



HALDUN TANER'İN HİKÂYELERİNDEKİ KADIN İMGESİNE FEMİNİST ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA BİR YAKLAŞIM

AN APPROACH TO THE IMAGE OF WOMEN IN HALDUN TANER'S STORIES IN THE CONTEXT OF FEMINIST CRITICISM

Bilgin GÜNGÖR¹

Öz

Feminist eleştiri kuramı; Kate Millet, Sandra M. Gilbert, Susan Gubar gibi eleştirmenler tarafından öncülük edilen ve özellikle de 1980 sonrasında eleştiri dünyasında öne çıkan kuramlardan birisidir. Bu kuram, genel olarak, edebî eserleri kadın imgesi etrafında yorumlamaya, söz konusu imgenin ataerkil düzende kadın yeriyile olan bağıntılarını irdelemeye dayanır. Feminist eleştiri kuramını, özellikle de Gilbert-Gubar'ın ilgili alandaki yaklaşımını göz önünde bulundurarak Cumhuriyet döneminin önde gelen yazarlarından Haldun Taner'in hikâyelerindeki kadın imgesi hususunda çeşitli veriler elde etmek mümkündür. Şöyle ki Taner; gerçekçi ve devingen olay örgüleri etrafında kurguladığı hikâyelerinde insanı bütün çürümüşlüğüyle ve yozlaşmışlığıyla ele alarak eleştirel bir yaklaşıma kapı aralar. Bu hususta zaman zaman mizahî bir ton katmaktan da çekinmez. Ancak Taner'in hikâyelerinde kadın imgesi, eleştirel ve mizahi bakışın en fazla yoğunlaştığı alanı imler. Söz konusu hikâyelerde kadın, "iki kere kötü"dür: Hem bir insan hem de bir kadın olarak. Taner; kadınların bu konumunu, bazen kadın karakterler bazen de anlatıcının açık mesajları üzerinden verir. Kadın karakterler; Gilbert-Gubar'ın *canavar (monster)* adı altında kavramsallaştırdığı kadın tipine uygun bir şekilde resmedilir. Anlatıcının açık mesajlarının da aynı doğrultuda, *canavar* kadın ekseninde belirlediği barizdir. Gerçi Taner'in hikâyelerinde kısmen "olumlu", "makul" kadın tipleri de görülebilir. Ancak bunlarda yine de birtakım "kötü" niteliklere rast gelinir. Üstelik bu tür kadın karakterler, erkeğe "faydalı olduğu" ölçüde "olumlu" ve "makul"dür. Gerçekçi estetiğe zıt bir şekilde resmedilen kadın imgesiyle Taner'in hikâyeleri, tüm bunları göz önünde bulundurduğumuzda, ataerkil düzenin estetik bir yeniden-oluşturumu şeklinde konumlanır.

Anahtar Kelimeler: Feminist eleştiri, hikâye, kadın karakterler, kadın imgesi, Haldun Taner.

Abstract

Feminist criticism theory, pioneered by critics such as Kate Millet, Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, is one of the outstanding theories in the field of literary criticism after 1980. In general, this theory is based on interpreting literary works around the image of women, and examining the relation of the image with the place of the woman in the patriarchal order. In the light of feminist criticism, especially in light of Gilbert-Gubar's theoretical explanations, it is possible to obtain various data about the female image in the stories of Haldun Taner, one of the leading writers of the Republican era. Indeed, Taner; in his stories he constructs around realistic and dynamic events, he takes a critical approach to dealing with human decayedness and corruption. He does not hesitate to add a humorous tone to it from time to time. However, in the light of feminist criticism, it can be clearly seen that the female image in Taner's stories marks the area where the critical and humorous gaze is most concentrated. In these stories, the woman is "twice ill": both as a human being and as a woman. Taner gives this position of women, sometimes through female characters and sometimes through the open messages of the narrator. Female characters are portrayed appropriately for the type of woman Gilbert-Gubar conceptualizes under the monster name. It is obvious that the narrator's explicit messages are portrayed as "monstrous". In fact, in Taner's stories, "positive" and "reasonable" female types can be seen. However, some "bad" qualities are encountered. Moreover, such female characters are "positive" and "reasonable" to the extent that they are "useful" to the man. Taner's stories, with the image of a woman portrayed in a contrasting way to realistic aesthetics, are, when we take all this into account, an aesthetic re-formation of the patriarchal order.

Key Words: Feminist criticism, story, female characters, image of woman, Haldun Taner.

¹ Dr. Öğr. Üyesi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, bilginungor@comu.edu.tr

ORCID: 0000-0001-7702-1668

Cilt 2 / Sayı 1

Mart 2019

1.GİRİŐ

Feminist eleştiri kuramı, eleştiri tarihinde öne çıkan kuramlardan birisidir. Kadınların ataerkil toplum düzenindeki hak mücadelesine dair bir doktrini ve bu doktrine uygun eylem biçimini imleyen feminizme (Michel, 1984: 17) dayalı bu kuram, kök bakımından Wirginia Woolf, Simone de Beauvoir gibi yazarların edebiyat-kadın ilişkisi çerçevesinde öne sürdükleri düşüncelere yaslansa da esaslı anlamda feminist hareketin 1960’larda güçlü bir siyasi figür olarak belirişinin edebî eleştiriye yansımasıyla ortaya çıkar. Kate Millet, Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, Julia Kristeva gibi edebiyat araştırmacıları tarafından temsil edilen bu kuramın, 1980’lerden itibaren edebiyat çalışmalarında fazlasıyla rağbet kazandığı ve bugün dahi “baskın” görünümler elde eden eleştiri kuramlarından biri olarak konumlandığı söylenebilir.

Feminist eleştirinin, genel olarak iki aşama etrafında somutluk kazandığı görülür. Berna Moran tarafından “okur olarak kadına yönelik feminist eleştiri” (Moran, 2010a: 250) şeklinde adlandırılan ilk aşamada feminist eleştiri, çoğunlukla, erkek yazarların eserlerindeki kadın karakterlere veya kadın davranışlarına yoğunlaşır; ataerkil bir toplumda kadınların erkekler tarafından ortaya konulan edebî eserlerin kurgusunda ne şekilde belirginlik kazandığını sorgular. Bu aşamada ana amaç, kadın okurların edebî eseri görme biçimini irdelemektir:

“Bu yöntem, okurun kadın olması hâlinde metnin farklı algılanacağı ilkesinden çıkar yola. Çünkü metinde gözlemlenen cinsel ideoloji karşısında bir kadının tepkisi ile erkeğin tepkisi aynı olamaz. Ne ki bu iddia her kadın okurun edebiyat yapıtını bir kadın olarak okuduğu anlamına gelmez, çünkü bu bağlamda kadınlık biyolojik bir cins ayırımına dayanmaz; sonradan, kültürle kazanılan belli bir kadınlık bilincine dayanır. Kadın olarak okumak için dişi olmak yeterli değildir, dişiliğin anlamını bilmek gerekir.” (Moran, 2010a: 250).

İlerleyen zamanlarda feminist eleştiri kuramı olgunlaşır ve onun sorunsal eksenini erkek yazarların eserlerindeki kadın karakterlerin daha da ilerisine uzanır; bu bağlamda kadın yazarlığı, kadın söylemi gibi olgular da “objektif”e girmeye başlar. Böylelikle feminist eleştiride ikinci aşama somutluk kazanır. Moran tarafından “yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiri” (Moran, 2010a: 254) olarak adlandırılan bu aşamada cevabı aranan sorular genel olarak řu şekilde belirir:

“Kadın yazarların erkeklerinkinden ayrı, kendilerine özgü bir edebiyatı var mıdır? Varsa, bir gelişme göstererek evrelere ayrılır mı? Kadın yazarlar arasında, tema, olay örgüsü, karakterler bakımından ortak özellikler saptanabilir mi? Bunların ataerkil düzenin yarattığı koşullarla ilintisi nedir?” (Moran, 2010a: 255).

Her iki aşamaya dönük olarak yapılan betimlemelerden de anlaşılmalıdır ki feminist eleştiri, temelde, edebî eserlerdeki kadın imgesini sorunsallaştırmayı -veya Humm'den hareketle söylersek “temel bir çözümleme kategorisi olarak (dişil) cinsiyete odaklanmayı” (Humm, 2002: 11) - ve bunun ataerkil düzen ile olan ilişkisine ışık tutmayı hedefler. Tam da bu noktada eklemek gerekir: Feminist edebiyat eleştirisi/kuramı anlamındaki feminist eleştiri ile siyaset ve sosyoloji literatüründeki *feminist eleştiri (feminist critics)* birbiriyle sıklıkla karıştırılan iki ayrı kavramı temsil eder. Her ikisi de benzer niteliklere, bakış açlarına sahip olup birbirleriyle –kuramsal anlamda- sık sık kesişim göstermiş durumda bulunsalar dahi aynı olguyu karşılamazlar. Maggie Humm'ün de belirttiği üzere “genel olarak, feminist eleştiri toplumsal ideolojilere ve uygulamalara yönelirken, feminist edebiyat eleştirisi dikkatini bu ideolojilerin ve uygulamaların edebî metinleri nasıl şekillendirdiklerine yönelir.” (Humm, 2002: 11). Dolayısıyla ikisi arasında, yönelim gösterilen nesne bağlamında bir ayırım vardır.

Bu yazıda; Taner'in hikâyelerindeki kadın imgesini feminist eleştiri kuramının ışığında sorunsallaştırarak söz konusu imgenin hangi boyutlarda somutlaştığına bakacağız. Temel hareket noktamız ise Gilbert ve Gubar tarafından ortaya konulan ve feminist eleştirinin ilk aşaması çerçevesinde öne çıkan kuramsal açıklamalar olacaktır. Bu noktada, bir parantez açarak söz konusu açıklamalara dönük kısa bir betimleme yapmak faydalı olacaktır: Gilbert ve Gubar; kadınların, erkek yazarların edebî eserlerinde ataerkil toplum düzenine bağlı olarak çizildiğini söylerler ve söz konusu eserlerde genel itibariyle iki tür kadın tipinin somutluk kazandığını vurgularlar. İlki, erkek yazarların gözünde ideal(leştirilen) kadın tipini karşılar ve bunu da Virginia Wolf'tan hareketle *melek (angel)* veya *evdeki melek (angel in the house)* olarak adlandırırılar (Gilbert-Gubar: 2000: 20). Bu tip kadınlar; erkeğe boyun eğen, onun ve temsil ettiği düzenin ahlaki yasaları karşısında son derece saygılı davranan, bugünkü dille söylersek “elinin hamuruyla erkek işine karışmayan” ve “kendi içinde gücünde hanımefendi” olarak konumlanan bir karaktere sahiptir. Söz konusu yazarların nefret ettiği tip ise diğeridir; yani *canavar (cmonster)*'dır (Gilbert-Gubar, 2000: 20). Bu tip kadınlar; ataerkil düzenin şartlarına boyun eğmeyip başkaldırırılar, söz konusu düzene ait değerlerin aksi yönünde hareket ederler. Gilbert ve Gubar'ın bu ayırımını, Northrop Frye'nin imgelem kuramına (Frye, 2015: 177-178) dayanarak şöyle de açıklayabiliriz: Erkek yazarların eserlerindeki “melekler”, iyilik ve güzelliğe dönük imge gücünü temsil eden *vahyi imgelem* çerçevesinde; “canavarlar” ise kötülüğe ve çirkinliğe dönük imge gücünü temsil eden *şeytani imgelem* çerçevesinde resmedilir.

2.HALDUN TANER VE HİKÂYEDE ATAERKİL DÜZENİN TEMSİLİ

Türk edebiyatında epik tiyatronun kurucusu sayılan, bu bağlamda kaleme aldığı oyunlarıyla bilinen Haldun Taner; 1940'ların sonundan itibaren başladığı ve devrindeki “durağancı” ve modernist hikâye tarzına zıt olarak “devinimsel” ve gerçekçi bir tarzda yazdığı; “çıkış noktası olarak insanı ele al[-dığı]” (Yalçın, 1995: 292) hikâyeleriyle de öne çıkar. Bu hikâyelerinde Taner, yer yer mizaha başvurarak, Türk toplumundaki aksaklıklara, sorunlara dönük toplumculuk çerçevesinde düşünülebilecek eleştiriler sunar. Fakat Taner'in eleştiri okları, zaman zaman kadınları da “vurur.”

Hikâyelerindeki kadın imgesine genel olarak baktığımızda, Taner'in ataerkil anlayışla son derece uyumlu ve “olumsuz” bir tablo ortaya koyduğunu; böylelikle de onun, sık sık eleştirmekten geri durmadığı topluma dönük bakış açısıyla kadına dönük bakış açısı arasında bu çerçevede bir paralelliğin var olduğunu dile getirebiliriz. Yine bu çerçevede Taner'in kadın imgesinin, Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye, Biz İnsanlar* romanlarındaki “ötekileştirilen” kadın imgesini (Moran, 2010b: 219-236) anımsattığını da söyleyebiliriz. Gerçi Taner'in hikâyelerinde sadece kadına değil, genel olarak insanlığa dair olumsuz bir bakışı her daim görebiliriz. Ancak kadın; söz konusu hikâyelerde “iki kere” kötüdür: Hem bir insan hem de bir kadın olarak.

Taner'in hikâyelerinde kadına dönük olumsuz bakış, belirgin olarak, iki bağlam üzerinden yürür: 1-Kadın karakterler bağlamında; 2-*belirtik bakikatler* bağlamında. Bu iki bağlam arasında öne çıkan, ilkidir.

2.1. *Canavar Kadınlar*

Taner'in hikâyelerindeki kadın imgesine kadın karakterler bağlamında yöneldiğimizde; bu imgenin, çoğunlukla, Gilbert-Gubar'ın tarafından çizilen *canavar* tipine son derece uygun şekilde ortaya konulduğunu görebiliriz. Vefasız, gözü yükseklerde, aldatıcı, yalancı, inkârcı, çıkarıcı kadınlar; bu ve benzer yönlerle, Taner'in hikâyelerinde adeta birer “canavarlaşmış” insan olarak somutlaşır. Bu hususta örnek olarak ilkin, Taner'in bir aşk ilişkisi etrafında kurgulaştırdığı “Geçmiş Zaman Olur ki” başlıklı hikâyeye bakabiliriz. Bu hikâyede, erkek anlatıcı-karakterle bir dönem aşk yaşayan ve gelecek hayalleri kuran Mahinur'un, sonradan bir “taşralı müteahhit”le evlenmesi söz konusu olur. Bu evliliğin önüne geçmek için anlatıcı-karakter Mahinur'a gerekli “uyanılar”ı yapar ki bu

“uyarılar”da sevdiği için her şeyi göze alan bir saf âşık, René Girard’ın terminolojisinden hareketle söylersek, *romantik yalan*² çerçevesinde düşünölebilecek bir *arzulayan özne*³ belirir:

“Az mı ağlamıştım, az mı yalvarmıştım.

‘Sen razı olmazsan, hiçbir kuvvet seni o hışır herifle evlenmeye icbar edemez’ diyordum. Ona İstanbul’dan kaçmayı teklif ediyor, taş kırıp, yük taşıyıp kendisine bakacağını söylüyordum.” (Taner, 2016b: 42).

Ancak sevgilinin bu saf âşıklığı ile karşılaştığı manzara pek iç açıcı değildir; tersine, son derece “çıldırıcı” vaziyettedir. Mahinur’dan beklenen tepki, daha doğrusu ataerkil düzen çerçevesinde şekillenmiş bir bilince sahip erkeğin arzu ettiği tepki, onun ağzından dökülenlerin neredeyse tamamen zıttıdır:

“Fakat Mahinur o eski Mahinur değildi artık. Üç günün içinde değişivermişti sanki. Bana burnunun ucundan bakıp bir;

‘Çocuk gibi konuşuyorsun sen’ deyişi vardı, çıldırılmak işten değildi. Onu tokatlamamak için zor tutuyordum kendimi.” (Taner, 2016b: 43).

Böylelikle hikâyede, aşkına vefa göstermeyen ve gözü yükseklerde kalan bir kadın profili öne çıkar. “Canavarlık” da işte bu noktalar (vefasızlık, uçarılık) etrafında zuhur eder.

Bir başka örnek olarak Taner’in “İşgüzar Bir Polis” adlı hikâyesini ele alabiliriz. Necmi Uyanık adlı bir polisin karşılaştığı olay ve durumların yansıtıldığı bu hikâyede kadına dönük olarak başka “canavarlık” hususları belirir. Hikâye karakterlerinden Cavidan Hanım, kendisinden yaşça büyük olan ve mülkiye müfettişi mesleğinde bulunan eşi Asım Kutay’ı, Nazım adlı bir gençle aldatır. Bu aldatmaya şahit olan Necmi Uyanık, durumu Asım Kutay’a yetiştirir. Asım Kutay da Cavidan Hanım’dan hesap sorar. Ancak Cavidan Hanım, hem kendisiyle görülenin kardeşi Nail olduğunu söyleyerek bu durumu inkâr eder hem de Necmi Uyanık’ın kendisine sahip olamadığı için iftira attığını söyler. Fakat ilerleyen zamanlarda, hem Necmi Uyanık’ın çabaları hem de Nail’in Cavidan Hanım tarafından maddi açıdan mağdur bırakılması karşısında intikam almaya girişmesi sonucunda, Cavidan Hanım’ın oldukça “pişkin” bir şekilde “Evet Nazım’ı seviyorum. Daha bir diyeceğiniz var mı?” (Taner, 2016b: 61) sözöyle itirafa yöneldiğini görürüz. Asım Kutay, bu itiraftan sonra hayata

² *Romantik yalan*; Girard’ın terminolojisinde, arzulayan *özne* ile arzulanan *nesne* arasındaki bağıntıda bir aracının (*dolayımlayıcının*) olmadığı, aşkın saf bir şekilde nesneden kaynaklandığı anlatıları imler Bkz. Girard, 2013: 34).

³ Arzulayan *özne*, Girard’ın terminolojisinde, nesne ve bazen dolayımlayıcı ile birlikte arzu bağıntısına giren ve bir arzu modeli oluşturan unsurdur (Girard, 2013: 23-24).

küser; ancak Cavidan Hanım, herhangi bir özür dahi dilemez ve yaşantısına kaldığı yerden devam eder. Hâsılı, Cavidan Hanım hikâyede; aldatıcılık, yalancılık, iftiracılık, dolandırıcılık ve pişkinlik etrafında düşünülebilecek davranışlara ve söylemlere yönelen bir *canavar* kadın olarak konumlanır.

Bu bağlamda, “Made in USA” başlıklı hikâyeye de bakabiliriz. Bu hikâyede, dostuna mektupla başından geçenleri bildiren isimsiz kadın baş-karakter, söz konusu mektuptan da anlaşılacaktır ki saf, “alafranga züppe”⁴, hoppa, yurtseverlik duygusundan yoksun, umursamaz bir kadın profili çizer. Sıklıkla İngilizce kelimeler kullanan söz konusu karakter, dostu Serap’ın doğum günü partisinde tanıştığı İzmirli bir gençle aşk yaşar. İzmirli genç, kendisini Fred adında Amerikalı bir asker olarak tanıtır ve gelecek vadederek onunla bir ilişki yaşar. Daha sonrasında kadın karakter, ailesine Fred’le evlenmek istediğini söylerse de ailesi buna pek sıcak bakmaz. Gerçi ailesinin tepkisi, onun pek de umurunda görünmez. Ailesinden gelen bütün itirazları “UNESCO asrında Haçlı seferi mantalitesi” (Taner, 2016a: 26) şeklinde değerlendirir. Ancak İzmirli gencin bütün foyası nihayet ortaya çıkar. Çıkar ama, söz konusu kadın karakter tüm bu yaşanılanlar karşısında oldukça umursamaz bir tavır sergiler ve yaşamını kaldığı yerden devam ettirir. Dostu İnci’ye yazdığı mektupta, bu olay ve durumları anlattıktan sonra şunları ekler:

“Fakat sana bir şey söyleyeyim mi, ne dersin, içimde ona karşı hiç de olması lazım geldiği şekilde büyük bir kin yok. Pek pişmanlık hissi de duymuyorum. Bir kere büyük bir şey kaybetmedim. Sonra da he really did kiss wonderfully.

Neyse, hep ondan mı bahsedeceğiz? Biraz da başka haberler vereyim. Geçen Pazar İtlerlerin kotrasıyla Tuzla’ya bir piknik yaptık Öyle eğlendik, öyle eğlendik ki sorma... Jale, Nevin, İlhan, Sumru bermutat oradaydılar. Haberinin var mı, Sitare Paris’ten döndü. Bana güzel bir plaj şapkası getirmiş. Ben Lyon’da gördüğümüz o siyah ketenden kendime bir bluz yaptırdım. Altına limonküfü bir pantolon fena gitmeyecek diye düşünüyorum... (ve mektup bu minval üzere birkaç sayfa daha devam etmektedir.)” (Taner, 2016: 29).

Son bir örnek olarak, Taner’in “Rahatlıkla” başlığını taşıyan hikâyesine bakabiliriz. Bir üniversite jürisinin parodisinin yapıldığı ve üniversitedeki kamplaşmaların, “lüzumsuz” addedilebilecek tutumların vurgulandığı bu hikâyede birkaç satırla estetik düzleme dâhil edilen Sabahat Hanım da bir *canavar* portresi ile karşımızda durur. O, “kinsiz yapamayan, ille birine dargın

⁴ Moran, Tanzimat romanlarındaki Batılılaşma meraklısı ve özentili karakterleri bu isimle anar (Moran, 2010b: 259-268). Biz de bu isimlendirmeyi, hemen hemen bezer özellikler gösterdiği için yukarıdaki hikâyeye karakteri için kullanmaktayız.

olmadan edemeyen, böyle olmayınca hayatları boşalan” (Taner, 2006: 124) insanlardandır. Hâliyle kötülüğü, bizzat kendi içerisinde ve herhangi bir sebebe dayanmayan “canavarlar”dan biridir.

Bu bahsi kapatmadan, řu noktayı da vurgulamak gerekir: Fredric Jameson’ın belirttiği gibi gerçekçilik; klasisizm, romantizm gibi önceki zamanlara ait estetik anlayışlardan farklı olarak, anlatı karakterlerini açık bir şekilde “iyi” ve “kötü” olarak ayırmayı hedeflemez. Aksine, onları gerçek hayattakine uygun bir şekilde, söz konusu iki “ton” arasında kurgulamaya dayanır (Jameson, 2018: 128-131). Dolayısıyla anlatıda, “iyi” ile “kötü” arasındaki ilişkiye dönük bir yapıbozuma yönelir; Friedrich Nietzsche’nin meşhur kitabının adından hareketle söylersek, anlatı karakterleri nezdinde “iyinin ve kötünün ötesinde” olanı resmetmeye dönük bir tutumu içerir. Yukarıda da vurguladığımız gibi Taner gerçekçi bir anlatıcı olmasına rağmen, kadın karakterleri çoğunlukla şeytani imgeleme resmetmekle gerçekçiliğin ilgili ilkesini ihlâl etmiş olur. Bu bağlamda onun gerçekçilikten önceki zamanlara ait olan ve yukarıda ifade edilen estetik anlayışlara yaslandığını ifade edebiliriz.

2.2.Açık Mesajlar, “Genellemeci” Yargılar

Berna Moran; edebî eserlerde yazarın/şairin verdiği mesajı, belirginlik/örtüklük açısından ikiye ayırır. İlki, yazarın/şairin olaylar veya durumlar üzerinden dolaylı yoldan ilettiği mesajdır ki buna Moran, *örtük hakikat* der (Moran, 2010a: 278-280). Diğeri ise yazarın/şairin doğrudan veya bir kurgu karakterleri aracılığıyla ortaya koyduğudur ki bunu da Moran *belirtik hakikat* olarak adlandırır (Moran, 2010a: 280-284). İşte Haldun Taner’in hikâyelerinde, yukarıda da belirtildiği gibi, kadına dönük olumsuz bakış bir de hikâyedeki *belirtik hakikatler* bağlamında vuku bulur. Yani Taner’in hikâyelerinde kadınlar sadece karakterler nezdinde kötücül çizilmez, aynı zamanda evrensel ölçekte yerilerek onların ne kadar *canavar* oldukları gösterilmeye çalışılır. Daha açık bir ifadeyle, “canavarca” karakter çizimine zaman zaman kadınlara dönük “genellemeci” yargı örnekleri eşlik eder. Bunlarda da konuşan, daima kadın zulmüne maruz kalmış anlatıcı baş-karakterlerdir. Sözelimi, “Allegro ma non troppo” başlıklı hikâyede bir müzik okuluna devam eden anlatıcı baş-karakter, burada tanıştığı ve zamanla idealleştirdiği Mathilda adlı genç kadına bir gün müzik okulunun hocası/kemanist Linowsky’le cinsel münasebette bulunurken rastlayınca sadece ondan değil, aynı zamanda “kadın denilen mahluk”tan temelli tiksindir ve kadınları cinsel bir “enstrüman” olarak görmeye başlar:

“Kadın denilen mahlukun keman gibi, hatta ondan da kaprisli bir enstrüman olduğunu, onun da olanca hüner ve güzelliğini ancak ve ancak virtüöz ellerin emrine verdiğini öğrenişim çok sonraları, saçlarımın iyice dökülmeye başladığı devirlere rastlıyor.

Zaten dar omuzları, geniş kalçaları ile kadın, şeklen dahi az buçuk kemani, daha doğrusu viyolonsel hatırlatmaz mı?” (Taner, 2016a: 64)

Yine, “Sonsuza Kalmak” başlıklı hikâyesinde Taner, anlatıcı baş-karakter ağzından bir *canavar* kadın imgesi yaratır: Yıllar sonra, yani emeklilik yıllarında ev sahibi olma fırsatına erişen Sunuhi Bey, kooperatifin arazisinde antik eserler bulunca bunları tanıdığı müze müdiresi Şükran Tur’a göstermeye çalışır. Ancak karısı bu duruma karşı çıkar. Sebebi ise sadece evin zora girmesi değildir. Sunuhi Bey, bir diğer sebebi şöyle anlatır: “Şükran Hanım’a gıcığı var bizimkinin zaten. Her okumamış kadının, okumuş, meslek sahibi olmuş kadına duyduğu gibi.” (Taner, 2015: 71). Taner, Sunuhi Bey’in bu sözleri aracılığıyla, “okumuş, meslek sahibi olmuş” kadını kıskanmanın veya meslek sahibi olup olmamaktan doğan kıskançlık meselesinin sadece kadınlara özgü bir durum olduğunu iletmış bulunur.

Örnek olarak bir de “Beatris Mavyan” hikâyesine bakalım. Bu hikâyede zengin ve kibar bir ailenin “çirkin” kızı olarak kurgulaştırılan Beatris Mavyan, “kırmızılığını belli eden koca burnu ve her tarafını tüylerin bürüdüğü pürtük ergenlikli teni ile” (Taner, 2016b: 31) aynanın karşısına geçtiği zaman, anlatıcının nezdinde “çoğu” genç kadında görülen bir tavırda bulunur: “(...) Ekseri genç kızlar gibi aynadaki portresini bitaraf bir gözle tetkik edeme[-mek]” (Taner, 2016b: 31) ve hayal gücüyle onu daha güzel bir şekilde algılamak. Söylemeye gerek dahi yoktur ki bu şekilde bir düşünceyle Taner, kendisini olduğundan daha “güzel” görmeye dayalı algı biçimini genç kadınlara, daha doğrusu genç kadınların çoğuna özgü bir durum olarak sunmaktadır.

3.KAİDEYİ BOZMAYAN İSTİSNALAR

Taner’in hikâyelerinde, az da olsa, “iyicil” bir bakışla resmedilen kadın imgesine de rastlarız. Bunlar da ancak karakter düzleminde beliren birkaç *evdeki melek* etrafında kurgulanmaktadır; üstelik bunların yer yer “kötücül” nitelikleri de vardır. Sözgelimi, “Yaprak Ne Canlı Yeşil” başlıklı hikâyeye bakabiliriz. Bu hikâyede entelektüel bir üniversite asistanı olan ve Pelit Kahvesi’nde her fırsatta kültürünü konuşuran anlatıcı baş-karakterin âşık olduğu, altı ay ilişki yaşadığı Zuhâl; entelektüel düşüklükle ve “dobralık”la “malul” bir kadındır. Öyle ki entelektüelleri “gözlüklüler”; entelektüellerin –ve anlatıcı baş-karakterin- rağbet gösterdiği Pelit Kahvesi’ni de “Burnu Büyükler Kahvesi” olarak adlandırır. Tüm bunlara rağmen, dünyayı kitapların arkasından gören baş-

karaktere altı ayda doğallığı, samimiliği aşılayan; hâliyle erkeğinin “dünya görüşünü” ve “yazgı”sını “olumlu yönde” değiştirerek ona mutluluk bahşeden yine Zuhâl’dir. Nitekim anlatıcı-başkarakter, bunu bizzat şöyle itiraf eder:

“Bu altı aylık staj dünya görüşümü, kendi görüşümü, hatta hatta, yazgımı değiştirdi. Bana beni öğretti. Kişiliğime çok şey kattı, -kattı çok yanlış- kişiliğim sandığım soytarıdan tüm yapay safraları attı. O hışır gösterişçi, desinlerci cilaları kazıyıp, içimdeki arı insanı bulmayı, doğaya, insanlara, eşyalara, her şeye öyle içtenlikle yaklaşmayı öğretti.

Puroyu bırakmıştım. ‘Burnu Büyükler Kahvesi’ne gitmez oldum. Günce tutmayı, not almayı, kılı kırk yarmayı, gözlem peşinde koşmayı saçma bulmaya başladım. Kendimi gerçek kendime bıraktım. Geldiği gibi yaşadım. Bu katıksız mutluluğu, bu güftesiz şarkı gibi sarhoşluğu, bir daha hayatımın hiçbir döneminde belki yaşayamayacaktım.” (Taner, 2015: 99).

Emekli Albay Nizamettin Bolayır’ın başından geçen olay ve durumlara odaklanan “Küçük Harfli Mutluluklar” da bu bağlamda bir örnek olarak ele alınabilir. Nizamettin Bolayır’ın karısı her ne kadar erken uyanmalar karşısında huzursuz olsa da penaltı kaçırmanın yarattığı “stres”i anlayacak konumda bulunmasa da son kertede emekli albay tarafından övülecek bir konumdadır. En azından albayın cinsel münasebet isteği karşısında “dişi bir at sevinci”ni (Taner, 2015: 44) duyabilmektedir!

Son olarak, “san numaracı” Kevser Hanımın umumi helada karşılaştığı olay ve durumların anlatıldığı “Bayanlar 00” hikâyesine bakalım. Kevser Hanım, her ne kadar kayırmacılık düşüncesine sahip olsa da çalıştığı umumi helada oldukça titiz ve çalışkan bir profil sergiler, temizliğe fazlasıyla önem verir; hatta müşterilerinin hacetlerini gördükten sonra “hafiflemiş, ferahlamış olmasından” (Taner, 2006: 65) bile memnun olur. Dolayısıyla, iyicil imgelerle resmedilerek bu bakımdan Haldun Taner’in hikâyelerinde bir istisnayı daha oluşturur.

Bu noktada belirtmek gerekir: Verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere, Taner’in hikâyelerinde “evdeki melekliğin” ölçütü, çoğunlukla, erkeğe yararlılıktır. Bir şekilde erkeğin işini kolaylaştıran veya onun ufkunu genişleten veya onun arzularını tatmin etmekte rol alan kadınlar, Taner’in gözünde “makbullük” vasfı taşıyan kadınlardır. Ataerkil dünya düzeninde erkeğin “her anlamda yardımcısı kadın” anlayışının bir yansıması olarak değerlendirebiliriz bu durumu. Nitekim kadının erkek nazarında “faydalı bir araç” olarak konumlanması, ancak ataerkil düzende görülebilecek bir “aşırlık”tır.

4.SONUÇ

Görölmektedir ki Haldun Taner'in çoğu hikâyesinde (“Allegro ma non troppo”, “İşgözar Bir Polis”, “Sonsuza Kalmak”, “Geçmiş Zaman Olur ki” vs.) kadınlar, hem karakter hem *belirtik hakikat* bağlamında kötücöl bir imge anlayışıyla belirir; anlayışsız, kıskanç, aldatıcı, yalancı, iftiracı vs. gibi vasıflar taşır. Böylece söz konusu hikâyelerdeki kadın imgesi, Gilbert-Gubar'ın terminolojisindeki *canavar* kategorisi etrafında değerlendirilebilir. “Yaprak Ne Canlı Ne Yeşil”, “Küçük Harfli Mutluluklar” gibi birkaç hikâyede ise kadın karakterlerin -istisnai bir şekilde ve belli yönlerden- Gilbert-Gubar'ın *evdeki melek* kategorisi çerçevesinde düşünölebileceğini dile getirebiliriz. Ancak bu hikâyelerde “evdeki melekliğin” ölçütü, genel olarak, erkeğe dönök fayda ekseninde somutluk kazanır: Kadın, erkeğin işini kolaylaştırdığı veya onun cinsel arzularını tatmin ettiği kadar “iyi”dir. Dolayısıyla Taner'in hikâyelerinin kurgusu, her biçimde, ataerkil bir toplum düzeninin estetik yansıması olarak düşünölebilir.

Şunu vurgulamak gerekir: Taner, kadını olumsuzlaştıran veya “ötekileştiren” bir kurgu anlayışından ötürü eleştirilebilir. Fakat o, Türkiye'nin önde gelen bir aydını olsa da son kertede ataerkil bir dünya düzeninin bireyi olarak konumlanır. Böyle bir düzende dile dahi yansıyan ataerkilliğin bir aydın nezdinde de olsa yıkımı oldukça zor bir mahiyet arz eder. Nitekim bu konuda Taner'in bir istisnayı teşkil etmediğini de düşünöbiliriz. Dolayısıyla söz konusu eleştirinin Taner'den çok, Taner'in ataerkil bir bakış açısıyla hikâyeler kaleme alışıını koşullayan ataerkil dünya düzenini hedef alması daha doğru bir yaklaşım olarak görölebilir. Üstelik böylesi, kadınların “ötekileştirilmediği” bir toplumsal yapıya yönelik açısından daha faydalı ve daha ufuk açıcı bir sonuca yol açabilir.

KAYNAKÇA

- Frye, Northrop (2015). *Eleştirinin Anatomisi*, Çev. Hande Koçak. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Gilbert, Sandra M.-Gubar, Susan (2000). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press.
- Girard, René (2013). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*, Çev. Arzu Etensel İldem. İstanbul: Metis Yayınları.
- Humm, Maggie (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*, Çev. Kolektif. İstanbul: Say Yayınları.
- Jameson, Fredric (2018). *Gerçekliğin Çelişkileri*, Çev. Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları.
- Michel, Andrée (1984). *Feminizm*, Çev. Şirin Tekeli. İstanbul: Kadın Çevresi Yayınları.
- Moran, Berna (2010a). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, Berna (2010b). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Taner, Haldun (2006). *Bütün Hikâyeleri-3: Onikiye Bir Var/ Sancho'nun Sabah Yürüyüşü/ Gülerek Ölmek*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Taner, Haldun (2016a). *Tuş*, İstanbul: YKY.
- Taner, Haldun (2015). *Yalıda Sabah*. İstanbul: YKY.
- Taner, Haldun (2016b). *Yaşasın Demokrasi*. İstanbul: YKY.
- Yalçın, Sıddıka Dilek (1995). *Haldun Taner'in Hikâyeleri ve Hikâyeciliği*. Ankara: Bilgi Yayınevi.