düzenin ortaya çıkardığı bazı sorunların farkında olan ve bunlara hem eylemleri hem de düşünceleriyle başkaldıran bir karakter söz konusudur.

Topal Koşma'da toplumsal cinsiyet rollerine başkaldırı tavrı sergileyen öykülerden bir diğeri "Susuz IV" öyküsüdür. Öykünün kadın kahramanlarından biri olan Meli, öyküde ismi verilmeyen ve uzun süredir görmediği kadın arkadaşının evine ziyarete gider. Öykü genel olarak bu ziyarette iki arkadaşın aralarında geçen konuşmalardan, Meli'nin kendisi ve arkadaşının hayatına dair yorumlarından, kafasından geçen düşüncelerden oluşur. Meli'nin arkadaşı kadın kahraman; evli, iki çocuk sahibi, kırk beş yaşında, çalışan bir kadındır. Yaşadığı zorluklara ve çektiği sıkıntılara rağmen hala dimdik ayakta ve Meli bu durumu "[o]nun yaşama karşı direnişine göre kendi dayanıksızlığımdan utanıyorum" diyerek dile getirir (s. 127). Ona göre kendisi hayata karşı dayanıksız, arkadaşı ise hayata karşı direnen bir kadındır. Ekonomik zorluklarla baş etmeye çalışırken bir taraftan da evliliğinde ciddi bir problem vardır ve kocası Suat tarafından aldatılır. Buna rağmen kocasından ayrılmaz ve bu durumu da "[y]alnız çocuklar için katlandım her şeye Melicim. Yalnız çocuklar için. Ben anasız babasız büyüdüm. Onlar bari mutlu olsun istedim" diyerek açıklar (s. 127). Bu durum göz önünde bulundurulduğu zaman, kadının toplumun dayattığı cinsiyet rollerine uygun davrandığı, bu rolleri sorgulamadığı düşünülebilir. Çünkü ataerkil düzen kadından, özellikle de anneyse, aldatılsa da susmasını ve durumu kabul etmesini bekler. Karakter de evliliğini sadece çocukları için sürdürdüğünü, çocuklar olmasa durumun daha farklı olacağını "[e]ğer çocuklar olmasaydı..." sözleriyle dile getirir (s. 127).

Öykünün ilerleyen kısımlarında kocası Suat'ın aslında başkasına âşık olduğunu karısına kendisinin söylediğini öğreniriz. Kadın bu durumu arkadaşı Meli'ye şu şekilde aktarır: "...Seviyormuş... Ya Melicim. Sevmeye hakkım var mı demiyor da seviyormuş, (...) Sevemezsin Suat, sevemezsin, diye bağırdım. Avazım çıktığı kadar haykırdım" (s. 129). Alıntıdan da anlaşıldığı gibi, Meli'nin arkadaşı aldatılmaya tamamen karşı durup isyan etse de evliliğini sürdürmekte kararlıdır. Bu yüzden Lerzan Gültekin'in (2012) tespitiyle "tipik bir anne ve eştir. Yani bugün bile toplumumuzda rahatça rastlanabilecek, asla birey olamamış binlerce kadından biridir" (s. 71). Laf arasında halasının da defalarca aldatıldığını ancak çevreye belli etmemek için her şeyi sineye çektiğini anlatır. Yani duruma tepkisini büyüklerinden görerek uyguladığı bir davranış kalıbıyla verir. Bu durum Butler'ın (2010) *performativity* teorisini akla getirir. Butler'a göre toplumsal cinsiyete ilişkin performans kalıpları uzun süre tekrar tekrar performe edilerek ve dile yerleşerek inşa edilir, kabul görür. Kadınlık veya erkeklik halleri biyolojik kimlikten değil zamanla inşa edilmiş bu kalıpların performe edilmesinden ibarettir (s. 151-214). Belli ki Meli'nin arkadaşı da evli bir anneye atfedilen bu kalıplar dahilinde, kendinden önceki kadınlardan gördüğü şekilde hareket etmektedir.

Aldatılmasını dışarıdan saklayıp evliliğini sürdürse de eşine bağırıp çağırıldığını, isyan ettiğini vurgular. Ayhan Bulut'un (2004) tespitiyle "gerek geleneklerden güç alan erkeklerin oluşturduğu sosyal taban, gerekse bu tabanın yapısal nitelikleri ve buna bağlı hayat tarzının kadınlar üzerinde oluşturduğu baskı anneyi isyana sürükler" (s. 63). Fakat isyanının altında yatan bir farkındalık hali yoktur. Hem halasının başına geleni anlatıp hem de "[h]epsi hayvan bu erkeklerin, Melicim. Allah kahretsin. Sevmek falan laf. Hepsi hayvanlığının peşinde" yorumunu yapmasından yaşadığı şeyin münferit olmadığını farkında olduğunu görürüz (s.

129). Ancak bunu kabullenmiş, yaşadığının kadın olmanın doğal bir getirisi olduğuna inanmıştır adeta. Ona göre erkeğin aldatması yadırganacak bir şey değildir. Kadınsa bunu bilerek yaşamalıdır. “Gençken olsa hadi neyse” diyecek kadar ataerkil söyleme angajedir ve durumu normalleştirmiştir (s. 129).

Onun, yaşadıklarını kadın olmanın doğal bir sonucu, sineye çekip kabullenilecek bir şey olarak görmesine karşın Meli farklı düşünmektedir. Arkadaşına açıkça bir şey söylemese de aklından geçenlere bakınca arkadaşının başına gelenlerin toplumsal düzene dair büyük sorunlara işaret ettiğinin bilincindedir. İç konuşmaları genellikle arkadaşının içinde bulunduğu duruma yönelttiği eleştirilerden oluşur. Meli'nin eleştirileri arkadaşına değil düzenedir aslında, çünkü içinde yalnızca münferit bir aldatmaya ve kadının ona tepkisine değil topluma yerleşmiş normlara karşı bir tepki vardır:

"Yuvayı yapan dişi kuştur" diye bellemiş bir kere. Hareket noktası sağlam. Öyle yetişmiş. Erkeğin elinin kınası, demişler. "Testi kadar kocası olanın, kulpu kadar rağbeti olur" diye dolmuş kulağına. Arslan kadın. Belli. Ama temelinde sağlam bir şey var. Hiç değilse sağlam olduğuna inanılmış. Yoksa böylesine kuvvetli olamazdı. Anlıyorum. Ben açıktayım. Neye tutunacağımı bilmiyorum. (s. 133)

“Yuvayı yapan dişi kuştur” ve “testi kadar kocası olanın kulpu kadar rağbeti olur” deyimlerinin ironik bir tonda kullanılması anlamlıdır çünkü bunlar, toplumda kadına atfedilen rollerin ve kadının erkeğe tabi kabul edilmesinin ne denli derine işlenmiş olduğunun göstergeleridir. Butler (2010), dilin toplumsal cinsiyet kalıplarının inşasındaki önemli rolünden bahseder. Ona göre toplumsal cinsiyet kalıplarının yerleşmesinde dil büyük bir oyun kurucudur. Erkeklik ve kadınlık denen şeyler söylemsel bir inşanın ürünleridir (s. 1-34). İşte Meli'nin eleştirilerinin kadının toplumdaki “alt” konumunu vurgulayan deyimlerden başlaması tam da bununla ilintilidir. Ona göre arkadaşının yuvayı yapan dişi kuş olmaktan ısrar etmesi, yani

yuvası dağılmasın diye aldatılmasına rağmen ayrılmak istememesi kadına atfedilen bu rolü performe etmesinden ibarettir. Yani Meli, ataerkil toplumsal düzenin inşa ettiği rollerin kadını ne denli baskıladığının, bireyliğinin önüne geçtiğinin farkındadır.

Meli bir taraftan arkadaşının yaşadıklarını düşünürken diğer taraftan kendini de sorgulamaya başlar. İlginç olansa tüm bunların farkında olmayan, üzerine yapışan rolleri benimseyip dışına çıkmayı aklına dahi getirmeyen arkadaşını kendisinden daha huzurlu, daha “sağlam” bir pozisyonda görmesidir. “Ben açıktayım işte. Biliyorum. Anlayamıyorum. Böylesine özveri neye? Çocuklar yeter mi? Ya "Ben." Dengede değiliz. Ben inanmazlığım içinde karmakarışık, o inanlı ve sağlam” sözleriyle kendisiyle arkadaşı arasında bir karşıtlık kurar (s. 133). Öykü bu karşıtlık üzerinden ilerler. Arkadaş, Meli için bir ayna vazifesi görür. Meli’nin kadınlık deneyimine alternatif bir deneyim sunarak ona kendini ve toplumsal cinsiyet rollerini sorguladır. Bu anlatım stratejisi sayesinde ana karakterin ne denli farklı düşündüğü, düzenden nasıl ayrıştığı daha net anlaşılır. Olan bitenin farkında oluşu onun için güzel bir farkındalık değil, aksine sırtlandığı bir yükür. Kadının toplumdaki konumunu, ona yüklenen sorumlulukları sorgular, üzerine düşünür. Bir farkındalık aşamasında olduğu, sisteme angaje olmaktan ziyade dışarıda konumlanıp ona uzaktan bakabildiği için başkaldıran bir özne konumundadır. Üstelik yaşananları yalnızca modern kadın bireyin kişisel varoluşu üzerinden değil çok daha geniş ve derin bir toplumsal sorun olarak ele alır. Gündelik dile yerleşmiş kalıpların, atalardan görülen davranış şekillerinin vb. yıkıcı etkisinin farkındadır. Ancak düzeni değiştirmek için harekete geçen bir karakter olarak çizilmez. Öyle ki arkadaşına bile düşüncelerini açıp onu ayrılmaya teşvik etmez, yalnızca kendi içinde bir sorgulama yaşar. Yine de bireysel meselelerinin ötesinde, toplumdaki daha geniş ölçekli düzen

sorununa dair fikir ve yargıları onu başkaldıran bir özne konumuna taşır. Öyküdeki dikotomik kurulum geleneksel değerlerle yenilikçi bakış açısını yan yana getirerek yeniliğin gerekliliğini göz önüne serer.

Aynı kitaptaki “Susuz VII” öyküsü kadının hem ataerkil gelenekler hem de eril devletle mücadelesini, ikisinin arasında sıkışmış halde kalışını aynı anda işlemesiyle önemlidir. Öykü uzun bir iç konuşma ve bilinç akışından oluşur ancak tüm bilinç akışının çıkış noktası olan olayların birkaç paragrafta özetlendiği bölüm şöyledir:

İyi bir ailenin kızı olan Meli -Meliha'nın kısaltılmışı- İstanbul liselerinden birinde edebiyat öğretmenidir. Çevresiyle anlaşamayan, iki çağ arasında bocalayan, duygularıyla düşünceleri bağdaşamamış, XX. yüzyılın bozgun havasında yaşayan, sanatçı yaradılışlı bir kızdır. Anadolu'da bulunan ailesinden ayrıdır. Bir apartman odasında yarı pansiyon oturmaktadır. Bir gece odası polis tarafından basılır. Odasında hükümet tarafından aranmakta olan bir avukatla, aşağı tabakadan, semtin fena tanınmış kadınlarından biri bulunur. Tam o sırada Meli'nin amcasının oğluyla karısı gelirler. Sinemadan dönerken, Meli'ye uğrayıp bir kahve içmek istemişlerdir. Karakola gidilir. Zabıt tutulur. Kadınların ve Meli'nin yatağında uyumakta olan avukatın alkol almış oldukları tespit edilir. (...) Olay çabucak duyulur; hızla yayılır. Meli'nin ailesi, lise çevresi, öğrenciler, öğretmenler, arkadaşlar arasında büyür, türlü biçimlere girer, dal budak salar. Milli Eğitim Bakanlığı işe el koyar. Müfettişler gelir. Araştırma, soruşturma yapılır. (s. 157)

Meli'nin kendisini “[ç]evresiyle anlaşamayan, iki çağ arasında bocalayan, duygularıyla düşünceleri bağdaşamamış, XX. yüzyılın bozgun havasında yaşayan” olarak tanımlaması ilginçtir (s. 157). Kişiselden öte, adeta dönemin kadınlarına dair bir tespit söz konusudur. Kentli, modern kadının bocalaması Meli'nin deneyimi üzerinden anlatılır. Evinde “uygunsuz” bir şekilde yakalanışı üzerine düşüncelerinden oluşan öykü “Kimseye hesap vermek zorunda değilim elbet. Ben önemliyim önce” sözleriyle açılrsa da aslında hem içsel bir hesaplaşma hem de hayali diyaloglar üzerinden çevreyle hesaplaşma söz konusudur (s. 156). Meli, başlangıçta

hesap vermeyeceğini söylese de sonra “Suçlu sandalyesinde oturuyorum” diyerek bir sorgu altında hissettiğini itiraf eder (s. 157).

Fatih Altuğ (2003), Adalet Ağaoğlu'nun *Göz Temizliği*'ndeki kadınlar için “erkekler gibi kamusal alana ve bu alanda kendini ifade etme şansına sahip olmayan kadın kendine ayrı bir duyarlılık alanı oluşturur. (...) Kadın hep günahkâr olarak görüldüğü için yitirmekten korkabileceği hiçbir şey kalmamış birinin içsel özgürlüğüne sahip olabilir” yorumunu yapar (s. 110-111). Meli de buna benzer bir ruh halinde gibidir. Sonradan “suçlu” olmadığı anlaşılrsa da sonuçta suçlu sandalyesinde oturan biri konumundadır ve başkalarının gözünde “günahkâr” bir kadındır. Yaşadığı olay sonrası üzerindeki çok yönlü baskının farkına varıp başkaldıran bir düşünceler silsilesine girer.

Küçük sarı bir kediyim ben. Gözlerim çok güzel, çekik, maviş gözler. Adıma da Boncuk diyelim. Oyun oynuyorum. Bugün için Dayı Beye karşıyım gibi görünüyor. Aslında, düşünmeyenlerin, anlamayanların, anlamak istemeyenlerin, istediği gibi anlayanların, çevremde dönen bütün bu dedikoducu pıspıs'çılarının tümüyle birden oynuyorum. (Meriç, 2018, s. 151)

Gerçekten de pek çok cephede bir savaştır verdiği. Bir yandan aile bireylerinin ayıplamalarıyla, bir yandan çalıştığı okuldaki öğretmenlerin dedikodularıyla, bir yandan da devletin baskıcı güçleriyle mücadele halindedir.

Meli'nin toplumsal cinsiyet rollerine karşı durduğunu ve bunun mücadelesini verdiğini amcası ile olan muhtemel diyaloglarında görürüz. Meli ne tür sorulara maruz kalacağını az çok tahmin ettiğinden bu soruları o gelmeden kendi iç dünyasında cevaplamaya çalışır. İlk olarak “basıldığı” avukat Ahmet ve aralarındaki ilişki, yakınlık açısından sorgulanır. Daha sonra konu evlilik, kadın erkek ilişkileri çerçevesinde hem genişler hem de dallanıp budaklanır.

“O avukat kimdir?” “Sevdiğim adam.” Yakınlığınız sizin yatağınızda yatacak kadar ileri midir?” “Çocuk aldirtacak kadar.” (...) “Ala. Sevdiğiniz adamlar, evlenmeye karar verdiğiniz için mi yattınız? (...) Evlenmeye karar verdiğim

için değil, sevdiğim için yattım.” “Bu hareketin, içinde bulunduğunuz memleketin koşullarına göre nasıl adlandırıldığını biliyor musunuz?” (...) “Hiç. Bir izale-i biker evlenmesi yapmaktansa, böyle yapmayı daha dürüst buldum.” (s. 159-160)

Yukarıda alıntılanan Meli'nin yapacağını düşündüğü konuşmada amca oğlu tarafından toplumsal cinsiyet konusu başlığı altında toplanabilecek konular açısından sorgulandığını görürüz. Bu sorgulamada eril düzenin temsilcisi olarak konumlandırılan amca oğlu, Meli'nin yaşamına müdahil olarak onu toplumsal normların kısıncasına almaya çalışır. Diyaloglar Meli'nin zihninde olduğundan aslında amca oğlunun sorduğunu hayal ettiği sorular da eril tahakkümün zihnindeki izdüşümünden ibarettir. Meli verdiği cevaplarla erkek egemen zihniyete karşı durur. Toplumdaki egemen kültürün değer yargılarını verdiği cevaplarla alaşağı eder. Bir erkekle evlenmeden birlikte olmayı bırakın evlenmeden aynı evde bulunmayı bile uygun bulmayarak bunu “erkekle basılmak” olarak değerlendiren toplumsal cinsiyet normlarına karşı çıkar. Ve Ahmet'le olan samimiyetlerinin ne derecede olduğu sorgulanırken o bunu “çocuk aldirtacak kadar” şeklinde betimler. Yine egemen kültürün anlayışına göre bir kadının bir adamla birlikte olmasının yolu onunla evlenmeye karar vermiş olmasından geçer. Fakat Meli burada, kendisine yöneltilen soruda evlenmeye karar verdiği için değil de onu sevdiği için onunla birlikte olduğunu ifade eder. Yani bir kadının bir adamla birlikte olması için onu sevmesi yeterdir, Meli bunun altını çizer. Amca oğlunun temsilcisi olduğu anlayışa göre Meli'nin bu hareketi toplum içerisinde belli bir şekilde adlandırılır ve aslında bir kadını “kötü kadın” ilan etmek için evlenmeden birlikte olması yeterlidir. Bu hususta da Meli'nin izale-i biker evlenmesi yapmaktansa, böyle yapmayı daha dürüst buldum” ve “[b]u aşğılık duygusundan, çevrenin baskısından kurtulmak için, kim olursa, nasıl olursa olsun bir evlenme yapıyorlar” cümleleri etkileyicidir (s. 160). Ayşe Gül

Altınay (2002) “Bedenimiz ve Biz: Bekaret ve Cinselliğin Siyaseti” adlı yazısında bekâret hakkında şu yorumu yapar:

Diyebilirim ki biz bekâreti konuşarak feminist olduk. (...) Ne de olsa bekâret kontrolü bedenimize yapılan en korkunç saldırılardan biriydi ama biz bekâretin kontrolü kadar bekâretin kendisini konuşmak ve politikamızı onun etrafından oluşturmak istiyorduk. Bekâretimiz yalnızca doktora götürüldüğümüzde değil her an kontrol ediliyordu. (s. 327)

“Susuz VII”de tam da Altınay’ın bahsettiği durum görülür. Kadının bekâreti kadını kontrol mekanizması olarak araçsallaştırıldığından kadın her an her an kontrol edilir. Aile bireylerinin Meli üzerinde tahakküm kurup onu kontrol etmek için üstüne gittikleri, araç olarak kullandığı konu budur. Bekaret üzerinden bir kontrol mekanizması geliştirirler.

Burada Meli, toplumda yaygın olan evlenmeden birlikte olunmaz fikrini eleştirir ve aslında eleştirinin hedefinde yalnızca egemen ataerkil kültürün temsilcisi erkekler yoktur. O aynı zamanda bu değeri kabul edip onu sürdüren hemcinslerini de hedef alır. Evlenmeden birlikte olmanın normal olduğunu, bu birliktelik için sevmenin yeterli olduğunu ve birlikte olmak için toplumun birlikte olabilirsiniz sözleşmesi olarak görülen evlenmeye ihtiyaç olmadığını vurgular. Tüm bu örnekler Lerzan Gültekin’in (2012) “kadın özgürlüğü 1954 yılı için hayli çağının ilerisinde” yorumunu doğrular niteliktedir (s. 71) Meli toplumsal cinsiyet normlarını yıkmak için takındığı tavır ve durduğu pozisyon itibarıyla çağının çok ötesinde bir noktada durur.

Fakat Meli’nin yukarıda gösterdiğim mücadelecî ruhu görmezden gelinip bazı eleştirilere maruz bırakılır. Bu eleştirilerden birini *Pazar Postası*’nda Erdal Öz yapar:

[y]ine de çevrenin dışına çıkamamış Meli. Hikayenin sonunda öğreniyoruz. Hele kendisiyle uzlaşması hiç yok. Kendi kendisiyle uzlaşan kişi, biraz da kendini aşan kişidir. Kendi düzenini, kendi töresini kuran kişidir. Meli böyle değil. Çevreyi beğenmiyor ya, aşamıyor da onu. Dışına çıkamıyor. Nerde

kaldı bir de kendini aşmak, kendisiyle uzlaşmak. Güçsüz bir kişi o. (aktaran Bezirci, 1999, s. 112)

Meli hakkında yaptığı bu yorumla Erdal Öz, karakterle münakaşaya girerek öykünün ögesi olarak içinde barındığı yapıyı, karakter kurulumunu ıskalar. “Hele kendisiyle uzlaşması hiç yok” yorumuyla Meli’nin içerisinde bulunduğu sorgulama halini eleştirir (s. 112). Onu bir nevi kafasındaki kadın mücadelesi tanımına uydurmaya çalışır ama farklı mücadele biçimleri olabileceğini tasavvur etmez. Kadın mücadelesinin nasıl olması gerektiğini kadınlara öğreterek erbilmişliğe devam eder. Bu yüzden, yani Meli kafasındaki tanımına uymadığı için, onu güçsüz bir kişi addeder. Aslında burada önemli olan hem Nezihe Meriç’in altını çizdiği hem de benim baştan beri savunduğum Öz’ün de güçsüzlük olarak adlandırdığı sorgulama halidir. İlk olarak anlatıbilimsel açıdan bakarsak Nezihe Meriç, Meli’nin iç konuşmasını takip ettiğimiz zaman karakterine evlilik kurumunu sorgulamaya açtırır. Herkes böyle yapıyor ama ben böyle bu şekilde bir evlilik hayal ediyorum dedirterek de evlilik tanımına karakteri yabancılaştırır. Bu yabancılaşmayla karakteri ayrıksı bir konuma yerleştirmiş olur. Meli, toplumla kendisi arasında yaptığı ayrımla Meli aslında kendisine yeni bir alan açar. Toplumun bir kadın birey olarak kendi üstünde oluşturduğu kabuğu kırarak yeni bir kabul oluşturmaya çalışır. Öz’ün kendisiyle uzlaşan kişi töresini kuran kişidir yorumu tam olarak Meli’yi betimler. Çünkü Meli toplumda kadına atfedilen cinsiyet rollerini reddedip o rollerin aksi yönde davranarak aslında kendisine yeni bir töre de kuran kişidir. Baştan beri açıklanan sorgulama haliyle de tam olarak bunu göstermeye çalışır. Vedat Günyol Meli’nin burada da anlatılmaya çalışıldığı gibi bu mücadelesinin farkındadır.

(Meli) bir dedikoduya kurban gidip adı kötüye çıkmış, eşine her toplulukta rastladığımız binlerce namuslu aydın açısından, çevresine bakıyor ve bizde mücadele ruhunu taze tutmaya çalışıyor. Taşradaki ailesi tarafından, olup bitenlerin aslını anlatsın, kendini temize çıkarsın diye zengin dayısına

gönderilen Meli'nin hayali sorulara verdiği o pervasız, o harikulade dikine cevaplar -o bilinçli aşırılıklarıyla- mücadele ruhuna eşsiz bir çağrı değil mi? (Günyol, 1957, s. 790)

Alıntıda Günyol'un da dikkat çekmeye çalıştığı gibi Meli, dayısının yanına kendisini temize çıkarsın diye gönderilir. Öz bu noktayı da kaçırıp hikâyenin sonuna odaklanarak “[h]ikayeyi bitirince anlıyoruz ki toplumun yasalarına, kurallarına uymuş Meli” yorumunu yapar ve aslında Meli'nin kendisini temize çıkarmak için gönderildiği o evde iç konuşmalarına bakıldığında kendisini hiç de temize çıkarma uğraşının olmadığını gözden geçirir (s. 112). Çünkü hikâyenin genel kurulumuna bakıldığı zaman Meli Ahmet ile sadece arkadaştır. Aralarında duygusal bir yaklaşma yoktur. Orada, Meli'nin yatağında bulunmasının sebebi de hasta olmasıdır fakat Meli verdiği cevaplarda bunları açıklama gereği duymaz. Aksine Ahmet'in sevdiği adam olduğunu, onunla sevdiği için yattığını söyler. Günyol'un yaptığı yoruma geri dönüldüğünde onun da belirttiği gibi Meli gerçeğin aksi yönünde verdiği “dikine, pervasız” cevaplarla mücadele ruhunu alenen gösterir.

Muzaffer Erdost da (1956), Meli'nin bu içsel mücadelesini yeterli görmez ve doğrudan yazarı eleştirir. Ona göre Meriç düşüncelerini yalnız söz olarak savunur, yaşantıya dökmez (aktaran Özata Dirlikyapan, 2019, s. 104). Bu tespite Jale Özata Dirlikyapan (2019) da katılır ve Ahmet'in yalnızca hasta olduğu için o yatakta bulunmasını eleştirilen değerlerin içinden bir savunma ve aklama olduğunu söyler, bunu yazarın çekingenliği olarak yorumlar (s. 104). Ancak kadının yaşadığı baskıyı öykülemek yalnızca kadın erkek ilişkileri üzerinden olmak zorunda değildir. Meli'nin, Ahmet'le arasında bir ilişki olmasa dahi yoğun baskıya maruz kaldığını göstermek de cesur, hatta daha cesur, bir yazarsal stratejidir. Bunun yanında karakterin düşünceleri aracılığıyla yaptığı cesur sorgulama ve iç konuşmalarında

verdiği sert cevaplar karakter düzleminde de göz ardı edilemeyecek bir isyanın göstergeleridir.

İsyanın ilk hedefi akrabalar, yani geleneksel aile/akrabalık kurumudur. Dayı Bey diye bahsedilen bir akrabanın kendisine olayla ilgili neler soracağını merak eder, sürekli bunu düşünür. Dayı'nın bu işle hiç ilgisi olmadığını söyler ama o, Meli için Anadolu'daki ailesini simgeleyen, onlarla doğrudan iletişimi olan kişidir. "Onu gücendirmemem gerek. Bu, benim Anadolu'da dolaşan ailemin, durulmuş, mutlu dünyalarını bozmak olur" diyerek ailenin yokluğunda, yalnız yaşayan, eğitilmiş bir kadının bile bir aile baskısı altında olduğunun izlerini verir (Meriç, 2018, s. 161). Ailesinin yargılamasına karşı tam olarak bağımsız bir hayat kuramasa da onlara tam olarak itaat ettiği de söylenemez. Örneğin kardeşinin düğününe bile gitmemiştir. Kendisini görmeye gelen misafirlere kaçarak annesini "utandırır", ata binip çarşığı birbirine katar. Hem sürekli aile baskısını düşünüp ona karşı savunmalar geliştirir hem de bağımsız, eğitilmiş bir kadın olarak kendi hayatında söz sahibi olmamaları gerektiğini bilir. Bu da yaşadığı ikilemin, arada kalmışlığın göstergesidir. Karakterin geçmişine dönüşlerle, parça parça anılarla görünür kılınan bu tip ikilikler aslında yaşadığı bu arada kalma, sorgulama, zihinsel huzura erişememe durumunu göstermek içindir. Dolayısıyla Erdost ve Özata Dirlikyapan'ın bahsettikleri türden bir savunma ve isyan belki feminist açıdan çok daha tutarlı olacaktır, fakat modernleşme sürecindeki bir ulusun pek çok farklı yükü omuzlayan, birey olmakla kolektif bir yapının askeri olmak arasında bocalayan Türk kadınının vaziyetini yansıtmayacaktır.

Selda Tuncer (2018) Cumhuriyet'in ilk kuşağından sonra aileye karşı koşulsuz saygının ve ailenin izleşine göre hareket etmenin yavaş yavaş kırıldığını tespit eder (s. 196-199). Meli'nin ailesiyle olan ilişkisinin işte bu iki kuşak arasındaki

geçişin sancılı halini yansıtır. Tam olarak ailesinden bağımsız yaşayan, ebeveynlerine hesap verme gereksinimi duymayan bir kadın olamasa da aileye koşulsuz saygı duyan, babayı mutlak otorite kabul eden önceki neslin kadınlarından ayrılan, bu anlayışı sorgulayan bir karakterdedir. Zihninde kurduğu diyaloglar, verdiği cevaplar davranışlarının çok ötesinde bir başkaldırı barındırır. Bedri Bey ve amcasının oğluna karşı hesap verirken kadının cinsel özgürlüğü üzerine uzun bir yanıt verir. Sonrasında, “Daha ne söylevler çekerim kim bilir. Hırşımdan yanaklarım kızarır. Bu beni güzelleştirir. Ben güzelleştikçe, Bedri Beyle amcamın oğlunun erkekliğı başına vurur iyice” diyerek karşısındaki erkek zihinleri soktuğı krizden aldığı keyfi açıkça dile getirir (Meriç, 2018, s. 161). Karşı çıktığı yalnızca aile bireyleri değildir. Her ne kadar zihinsel düzlemde kalsa da ataerkil düşünce kalıplarına ve baskılara karşı topyekûn bir savaştır bu. Aile kurumunun kadın üzerindeki baskıcı rolünün farkında olup onu sorguladığını, ona başkaldırdığını gösterir.

Aile kurumunun yanında devlet aygıtının da baskısı söz konusudur. Bu, öğretmenlik kimliğı üzerinden kendini gösterir. Öyküde Meli'nin bilinç akışı yer yer kesilir gerçek hayata döner. Bu kısımlarda sınıfta olduğu anlaşılır. Tam tüm ataerkil toplumsal değerleri sorgulayıp özgür bir kadın olduğunu deklare ederken karşısında ona meraklı gözlerle bakan öğrencilerini görmesi bir şok etkisi yaratır, kısa süreliğine gerçek dünyaya döner. “Öğrencilerin gözleri üzerimde” diye sık sık tekrarlar (s. 159-163-166-168). Öğrencilerine karşı görevi ona topluma, devlete karşı görevini hatırlatır. Onlar tarafından yargıldığını düşünür: “Yeni yetişiyorlar. Benim memleketimin çocukları. Duygularını, düşüncelerini, acılarını, sevinçlerini su gibi biliyorum. Gözleri üzerimde! Gözleri üzerimde! "Edebiyatçı, bir avukatla basılmış!" Doğru değil. Ama toplumda, doğru olandan, gerçek olandan daha

kuvvetle yaşıyor” (s. 164). Öğrencilerin bu şekilde düşünmesi Meli’nin kişiliğinden, birey olarak varlığından ziyade öğretmen, Cumhuriyet kızı Meli kimliğini zedeler. Ülküsünü yerine getirememiş biridir artık.

Nilüfer Göle (1995) Cumhuriyet’in ilk döneminde kadınların Kemalist babaların ideal kızları olarak tahayyül edildiklerini ve bu kalıba uymak zorunda olduklarını söyler. Göle’ye göre Cumhuriyet kadınlara sosyal hayata giriş ve erkeklerle eşit konuma gelme konusunda birçok olanak sunsa da kadının kamusal alanda görünürlüğü yalnızca bireyselliğinden ve cinsel kimliğinden vazgeçmesiyle mümkündür. Profesyonel hayata giren kadın cinsellikten yoksun bırakılmış, yer yer erkeksileşmiştir. “Namusunu,” “temizliğini” göstermek durumundadır (s. 78-79). Meli de bu şartlar altında bir öğretmendir. Öğrencilerin gözlerine her baktığında bu kimliğini hatırlar. “Öğrencilerin gözleri... nasıl bakıyorlar! Elim ayağım çözülyor. Boncuk oyası gibi oluşumla, uzun boyum, ince belimle, spor elbiselerim, hepsini bana tutkun kılan, akıllı, ebemkuşağı konuşmamla ne zamana değin tutabilirim onları?” diyerek Göle’nin bahsettiği kimliğin içindeki bocalayışını aktarır (Meriç, 2018, s. 159). Öğretmen olarak mesleki yeterliliğinden önce “temiz” olması, örnek olması, cumhuriyet ülküsüne yakışması gerekir. Devlet, mesleki hayata girmesi karşılığında kadından kimliğinden, bireysel özgürlüğünden, cinsel özgürlüğünden feragat etmesini ister. İdeal kadın imajına her şartta uymalıdır. Bu ideal imajdan çıktığında veya çıktığına dair şüphe uyandıdaysa kadına verilen özgürlük alanı hemen geri alınır. Meli’nin devlet aygıtıyla yaşadığı da budur. Tamamen kişisel hayatını ilgilendiren bir olaydan dolayı soruşturma geçirir. Mesele Ahmet’in aranıyor oluşu değildir, zira olayın olduğu gece, Meli yalnızca ifade verip serbest bırakılır. Olay dallanıp budaklandığı, farklı şekiller aldığı için meselenin büyüdüğü ve soruşturma geçirdiği vurgulanır. Yani aslında kaçak biriyle aynı ortamda bulunması

üzerinde durulmaz, asıl sorun teşkil eden şey “ideal” Cumhuriyet ülküsüne yaraşır kadın imajının dışına çıkma ihtimalidir. Ayrıca sonuçta “aklanmış” olsa bile bunun yalnızca Ahmet’in salıverilmesiyle değil “müfettişin gösterdiği büyük ilgi ve anlayışla,” olduğu vurgulanır, yani öğretmenliğinin bitmemesinin bir nevi şans eseri olduğuna, müfettiş ilgili ve anlayışlı biri olmasa “temiz” olmama ihtimalinin bile profesyonel hayatını bitirebileceğine işaret edilir (s. 162). Bu da Meli’nin neden yalnız aile bireyleriyle ve geleneksel aile kurumuyla değil, aynı zamanda devletin kadın üzerindeki eliyle, denetleyen baba rolüyle de mücadele ettiğini gösterir.

Meli’nin toplumdaki yerleşik kurallara ve politik baskılara karşı mücadelesini oturttuğu zeminse ayrıca önemlidir. Zira Meli, üzerine düşündüğü, sorguladığı tüm kuralları bir kuşağın kaderi olarak görür. “Biz eski teknede yoğrulmuş yeni hamuruz. Tekneye sığmamız imkânsız. Hamurla tekne arasında, bir kolayı bulunup denge kuruluncaya kadar, bizim mayamız kaçacak. (...) Bu bir kuşak kaderidir” diyerek bu bakış açısını dışa vurur (s. 161). Bu bölümdeki öykülerin ortak noktası olan kadının yaşadığı ikilem ve sorgulamaların toplumsal bir sorun veya bir kuşak meselesi olarak görülmesi durumu bu sözlerle adeta bir manifesto gibi ortaya koyulur. Meli’nin bilinci aracılığıyla öykünün üzerinde durduğu konu aslında yalnızca Meli’nin değil bir kuşağın kadınlarının modernleşmeyle geleneksel değerler arasındaki bocalamalarıdır. “Susuz VII” kadınların yaşadıkları bunalımın ve arada kalma halinin bir kuşağın deneyimi olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Topal Koşma’nın bir sonraki öyküsü “Susuz VIII” ise yine Türk toplumundaki kadının arada kalmışlığını ve yaşadığı çok yönlü baskıyı göz önüne seren bir başka öykü olarak karşımıza çıkar. Metin, henüz açılışında toplumsal değerler ve geleneklerle uyuşmayanların, bunlara eleştirel bakanların öyküsü olduğunu belli eder. “İlimişliğin içinde, arınmamış bir soğuk... Bir biçime göre

düzenli enine çizgilerin içinde, altın kesimini bulamamış, başka biçimde, Karadik'ler. Güdük. Bütünün rahatına, dikine dikine batan, güdük kara-dik'ler,” cümleleri uyuşmazlığın habercisidir (s. 173). Aykırı olanlar Nezihe Meriç'in sıkça kullandığı yeni türetilmiş kelimelerden “kara-dik” ile ifade edilir. Ancak alıntıda bütünle uyuşmazlığına dikkat çekilenler aynı zamanda “altın kesimini bulamamış,” “güdük” olarak nitelenmesi arada kalmışlarının da işaretidir. Nitekim anlatıcı öykünün baş kahramanı Ayşe'yi “güdük bir kara-dik” olarak tanımlar. İyi eğitilmiş, orta sınıf bir kadın olan Ayşe annesi, babası ve halasıyla birlikte bir akşam yemeğindedir. Aralarındaki sohbetin konusu Amerika'ya göç eden amca kızı Nil'e orada eğitimine devam etmesi için gerekli bir belgenin alınamayışıdır. Ayşe, belgeyi almak için Nil'in eski okuluna gitmiş ancak Nil'in aykırı görülen bir karakter oluşundan ötürü belgeyi alamamıştır.

Sofradaki konuşmalar, aile bireylerinin hem Ayşe'ye hem de Nil'e karşı tutumlarına dair ipuçları verir. Baba, “[n]erelerdesin yine Karapürçek?” “Keçiler pek azgın bugün...” “Deminden beri laf anlatıyoruz dinleyen yok. Koy hanım. – Dalgacı bu kız...” gibi iğneleyici sözlerle genç kadını konuşması, olanları anlatması için zorlarken anne korumacıdır (s. 173). “Dokunmayın benim kızıma” diyerek arayı bulmaya çalışır (s. 173). Kadının ev işleriyle meşgul olan, yemekleri kocasına beğendirmeye çalışan tipik bir ev kadını, adamınsa otoriter sayılabilecek yine tipik bir baba olduğu söylenebilir. Bu durumda aile öykü girişindeki düz çizgilerken Ayşe onları dikine konumlananlardandır. Bir yandan diyalog devam ederken bir yandan da parantez içleriyle Ayşe'nin iç konuşmaları anlatıya dahil edilir. Bu iç konuşmalar, genç kadının sıkılganlığını ve bulunduğu ortamdan memnuniyetsiz oluşunu açıkça gösterir. Zihin akışındaki “[h]epsi fasulye pilakisinin helmelenmişliğinde. Yayılmış, alışımsız; alışmışlığın rahatlığında uyuşmuş, gevşemiş. Hepsi birbirini bulmuş”,

“(Sıkılıyorum. Bırakın beni. Nil hakkında sizlerle konuşmaktan nefret ediyorum. Allah kahretsin bırakın” gibi ifadeler hem ortamdaki sıkıldığının hem de ailesiyle arasında bir zıtlık gördüğünün işaretleridir (s. 173-175). Ayrıca “[n]e o yatıyor musun? Hani Bülent’le sinemaya gitmiyor musunuz? - Hayır. (Bayılıyorsunuz Bülent’le bir şeyler olsun diye)” kısmından ailesinin Bülent adında biriyle evlenmesi için üstü kapalı olarak baskı yaptığı da yine iğneleyici sözlerden anlaşılır (s. 179). Ayşe’ye ailesine doğrudan görüşlerini aktarmasa da parantez içlerindeki iç konuşmalarla bu tavırlarını sertçe eleştirir. Parantez içlerindeki iç konuşmalar, Ayşe’nin öyküdeki meselelere dair dışa aktarmadığı gerçek görüşlerini göstermeleri açısından önemlidir.

Ayşe, toplumsal değerlerde ve aile yapısında çarpıklıklar görüp kendini farklı görse de tüm bunlardan tam olarak ayrışamamış, arada kalmış bir kadındır. Nezihe Meriç’in diğer ilk dönem öykü kahramanlarında sıkça rastlandığı gibi bir iç çatışma ve sorgulama halindedir. İnatçı görülüp imalı sözlere maruz kalsa da Ayşe ailesi tarafından sevilip kullanılan, sorgulamasını ve tepkisini daha çok içinde yaşayan bir karakterdir. Buna karşın Nil, hem aile bireyleri hem de okul müdiresi tarafından farklı görülür. Baba, yeğeninden haylaz diye bahsederken müdire “Ailenizi tanırım kızım. Soylu bir ailedir. Bir ailede her türlü insan bulunabilir. Boşuna ayak diremeyin. Dosyasını göreceksiniz şimdi. Amcanızın kızı diye... Nil iyi bir öğrenci değildi. Yazık ki ahlaksız bir çocuktur” diyecek kadar ileri gider (s. 175). Genç bir kadının okulunda başarılı olmayıp devamsızlık yapması doğrudan “ahlaksız” diye nitelenmesi için yeterlidir. Müdirenin sözleri üzerine Ayşe’nin zihnindeki “Allah ailemin de, sizin de belanızı versin Müdire Hanım. Nil bir küçük kızdı, Öksüzdü. İt sürüsü kadar ailemizde bir sığındıran, bir elinden tutan olmadı” iç konuşması Nil’in ailedeki konumunu da özetler (s. 175). Bu sayede genç kızın yetim ve öksüz

kaldığını, akrabaları tarafından istenmediğini, yatılı okulda da tutunamadığını öğreniriz. Başından geçen travmalara karşın toplumla uyuşmayan tavırlarından dolayı Nil'in ahlaksız olarak görülmesi toplumsal cinsiyet kalıplarının ve kadına bakışın çarpıklığını, toplumun kadın üzerinde kurduğu tahakkümü gösterir.

Ayşe'nin zihninden geçenlerden Nil'le çok yakın olduğu, onun hem çevresinde kabul görmeyen eylemlerini hem de Amerika'ya kaçışını anlayabildiği görülür. "Nil!. Nil cin ışığıydı. Işığıydı. Bir odada yataydık, (...) Her ân değerlendirilmiş büyük bir yaşama neşesi geçerdi odamızdan. Hep Nil'dendi. En çok beni severdi. Beraber fik fik fik gülerdik" cümleleri aralarındaki sıkı bağı ortaya koyar (s. 176-177). Ayşe'nin Nil'e olan sevgisi yalnızca akrabalıktan değil Nil'in yaşam enerjisinden, pozitif düşüncelerinden de kaynaklanır. Nil'in gördüğü baskıyı anlar, yaşadıklarıyla güçlü bir empati duygusu kurar. Ayşe'nin Nil'i anlamasında ortak bir kadınlık deneyiminin payı büyüktür. Başka bir deyişle benzer baskılara Ayşe de maruz kalmaktadır. "Önce ben, mutlu değilim. İş burada. Ben varım ya, ben, kendim, ben, mutlu değilim. Ben yaşamıyorum, yaşamıyorum. Soluk alamıyorum. Önemli olan bu. En önemlisi bu. Mutlu değilim. Güçsüzüm..." Duygulanışlar!" sözleriyle bulunduğu konum ve ortamdaki huzursuzluğunu dile getirir (s. 181). Murat Yalçın (2020) Somuttan Soyuta "Topal Koşma" adlı yazısında Meriç'in "Susuz" öyküleriyle ilgili "[t]oplumun eskimiş değer yargıları karşısında uyumsuzluğunu aşmaya çalışan kadının çırpınışlarıdır bu öyküler; bir yakınmalar demeti, bir başkaldırı, toplumsal çemberi kırma girişimidir" yorumunu yapar (s. 9). Bu yorum "Susuz VIII"nin kadın karakteri Ayşe için de geçerlidir. Ayşe'nin sarf ettiği bu sözler topluma uyum sağlayamayan, toplumdan ayırksı duran kadının yakarışları ve toplumsal çemberi kırma girişimidir. Buna ek olarak aile ortamında, özellikle babasından gördüğü baskının ve imalı lafların yanı sıra ailesinin evlenmesini istediği

Bülent’le ilişkisi dönemin toplumsal şartlarının kadının omzuna yüklediği yükü de açıkça gösterir.

Bülent cumhuriyetin ilk döneminde yetişmiş, ulusal kalkınma fikriyle hareket eden tipik bir yarı aydın erkektir. Zaten Ayşe onu “aydınlatıyor ama ıştırıyor” diye niteler (Meriç, 2018, s. 181). Nil’in gitmesine üzülp duyulan Ayşe’ye uzun, didaktik konuşmalar yapar:

Bırak Ayşe bırak! Kurtul şu Doğu duygululuğundan artık. Bırak şu edilgin karamsarlığı. Yapma. Amcanın kızı Amerika'ya kaçmış. Amcanın kızı! Bırak artık kaderi kısmeti. Olmuş. Dövünmek değil bize düşen. Yapacak çok iş var memlekette. Davran biraz. Kendini bırakma... (...) Gülmeyi dene. Bırak aile, çevre diye sızlanmayı. Vakit yok. Yaşamak gerek. Bizim kuşak değiştirmeli artık kalıplarını. Madem öz değişti, biçim de değişecek. Olacak bu. Oldurmalıyız. (s. 181-182)

Bülent’in sözleri ilk bakışta gelenekleri, toplumsal kalıpları yıkmaya teşvik eden olumlu tavsiyeler gibidir. Çevrenin ve ailenin baskılarını dikkate almamayı öğütler. Ayşe ise “Ne hız almış bir kara güdük şu Bülent! Sağlam, katı bir mantık vardır onda. Girdiği her konudan alnında ışıkla çıkar. "Ama bir şey eksik... Bir şey eksik...” diyerek bu tavsiyelerde bir eksik görür (s. 182). Eksiklik, kadının deneyimini hiçe saymasıdır. Aile ve çevre Bülent için Ayşe’nin boşu boşuna sızlandığı, aşılabilecek engellerdir. Ancak öykünün ilk yarısında Nil üzerinden görüldüğü üzere bu kalıpların dışına çıkmak bir kadın için “haylaz”, “işe yaramaz”, “ahlaksız” yakıştırmalarını da beraberinde getirir. Bülent, ataerkil bir toplumdaki orta sınıf bir erkeğin konumundan konuşarak Ayşe’yi yargılar. İlerlemeci, modern bir fikir yapısıyla konuşsa da kadınlara üstten bakarak verdiği tavsiyelerin pratikte geçerliliği yoktur. Kırmayı telkin ettiği kalıpların dışındaki Nil, çareyi ancak ülkeden kaçmakta bulur. Türkiye’deki kadınlar için söyledikleri gibi davranmak kolay değildir. Bülent’in sözlerine karşı bir cevap veremeyen Ayşe, Bülent’le Meli’nin

konuşmalarını zihninden geçirir. Ona göre Meli, “derya gibi kızdır.” Meli, Ayşe’nin zihnindeki konuşmalarda Bülent’e tüm kadınlar adına “verip veriştirir”:

Yahu baksana sen, bu memlekette, bu kızlar, bu okumuş aile kızları sınıfı var ya, şu çemberini kıramamış kızlar, işte onlar, böyle, gururları içinde kurumaya tutsaktırlar. Anladın mı? Düşün düzeyleriyle çevreleri arasındaki dengesizlik onları yiyecektir. Yiyor... (...) Çevreden kurtulmak değil, çevreyi onarmak gerek. Nasıl? Sanırsam buradayız. Kaçmak hiçbir sorunu çözmez. (...) Ya Mösyö Sorbon, ne haber? Armonize edilmiş halk havalarına benziyorsun. Batı armonisi üstünde Türk ezgisi. Yani, altı kaval, üstü şişhane... (s. 183)

Meli’nin sert cevabından anlaşılın modern ve özgürlükçü bir düşünce yapısında olduğu ama kendi deneyimi sayesinde kadın meselesinin toplumsal pratiklerdeki karmaşık durumunun da farkında olduğudur. İlk dönem Nezihe Meriç öykülerinin neredeyse tamamında yer bulan arada kalmış, bunalımlı bir ruh halindeki Türk kadınının resmini uzaktan bir göz gibi çeker. Bu anlamda Meli’nin öyküye bir anda dahil olup baş karakterin veremediği cevabı Bülent’e vermesi ilginçtir. Ayşe, temsil ettiği arada kalmış, bunalımdaki neslin bir ferdi olarak tıpkı ailesine olduğu gibi Bülent’e de açıkça karşı çıkamaz. Onun düzene karşı başkaldırısı ve farkındalığı henüz içsel bir niteliktedir. Sorgulama ve çözüm arama halindedir. Ancak Meli, öyküdeki gerilime son noktayı koyacak bir dış ses, yazarın meseleye dair görüşlerini aktaracak bir yazar sesi gibi dahil olur. Meli’nin sesi toplumun kalıplarının dışında var olamayınca çareyi kaçmakta bulan bir kadınla bu kalıpların sınırlayıcılığının ve sorunlarının farkında olan ama ne yapacağını bilmeyen bir kadını birleştirir. Cumhuriyetin yüklediği modernleşme ve Batılılaşma idealleriyle ataerkil toplumsal değerler arasında sıkışıp kalan bir neslin kadınlarının bunalımlı deneyimine vakıftır ve toplumun dönüşmesi gerektiğini açıkça dile getirir. Farklı şekillerde sorgulayan, farklı yaşantılara sahip kadınların ortak sesi olarak başkaldıran bir kadın portresi çizer.

3.3 Menekşeli Bilinç

Kitapla aynı adı taşıyan “Menekşeli Bilinç” öyküsü, kitabın ilk öyküsündeki teknik farklılaşmayı sürdürür. Öykü, sevdiği erkekle birlikte olmak için evden kaçmaya niyetlenen genç bir kadınla ablası arasındaki tartışmayı ele alır. Ancak tartışma sadece diyaloglar halinde yürümez. Normal yazı tipi, parantez için ve italik olmak üzere üç anlatı katmanıyla karakterlerin zihinleri ve anlatıcının sesi de öyküye dahil edilir. Diyaloglar ve anlatıcı sesi devam ederken italik kısımlarda ana karakterin zihninden geçenler vardır. Ayrıca zamanda sıçramalar ve geri dönüşler de içerek öykü, düz bir çizgi halinde ilerlemez. Temelde ailesinin evinden ayrılmak isteyen, kendinden önceki kuşakların normlarından ayrışan bir yaşam hayal eden bir kadının hikâyesi anlatılır. Karakter aklından geçen anılar, zihnindeki çatışmalar, toplumsal cinsiyet kalıplarına dair sorgulamalar arasında sıkışmış bir haldedir. Bununla birlikte öyküde çiçeklenen ve sineklenen menekşeler diye adlandırılan bir ikilik söz konusudur. Bu ayrıma göre menekşeyi çiçeklendirenler bilinçlenenlerken, menekşeyi sineklendirenler toplumsal normlara boyun eğenlerdir. Başkahramansa menekşeyi çiçeklendirenlerden, yani bilinçlenen ve özgür bir kadın birey olarak var olma mücadelesi veren taraftadır.

Henüz öykünün ilk paragrafında gitme eyleminin öykünün merkezinde olacağını haber veren şu ifadeler yer alır: “(Bir erkek mi? İşte en çok korkulanlardan biri daha. Onu isteyen bir erkeğe mi gidiyor? İSTENİLEN BİR KADIN, İSTEYEN BİR ERKEĞE GİDİYOR. NE KORKUNÇ GÜZELLİK.)-” (s. 217). Yani kadının gidişi yalnızca baskıcı aileye başkaldırıp evden ayrılma değil aynı zamanda cinsel özgürlüğünü kazanma mücadelesidir. Evden çıkarken de aklında kadın cinselliğine dair düşünceler dolanmaktadır:

Buz gibi sularla yıkanmak istemişti. Sokak kapısına on adım kala, tek isteği buydu. Bunu yapacaktı. Çünkü bunu yapmak elindeydi. Sedirin üzerine

uzanacaktı, yıkandıktan sonra. (...) Sedire uzanarak, gelip gelip kaçan bir düş parçacığını yakalamaya çalışmak ne boş olacaktı. Erkek bir soluk geçmişti akşam düşünden. Kaskatı uyandıığında, vücudunun bilemediği bir yerlerinde bir gevşeme duyar gibi olmuştu. (s. 217-218)

Gidişini düşünürken aklına gelenler genellikle cinsel çağrışımlardır. Ayrıca anlatı sesi gidiş eylemiyle kadının arzuları arasındaki bağı ortaya koyarak “bu gidiş bir erkek getiriyordu aklına hemen” der (s. 218). Kadın karakter cinselliğini özgürce yaşamak istemektedir.

Zihninden geçenlere ve bazı anılarına bakınca toplumda cinselliğin kadın tarafından açıkça yaşanmasına dair bir önyargı olsa da aslında kadınların arzularını kendi aralarında dile getirdikleri görülür. Bu durum da karakterin gitmesinde etkili olacaktır. Zihninden parçalar halinde aktarılan diyaloglarda bazı kadınların tabu gibi görülen cinsel konularda kendi aralarında gayet açık konuştukları görülür. “Dudak boyası dişlerine sıvaşmış bir ağız diyordu ki: “Aa. Hadi yahu, aa, ölsem dul duramam. Hadi hadi yapıyorsundur bir şeyler. Elinle falan hiç olmazsa”” diyen bir kadın “Zaten kadınlar, erkekler gibi değildir. Onları uyandırmak gerekir. Erkeklerinkine gelince, onlarınki, hep ayakta Allah kahretsin. Aa, Allah saklasın. Oh, canları sağ olsun. Onlar olmasa biz ne yaparız ayol. Aa, hiç duramam doğrusu,” diye devam eder (s. 218). Uzun yıllardır evli olduğu vurgulanan bir başkasıysa “[b]ana bak, denizden dönerken, iskelede balıkçılar var. Karadenizli. Amma yakışıklı herifler yahu. Nasıl da yanmışlar. O papuzlar falan. Hayvan belki, ama kadına bakan erkek bir şey işte. Namus mamus bir yana, bir gün onlardan biriyle yatmalı. Kemikleri falan bir yaşamalı insanın”” der (s. 218). Karakterin kapıdan çıkarken aklından geçirdiği tüm bu parçalı diyaloglar kendini sorgulayıp özgürleşme isteğiyle eyleme geçmesinin tetikleyicileri olur. Zira “[d]emek ki kapıyı tramvayların demirden geçen demir takırtısına, at arabalarının kaldırım taşı şakırtılarına (...) kaldırımın tozlu

balgamlarıyla, kasabın önlüğüne karşı değil de, hayata kapıyormuş. (...) Kasap ne güzel suluyormuş kapının önünü. Yaşamak güzelmiş önce. Önce yaşamak güzelmiş” sözleriyle anlatıcı, karakterin içinde yaşadığı sorgulama ve kazandığı farkındalığı vurgular (s. 218-219). Hayatın bilincine varmakla, var olmakla cinsel özgürlük ve farkındalık birliktedir.

Bu kısımdan sonra gitmek isteyen kardeşini fikrinden vazgeçirmeye çalışan abla öyküye dahil olur. Bu kez italik ve parantez içi yazılar ablanın zihnine odaklanır:

Aynanın önünde, gömleğinin askılarını indirmiş, memelerini seyreden bir genç kız. *-(O kokteyl günü mantosunu tutan müdür yardımcısının, memesine değen, ikisi arasına bir iki saniyelik bir suskunluk getiren eli; o başı dönmüş eli. Kaç geceler, ürpertiler getiren on a ...)-* hemen orada merdiven başında bir cümle kurdu kafasında: “Bir kız memelerinin bilincine varınca memeleri yaşmalıdır.” Bunu o zaman anlamalıydı. Hayatının bilincine varmış bir kız başkaldırıyordu işte şimdi. (s. 219)

Alıntıdan anlaşıldığı üzere abla kardeşinin gitmesini istemese de hislerini anlayabilmektedir. Kendisi de benzer aşamalardan geçmiş bir kadın olan ablası da benzer deneyimlere sahiptir. Özellikle kardeşini ayna önünde kendi bedenini seyrederken hayal etmesi benlik inşası açısından önemli bir sahnedir. Alev Önder (2020) bu kısmı ataerkil düzen tarafından bedenine yabancılaştırılmış kadının karşı çıkışı olarak okur (s. 321). Bu karşı çıkış bir kendini tanıma ve uyanma anı da olduğundan akla Lacan’ın ayna evresi kavramını getirir. Lacan’a göre insanın aynada kendini ilk kez gördüğü an benliğinin inşası için ilk önemli adımdır. “6-18 aylık bir bebek aynaya baktığında kendisinin çevresinden farklı olduğunu ilk kez fark eder. Aynadaki görüntüsüne dayanarak kendisini bir bütün olarak gören bebek, bu görüntüden geri kalan hayatını belirleyecek derecede etkilenir; benliğini, kişiliğini, egosunu bunun üzerine kurar” (aktaran Eroğlu Koşan, 2021, s. 137) Bu açıdan düşünüldüğünde ayna karşısında bedenine uzaktan bakan genç kadın kendine bir

benlik inşa eder. Bu benlik, kadın bedeni ve cinselliğinden hareketle oluşan, bu dürtüleri bastıran değer yargılarına karşı çıkan bir karakterdedir. Abla, bu durumu anlayabilse de korumacı rolünü sürdürür.

Kadın birey olarak özgürlüğünün peşindeki küçük kardeş içinse mesele yalnız bireysel kimliği değildir çünkü altta yatan toplumsal olguların da farkındadır. Meseleyi bir kuşak farkı, hatta çatışması olarak görür. Ablasının kuşağının özgürlük anlayışını yeterli bulmaz ve başkaldırısı bunadır. Dolayısıyla öykünün konusu bir yerden sonra Türkiye’de kadın olmanın farklı kuşaklarda nasıl deneyimlendiğine ve kadınların farklılaşan özgürleşme arayışlarına doğru kayar. Kurmaca bir dünyayla muhataba sunulan aslında farklı kuşakların kadın meselesine nasıl yaklaştıklarıdır.

Evi terk eden kardeşe göre ablası ve kuşağı mücadele etmeyen, toplumun ve ailenin değerlerini olduğu gibi kabul eden kadınların kuşağıdır. “Ben hayatı, gereksiz törelerle yitiremem. Biz artık kendi hayatımızın törelerini koymalıyız. Çıkıp gidemedin şu evden. (...) Hep sineklenmiş menekşelerle beraber yaşamaya zorladın kendini” diyerek ablasıyla arasına net bir ayırım koyar (Meriç, 2018, s. 222). Sineklenen menekşe benzetmesiyle yine bu ayırımın içindedir. Gitmek istemesinin sebebini “ben ölü kızlar kervanına girmeyeceğim!” diyerek açıklar (s. 227). Giden kadının eski kuşak kadınları için kullandığı bu benzetme isyanının ve eleştirisinin yalnızca ablasıyla sınırlı olmadığını, tüm bir kuşağı suçladığını ortaya koyar. Ablasıysa genç kadının gitme isteğini ve sözlerini “aileyi, bizim çabalarımızı, düzenimizi hiçe saymaya uğraşan serserilikler...” olarak küçümser (s. 227).

Bilinç akışı kullanılan kısımlar ve anlatı sesinin müdahaleleri dikkate alınmadan, yalnızca iki kız kardeş arasındaki diyalog okunduğunda birbirine tamamen zıt iki anlayışın çatıştığı veya karşıt fikirlerin anlık bir boşalma halinde çarpıştığı izlenimi uyansa da aslında öyküdeki çok katmanlı yapısı sayesinde mesele

daha derin bir şekilde ele alınır. Anlatıcı, ablanın aynada kendisini izleyen kardeşine “her şeyi birdenbire anlayıvermenin duruşu içinde” baktığını, söz konusu konuşma yaşanmadan önceki bir gün kardeşindeki değişimi anladığını söyler (s. 226).

Kardeşini kendi memelerini izlerken gören ablanın onun artık cinselliğini yaşamak isteyen, bedeninin keşfeden bir kadın olduğunu fark etmesi öykünün hemen başında, kardeşin gitme isteğiyle cinsellik arasında kurduğu bağlantıyı doğrular niteliktedir. Yani ablanın anlatıcının söylediği gibi kardeşini anladığı söylenebilir. İtaliyeli yazılı kısımda ablanın kendi memelerine değen bir erkek eli sonrası yaşadıklarını anımsaması ortak kadınlık deneyimini ortaya çıkarır. Yani bir abla, bir abla olarak kız kardeşinin evi terk etmesine karşı gelse de ortak deneyime sahip bir kadın olarak onu anlar, hatta içten içe destekler. Kardeşine yaptığının serserilik olduğunu söylese de kendi içinde bunu hayatın bilincine varmış bir kızın başkaldırısı olarak tanımlar.

Benzer şekilde genç kadın da ablasını anlar ve yaşadıklarına saygı duyar. Onu ve kuşağını sineklenen menekşeler olarak tanımlasa da içinden geçirdikleri şöyledir:

SESSİZCE BAŞKALDIRIYORUZ. Şehirleri, sıcak ekmek çıkararak fırınları, sulanmış caddeleri bıraktınız. Deniz kenarındaki çınar ağaçlarını, ay ışıklarını hayatınızdan çıkardınız. (...) Biz başkaldırmayı sizden öğrendik. Nasıl kınarsınız bizi. Siz sonuna değin sürdürmediniz. Biz sürdürmek istiyoruz. Bizim kara gözlerimiz de sizinkiler gibi kararır kalmamış.-. (s. 221)

Başkaldırmayı önceki kuşağın kadınlarından öğrendiklerini iç konuşmalarında dillendiren kız kardeş aslında başkaldırısının ablasına ve onun kuşağına karşı bir başkaldırıdan ziyade o kuşağın başkaldırısının bir devamı, ondan güç alıp filizlenen bir hareket olduğunu itiraf eder. Sonuna kadar sürdürülmediğini söylediği özgürlük mücadelesini sürdürmek istemesi aradaki sürekliliği kabul ettiğinin bir diğer göstergesidir. Aynı şekilde ablasıyla gurur duyduğunu da söylemeden edemez. Ancak abla kendi kuşağıyla ilgili söylenenlere sinirlenir:

Siz bizimle var oldunuz. Bunu unutma. -Üniversiteli kızı eve biz tanıttık. Erkek arkadaşı, dairede çalışmayı, arkadaşlarla gezmeye gitmeyi... Bunlar bizim yıllarımızı yedi yedi yedi... Biz kapıyı çarpıp gitmeyi akıl edemeyecek denli bunlarla uğraşıyorduk. Kaptırmıştık o çarka kendimizi- (...) Boş bir kuşaksınız siz. Çile çekmediniz. Hazıra kondunuz. Duvarlarla uğraşmadınız. Biz uğraştık. Uğraşırken de sağlamlaştık. (s. 222)

Bu sözler ve düşünceler yine bir itiraf özelliğindedir. Abla, kardeşiyle tartışması kuşak tartışmasına döndüğünde kendi mücadelesinden bahsederek bir nevi kendisini savunur. Ancak yine bir devamlılığı ister istemez vurgulamış olur. Kendini çarka kaptıran, mücadeleyi bir yere kadar getirebilen kadınlar olduklarının bilincindedir aslında. Fakat tüm bunlara rağmen sineklenmiş bir menekşe olarak kalmıştır kardeşine göre. Genç kadın “[ö]mrümün sonuna değin, menekşeleri sineklendirenleri bağışlamayacağım. Başkaldıramazsam ölürüm” diye aklından geçirerek evden ayrılır (s. 223).

Öykü boyunca bir abla kardeş çatışması üzerinden verilen kuşak çatışması böylece Türkiye’de kadın olma deneyiminin yıllar içindeki dönüşümünü, kadın mücadelesinin değişen veçhesini göstermiş olur. Nezihe Meriç’in Türkiye özelinde kurgusallaştırdığı bu iki kuşağın kadınlık deneyimi ve mücadelesi aslında birinci ve ikinci dalga feminist hareketlerin birbiri ardına, birbirinin üstüne koyarak gelmesi gibi bir tablo çıkarır ortaya. Öykünün feminizm tarihini kurgusal yolla anlattığını, yazarın niyetinin bu olduğunu söylemek tarihsel bir araştırma gerektiren önemli bir iddia olsa da sunulan kurmaca dünya ele alındığında buna benzer bir anlatı yaratıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Öykü, iki farklı kuşağın kadınlarının özgürlük mücadelelerindeki çatışan ve ortaklaşan tarafları gözler önüne serer. Mücadelenin yönü aynı olsa da niteliği yer yer farklıdır. Kadın olma deneyiminin ve kadınsal arzunun ortaklığıysa öyküde sıkça vurgulanarak farklılaşmalarına rağmen iki kuşak kadınlarının ortak bir başkaldırı içinde oldukları gösterilmiş olur. İki kuşak

kadının bilinçlerini abla kardeş kurgusuyla veren Meriç, toplumsal cinsiyete dair sorunları göz önüne sermiş olur.

Menekşeli Bilinç'in üçüncü öyküsü olan “Giderek Daha Güçlü”de Ilgıncar adlı kadın karakterin toplum ile çatışması ve onlara karşı mücadelesi anlatılır. Öykü *Menekşeli Bilinç*'in diğer iki öyküsünde de olduğu gibi teknik farklılaşmayı sürdürür. Burada da anlatımı güçlendirmek için kelime tekrarlarından, büyük harf kullanımından, noktalama işaretlerinden yararlanır. Anlatı zamanı bir gece kadın başkahraman evindeyken komşularına oynadığı birkaç saatlik oyundan oluşurken; anlatı, kadın kahramanın zamanda sıçramalar ve geri dönüşler yaparak zihninden geçirdikleriyle, iç konuşmalarıyla açılır, genişler. İlk olarak metin, “BEN ILGINCAR OLALI BÖYLE OYNAMAMIŞTIM” şeklinde açılır (s. 224). Kadın anlatıcı bu sözyle daha öykünün girişinde bir oyun oynadığını açıkça ifade eder. Bu ifade “Susuz VII”de “[d]üşünmeyenlerin, anlamayanların, anlamak istemeyenlerin, istediği gibi anlayanların, çevrede dönen bütün bu dedikoducu pıspıs'çıkların tümüyle birden oynuyorum” diyen Meli’yi akla getirir (s. 151). Ilgıncar da Meli gibi topluma, toplumsal cinsiyet rollerine, geleneğe, düzene karşı çıkar ve bunu yaparken kendi sınırlarının, yaşam alanının sınırlarının altını çizer.

Yukarıda da belirtildiği gibi öykünün ana kahramanı Ilgıncar, topluma karşı bir mücadele başlatır ve onlara karşı durur. Bunu yaparken bir taraftan çevresindeki insanlarla oyun oynayarak da onlarla adeta dalga geçer. Bu tez çalışması boyunca savunulduğu gibi o da topluma başkaldıran kadınların arasında yer alır. Fakat diğer kadınlardan farklılaşarak geleneğin temsilcisi insanları insan olarak değil de “ileri hayvanlar” olarak tanımlar (s. 231). Bunu öykünün satır aralarında toplumun çıkardığı sesleri “HAV HAV HAV” şeklinde betimleyerek de vurgular. Onun için toplumda yaşayan bu insanlar insan değil de evrimini tamamlamamış hayvanlardır.

Ilgıncar'ı Meriç'in diğerk öykülerindeki kadınlardan ayıran bir başka özellik de onun küçüklüğünden beri toplumdaki diğerk insanlardan farklılaşan karakteridir.

“Ilgıncar! Kız Ilgıncar,” diyorlardı bana. (...) Bana yabancı acı kiraz diyorlardı. Olsun. Ben onları sevmemeyi bilebilen bir çocuktum. Hav hav hav. Bana bağıyorlar: “Bacaklarını ört kız. Askerler bakıyor.” “Bacaklarını indir kız, donun görünüyor. (...) Ağaçların en yukarı dallarına kaçıyorum. Bana ileniyorlar. (...) Ben onlardan ayrılıyorum. Ağacın en yukarı dallarına kaçıyorum. (s. 227)

Alıntıdan da anlaşıldığı üzere Ilgıncar, çocukluğundan beri tavırlarıyla toplumdaki diğerk insanlardan ayrılır. Çevresinde yaşayanların ona ne yapması gerektiğini söylemelerinden rahatsızdır. Sırf bu yüzden onlardan kendini ayırır ve onları sevmediğini yukarıdaki satırlarda açık açık belirtir. Toplum onu dışlar görünürken aslında “ben onlardan ayrılıyorum” diyerek kendine ağacın en yukarı dalları benzetmesiyle bahsettiği yerde bir yaşam alanı oluşturur.

Daha önce “Giderek Daha Güçlü”nün toplumdaki insanlara oynadığı oyunla da meydan okuyan bir kadının hikâyesi olduğu ve hikâyenin kronolojik bir biçimde ilerlemediği, zamanda sıçramalar, geri dönüşler yaparak ilerlediği belirtilmişti. Öykünün bu yapısı olay örgüsünün anlaşılmasını zorlaştırdığından Ilgıncar'ın çevresindekilere oyun oynamasının sebeplerini açıklamak ve aslında başkaldırının kendisini daha net görebilmek açısından olay örgüsünü kronolojik bir şekilde anlatmanın önemli olduğunu düşünüyorum. Kadın başkahraman oturduğu kafede tost yerken bir adamla tanışır ve aralarında bir çekim olur, birbirlerinden hoşlanırlar. Oradan çıktıktan sonra ikisi Ilgıncar'ın evine doğru yürürler ve evin önüne geldikleri zaman Ilgıncar adamı evine davet eder. Ve bu olayı gören “namus bekçisi” komşular aralarında konuşmaya başlarlar. Ilgıncar bu noktada maruz kaldığı mahalle baskısına karşı küçük bir intikam oyunu oynamaya karar verir ve evde radyonun sesini son ses açar. Kurguladığı bu oyunla komşuların “‘elden giden’ namus peşinde telaşlarını

keyifle izler” (Özakın, 2016, s. 452). İşte öykü tam da bu noktada başlar. Evden gelen sesle Ilgıncar’ın kapısına dayanan komşular şu şekilde konuşurlar:

YALNIZ BİR KIZ A CANIM. TEK BAŞINA BİR KIZ. YALNIZ YAŞAYAN BİR KIZ. AKŞAMÜZERİ. AKŞAMÜZERİ YANİ, GENÇ BİR ADAMLA, AKŞAMÜZERİ YANINDA GENÇ BİR ADAM VARDI. BERABER GELDİLER. RRRR. ŞŞŞŞ. HİÇ BÖYLE AÇMAZDI RADYOYU. RADYOYU HİÇ BÖYLE AÇMAZDI. BÖYLE AÇMAZDI RADYOYU HİÇ. HİÇ... AÇMAZDI RADYOYU BÖYLE. EEEE. EVET. EVET... SEPET. SEPET. AKŞAMÜZERİ GENÇ BİR ADAMLA GELMİŞLERDİ. HHHH. SSSS. GENÇ BİR ADAM. ADAM YANİ. YANİ... APARTMAN YIKILIYOR SESTEN. FAN FAN FAN. GENÇ BİR ADAM HANİ. (...) GENÇ BİR KIZ. TEK BAŞINA. AAAA. BAŞINA BİR FELAKET GELMESİN DE. (Meriç, 2018, s. 225)

Komşuların konuşmalarından alıntılanan bu kısımda Ilgıncar’ın nasıl bir mahalle baskısına maruz kaldığı açıkça görülür. Toplumda, bir kadının hem de yalnız yaşayan bir kadının eve bir adamla gelmesi ve onu yanında biri yokken evine davet etmesi normal karşılanmaz. Böyle bir durum olduğunda kadının kendi “namusuna sahip çıkamayacağı ve kendini koruyamayacağı” düşünüldüğünden başına bir felaket gelmesi beklenir ve kendisine yardıma muhtaçmış imasında bulunulur. Yukarıda alıntılanan satırlar bahsedilen durumun özeti gibidir.

Ilgıncar’ın kapısına dayanan komşuların konuşmalarının veya Ilgıncar’ın ben anlatıcısının kafasında canlandırdığı seslerin büyük harflerle yazılması Ilgıncar’ın üzerindeki baskının ne kadar büyük olduğunun, mahallelinin yani aslında toplumun baskısının, sesinin ne kadar yüksek ve yoğun olduğunun göstergesidir. Büyük harf kullanımı öyküdeki dinamizmi artırırken bir taraftan da okuru sarsar, toplumsal baskının büyüklüğünü açık eder. Buna ek olarak “HHHH. SSSS” şeklindeki ses ve “EVET. EVET. SEPET SEPET” şeklindeki kelime tekrarları konuşanların uğultusunun çokluğunu, her kafadan bir ses çıktığını, yani bu yüksek sesin aynı zamanda abes ve yer yer anlamsız olduğu izlenimini uyandırır. Öykünün ilerleyen noktalarında hem baskı hem de ses giderek artar. “Susuz VII”de Meli’yi Ahmet ile

“basan” “namus bekçisi” polisler bu sefer de genç bir kadının “namusunu korumayı” kendilerine görev bildiklerinden komşuların çağırısıyla Iğınca’ın kapısına dayanırlar. Kapıdaki kalabalığın artmasıyla öyküdeki ses daha da yükselir: “Kıvanç içinde ellerine geçen bu oyuna tempo tutuyorlar. Polis, polis, polis. Karıncalar hızlanıyor. Ağzıları köpürüyor. Bakışmalar, tanışıklıklar, oracıkta kuruluveren ahbaplıklar” (s. 227). Toplumsal baskıyı ve kadına yönelik değer yargılarını temsil eden bu kakofoniye karşı sessiz bir ben anlatıcı yoktur. Aksine bu yüksek sese karşın Iğınca’ın da kendine ait odası, radyosu ve güçlü anlatı sesi vardır. Mahallelinin yükselen sesine karşı radyosunu kullanır, sesi sonuna kadar açar ve kendini odasına kapatır. Öyküdeki geri dönüşler ve o anda yaşanan kargaşa bu sırada iç içe geçer. Polislerin, kapıyı çalan komşuların yargılayıcı seslerine Iğınca’ın hatıralarının zihnindeki yankıları eşlik eder. Ancak ben anlatıcının güçlü sesi tüm bunları bastırarak karakterdedir.

Öykünün hem ben anlatıcısı hem de başkarakter olması sebebiyle Gérard’ın (1983) *autodiegetic* olarak adlandırdığı kategoriye alınabilecek bu anlatı sesi öyküdeki başkaldırının en önemli taşıyıcısıdır. Kadın yazarlardaki anlatı sesine dair önemli tespitler yapan Susan Lanser, anlatıbilimsel açıdan ben anlatı sesinin kadın yazarlara büyük avantaj sağladığını öne sürer. Lanser’a göre ben anlatıcı, tanrısal anlatıcının aksine yalnızca anlatıcının kişisel tecrübe ve değerlerini aktarır. Bu, kurgu açısından yer yer zorluklara yol açsa da cinsiyetsiz veya üstü kapalı olarak erkeksi olan bir anlatı sesinden kadınlik deneyimini aktaran bir kadın sesi mümkün kılar. Tüm bunlardan dolayı Lanser’a (1992) göre kadın ben anlatıcının sesi salt teknik bir tercih değil aynı zamanda sosyo-politik altyapısı olan bir yazım biçimidir (s. 19-20). Söz konusu öyküdeki kadın anlatı sesi de tıpkı Lanser’ın bahsettiği gibi olaylar zincirinin tümünü başkaldıran bir kadının perspektifinden aktarmaya yarar. Iğınca,

daha öykünün başından itibaren kendisini aykırı gören toplumu “ileri hayvanlar” olarak anarak son derece taraflı bir deneyim aktaracağını sinyali verir. Hakkında konuşan insanların sesleri onun için yalnızca “HAV HAV HAV”dan ibarettir (Meriç, 2018, s. 224). Ayrıca geri dönüşlerle geçmişten beri ayıksı biri olduğunu sürekli hatırlatır. Lanser, bu taraflılığın her şeyi bilen tarafsız bir anlatıcının sahip olduğu güçle kıyaslanınca inandırıcılık açısından daha zayıf ve okurun alımlayışına daha bağımlı olduğunu hatırlatır ancak kuvvetli ve inandırıcı bir kurguyla verilirse farklı bir perspektif, alışlagelmişin dışında bir deneyim ortaya koymaya çalışan kadın yazarlar için son derece kullanışlı olduğunu söyler (Lanser, 1992, s. 20). Ilgıncar’ın taraflı ama güçlü anlatı sesi ve öykünün 1950’lerin Türkiye’indeki bir kadının deneyimini gerçekçi şekilde aktaran kurgusu birleşince “Giderek Daha Güçlü” ataerkil toplum düzenine başkaldıran bir kurgu olarak karşımıza çıkar.

Ilgıncar, yalnızca öyküdeki güçlü ben sesin sahibi oluşuyla değil karakter kurulumuyla da ayıksıdır ve kendini böyle görür. “Ham duygularımı, yaşamamın zorlukları içinde, nasıl da usumdan yarattığım güneşlerde olgunlaştırdım ben. Bu güneşlerimi ortalara çıkarmalıyım demiştim işin başında. İyi demişim. Hep kullanılmış duyguların, hep kullanılmışlıkların içinde çevremdekiler” sözleriyle öykü açılır (Meriç, 2018, s. 224). Görüldüğü üzere Ilgıncar kendini çevresindekilere göre daha olgun ve ileri gördüğünün sinyali daha ilk cümleden verir. Kapıya dayanan insanları ve daha öncesinde yaşadığı bazı ötekileştirmeleri parçalı şekilde aktardıktan sonra çevresindekilere ve kendisine dair bir başka yorum yapar ki bu, kadın ve aileye dair görüşlerinin en net verildiği yerdir. “Ben kendim kurdum bu düzeni. Baktım çevremdekilerin hiçbiri aile denen varlığın bilincinde değil, bir araya gelmiş, âdet budur demiş yaşıyorlar; karşı çıktım ben de. Cennetin anahtarları bende şimdi. Ben

bir Ilgıncarım. Kendi hayatımı yaşıyorum,” diyerek kurduğu yaşantının neye karşı bir tepki olduğunu gösterir (s. 226). Toplumun kadına dair dayatmaları ve geleneksel aile düşüncesine yaban kalır. Gerçek adı olup olmadığı bilinmeyen Ilgıncar da bu yabancıyı temsil eden bir adlandırmadır. Meyve veren ama yabani bir ağaç türü olan ılgıncar seçimi karakterin toplumla arasındaki mesafeli ilişkiyi gösteren bir araçtır.

Aykırlığı bilinen genç kadın, öykü zamanında aktarılan gecede kendi değimiyle çevresindekilere bir oyun oynar. Bu oyunu “[b]ir anlatılmayan şeyi, anlatamayacağını anlayan kişinin dalga geçmesidir bu” şeklinde tanımlar (s. 230). Çevresindekilerin eve bir adamla girmesinden rahatsız olduğunu farkındadır. Sonrasında radyosunun sesini sonuna kadar açar ve gelen tepkilere kulak kesilir. Kapı önünde toplanan bina sakinleri polisi arar. Bu esnada kapıdakilerin konuşmaları daha çok karakterin kendi yorumlamaları şeklindedir. Polis gelip kapıyı zorla açtırmadan önceyse radyosunu gizlice apartman boşluğuna atar. Kitap okurken uyuyakaldığını, hiç ses duymadığını, zaten evinde radyo olmadığını söyler ve oyununu tamamlar. Yücekurt Ünlü (2018) kadınların “içinde buldukları patriarkal düzenin dayatmalarına bir (karşı) çıkış yolu, bir isyan formu olarak” deliliği tercih ettiklerini söyler (s. 11). Ilgıncar da radyoyu apartman boşluğuna atma eylemiyle bulunduğu durumdan “delirerek” bir çıkış yaşar. Öykünün devamında kapıyı açıp radyosunun olmadığını gösterdiği esnada içeriye daha önce beraber girdikleri genç adam orada değildir. Anlatıcı karakterin öncesinde adamla arasında yaşananlarla ilgili anlattıklarıysa muğlaktır. Ondan hoşlanıp evine davet ettiğini söylese de sonrasında “Olmadı. Utandım. Ben Ilgıncar olalı böyle utanmamıştım. (...) Elimi uzatıp, yüzünü sevmek isterdim. Yapamadım” sözleriyle aralarında fiziksel bir yaklaşma olmadığı iması yapılır (Meriç, 2018, s. 233). Öyküde, toplumun bu denli konuşup tepki gösterdiği ilişkiyle ilgili kısımların ucu açık bırakılması önemli bir

anlatı stratejisidir. Zira mühim olan kadınla adamın cinsel yakınlaşmaları değil bunun toplumca konu edinilmesidir. Tahayyül edilen okurun ilişkiye yönelik merakı da böylece tatmin edilmez. Böylece kadının özgürlüğü ve mahremiyeti konusunda geleneksel yargılara meydan okuyan ve bunu da gösterilen stratejilerle ortaya koyan bir öykü ortaya çıkmış olur.

“Hışhışı Hañer” öyküsü *Menekşeli Bilinç*'te Meriç'in toplumsal başkaldırı başlığı altına giren ve biçimsel farklılaşmayı sürdüren bir diğer öyküsüdür. Teknik farklılaşma burada yerini diğer öykülerden farklı olarak deneysel bir forma bırakır. Meriç bu öyküde deneysel bir çalışma yapar ve bu anlatı evreni sayesinde ileride bahsedeceğim özellikler açısından metnin anlatımını, sesini kuvvetlendirir. “Hışhışı Hañer” olay örgüsü açısından bakıldığında tam bir olay örgüsünden bahsedilemez. Fakat hikâyeyi derinlemesine anlamak açısından öykünün bir kadınla bir erkeğin ilişkisi anlattığı ve bu ilişkide kadının toplumla olan çatışmasının ele aldığı söylenebilir.

Metin, yazılış tarzı ve içerdiği koro göz önünde bulundurulduğunda tiyatro türünü akla getirir ama tam olarak tiyatro türünün altında değerlendirilmesi de mümkün değildir. Bazı sesler ve koro tıpkı antik tiyatrodaki gibi diyalog halindedir. Ana öyküsünü oluşturan kadın erkek ilişkisiyse sahnede oynanmakta olan oyun gibidir. Diğer sesler bunu yorumlayıp okuru farklı fikirlere çekmeye çalışırlar. Yani metin okurda dramatik olarak canlandırılıyor hissi uyandırır.

Koro:

Yazık, yazık! Yazık etti kendine.

Sesler:

Gül gibi tazeydi. Altın beşiklerde, gümüş eşiklerde büyüdü. (Bir dediği iki olmadı.)

Koro:

Yazık! Yazık oldu.

Sesler:

Kim almazdı onu? Üç oğlanın bir tanesiydi. Kalem kaş onda, kömür göz ondaydı. (Geçenlerde gördük bozulmuş.)

Koro:
Yazık! (s. 235)

Alıntıdaki kısım, bir tiyatro sahnesini andırır. Bir anlatı sesi yerine doğrudan repliklerle ilerler. Aynı zamanda antik tiyatrodaki kullanılan koro hem tiyatro türüne dair önemli bir işaret hem de işlevi açısından dikkat çekici bir unsurdur. Antik tiyatrodaki koro “olayların toplumsal ve ahlaki çerçevesini belirler ve aksiyonun yargılanışında kullanılacak bir norm ileri sürer” (Brockett, 1982, s. 37). Bir nevi kahramanı “doğru yola” sevk etme görevi taşır. Fakat öyküdeki koro, antik tiyatrodaki koronun ters yüz edilmiş bir yeniden yazımı gibidir. Toplumun sağduyusu, okurun empati kuracağı, doğruyu gösteren mutlak ses değil, aksine toplumun yargılayan, kısıtlayan sesi olarak konumlandırılır:

Koro:
Yediği önünde, yemediği ardındaydı.
(...)
Koro:
Çok okuttular, çok okuttular!
(...)
Koro:
Bir kızını bırakırsan...
(...)
Koro:
Ya davulcuya, ya zurnacıya gider. (s. 236)

Kadının okumasına dair olumsuz yorumlardan, cinsiyetçi atasözlerinden oluşan bu alıntı koronun kadın meselesinde hangi konumda olduğunu açıkça gösterir.

Metinde yer alan “sesler” koro gibi toplumu temsil eden diğer bir sestir. Bu iki ses birbirini tamamlayıcı niteliktedirler ve birbirlerinin söylediklerini destekleyip birbirlerine arka çıkarlar. Hatta çoğu zaman “sesler” koronun söylediklerinin yankısı gibi korodan hemen sonra gelir. “Bir ses” ise bu ikisiyle çatışma halindedir. Koroyla sürekli diyaloga girerek cinsiyetçi sözlere karşı çıkar. Koroya doğruyu göstermeye çabalar. Onur Bütün (2020) bu durumdan “[k]oro toplumsal olanı, yasa koyucuyu ve

ahlakı temsil eder. Sesler ise aykırı olanı, düşünüp sorgulayanı, kapsayıcı olanı imler. Cinsel özgürlük, arzulayan kadın ve onun seçimi ifade edilir” şeklinde bahseder (s. 20). Bu açıdan “bir ses”in yazarın sesine tekabül ettiği söylenebilir. Özdemir Nutku (1985) koro ile ilgili “oyun içerisinde seyirciye yazarın düşüncelerini götüren araçtı” yorumunu yapar (s. 61). Bu öyküde koronun işlevi ters yüz edildiğinden yazarın düşünceleri başka bir ses aracılığıyla temsil edilir.

“Bir ses,” ana olay örgüsündeki kadının destekçisi konumundadır. Aslında kadın başkahramana yaptığı “BAŞKALDIRMAYI BİLENDİ O” yorumu koro ve “sesler”e karşı verdiği mücadele göz önünde bulundurulduğu zaman kendi pozisyonunu da tanımlar (Meriç, 2018, s. 237). Kadın şu anki sevgisinden önce başka bir adamla cinsel birliktelik yaşadığı için koro ve “sesler” adamın kadını “almayacağını” söylerler. Aralarındaki gerginliğin öyküde tırmandığı bu noktada “bir ses” şu şekilde karşılık verir:

AH SİZLER! AH! AH SERSEMLER!
ADAM ONU SEVİYOR. YILLARCA ONU İSTEMİŞTİ ADAM. OLMADI.
BİR ŞEY YA OLUR, YA OLMAZ. (...) BİR ŞEYİN OLMAMIŞ
OLMASINI ANLIYOR MUSUNUZ? (...) KADINLA ERKEĞİ BİRBİRİNE
BAĞLAYAN, O ANLATILAMAZ. TANIMLANAMAZ DUYGU
PARÇACIKLARININ BİRLEŞMESİYLE ORTAYA ÇIKAN YAŞAMAK
İÇİN BERABER ÇALIŞMANIN, BİR OYUNU BERABER OYNAMANIN
TADINDA BİR ANLAM VARDIR. (s. 241)

“Bir ses”in bu sözleri bir kadınla bir erkeğin evlenmesi için kendisinden önce cinsel birliktelik yaşayıp yaşamamasının bir öneminin olmadığını, bir ilişkiyi ayakta tutabilmek için başka dinamiklerin gerekli olduğunu, ilişki sürmüyorsa bunun arkasında geleneğin getirdiği gerici kuralları aramanın anlamsız olduğunu vurgular. Öykünün ilerleyen noktasında koro erkeğin cinsel birliktelik yaşamasının normal olduğunu savunduğunda ses iyice yükselir, tırmanır. Gerginleşen sesle birlikte “bir ses”in üslubu da sertleşir:

SİZLER SERSEM BİLE DEĞİLSİNİZ!

ZAVALLILAR (s. 143).

“Bir ses” genelde kadın kahramanın yanında yer alır, onun destekçisi konumundadır. Koronun kalıplara dayanan yargılamalarına karşı kadını canhıraş savunur. Ne var ki zavallı bulduğu koroya karşı ezdirmediği kadını kendi bakış açısıyla eleştirmekten de geri durmaz. “Bir ses” öykünün girişinde kadın kahramanın eğitim alması durumu eleştirildiği zaman kendisiyle çatışan iki sese karşı çıkarak onları “SERSEMLER” diyerek ağır bir şekilde eleştirir (s. 236). Çatıştığı diğer iki ses gerici fikirleri sürdürmeye devam ettikleri zaman ise şu şekilde karşılık verir:

Bir ses:

AH SİZLERİ

EĞİTİLMELİSİNİZ, EĞİTİLMELİ (s. 237).

Tüm bu karşı duran tavrına rağmen yukarıda da belirtildiği üzere kadın kahramanı eleştirmekten de vazgeçmez. Öncesinde diğer iki sesin eğitilmesi gerektiğini söylerken daha sonra aynı yorumu kadın kahraman için “BU KIZI EĞİTMELİ” diyerek yapar (s. 238). Bu satırlardan sonra öykü şu şekilde devam eder:

Onu delice isteklerle istemişti erkekler. Bir ikisini seçmişti aralarından. Serüven saymıştı. Dikkafalılık, kafa tutmacılık, öncü kız oyunları oynuyordu o zamanlar, boyuna boşuna bakmadan. Her istediğini elde etmeye çalışmıştı ya, öylesine bir oyun. (...) Başkaldırmıştı. Aklının kestiği, hoşuna giden ilk delikanlıyla yatmıştı. Çenesini yukarı dikerek, tepeden bakmıştı akranlarına. Bencil, yanlış eğitilmiş bir kavak yeliydi. (s. 239)

Ana olay örgüsünün anlatıldığı kısımdan yapılan alıntı olaylara “bir ses” ile aynı pencereden bakar. Bu yüzden bu kısımların da “bir ses”in sesi olduğu söylenebilir.

Alıntıda da görüldüğü gibi kadın kahramanın tanımadığı erkeklerle rastgele yatmasını yargılayıcı ve iğneleyici bir şekilde değerlendirir. Bu açıdan bakıldığı zaman diğer iki ses kadın kahramanı namusuyla yargılarken o da tüm desteklerine ve

arka çıkmalarına rağmen onu şekilcilikle yargılar. Bir nevi onun özgürlük ve başkaldırı şeklini sorgular. Çelişki olarak değerlendirilebilecek bu durumda öykü tam bir özgürleşen kadın anlatısı olamaz. Ses de gösterildiği gibi biraz tutarsızlıklar ve gelgitler içerir. Bu durum diğer öykülerde de yer alan öznenin içine düştüğü parçalılık halini, toplumdaki modernleşme bunalımını, iki arada bir derede kalma durumunu yansıtır.

Menekşeli Bilinç'in son öyküsü "Sancılı Us Bizdedir," Meriç'in çoksesliliği en yoğun kullandığı öykülerdendir. Kimliği belirsiz anlatıcının bilinç akışıyla açılan öykü, en temel düzlemde bir mahkemeyi anlatır. Şimdiye kadar konu edinilen toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve kadınların uğradığı adaletsizlik meseleleri doğrudan bir adliye ortamı üzerinden sorunsallaştırılır. Anlatıcının karmaşık bilinç akışının içinde mahkemede görülen davalar parça parça aktarılır. Absürt denebilecek dava konularına dış şahitler de dahil olarak meselelere yine toplumsal bir boyut katarlar.

Öykünün başında anlatıcının bilincinden geçenler ana konudan bağımsız ve karmaşıktır. Ancak yer yer kilit kavram ve ifadelerle daha sonra kurulacak anlatısal mahkemenin niteliğine dair ipuçları verilir. Önce "Yarın mahşer. ÜNLEM," sonra "Muhammed'in, İsa'nın, daha daha Musa'nın, Yahya Peygamberin, daha daha birilerinin, geniş, yaygın, mutluluktan dem vuran gölgelerine sığınmış sıkılıyorlar. Bir kıyamet günü yaşanıyor" sözleri anlatılacak olan mahkemenin, en azından anlatıcı için, alelade bir mahkemeden daha fazla anlam ifade ettiğini gösterir (s. 256-257). Az sonra anlatacağı dava konuları daha çok gündelik hayata dair olsalar da anlatıcı için bu dava bir mahşer günü niteliğindedir. Dolayısıyla küçük ve absürt denebilecek olaylar aslında toplumdaki yerleşik algıların anlatısal bir yargılamayla masaya yatırılması olarak yorumlanabilir.

İlk ve en detaylı aktarılan davaya geçişte anlatıcı, muhatabına sitem eder ve konuya şu şekilde girer: “Anlamazsınız. Dinlediniz mi? Dinlemezsiniz. İşin kötüsü bu işte. Bizim yaptığımız, şu karşıda duran, dava edilen gelini tanımlamak” (s. 257). Anlamak, dinlemek gerektiğini söylediği gelin davanın sanığıdır. Ressam olan kadın iddiaya göre kaynanasının kafasına tuvaliyle vurduğu için yargılanmaktadır. Ancak tıpkı anlatıcının bahsettiği gibi olay kadının ağzından dinlenmez. Olay anı, komşu ve akrabaların anlatımlarıyla aktarılır:

Karakollarda, polisler, komiserler nasıl lanetlediler onu. Tanrım! Uyanın. Dünya nereye gidiyor! Vay vay vay... Bir gelin kaynanasını dövsün! Dövmüş. Yakalayın, zabıt tutun, ifade alın. Dişlerini geçirmiş kadına. Neeee? Evvvvet! Dişlerini geçirmiş, etlerini koparıp koparıp köpeklere atmış. Vay anam! Peki kaynana n'olmuş? Hiiiiç. Eeeee? Etlerini toplayıp toplayıp yapıştırmış akrabaları. Saçlarını yolmuş gelin fukaranın. Boya fırçalarını kırıp kırıp yutturmuş. (s. 258)

Görüldüğü üzere davaya konu olan olay dilden dile yayılırken dallanıp budaklanır, abartılır, sonunda iyice absürt bir hal alır. Sanık kadın olunca yargılama asıl olaydan taşıp başka konulara da uzanır. “Ressammış. Evli kadının ressamlık nesine. Avrupa'nın bilmemesinde de ödül kazanmış. Şaştım kaldım anacım. Yoo, çirkindir çirkin, bakma sen, ne boya var ne boya onun suratında” sözleriyle komşu veya akraba olduğu anlaşılan kişiler tarafından eleştirilir (s. 259). Başarılı bir kadın sanatçı oluşu yargılanması için yeterlidir. Geleneksel davranış kalıplarına uymayan tavırlar sergilemesinden dolayı eleştiriler devam eder:

Bir gün tahta fırçaladığını, bir gün kilim kebe silktiğini gören olmamıştır. (...) Ne bayram bilir, ne seyran. Kaç yıllık gelinimiz, daha bir bayram gelip elimi öpmemiştir. Burnu büyük hasbam. Evime de ya bir, ya iki gelmiştir. O da ayaküstü. Burhan'a bulurum ben kızım asıl kabahati. Madem ki karımsın, düş önüme desin de bak nasıl eşşekler gibi gelir. (s. 259)

Geline yönelik yargı ve eleştiriler öyle bir hal alır ki yargılamaya konu olan asıl olay unutulup gider. Anlatıcının dava konusuna geçmeden önce söylediği gibi “İŞİN İÇ

YÜZÜ HİÇBİR ZAMAN KESİN OLARAK ANLAŞILAMAZ” (s. 258). Zira savcı araya girerek yeni davaya geçer ve asıl konu sonuçsuz kalır. Bu kez yargılanan esmer bir adamdır. Kaynanasını evden atmakla suçlanır. “Ne söyleyeceğimi bilemiyorum. Bir karışıklık oldu sanıyorum. Kaynanamı kapının önüne attığım doğru. Yalnız, ben kaynanamı değil de, yıllarca Etyemez'de oturan, dul bayan Faliha'nın alışkanlıklarını kapı dışarı etmek istemiştım” şeklinde bir savunma yapar (s. 260). Gelin gibi o da geleneksel davranış kalıplarından rahatsızdır, o da kaynanasıyla bu konudan dolayı sorun yaşamıştır. Ancak savcı, gelin gibi konunu dallanıp budaklandığı, birçok kişinin müdahil olduğu bir yargılama olmadan konuyu geçer. Anlatıcının “insanın saygı duyduğu bir görünüşü vardı. Çok yakışıklı adamdı. Savcının da onu beğendiği, saygıdeğer bulduğu, gözlerinden bal gibi anlaşıldı” tarifine bakılırsa savcının tavrı ortadadır (s. 260). Kadın ödüllü bir sanatçıyken uyandıramaz, önyargıların hedefi olur. Benzer konudan yargılanan erkeğin yaptığıysa deşilmeden ört pas edilir. Anlatıcı, bu ikiliği savcının tavrını açıkça aktararak ortaya koyar ve muhatabını ister istemez bir karşılaştırmaya, bir sorgulamaya iter.

Kadını toplumsal değerlere göre yargılayan benzer bir durum bir sonraki dava konusunda da vardır. Erkek bir arkadaşının odasını toplamaya girdiği söylenen Neriman, nişanlısının ablası tarafından “NAMUS NAMUS” naralarıyla basılır. Genç kadın kendisine verilen bu tepkiyi konduramayıp nişan yüzüğünü atar. Tıpkı ressam kadın gibi onun hikayesi de anlatı sürecinde deşişir, abartılır. Öyle ki “çıkarmış yüzüğü, sözlüsünün, Mardinli ablasının yanağı çizilmiş. Dereleler gibi kan boşalmış. Elbette raporları var. Davacılar, davacı!” anlatımında görüldüğü üzere basit bir tartışma dereler gibi kan aktığı söylenerek abartılır (s. 261). Kadını yargılatan, yanaktaki çizikten ziyade toplumun “namus” beklentilerine uymamasıdır. Bu dava da sonuçsuz kalır ve son davaya geçilir. Onun konusuysa kocası askerliğini yaparken

randevuevinde çalıştığı ve orada hamile kaldığı iddia edilen bir kadındır. Arkadaşının anlattığına göre kadın, çocuğuna kıyafet almak için komisyoncu ahbablarının evine gidip gelen kadın karşı dairenin randevuevi olduğunu bilmez. Ancak savcı doğum sonrası çocuğa test yapılması kararı verince kadın düşüp bayılır. Bunun üzerine yükselen “Utancından kaltak. Yutturacaktı soyumuza kim bilir kimden peydahladığı piçi...” tepkileri de yine toplumun yargılayıcı tarafını ortaya koyar (s. 262).

Savcıysa anlatıcıya göre bu kurgusal davanın kilidindeki kişidir. Her şeyden önce yargılamayı yapanın bir hâkim değil savcı olması ilginçtir. Hâkim durumu değerlendirirken savcı soruşturup gerçeği ortaya çıkarmakla görevli kişidir. Öyleyse bu kurgusal duruşmayı yöneten kişinin görevi her şeyden önce araştırmaktır. Öykünün sonu savcının kilit konumunu tekrar ortaya koyar: “Sürgit demez ya, sonunda, davalar bitti, hemen sürüncemeye girdi. Sözümüz şu: Bütün umudumuz savcıda. Sonuç iyi ya da kötü olabilir. Önemli değil. Ama savcı anlasın. Savcının usu kurtaracak dünyayı öküzün boynuzundan” (s. 262). Öykünün kapanışındaki bu ilginç cümleler anlatıcının hem savcıyı hem de davayı görüldüğünden daha büyük bir konuma yerleştirdiğinin göstergeleridir. Zira davadan çıkacak karar dünyayı öküzün boynuzunda gören cehaletten kurtaracak kadar önemlidir onun için. Öykünün başından bu yana konu edinilen tüm meselelerin anlatisallığının, metinselliğinin vurgulandığı düşünülürse bu anlatisal savcının da kurguyu değerlendirip anlam arayan bir figür, bir nevi metni anlamlandıran okur olduğu yorumu yapılabilir. Meriç, kadınların öykülerinin nasıl bir filtreden geçtiğini, nasıl bir toplumsal yargıya maruz kaldığını gösterir. Öyküleri değerlendirmek, anlatıların arkasında yatanları anlamlandırabilecek olansa onlara şahit olanlardır. Bu bağlamda “Sancılı Us Bizdedir” başlığı da anlam kazanır çünkü öykü boyunca sık sık tekrar edilen savcının usu başlıkta “bize” atfedilir. Bizin kim olduğu, ne ölçekte bir bize karşılık geldiği

yoruma açık olsa da “Sancılı Us Bizdedir” öyküsünün *Menekşeli Bilinç*'te kurgulanan tüm öykülerin, kadına dair tüm anlatıların masaya yatırılıp metin dışı bir düzleme oturtulduğu, kadın deneyimini anlayıp toplumu dönüştürecek bir “biz” tahayyül edilen bir öykü olduğu söylenebilir.

BÖLÜM 4

SONUÇ

Bu çalışmada Nezihe Meriç'in *Bozbulanık*, *Topal Koşma* ve *Menekşeli Bilinç* kitaplarında topladığı ilk dönem öykülerinde merkezi konumda yer alan kadının varoluşu ve toplumdaki konumu meselelerinin nasıl ve hangi anlatım stratejileriyle öyküleştirildiklerinin incelenmesi hedeflenmiştir. Seçilen öykülerdeki kadın karakterlerin tavırlarını, düşünce dünyalarını ve bunların metne nasıl aktarıldıklarını anlamlandırmak için Julia Kristeva'nın *içsel başkaldırı (intimate revolt)* kavramsallaştırmasından yararlanılmış ve tespit edilen ortak tavır bu kavramsallaştırma çerçevesinde "kadın başkaldırısı" olarak isimlendirilmiştir. Ayrıca Meriç'in yazdığı yıllarda bu başkaldırını çeşitli stratejilerle öykülemesi de edebi bir başkaldırı olarak değerlendirilmiştir. Giriş bölümünde tartışıldığı üzere Nezihe Meriç öyküleri kadın karakterleri ve kadına bakış açısından çokça incelense de genellikle yazarı yeterince cesur olmamakla, hatta daha çok pasif olmakla, toplumsal normları kabul etmekle eleştirilmiştir. Bu çalışmada, bu kalıplaşmış eleştirilere karşı teorik temelli bir "başkaldırı" kavramı önerilerek Meriç öyküleri bu kavram ışığında ele alınmıştır. Böylece Meriç'in modern anlatı tekniklerinin imkânlarından yararlanarak kadına ve kadınlığa dair kendi dönemi içerisinde öncü ve cesur bir edebi dünya kurduğu ileri sürülmüştür.

Giriş bölümünde ilk olarak Nezihe Meriç'e, özellikle de ilk dönem öykülerine dair yazmaya başladığı dönemden bugüne kadar yapılan eleştirilerin büyük bölümünde tekrar eden eleştiri kalıpları tespit edilmiş ve bunların çelişkileri gösterilmiştir. 60'lı yıllardan günümüze birçok eleştirmen Nezihe Meriç'i ataerkil değerlere yeterince başkaldırmamakla, kadını ev içiyle sınırlamakla eleştirmiştir.

Başkaldırı kavramının Meriç eleştirilerinde yer yer olumsuzlamak, yer yer eleştirmek maksadıyla kullanılan bir izlek olduğu ortadadır ancak bu bölümde gösterildiği üzere bu kavramla ne kastedildiğinin açık olmaması, başkaldırı kavramına bir sınır çizilmemesi söz konusudur. Bu tezin temel araştırma konularından biri başkaldırı kavramının üzerine gitmek ve ona, Meriç öykülerinden hareketle bir teorik çerçeve çizmektir. Bu bağlamda Julia Kristeva'nın *içsel başkaldırı* kavramı bu bölümde tartışılmıştır. Kristeva'nın psikanaliz ve politik teori bağlamında ortaya koyduğu bu kavram bu çalışmada feminist bir bakış açısından yorumlanmış ve Meriç öykücülüğüne de bu bağlamda yaklaşmıştır. Bunun sonucunda Meriç'in kadının iç dünyasını öyküleştiren toplumsal cinsiyete dair kalıplaşmış yargı ve söylemleri sorguladığı görülmüştür.

Tez, teorik çerçevesinin tartışıldığı giriş bölümünden sonra seçili öykülerin yakın okumalarından oluşan iki bölüme ayrılmıştır. Her iki bölümde de aynı teorik altyapı kullanılmış ve kronolojik bir ayırım gözetilmemiştir. Birinci bölümde cumhuriyetle birlikte gelen hızlı yaşam şekli değişikliğinin ortasında bocalayan kadın bireyin iç sorgulamalarından oluşan ve *Bozbulanık*'dan “Dünyada Teknik Arıza”, “Boşlukta Mavi”, “Aksaray Dolmuş”, “Özsu”, “Kurumak”, “Keklik Türküsü”, *Topal Koşma*'dan “Susuz VI”, “Susuz X”, “Susuz XI” ve *Menekşeli Bilinç*'ten “Varım Diyorum İnanmalısınız”, “Açar da Tutku Gülleri Açar” öyküleri seçilip incelenmiştir. Bu öykülerin ortak noktası kadın erkek ilişkileri, aile içi çekişmeler, hayat tarzındaki değişiklikler, birey olma gibi daha kişisel ve varoluşsal konulardaki sorgulamaların işlenmesidir. Kadın kahramanlar aile içi ilişkilerinde, arkadaşlıklarında vs. toplumsal cinsiyet kalıplarından kaynaklanan haksızlıklarla, sorunlarla baş etmeye çalışırlar. Çoğunlukla tepkilerini dışsal olarak göstermez, iç konuşmalarıyla dile getirirler. Kahramanların cesur olmamaları pek çok eleştirmen

tarafından eleştirilirken bu çalışmada bilinç akışı, iç monolog gibi anlatı teknikleri aracılığıyla öykülerin bu başkaldırıyı güçlü şekilde dile getirdikleri iddia edilmiştir. Başka bir deyişle, Nezihe Meriç öykülerine yalnızca karakter değerlendirmesi yaparak yaklaşmak yerine kullanılan anlatı stratejilerine odaklanılmış ve öykü düzleminde kadına çizilen sınırların sorgulandığı tespit edilmiştir.

İkinci bölümdeyse birinci bölümdeki sorunsalların kadının birey olarak var olmasının ötesinde toplumsal anlamda ele alındığı öyküler toplanmıştır. Bu bağlamda Meriç'in *Bozbulanık*'tan "Bozbulanık", "Öğretmen"; *Topal Koşma*'dan "Susuz I", "Susuz IV", "Susuz VII", "Susuz VIII"; *Menekşeli Bilinç*'ten "Menekşeli Bilinç", "Giderek Daha Güçlü", "Hışhışı Hançer", "Sancılı Us Bizdedir" öyküleri seçilmiştir. Bu bölümdeki öykülerin ortak noktasıysa kadına dair meselelerin toplumsal olarak görüldüğü ve kişisel özgürlükle ya da kadının varoluşuyla ilgili sorunlardan ziyade toplumsal değerlere ve devlet politikalarına yönelik eleştirel tonlarıdır. Söz konusu öykülerde kadınların yaşadıkları sorunların sıklıkla bir kuşak sorunu olarak görüldüğü, devletin kadına yükledikleriyle kadının bireysel arzuları arasında bir çatışmanın doğduğu tespit edilmiştir. Bu bölümdeki öykülerde Meriç'in yine çeşitli anlatı teknikleri ve stratejileriyle bu çatışmayı konu edindiği, bir kuşak kadınlarının iç dünyalarını gerçekçi bir tavırla yansıttığı görülmüştür. Ancak bu öykülerdeki kadın başkaldırısı toplumsal ve politik eleştirileri de içerecek şekilde konumlanmıştır. Yani iç dünyadan toplumsal ve politik alana açılan bir sorgulama ve başkaldırı söz konusudur.

Meriç, bir röportajında kesinlikle feminist olmadığını, ideolojilerle işinin olmadığını dile getirir. Bunu destekler şekilde öykülerinde de kadınları mücadeleye çağıran bir ton veya sorunlara sistematik çözümler işaret eden bir bakış açısı önermez. Genellikle toplumsal cinsiyet konusundaki aksaklıkları gören kadın

karakterlerin zihinler aracılığıyla bu sorunlar dile getirilir, çoğu zaman uzun iç konuşmalarda etraflıca yorumlanır. Böylece kadın bireyin iç dünyasında yaşadığı ikilemler, çatışmalar, sesli dile getirmeye cesaret edemediği fikirler öyküleştirebilir. Çoğu zaman bu fikirler hayata geçmediği, kadın karakterler yaşadıklarına yüksek sesle itiraz edemediği için Meriç edebiyatı çekimsiz görülmüştür. Ancak bu çalışmada iç dünyanın öyküleştirelmesiyle yapılan sorunsallaştırmaların önemine ve bilinçli olarak kullanılan tekniklere dikkat çekilerek Meriç edebiyatına yeni bir açıdan bakılmış ve dayatmalara karşı bir kadın başkaldırısı içerdiği görülmüştür. Bu açıdan bakıldığında, giriş bölümünde benzer çalışmalar üzerinden de gösterildiği üzere Nezihe Meriç edebiyatı, yazarın görüşü farklı olsa da Türkçe feminist edebiyat için tarihsel önemdedir ve bir yazar olarak yazarsal kadın başkaldırısının öncülerindedir.

Tez boyunca tartışıldığı üzere Meriç öykücülüğü kadın açısından geleneksel değerlerle uzlaşan, normları kabul eden bir yapıda değildir. Aksine kadının bağımsızlığı, cinsel özgürlüğü, toplumsal konumu gibi konuları ele alışıyla dönemine göre oldukça cesur ve yenilikçidir. Öyküleri genç cumhuriyetin getirdiği yeni yaşam şekline ve batılılaşma idealine uygun davranmakla geleneksel değerler arasında bocalayan kadının iç dünyasını ustalıkla yansıtır. Meriç, idealize edilmiş karakterler ve kalıplaşmış olay örgüleri yerine kimlik buhranı yaşayan bir kuşağın kadınlarının zihinsel sorgulamalarını ve içsel başkaldırılarını modern anlatı teknikleriyle metinselleştirmeyi tercih eder. Bu anlamda Türkçe feminist edebiyat açısından hem önemli hem de öncü bir konumdadır. Kadını tek tipe indirmek yerine farklı kadın bireylerin iç dünyalarına odaklanarak birey merkezli edebiyatın gelişiminde önemli rol oynamıştır. Çoğunlukla “ilk modern kadın öykücü” diye anılan ve modern yazın açısından öncü olması haricinde kapsamlı değerlendirilmeyen Meriç’in edebi

dünyasını ve girift anlatı yapılarını anlamlandırmak için daha kapsamlı, bireyi merkez alan, anlatıbilimsel çözümlmeyi önceleyen ve kadının dünyasına dönemin koşullarını dikkate alarak yaklaşan çok yönlü bir bakış gereklidir. Bu çalışmada böyle bir tutum benimsenmiş ve böylece Nezihe Meriç'in Türkçe kadın edebiyatındaki yerinin yalnızca bir öncü değil kendine has stratejileriyle kadın başkaldırısı sunan bir yazar olarak yeniden konumlandırılması hedeflenmiştir.

EK

UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

This dissertation explores the position of women in selected short stories of Nezihe Meriç and argues that both Meriç's writing style and the characterization of women in her stories are forms of revolt against patriarchal norms. Although she is one of the pioneering woman authors of the Turkish Republic, she is mostly criticized for being reluctant to problematize the patriarchal system, especially in her early career. Firstly, the introduction chapter of this study examines the criticisms directed toward Meriç's work and identifies some commonly repeated patterns. The introductory chapter also offers a new theoretical framework to analyze her short stories. This framework involves a juxtaposition of Julia Kristeva's concept of intimate revolt and feminist literary criticism. In this sense, this study argues that the narrative strategies deployed by Meriç display the intimate revolt of the woman characters in her short stories against patriarchal norms.

Based upon this theoretical background, the next two chapters offer feminist close readings of selected short stories from Nezihe Meriç's early collections of short stories, namely *Bozbulanık* [Blurred], *Topal Koşma* [Running Crippled], and *Menekşeli Bilinç* [Conscience in Violets]. Each chapter focuses on narrative techniques and strategies utilized by the author and their significant role on unveiling the inner worlds of women subjects and their reflections on the patriarchal environment surrounding them. Meriç uses modern literary techniques like stream of consciousness, inner monologue, parentheses, or neologies to textualize the inner worlds and dilemmas of her women characters. Although the characters cannot be considered feminists, their inner thoughts put the social norms into question. As each

chapter commonly focuses on narrative strategies, they differ from each other thematically.

The second chapter focuses on the stories dealing with the personal dilemmas of modern Turkish women in the short stories of Nezihe Meriç. The stories analyzed in this chapter are “Dünyada Teknik Arıza,” “Boşlukta Mavi,” “Aksaray Dolmuş,” “Özsu,” “Kurumak,” “Keklik Türküsü,” “Susuz VI,” “Susuz X,” “Susuz XI,” and “Varım Diyorum İnanmalısınız,” “Açar da Tutku Gülleri Açar” and all of the main characters of these short stories are female. Using modern narrative techniques, these stories capture the inner worlds of these women. They all face different problems in their private lives caused by being a woman and they reflect on the gender roles attributed to women. As “Dünyada Teknik Arıza” and “Susuz XI” expose the struggles of single, working-class women and the sexist impositions on them, “Susuz VI” elaborates on the same problems from the lens of a teacher. “Aksaray Dolmuş” displays a cinematic narrative in which the main character observes people on a bus and sets up her own predictive story about them. The main character of “Özsu” impresses a whole neighborhood with her exceptional performance of womanhood. “Boşlukta Mavi” and “Kurumak” tell the stories of two alienated, educated women who question their private lives. The main character in “Keklik Türküsü” creates an imaginary relationship of her and a stranger man in which she portrays herself as a brave, uncompliant woman. And “Susuz X” uncovers the sexual desires of a peasant woman. All these stories portray a dilemma between women’s acts and their desires, and they represent the impossibility of making these desires real.

The third chapter focuses on “Bozbulanık,” “Öğretmen,” “Susuz I,” “Susuz IV,” “Susuz VII,” “Susuz VIII,” “Menekşeli Bilinç,” “Giderek Daha Güçlü,” “Hışhışî Hançer,” and “Sancılı Us Bizdedir.” All of the main characters in these

short stories are women, too; and the narrative strategies are similar. However, these works argue that the inner worlds and reflections of the women in these stories project the social and political pressures on women. The drunk, unreliable narrator of “Bozbulanık” reveals her true thoughts about the people in a home-party who fit in the social stereotypes. Looking at the students in a classroom, the female teacher in “Öğretmen,” imagines their future characters as stereotypical men and women; and “Susuz I” critically questions the accessibility of public space between men and women. As “Susuz IV” shows how a traditionally raised Turkish woman lives stuck in her private space, “Susuz VII” and “Giderek Daha Güçlü” picture the interference of society and state in women’s private spaces. “Susuz III” critically shows the burden on a generation of Turkish women in the first decades of the young Turkish Republic, and “Menekşeli Bilinç” depicts the conflict of this generation and the next one by telling the story of two sisters. Finally, “Hıışıııı Hançer” and “Sancılı Us Bizdedir” criticize traditional norms regarding gender by portraying a whole society in their experimental narrative structures. As shown, this chapter question socio-political problems by textualizing them.

In the light of this theoretical framework and close readings, this study aims to reconsider the role of Nezihe Meriç as a prominent woman writer who attentively writes about the problems, dilemmas, and political struggles that Turkish women are faced with. Offering a theoretical base, it tries to reevaluate her literature beyond the over told judgements reducing Nezihe Meriç to a writer who refrains from challenging patriarchy.

KAYNAKÇA

- Alkan, A. (Der.). (2017). *Cins cins mekân*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Altuğ, F. (2003). Göç temizliği: Göçlerin ve ötekiliklerin kavşağında yazarın kendi hayatını kurgulayışı. N. Esen ve E. Köroğlu (Der.), *Hayata Bakan Edebiyat* içinde (s. 104-117). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Aksoy, S. E. (2019). Nezihe Meriç öykülerinde mutluluğa ve umuda açılan yollar: İlişkiler, gündelik işler, bedensel sağlık. *Monograf: Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, 12, 70-109.
- Akyıldız, Olcay. (2023). *Towards a gynocritical study of Turkish fiction: Contemporary Turkish women's literature (1950-1970)*. [Yayımlanmamış kitap]. D. Havlioğlu ve Z. Uysal (Der.), *Routledge handbook on Turkish literature* içinde (s. 169-184). London: Routledge.
- Atasü, E. (1998). Edebiyattaki kadın imgelerinde Cumhuriyet'in izdüşümleri. A. Bertay Hacimirzaoglu (Der.), *75 yılda kadınlar ve erkekler* içinde (s. 129-141). İstanbul: Tarif Vakfı.
- Beauvoir S. D. (2020). *İkinci cinsiyet* (G. Acar Savran, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Bora, A. (2010). *Kadınların sınıfı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bezirci, A. (1999). *Nezihe Meriç*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Brockett, O. G. (1982). *Tiyatro tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Bulut, A. (2004). *Nezihe Meriç'in hayatı, sanatı, eserleri* (Yüksek lisans tezi). Muğla Üniversitesi, Muğla.
- Butler, J. (1986). Sex and Gender in Simone de Beauvoir's second sex. *Yale French Studies*, 72, 35-49.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet belası* (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bütün, O. (2020). Nezihe Meriç öykülerinde cinsellik ve erotizm. *Varlık*, 1350, 17-20.
- Cixous, H. (1976). The laugh of the Medusa. *Signs*, 4, 875-893.
- Çayırıcıoğlu, D. (2022). *Kadınca bilmeyişlerin sonu 1960-1980 döneminde feminist edebiyat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2001). *Türk romanında postmodern açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Erenci, Deniz. (2021). *Nezihe Meriç eserlerinde kadın kimlikleri ve 1950'lerin kadın sorunları* (Yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Eroğlu Koşan, Z. (2021). *Modern Türk romanında ayna imgesi (1872-1973)* (Doktora tezi). Uludağ Üniversitesi, Bursa.
- Gilbert S. M. Ve S. Gubar. (1979) *The mad woman in the attic*. New Haven and London: Yale University Press.
- Gültekin, L. (2012). Nezihe Meriç'in ilk dönem öykülerinde kadın bakış açısı. *Atılım Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (2), 67-78.
- Göle, N. (1995). *The forbidden modern*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Haraway, D. (1991). *Simians, cyborgs and women: The reinvention of nature*. London, GB: Free Association Books.
- hooks, b. (2002). *Feminizm herkes içindir*. İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Irigaray, L. (2006). *Ben sen biz* (S. Büyükdüvenci ve N. Tural, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Kalfa, A., Aytekin, B. S. ve Dinç, Z. Ö. (2017). Kent İçi Ulaşımın Cinsiyeti: Ankara Örneği. A. Alkan (Der.), *Cins cins mekân* içinde (s. 217-242). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Kristeva, J. (1981). Women's time (A. Jardine ve Harry Blake, Der.). *Signs*, 7, s. 13-35. Erişim: <https://www.jstor.org/stable/3173503>
- Kristeva, J. (1984). *Revolution in poetic language*. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1996). *The sense and non-sense of revolt*. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (2002). *Revolt, she said*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Kristeva, J. (2003). *Intimate revolt*. New York: Columbia University Press.
- Lanser, S. S. (1992). *Fiction of authority: Women writers and narrative voice*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Massey, D. (1994). *Space, place, and gender*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Moretti, F. (2004). *Modern epik: Goethe'den García Márquez'e dünya sistemi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Moi, T. (2002). *Sexual/textual politics*. New York: Routledge.

- Mulvey, L. (1997). Görsel haz ve anlatı sineması (N. Abisel, Çev.). 25. *Kare*, 21, 38-46.
- Naci, F. (2002). *Roman ve Yaşam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Nutku, Ö. (1993). *Dünya tiyatrosu tarihi I*. Ankara: Remzi Kitabevi
- Oğuz, M. (2016). Kent politikası ve toplumsal cinsiyet. *Toplumsal cinsiyet tartışmaları* içinde (s. 153-164). F. Saygılıgil (Haz.). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Önder, A. (2006). *Nezihe Meriç'in öykücülüğü* (Yüksek lisans tezi). Çukurova Üniversitesi, Adana.
- Önder, A. (2020). Nezihe Meriç'in Menekşeli Bilinç öyküsünde kadın. T. Balcı, A. O. Öztürk ve M. Aksöz (Der.), *Schriften zur Sprache und Literatur IV* içinde (s. 319-332). London: Ijopec Publication.
- Öz, E. (2016). *Düşünüyorum da, müthiş bir şey*. İstanbul: Can Yayınları.
- Özakın, D. (2016). Başkaldıran beden: Nezihe Meriç'in "Menekşeli Bilinç" eserinde sembol ve sorunsal olarak kadın bedeni. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 32, 442-455. doi: [10.16992/ASOS.2444](https://doi.org/10.16992/ASOS.2444)
- Özata Dirlikyapan, J. (2019). *Kabuğunu kıran hikâye: Türk öykücülüğünde 1950 kuşağı*. İstanbul: Metis.
- Özata Dirlikyapan, J. (2008, 29 Nisan- 2 Mayıs) *Öykünün modernleşme sürecinde iki kadın öykücü: Leyla Erbil ve Nezihe Meriç*. Eskişehir, Türkiye: Bir Bilim Kategorisi Olarak "Kadın" Uluslararası Sempozyumu, Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi.
- Parla, J. (2017). Tarihçem kâbusumdur! Kadın romancılarda rüya, kâbus, oda, yazı. S. İrzık ve J. Parla (Der.), *Kadınlar dile düşünce: Edebiyat ve toplumsal cinsiyet* içinde (s. 179-200). İstanbul: İletişim.
- Sürücü, Özlem. (2022). Fakir Baykurt üçlemesinde kadın. *Kokut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 7, s. 365-380. doi: : [10.51531/korkutataturkiyat.1095340](https://doi.org/10.51531/korkutataturkiyat.1095340)
- Singh, S. (2017). Spectacle and Revolt: On the intersection of psychoanalysis and social theory in Julia Kristeva's work. Hansen S. K. ve Tuvel R. (Der.), *New forms of revolt* içinde (s. 23-41). Albany: State University of New York Press.
- Şahin, S. (Der.). (2020). *Kimse hikâyeyle aramda geçenleri anlamıyordu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tuncer, S. (2015). Dışarı çıkmak: Özelden kamusala feminist bir saha hikâyesi. *Moment Dergi*, 2, 30-58.

- Tuncer, S. (2018). *Women and public space in Turkey: Gender, modernity and the urban experience*. London: I. B. Tauris.
- Uysal, Z. (2006). Ahmet Mithat'ta mekânsızlar ve yer yurt. *Merhaba ey muharrir!; Ahmet Mithat üzerine eleştirel yazılar*. (N. Esen ve E. Köroğlu, Haz.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Uygun Aydemiz, B. (2020). Nezihe Meriç'ten Tezer Özlü'ye: 1960 ve 1980'li yıllar edebiyatında kadın. F. Saygılıgil ve N. Berber (Der.), *Modern Türkiye'de siyasî düşünce cilt 10 feminizm içinde* (s. 731-752). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yalçın, M. (2020). Somuttan soyuta "Topal Koşma". *Varlık*, 1350, 8-9.
- Yücekurt Ünlü, Ş. S. (2018) "*Tuhaf*" kadınların yazma uğraşı: *Leylâ Erbil'in romanlarında yazar kadın başkişiler* (Yüksek lisans tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Wood, E. (2021). *Female sexuality in modernist fiction*. New York: Routledge.