

“MATMAZEL DİMİTRA’NIN BİTMEMİŞ HİKÂYESİ”NDE MEKÂN VE TOPLUMSAL CİNSİYET*

Seher Kayacık**

Kurmaca türlerden öykünün kurucu öğelerinden biri olan mekân, öykünün atmosferini oluşturan unsurlardan biri olmanın yanı sıra zengin çağrışımlarıyla okura çok yönlü okuma olanakları sunar. İç/dış’ın ve içerisi/dışarı’sının oluşumunda belirleyici olan toplumsal cinsiyet rolleri ile mekân, kendimizle ve dünyayla kurduğumuz ilişkinin, deneyimlerimizin göstergesidir. Edebi metinler ikili karşıtlıklarla kurgulanan toplumsal cinsiyet rollerinin ve eril/dışil dikotomisiyle kurgulanan iktidarlanmış alanların ifşasına olanak sağladığı gibi imgeler aracılığıyla yeni deneyimlerin ve ‘mümkünü olan başka bir dünya’nın olasılıklarının da kapısını açar. Bu çalışma, Ayla Kutlu’nun *Zehir Zıkkım Hikâyeler* kitabından alınan “Matmazel Dimitra’nın Bitmemiş Hikâyesi”nde, ataerkil düzenin Dimitra’nın kendisi ve dış dünya ile deneyimlerinde mekân aracılığıyla kurduğu sınırları sorunsallaştırarak dıştan farklı bir iç’in oluşumunun olanaklarını aramayı hedefler.

Giriş

Mekân yüzlerce yıl “neresi” sorusunun yanıtı olarak ele alınmış, başta mimarlık alanında olmak üzere farklı disiplinlerde yapılan çalışmalarda da cinsiyetsiz mekân çözümlerine gidilmiştir. Kent ve mekânın bilgisini üreten ana akım, mekân-toplum ilişkilerini ele alırken cinsiyet meselesine körleşmiş ya da yanlı bir tutum sergilemiştir. Mimarlık, coğrafya, kentbilim, sanat, edebiyat vb. disiplinler mekân içinde ya da mekânlar arasında olanları anlatmış ve çözümlemişler, fakat mekânın kadın/cinsiyet bağlamında sorunsallaştırılmasına ancak feminist kuramcılar ve yazarlar eleştirel bir bakış getirmişlerdir.

Mekânın toplumsallık ve cinsiyetten ayrı düşünülemeyeceği görüşünden yola çıkan feminist akım, toplumsallığın cinsiyete dayalı ilişkilerle örülü olduğunu, eril/dışil ikiliğiyle kurulmamış hiçbir alan olmadığını ileri sürer. 1980’lerden sonra akademik feminizm, cinsiyet ve toplumsallığın odağına mekânı yerleştirerek bu üç paradigma arasındaki iç içeliği ortaya koymuştur. Bu bağlamda toplumsallık ve cinsiyet nasıl kurgusal bir alansa mekânın da ikili karşıtlıklar üzerinden iktidar ile politika tarafından kurgulandığı ve cinsiyet rolleri üzerinde etkili olduğu görüşü ileri sürülmüştür.

Gürhan Tümer, *İnsan-Mekân İlişkileri ve Kafka* başlıklı çalışmasında yazarların gerek yakın gerek uzak çevrelerine karşı en duyarlı, en uyanık insanlar olduklarını söyler ve yazarların, insanları, insanların başka insanlarla, eşyalarla ilişkilerini, eylemlerini anlatırken insan-mekân ilişkilerine dolaylı ya da dolaysız olarak değindiklerini ifade eder. Ona göre kurmaca metinlerde insan-mekân ilişkileri, dil aracılığıyla dışlaştırılarak anlatıldığı içindir ki bu konudaki araştırmacılar için bir kaynak olma özelliği taşır. Üstelik bu tür yapıtlardaki mekân

anlatımı kuramsal ve profesyonel olmadığı için de susan, yorum bekleyen birinci el bir kaynak durumundadır (7-8).

Bu çalışmada cinsiyet-mekân ilişkilerini incelemek için kaynak-yazar olarak Ayla Kutlu'nun *Zehir Zıkkım Hikâyeler* kitabının seçilmesinin nedeni, öykülerin odağındaki kadınların kimlikleri üzerinde coğrafyanın ve tarihsel koşulların ne denli etkili olduğunun görülmesidir. Kutlu, *Şiire ve Öyküye Yolculuk 4* adlı ortak kitap (2007) içinde yer alan bir yazısında “sanatçının tanıklığı ya somut, gerçek ve yaşanmış bir tanıklıktır; ya da biraz daha uzaktaki türden bir gözlemci tanıklığı olabilir. Sanatçı o zamanda yaşamamıştır. Bire bir tanıklık edecek kadar yakın mekânlarda da olmayabilir. Kırılmanın örseleyen yükünü çeken insanlar grubunun içinde bulunmayabilir. Bu durumlar bile engel değil” demektedir. Kutlu “Yaşanmışlığın izleri mekânda görünüyorsa yahut yaşamın doğal yürüyüşüne göre sapmalar oluştuğunun kaydı tutulmuşsa... Sanatçının bunu başarıyla yansıtabileceğine inanabiliriz. Sonraki kuşaklara kırılmanın etkilerini bir miras olarak değerlendirme olanağını sağlayabilme yeteneğine sahip kimliklerdir onlar” diye ekleyerek öykü oluşturma sürecinde mekânın önemini vurgular (akt. Soyşekerci). Kitaptaki öykülerden “Matmazel Dimitra'nın Bitmemiş Hikâyesi”nin seçilme nedeni ise öyküdeki mekânın yaşanan mekân olmanın ötesinde zengin çağrışımlarla yüklü olması ve ana izleklerden olan “ev”in hem gerçeklik düzleminde hem de simgesel düzlemde okunmaya elverişliliğidir.

Toplumsallık, Cinsiyet ve Mekân İlişkisi

Simone de Beauvoir'ın 1949 yılında yayımlanan *İkinci Cins* adlı kitabının 1970'teki ilk Türkçe çevirisi üç ciltten oluşur ve *Kadın* genel başlığıyla dilimize kazandırılmıştır. Bu kitap Fransa'da basıldığı 1949 yılından bu yana feminizm ve toplumsal cinsiyet alanlarında çalışanlar için bir başyapıt olmuştur. *İkinci Cins* kadınlığın sosyal bir yapı olduğu konusunda ısrar eder. Bu eserinde Beauvoir “insan kadın doğmaz: sonradan olur. İnsan dışisinin toplum içerisindeki görünüşünü belirleyen biyolojik, ruhsal ve iktisadi bir yazgı yoktur; erkekle kadınsı erkek denen iğdiş edilmiş cins arasındaki bu ürünü yaratan uygarlığın tümüdür,” demektedir (231). Donovan, *Feminist Teori* adlı çalışmasında Beauvoir'ın ataerkil kültürde erkek ya da eril olanın olumlu ya da norm olarak kurulduğunu, kadın ya da dişil olanın olumsuz, esas olmayan, normal dışı, yani kısaca Öteki olarak kurulduğunu ortaya koyduğunu söyler (232). Beauvoir'ın açıklamalarından anlıyoruz ki ikili karşıtlıklar üzerinden tanımlanan kadınlık ve erkekliğin temelinde hiyerarşik bir yapı vardır. Beauvoir'a göre, “İnsanlık erildir ve erkek kadını kendisi için değil erkeğe göre tanımlar; kadın özerk bir varlık olarak görülmez. Erkek kadına referansla değil, kadın erkeğe referansla tanımlanır ve farklılaştırılır. Kadın rastlantısal olandır, özsel olana karşı özsel olmayan varlıktır. Erkek özne'dir, mutlak varlıktır; kadınsa ‘öteki cins’tir” (17). Bu bağlamda *İkinci Cins* cinsler arasındaki hiyerarşinin nasıl oluştuğunu tarihsel olarak kavranır hale getirmeye çalışır.

Beauvoir'ın kadınlık ve erkekliğin kültürün bir kurgusu olduğu söylemleri 1950'lerde dünyada geniş yankı uyandırmış ve sonradan "toplumsal cinsiyet" olarak adlandırılacak kavramın temellerini atmıştır. İnsan, toplumsal bir varlık olduğuna göre ve toplumsallık denen alan iktidar tarafından her daim cinsiyet ilişkileriyle kurulduğuna göre asıl mesele kadınlık-erkeklik kurgusundan çok toplumsallığın nasıl kurgulandığı ve cinsiyetle nasıl ilişkilendirildiğidir. 1960'lardan bu yana feminist akım cinsiyet ve cinsiyet ilişkilerinin sabit olmadığını, bir süreç olarak tanımlanabileceğini ileri sürer. Ayten Alkan, *Cins Cins Mekân* adlı çalışmada yer alan "Cinsiyet Dinamiklerinin Peşinden Mekânın İzini Sürmek" başlıklı makalesinde süreci şöyle özetler:

İlk olarak 1972 yılında Ann Oakley, "toplumsal cinsiyet"i "cinsiyet"le ilintilendirerek ama farklılaştırarak da tanımladığında, cinsiyet değişkenini göz ardı etmeyecek bir toplum kuramı açısından keskin dönüm noktalarının da önünü açmış oldu. Bunlardan birincisi, biyolojik belirlenimciliğin/özcülüğün reddedilmesiydi. İkincisi, kadın/erkek bölünmesinin iki yanında aynı kavram altında bir araya getirilmesi yoluyla "ilişkisellik"in vurgulanması, "kadın sorunu" kavramsallaştırılmasından uzaklaşarak, bir "toplumsal sistem"e "toplumsal ilişkiler bütünü"ne dikkat çekilmesiydi. Böylelikle, üçüncü olarak, içsel farklılaşmalarla çelişkileri bünyesinde barındıran, durağan tanımları reddeden, dikkatini sürece ve devingenliğe çeviren bir kavrayış mümkün oldu (12).

Yine aynı makalede Alkan, mekânın toplumsal olarak üretildiğini, olayların geçtiği yer (locus) ile toplumsal failerin ve davranışsal birimlerin yöneldiği şey (focus) olma özellikleri arasındaki diyalektiğin ürünü olduğunu, toplumsal failerin etkinlikleriyle (yeniden) yapılandığını, (yeniden) üretildiğini ve dönüştüğünü söyler. Toplumsal failerin nesnel ve öznel deneyimlerinin mekâna anlam yükleyip onu (yeniden) tanımladığını, öte yandan mekânsal biçimlerin de failerin davranış kalıplarında belirli etkiler yarattığını ifade eder ve bütün bu süreçler belirli yapısal ve tarihsel koşullar altında gerçekleşir, der (9). Alkan'a göre cinsiyet tanımlarıyla ilişkilerinin zaman ve mekân içinde değiştiğini görmemiz, bu tanım ve ilişkilerin "yer"le yakından bağlantılı olduğunu da görmemizi sağlar. Cinsiyet rollerinin toplumsal yapılandırılması sürecinde mekânsal ayrışmalar ve mekân önemli bir etkidir. Mekân, cinsiyet ilişkilerinin ve toplumsallığın yapılandırılmasında etkin olmakla birlikte yansıtma ve dönüştürme işlevlerine de sahiptir (12-13).

Cinsiyet ilişkilerinin ve toplumsallığın yapılandırılmasında mekânın işlevselliğinin kavranmasına eleştirel bir bakış açısı getiren Lefebvre, *Mekânın Üretimi* adlı çalışmada mekânın pasif, boş bir şey olarak düşünülmemeyeceği için bir ürün olduğunu ve üretime müdahale ettiğini söyler. Hem ürün hem üretici olan mekân, toplumsal ilişkilerin üretimine

etki ya da tepki yoluyla katıldığı gibi bu ilişkilerden etkilenerek üretilmiş toplumsal bir mekâna dönüşür. Mekânın toplumsallıkla iç içeliği kültürel olarak üretildiğini ve zaman içinde değiştiğini gösterir. Kısaca, mekân toplumlarla birlikte değiştiği için, mekânın algılanışı, tarihsel ve kültürelidir (23-25). 1960'lı yıllardan itibaren Marksist kentbilimcilerin ileri sürdüğü toplumsal bir ürün olan mekânın ideolojik ve politik süreçlerden ayrı düşünülmeceği görüşü cinsiyetçi süreçlere toplumsallık ve mekân bağlamında bakmamızı sağlamıştır (Alkan 13). Fakat mekânı üretim ilişkileri temelinde değerlendiren Lefebvre, Castell ve Harvey gibi Marksist kentbilimciler kapitalist üretim ilişkilerine ve sınıfsal çelişiklere odaklandıkları için bütün toplumsal eşitsizliklerin kökeninde kapitalizmin yattığını düşünürler. Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* adlı çalışmasında Christine Delphy'nin, kadınların tarihsel süreçte uğradıkları cinsiyet ayrımcılığının ve ezilmişliğinin kapitalizmden çok önce başladığını fakat eşitsizliğin kapitalizm kapsamında bütün sınıflarda yaşandığını ifade ettiğini söyler (Connell 76-78). Farklı sınıflardaki kadınlar, farklı çıkarlara sahip oldukları için kapitalistlere karşı ortak bir sınıf mücadelesini nasıl sürdürecektir? Kadınların tabi kılınmaları, emeğin ücretlendirilmesi, eğitim, iş, özel-kamusal alan çerçevesinde incelendiğinde eşitsizliğin hangi sınıfta ve kültürde olursa olsun tüm kadınları etkilediği görülmüştür. Mekân sadece sömürüyle oluşan sınıfsal eşitsizliğin üretildiği alan değil cinsiyet eşitsizliğinin de üretildiği alandır.

Feminist kuramcılar mekânı ve mekânsal süreçleri cinsiyet ilişkileriyle bütünleştirerek cinsiyet konumları, ilişkileri ve dinamiklerinin mekânsal biçim ve süreçlerin temel bir unsuru olduğu gerçeğini açığa çıkarmışlardır (Alkan 14-15). Serpil Çakır, *Cins Cins Mekân*'da yer alan "Osmanlı'da Kadınların Mekânı, Sınırlar ve İhlaller" başlıklı makalesinde, fiziksel mekânın, bir toplumda kadın ve erkeğin yaşam deneyimini, bunun kapsamını ve sınırlarını belirleyen önemli bir gösterge olduğunu ifade ederek burada sadece iki cinsin günlük hayatına ilişkin somut deneyimlerin verilerini değil, aynı zamanda devletle bireyin ilişkisinin nasıl kurulduğunu da görebileceğimizi söyler (76). Çakır'a göre mekânla cinsiyet arasındaki ilişki basit bir ilişki değil, toplumları ve bireyleri biçimlendiren temel bir egemenlik ve iktidar ilişkisidir (76). Toplumsal cinsiyet, toplumsallaşma süreci ve kültürün içinde edinilen kadın ve erkek olma özelliklerini anlatan bir kavramdır. Kadınların ve erkeklerin toplumda üstlenmiş oldukları işlerin, yerine getirdikleri rollerin doğal ve kendiliğinden bir işbölümünün sonuçları olmaktan çok, kültürel olarak belirlenmiş ve zaman içinde değişebilir olduğunu gösterir. Mekânsal düzenleme, bütün bu boyutlarıyla özgün bir toplumsal pratiğin içinde yaşanan yer gösterir. Sadece bir "yer" imlemesinin de ötesinde, mekânın kurgulanması bir yönüyle de dayatılan toplumsal rollerin içselleştirilmesine yönelik olarak, mekânların hafızalara nakşedilme sürecini de ortaya çıkarır (79).

Kentsel mekân; toplumsal cinsiyet, sınıf ve din kimlikleri gibi özelliklerin konumlandığı yerdir. Mekân-insan ilişkisi ve buradaki yaşam pratikleri basit bir sonuç olmaktan öte, politik ve

ekonomik sonuçları olan bir toplumsal belirlenmişlik halini ortaya koyar. Toplumsal cinsiyetle mekân arasındaki ilişki, zamanla cinsiyet rollerindeki ve tanımlarındaki değişime paralel olarak farklılaşabilir, kaynakları kullanabilme, etkinlik ve devingenlik gibi hallere etkiye bulunabilir (Alkan 71-95). Kentin mekânsal tarihi ile kadın tarihi iç içedir. Bu ilişkinin ekonomiyle, siyasetle, velhasıl tüm yönleriyle bağlantılandırılarak açığa çıkarılması önemlidir ve bu işi feminist araştırmacılarla akademisyenler üstlenmiş durumdadırlar (Çakır 99).

“Matmazel Dimitra’nın Bitmemiş Hikâyesi’nde Mekân-Toplumsal Cinsiyet İlişkisi Analizi

Ayla Kutlu’nun 2001 yılında yayımlanan *Zehir Zakkım Hikâyeler* kitabı iki bölümden oluşur. Birinci bölümdeki öyküler “Yabancılıklar”, ikinci bölümdeki öyküler “Kadınlar ve Kuyular” başlığı altında bir araya getirilmiştir. Öyküler, cinsel farklılıkları biyolojik indirgemeciliğe yaslayan ataerkil düzenin kadını hangi yollarla erkeğin ötekisi olarak kurguladığının görülmesine olanak sunduğu gibi doğa/kültür, beden/akıl, özel alan/kamusal alan vb. ikili karşıtlıklar yoluyla her iki cinsin nasıl ayrıştırılarak kendilerine ve birbirlerine yabancılaştırıldığını gözler önüne serer. İskenderun ve Hatay çevresinde geçen öykülerde yazar, kadın karakterleri yaratırken kadınların mekânda bıraktıkları izleri sürmüş ve birçok öyküde mekân kurucu öge olarak öne çıkmıştır. Edebi metinlerdeki mekânları, imgelem aracılığıyla yeniden inşa edildiği için temsili mekânlar olarak niteleyen Lefebvre’ye göre *mekân temsillerine* (yazarın vurgusu) daima görel ve dönüşüm halinde olan (öğrenilenlerle ideolojinin karışımı olarak) *bilgi* (yazarın vurgusu) nüfuz eder. Dolayısıyla bu temsiller gözden geçirilebilir olsa da neseldir, doğru mu yanlış mı olduğunun yanıtı yoktur; çünkü tasarlanmaktan çok yaşanmış olan temsil mekânları ne tutarlılığa ne de bağlantıya mecburdur. İmgelemin ve sembolizmin nüfuz ettiği bu mekânların kökeninin tarih olduğunu, hatta bir halkın ve halka mensup her bir kişinin tarihi olduğunu ifade eden Lefebvre, edebiyatın mekânı keşfetmenin en iyi aracı olduğunu ileri sürer (70). *Zehir Zakkım Hikâyeler*’deki kadınlar toplumsal belleğin izdüşümleridir denebilir; çünkü çağına tanıklık eden bu öykülerde kadınların farklı kültürlerden ve inançlardan gelmelerine karşın özcü bir yaklaşımla nasıl aynılaştırıldıkları, varoluşlarının baskı ve sindirme araçlarıyla nasıl engellendiği görülmektedir.

Gürhan Tümer, *İnsan-Mekân İlişkileri ve Kafka* adlı yapıtında Merleau’nun “varoluş mekânsaldır” sözüne gönderme yaparak, mekânın evrenin en temel, en önemli öğelerinden biri olduğunu ve evreni bu öge dışında, ondan soyutlayarak düşünmenin, hiç değilse biz insanlar açısından söz konusu olamayacağını, mekân içinde var olan maddenin yine mekân içinde varlığını sürdürdüğünü söyler (2). Bu makalede varoluşun mekânla doğrudan ilişki içinde olduğu savından yola çıkılarak “Matmazel Dimitra’nın Bitmemiş Hikâyesi” mekân ve toplumsal cinsiyet bağlamında incelenecektir; çünkü ataerkilliğin toplumsal ilişkiler

aracılığıyla düzenlediği erkeklik ve kadınlık kurguları ancak mekânda anlam kazanır; bu nedenle mekân kendi başına varlığı olan bir alan değil toplumsal ilişkiler tarafından inşa edilen bir nesnedir. Kadınlarla erkeklerin deneyimlerini, deneyimin kapsamını ve sınırlarını belirleyen mekân aynı zamanda bu ilişkiler yoluyla cinsiyet kazanır. Mekânın cinsiyeti, bir yandan da iktidarla bireyin ilişkisinin nasıl kurulduğunu görmemize olanak sağlar.

Öykü, “Dimitra”, “Matmazel Dimitra” ve “Matmazel Dimitra’nın Bitmemiş Hikâyesi” başlıklarını taşıyan üç bölümden oluşur. Birinci bölümde Dimitra’nın çocukluk döneminde babasından gördüğü baskı, öykü karakterlerinden Birsen ablanın gözünden anlatılır. Yazar-anlatıcının aktardığı ikinci bölüm Dimitra’nın eve kapatıldığı genç kızlık dönemidir. Bu bölümde Dimitra yaşamı sorgulamaya, erkeklerin ve özellikle babasının evdeki tahakkümünü görmeye başlar. Son bölümde Matmazel Dimitra’nın ona dayatılan gerçekliğe direnişi anlatılır.

Öykünün odağında Nadya Hanum ile Kirye Dimitri’nin beş kızından en büyüğü olan Dimitra yer alır. Dimitra’nın “yüzü dertli bir kadın yüzü, gövdesi cüce gövdesidir sanki” (Kutlu 49). Bakışları yaşından olgun olduğunu belli eden, pek konuşmayan bir kızdır. Dimitra’nın babası Kirye Dimitri evin geçimini simit ve kahke yaparak sağlar, ölmeyecek kadar kazanır. Annesi Nadya Hanum sürekli karalar giyen, evde gölge gibi dolaşan ve bir erkek çocuk doğuramadığı için eşinden sürekli dayak yiyen bir kadındır. Nadya Hanum, tüm gün boyunca evde ev işleriyle meşguldür; çok nadir olarak onu evin dışında başka bir mekânda görebiliriz. Komşu kadın Birsen, Dimitra’yı ilk gördüğünde on altı, on yedi yaşlarında yeni gelindir; Dimitra ise altı yaşındadır. Bahçelerinin arka duvarları bitişiktir. Komşu kadın dev apartmanlar arasında müstemilat denilen bir kulübede yaşar. Birsen, Dimitra’nın yalnızlığını anlayan ve uğradığı haksızlıklarda onun yanında olan tek kişidir. Küçük kızın kendini güvende hissettiği tek yer Birsen’in bahçesidir; o bahçede sohbet eder, birlikte iş yaparlar. Çocuğu olmayan Birsen, eşi tarafından horlanır ve üstüne bir kadın getirilerek aşığlanır. Birsen ile Dimitra farklı kültürlerden gelmelerine rağmen birbirlerinin dertlerine ortak olurlar. Birsen, Kirye Dimitri’nin zalimliğinden Dimitra’yı korur, Dimitra da Birsen’in yalnızlığını paylaşır. Böylece bu çok farklı iki kadın arasındaki dayanışma güzel bir dostluğun kurulmasını sağlar. Okula gönderilmeyen Dimitra, terzi Nurvefa Hanım’ın yanına verilir; bu arada Nadya Hanum bir oğlan doğurur. Ev halkı sevinçten deliye dönerken Dimitra bu duruma aldırış etmez. Dimitra işinde ustalaşınca, müşterilerin ilgisi artar. Bu durum Nurvefa Hanım’ı rahatsız eder, aralarında anlaşmazlık başlar; fakat Dimitra’nın asıl derdi babasıyla. İş dönüşü peşine bir oğlan takıldı diye eve kapatılınca evde konu komşuya dikiş dikmeye başlar.

Babası genç yaşta ölünce evin geçimini ve kardeşlerinin sorumluluğunu Dimitra üstlenir. Zamanla kız kardeşleri bir bir evlenirler. Uzun zaman evden çıkmayan Dimitra bu dönemde dikiş dikmenin yanı sıra bol bol kitap okur ve yaşadıklarını sorgulamaya başlar. Bir gün karşı apartmanın balkonundaki Cengiz’i fark eder ve ona âşık olur. Dimitra ilk kez var olduğunu,

karşı cins tarafından görünür olduğunu duyumsar. Bu arada ünlü bir terzi olmuş ve iyi para kazanmaya başlamıştır. Öte yandan evin son çocuğu ve tek oğlu Nikola, içedönük bir kişiliğe sahiptir. Toplumun beklentilerinden uzak, kendine ait bir dünyada yaşar. Nikola da Dimitra da yalnızdır; Dimitra aralarındaki uzaklığı fark ederek ona yakınlaşmak ister ama gecikmiştir. Nikola yaşamına son verir. Nadya Hanum Nikola'nın ölümüyle yıkılır, doğduğu andan itibaren sürekli onu kaybetme korkusu yaşamış ve korktuğu şey başına gelmiştir.

Dimitra kırk yaşına girdiği gün okuduğu bir kitaptan etkilenerek, tam yirmi beş yıl sonra ilk kez sokağa çıkar. Deniz kenarında eniştesiyle karşılaşınca aile fertlerinin sert tepkilerine maruz kalır. Onları yaşamına karıştırmamakta kararlıdır ve yıllar sonra elde ettiği özgürlüğü korumak için her akşamüstü sokağa çıkmaya başlar. Bir gün Cengiz'le karşılaşınca sokağa çıkma isteğinin onunla ilgili olduğunu anlar. Karşısındaki Cengiz'in, hayalindeki Cengiz'den farklı olduğunu görür; Cengiz'in gözünden kendine baktığında ise yaşanmamış yılların acısını hisseder, kendini zavallı bulur. Ondan ayrıldıktan sonra yeni ve lüks bir işyeri açmayı hayal eder. Elli yaşına geldiğinde yaşlı bir antikacı talibi olur; fakat ailesi buna da karşı çıkınca evin demir kapısını kilitler ve o güne kadar kendisine armağan edilen tüm kumaşları birbirine dikerek evi kumaşlarla kuşatır ve böylece kendini yeniden eve kapatır.

Dimitra: Hegemonik Erkeklğin Duvarları İçine Hapsolan Kadınlar

Nadya Hanum'la kızları evin ve bahçe duvarlarının onları dış dünyadan soyutladığı bir yaşam içinde, herkesten uzak, Kirye Dimitri'den şiddet görmektedirler. Ev, içerisi ve dışarısının sorunsallaştığı temel mekân olarak kurulmuştur. Öykünün başlangıcında Dimitra iç mekânda (evde) anlatılır, ev dışarıya bahçeyle açılır, o da duvarlarla çevrilmiştir. Öykü yan komşu Birsen'in seslere dayanamayarak bahçe duvarından atlayıp kapıyı çalmasıyla başlar.

Sıcak bir geceydi. Bahçenin serinliğinden, sokağın sıkışık sıcağına çıkınca bayılacağım sandım. Benim herif ardımdan yetişmeye çalıştı. Ceviz silkeler gibi silkeledim. Kapıyı kibar kibar çaldım. Herif bağıra bağıra geliyor. Belli ki karşısına çıkacak olanı da bir güzel benzetecek. Kapıyı açmasıyla, olanca bedenimle beni gördü, lafını, kabadayılığını yutuverdi. Açtığı kapının ardına sindi.

– Gürültünüzü duydum da o sebeple geldim. Limon varsa madamadan isteyecektim, dedim (Kutlu 49-50).

Eve, iç/dış karşıtlığı açısından bakıldığında evin duvarları iç ve dış kavramlarını kuran ve bunların birbirinden ayrı tutulmasını sağlayan sınırdır. Eve dıştan bakıldığında ona sıcak bir yuva, güvenli bir aile ortamı özellikleri atfedebilir; çünkü ev bireyi dış dünyanın tehlikelerinden korur. Evin duvarlarla çevrili korunaklı yapısı bireyi, dışarıda olduğu varsayılan söz konusu tehlikelerden korurken varoluşun ve özgürleşmenin önünde bir engel de olabilir. Connell,

Toplumsal Cinsiyet ve İktidar adlı yapıtında toplumsal cinsiyetin başta aile olmak üzere her türlü kurumda bulunduğunu ve bu kurumlar için sistematik bir öneme sahip olduğunu söyler. Ona göre ataerkil iktidar, aileden toplumun temeli olarak söz eder; fakat aile toplumun temeli olmanın ötesinde en karmaşık ürünlerinden biridir. Aile, birçok açıdan bir tuzak olduğundan onu ve toplumsal cinsiyeti anlamak için evin içine girmek gerekir (181-186).

Evin ve ev içi ilişkilerin özel alan olarak görülmesi, kadınlara erkekler tarafından uygulanan baskı ve şiddetin görünürlüğüne engeller. Oysa evin kendisi kadın üzerinde baskı kuran, onu denetleyen, sınırlayan bir mekanizmaya dönüşebilir. Öyküde ev, Nadya Hanum ve kızları için sıcak aile ilişkilerinin olduğu güvenli bir mekân olmaktan çok, şiddet gördükleri bir yerdir. Kirye Dimitri evde iktidar kurmak için eşine ve kızlarına şiddet uygular. Bu duruma Nadya Hanum niçin karşı çıkmaz, Kirye Dimitri bu gücü nereden alır? Dört duvar arasında yaşayan kadınların sadece benzerleriyle ilişki kurmaları onları yalnızlaştırır ve sürdürdükleri yaşamın bir yazgı olduğunu düşünmelerine neden olur. Nadya Hanum içinde bulunduğu durumu içselleştirdiği için Kirye Dimitri'ye karşı çıkmaz. Ataerkil değerleri içselleştirerek kimliklerinin bir parçası haline getiren kadınlar, bu değerleri kendi benlik duygularıyla bütünleştirerek yaşamları boyunca sürdürürler. Connell'e göre ataerkil iktidarın geniş ölçekte sürdürülebilmesi, sertlik ve hükmetmeye ilişkin aşırı erkeksi bir idealin kurulmasını gerektirir. Toplumsal ilişkiler bir grubun egemenliği üzerine kurulmuştur. Bu grup iktidarla ilişkide olan ayrıcalıklı erkek grubudur (129). Kirye Dimitri'nin ev içindeki edimleri hegemonik erkekliğin özelliklerini taşır. Dimitri, gücünü iktidarla ilişkide olan bu ayrıcalıklı gruptan alarak evde mutlak iktidarı kurar.

Gözleri ağlamaktan kan çanağına dönmüş kız, pustuğu pencere dibinden çıktı. Odaların birinden de iki hamsi yavrusu görüldü. Aralarında üç parmak, iki parmak olan hamsiler ablalarının peşinden yine içeri girdiler. Senin Matmazel Dimitra onların en büyüğü. Öbürleri Mariya, ile Flora. Vivet de var ama, daha bebekti o zaman.

Gözleri kızarık büyüğün ardından ufaklar da birer limon uzattılar. O zaman çok toyum amma, onları zor durumdan kurtardığım için duydukları hoşnutluğu gözlerinden okudum (Kutlu 50).

Birsen, o gece sınırı aşarak Kirye Dimitri'nin Nadya Hanum ve Dimitra'ya uyguladığı şiddete sessiz kalmaz, aynı zamanda Nadya Hanum ve kızlarına yalnız olmadıklarını hissettirir. Toplumda dönüşüm ancak kadınların kendilerine uygulanan baskının ataerkil sistemin üretimi olduğunu ve bunun erkekler aracılığıyla olduğu kadar bu değerleri içselleştiren kadınlar aracılığıyla da yaygınlaştırıldığını fark etmeleriyle başlar. Birsen, şiddet aracılığıyla kurulan baskının temelinde neler yattığını bilmese de bu duruma kayıtsız kalamaz.

Kiryeye Dimitri'nin kızlarına ve eşine şiddet uygulamasının bir nedeni de erkek çocuğunun olmayışıdır. Birsene, komşularının erkek çocuğu olmadığı için dertlenmesine anlam veremez ve Kiryeye Dimitri için “sanki Karun da malları ortada kalacak,” der (Kutlu 51). Toplumun erkekten beklentisi ailesini geçindirecek parayı kazanması ve soyunu sürdürmesi için de bir erkek çocuğa sahip olmasıdır. Bu aynı zamanda erkeğe saygınlık kazandırır ve erkeğin toplumda kabul görmesini sağlar. Birsene'in Dimitri'ye duyduğu kızgınlıkla ağzından dökülen sözler erkek çocuğa verilen değeri gösterir: “Sanki oğlan doğurtursa taşığı üçe çıkacak. Aptal herif, oğlunun çükünü başına taç diye takıp dolanacak mısınız?” (Kutlu 51). Ataerkil toplum, “Erkek adamın erkek oğlu olur” söylemiyle hem kız çocuklarını değersizleştirir hem de hegemonik erkekliğin gereklerini ortaya koyar. Soyun devamlılığının erkek cinsiyetine bağlanması erkek çocuğu doğuştan kız çocuğa üstün kıldığı gibi babaya da statü kazandırır. Birsene, Kiryeye Dimitri için, “sonradan anlamıştır, taç olacak çocuğu kimmiş amma, o günlere kadar bu Dimitra taş yedi, taş sıçtı” diyerek Dimitra'nın uğradığı ayrımcılığı ve haksızlığı anlatır (Kutlu 51).

Dimitra için ev, şiddetin ve yok sayılmanın mekânı olur. Okula başlama yaşı gelip geçtiği halde Kiryeye Dimitri Mariya'yı okula yazdırır fakat Dimitra'yı yazdırmaz. Onu dalgın olmakla suçlayarak diğerlerinden ayırır. Dimitra sadece erkeklerle değil kız kardeşleriyle de eşitsizlik içindedir. Evin geçimini sağlayacak kadar para kazanamayan Dimitri, büyük çocuk olduğu için Dimitra'ya sorumluluk yükler. “Kız okutmak da ne demekmiş? Okusun da gözlerini kör mü etsin? Bu öbürleri gibi değil, daldı mı top patlasa daldığı şeyden kopmaz. Madem büyük evlat oldu, ekmeğimizin ucundan o tutacak. Boynunun borcu bu,” der Kiryeye Dimitri (Kutlu 52). Annesinden yardım bekleyen Dimitra ondan umudu kesince kendisine yapılan haksızlık karşısında babasına diklenir. Kiryeye Dimitri, Dimitra'yı kaldırıp kaldırıp yerlere çalar. Dimitra duvardan atlayıp Birsene'in bahçesine dalar. Bu sefer sınırı aşan Dimitra'dır. Duvar hem gerçek hem simgesel düzlemde sınır işlevi görür. İçine alma, hapsetme vb. anlamlar ürettiği gibi aynı zamanda, sınırın aşılması anlamlarını da üretir. Toplumsal ilişkiler ağında birey, görünmeyen duvarlarla da sınırlandırılır. Birsene ile Dimitra'nın dostluğu bu sınırın karşılıklı olarak aşılmasıyla başlar. Komşu kadın onun için bir sığınak olur, hatta babasının dayığından kaçıp saklandığı Birsene'in eteğinin altı sıcak bir yuvaya dönüşür. Evde bulamadığı sıcak ve güvenli yuvayı Birsene'in eteğinin altında bulur.

Bir zaman sonra Dimitra, eve ekmek sokacak bir zanaatı olsun diye terzi Nurvefa Hanım'ın yanına verilir. Başını önüne eğer, sanki duvar badanalarının altındaki bir yolda gidirmiş gibi görünmemeyi becererek sessizce Nurvefa Hanım'ın evine taşınır. Başı önde yürümek çok eski çağlardan beri, öteki olanların hayatta kalma yollarından biridir. Özel alandan kamusal alana geçilmesine rağmen bu alanın sınırları içeriden çizilmiştir. Evde baba tarafından şiddet aracılığıyla kurulan baskı sokağa da taşar ve Dimitra'yı görünmez kılar. Dimitra için evin sınırları dünyanın sınırları haline gelir. Kadın bedeninin dünyayla olağan ve doğrudan bir ilişki içinde olmamasının nedeni erkek iktidarının kadın bedenini denetlemesinden başka ne

olabilir ki? Sokak, erkek iktidarının mekânı olduğu için kadınlar evin dışına çıktığı andan itibaren erkeklik bariyerlerine çarparlar. İktidar, kadınların bu alandaki görünürlüğü, kurduğu hegemonik erkeklikle denetler. Sokağı kadınlar için tehlikeli hale getiren erkek egemen toplum, kadının özel alanla sınırlandırılmasını meşrulaştırarak aynı zamanda mekânı da cinsiyetlendirir. Toplumun normlarını (sınırlarını) içselleştiren Dimitra, kendi kendini denetlemeye başlar; çünkü normun dışına çıktığında şiddet yoluyla cezalandırılacağını öğrenmiştir.

Dimitra için hem içerisi (ev), hem dışarı (sokak) sessizleştirilmenin de mekânıdır. Nurvefa Hanım, kızların konuşmalarına, hele gülüşmelerine izin vermez. Bu sistemde sadece erkeklerle kadınlar arasında eşitsiz bir yapı yoktur; aynı zamanda kadınlarla kadınlar arasında da hiyerarşik bir yapı vardır. Nurvefa Hanım'ın eril bir kimlikle kızlar üzerinde egemenlik kurması, iş yaşamında toplumsal kabul görebilmek için hegemonik erkekliğin araçlarını (sessizleştirme-denetleme) kullandığını düşünmemize yol açar. Erkeklik toplumsal yaşamın her alanına sinerek kadınları da kuşatır, iş yaşamında kadın kimliğiyle var olamayan kimi kadınlar erilleşmek zorunda kalırlar. Erkeklerle aynı düzeyde olmasa da kadınlar da baskı araçlarını kullanırlar; yalnız arada önemli bir fark vardır ki erkeğin erilliği doğuştan kültürel olarak onun bedenine aktarıldığı için doğal olduğu varsayılır. Erkeğin erilliği o kadar normalleştirilir ki üzerinde konuşulmaz bile. Birsen, bu sessizleştirmeye isyanını şöyle dile getirir: “Yazık değil mi yavrucaklara? Sabah sekiz olmadan evlerinden çıkan, ortalık kararırken dönebilen çocuklar bunlar. Bütün gün sus, sus, sus. Gece evde babanı kızdırmamak için sus. Kız çıldıracak” (Kutlu 55). Sibel Irzık ve Jale Parla, *Kadınlar Dile Düşünce*'nin önsözünde ataerkil ideolojilerin, kadınların varoluşunu mahremiyet, sessizlik, doğallık, gizem gibi kavramlarla tanımlayarak dil ötesi, daha doğrusu dil öncesi bir alana hapsettiklerini, kamusalın karşıtı olarak kurguladıklarını söyler ve kadınlar üzerindeki etkilerini şöyle anlatırlar: “Bu kurgu kadınların sesleri, kimlikleri, bedenleri üzerinde uygulanan denetimin en önemli dayanaklarından biridir, çünkü kadınların kamusal alanda kendi varlıklarını görünür, duyulur kıldıkları her durumda, kendi doğalarına aykırı bir şey yapmakta oldukları, uygunsuz bir biçimde dikkat çekerek kendileri hakkındaki sözleri kışkırttıkları, örtülü tutularak saflığının korunması gereken bir varlığı açıp sergiledikleri için çirkinleşip rezil oldukları anlamına gelir” (7).

Bir akşam eve dönüş yolunda Dimitra'nın ardına bir oğlan takılır. Tesadüfen bunu gören Dimitri ateş yutup ateş saçarak: “Bu kadar öğrendiğin yeter. Bu hürriyet de sana fazla,” der (Kutlu 60). Sokağın çoğunlukla bir kurum olarak düşünülmediğini ifade eden Connell'e göre, “sokak aslında belirli toplumsal ilişkilerin olduğu, kesin sınırları olan toplumsal bir çevredir. Işık çalıp laf atma gibi görece hafif tacizlerden fiziksel sarkıntılık ve tecavüze kadar, kadınlara yönelik pek çok sindirme eyleminin gerçekleştiği ortamdır. Sokağın kadınlar için tehlikeli olmasının nedeni erkeklerin işgali altında olmasıdır, bu nedenle kadının yeri evidir. İktidarın

aile üzerinden kurguladığı toplumsal cinsiyet ilişkilerinin yapılarını gösterdiği için sokak, cinsel politikanın kayıt defteridir. Evden ayrılan yanı çeşitliliği, farklılığı içeriyor olmasıdır” (198-200). Dimitri bu olaydan sonra günlerce kızını döver ve eve kapatır. Sokağın tehlikeli oluşunun nedeni üzerinde konuşulmaz, sorumluluk erkeğe değil doğrudan kadına yüklenerek erkeklerin erilliğinin üzeri örtülür. Erkeklik iktidarının yarattığı baskı sonucu ortaya çıkan sorunlar kadından kaynaklanıyormuş gibi dile getirilir. Bir erkeğin Dimitra'nın peşine takılması onun suçu mudur? Cezalandırılması gereken neden Dimitra'dır? Çünkü Dimitra bir kadındır ve sadece kadın olduğu için cezalandırılır. Kadınların kadın oldukları için uğradıkları haksızlıkların temelinde toplumsal cinsiyet ayrımcılığı yatar. Aksu Bora, “Toplumsal Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık” başlıklı makalesinde “toplumsal cinsiyet ayrımcılığının yaratılmasında ve sürdürülmesinde çeşitli araçlar kullanılır ve bunların başında şiddet gelir. ... ‘Yanlış’ zamanda ‘yanlış’ yerlerde bulunmanın, ‘yanlış’ giysiler giymenin, ‘yanlış’ şeyler söylemenin şiddete yol açabileceği bilgisi, kadınların belirli davranışlardan kaçınmalarına, yaşam alanlarını daraltmalarına yol açar” der (11). Dimitra evde, işyerinde, sokakta, kısacası her yerde toplumsal cinsiyet ayrımcılığının araçlarıyla sindirilir. Bu ayrımcılık iç’te (evde) başlar, suya atılan bir taşın halkaları gibi dış’a, kamusal alana, tüm mekânlara yayılır.

Kızı sokakta bir erkekle görüldüğü için evdeki ve toplumsal alandaki iktidarı zayıflayan Dimitri “Kızlarım arkalarında çıkan gibi oğlanlar dolaştırırlarsa kim beni sayar, kim beni kiliseye alır, kim kızlarımı karı diye seçer kendine?” der (Kutlu 60). Dimitri'nin bu sözleri onun kimliğinin erkek egemen toplumun beklentileriyle şekillendiğini göstermektedir. Dimitri'nin erkeklik alanında var olabilmek için bir gruba, bir cemaate ait olmaya ihtiyacı vardır ve bu alandaki saygınlığı, varoluşu, grubun, cemaatin beklentilerini yerine getirmekle doğrulanır. Erkek, iktidarını, kadın bedeninin denetlenmesi üzerine kurduğu için Kirye Dimitri, kendi çıkarlarını korumak adına “Namusumu beş paralık ettirmem,” (Kutlu 60) der. Dile yerleşmiş olan bu kalıp sözler ayrımcılığı pekiştiren dilsel kodlardır. Ataerkil düzen, namuslu kadın, namussuz kadın kalıp yargılarıyla cinsiyet ayrımcılığını pekiştirdiği gibi mekânları da cinsiyetlendirir. Dışarının (sokak) sınırlarının da içeriden (ev) inşa edildiği görülmektedir. Ayten Alkan'a göre sınırlar, “düzenin hatlarını çizmek, belirlemek, belirginleştirmek, farklı toplumsal grupları ayırmak, ayrıştırmak ve onlar arasındaki ilişkileri tanzim etmek için var. Aynı zamanda ihlal edilmek için de. Kadın bedeni, bütün bunların düğümünde duruyor” (18). İçeriden inşa edilen ve kamusal alanda da sürdürülen bu sınırlar normları belirleyerek içine alma ve dışarıda bırakma işlevleri görmektedir. Sokakta peşinde bir erkekle görülen kadın, namussuz olarak yaftalanır ve normun dışına itilir; çünkü erkek egemen toplumun koyduğu sınırı ihlal etmiştir. Kirye Dimitri'nin bu duruma hiddetlenmesi Dimitra'nın bedenini mülkü olarak görmesindedir. Namuslu kadın kavramı kadına bir değer yükleyormuş gibi sunulur; oysa onu kendi varlığının içine hapseder. Hangi mekânlara girilebileceğini ve oralarda nasıl davranılacağını belirleyen toplumsal normlar, yasaklanmış, onaylanmamış tutum ve davranışlardan sakınmayan

kadınları 'hafif, namussuz' kadın söylemiyle değersizleştirir. Sokak, kadın için hep tehdit içerir; ataerkil iktidar sokağın tehditkâr oluşunu bahane göstererek kadının eve kapatılmasını meşrulaştırılır. Sınırı geçen kadın bedeni, erkek iktidarının her türlü baskı aracıyla sindirilir, hareketsizleştirilir. Eve kapatılan Dimitra, kendine yapılanı hazmedemez ama arkasına erkek takıldı diye annesinin dayak yemesinden dolayı eli kolu bağlıdır.

Komşu Birsen, Dimitra'nın sessizliğini, kendi içine hapsolmasına bağlar: "Dimitra, gençliğinde genç olmayanlardan, kanı delirmeyenlerden. Yerde yıldız bulmadı. Kendinden konuşmadı. Acaba kendinin farkında oldu mu? Hâlâ da farkında değildir bence" (Kutlu 60). Dimitra'nın neden kendinin farkında olmadığı sorusunu yanıtlamak için ilişkilerin kim tarafından ve nasıl yapılandırıldığına, nasıl üretildiğine bakmak gerekir. Evde ilişkiler nasıl işler? Bu ilişkilerde belirleyici olan söylem ne? Ev bir erkeklik mekânı olduğu için buradaki ilişkiler de erkeklik tarafından belirlenir, içine alma, dışarıda bırakma da erkekliğin kriterlerine göre oluşur. Hem ev içine hem de ev dışına hâkim olan bu alan, içte ve dışta tamamıyla hiyerarşik ilişkilerle kurulur. Dimitra, iktidar tarafından kurulan, hegemonik erkekliğin söylemleriyle, edimleri ve bariyerleriyle hem içte hem dışta karşılaşır. Öyküde ilk ve son sözü söyleyen, şiddet yoluyla Nadya Hanum ve özellikle büyük kız Dimitra üzerinde iktidar kuran Kırye Dimitri, hegemonik erkekliğin değerlerini taşır. Connell'in de ifade ettiği gibi "erkeğin iktidarı ailede ortaya çıkıyor ama temelleri burada atılmıyor. Politikaların oluşturduğu erkek iktidarı, içinde bulunduğu çevreden destek alıyor. Evdeki iktidar şiddet, arzunun bastırılması, bedenin denetlenmesi, sessizleştirilme, ekonomik bağımsızlığın engellenmesi süreçleriyle kuruluyor" (186).

Matmazel Dimitra: Sokağın Bilgeliğinden Dışlanan Kadınlar

Çocukluğunu yaşayamayan Dimitra, genç kızlığa adım atarken eve kapatılır. Birsen'in dikiş makinesini alarak dikiş dikmeye devam eder; ama komşu kadınlar getirdikleri işleri basitleştirerek emeğinin karşılığını ödemezler. Dimitra bir yandan eve para getirme zorunluluğu, bir yandan ev işleri, en önemlisi de eve kapatılmanın yarattığı baskının ağırlığı altında ezilir: "Esirliğin anlamını öğreniyordu Dimitra. Kafesin gücü, içine aldığı çepçevre sarıyor olmasından geliyordu. Açılan bir kapı olmasının özgürlükle hiçbir ilintisi yoktu. Değil mi ki, o kapı bir başka iradeyle açılıyor. Evin kendisi, sorumluluklar, işin zamana bağlılığı, işe karşı bedel isteyememe soluksuzluğu, kafesin dışına yeni kafesler, yeni kapalı kapılar koyuyordu. Bir çıkış bulmalıydı yoksa delirecek" (Kutlu 62). Dimitra varoluşunun babasının iradesine bağlı olduğunu, kendisini ona tabi kıldığını görür; fakat etrafındaki kadınlarla benzer yaşamları yaşadığı ve sokağa çıkma özgürlüğü olmadığı için farklılığı deneyimleme şansı yoktur. Kadınlar eve kapatıldığı, sokağı ve başka yaşamları deneyimleyemediği için tarihsel süreci göremez; ama Dimitra bir çıkış bulması gerektiğini bilir.

Marilyn Frye'nin "Oppression" ("Baskı") başlıklı makalesinde kullandığı "Kuş Kafesi" metaforu baskıyı anlamının kusursuz denebilecek bir anlatısını üretmektedir:

Kafesler. Bir kuş kafesini düşünün. Kafesteki tek bir tele çok yakından bakacak olursanız, öteki telleri göremezsiniz. Şayet önünüzdeki şeyin niteliğine dair fikriniz bu miyop odaktan olursa, tek bir tele baştan aşağı bakarsınız ve bir kuşun istediği zaman neden bu telin etrafında uçamayacak durumda olduğunu göremezsiniz. Dahası, bir gün belli bir zamanda, miyop şekilde her teli tek tek inceleseniz bile, bir kuşun istediği yere gitmek için tellerin arasından geçmekte ne gibi bir sorunu olabileceğini hala anlayamazsınız. Her bir telin, bir kuşun -o da ancak en olmadık nedenle yasaklanacağı ya da zarar görebileceğini açığa vuracak, en yakın araştırmanın bile keşfedemeyeceği hiçbir fiziksel özelliği yoktur. Mikroskobik şekilde tellere tek tek bakmayı bırakıp makroskopik olarak tüm kafesi gördüğünüzde, kuşun neden hiçbir yere gitmediğini gördüğünüzde ve işte o zaman, bir anda onu göreceksiniz. Öyle zihinsel inceliğin büyük gücünü gerektirecek bir şey de değildir bu. Kuşun her bir uçuşuna en ufak bir şekilde engel olamayan ama birbiriyle ilişkilerinde bir zindanın duvarları kadar hapsedici olan, sistematik biçimde ilişkili engellerin ağıyla sarılmış olduğu bal gibi ortadadır (akt. Şentürk 43-44).

Kafes örneği kadınları sokağın deneyiminden yoksun bırakan ve kadını özcü bir yaklaşımla varlığının içine hapseden ataerkilliğin ne kadar güçlü bir sistem olduğunu gösterir. Bu örnek, ataerkilliği güçlü ve aşılması zor bir yapı olarak tanımlarken aynı zamanda ataerkilliğin bir direniş alanı yarattığını, bu durumu dışlaştırmanın da ancak kafesi tümüyle görebilmekle, tarihsel süreci algılamakla mümkün olduğu savını ortaya koyar.

Serpil Sancar, ataerkillik kavramının erkek üstünlüğünün ve egemenliğinin nasıl inşa edildiğini ve ataerkilliğin kurumlarını gösterdiği için çok başarılı olduğunu söylerken bu kavramın “bütün kadınlar ezilir; yani ataerkillik öyle bir şeydir ki bütün kadınları ezer, kadınları ortak kılan şey de bu ezilmedir” çıkarsamasına sebep olabileceği için aynı zamanda tehlikeli olduğuna dikkat çeker. Farklı kadınlıkların, farklı ezilme biçimlerinin, öte yandan da erkek egemenliğiyle işbirliği yapan başka kadınların varlığının bizi sosyal ve kültürel olgulara bakmaya yönlendirdiğini ifade eden Sancar, toplumsal cinsiyet kavramının bize ataerkillik kavramından farklı olarak hangi olanakları sunduğunu ise şöyle açıklar:

Yapılara değil, ilişkilere baktığımızda, toplumsal ilişkilerin şekillenmesine baktığımızda, kültürel formlar, ekonomik, siyasi oluşumların anlamlarına baktığımızda, bunların içindeki erillikler, dişillikler nasıl oluşuyor diye sorguladığımızda işe yarar. Bunların kendi içlerindeki hiyerarşiler, karşılıklı birbirlerini belirleme biçimleri nasıl oluşuyor? Örneğin erkeklik niye sertlik ve kadınlık niye yumuşaklık ile ifade ediliyor? Toplumsal cinsiyet böyle bir

şeyi anlamada bize elverişli araçlar sundu. Toplumsal cinsiyet kavramının ayrı bir üstünlüğü de farklı erkeklik hallerini, erkekler arasındaki hiyerarşileri de analize katarak bakmamızı sağlıyor olması (*Cogito*, 250-251).

Dimitra için ölümle özgürlük arasında ince bir çizgi vardır. Ona dayatılan kimliği kabullenmek zorunda oluşunun sancılarını çeker. Evde sevdiği tek şey kuyuya bakmaktır. Dilek Direnç “Ayla Kutlu’nun ‘Kadınlar ve Kuyular’ Öykülerinde Sessizliğin Kırılışı” başlıklı makalesinde suyun hayatı sembolize ettiğini, yokluğunun da ölümü çağrıştırdığını ifade eder. Suyun aynı zamanda gündelik, dinsel ve törensel anlamlarının, temizlik, arınma, yenilenme işlevlerine ve çağrışımlarına sahip olduğunu söyler. Direnç, Kutlu’nun bir söyleşide “her şey zıddını da taşır” bilinciyle kadınlar, kuyular ve ölüm arasında ilişki kurduğunu, bundan dolayı da kuyuların “kadınların ölüme karar verdiklerinde en çok seçtikleri mekân ve yöntemlerden biri” (Kutlu) olduğunu ifade ettiğini aktarır (217). Suyun aynı zamanda sembolik olarak bilinçaltını temsil ettiğini söyleyen Direnç, “gerek kişisel gerekse toplumsal olarak görmek istemediklerimiz, gizlediklerimiz, bilincimize yasakladıklarımız, bilinçaltına itilmekte ve orada saklanmaktadır,” der. Ona göre, Kutlu’nun öykülerinde kuyular “yaşam, ölüm, bellek ve bilinçaltı mecazları olarak geçmişten günümüze erkek egemen ideolojinin açık ve örtük şiddetine maruz kalmış kadınlarla ilişkilendirilerek kullanılır” (Direnç 218). Dimitra, kuyuya baktığında karanlığı değil aydınlığı görür; ama kuyu dipsizdir. “Dipsiz ve aydınlık” sözcükleri normların içine sıkışıp kalan Dimitra’nın içinde bulunduğu durumu sezindiğini düşündürür. Sezgileri bilinç düzeyine çıkmasa da Dimitra’nın karanlıktan aydınlığa çıkış için bir umudu vardır. Öyküde kuyu ölüm mekânı olarak yer almakla birlikte nihai olarak içine çektiği Dimitra değil erkek kardeşi Nikola’dır. Doğada yürümeyi, fotoğraf çekmeyi bir yaşam biçimi olarak benimseyen Nikola, toplumun erkeklik normlarının dışında kaldığı için kendisine alan açmayan toplumdan ölümü seçerek uzaklaşır.

Kadınlar dört duvar arasında dünyayı göremez, dört duvar arasına sıkışmış tekdüze bir yaşamda, özgürlüğün ne olduğunu bilemediği gibi başka bir yaşam olabileceğini de düşleyemezler. Bachelard’a göre içeriği ve dışarıyı aynı biçimde alımlayamayız. Bachelard *Mekânın Poetikası*’nda “dışarı ile içerisinin diyalektiği, sınırların birer engele dönüştüğü, güçlendirilmiş bir geometrizme dayanır,” der. Ona göre “dışarı engin olandır, deneyim açıklığının, ufku genişleten bilinmez belirsizliğin alanıdır. Dolayısıyla insana içerinin, ev içinin dayatılması aynı zamanda deneyimin engellenmesi anlamına gelmektedir” (259).

Kız kardeşleri normun içinde oldukları için toplumla ve aileyle ters düşmez, evde neşe içinde koşar, oynarlar. Dimitra ona biçilmiş kimliği reddeder; fakat yeni bir kimlik nasıl oluşur, bu kimliğin içi nasıl doldurulur, bilemez. Evde biteviye işlerle zamanın içine hapsolan Dimitra, bir gün avluya çıktığında karşılarındaki dört katlı apartmanı görür. Etrafta bahçeli eski evler yıkılmakta, yerine apartmanlar yapılmaktadır. Yıllardır eve hapsolan Dimitra, şaşkınlığını

üstünden atamadan da yay çeken Cengiz'i fark eder. Cengiz keman çalan, okula giden biri olarak Dimitra'ya uzak bir yaşamın içindedir. Biri kafesin içinde, diğeri dışındadır; ama yine de Dimitra'nın karşı cinsle ilk karşılaşma anı, kendi bedenini hissetmesini, bu dünyada görünür olduğunu fark etmesini sağlar. Ara mekân olan balkon ve avlu onun zihninde başka bir dünyanın kurulmasına aracı olur: "Onu düşündüğünü algılamak başka yerlere taşıyiveriyordu dünyasını. Pencereler, kapılar açılıveriyordu önünde" (Kutlu 65). Dimitra, Cengiz'e âşık mıydı? Atak ve Taştan'a göre, aşkın tanımını kültürden kültüre, kişiden kişiye farklılık gösterse de aşkın özünde -amacı ne olursa olsun- "yakınlık" olduğu söylenebilir (1). Dimitra kafese dönüşen evde yalnızdır, Cengiz'e duyduğu yakınlık, onu bir nebze de olsa yalnızlıktan kurtarır. Evin duvarları aynı zamanda iki gencin yaklaşmasını engelleyen bir sınırdır. Toplumun kadını özel alanla sınırlandırması onun karşı cinsi tanımına, kendi bedenini keşfetmesine engeldir. Dimitra'nın Cengiz'le karşılaşma anı onun kendisine dair farkındalıklarının artmasına yol açar. Kendisine ilişkin bilinçli algıları oluşmaya başladığı için Dimitra, aynı zamanda diğer kadınlardan farklı olduğunu da bilir, onların hayatlarını sorgular: "Niye gider kadınlar erkeklere, koşarak, kaçarcasına? Niye ezilmeyi kabul ederler, niye kapatırlar kırgınlıklarını uzun bir zaman; seslerini yükselttiklerinde iş işten geçmiş olur?" (Kutlu 66). Annesi ve Birsen gibi şanssızlığı kabullenip boyun eğmek istemez; kendisinin ne olmadığını ayırdındadır. Diğer kadınlardan farkını gördüğü gibi varoluşunun önündeki engellerin nedenini de görür. Cengiz, içinde bir umut oluştursa da babasının varlığının umutlarının tümünü yok edecek kadar güçlü bir baskı kurması, özneleşmesinin yolunu tıkar; bu nedenle umutla-umutsuzluk arasında gidip gelir.

Dimitra'nın içinde bulunduğu durumu dışlaştırması mümkün mü? Dış'tan farklı bir iç oluşturabilir mi? Toplumsal süreçlerin ürünü olan benlik, içerisi kavramıyla ilintili olduğu gibi dışarı ile de ilintilidir. Birden çok benliğimiz olabilir ve bunlar parçalanmış benlikler de olabilir, bütünlüklü benlikler de. Dimitra'nın benliğini oluşturabilmesi verili olanı olumsuzlayarak, içinde bulunduğu şartların dışına çıkmasıyla mümkündür; ancak toplumsal bir varlık olan insanın toplumsal ilişkilerden bağımsız bir benlik oluşturmasının ne derece mümkün olabileceği sorusu akla gelir. Yasaklar bir yanda, özlemler ve hayaller bir yandadır. Dimitra yasakları içselleştirdiği için bütünlüklü bir benlik oluşturamaz, mekânın, zamanın içine hapsediği gibi varlığının içine de hapsolür. Babasının ve temsil ettiği değerlerin benliğinde yarattığı parçalanmışlığı çözemediği için babası ölmesine rağmen dışarı adımını atmaz: "Kirye Dimitri'nin ölümü, sonsuz özgürlüğü getirdiğinde, Dimitra ölümü düşünüyordu ve özgürlüğünün farkına varmadı" (Kutlu 67). Ev, ataerkinin temsilini sürdürdüğü için Kirye Dimitri ölmüş olsa da Dimitra evi hâlâ bir kafes olarak algılar.

Herkes Kirye Dimitri'nin ardından en çok Nadya Hanum ile Nikola için acınır: “Anne beceriksiz, kişiliksiz... Nasıl hâkim olurdu beş kıza? Nikola ise küçüktü” (Kutlu 68). Nikola küçük olmanın yanı sıra hegemonik erkeğin özelliklerini taşımayan, kendi dünyasında yaşayan bir oğlandır.

Nikola süzgün yüzlü on yaşında bir oğlandı. Yüzünün çizgileri öyle ince ve zarifti ki, onu bir melek olarak düşünebilirdiniz. Yürümeye başladığından beri ablasına iş olarak yağın kumaşların içindeydi. Onları seviyordu. Resim yapmayı, kadınların arasında oturmayı her oyuna yeğliyordu. Parlak ve yumuşak şeyler severdi. Bu zevkleri Kirye Dimitri'yi hayal kırıklığına uğrattığı için, Dimitra'ya atmaya alışkın olduğu dayakların bir kısmını oğlunun payı olarak ona yöneltiyordu birkaç yıldır. Nikola'nın ince yapısının içinde kapalı, sıkı geçit vermez bir iç dünya vardı (Kutlu 68-69).

“Sevginin, duyguların konuşulmadığı, gücün, adetlerin ve şarka ait bütün eski ve sert değerlerin hüküm sürdüğü ev” (Kutlu 69) Dimitra'yı olduğu gibi Nikola'yı da hapseder. Baba Dimitri, toplumun beklentilerine uygun bir oğlan olmadığı için Nikola'ya da şiddet uygulamıştır. Nikola, erkek cinsiyetinin dışarıda bıraktığı varsayılan şefkat, sevgi, dinleme, anlama, duygusallık vb. özelliklere sahiptir. Oysa hegemonik erkek kimliğinin içi güç, sertlik, saygınlık, başarı vb. değerlerle doldurulur. Dışarıda bırakılan duygusal olma, doğayla özdeşlik kurma, sessizlik, görünür olmama gibi özelliklerse kadın cinsiyetine atfedilir. Nikola, kadına atfedilen özellikleri taşıdığı için erkeklik alanında toplumsal kabul görmez. Ataerkil sistem sadece kadınlarla erkekler arasında hiyerarşik bir ilişki kurmaz, erkeklerle erkekler arasında da eşitsiz bir ilişki vardır. Sert olmayan ve tahakküm kuramayan bir erkeğin evdeki kızlara hâkim olması mümkün müdür? Toplumun erkekten iktidar kurma isteği, kadının tahakküm altına alınması ve bu yolla kadın bedeninin denetlenmesidir. Kadın üzerinde iktidar kuramayan erkek de bu yapıda ezilen ve yalnızlaşandır. Nikola büyüdükçe kimliğini biraz daha belli eder; bu da onu hem içte hem dışta yalnızlaştırır.

Dimitra çocukluğundan itibaren eve ekmek soksun diye çalıştırılır, okula gönderilmez, bir yandan şiddet yoluyla sindirilerek eve kapatılır; fakat toplum bu baskının neden olduğu çöküntüyü yok sayar. Babasının onun içinde yarattığı yıkımı perdeleyerek ondan sevimli ve güler yüzlü görünmesi beklenir. Erkeklik bir alan olduğu gibi kadınlık da bir alandır. Bu alanda yaşlı kadınlarla genç kadınlar arasında tıpkı erkeklerde olduğu gibi hiyerarşik ilişkiler vardır. Erillik sadece erkeklerin kadınlara uyguladıkları baskı biçimleri olarak düşünülemez. Yaşlı Rum kadınlar örneğinde görüldüğü gibi aynı toplumsal ilişkiler aracılığıyla kadınlar da kadınlar üzerinde uyguladıkları kültürel baskılarla erilleşirler: “Rum anneler bu ablayı geçkin yakın akrabaları, tanıdıkları için gözlediler. Bildikleri, genç sayılamayacak erkekler; idare eder denilen yaştan, uygunsuz yaşlılığa doğru, evlenmemişten boşanmışlığa, dul erkeklığe, dul ve

çocuklu erkekliğe doğru ‘uygun’ değeri vurularak sıraya sokuldular. Matmazel Dimitra da ‘yaşı geçmeye başlamış bir kız olduğunu’, gönlünden geçenin kendisini beğenmeyeceğini unutmamalıydı” (Kutlu 72). Yaşlı Rum kadınların yargılarının temelinde toplumsal cinsiyet ayrımcılığı yatar. Toplumda erkek her yaşta kadınla evlenebilir; çünkü eş seçen erkektir; kadın ise seçilendir. Ataerkillik kadını eş, annelik ve ev hanımlığı rolüne hapsettiği için, yaş ilerleyen kadının doğurganlığı azaldığından statüsü de azalır, toplumun gözünde değersizleşir. Ev işleriyle ilgilenmediği için de onu erkeğe benzetirler: “Hatta turunç reçeli tepsisini hiç değilse bir kez de o çevirmeli, su muhallebisini ikramda görev almalıydı. Hayır o taraklarda bezi yok. Edasına bakarsan, despot bir ev erkeği” (Kutlu 72). Dimitra erkeklik alanında kadın olduğu için, kadınlık alanında da erkek gibi olduğu için kabul görmez. Toplumun normlarına uymadığı için alandan dışlanır. Sınırlar içeri aldığı gibi aynı zamanda dışarıda da bırakır. Bu sınırların içeri alma pratiklerini hegemonik erkeklikle belirleyen ataerki sistem, ilişkilerin sürdürülmesini de kendiyile ayrıcalıklı ilişkide olan erkekler ve onlarla işbirliği yapan kadınlarla sağlar. Erkek egemen toplumun üyesi olan ayrıcalıklı gruplar, dışarıda bıraktıklarını iktidardan aldıkları güçle cezalandırarak hareketsizleştirir ve sindirirler. Yaşlı Rum kadınlar böylece Dimitra’nın kendine eş seçme, kendini ev işleri dışında var etme özgürlüğünü sınırlandırır.

Birsen abladan okuma-yazma öğrenen Dimitra evde kaldığı zamanlarda dikiş dikerek, bol bol okuyarak, Cengiz’i hayal ederek ve avluda kuyuya bakarak zamanını geçirir. Dimitra’nın iç dünyasını oluşturan öğeler Cengiz’e duyduğu yakınlık, kumaşlar, kitaplar; kuyu, gökyüzü ve ağaçlardır. Zamanın içinde kaybolmamak için diker, okur, hayal kurar, düşünür; gökyüzündeki yıldızları, ağaçları ve kuyudaki suyu gözlemler. İç dünyasındaki çöküntüyü dağıtmaya çalışır. Dikiş dikerek evin geçimini sağlayan Dimitra sadece bu yanıyla ailesinin ve toplumun gözünde önem kazanır; ama dikiş diken zengin bir teyzeye indirgendiği için de mutsuz olur. Kitap okuma, dikiş dikme, evin sorumluluğunu alma ve geçimini sağlama gibi özellikleriyle öyküdeki diğer kadınlardan ayrılır. Hem erkeklik alanının hem de kadınlık alanının yükünü taşır sırtında; ama her iki alanda da var olamaz.

Dağ tepe gezerek fotoğraf çeken, bunun yanında camaltı resimleri yapan Nikola, kısaca kendini ev içi ilişkilerden de dışarıdan da uzak tutarak yaşar. Kimsenin yaşamının sorumluluğunu almadığı gibi kendini hiç kimseye adamaz. Kültürel olarak sorumluluk almak da erkeklere yüklenerek onlara iktidar sağlanır; fakat Nikola erkeklik iktidarını reddeder. Dimitra ise evdeki sorumluluğu üstlenerek Kirye Dimitri’nin yerini alır. Kendine ait bir yaşam kuramadığı için yaşamını ailesine ve kardeşlerine adar, kendini böylece önemli hisseder. Dimitra, Flora’nın evlenmesine karşı çıkınca herkesi karşısında bulur. Tek yakınlık duyduğu kardeşi Nikola bunun üzerine “sen salak bir köstebeksin” dediğinde çok kırılmasına karşın içinde bir ses bunun doğru olduğunu söyler (Kutlu 74). Çünkü Dimitra tıpkı bir köstebek gibi hiç dışarı çıkmaz, avluda ve evin içinde geçirir tüm zamanını. Dimitra neden köstebek gibi yaşamayı

seçiyordu? Babasının ölümüyle birlikte üstüne kapanan kapı açıldı artık ama Dimitra kapının açık olmasının özgürlük anlamına gelmediğini biliyordu. Nurvefa Hanım'ın yanında çalışırken gördüğü baskı, sokakta yürürken peşine takılan oğlan, Birsen ablanın eşinden gördüğü horlanma, yaşlı Rum kadınların yargıları ve kız kardeşlerinin evlilikleri dışarıdaki yaşamın da bir kafes olduğunu öğretmişti ona. Babasının ölümünden sonra sıcak olmasa da güvenli bir yapıya dönüşen evde tıpkı köstebek gibi yaşar. En küçük kardeşi Penelope'nin gelinliğini dikerken kendini ve Cengiz'e olan aşkını unuttuğunu, bir şeyleri yitirmekte olduğunu fark eder. Yıllardır dikiş karşılığı gelen kumaşlar yeni dünyalar için bir araç olabilirdi ama Dimitra yeni deneyimler için yorgundur. Evin kapısı hem dışarıdan hem içeriden kapanmıştır; bu kapıyı açmaya gücünün olmadığını ve yaşının geçtiğini düşünür. Kapıyı dışarıdan kapatan ataerkil sistemin normları, fakat içeriden kapatan Dimitra'nın kendisidir. Dimitra zamana da yenildiğini hisseder. Henüz kırk yaşında bile değildir; ama yaşamak için geç kaldığını düşünmektedir.

Matmazel Dimitra'nın Bitmemiş Hikâyesi: Tarihin ve Kültürün İçinde Sınırlanan Kadınlar

*Kaçıp sevgilerin korkunç
tuzaklarından
Kaçıp ana olmaklardan eş
olmaklardan
Kentlerdeki yadırgı pabuç
yalnızlığa
Dağlardaki kırmızı ışığa varıldı.*

Gülten Akın

Dimitra, Nikola öldükten sonra Birsen ablayı yanına alır. Babası öleli yıllar geçmiştir; ama o hâlâ evden dışarı çıkmaz, zamanını dikiş dikerek ve kitap okuyarak geçirir. Birsen, evden çıkmamasının ahmaklık olduğunu söylediğinde babasının da onun yasaklarının da artık olmadığını fark eder. Dikiş dikerken sık sık dinlenir ve geçmişi düşünür, Cengiz'i hayal eder. Kırk yaşına girdiği sabah okuduğu kitaptaki Madam Wu'nun, cinselliğini sonsuza kadar yadsımasından etkilenerek en şık giysilerini giyinip kendini sokağa atar.

Bir zamanlar kentin tek caddesi olan cadde artık epey sönükleşmişti. Dimitra böyle algılamadı da zamanın cadde üzerinde yeterince olumlu değişiklik oluşturmadığını sandı. Tedirgince caddeyi geçti. Deniz yerinde duruyordu. Caddenin en sonunda. Meydandan sonra kıyıyı boydan boya saran, yüksek palmiyelerle süslü caddeye, sola saptı. Etekleri, saçları uçuşan, çok şık bir kadın yüksek topukları üstünde nazlı nazlı salınarak kıyıda dolaştı. Oysa o sırada bacakları tir tir titremekte, başını kaldırdığı zamanlar, gözlerini hiç

kimseleri göremeyecek biçimde ilerilere dikmektedir. Bu şehirde hiçbir namuslu kadın deniz kıyısında salınarak yürümemiştir. Bu da kimdir? (Kutlu 87).

Dimitra çocukluğunda duvar diplerinde görünmez olarak yürürken şimdi şık bir kadın olarak deniz kenarında dolaşır. Bacaklarının titremesi ve tedirginliğinin nedeni kentin görünmez sınırlarıdır ki az sonra eniştelere birine rastlar. Eve döndüğünde kız kardeşleri ve eşleri eve doluşur. Babasının ölümünden yirmi beş yıl sonra ilk kez dışarı çıkmış ve yine erkeklik bariyerlerine çarpmıştır. Bir kadının tek başına sokaklarda dolaşması da ne oluyordu? Üstelik “Yakışıyor muydu? Onun oturup... Hem de kırıtarak” caddelerde yürümesi (Kutlu 87). Her kültür, insan bedenini kendine göre anlamlandırıldığı için beden sosyo-kültürel bir ögedir. Nasıl yürüdüğümüz, nasıl hareket ettiğimiz, nasıl giyindiğimiz ve bunların anlamları kültürel olarak belirlenir. Dimitra nasıl konuşması, nasıl giyinmesi ve nasıl davranması gerektiği konusunda yapılan uyarılara içerleyerek onlara karşı çıkar; fakat toplumla beden etkileşim içinde olduğu için Dimitra'nın toplumun ve kültürün dışında var olması mümkün olmaz. Dışarı da tıpkı içerisi gibi kadın bedeninin denetlendiği mekânlardır. Kadın bedeni ona atfedilen değerlerin koruyucusu ve taşıyıcısı olarak görüldüğünden bu sosyal anlamlandırmalarla bedeni erkek egemenliği altına alınarak erkeğin namusu olarak görülür. Kırye Dimitri'nin yerini eniştelere alır, “evde kalıp kalıp sonra kabak çiçekliği olmaz. Yıldızın sana evi yazmış baldız hanım” diyerek onu eve kapatmaya çalışırlar (Kutlu 88). Mekânlar erkek ve kadın mekânları olarak ayrıldığından, sokakta özgürce dolaşım hakkı erkeklerin ayrıcalığıdır.

Dimitra kardeşlerini ve eniştelere hayatına karıştırmamaya kararlıdır, akşamüzerleri sahile çıkmayı alışkanlık haline getirir. Bir gün Cengiz'le karşılaşır, hâl âona karşı içinde bir umut taşıyordur; ama onun hayalindeki Cengiz olmadığını görür ve bir zamanlar âşık olduğu erkeği yorgun bir eşeğe benzetir. Cengiz'in gözünden kendine bakınca da kendini gülünç ve zavallı bulur. Dimitra ünlü bir terzi olmasına ve ekonomik bağımsızlığını elde etmesine rağmen özgürleşemez, üstelik mutlu da değildir; çünkü kendini hâlâ toplumun değer yargılarıyla değerlendirir ve toplum, kadın için mutlu olmanın birincil nedeni olarak evlenme, yuva kurma ve çocuk sahibi olmayı koşullar. Yaşadığı hayal kırıklığından sonra bir kez daha cinselliğini yadsır. Ataerkin kültürün kadın cinselliğine yüklediği mahremiyeti reddedemeyen kadınlar, cinselliği deneyimlemek için uygun bir ilişki adayı bularak onunla evlenmeyi düşlerler. Kendini evde kalmış bir kadın olarak algılayan Dimitra, yaşamında bir erkeğin olmayışının getirdiği sıkıntıyı aşmak için işini büyütmeyi düşünür fakat bu bir kaçıştır; çünkü işi hayatındaki en büyük alanı kaplar. Cinselliğinden vazgeçerek, kendini işine ve annesine adanmış bir kadın olmayı seçmesi de toplumun normlarının dönüştürücü etkilerini gösterir.

Onu varlığının içine hapseden sokak kapısının demirlerine, evin yüksek duvarlarına bakan Dimitra içi kelepçelenmiş gibi hisseder. Ataerkinin değerleri Dimitra'nın dış'tan farklı bir iç

oluşturmasına izin vermeyerek içindeki arzuları, hayalleri bastırmış ve onu hareketsizleştirmiştir. Öyküde “duvarlar”, onu kuşatan normları, “kapı” iradenin erkeğin elinde oluşunu temsil eder. Kelepçe ise yüzyıllardır süregelen ataerkil sistemin yaptırımlarıyla Dimitra’nın nasıl elinin kolunun bağlandığını, bir kadın olarak nasıl hareketsizleştirildiğini anlatır. Öyküde evin ve bahçenin duvarlarının yanında kentten görünmez duvarlarını da aşamayan Dimitra, kendi iradesi olmadığı için kapıyı da açamaz. Yaşamı katlanmış, bir kenara kaldırılmış kumaşlara benzeyen Dimitra, özlemlerini, hayallerini, arzularını da bir kenara kaldırmıştır. Katlanmış kumaşlar iç’ten ve dış’tan bastırılan duyguların bilinçaltındaki imgeleri gibi onu aniden harekete geçirir ve elindeki kumaşların tümünü birbirine dikerek bütün evi kaplayacak biçimde bir örtü oluşturur. Dimitra, düşlerini, sesini, arzularını, kadınlığını ondan çalanları kısaca yaşamı ona dar edenleri dışarıda bırakmak adına ilk kez kendisi için bir şey diler: “Acılarını, çirkinliklerini, esirliği, yalnızlığı, yaşamadığı cinselliği de örtecek olan bu örtü hayatının son önemli şeyi. Belki de en önemlisiydi baştan beri” (Kutlu 97). Dimitra, varlığının kimsenin umurunda olmadığını, çocukluktan bu yana kadın olduğu için uğradığı ayrımcılığın sonucu olarak benliğini ve öznelliğini oluşturamadığının farkındadır artık. Baştan beri onun yaşamıyla ilgili ilk ve son sözü söyleyen erkeklik iktidarı, onun bedenini denetleyerek yaşamı doğal ve olağan biçimde deneyimlemesini engellemiştir. Dimitra, dilediğince bir yaşam kuramamıştır ama onların belirlediği bir yaşam içinde de olmayacaktır. Yaşamının kalan kısmında örtüyle evini ve kendini onların gözlerinden saklayacaktır. Erkek egemen toplumun kadın bedenini araçsallaştırmasına karşı bir direniştir bu. Erkeğin kendi bedeni üzerinden kurduğu iktidara son vermek için bu kez kapıyı içeriden ve kendi kapatır, evini, kendini görünmez kılar. Ataerkil sistemin hegemonik erkeklikle oluşturduğu sınırlar Dimitra için aşılabilen duvarlar haline gelmiştir, çünkü duvarları geçmek için yaptığı her hamlede sindirilmiştir. Dimitra, erkeklik alanında kadın olduğu için, kadınlık alanında erkek gibi görüldüğü için dışlanır ve kendiliğini temsil alanı bulamaz. Kısacası o hem erkeklik alanının hem de kadınlık alanının ötekisidir. Bu yüzden görünür olmak sürekli bir tehdit altında olmasına ve endişe içinde yaşamasına neden olur. Bastırılmış benliğinde oluşan derin çatlaklardan sızan imgelerle aklının iplerini salar ve kumaşlarla kendini görünmez kılar. Öykü boyunca Dimitra’nın ilk kez güldüğüne tanık oluruz: “Makine çekerken, matmazel olduğunu özellikle vurguluyor, bunun çağımızdaki zavallı müstehcen çağrışımına kıkır kıkır gülüyordu” (97). Dimitra’nın erkek aklın denetiminden çıktığında ‘evde kalmışlık’ duygusundan da çıktığını ve bu durumu ironikleştirdiğini görürüz.

Adrienne Rich, *Women and Honor: Some Notes on Lying* (1975) başlıklı kitabında Ingrid Bergman’ın canlandırdığı karakterin kocasının yalanlarıyla deliliğe sürüklendiği klasik film *Gaslight* (1944)’a gönderme yaparak şunları söyler:

Kadınlar delirtilmişlerdir; yüzyıllar boyunca, yalnızca erkek deneyimine değer veren bir kültürde, deneyimlerimizi ve içgüdülerimizi yalanlayarak

“yanlış aydınlatılmışlardır”. Bedenlerimizin ve akıllarımızın hakikati bize gizemleştirildi. Bundan dolayı, birbirimize karşı temel sorumluluğumuz var; makullük uğruna birbirimizin gerçeklik duygusuna zarar vermemeliyiz, birbirimizi yanlış aydınlatmamalıyız (akt. Donovan 263).

Dimitra'nın evini ve kendini kumaşlarla örtmesi, demir kapının dışında kalanlar için bir tür delilik gibi görünse de Dimitra bu kez kendi iradesiyle kapıyı içeriden kilitleyerek erkek egemen toplumun gerçeklikten uzak 'kadınlık' tanımlarına karşı direnişe geçmiştir. Foucault'nun *Özne ve İktidar*'da, “iktidarın olduğu her yerde bir direniş ya da direniş imkanı vardır” (21) sözünden yola çıkarak iktidar ilişkilerinin ilk yapılandırıldığı yer olan evin, aynı zamanda bir direniş alanı olduğunu söyleyebiliriz. Foucault, “günümüzün sorunu artık ne olduğumuzu keşfetmek değil, olduğumuz şeyi reddetmektir,” der. Bu konuda Foucault'ya sıkça getirilen eleştiri şudur: “iktidar toplumsal yapıya yayılmışsa, olduğumuz şeyi reddetmek nasıl olacaktır?” (20). Ona göre, “iktidar ilişkilerinin her yerde olması, bütün gücü ellerinde bulundurdukları anlamına gelmez. İktidar ilişkilerinin çokluğu, kesişmeleri, kırılğanlıkları ve tersine çevrilebilirlikleri tüm davranış alanlarını tıkayan ve tek yanlı olarak yönlendiren bir iktidarın varolmadığı anlamına gelir” (21-22). Pozitif bir özgürlük anlayışı olan Foucault, “özgürlük, davranış ve eylem biçimlerimiz önünde engel oluşturan ya da oluşturabilecek etmenlerin yokluğu (yani negatif bir özgürlük) değil; bu engelleri aşmak için sahip olduğumuz güçlerin kullanımındır,” der (22). Foucault'nun özgürlük anlayışı temelinde değerlendirildiğinde Dimitra'nın, ilk kez kendi idaresini kullanarak kapıyı içeriden kilitlediği ve iktidara karşı direnişe geçtiği söylenebilir.

Ayla Kutlu'nun “Matmazel Dimitra'nın Bitmemiş Hikâyesi” adlı öyküsünde eve içeriden ve dışarıdan bakılarak Dimitra'nın yaşamında belirleyici olan iktidar söylemleri görülmeye çalışıldı. Kişisel belleğin olduğu kadar toplumsal belleğin de göstergesi olan 'ev' dolayısıyla, toplumsal cinsiyet ayrımcılığının Dimitra'nın kişiliğinde ve kimliğinde yarattığı örselenmişliğe dikkat çekilmek istendi. Bu saptamadan yola çıkarak söyleyebiliriz ki kadınlar, dönüşümü, ancak tarihsel süreçteki ezilmişliklerini -her ne kadar birbirinden farklı ezilme biçimleri olsa da- tarihten, kamusal alandan dışlanmışlıklarını görerek başlatabilir ve bu süreç içinde birbirlerine bağlanabilirler.

Sonuç

Öyküde ataerkil kültürün toplumsal cinsiyet aracılığıyla kadın ve erkek kimliklerini nasıl inşa ettiği ve bu inşa sürecinde mekânın etkileri analiz edilmeye çalışıldı. Dimitra karakteri özelinde ev, avlu, bahçe gibi özel alanla sınırlandırılan kadınların kamusal alana çıktıklarında da bu alanı belirleyen hegemonik erkekliğin bariyerlerine çarptıkları için hem özel hem kamusal alanda varlıklarının içine hapsediklerine tanık olundu. Bora, *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası* başlıklı çalışmasında, “kadınlık tanımının oluşturulduğu

mekân olan ev içi alan, cinsiyet eşitsizliğinin de üretildiği mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle kadının ilk iletişim kurduğu ve sosyalleştiği mekân olan aile ‘kadın’ın kimlik tanımlamasında kilit rol oynar” demektedir (akt. Aktaş 55). Kadınlar evin duvarlarıyla sınırlandırılmış içeri’nin sınırlarını aşsalar da kentteki mekânlar olan işyeri, okul, sokak, kahve ve meydanlar görünmez sınırlarla kadınlar için bariyerler oluşturmuş durumdadır. Cinsiyetler arası karşıtlık mekânla da pekiştirilerek güç ve otorite ilişkisi mekân üzerinden kurulmaktadır. Öykü boyunca Dimitra’nın sesi duyulmaz, çünkü Dimitra yaşamının her döneminde sessizleştirilmiştir. Özne konumuna geçemediği için kendini ifade edemeyen Dimitra, dışarıdan da olsa yine de bir kadın gözüyle ve kadın bakış açısından (Birsen abla aracılığıyla) anlatılır. Çocukluktan itibaren toplumsal cinsiyet ayrımcılığının yarattığı haksızlıklara Dimitra ancak öykünün sonunda karşı çıkabilir. Maria Popova ile bir söyleşisinde Ursula Le Guin, “bütün ideolojiler, bedeni kontrol ederek toplumsal cinsiyeti meşrulaştırdığı için ideolojik bir sistemin boyunduruğunda yaşarken bunun tersinin nasıl olacağını hayal edemeyiz. Adaleti hayal edemezsek içinde yaşadığımız adaletsizliği göremeyiz. Özgürlüğü hayal etmezsek özgür olamayız. Adalet ve özgürlüğü erişilebilir şeyler olarak hayal etme şansı hiç olmamış insanlardan adalet ve özgürlüğe ulaşma çabası bekleyemeyiz,” demektedir (Maria Popova, www.brainpickings.org). Le Guin’in bu kısa ama çarpıcı alıntıda ifade ettiği gibi, onu çevreleyen tarihsel ve kültürel evren içinde Dimitra da “adalet ve özgürlüğe” ulaşma fırsatı “hiç olmamış insanlardan” biri olarak kalmak durumundadır.

KAYNAKÇA

- Akis, Yasemin, Ülkü Özakin, Serpil Sancar. “Türkiye’de Feminizm ve Kadın Hareketi” (Söyleşi). *Cogito*, 58. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- Alkan, Ayten. “Özel Alan-Kamusal Alan Ayrımının Feminist Eleştirisi Çerçevesinde Kentsel Mekân.” *Kültür ve İletişim* 3 (1) 2000.
- Alkan, Ayten. “Cinsiyet Dinamiklerinin Peşinden Mekânın İzini Sürmek.” *Cins Cins Mekân*. Der. Ayten Alkan. İstanbul: Varlık Yayınları, 2009.
- Akın, Gülten. *Kestim Kara Saçlarımı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Aktaş, Gül. *Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Toplumda Kadın Olmak*. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 30 (1), 2013.
- Atak, Hasan ve Nuray Taştan. “Romantik İlişkiler ve Aşk.” *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 4 (4), 2012.
- Bachelard, Gaston. *Mekânın Poetikası*. Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları, 2017.
- Beauvoir, Simone de. *Kadın “İkinci Cins”*: *Genç Kızlık Çağı*. Çev. B. Onaran. İstanbul: Payel Yayınları, 1993.
- Bora, Aksu. “Toplumsal Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık.” www.seçbir.org.
- Connell, R.W. *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.

- Çakır, Serpil. “Osmanlı’da Kadınların Mekânı, Sınırlar ve İhlaller.” *Cins Cins Mekân*. Der. Ayten Alkan. İstanbul: Varlık Yayınları, 2009.
- Direnç, Dilek. “Ayla Kutlu’nun ‘Kadınlar ve Kuyular’ Öykülerinde Sessizliğin Kırılışı”, *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar 2006-2007 Seçkisi*. İstanbul: BGST Yayınları, 2008.
- Donovan, Josephine. *Feminist Teori*. Çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan. İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Foucault, Michel. *Özne ve İktidar*. Çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016.
- İrzık, Sibel ve Jale Parla. *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. Der. Sibel İrzık, Jale Parla. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Kutlu, Ayla. *Zehir Zıkkım Hikâyeler*. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 2003.
- Lefebvre, Henri. *Mekânın Üretimi*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016.
- Popova, Maria. “Le Guin’le Söyleşi”. www.brainpickings.org.
- Soyşekerci, Hülya. “Ayla Kutlu’nun Öykü Dünyası ve Kadınlar”. oggito.com
- Şentürk, Levent. “Eril Kente Dönüş”: *Cins Cins Mekân*. Der. Ayten Alkan. İstanbul: Varlık Yayınları, 2009.
- Tümer, Gürhan. *İnsan-Mekân İlişkileri ve Kafka*. İzmir: E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Baskı İşliği, 1979.

* Ege Üniversitesi Kadın Çalışmaları’nda aldığım “Kadın Edebiyatı Geleneği” ve “Çağdaş Kadın Edebiyatı” derslerinde tanıdığım birçok kadın yazara ve bu dersleri veren hocam sevgili Dilek Direnç’e, iki yıl boyunca tanıdığım ve dayanışma içinde olduğum değerli hocalarıma ve sınıf arkadaşlarıma yaşamıma kattıkları değerler için teşekkür ederim.

** Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni olarak görev yapmaktadır. Yüksek Lisans eğitimini Ege Üniversitesi Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı’nda yapmıştır.