metis eleştiri

Ayşegül Utku Günaydın

Kadınlık Daima Bir Muamma

Osmanlı Kadın Yazarların Romanlarında Modernleşme



metis eleştiri
Bilge Karasu Edebiyat İncelemeleri Dizisi

Reyhan Tutumlu
Yaşamasız Yazabilmek
Vüs'at O. Bener'in Yapıtlarına
Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım

Jale Özata Dirlikyapan
Kabuğunu Kıran Hikâye
Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı

Devrim Dirlikyapan
Ölümü Gömdüm, Geliyorum
Edip Cansever Şiirinde Varolma Biçimleri

Hülya Dündar Şahin
Narsisist Entrikalar
Nahit Sırrı Örik'in Yapıtlarına
Psikanalitik Bir Bakış

Ayşegül Utku Günaydın
Kadınlık Daima Bir Muamma
Osmanlı Kadın Yazarların Romanlarında
Modernleşme

Ayşegül Utku Günaydın

Kadınlık Daima Bir Muamma

Osmanlı Kadın Yazarların Romanlarında Modernleşme

1979'da İzmir'de doğdu. 2001'de Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü'nden mezun oldu. Aynı üniversitede İletişim Bilimleri'nde yüksek lisans yaptı. 2001 yılında Aydın Doğan Vakfı'nın Genç İletişimciler Yarışması'nda en iyi röportaj dalında "Eşekli Kütüphaneci" adlı yazısıyla birincilik ödülü aldı. *Cumhuriyet*, *Milliyet*, *Radikal Kitap* gibi çeşitli gazetelerde, *Varlık*, *Millî Folklor* ve *Pasaj* gibi dergilerde yazılan yayımlandı. 2003'te başladığı Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı yüksek lisans programından 2007'de "Tanzimat Romanında Kamusal Alan ve Serbest Zaman Etkinlikleri" başlıklı teziyle mezun oldu. Halen aynı üniversitede "Cumhuriyet Öncesi Kadın Yazarların Romanlarında Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik Sorunsalı (1877-1923)" başlıklı teziyle doktora düzeyindeki çalışmalarını sürdürmekte, bir yandan da Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde dersler vermektedir.

metis eleştiri

Metis Eleştiri 29

Kadınlık Daima Bir Muamma
Osmanlı Kadın Yazarların Romanlarında
Modernleşme
Ayşegül Utku Günaydın

© Ayşegül Utku Günaydın, 2017
© Metis Yayınları, 2017

İlk Basım: Kasım 2017

Yayıma Hazırlayan: Tuncay Birkan, Eylem Can
Kapak Deseni: Emine Bora, 2017
Kapak Tasarımı: Semih Sökmen

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 11931

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

ISBN-13: 978-605-316-100-4

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

Ayşegül Utku Günaydın

Kadınlık Daima Bir Muamma

Osmanlı Kadın Yazarların Romanlarında Modernleşme

Bilge Karasu Edebiyat İncelemeleri Dizisi
Yayın Yönetmeni:
Süha Oğuzertem



metis eleştiri

Anneme, babama
ve unutulmuş kadın yazarların
anısına

İçindekiler

Önsöz 9

Giriş 13

Birinci Bölüm

Osmanlı Kadınlarının Özneleşme Mücadeleleri 19

A. Tanzimat Sonrası Reformlar ve Kadın Hareketinin Yükselişi 21

1. Siyasal ve Kültürel Gelişmeler 22
2. Kadın Sorunu ve Terakki Fikri 34
3. Terakki Düşüncesinden Kadınlık Mefkûresine (1876-1908) 38
4. "Kadınlık Yalnız Meyve Değildir!" 43

8. Kadın Olarak Yazmak 52

1. Kadınların Edebiyatı 52
2. Kadın Kimliğini Simgeleştirmede Toplumsal Cinsiyetin Rolü 59
3. Osmanlı-Türk Romanında Kadın İmgesinin Dönüşümü 64

İkinci Bölüm

Kadın Üzerindeki Baskı Mekanizmaları ve Yalnızlaşma 73

A. Anneler ve Öksüz Kızları: Kadınlık Mirasının Reddi 75

B. İhtiyatsız Babalardan Kötücül Üvey Annelere ve Fitne Fücur Kayınvalidelere 82

C. Dandini Beylerden Maksat Adamlarına Kadın Erkek İlişkilerinin Tipolojisi 94

1. Bir Zevcin Anatomisi 94
2. "İzdivacı Oyuncak Zannedenlerden Değilim!" 105

3. Gizemliliğin Morfolojisi, Skopofili ve Fetiş Nesnesi Olarak Kadın 118
4. Histerik Erkekler, Melankolik Kadınlar 128

D. Soğuk Odalardan Sisli Gecelere Yalnız Kadınlar 143

Üçüncü Bölüm

Modernleşme Sürecinde Kadın Kimliği 153

A. Kolektif Bir Kadınlık Değerine Doğru 155
B. Serbest Zaman, Sanat ve Çalışma 157
C. Kadın Okur ve Tersine Etkilenme 177
D. Gayya Kuyusuna Düşen Kadınlar 181

Sonuç 193

Ek: İrdelenen Romanların Özetleri 203

Kaynaklar 229

Dizin 235

Önsöz

Bu kitap Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde yazdığım doktora tezimin gözden geçirilip bazı kısımlarının yeniden yazılmasıyla ortaya çıktı. Çalışmamda Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde yazılmış 1877 tarihli ilk kadın romanından 1923'e kadarki zaman diliminde kadın yazarların romanlarındaki ortak noktalar bağlamında modernleşmenin göstergelerini ele aldım. Kitabın adı, Halide Edib'in 1909'da yayımlanan *Heyûlâ* romanından esinlendi. Romandaki erkek karakterin kadınlık hakkındaki "Kadınlık daima bir muamma!" sözleri, bu kitabın içeriği hakkında da çok şey söylüyor. Kadınlığın erkeklerin gözünden bir bilmece gibi hep gizemli ve anlaşılmaz bir varlık olarak sunulmasının derinlerine inmeye ve bu edebiyatın mahiyetini anlamaya çalıştım.

Çalışmamı hazırlarken *İstanbul Kütüphanelerindeki Eski Harfli Türkçe Kadın Dergileri Bibliyografyası*'ndan yararlanıp kimi gazete ya da dergi sayfalarında kalarak kitap olarak basılmamış romanların çevriyazımını yaptım. Ayrıca bu alanda yazılmış makale ve tezleri inceledim. Kitapta toplam otuz romanı ele aldım. İlk bölümde Osmanlı kadınlarının özneleşme mücadelelerini tarihsel bir düzlemde ortaya koymaya çalıştım. İkinci ve üçüncü bölümler ise romanların analizlerinden oluşuyor. Romanların dünyası ve kadın yazarların romanlarındaki ortaklıklar yalnızlaşmakta olan yeni bir kadın profiline işaret ettiği ve şaşırtıcı sonuçlar ortaya çıktığı için bu iki bölümü özellikle keyifle yazdığımı belirtmeliyim.

Çalışmamı kitaplaştırma sürecinde, romanları üzerine çalıştığım yazar kadınlardan güç aldım; her biri benim için ayrı birer ilham kaynağı oldu. Yazı ve romanlarının yanı sıra kadın hakları için dernekler aracılığıyla da mücadele ederken bir yandan kayıp kızını ya-

şamının son ânına kadar arayan Fatma Aliye Hanım'dan, *Gayya Kuyusu* romanıyla hayat kadınlarının dramını ve kadın konusundaki toplumsal ikiyüzlülüğü cesur biçimde ele alan Emine Semiye'ye yazar kadınların her birinin aslında nasıl zor hayatlar yaşadıklarını anladım. Hayatının bir noktasında artık vücuduyla ilgisini tamamen kesip "kadınlık defteri"ni kapattığını söyleyen Halide Edib'den kadın hakları için tüm varlığıyla mücadele etse de nihayetinde Kadın Birliği'nden ihraç edilip üstüne sahtekârlıkla suçlanan ve bunun sonucunda küskünleştirilen Nezihe Muhiddin'e öncü kadın yazarların her birinin hayatta başlarını eğmeden dimdik duruşları beni derinden etkiledi. Bir arkadaşımın sahaftan bulup bana gösterdiği bir mektupta Teali-i Nisvan Cemiyeti üyesi kadınlardan birinin diğer bir kadın dostuna, sevgisinin ve bağlılığının göstergesi olarak saçlarını kesip zarfın içine iliştirdiğini görmekse kadın dayanışmasının, kız kardeşlik ruhunun en çarpıcı örneklerden biriydi benim için.

Roman ve makalelerini okurken bir kadın olarak yazmanın bilincini içlerinde ne kadar duyumsadıklarını ve sürekli katlanarak büyüyen sorumluluklarının neden olduğu bu sancılı süreçte gösterdikleri direnci yürekten hissettim. "Ben" demeye başlamış, kendisine ve hemcinsine ait sorunları dile getirmeye çalışan bu yazarların çabası, gerçekten de çok önemli ve değerliydi. Günümüzde bile *Kadınlara Mahsus Gazete* (1895-1908) gibi on üç yıl 604 sayı varlığını sürdürebilmiş bir kadın dergisinin olmaması, o günkü kolektif çabaların değerini bir kere daha kanıtlamaktadır.

Bu kitapta pek çok kişinin emeği var. Öncelikle öğrencisi olmaktan büyük onur duyduğum tez danışmanım Talât S. Halman'a teşekkür ederim. Keşke bu çalışmanın kitaplaşmış halini görebilseydi. Doktora tez konumu seçmemde beni destekleyen, zorlandığım zamanlarda bana ve çalışmama olan güvenini hissettirerek beni yönlendiren ve yalnız bırakmayan Laurent Mignon'a şükran borçluyum. O olmasaydı belki de doktora yapmaya cesaret bulamayacak, aynı şekilde doktora sonrası araştırma için bugün bu kadar heveslenmeyecektim. Farklı yaklaşım noktalarıyla doktora tezime yapıcı eleştiriler getirerek metnimin boyut kazanmasına yardımcı olan

Nuran Tezcan'a; argümanlarımı bir adım öteye taşımam noktasında beni cesaretlendiren, görüşleri ile ufkumu açan ve tezin daha da derinleşmesine büyük katkısı olan Berrak Burçak'a ve yaptığımız toplantılarda getirdiği öneriler ve zihin açıcı katkıları için Müge Gürsoy Sökmen'e minnettarım. Metnimi titizlikle okuyan, görüşleriyle her zaman ufkumu açan Bilkent Üniversitesi'nden hocam Süha Oğuzertem'e sadece bu kitap için değil, bizi okul sıralarında kuramla tanıştırdığı, dilin inceliklerine daha çok önem vermemizi sağladığı ve akademiyi bir yaşam biçimi olarak hayatımıza uygulabilmemiz adına bize disiplin kazandırdığı için de teşekkür ederim; onun yönlendirmeleri olmasaydı bu çalışma bugünkü halini alamayacaktı. Kıymetli görüşleri ve yönlendirmeleriyle bana yol gösteren ve kitabımı yayıma hazırlayan Tuncay Birkan'a çok teşekkür ederim.

Hayatımın her aşamasında olduğu gibi bu kitabın yazım sürecinde de yanımda olan, sıkıntılı anlarımda elini her zaman omzumda hissettiğim, varlığıyla yaşamı daha anlamlı kılan kadim dostum, hemşirem, kız kardeşim Başak Çaka'ya şükran borçluyum. Çocukluğumdan beri yanımda olan, İzmir'de geçirdiğim sıkıntılı zaman diliminde bana ikinci bir aile gibi sahip çıkan kardeşlerim İlke Aykanat ve Sinan Çam'a; beraber çok şey paylaştığımız, gerçek dost Doğuş Özdemir ve Kerem Kural'a; sevgili ağabeyim Emek Günaydın'a ne kadar teşekkür etsem azdır.

Son olarak sanatına olan aşkını ve ruh derinliğini örnek aldığım, en büyük ilham kaynağım ve hayattaki tek sığınağım annem Gülçin Günaydın'a, her zaman rasyonelliği ile bana örnek olan, edebiyatçı gözüyle yazılarımın ilk okur ve eleştirmeni babam Mustafa Günaydın'a teşekkür ederim.

Giriş

Meşrutiyet'in 1876 yılında ilanından Cumhuriyet'in kuruluşuna uzanan dönemde kadın sorunu ve cinsiyet ilişkileri, modernleşme paradigmasının doğal bir uzantısı olarak ele alınmıştır. Çünkü kadınlık ve kadın kimliği modernleşmenin önemli simgelerinden biriydi. Bir simge olmasının yanı sıra derin bir toplumsal değişimin izlerini kadın kimliği üzerinden görmek mümkündür. Fakat cinsiyet konusu hiçbir zaman tek taraflı ele alınabilecek bir olgu olmadığı için doğası gereği erkek bakışının da sorgulanmasını gerektirir. Osmanlı'nın bu dönüşüm aşamasında kadınlığın modernleşmenin önemli alanlarından biri olarak görülmesine karşın toplumsal cinsiyet boyutunun temelden gözden geçirilmemesi, yani kadın kimliği sorgulanırken erkek zihniyetini ve kadına bakışını derinden analiz etmemek, cinsiyet ve kimlik bocalamaları bağlamında yeni sorunlara yol açmıştır. Bireyleşmeye ve kendi kimliğini bulmaya çalışan kadın bu değişim aşamasında yalnızlaşırken modernleşmenin simgelerini kadın üzerinde toplayan eril zihniyet ise bu yeni kadın kimliğiyle tam olarak uzlaşamamıştır. O dönemde gelişmekte olan basın yoluyla açılan yeni kamusal alanda kadınlar gazete ve dergilerdeki yazılarının yanı sıra romanlarıyla da kadın sorununu ele almışlardır. Kimlik sorgulamalarının en önemli yansımaları da aslında kadın romanlarında görülmektedir. Geleneğin ürettiği kodların artık dışına taşan, bu nedenle aile içinde ve dışında çatışmalar yaşayan, geleneksel baskı mekanizmalarıyla mücadele eden ama bu süreçte yalnızlaştığını fark eden kadın ile bu yeni kimlik karşısında bocalayan erkek bakış açısının sorgulanması, ortak bir kadın duyarlılığını yansıtmakta ve bu edebiyatın temel içeriğini ortaya koymaktadır. Romanlarda öne çıkan yeni kadın kimliği, belli bazı kadınlık değerlerine bağlı olarak rasyonelliği ve kadın direncini vurgularken, eş, sevgili, baba, akraba ve çevre şeklinde beliren, toplumun genel zihniyetini temsil

eden anlayışın "yeni kadın" ile uzlaşım halinde olamamasının getirdiği sonuçlar yine kadın bakış açısıyla yansıtılmıştır. İncelediğim romanlarda, Osmanlı toplumunun o dönemde yeni yetişen aydın kadını, yalnızlaşan, mücadele eden, öğrendikçe derinleşen kız çocuğunun olgunlaşması teması etrafında billurlaşmaktadır. Değişen kadının karşısında ise bu yeni kadından etkilenmiş ya da etkilenmeye açık Osmanlı erkekleri bulunmaktadır. Dolayısıyla kadın yazarlar, romanlarında toplumsal bir dönüşüm için en temelden başlanıp öncelikle kadın ile erkek arasındaki ilişkinin, yani cinsiyet kimliklerinin yeniden düzenlenmesi gerektiğini dile getirmişlerdir.

Bu kitapta, I. Meşrutiyet'ten (1876) Cumhuriyet'e kadın yazarların romanlarındaki ortak tema, motif ve duyarlılıkları ortaya koymak amacıyla Zafer Hanım'ın *Aşk-ı Vatan* (1877); Fatma Aliye Hanım'ın *Muhâdarât* (1892), *Levâyih-i Hayât* (1897-98), *Refet* (1898), *Udî* (1899) ve *Enîn* (1910); Selma Rıza Feraceli'nin *Uhuvvet* (1892); Emine Semiye Hanım'ın *Terbiye-i Etfale Ait Üç Hikâye* (1895), *Hiss-i Rekabet* (1896), *Bîkes* (1897), *Mükâfat-ı İlâhiye* (1896), *Sefalet* (1897), *Muallime* (1899-1901) ve *Gayya Kuyusu* (1920); Fatma Fahrünnisa Hanım'ın *Dilharâb* (1896-97); Güzide Sabri Aygün'ün *Münevver* (1889), *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* (1905), *Yaban Gülü* (1920) ve *Nedret* (1922); Halide Edib'in *Heyûlâ* (1909), *Raik'in Annesi* (1909), *Seviyye Talip* (1910), *Handan* (1912), *Yeni Turan* (1912), *Son Eseri* (1913) ve *Mev'ud Hüküm* (1918); Nezihe Muhiddin'in *Şebab-ı Tebah* (1911); Müfide Ferit Tek'in *Aydemir* (1918); Suat Derviş'in *Kara Kitap* (1920) ve Halide Nusret Zorlutuna'nın *Sisli Geceler* (1922) kitapları olmak üzere toplam otuz romanı ele aldım.

Cumhuriyet öncesi kadın romanlarından söz ederken bu alandaki literatürde birer öncü olan ve isimlerini anmadan geçemeyeceğimiz çalışmalardan söz etmek yerinde olacaktır. Birincil kaynaklara ulaşmamı sağlamada Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı'nın yayımladığı *Kadın Dergileri Bibliyografyası*, İstanbul kütüphanelerindeki eski harfli dergilerin içeriklerini sunması açısından araştırmacının yükünü hafifleten başucu çalışmalardan biriydi. Vakfın çıkardığı, ortak çalışmaların, büyük emeklerin ürünü olan

Kadınların Belleği Dizisi'nin ve bibliyografların Türkiye'deki kadın araştırmaları konusunda çalışanlara katkısını da vurgulamadan geçemeyiz. Kadının görünmez tarihini görünür kılmak amacıyla vakıf kolektif bir çalışmayla 1895-1908 tarihleri arasında yayımlanan *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yer alan yazılardan bir seçkiyi yeni harflerle yayımlamıştır. Bunun yanı sıra *Demet* (1908), *Kadın* (1908-09), *Kadınlar Dünyası* (1913-21), *Genç Kadın* (1918), *Türk Kadını* (1918-19), *Süs* (1923-24) ve *Kadın Yolu/Türk Kadın Yolu* (1925-27) süreli yayınlarının bütün sayılarının çevriyazımını yaparak okurların hizmetine sunmuştur. Ayrıca Tarık Hakkı Us Kütüphanesi'nin eski harfli süreli yayın koleksiyonlarını dijital ortama aktarma hizmeti de bu yayınları çalışmacıların ayağına getiren, zaman ve emekten tasarruf ettiren değerli projeler.

Kadın hareketi ve dönemin arka planı hakkında, her türden okurun ya da araştırmacının merakla okuyabileceği kitaplardan söz etmek gerekirse Serpil Çakır'ın 1991 yılında doktora çalışması olarak hazırladığı ve 1993'te Metis Yayınları'nca kitaplaştırılan *Osmanlı Kadın Hareketi*, büyük bir boşluğu dolduran ve bu alanda en çok referans verilen çalışmalardan biri. Benzer şekilde, Yaprak Zihnioğlu'nun *Kadınsız İnkılap* kitabı, Nezihe Muhiddin ve Kadınlar Halk Fırkası üzerine yapılmış en kapsamlı araştırmalardandır. Kitabın kadın hareketini sistematize edişi ve önermeleri bakımından zihin açıcı ve önemli bir kaynak metin olduğunu belirtelim. Fatma Kılıç Denman'ın *İkinci Meşrutiyet Dönemi'nde Bir Jön Türk Dergisi: Kadın* adlı kitabı da II. Meşrutiyet döneminde kadın dergileri hakkında bilgi edinmek isteyen okurlar için yardımcı olacak bir çalışma. Fatih Kerimi'nin *İstanbul Mektupları* adlı kitabı Balkan Savaşı sırasında İstanbul'a gelen ve Fatma Aliye Hanım, Şair Nigâr Hanım ve Halide Edib gibi kadın yazarların yanı sıra dönemin pek çok önemli kişisiyle görüşüp gözlemlerini aktaran bir kaynak. Son yıllarda Türkiye'de, kadın yazarları ve romanlarını inceleyen tezlerin ve bu tezlerden kitaplaştırılan yayınların artmaya başladığını görüyoruz. Burada hepsinden söz etmem mümkün değil. Bu nedenle, bellibaşlı çalışmalardan ve gözlemlediğim bazı eksikliklerden söz edeceğim.

Cumhuriyet öncesi döneme ve kadın yazarlar üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında pek çok yöntemsel sorunla karşılaşılmaktadır. Bunlardan en çok göze çarpanı, kadın romancılar üzerine yayımlanan çalışmaların, vardıkları sonuçlar açısından birbirlerini tekrar etmeleri ve önceden kabul edilmiş sonuçları pekiştirmeleridir. Diğer bir sorun, kadın yazınının salt feminizm ya da Doğu-Batı sorunsalı odaklı, yani tek yönlü biçimde ele alınmasıdır. Yapıtların sadece feminist olup olmadığını kanıtlama çabası, yazar kadınlar tarafından ele alınan ortak sorunların mahiyetini arka plana itmiştir. Bu da özellikle bazı metinlerin çokkatmanlı yapılarının ikinci plana itilmesi gibi bir sorun doğurmaktadır. Çalışmalarda gözlemlenen eksikliklerden bir diğeri de edebi analizlere yeterince yer vermemeleridir. Dönemsel arka planı içeren, toplu ve karşılaştırmalı çalışmaların olmayışı da temel bir sorundur.

Son yıllarda ilk kadın romancılardan Fatma Aliye Hanım üzerine hazırlanan tez ve kitaplarda bir artış gözlemlenmektedir. Bu çalışmaların en önemlilerinden biri, sunduğu derinlikli analizler açısından Firdevs Canbaz'ın *Fatma Aliye Hanım'ın Romanlarında Kadın Sorunu* adlı kitabıdır. Kitabın merkezi sorunsalını feminizm kavramı oluşturur. Canbaz, Fatma Aliye'nin daha önce öne sürüldüğü gibi feminist olmadığını, yazar olarak metinlerindeki duruşunun İslami epistemoloji tarafından belirlendiğini öne sürmektedir.

Fatma Aliye Hanım'ın kız kardeşi Emine Semiye'nin yayımlanmış ve yayımlanmamış eserlerini kaydettiği defterler Milli Kütüphane'dedir. Bu kaynakların yanı sıra yazar üzerine iki kitap yayımlanmıştır. Şefika Kurnaz, *Osmanlı Kadın Hareketi'nde Bir Öncü Emine Semiye: Hayatı, Eserleri, Fikirleri* adlı çalışmasında, yazarı edebi yönüyle ele almaktan çok Emine Semiye'nin hayatı ve fikirleri üzerinde durur. Kadriye Kaymaz ise *Gölgede Kalan Yazar: Emine Semiye* adlı kitabının ilk bölümünde yazarın düşünce dünyasını ele alır; ikinci bölümde sekiz romanını irdeler. Kaymaz'ın incelemesi, bugüne kadar Emine Semiye hakkında yayımlanmış en kapsamlı çalışmadır.

Halide Edib Adıvar üzerine Ayşe Durakbaşa'nın *Halide Edib: Türk Modernleşmesi ve Feminizm* kitabı, yazarı edebi yapıtlarından

çok kadın hareketlerinin tarihi açısından ele alan önemli bir araştırma olarak dikkat çekmektedir. İnci Enginün'ün *Halide Edib Adıvar'ın Romanlarında Doğu-Batı Meselesi* adlı kitabı ise başlığa çıkardığı konuyu irdelemektedir. Yazar hakkında yayımlanmış diğer kitaplar yapıtları ikinci planda tutup yazarın hayat hikâyesini öne çıkarmaktadır. Güven Uluköse'nin *Halide Edip Adıvar*, Hicran Göze'nin *Zor Yılların Zor Kadını Halide Edip Adıvar* ve Frances Kazan'ın *Halide Edip ve Amerika* adlı kitapları bu tür çalışmalara örnektir. Halide Edib'in romanlarını feminizm bağlamında ele alan kitaplardan biri Yahya Kanbolat'ın *Halide Edib Adıvar'ın Romanlarında Feminizm Sorunu*'dur. Halide Edib'in romanlarının analizi açısından değerlendirildiğinde, en kapsamlı araştırmalardan biri Nazan Bekiroğlu'nun 1987 tarihli "Halide Edip Adıvar'ın Romanlarının Roman Tekniği Bakımından İncelenmesi" başlıklı doktora tezidir.

Osmanlı modernleşmesi dönemini konu alan kadın çalışmalarında özellikle öne çıkan metinleri ise şöyle sıralayabiliriz: Yaprak Zihnioğlu'nun *Tarih ve Toplum*'da yayımlanan "Erken Dönem Osmanlı Hareket-i Nisvanı'nın İki Büyük Düşünürü Fatma Aliye ve Emine Semiye" makalesi, kadın modernleşmesinin arka planı üzerinde durmakta, "kadınlık"tan "kadınlık mefkûresi"ne geçişin temellerini ortaya koymaktadır. Zehra Toska'nın "Haremden Kadın Partisine Giden Yolda Kadın Dergileri, Gündemleri ve Öncü Kadınlar", "Tanzimat Kadını: Çağdaş Türk Kimliğinin Oluşumunda İlk Aşama" ve "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Osmanlı Kadın Tarihinde İstanbul ve Önde Gelen Kadın Simaları" makaleleri Osmanlı kadın hareketlerini irdelemeleri bakımından önemlidir. Kadın yazarların romanlarını toplu ve karşılaştırmalı şekilde ele alan araştırma yok denecek kadar azdır. Betül Coşkun, "Türk Modernleşmesini Kadın Romanları Üzerinden Okumak: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e" başlıklı makalesinde çevriyazımı yapılmamış romanları ele almasa da Cumhuriyet öncesi kadın edebiyatını toplu bir biçimde değerlendirmiştir. Nükhet Esen'in "Tanzimat Romanında Yazarın Konumu", "Yukarı Sınıftan Son Kuşak Osmanlı Kadınları", Tülay Gençtürk Demircioğlu'nun "Hayattan Kurmacaya: Fatma Aliye'nin Dört Romanında Metinlerarası İlişkiler", Hülya Argunşah'ın "İlk Kadın Ya-

zarlarda Toplumsal Kimliğin Yapılandırılması Sürecinde Babanın Keşfi" makaleleri, kadın edebiyatına ilişkin analizlerin mevcut durumunu ortaya koymaları bakımından dikkate değer kaynaklardır. Son olarak Nurdan Gürbilek'in *Kör Ayna, Kayıp Şark* ile Tanzimat edebiyatı üzerine yazılarının zihin açıcı çalışmalar olduğunu, bu kitabı hazırlarken bana ilham verdiğini söyleyeyim.

Kitapta öncelikle kadın hareketinin zeminini hazırlayan siyasal arka plandan söz etmek ve "kadın sorunu"nun boyutlarını sistematik bir biçimde serimlemek amacıyla metinlerdeki ortak temaları kategorize etme ihtiyacı doğdu. Bu nedenle ilk bölümde Tanzimat sonrası siyasal ve kültürel gelişmeler ile kadın hareketinin yükselişi bağlamında kadınların özneleşme mücadelelerinden söz edilip ardından kadın edebiyatı geleneği ele alındı; Osmanlı-Türk romanını biçimlendiren konular, bu edebiyatta öne çıkan özellikler üzerinde duruldu. İkinci bölümde, ele alınan otuz romanda kadın üzerindeki baskı mekanizmaları ve kadının yalnızlaşması sorununa odaklanıldı. Bölümün ilk kısmında annesizliğin kadının yalnızlaşmasının ilk nedeni olduğu, ayrıca, annelik mirasının kızları tarafından reddedilmesi üzerinde duruldu. İkinci kısımda kadın kimliğini çoğu zaman tehdit eden, yalnızlaşmasında büyük rol oynayan baba, üvey anne, kayınvalide gibi aile figürlerinin kadınlar üzerindeki baskıları ele alındı. Üçüncü kısımda "aşırı alafrangalaşmış", "zayıf karakterli" erkeklerin yanı sıra aydın erkeklerin de kadın kimliğine etkileri açımlandı. Bu kısımda kadının erkekler tarafından neden gizemlileştirildiği sorusu gündeme getirilerek kadınların yalnızlaşmaları ya da hissettikleri baskıların bir sonucu olarak melankolikleşirken erkeklerin kadın karşısında kimliklerinin eriyerek ruhsal dengelerini yitirmeleri meselesi ele alındı. Kitabın üçüncü bölümünde ise modernleşme sürecindeki kadın kimliği merkezi sorunu oluşturuyor. Bu bölümün ilk kısmında, romanlarda yaratılan kolektif kadınlık değeri, ikinci kısmında kadının modernleşmesinin ve yalnızlaşmasının bir sonucu olarak içdöküş aracı haline gelen serbest zaman etkinlikleri ile sanat ve çalışma konusu ele alınıyor. Üçüncü alt kısımda kadın okur imgesine, son alt kısımda ise yazarların kadın sorunsalı konusunda toplumsal ikiyüzlülükleri nasıl işlediklerine odaklanılıyor.

BİRİNCİ BÖLÜM

OSMANLI KADINLARININ ÖZNELEŞME MÜCADELELERİ

On dokuzuncu yüzyıl bütün dünyada olduğu gibi Osmanlı'da da özgürlükçü düşüncelerin tohumlarının atıldığı bir dönemdi. Dünyada yükselen özgürleşme hareketleri ve demokratikleşmeye yöneliş, Tanzimat'la başlayıp Meşrutiyet'le devam eden reform süreçlerini tetikledi. Gelişen düşünsel ortam Osmanlı'da kadın hareketinin oluşması için bir zemin hazırladı. Osmanlı kadın hareketi, eylemlerin ve taleplerin yoğunluğu bakımından II. Meşrutiyet'in (1908) ilanından 1920'lere kadarki döneme işaret etse de öncesinde en az kırk yıllık bir hazırlık süreci vardı. Bu bölümde Tanzimat (1839) sonrasında yapılan reformların kadın hareketine etkisini değerlendirmek amacıyla siyasal ve kültürel gelişmelerden söz edilecek, ardından Osmanlı-Türk romanında kadınlık ülküsünün nasıl oluştuğu, kadın imgesinin nasıl dönüştüğü üzerinde durulacak.

A. Tanzimat Sonrası Reformlar ve Kadın Hareketinin Yükselişi

Osmanlı kadın hareketinin tarihsel arka planına eğildiğimizde "kadınlık ideali" anlamına gelen "kadınlık mefkûresi"nin doğuşuna tanık oluruz. I. Meşrutiyet döneminde kadınların eğitim gibi haklarını temel alan, sınırlı bir çerçevede yürüttükleri "terakki" düşüncesine sıkı sıkıya bağlı bir hareketin, II. Meşrutiyet'in oluşturduğu özgürlükçü ortamda, "temel haklar" söyleminin ötesine geçerek, cinsiyet ayrımcılığının boyutlarını yavaş yavaş dillendirmeye başladığı görülür. O zamana kadar yapılagelmiş "kadın" tanımlarına ve kadın algısına karşı çıkışların da artık daha cesur olduğu gözlemlenmektedir. Fikirlerin çoğaldığı, çokseslilığin geliştiği, kadın hakları konusunda sağlam, yapıcı adımların atılma umudunun serpildiği bir süreçtir. Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği* adlı kitabında ilk kadın mektubunun basında yer aldığı tarih olan 1868'den II. Meşrutiyet'e kadar olan zaman dilimini "Erken Dönem Osmanlı Hareket-i Nisvanı" olarak, II. Meşrutiyet ve Milli Müdafaa dönemlerindeki kadın hareketlerini de "II. Meşrutiyet Dönemi Osmanlı Feminizmi" olarak niteler (21). Buna göre erken dönem, "kadınlık mefkûresi"ni yani "kadınların insan addedilme, sivil yaşama katılabilme, toplumun üyeleri olarak kamu alanında yer alma, toplumsal konumların yükselmesi taleplerini ve çözüm önerilerini yani kadınlık ideallerini betimliyordu" (22). II. Meşrutiyet yılları ise erken dönemde temelleri atılan kadınlık mücadelesinin, "kadınlık" kavramının yükselişine işaret etmektedir (54).

1. Siyasal ve Kültürel Gelişmeler

Osmanlı'nın 1830-70 yılları aralığına bakıldığında önemli siyasal gelişmelerin yaşandığını görürüz. Bu değişimlere kapı aralayan en önemli gelişme ise bir döneme adını verecek, edebiyatı ve düşün hayatını da etkileyecek olan Tanzimat Fermanı'nın ilanıdır. Mustafa Reşit Paşa tarafından 3 Kasım 1839'da Gülhane'de halka açık okunan ve okunduğu yerin adını alan Gülhane Hatt-ı Hümayunu ile Osmanlı'da yeni bir dönem başlar. Tanzimat'ın kelime anlamı "düzenlemeler"dir ve devlet yapısındaki bazı iyileştirici uygulamaları ifade etmektedir.

Tanzimat, çok genel hatlarıyla idari ve hukuki yapının ıslahatını içeren bir yönetim reformudur. Yapısı bakımından öncelikle idari teşkilatlanmada aksayan yönleri dile getiren, kişi haklarını güvence altına alacağını vadeden, bir yanıyla kişisel özgürlüğe vurgu yapan bir fermandır. Tanzimat Fermanı ile Osmanlı Sultanı Abdülmecid gayrimüslümlere dil, din, ırk ayrımı gözetmeksizin can ve mal varlığını koruma, ayrıca hukuksal eşitlik sözü veriyordu. Bu da mülkiyet hakkına getirilen güvencelerin yanı sıra keyfi olarak cezalandırılmaya karşı alınacağı söylenen tedbirlerle kişi dokunulmazlığı, can ve mal güvenliğiyle ilgili bazı düzenlemeler yapılacağı anlamına geliyordu. Mehmed İzzet "Tanzimat'a Dair" başlıklı yazısında Tanzimat'ın üç temel düşünce üzerinde temellendiğini, bunlardan birincisinin 1839 Gülhane Hatt-ı Hümayunu ve 1856 Islahat Fermanı'yla kurulan hürriyet temelinde, ikincisini danıştay, mahkemeler ve vilayet örgütleriyle göze çarpan hukuki bir devlet biçimlenmesinde, üçüncüsünü de okullar ve hastaneler açılması, bayındırlık işlerine dair raporlar yazılmasıyla beliren ilerleme eğilimlerinde bulunabileceğini söyler (1539). Bu ve ardından gelen reform hareketleriyle aslında idari mekanizma modernleştirilmeye çalışılmıştır.

Tanzimat Fermanı'nın en önemli özelliklerinden biri, Bülent Tanör'ün "Anayasal Gelişmelere Toplu Bir Bakış" başlıklı yazısında ifade ettiği gibi, bu yeni düzenlemeyle ilgili isteğin halk tabanından değil otoritenin tek hâkimi olan padişahtan gelmesi, dolayısıyla tek

taraflı olmasıdır (15). Tanzimat, otorite kaynağından çıkan bir iyileştirme hareketi olsa da devletin kendi gücünü sınırlandırması anlamına geldiği için simgesel de olsa yasa üstünlüğüne geçişin yolunu açan ilk önemli adımdır. Padişahın keyfî iradesi ve şeriat kanunlarıyla yürütülen bir sistemde yasa üstünlüğüne vurgu yapılmış ve halkın bu yasalar önünde eşitliği dile getirilmiştir. Tanör'ün de belirttiği gibi, elbette padişahı denetleyecek temsili bir kurum ya da verdiği sözleri yerine getirmesi için bir yaptırım yoktur (15). Dolayısıyla, reformları yürütecek temsili bir organın olmaması gibi yapısal güçlükler, reform hareketlerinin işlerliğinin sağlanmasını zorlaştıran etmenler olmuşlardır.

Gülhane Hatt-ı Hümayunu düşünce, basın yayın ve çalışma konularındaki hakları gündeme getirmese de Tanzimat'ın en önemli katkılarından biri bu dönemin siyasi düşüncesine birçok yeni kavramın girmesini sağlamasıdır. Tanzimat'la başlayan reformların temelinde devleti kurtarma düşüncesinin payı büyük olsa da 19. yüzyılda Osmanlı gibi bir devletin "terakki" ve "hürriyet" kavramlarını gündemine alması kaçınılmazdı. Gökhan Çetinsaya'nın "Kalemiye' den Mülkiye'ye Tanzimat Zihniyeti" makalesinde söylediği gibi Tanzimat döneminde siyasi düşünce hayatına medeniyet ve terakki, ulûm ve fünûn, kanun ve nizam, hürriyet ve meşveret (danışma, istişare) gibi birçok yeni kavram girmiştir (55). Buradaki önemli nokta, Tanzimat aydınlarının medeniyet ile terakki arasında gördükleri bağdır. Medeniyet her anlamda ilerleme anlamına gelmekte ve Tanzimat devrinin temel düşüncesini oluşturmaktadır. Çetinsaya'nın da vurguladığı gibi, 19. yüzyıl boyunca ortaya çıkacak Osmanlıcılık, İslamcılık ve Türkçülük gibi fikir akımlarının da temelinde bu düşünce yatmaktadır (56). Medeniyetçilik ve onunla en ilintili kavram olan "terakki"den beklenen ise kişi haklarının güvence altına alındığı, bunun için de iktidarın sınırlandığı, dolayısıyla kanunun öne çıkacağı bir devlet ve yönetim anlayışıdır. Bu anlayış medeniyetin temel gereği olarak görülmüştür. Düzenin ve ahlakın da kaynağı olarak görülen kanun, aynı zamanda refahı da sağlayacak, halk ile devlet arasındaki ilişkiyi düzenleyecektir.

Ramazan Korkmaz "Yenileşmenin Tarihî, Sosyo-Kültürel ve

Estetik Temelleri" başlıklı makalesinde modernleşmenin kavram olarak aklileştirme ve dünyevileştirmeyle doğrudan bağlantılı bir toplumsal dönüşüm sürecine gönderme yaptığını söyleyerek akıl, hukuk, eleştiri, demokrasi, evrim, özgürlük gibi kavramlarla kendini ifade eden modernizmin bu tanımının 19. yüzyıl Osmanlı aydınının beklentileriyle büyük ölçüde örtüştüğünü vurgular:

> Değerler hiyerarşisinde en tepe noktayı işgal eden akıl, dünyayı, insanı ve toplumu dönüştüren, yöneten ve yönlendiren bir güce sahiptir. İnsan, aklın aydınlığında (ziya-yı akl), güzel ve çirkin, iyi ve kötü (hüsn ü kubh) arasındaki farkları öğrenir, ayırt eder. Akıl, ayrıştırıcı, belirleyici ve fark ettirici nitelikleri olan etkin bir değerdir ve dikkat edilirse bu değer, ışık (ziya) simgesi ile desteklenmiştir. Akıl, karanlığa ve bağnazlığa karşı kurtarıcı / aydınlatıcı bir misyon da yüklenmiştir. Buradaki akıl, yalnızca doğruları gösteren, karanlıkları aydınlatan ve bundan sonra atıl kalan bir fenomen değil, aynı zamanda toplumsal düzenin kurucusu (kanun) ve koruyucusudur da. (32-34)

Akıl, hak ve adaletin temeli olarak görüldüğü için akla uygunluk, modernizmin bir ölçütü olarak Ahmet Mithat, Namık Kemal ve Şinasi gibi dönemin aydınları tarafından da kabul görmüştür. Akılcılığın izleri, kadın yazarların romanlarında da belirgin bir şekilde kendisini hissettirecektir. Doğruyu yanlıştan ayırt edebilmenin yanı sıra öngörü ve sağduyunun da temelinde akılcılık yatmaktadır. Bu nedenle özellikle adil olmak, hakkaniyet, olgun ve sağlıklı bir birey olmak akla uygunluk ilkesinin bir düsturu olarak özellikle bazı kadın romancılar tarafından benimsenecek ve romanların içeriğini biçimlendiren önemli kavramlar olarak metinlerde yer alacaktır. Dolayısıyla, öngörülen reformların idari teşkilatlanmadaki yapısal güçlükler nedeniyle ne kadar uygulamaya geçtiği sorunu bir yana, Tanzimat'la başlayan reform hareketlerinin en önemli katkısı, eşitlik, özgürlük, kanun ve meşruiyet gibi yeni fikirlerin kök salmasına zemin hazırlamasıdır.

1856 Islahat Fermanı'nın ilanına kadar artık özgürlükle ilgili düşüncelerin temeli atılmış ve bu, 1860'lardan sonra gelişen basını etkilemiş, bir kamuoyu oluşmasını da sağlamıştır. Zaman içinde ivme kazanan reformist ve liberal fikirler, meşrutiyeti savunan bir zihni-

yetin doğuşuna zemin hazırlamış, II. Abdülhamid'in anayasalı rejim konusunda Midhat Paşa ile uzlaşıp tahta çıkmasının ardından 1876'da Kanun-ı Esasi ile I. Meşrutiyet ilan edilmiştir. Tanör, Kanun-i Esasi'nin gerçek bir meşruti yapı kuramamış olsa da, tabandan gelen baskılar sonucu kabul edilen bir anayasa ve imparatorluğun ilk anayasası olması bakımından önemini vurgular: "Eksik de olsa bir insan hakları listesi getirmesi ve parlamento deneyimini başlatması bakımından bir katkı niteliğindeydi. Çünkü böylece, yönetime katılma ve hukuk devleti olma yolunda ciddi bir adım atılmış bulunuyordu" (22). Fakat I. Meşrutiyet dönemi, Rusya ile savaş bahane edilerek meclisin tatile sokulması sonucu sadece altı buçuk ay devam etmiş, II. Meşrutiyet'e kadarsa baskı ve korkunun hâkim olduğu II. Abdülhamid'in istibdat dönemi hüküm sürmüştür.

II. Meşrutiyet'in ilan edilmesinde ise II. Abdülhamid yönetimine sıkı bir şekilde muhalefet eden Jön Türkler ile 20. yüzyıl başlarında dünyada demokrasiye doğru yönelişin ve Avrupa'da mutlakiyetle yönetilen bir ülke kalmamasının etkisi büyüktür. II. Meşrutiyet'le birlikte anayasayla sınırlandırılmış bir monarşi düzenine geçilmiştir artık. Fakat modern bir devlet anlayışıyla ilan edilen II. Meşrutiyet, aynı zamanda modernleşme ve demokratikleşmeye zıt bir biçimde gelişen bir süreci de yaşamıştır. İttihat ve Terakki Cemiyeti, II. Abdülhamid rejimi karşısında güçlenip onu devirdikten sonra iktidarın sahibi olunca (1913) hak ve özgürlükleri kısıtlamaya çalışmıştır. Yine de, Tanzimat'la başlayıp Meşrutiyet'le devam eden süreçte, monarşik egemenlik anlayışı teoride sarsılmış, özgürlük düşüncesi kök salmış, liberal sayılabilecek fikirler yeşermiştir.

19. yüzyılda Osmanlı'daki yapısal dönüşüm, toplumun her alanını olduğu gibi kadınların yaşamını da etkiledi. Bu dönemde kadının durumuna bakacak olursak bu dönüşüm sürecinde kadının, birçok aydın tarafından geri kalmışlığın bir simgesi olarak algılandığını söyleyebiliriz. Eğitim, kadın nüfusunun çalışma hayatına katılması gibi kadına yönelik konuların milli, iktisadi ve kültürel birer sorun olarak ele alınmaya başlaması, modernleşme ölçütlerinin kadınla doğrudan ilişkilendirilmesi sonucu gerçekleşmiştir. Devletin kadınların konumuyla ilgili olarak tasarladığı reformların temelinde

aile yapısı ile güçlü bir devlet tahayyülü arasında kurulan bağlantı yatar. Bu bakış açısına göre, kadının modernleşmesi, iyi yetişmiş kadınlardan doğacak çocuklarla kaliteli bir nüfus artışı anlamına geliyordu. Bu nedenle Osmanlı'nın "terakki" fikrinde kadının rolü, toplumun modernleşmesini sağlayacak güçlü bir etken olduğunun kabulüyle önem kazanmıştır.

Toplum nüfusunun yarısını oluşturan kadınların özellikle büyük şehirlerde çalışma hayatına entegre olmamasının olumsuz sonuçlar doğurması üzerine nüfus sayımına kadınlar da dahil edilmiştir. Ekrem Işın'ın "Tanzimat, Kadın ve Gündelik Hayat" başlıklı makalesinde belirttiği gibi, "Tanzimat yöneticileri, ortaya karamsar bir tablo çıkartan bu tüketici insan kalabalığını çeşitli düzeylerde üretici kılabilmek için maarif politikasına öncelik vermişler ve bu sayede kadın gündelik hayatta ağırlığını duyurabilmiştir" (22). Bu önemli değişim, kadınlarla ilgili reform hareketlerinin bütün dünyada olduğu gibi hangi temel zorunluluklar sonucu gündeme geldiğini göstermekte. Temeli önemli ölçüde iktisadi çıkarlara dayansa da, kadın olgusu, zihniyetin geçirdiği değişimle artık yeni bir boyut kazanmıştır. Bunun yanı sıra, kadınların eğitim alanında ve kamu kurumlarında çalışabilmeleri yönünde de kazanımlar elde edilmiştir. Erkeklere tanınmış hakların o güne kadar kamusal hayattan soyutlanmış kadınları da kapsamaya başlaması, bazı zorunlulukların yanı sıra, kadınların verdiği mücadelelerin de sonucunda gerçekleşmiştir.

Devletin kadın-erkek eşitliği açısından getirdiği ilk önemli düzenlemelerden biri, kız çocuklarına miras hakkı tanıyan 1858 tarihli Arazi Kanunu'dur. Bu kanun, 1847'deki hakların biraz daha genişletilmesini sağlayarak kadınlara miras konusunda eşitlik sağlamış, kadınların vâris olabilmesini mümkün kılmıştır. 1856'da kölelik ve cariyeliğin yasaklanması da cinsiyetler arasındaki ilişkileri modern çağa uyarlayan çok önemli bir reformdur. Bir başka düzenleme ise aile hukuku ve evlilik konusundadır. 1871'de evlilik sözleşmesinin resmi memur önünde yapılması, evlenme yaşının erkeklerde 18, kadınlarda 17 olması, zorla evlendirmelerin geçersiz sayılması konusunda bir düzenleme yapılmıştır. Yasemin Avcı, "Osmanlı Devleti'nde Tanzimat Döneminde 'Otoriter Modernleşme' ve Kadının Öz-

gürleşmesi Meselesi" başlıklı makalesinde reform döneminde devletin vergilendirme, askere alma, toplumsal hizmet verme gibi pratik maksatlarla, ülkenin mevcut demografik koşullarını daha düzenli olarak saptama ve denetleme isteğinin, evlilik kayıtlarının da daha sistemli bir biçimde tutulması gereğini doğurduğunu söyler (5). Nikâhlar için dini makamlardan alınacak izinlerin belediye dairesi tarafından onaylanması zorunluluğu getirilmiştir (5). Böylelikle, evlilik kayıtlarının düzenli olarak tutulması konusunda belediyeler doğrudan yetkili kılınmıştır. Ülkenin demografik yapısını sistematik olarak denetleyecek bu düzenleme, devletin kadınlar üzerindeki yetkesini artıran bir girişimdir.

Kadın ve eğitim konusundaki ilk gelişmelerden biri, 1842'de Avrupa'dan gelen ebelerin Mekteb-i Tıbbiye'de ders vermeye başlamalarıyla kadınların ebe olarak yetiştirilmesidir. Böylelikle, Osmanlı'da mesleki anlamda eğitim alan ilk kadınlar yetişmeye başlar. 1858-59'da İnas, yani kız rüştiyeleri ile kız çocuklarına orta eğitim imkânının kapıları açılmıştır. Akşin Somel, *Osmanlı'da Eğitimin Modernleşmesi (1839-1908)* adlı kitabında kız rüştiyelerinin açılmasının ve devletin kadınların eğitimine giderek daha fazla önem verme nedenlerinden birinin 1861'de *Takvîm-i Vekayi*'de yayımlanan bir makalede açıklandığını söyler: "Bu makaleye göre kız rüştiyeleri kadınlara dini ve dünyevi bilgilerde eğitim verecek, böylece kadınlar evlendiklerinde kocalarına eve ilişkin meselelerde yardımcı olarak rahatlatacaklar ve diğer taraftan da kendi iffetlerini korumayı öğreneceklerdi" (83). 1864'te ilk Kız Sanat Okulu, 1969-70'te ise Kız Sanayi Mektebi, rüştiyedeki kız öğrencilerin öğretmen ihtiyacını karşılamak için İstanbul'da Dar-ül Muallimat adı verilen Kız Öğretmen Okulu açılmıştır. Dar-ül Muallimat ile kadınların eğitimi lise seviyesine kadar yükseltilmek istense de, bu yöndeki girişimler İstanbul, Selanik gibi büyük kentlerle sınırlı kalmıştır. II. Abdülhamid döneminde lise eğitimi ihtiyacıyla 1880 yılında kız öğrenciler için idadiler açılmıştır. 1914'te ise Müslüman kızlara Dar-ül Fünun'a, yani yüksekokula gitme hakkı tanınmıştır. Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı'nın yeni harflerle toplam yirmi bir sayısını eksiksiz yayımladığı *Türk Kadını* (1918-19) dergisinde

Edhem Nejad'ın "Türkiye'de Kız Mektebleri ve Terbiyesi" başlıklı bir yazısı yer almaktadır. 17 Ekim 1918 tarihli yazıda Edhem Nejad, özellikle savaş zamanında, kadınlara ilişkin eğitim, zanaat ve çalışma konularında önemli bir yol katedildiğini söylemektedir:

> Harb-i Umûmî esnasında, gerek hükümet, gerek erbâb-ı maârif, hanımlarla daha ziyâde iştigal (meşgul) eyledi. Pek çok meşâgil-i harbiye ve siyasiyeye rağmen kadın maârifi (eğitimi) pek ilerledi [...] Kızlara mahsus vilâyâtta da (vilayetlerde) bu seneler zarfında liseler vücuda geldi [...] Dâr-ül-fünûn tenhalaştığı bu esnada Dâr-ül-fünûn'un o aralık küşâd edilen (açılan) kızlar kısmı leb-â-leb (ağzına kadar) genç hanımlarla dolmaya başladı. İnâs Dâr-ül-fünûnu'nun talebesini eski dâr-ül-muallimât me'zûnları, genç muallimeler tâlî (ikinci) ecnebî mekâtibini ikmâl eden ve umumiyetle tâlî derecede ders gören hanımlar teşkil eyledi. Bundan başka Maârif Nezareti kızlara mahsûs âlî bir sanâyi-i nefîse mektebi açtı; buna sanâyi-i nefîseye (güzel sanatlara) istidâdı (meyili) olan pek çok genç dâhil oldu. (268-69)

Edhem Nejad yazısında bu gelişmelerin yanı sıra Biçki Yurdu adındaki kurumun kadınlara usulüne göre dikiş öğrettiğini, terziler yetiştirdiğini, burada eğitim görenlerin İstanbul'un çeşitli semtlerinde ve kazalarda özel ya da resmi dikiş okulları açtıkları bilgisini verir. Ayrıca Bilgi Yurdu adındaki özel bir girişimle kurulan kurum aracılığıyla kadınlara dersler verildiğini, kadınların istedikleri derse serbest olarak devam edebildiklerini, burada eğitim gören kadınların kurumlarda daha önce erkekler tarafından yapılan işlerle uğraşmaya başladıklarını belirtir (269). Ayrıca İslâm Hanımlarını Çalıştırma Derneği'nin kadınlar için sanat okulu, işyeri ve sanayihane açtığını, kadınların bu kurumlarda çalıştıkları bilgisini verir; buna göre derneğin eğittiği ve çalıştırdığı elli-altmış bin kadın vardır (269). Bu noktada özellikle Balkan Savaşları'ndan (1912-13) sonra kadınlar açısından önemli gelişmeler yaşandığını belirtmek gerekiyor. Savaş dönemlerinde nüfusun azalması, kadınların çalışma hayatına daha çok katılabilmesini ve kamusal alanda daha etkin olabilmesini sağlamıştır. Bu, kadınlar açısından birinci dalga feminizmin etkilerinin en yoğun hissedildiği dönemdir aynı zamanda.

Çalışma alanındaki gelişmelere baktığımızda ise, Tiğinçe Oktar'ın *Osmanlı Toplumunda Kadının Çalışma Yaşamı* adlı kitabında be-

lirttiği üzere, 1873'te ilk defa bir kadının öğretmen olarak atandığını görüyoruz (38). Kadınlar 1897'de ücretli işçi olarak çalışmaya başlamış, ancak ilk kez 1913'te devlet memuru olabilmişlerdir (61).

Kadın hareketinin oluşumunda 1860'larda hareketlenmeye başlayan basının rolü çok önemliydi. 1839-76 arasında, özellikle de 1860 yılından sonra basılan gazete, dergi ve kitap sayılarının artmaya başladığını görüyoruz. Bu süreçte kadınlar basın aracılığıyla kendi hakları konusunda söz almaya başlayarak kadın hareketini biçimlendirmişlerdir. Tanzimat kuşağı yazarlarının hemen hepsi bu konuları gündeme getirerek kadın modernleşmesinin ölçütleri üzerinde durmuşlardır. 1876-1908 yılları arasında ise kadın yayınlarındaki artış ivme kazanmış, içerik çeşitlenmiş ve dergiciliğin niteliği yükselmiştir. Kadınların çıkardığı ilk dergi, 1886 yılında yayımlanmaya başlayan ("çiçek bahçesi" anlamındaki) *Şükûfezâr*'dır. Kadın dergilerinin konu açısından çeşitlilik kazanmasıyla kadın yazarlar, salt serbest metinlerle değil, süreli yayınlardaki edebi ürünleriyle de kadına ilişkin sorunları dile getirdiler. Romanın kurmaca bir tür olması, "ben" demeye henüz başlayacak olan kadın yazarlar için özerk ve kendilerini rahat ifade edebilmelerine olanak tanıyan yeni bir alan yaratmaktaydı. Türün öyküye oranla uzunluğu, kadın yazarlara farklı karakterler yaratma ve kadınlık durumlarını anlatabilme olanağı sağlamış, bu da romanı, kadın hareketinin önemli bir mecrası haline getirmiştir. Kadınlara özgü sorunları ortaya koymadaki başarısı nedeniyle türün bu kadar içselleştirilmesi, gazete ve dergilerde yayımlanan kadın yazarların romanlarının sayısında kısa sürede gözle görülür bir artış sağlamıştır. Basın, kadın yazarların roman türünde ürün vermelerini teşvik eden bir güç olmuştur.

Osmanlı kadın yazarları dönemin farklı fikirlerin yeşermesine olanak tanıyan ortamında kendilerine kamusal alanda yer edinmek için uğraştılar. Aile içindeki eşitsizliklerden başlayarak her alandaki kadın-erkek ilişkilerini gözden geçirdiler; sivil yaşama katılma, kamusal alanda daha fazla söz sahibi olabilme ve çalışma hakkı gibi konuları gündeme getirdiler. Bunları süreli yayınlarındaki serbest yazıları dışında, romanlarının da temel sorunları olarak belirlediler. Bu çabaları, yazarak anlatmanın, özellikle de edebiyatın insanlar

üzerindeki etkisinin büyük olduğuna dair inançlarından kaynaklanıyordu. Edebiyatın kitle psikolojisini doğrudan etki altına alabilecek mecralardan biri olduğu konusunda hemfikirdiler. Bu bakımdan, o dönemde, toplumsal yarar gözeterek yazmanın kadın olarak yazmakla birleşerek yeni bir duyarlılığı ortaya koyduğunu belirtebiliriz. Bu çalışmada yapıtlarını irdeleyeceğimiz yazarlar da toplumsal dinamiklerin sarsılıp yeniden yapılandırıldığı bir zaman diliminde dönüşümü iyi analiz edip kendilerini dönemlerinin öncü kadınları olarak görmüşlerdir. Kadın olarak yaşamanın sancılarını, kadın olarak yazmanın sorumluluğu ve bilinciyle harmanlayan bu yazarlar için varlıklarını duyurma arzusu kaçınılmaz hale gelmiştir.

Sözünü ettiğimiz öncü kadın yazarların ortak özelliklerinden yola çıkarak sosyolojik bir profil oluşturduğumuzda, dönemin siyasal ve sınıfsal koşullarıyla doğrudan ilintili olarak, pek çoğunun bürokrat ya da gelir ve eğitim düzeyi yüksek ailelerin kızları ya da eşleri olduğunu görüyoruz. Siyasal güce ve yönetici sınıfa yakın olmak, eğitim, çalışma gibi alanlarda, onlara hemcinslerinin çoğunun sahip olmadığı bazı ayrıcalıklar tanımıştır. Hemen hepsi, farklı alanlarda özel öğretmenler gözetiminde eğitim görmüş, birden fazla yabancı dil öğrenmiş, Batı kültürüyle tanışmış kadınlardır. Bürokrat ailelerden gelen ilk kadın romancılardan bazıları, Tanzimat'ın öne çıkan aydınlarından tarihçi Ahmet Cevdet Paşa'nın kızları Fatma Aliye Hanım ile kız kardeşi Emine Semiye, Ahmet Vefik Paşa'nın torunu Fatma Fahrünnisa, Osmanlı büyükelçilerinden Kabuli Paşa'nın eşi Zafer Hanım, Osmanlı siyasetçisi ve aynı zamanda Jön Türkler'in öne çıkan isimlerinden Ahmet Rıza Bey'in kız kardeşi Selma Rıza Feraceli'dir. Onların ardından gelen kuşağın temsilcileri de yine kültürlü ve genellikle varlıklı ailelerin kızlarıdır. Kimisi İttihatçı bir geçmişe sahip, politikayla daha içli dışlı kadınlardır ama birleştikleri temel nokta, kadın sorunlarına gösterdikleri hassasiyettir. Adliye nezareti memurlarından Salih Reşat Bey'in kızı Güzide Sabri, II. Abdülhamid devrinde Padişah Hazinesi kâtipliği yapan Mehmet Edib Bey'in kızı Halide Edib, savcı ve ceza hâkimi Muhiddin Bey'in kızı Nezihe Muhiddin, subay Şevket Bey'in kızı Müfide Ferit, gazeteci Mehmet Selim'in kızı Halide Nusret, tıp pro-

fesörü İsmail Derviş Bey'in kızı Suat Derviş, bu kadın yazarlardandır. Hepsinin bir diğer ortak özelliği, kadının eğitimini toplumun ilerlemesi ve sağlıklı kuşaklar yetiştirilmesiyle eşdeğer gören bir anlayışla hemcinslerinin hakları için çalışmalarıdır. Çocuk eğitimi gibi aile yaşamıyla ilgili konulardan çalışma hakkına uzanan bir yelpazede kadınların her konuda bilinçlendirilmesi amacıyla gazete yazıları, hikâye ve roman kaleme almanın yanı sıra, dernek ve cemiyetler aracılığıyla da bu uğurda büyük bir gayret göstermişlerdir.

Sözünü ettiğimiz kadın yazarların özellikle eğitim konusundaki ayrıcalıklarına rağmen pek çoğunun o döneme kadar erkeklere ait alanlar olarak görülen edebiyat ve siyasete adım atıp bu alanlarda varlık göstermeye çalışmalarının kolay gerçekleşmediğini belirtmek gerekiyor. Yaşamlarına baktığımızda kadın olmaktan kaynaklanan maddi ve manevi sıkıntılar çektiklerini görüyoruz. Yazar olarak var olma mücadelesi bir yana kadın, henüz kendisini aile içinde bir birey olarak kabul ettirme çabasındadır. Bazı yazarlar aile içinde cinsiyet ayrımına maruz kalmış, bazısının eğitimi ya da yazma eylemi eşi, hatta kendi özel öğretmeni tarafından engellenmeye çalışılmıştır. Kimi zaman yazma eylemi, eşler tarafından ev kadınlığının önünde bir tehdit olarak algılanmış ve kadınların arzularının önüne geçilmeye çalışılmıştır. Fatma Aliye Hanım, kardeşi Emine Semiye, Güzide Sabri, Yaşar Nezihe, Şükûfe Nihal, Nezihe Muhiddin, Halide Edib gibi yazarlar farklı, zaman zaman da benzer biçimlerde toplumsal cinsiyet hiyerarşisinden nasiplerini almışlar, bir yandan da onunla mücadele etmişlerdir. Örneğin Osmanlı kadın hareketinin öncülerinden Fatma Aliye Hanım, ona sunulan olanakların yanı sıra kendi çabası, merakı sayesinde pek çok konuda kendisini geliştirmiş bir kadındır. Eğitimine ve yazarlığına engel olacağı korkusuyla tıpkı romanlarındaki kadın karakterler gibi kendi hayatında da evlilik konusunda tereddüt etmiştir. Nitekim evliliğinde sıkıntılı zamanlar yaşamıştır. Kız kardeşi Emine Semiye de evliliğinde benzer sorunlarla karşılaşmış ama sonuçlarını göze alarak, II. Meşrutiyet'in ilanının ardından eşinden ayrılmayı tercih etmiştir. Bu süreçte Adana'da öğretmenlik yaparken hasta oğluna bakmış, maddi manevi yönden yıpranmış, ama mücadele etmekten vazgeç-

memiştir. Genç yaşta zorla evlendirilmek istenen Şükûfe Nihal ise, Şahika Karaca'nın "İlk Kadın Yazarlar ve Trajedileri" başlıklı makalesinde belirttiği üzere, eğitimi yarıda kalacağı için intiharı bile denemiş, o dönemin üniversitesi olan Darülfünun'dan mezun ilk kadın unvanını ise ancak eşinden boşanıp okula tekrar kayıt yaptırarak almıştır (66). Güzide Sabri'nin yazma arzusu ve eylemi de, benzer şekilde, genç kızlığında hocası, evlendikten sonra ise kocası olan Ahmet Sabri Bey tarafından engellenir. Karaca, Hikmet Münir'in "Değerli Bir Kadın Romancı: Güzide Sabri" (1932) başlıklı yazısına gönderme yaparak Güzide Sabri'nin, kendisiyle yapılan bir söyleşide, bir kadının nasıl bir eşe sahip olması gerektiği konusundaki düşüncelerini aktarır. Buna göre Güzide Sabri, kadın hassasiyetini anlayan bir eşin çok önemli olduğunu söylemektedir (63). Bu, hem roman karakterlerinin hem de onları kaleme alan kadın yazarlar ile o kesimden diğer kadınların düşüncelerinin bir özeti gibidir. Ne de olsa, Güzide Sabri de döneminin pek çok kadını gibi duygularını gizlemek durumunda kalan ya da geceleri eşleri uyuduktan sonra gizlice yazmaya çalışan kadınlardandır. Halide Edib ise kocası Salih Zeki'nin ikinci bir kadınla evlenme niyetini açıkça söylemesi üzerine iki çocuğunun böyle bir duruma tanık olmaması için boşanma kararı alır. Milli mücadele döneminde ise kadın kimliğini bastırmak durumunda kalmıştır. Nazan Aksoy'un *Kurgulanmış Benlikler* adlı kitabında belirttiği üzere, "Tırnaklarını keser, manikürünü bozar, dış görünüşünü umursamaz olur", çünkü "Halide denilen yaratık artık vücuduyla ilgisini kesmiş" (91) ve kadınlık defterini kapamıştır. Dolayısıyla öncü kadın yazarların tüm bu yaşadıkları, tanık oldukları ya da gözlemledikleri, kadınlara ait bu içselleştirilmiş durumlar, edebiyatlarını da temelden belirlemiştir.

Modernleşme düşüncesiyle evrilen yeni kadın kimliği, erkekler açısından da kimi çelişkilere, iç çatışmalara sebebiyet vermiştir. Cinsiyet merkezli sorunlarda durumu diğer cinsten bağımsız ele almak mümkün olamayacağı için kadın sorunu ve cinsiyetle ilgili tüm yeni fikirlerin ucu, egemen eril zihniyete dokunmuştur. Ele aldığımız kadın yazarlar, romanlarında, kadın duyarlılığı ve modernleşmesi konusunda kadının arzu ettiği biçimde aydınlanamamış erkek profilini

de eleştirmişlerdir. Yapıtlarında yozlaşmış, zayıf karakterli erkek tipinin ana kadın karakterlerin yaşamlarına olumsuz etkileri farklı boyutlarıyla irdelenmiştir. Dolayısıyla Tanzimat sonrası kadın romancıların yapıtlarında başlayıp Cumhuriyet döneminde de süren bir izlek, "yeni kadın"ın hem aile dışına taşan sorumluluklarının kadınlar üzerinde yarattığı yükler ve baskı mekanizmaları hem de erkeklerin bu yeni kadın karşısında bocalayışı olmuştur. Fatmagül Berktay, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Feminizm" adlı yazısında, dönemin siyasal paradigmasına bağlı olarak, kadın üzerindeki bu yeni yük ile erkeğin onun karşısında, yeni konumundan kaynaklı huzursuzluğunu şöyle değerlendirir:

> Batıcı modelin, kadına, aile ve özel alandaki "doğal" görev ve sorumlulukların yanı sıra, bir de toplumsal alanda fedakârlık ve sorumluluk yüklediğini görüyoruz. Bu, kadınları "çifte yük"le karşı karşıya bırakırken, erkekler açısından da yeni bir kimlik bocalamasına yol açmakta, erkek kendisini bu "yeni kadın" karşısında "küçülüp silinmiş" hissetmektedir. (358)

İşte bu yükü en çarpıcı biçimde kadınların yazdıkları romanlarda görürüz. Söz konusu bir aşk romanı olduğunda bile kadın yazarlar neredeyse ortak bir dille "yeni kadın" karşısında bocalayan, bu kadın kimliğine alışmaya çalışırken aslında kadının gelişimi önünde bir engel haline gelen eril zihniyete dikkat çekmişlerdir. Toplumun genel zihniyetine sirayet eden bu bakış açısı, çoğu zaman kadının önüne, aşması gereken engeller olarak çıkmaktadır. Hem erkek karakterlerin hem de diğer aile bireylerinin kadın üzerinde yarattığı baskı, bu yapıtlarda belirgin biçimde görülür. Kadın, bu romanlarda birey olarak kendi varlığını kanıtlama çabası içindeyken bir yandan da çevresindeki tehlike ve baskılarla mücadele etmek durumundadır. Temelde, değişmeye çalışan kadın için bu engellerin büyük bir güçlük oluşturduğu, erkeklerin ve genel olarak toplumun desteği olmadan bu sürecin çok yavaş ve meşakkatli ilerleyeceği, bu anlamda da çok fazla kurban verileceği mesajı yatmaktadır.

Yazar kadınların, hemcinslerinin gelişimi ve mutluluğu önünde engel teşkil eden zihniyeti sorgulayıp bunu kadın edebiyatının temel konularından biri haline getirmeleri, kolektif bir duyarlılığı yansıtması bakımından önemli ve analiz etmeye değerdir. Asıl odak

merkezi, kadın kimliği, kadın merkezli sorunlar üzerine inşa edilmiştir. Bu da pek çok veri sunabilecek bu yapıtları dönemsel bağlamda, birbirleriyle karşılaştırmalı olarak ele almanın gerekliliğini gösteriyor. Tabii böyle bir çalışmada dönemin yapısına içkin olan özgül koşulları gözardı etmemek gerekiyor. Çünkü söz konusu olan, kadınların, yazarlık kurumunun asıl öznesi sayılan erkeğin yanında kapı aralamaya çalıştığı, yazar olarak kendi kimliklerini kabul ettirmek için uğraştığı bir zaman dilimidir. Siyaset, sanat ve edebiyatın erkeklerin hâkimiyetinde olduğu, o güne kadar egemen kültürün kadına bir birey ya da özne olma olanağı tanımadığı, toplumsal cinsiyetin oluşturduğu zorluk ve sınırların kadını hem bir kimlik hem de yazar olarak kuşattığı sancılı bir süreçtir bu. Toplumsal dinamikleri oluşturan taşların "toplumsal cinsiyet" anlayışı bakımından yer değiştirdiği, kadının "ben" demeye başladığı, egemen kadın imgesinin dışına çıkarak ilk defa kendini tanımlamaya, farklı bir kadın imgesi yaratmaya çabaladığı bir zaman dilimidir.

2. Kadın Sorunu ve Terakki Fikri

Osmanlıdaki kadın hareketi kendi özgül koşulları ve dayandığı ilkeler bakımından değerlendirildiğinde Batı'daki kadın hareketleriyle temel noktalarda benzerlik taşısa da ondan ayrıldığı pek çok nokta vardır. Bu nedenle Batı'da kabul gören feminizm kategorileri, Türkiye'deki kadın hareketi tarihini değerlendirmede zaman zaman yetersiz kalmaktadır. Nicole Van Os, "Osmanlı Müslümanlarında Feminizm" başlıklı makalesinde Türkiye'deki kadın hareketinin Batı'daki feminizm anlayışından ayrılan yönleri üzerinde durarak toplumların kendi koşullarına göre feminizmin de kendi içinde kollara ayrıldığı fikrinden hareketle Osmanlı kadın hareketini "ailesel feminizm" (sosyal feminizm) olarak nitelendirir (336). Çünkü kadınların hak ve talepleri "tam eşitlik" yerine "farklılıkta eşitlik" fikrine dayanmakta, dolayısıyla aslında ataerkil toplumu kabul edip kadının bu toplum düzenindeki şartlarını değiştirmeye odaklanmaktadır. Serpil Çakır, bunu "kadın hareketi" olarak adlandırmayı tercih ederken Aynur Demirdirek, *Osmanlı Kadınlarının Hayat*

Hakkı Arayışının Bir Hikâyesi başlıklı çalışmasında "feminist" sözcüğünün kullanım alanından yola çıkarak sözcüğün kadınlar için talepte bulunan, kadınlardan yana herkesi içine alacak şekilde kullanıldığını söyler (89). Demirdirek'e göre kadınlar kendilerini feminist olarak tanımlamasalar da girişim ve çabalarının bir feminizm gayreti olarak nitelendirilmesine karşı çıkmamaları önemlidir. Kadın düşünürler, Avrupa'daki kadın hareketlerine katılmadıklarında ya da İslam kadınları olarak koşullarının farklılığına vurgu yaptıklarında dahi feminizm sözcüğünü tümden reddetmeyip feministten feministe fark olduğunu belirtirler (89).

Fatmagül Berktay ise "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Feminizm" başlıklı makalesinde bir toplumda ortak ve gelişmiş bir feminist bilincin oluşması için evlilik dışında ekonomik özgürlüğünü sağlamış çok sayıda kadın grubu olmasını bir önkoşul sayar. Buna göre ne bu dayanışmanın tohumlarının Batı'da 17. yüzyılda atılması ne de sistemli bir feminist teorinin doğuşunun 18. ve 19. yüzyıllara tarihlenmesi bir rastlantıdır: "Ekonomik, hukuksal ve siyasal iktidarın tümüyle erkeklerin elinde olduğu bir ortamda, zihinsel bakımdan en özgür, toplumun değişmesini isteyen kadınların bile, bu değişimin erkeklerin etkisi ve yardımı olmaksızın gerçekleşebileceğini tasavvur etmeleri mümkün değildi" (349).

Batı'da feminizmin en başta talep ettiği haklar ile Osmanlı'da kadın hareketi arasındaki paralellik eğitim hakkı konusunda örtüşmekteydi. Berktay da öncelikle Batı'da feminizmin doğuşu ve burjuva devrimi ile "doğal ve evrensel haklar teorisi" arasındaki bağıntıyı gösterir. Buna göre burjuvazi, eşitlik ve özgürlük gibi kavramlar yüceltilirken kadın dışlanır; çünkü temelleri atılmakta olan ulus-devlet kardeşliği, salt "erkek kardeşliği"ne vurgu yapmaktadır (349). Dolayısıyla erkeğin kadın üzerinde başka "doğal" haklarının olması, bu yaklaşımın bir yansımasıdır. Berktay, bu nedenle kadınların yapabildikleri tek şeyin eğitim hakkı istemek olduğunu söyler. Çünkü eğitim hakkı, doğrudan cinsiyet tanımlarına dayanmakta ve ulus-devletin inşası için gerekli bir öğe idi. Osmanlı'da siyasal hak talebine gelene kadar, kadının isteyebileceği en temel hak, Batı'daki gibi kendi eğitimiyle ilgiliydi. Toplumda erkekleri yetiştiren kişinin

anne figürü olması nedeniyle ulus-devlete vatansever, sadık evlatlar yetiştirmesi için kadına en başta eğitim gerekmekteydi. Ama tabii bu, erkeğin kadın üzerindeki haklarından vazgeçmesi ya da kadının siyasal haklar kazanması ve özgürleşmesi anlamına gelmiyordu. Kadının bu temel ihtiyaçlarını istemesi içinse kabul gören cinsiyet rolleri çerçevesinde ataerkil cinsiyet söyleminin çok da dışına çıkamayan bir alan içinden seslenmesi gerekti. Bunun için erkeğin desteğini almak, kaçınılmaz bir zorunluluktu. Kadının, gelecek kuşakların annesi olarak görülmesi, vatan ve milliyetçilik kavramlarıyla beraber ilişkilendirilmesi, kadına yüklenen misyonları aile dışına taşımıştır; fakat bu yeni kadın profilinin, modernleşme ölçütlerinin ve sınırlarının erkekler tarafından belirlendiği, eril bakışın iktidarını ve kudretini sarsmayacak bir kimliğe dayandırılmak istendiği de açıktır. Osmanlı kadın hareketinin öncüleri, zaman zaman yazılarında işte bu soruna yani cinsiyet ayrımcılığının erkeğin doğal bir hakkı olarak sunulmasına karşı çıkmışlardır. Örneğin dönemin önde gelen kadın yazarlarından Fatma Aliye Hanım, 5 Eylül 1895'te *Hanımlara Mahsus Gazete*'de kaleme aldığı "Bas Bleu'lerden İbret Alalım" başlıklı yazısında, kadın ve erkeğin doğuştan eşit yaratıldığını ama sonradan bazı hakların kadınlardan esirgendiğini söyleyerek ileri ülkelerde de kadınların yaşadıkları sorunların benzerliği konusunu dile getirir:

> Usûl-i Maîşet-i beşeriyyenin [insanlığın geçim şeklinin] icabından mıdır nedir, temeddün eden [medenileşen] milletlerin ulûm ve fünûnda evvela erkekleri terakki eyledikleri ve kadınların da onlara peyrev oldukları [izinden gittikleri] görülüyor. Erkekler o hazineye girdiklerinin ibtidasında [başlangıcında] kendilerini takip eden kadınları kıskanıp o hazinenin cevherlerini onlardan sakınmak istiyorlar. Güya ki hakk-ı tekaddümü [öncelik hakkını] hod-kâmlıkla [bencillikle] bir hakk-ı tasarruf ve temellük [kendilerine mal etmek] yerine koymak istiyorlar. Bu hep böyle olmuş böyle gelmiş şeylerdendir, ama böyle olmuş demeyiz, böyle yapmışlardır demektir. Yoksa bu ilim ve fazlın sahibi olan Cenâb-ı Feyyâz-ı mutlak [Yüce Allahu Teâla] hazretleri onu kullarının erkeğine dişisine hep birden ihsan buyurmuş olduğundan, bunu kadınlardan dirîğe [esirgemeye] erkeklerin iktidarı erişebilir mi? Şu kadar ki kadınları bu nimete nailiyyetten tehire ve âlem-i ilm ü edebde [ilim ve edeb dünyasında] kat'-ı mesâfelerini [aldıkları mesafele-

ri] tas'îbe bâdî [zorlaştırmasına neden olacak] olabilecek kadar şeyler yapabilmişlerdir. Bugün Amerika ve Avrupa gibi kadınlarının talim ve terbiyesi erkeklerden hiç aşağı olmayan yerlerde dahi evvelce erkekler böyle yapmışlardır. Nihayetinde ise Avrupa'nın "Bablö"leri işte bir müellife, bir sanatkâr, bir muharrire namını almışlardır. Terakkiyât-ı medeniyyenin merâtib-i âliyyesine [yüksek mertebelerine] vâsıl olan o erkekler ise onları evvelki gibi tezyifle [alay ederek] eğlenmek değil, takdir ve tahsinle iftihar etmekte bulunmuşlardır. (2:2-3)

Fatma Aliye Hanım'ın, kadınların aile ve toplum içinde çeşitli haklar kazanmasının erkeklerin yardımı haricinde mümkün olamayacağını belirtirken erkeklerden beklenen desteğin, sürecin doğal ve ayrılmaz bir parçası olduğunu söylemesi de koşulların gerçekliğini yalın bir şekilde ortaya sermesi bakımından önemlidir. Fatma Aliye Hanım'a göre bu yolda erkeklere de büyük görev düşmektedir. Yazarın dikkat çektiği başka bir önemli konu ise her toplumun maddi ve özgül koşullarının hesaba katılması ve projenin sağlam temellere dayanması için bu kriterlerin temel alınması gerektiğidir. Bunlardan en önemlisi de Batı'nın ve Osmanlı'nın özgül koşullarını birbirine karıştırmamaktır. Osmanlı Müslüman kadınına düşen bazı görevler vardır. Buna göre Batı'nın "bablö"leri değil, İslamın yetiştirdiği "büyük" kadınlar örnek alınmalıdır:

Evet! Biz bablölere halef [ardıl] olmamalıyız! Biz eslâf-ı İslâmdan [önceki Müslümanlardan] gelmiş olan meşahîr ve nâmdârân-ı zenâna [meşhur ve meşhur İslam kadınlarına] halef olmalıyız! Bize örnek olmak için kendi büyük ninelerimizin hâl ve şânı varken biz bablöleri kendimize model ittihaz etmemeliyiz, fakat bunun için de dediğim gibi yalnız kadınların gayreti değil, erkeklerimizin de himmeti lâzımdır. İşte bu himmet erkeklerimiz tarafından baş gösterdi. Kadınlarımız da daha ilk nüshasında gayretlerinin eserlerini gösterdiler, fakat mesele yalnız bu gazetenin çıkmasında ve kadınlarımızın da kalemlerini ellerine almasında değildir. Bunun hüsni suretle devam ve terakkisidir. (2:2-3)

Sonuç olarak kadınlar kendi hakları için kamusal alanı iyi değerlendirip yazıları, dernek çalışmaları ve konuşmalarıyla kadının görünürlüğünü sağlamaya çalıştılar. Sorunlarını kendi dillerinden ifade ederek aslında cinsiyet düzenini sorgulayarak erkekler tarafından kendilerine biçilen rollerle yetinmeyip daha fazlasını istemeye

başladılar. Bunun "musavat-ı tamme" yani tam eşitliği savunan bir feminizm olup olmadığı tartışılsa da dönemin özgül koşullarını ve bu konuda ipleri göğüsleyen kadınların içinde bulundukları durumu unutmamak gerekiyor. Sonuçta hemcinsine kendi hakları için mücadele etmeyi ve birey olmayı aşılamaya çalışırken var olan eski düzenin yerleşmiş zihniyetini birdenbire değiştiremeyeceklerini, bunun için önce toplumsal yapının değişmesi gerektiğini en iyi onlar biliyorlardı.

3. Terakki Düşüncesinden Kadınlık Mefkûresine (1876-1908)

İmparatorluk düzeninden Cumhuriyet'e geçiş sürecinde yaşanan kırılmaların ve modernleşme sancılarının yansımalarını özellikle toplumsal cinsiyet ve kadın imgesi üzerinde gözlemlemek mümkündür. Elbette Osmanlı'ya özgü bir durum değildir bu; dünyanın farklı coğrafyalarında da toplumsal kırılmaların yaşandığı zaman dilimlerinde kadın simgeselleştirilerek hep bir nirengi noktasını oluşturmuştur. Fatmagül Berktay bu konuyla ilgili olarak "Doğu ile Batı'nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı" başlıklı makalesinde hemen her toplumda, kırılmaların ve kopuşların yaşandığı dönemlerde bu kaygıların simgesel olarak kadın kimliği üzerine yoğunlaştığı analizini yapar:

> Türk aydını, çevresindeki bildik dünyanın değişiyor olmasının yarattığı yersizyurtsuzluk ("muhacırlık") duygusuyla ve geleneği temsil eden babanın artık varolmamasından kaynaklanan, gerektiğinde sığınabileceği güvenli bir korunaktan yoksunluğun yol açtığı paranoyayla baş etmek durumundadır. Ayaklarının altındaki zemin kayganlaşırken "tutunduğu dal" ise Batı'daki modernleşmeci (erkek) kardeşinin yaptığı gibi kendi denetiminde bir "yeni kadın" imgesi yaratmak ve yeni koşullar altında bile değişmeyen bir şeyler olduğunu kanıtlamak üzere eski ataerkil ideolojiyi yeni koşullara uygun biçimde yeniden üretmektir. (275)

Oysa söz ettiğimiz yazar kadınlara göre asıl sorunlu olan erkek kimliğiydi. Bu nedenle romanları öncelikle bu sorun üzerinde yoğunlaşarak erkeği rasyonellik, kadını ise duygu ve doğayla özdeşleştiren ataerkil ideolojiyi ve cinsiyet kimliklerini sorguladılar.

Berktay'ın da belirttiği gibi toplumdaki herhangi bir cinsiyetin kimliğini sorun olarak ele almak, diğer cinsin kimliğiyle ilgili sorunları da gündeme getirmektedir (276). Erkek kimliği, kadın kimliğini; kadın kimliği, erkek kimliğini etkileyecektir. Oysa modernleşme sancılarıyla kadın kimliği ancak bir zorunluluk olarak ele alınmıştır, bu yüzden egemen bakışın otoritesini sarsmayacak şekilde sınırları çizilmiş, salt biçimsel bir değişim isteğidir bu. Berktay, Batı modernleşmesinin en gerilimli sürecinin kadınla ilgili olduğunu, kadının ve dişil olanın dışlanması üzerine kurulu bir insan ve yurttaş tanımlamasının yapıldığını söyler (276). Kadının konumu ve kadın kimliği eskinin farklı bir formda yeniden meşrulaştırılmasıdır. Buna karşın kadınların kendi hak ve özgürlüklerini ifade edebilmeleri için bir mücadele alanı oluşmuştur. Kadının modernleşmesi ve eğitilmesi sorunu en başta iktisadi ve İslami vurgulu olsa da kadının basında yer almaya başlaması, sorunların tartışılmasını sağlaması bakımından önemliydi. Diğer ülkelerde olduğu gibi Osmanlı kadınları da kadınlıkla ilgili iyileştirme sürecine ve taleplerine en temelden yani eğitim hakkından başlayacaklardı. Çünkü bu talep, egemen yapının istediği reformlaşmanın bir parçası olarak onunla örtüşmekteydi. Akşin Somel, *Osmanlı'da Eğitimin Modernleşmesi (1839-1908): İslâmlaşma, Otokrasi ve Disiplin* adlı kitabında Abdülhamid'in sağlam dini ve ahlaki değerlere sahip çocuklar büyütüp onlara vatanseverlik aşılayacak anneler yetiştirmek amacıyla kızların eğitimine ağırlık verdiğini söyler: Buna göre "Kız eğitimi politikası, imparatorluk tebaası arasında itaatkâr ve devlete sadık bireylerin artmasını sağlayacak, bir çeşit uzun vadeli yatırım olarak görülmeliydi" (234). İktisadi ve kültürel kalkınmanın temelini eğitimin oluşturduğu düşüncesi ve bunun da özellikle nüfusça sayısı çok olan kadınlara işaret ediyor olması, II. Abdülhamid'in eğitim konusuna önem vermesini sağlamış ve Mekteb-i Mülkiye gibi pek çok orta ve yüksek dereceli okul, onun zamanında açılmıştır. Geleneksel ahlakın öğretilmesi temelinde bir eğitim anlayışı benimsenirken Abdülhamid devrinde buna İslam vurgusu eklenmiştir. Kadınların kendi hak ve özgürlüklerini elde etme ve modern bir toplum yaratmadaki çabaları ve katkılarına bakacak olursak öncelikle 1858'de açılan kız rüştiye-

leri ve bu kurumlara öğretmen yetiştirmek amaçlı kurulan darülmuallimatların, kadının dönüşümünde etkili olduğu görülür. Eğitimin yanı sıra kadınların kendi çıkardıkları yayınlarla hemcinslerine seslendikleri bir alan olan basın, kadınlar için ikinci bir eğitim alanı oldu. Süreli yayınlar, kısa sürede kadın deneyiminin aktarıldığı önemli bir kültürel paylaşım platformu haline geldi. Bu dergiler aracılığıyla Zehra Toska'nın "Tanzimat Kadını: Çağdaş Türk Kadını Kimliğinin Oluşumunda İlk Aşama" başlıklı makalesinde belirttiği gibi "Üst sınıfın özel imkânlarla çok iyi yetişmiş kadınları arasına yeni bir aydın grubu daha katılmış olur. Bu kadınların bazıları öğretmenliklerinin yanı sıra, dönemlerinde yayımlanan kadın gazete ve dergilerinde çoktan ustalaşmış hemcinsleri arasında ilk deneyimlerini kazanmaya çalışırlar" (199). Yayıncılığın gelişim çizelgesine baktığımızda 1831'de çıkan *Takvim-i Vekayi*'den sonra özel girişimle çıkarılan ilk gazete *Tercüman-ı Ahval*'dir (1860). Bu gazetenin diğer yayınlara öncülük ettiği söylenebilir. 1868'de çıkan *Terakki* gazetesi, kadın hakları sorununu gündeme taşıyan ilk gündelik siyasi gazetedir. Eğitimin gerekliğinden, çokeşlilik gibi sorunlara yer vererek okur mektuplarını yayımlamıştır. *Terakki* gazetesinin kadınlar için haftalık hazırladığı *Terakki-i Muhadderat*'ın ardından 1875'te *Ayine* ve *Mürebbi-i Muhadderat* yayımlanmaya başlar. Tanzimat döneminde bir, II. Abdülhamid döneminde ise on kadın gazetesi yayımlanır. Toska'ya göre II. Meşrutiyet'e kadar olan zaman dilimi okuryazar kadınların yetiştiği bir aydınlanma dönemiydi (200). Bu dönemde süreli yayınlar, ağırlıklı olarak çocuk bakımı ve eğitimi gibi konulara yani daha çok ev içine odaklanıyordu. Kadının eğitimi, çocuk eğitimiyle doğrudan ilişkilendiriliyordu, bu nedenle kadın aynı zamanda vatan kavramıyla özdeşleştirilmiştir. Erkek çocuğun da, kız çocuğun da yetiştiricisi yine kadındır; dolayısıyla kadın, toplumun temelidir görüşü hâkim olmuştur. Bu dönemde çıkan süreli yayınlar, kadınlar için bir okul görevi de görmüştür. Basın aracılığıyla kadınlar emzirme, çocuk eğitimi gibi öncelikle en temel bilgiler konusunda bilgilendirilmeye çalışılmıştır.

Bu oluşumların yanı sıra Tanzimat döneminde yayın hayatında hissedilen baskı ve sansür, I. Meşrutiyet döneminde artar. Bu dö-

nemde kadın dergileri artmakla birlikte uzun süreli olamadı. Dergilerin bir kısmının devletin güdümünde ve devletin teşvikiyle çıkarıldığını da belirtmek gerekiyor. 1868 yılında yayın hayatına başlayan *Terakki* gazetesinin 1869 yılında ek olarak çıkarmaya başladığı ve 1870'e kadar varlığını sürdürecek olan *Terakki-i Muhadderat*, ilk Osmanlıca kadın dergisidir. Kadınların kendilerinin çıkardığı ilk dergi ise 1886 yılında yayımlanmaya başlayan *Şükûfezâr*'dır. Kadınlar tarafından yayımlanan ikinci dergi *Parça Bohçası*'dır (1889). Ardından 1895'te *Hanımlara Mahsus Malumat* ve en uzun süreli kadın dergisi *Hanımlara Mahsus Gazete* yayın hayatına adım atar. Dergilerdeki artışla birlikte konularda da çeşitlilik hâkim olmaya başlar; bunun bir sonucu olarak tefrika roman ve hikâye çevirileri gibi kurmaca türü de ilk defa bu dergide yayımlanma olanağı bulur. Bu dönemde süreli yayınlar aracılığıyla kadın yazarların edebi anlamda verdiği ürünlerde de bir artış vardır. Dolayısıyla roman da kadınlık deneyimlerinin aktarıldığı ve kadınların seslerini ilettikleri önemli bir kitlesel araç haline gelir. 1869-1908 yılları arasında kadın dergilerinde aile içindeki cinsiyet hiyerarşisi, İslami usulde boşanmanın olumsuz etkileri, çokeşlilik, kadının çalışmasını, kamusal alanda var olmasını engelleyen baskı mekanizmalarıyla bunu meşrulaştırmaya yardımcı olan âdet ve gelenekler, ilk defa bu konuların doğrudan muhatapları tarafından ele alındı. Kadınlar düşünürlerin kolektif bir bilinç geliştirmelerine de katkıda bulundular. Yaprak Zihnioğlu, "Erken Dönem Osmanlı Hareket-i Nisvanı'nın İki Büyük Düşünürü Fatma Aliye ve Emine Semiye" başlıklı makalesinde *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin yayımlandığı yıllarda, önde gelen kadın yazarların söylediklerinden yola çıkarak yayın hayatında kadınların güçlü bir duruma gelmesiyle birlikte "kadınlık" kavramının "kadınlık mefkûresi"ni de içine aldığı değerlendirmesini yapar. Buna göre " 'Kadınlık mefkûresi' kadınların yaşadığı sorunların anlaşılması, bilinç düzeyine çıkarılması ve çözüm önerileriyle birlikte kadınların toplumsal arzuları; ne olmak istedikleri, nasıl olmak istedikleri anlamına geliyordu" (336). Kadınlık mefkûresi, doğduğu toplumun siyasal ve sosyal koşullarından bağımsız değildi. Bir yandan kadınlar için kadınlık cereyanının mahiyeti, bir yandan da top-

lumsal açıdan bu cereyanın sınırları konusunu da kapsamaktadır. Zihnioğlu, kadınlar açısından bu cereyanın mahiyetini genel hatlarıyla şöyle ortaya koyar:

> Osmanlı kadınlarının en temel arzusu modernleşme sürecinin başladığı Osmanlı toplumunda kendilerinden önceki kuşaktan öncü erkeklerin açtığı "terakki" yoluna dahil olmak, "yeni insan" kavramı içinde, "hürriyet-i şahsiyelerini" [kişisel özgürlüklerini – benliklerini] geri almış olarak yer almaktı. Bunu başarmak için kadınlığın "tenviri" [aydınlanması] ve "terakki" ve "tekamülü" [ilerlemesi ve gelişmesi] gerekiyordu. [...] Kadınlar sivil yaşamda, matbuatta, yeni yeni oluşmaya başlayan kamu yaşamında, siyasal ve düşünsel yaşamda "varolmak" istiyorlardı. (337)

Bu noktada kadınlık mefkûresini yaşama geçirmeye çalışırlarken yazar kadınların genel olarak Batı karşısında Osmanlılığı ve İslamı savunduklarını da belirtmek gerekiyor. Fakat kadının toplumdaki geri konumunun dinden mi yoksa toplumsal âdetlerden mi kaynaklı olduğu da önemli bir tartışma parametresi olmuştur. Örneğin Fatma Aliye'ye göre İslamiyet'in kendisi değil de, toplumsal âdetler ve gelenekler, kadın üzerinde temel baskı öğelerini oluşturan nedenlerdir. Zihnioğlu da makalesinde kadın yazarların gelenek sorgulamasının asıl nedenlerine iner:

> İslami yaşamın bazı âdetlerle bozulduğuna inanan bu düşünürler, geleneklerin kadınlıkla ilgili eleştiri noktasında duraklayıp bazen birbirine ters düşen tezleri savunurlar. Ananatın tümüyle reddi, İslamiyet kültürünün tümüyle reddi olacağı için bundan kaçınıp, geleneği âdet düzeyine indirgemeyi seçerler. Bu durumda kadınlar yararına bazı âdetleri benimseyip bazılarını dışlamaları mümkün olur. (341)

Kadının gelişmesinde ve modernleşmesinde İslam'ın değil geleneğin bir engel teşkil ettiği düşüncesi, Meşrutiyet döneminde açılan kimi kadın derneklerinin kuruluş bildirilerinde de yer almaktadır. Örneğin Zehra Toska, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Osmanlı Kadın Tarihinde İstanbul ve Önde Gelen Kadın Simaları" başlıklı makalesinde, Ulviye Mevlan'ın başkanı olduğu Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti'nin (1913) maddelerinden birinin "Kadınları toplum hayatına alıştırmak ve bizi mahveden gelenekleri yıkmak ve nihayet hürriyetimize tekrar kavuşmak" (19) olduğunu söylemiştir.

Sonuç olarak I. Meşrutiyet Dönemi, kadın hareketi açısından terakki düşüncesinin bir uzantısı olarak eğitim gibi en temel haklarla sınırlı bir çerçevede yürüttükleri bir zaman dilimiyken II. Meşrutiyet döneminde bu en temel hakların ötesine geçilebilmiştir.

4. "Kadınlık Yalnız Meyve Değildir!"

II. Meşrutiyet, kadınların daha cesur bir biçimde kendi davalarına sahip çıktıkları bir dönemdi. Eğitimli ve varlıklı ailelerden gelen Müslüman kadınlar, gazete ve dergilerde seslerini duyurmaya çalışmalarının yanı sıra özellikle Balkan Savaşı sırasında çeşitli yardım dernekleri ve cemiyetlerde faaliyetler göstererek kendilerini ifade yolları bulmuşlar, devlete manevi anlamda destek vermek dışında sosyal ve ekonomik olarak katkı sağlamak için de çaba harcamışlardır. Şehmus Güzel'in "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın" makalesinde de vurguladığı gibi 1908 sonrası, kadınların kurdukları dernekler aracılığıyla hak ve çıkarlarını bizzat korumaya çalıştıkları bir dönemi simgelemektedir (861).

Bu dönemde basınla paralel olarak hareket eden dernek ve cemiyetlerin kadın haklarının yayılmasında payı çok önemliydi. Hayır cemiyetlerinin çoğu yardım amaçlı kurulsa da II. Meşrutiyet döneminde amaçları değişerek Osmanlı Müslüman kadınların haklarını savunan cemiyetlere dönüşmüşlerdir. Kadınlara eğitim hakkının sağlanması, meslek edindirerek çalışma hayatına dahil edilmesi konusunda önemli bir işleve sahipti. Kadınlar 1882'ye kadar nüfus sayımına bile dahil edilmiyorlardı, 1900'lerin başından itibarense hem kadın hakları konusuna hem de siyaset gibi pek çok alana ilgileri belirgin şekilde artmıştır.

Fatma Kılıç Denman, *İkinci Meşrutiyet Döneminde Bir Jön Türk Dergisi: Kadın* adlı kitabında bu dönemi çokseslilik ve hareketliliğin yaşandığı ve kadınlarla ilgili önemli değişikliklere sahne olan bir zaman dilimi olarak tanımlar ve ardından *Mehasin* (1908), *Demet* (1908), *Kadın* (1911), *Kadınlar Dünyası* (1913), *Genç Kadın* (1918), *Türk Kadını* (1918) gibi dergilerin ortak teması olarak kadınların eğitilmesini ve sosyal hayata etkin olarak katılmasını gös-

terir (43). Bunda Jön Türk anlayışının büyük etkisi olmuş, kadınların hem basın yoluyla hem de çeşitli cemiyetler aracılığıyla kamusal alana daha fazla girmelerine katkı sağlamıştır. Yaprak Zihnioğlu *Kadınsız İnkılap* adlı çalışmasında II. Meşrutiyet'in ilanından sonra kadına ilişkin olarak ilk etapta özgürlük talebinin, ikinci olarak eğitim ve mesleki eğitimin yaygınlaştırılması, kadının eğitimin tüm olanaklarından yararlanabilmesi ve kamu yaşamına katılmalarında giyim dahil her türlü sınırlamanın kaldırılması konusunda taleplerin gündeme geldiğini belirtir (56). Bu talepler "döneme damgasını vuran 'hukûk-i nisvân' (kadın hukuku/hakları) ve 'kadınlığın te'âlîsi (yükselmesi) kavramları altında toplanıyordu" (57).

1913 yılında yayın hayatına başlayan ve Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti'nin yayın organı olan *Kadınlar Dünyası* dergisi, dönem açısından önemli bir köşe taşıydı. *Osmanlı Kadın Hareketi* adlı çalışmasında bu dergi ve cemiyeti çokboyutlu biçimde ele alan Serpil Çakır, Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti'ni II. Meşrutiyet döneminin tek "feminist" derneği olarak nitelendirip derginin kadınların sözcülüğünü üstlendiğini söyler (57). Demek, bu yayın organını önemli bir kültürel araç olarak kullanmıştır. Kadınları toplumsal yaşamla bütünleşmeleri ve çalışmaları yönünde teşvik edici, yol gösterici bir misyon edinen derneğin etkinlikleri, *Kadınlar Dünyası* tarafından kamuoyuna duyurulur. Cinsiyet hiyerarşisini tamamen reddeden, kadının tüm alanlarda başarılı olabileceğini savunan manifestoları, aynı zamanda kadının yaşamını kısıtlayan âdet ve gelenekler ile mücadele ederken bir yandan da kadının diğer alanlara açılabilmesi için mücadele vermiştir. Dolayısıyla talepler de giderek artmıştır. Derginin 11 Mayıs 1913 tarihli 38. sayısında yayımlanan "Erkekler! Kadınlık Yalnız Meyve Değildir!" başlıklı yazıda "kadınlık" olgusuna vurgu yapılır. Kadınlığın henüz gelişemediğinden söz edilmekle birlikte bunun temel nedeni, kadınların doğal yeteneklerinin olmamasına değil, toplumsal duruma bağlanır:

> Kadınların sanayide olsun, ticarette olsun, hatta idare-i umur-ı cumhurda olsun erkeklerden dûn [aşağı] kabiliyette olmadıklarını teslim etmek lazımdır. Fi'lvaki muhit-i Osmanimizde kadınlık henüz inkişaf edememiştir. Fakat buna sebeb biz Osmanlı kadınlarının istidatsızlığı değil, tarz-ı terbi-

yemiz, suret-i maaş ve hayatımızdır. Biz Osmanlı kadınları başka milletlerin kadınlarından gayrı bir hilkatte yaratılmadık. Başka milletlerin kadınlığında görünen istidat ve kabiliyet şübhesiz bizde de vardır. Ancak tarz-ı terbiyemizde, suret-i maaş ve hayatımızda bir inkilâb-ı hayra muhtacız. (382)

Burada "istidat" ve kadın konusundaki reform ihtiyacına yapılan vurgu çok önemlidir. Bunun, değişmekte olan ve taleplerini gündeme getiren kadın konusunda önemli ipuçları taşıdığını söyleyebiliriz. Kadınlar kendi hareket alanlarını kısıtlayan egemen yapıyı eleştirmişlerdir.

Dergi ayrıca, sahibinden yazar kadrosuna ve okur mektuplarına kadar tümüyle kadınların sesini dile getiren ilk yayın olması bakımından da önemlidir. Dergide ilke olarak yalnızca kadınların yazılarına yer verileceği belirtilmiştir. 1913-21 yılları arasında yayımlanan ve ilk yüz sayısı günlük, diğer sayıları haftalık olarak çıkartılan dergi, hak mücadelesinde toplumsal cinsiyete ilişkin sorunları kadınların bizzat kendilerinin dile getirmesi amacıyla erkek yazarlara kapalıdır. Derginin ilk sayısında yayımlanan manifesto, yayının amaç ve çizgisini net bir şekilde ifade etmektedir. Bu bağlamda 17 Nisan 1913 tarihli birinci sayısında yer alan "Mukaddime" bölümünde Avrupa'dan örnek verilerek yayın ilkesi şöyle belirtilir:

Cemiyet-i medeniye içinde, muhit-i insaniyet dahilinde kadınların dahi bir mevkii, bir hakk-ı hayatı [hayat hakkı] olabileceğini anlatmak istiyorlar. Velhasıl kadınların erkeklerden cismen fırkaları [bedenen farkları] olduğu gibi hukuken dahi fırkaları olup olamayacağını hal ve tayin gayretindedirler. Biz Osmanlı kadınları, --hem sınıfımızın bu gayretine, açmış oldukları bu çığıra terbiye-i ictimaiyemiz [terbiye ve talim], âdab ve âdatımız dairesinde girmek istiyoruz [...] Biz Osmanlı kadınları kendimize mahsus inceliğimiz, kendimize mahsus âdar ve âdabımız vardır. Onu erkek muharrirler bir kadının anlayabileceği ruhla anlayamazlar, lütfen bizi kendimize bıraksınlar, hayallerine baziçe [oyuncak] buyurmasınlar!.. Biz kadınlar hukukumuzu kendimiz bizzat kendi ictihatımızla [inancımızla] müdafaa edebilir[iz]. (*Kadınlar Dünyası* 1:3)

Bu manifestoda yazarlar, kadın duyarlılığına gönderme yaparak kadın dilini ayıran bir söylemin varlığını yüksek sesle okura bildirirler. Bu duyarlılığı doğal olarak romanlarına da yansıtmışlardır. Bir başka öne çıkan konu ise kendi hak ve özgürlüğü için kadının

kendisinin mücadele etmesi gerektiğinin vurgulanmasıdır. Bu da "kadınlık dairesi"nde gösterilecek başarı ve yükselme sayesinde erkeklerin farkındalıklarının artacağına ve kadın konusunda üstlerine düşen görevleri yerine getirmeye başlayacaklarına dair bir inancı içerir:

Biz kadınlar milel-i kadime ve hazıra [eski ve bugünkü milletler] medeniyetleri arasında bambaşka mevkiler tutmuşuz. Erkekler bizi daima mahkûm, daima esir etmişlerdir. Erkekler yüzünden asırlarca hatta dünya dünya olalı çekmekte olduğumuz zulmün def'ini bugün biz erkeklerin mürüvvetinden istemeye tenezzül eder miyiz? Biz kadınlar, kadınlık dairesinde göstereceğimiz teali [yükselme] ve mevcudiyet sayesinde erkekleri vazife-i âdemiyetlerine ircaa icbar [döndürmeye mecbur] edeceğiz. (*Kadınlar Dünyası* 1:3)

Ayrıca bugüne kadar yapılmış olan "kadın" tanımına karşı çıkılmıştır. Özellikle de yerleşmiş olan "kadın" tanımının kadın mücadelesini onaylamayan yazarlar tarafından topluma yerleştirildiğini vurgulamışlardır. Böylece kamusal bir işlev gören basının, çeşitli fikirlerin toplum yüzeyine yayılmasındaki önemli rolüne değinilmiştir. "Kadın" tanımı değiştirilmeye çalışılırken bazı erkek yazarların kadınlığı tasvir edişi, *Kadınlar Dünyası* yazarları tarafından "toplumu kandırma" olarak nitelendirilmiş ve o güne kadarki yaygın kadın tanımı reddedilmiştir. Bunun tamamen erkekler tarafından karşı cinse yüklenmiş nitelikler olduğu söylenmiştir:

Bizi, iğfal eden muharrirlerin sözlerine artık ehemmiyet vermeyeceğiz. Kadınlar erkeklerin enis-i canı [dostu] imiş, refik-i ömrü [hayat arkadaşı] imiş, aklın iz'anın mütemmimi [anlayışın tamamlayıcısı], yuvanın nâzımı [düzenleyicisi], idarenin nazırı velhasıl şerik-i hayatı [hayat ortağı] imiş, daha bilmem ne imiş!.. Bunların hepsi yalan!.. Muharrirlerin bu tarif ve tavsifleri [nitelendirmeleri] yalan olmakla beraber ince olan hissiyatımızı ihtizaza getiriyor, bizi aldatıyor. Bu aldanma yüzündendir ki hukukumuzu müdafaa edemiyor, daima erkeklere âtıl bir esir kalmışız. İnsanların dünyada şüyu bulduğu [yayıldığı] zamandan beri hâl bu minval üzeredir. Erkek, kadın daima ayrı ayrı hayat takip etmiştir [...] Biz zavallı kadınlar, erkekler nazarında daima bir meyve, bir meta hâlindeyiz. Amelimiz [yaptıklarımız], hakk-ı hayatımız tahdit edilmiştir [hayat hakkımız sınırlandırılmıştır]. Hem de hiçbir zaman tam manâsıyla erkeklere enis-i can, refik-i

ömr, şerik-i hayat olamadık. Yuvamızın nâzımı, idaremizin nazırı dahi değiliz. Biz kadınları daima ayrı bir "daire-i hayat" içinde sıkmışlar, erkeklere esir, mahkûm eylemişlerdir. (4)

Burada kadın hareketine, kamuyu yönlendirici işlevi nedeniyle karşı olan erkek yazarlara bir karşı duruş vardır. Özellikle de erkek yazarların, yerleşmiş kadın algısını pekiştirici yazılarının kadının toplumsal düzende geri kalmasına neden olan önemli etkenlerden biri olarak gösterilmesi dikkat çekiyor. Ev içine itilen kadının kendine ait alanda bile dilediği gibi özgür olamadığı, erkekler tarafından kadına atfedilen çeşitli tanımlamaları bile bu kısıtlamalar dolayısıyla tam anlamıyla yaşayamadığı vurgusunu taşıyan söylemde âdet, gelenek ve kanunların dünyanın hemen her yerinde kadınları engellediği düşüncesi hâkimdir: "Her millet âdat ve kavaninine göre kadınlarını esir etmiştir" (3). Tüm bunların bir sentezinin, kadın romanlarının kurgusunu ve temelini oluşturan temel öğeler olduğunu söyleyebiliriz. Kadın daha, ev içinde bile istediği koşullara ve özgürlüğe sahip değildir. Bu nedenle eşliği, hayat ve fikir arkadaşlığını ve anneliği tam anlamıyla yaşayamamaktadır. Kadın romanlarında kadın erkek ilişkilerinin ve evlilik sorununun kadın bağlamında ele alınmasının temel nedeni de bu noktada düğümlenmektedir. Kadınlar, toplum düzenindeki eşitsizliğin önce ailede ve ilişkilerde başladığını düşünmüşlerdir. Ayrıca fikirlerin çoğaldıkça ve karşı seslere izin verildikçe büyüyüp geliştiğini benimseyen bir anlayışın varlığı da çokseslilige işaret etmektedir. Bu aynı zamanda farklı fikirlerin kadın konusunda daha yapıcı adımlar sağlayacağı konusundaki inancı da gösteriyor. Sonuç olarak kadın yazarlar *Kadınlar Dünyası* dergisiyle hakları için neden ve nasıl mücadele vereceklerini ve rahatsızlıklarını kendi bakış açılarıyla hemcinslerine aktarmışlardır.

II. Meşrutiyet sonrasında düzenlenen konferanslar da sorunları ortaya koyma bakımından önemli analizler içerir. "Beyaz Konferanslar" adı altında yapılan bu konferanslardan birinde Fatma Nesibe Hanım'ın söylevi, kadınlığın temel durumunu anlatır; bugünü hazırlayan zeminin değerlendirmesini yaparak kadınlık tanımını sorgular ve hatta yeni bir kadınlık tanımını gündeme taşır. *Kadın*

dergisinin 1911 tarihli 14. sayısında da yayımlanan konferans metnini Serpil Çakır, şöyle aktarmaktadır:

> Şimdi esâretimizin şu mazlum, kanlı esaretin tahammüllerini evâilde [ilk zamanlarda], o meşum, eski zamanlarda aramalıdır. Ah, evet diyorlar, diyorlar ki: "Kadınlar, hangi hakdan bahs ediyorlar? Hakları varsa hilkatten [yaradılıştan] istesinler! Ondan şikâyet etsinler!... Onları ma'nen, maddeten za'if ve kâbiliyetsiz yaradan biz değiliz a!... Kuvvetlinin za'ife galebesi [zayıfa üstünlüğü]! Bu, pek tabiidir. Ve muvâzene [denge], kâinatın en büyük kanunudur". Fakat aldanıyorlar; sizi temin ederim ki aldanıyorlar, hanımlar! [...] İtirâf edelim, inanmaya mecburuz. Bu, böyle. Ah, şu za'if kollarımda kuvvet olsaydı, hilkat bana da bir demir pençe, sert bir kalb verseydi, yapacağım ilk iş, birçok erkeğin kafasını paralamak olacakdı!... "Fakat, Manen...?" bunu kabul edemeyiz, hanımlar! İçinizde saçlarımın uzunluğuna rağmen, en akılsızı ben olduğum hâlde... Her asrı tedkik ediniz; erkeklerin hep fenâ, meş'um [uğursuz] hatalarla tesis etdikleri avâkıbı [sonuçlar] işhâd ediyorum [delil gösteriyorum], herhâlde onların yüzde doksan dokuzundan akıllıyım. (67)

Fatma Nesibe Hanım, kadınlığın bu durumunu, eski yaşam koşullarına ve onları yetiştiren annelere bağlar. Kanunların hep erkek lehine işlediği konusuna da dikkati çekerek kadınların ikinci sınıf insan olarak algılanmasının sonuçları üzerinde durur ve bu sistemin erkeklerin işine gelen bir düzen yarattığını söyler. Fakat kadınlar açısından tüm bu gelişmelere ve atılımlara karşın kadın yazarlar, kadının konumunun iyileştirilebilmesi için en az hemcinsleri kadar eril zihniyetin ve toplumsal algının değişmesi gerektiğini çok yakından deneyimliyorlardı. Zaman zaman duydukları kaygıyı ise en içten biçimde II. Meşrutiyet dönemine ait önemli belgelerden biri olan Fatih Kerimi'nin *İstanbul Mektupları* adlı eserinde görürüz. Fazıl Gökçek'in kitaba yazdığı önsözde belirttiği üzere Tatar Türklerinden, *Vakit* gazetesinin başyazarı Fatih Kerimi, 1912 yılında İstanbul'a gelmiş ve burada dört ay kalarak dönemin İstanbul'u ve Balkan Savaşı'na ilişkin gözlemlerini gazetesine göndermiştir (IX). Fatih Kerimi'nin yazıları 1912'de kitap olarak da basılır. Aslında Balkan Savaşı'nı takip etmek, izlenimlerini aktarmak için gelse de İstanbul'un sosyal ve kültürel hayatıyla da yakından ilgilenir; sivil halkın yaşamını gözlemler. Basını ve dergileri takip ederek, döne-

min önemli siyasi isimleriyle görüşme fırsatı bulur. Türk ve Müslüman bir yazar olması hem de Osmanlı coğrafyasına dıştan bakan bir gözlemci kimliği taşıması nedeniyle Fatih Kerimi'nin çalışması, II. Meşrutiyet döneminde İstanbul'un sosyal, kültürel ve siyasi tarihi açısından önemli bir belge niteliği taşımaktadır. Fatih Kerimi, dönemin üç önemli kadın yazarıyla ayrı ayrı görüşme fırsatı bulmuş, onlara dönemin koşullarında kadınlığın ne durumda olduğunu sormuştur. Bu kişiler Fatma Aliye Hanım, Şair Nigâr Hanım ve Halide Edib'dir. Bu görüşmeler sırasında özellikle Fatma Aliye Hanım ve Nigâr Hanım'ın kadınlık üzerine söyledikleri, kaygılarını samimi olarak ifade etmeleri bakımından da değerlidir. Görüşmeleri sırasında Fatma Aliye Hanım, uzun süredir kadınların hukuk ve vazifelerini İslam bakışıyla ele alan bir kitap üzerine çalıştığından bahsedip ardından da bu çalışmayı Türkiye'de, Türkçe olarak bastırmasının mümkün olmadığını söyler. Fatih Kerimi, Fatma Aliye Hanım'ın eserini çok serbest yazdığını, dolayısıyla önce Fransızca olarak Avrupa'da bastırmak istediğini aktarmaktadır (265). Kerimi'nin bu önemli eserin Türkçe basılması konusundaki ısrarına Fatma Aliye Hanım'ın verdiği yanıt, toplumun kadın üzerinde yarattığı baskıyı çok açık bir biçimde göstermektedir:

> Hayır efendim, olmaz. Nerede olursa olsun Türkçe olursa ehliyetli, ehliyetsiz herkesin eline düşer, başıma kıyametler koparırlar. Kadın ve aile meselesinde bizim erkeklerimizin fikrî seviyeleri maatteessüf çok düşüktür. Bana hücum etmeye başlarlar. Bundan önce de bazı makalelerim için ne kadar tehditler, imzasız mektuplar aldım, hakaretler işittim. Bizim erkeklerimiz Avrupa Darülfünûnlarında okuyorlar, profesörlük dereceleri alıyorlar, Kant ve Auguste Comte'lardan daha ileri filozof oluyorlar, sadece iki konuda fikir değiştirmiyor, olduğu gibi kalıyor. O da tesettür ve taaddüd-i zevcat [çokeşlilik] meseleleridir. Bunlar ne kadar temeddün [uygarlaşırlarsa] kazanırlarsa kazansınlar Müslüman kadınlarına hukuk ve hürriyet vermeye yanaşmıyor ve Müslümanlara birden fazla kadın almayı mümkün kılan fikirlerini değiştirmiyorlar. İşte bunun için erkeklerin kadınlar hakkındaki fikirleri düzelmedikçe bizde erkeklerle kadınların bir araya gelmeleri mümkün olmuyor. Kadınların arasına, salonlara kabul edilebilecek İstanbul'da kaç erkek vardır bilemem. Lâkin çok az olduklarına şüphe yoktur. (265)

Fatma Aliye Hanım'ın genel olarak söylediklerinden, yazarın kadın haklarının genişletilmesi ve daha farklı atılımlar için gereken koşulların yeterince elverişli hale gelmediğini düşündüğü anlaşılmaktadır. Kerimi, kadınlığın gelişimi için yazara cemiyet açma, kız okullarının ıslahı gibi konularda faaliyetlerini sorduğunda Fatma Aliye Hanım'ın verdiği yanıt, koşulların, kadının gelişiminde büyük engel oluşturduğu şeklindedir: "Bizde erkekler de hükümet de polis de kadınlara karşı duruyor. Böyle oldukça bir şey yapılamaz. Bununla beraber bir taraftan mektepler vasıtasıyla ve diğer taraftan konferanslar vasıtasıyla efkâr-ı umumiyeyi tenvir etmeye [aydınlatmaya] gücümüz yettiğince çalışıyoruz" (266).

Kerimi, ardından Nigâr Hanım'la görüşür. Nigâr Hanım'ın verdiği yanıtlar, gerçek anlamda kadınların hak ve özgürlüklerinin genişletilerek bütün topluma yayılması ve kadınlığın ilerleyebilmesi için uzun bir zamana ihtiyaç olduğu yönündedir. Yazar, kadınlara ancak okullar aracılığıyla hayat verilebileceğini ve kadınlığı canlandırmak için de en az yirmi beş yıl gerektiğini söyler:

> Türk kadınları, kapalılıktan kurtulacak, kendilerini idare edebilecek dereceye gelmediler. Hususen Türk erkeklerinin kadınlara bakışı çok yanlış. Onlar kadınlar konusunda kendilerine hâkim olamıyorlar, kadınlarla karışmalarına müsaade edebilecek erkek İstanbul'da parmakla gösterilebilecek kadar azdır. Bu yüzden şayet şimdi kadınlar erkeklerden kaçmamaya başlasalar ve cemiyetlere katılsalar ne kadar rezaletler çıkacak? Türk milleti diğer milletlerin karşısında gülünç ve maskara olacak. Bu sebeple önce ilim ve marifetle silahlanarak erkekler de, kadınlar da kendilerine hâkim olacak dereceye ulaşıncaya kadar kaçgöçü kaldırmak doğru ve kadınlarla erkeklerin karışması muvafık değildir. Türk hanımları kendileri de açılmak istemiyorlar ve açılma taraftarlarından hoşlanmıyorlar. Şapka giyenleri değil, çarşaflarını birazcık yeni modaya uyduran kadınları bile suçluyorlar. Toplantı filan yapacak olsan "Başımızı açmak için değil mi?" diye endişe ediyorlar. Erkekler de, hükümet de kadınlarımızın bu eski hâlinde kalmalarını istediklerinden bizde kadınlık meselesinin çabuk hâlli umut edilemez. Görüyorsunuzdur, bizde hükümet veya İttihat Terakki Fırkası siyasî işlerde biraz baskıya başvurunca avamın fikrini okşamak için kadınlara yükleniyorlar, Müslüman kadınları "âdab-ı millîye ve kavaid-i İslâmiyeye [İslam kurallarına] muhalif dolaşmasınlar" diye polise emir veriyorlar. Böyle olunca biçare Türk kadınlarının durumu nasıl değişsin? (270-71)

Sonuç olarak II. Meşrutiyet dönemi çeşitli önemli gelişmelerin yaşandığı ama aynı zamanda kadınlığın ilerlemesi açısından engellerle de karşılaşılan bir dönemdi. Kadın yazarların ortak bir dille ifade ettikleri en önemli sorun, kadınların gelişmesi için erkek zihninin değişmesi gerektiği ve toplum olarak buna hazırlanma sürecidir.

B. Kadın Olarak Yazmak

Kadın yazarların romanlarını kadın edebiyatı geleneği çerçevesinde ele alıp bu edebiyatın mahiyetini araştırırken kadın yazınının toplumsal cinsiyet, kimlik ve kadın duyarlılığı kavramlarına nasıl yaklaştığı konusu üzerinde durmak gerekiyor. Kültürel bir kavram olan toplumsal cinsiyet, deneyim olgusunu da beraberinde getirdiği için önemli bir analiz parametresidir. Kadın yazarların, modernleşen kadın kimliğine paralel olarak kurguladıkları kadın karakterler, kadınlığa ilişkin ortak bir değer sistemine eklemlenmekle birlikte zaman zaman, sınırları toplum tarafından çizilen kadın imgesiyle çatışır. Bu noktada kadın edebiyatı kavramından yola çıkarak dünyada kadına özgü bir edebiyatın varlığı konusunda yapılan tartışmalardan söz etmek yararlı olacaktır.

1. Kadınların Edebiyatı

"Kadın edebiyatı" terimini kullandığımızda meseleyi bir de edebiyat geleneği ve edebiyata bakış sorunu açısından değerlendirmek gerekiyor. Bu konudaki ortak sorunları belirlemek, hem geleneksel edebiyatın yanında bir alt damar olarak beliren bu edebiyatı değerlendirme bakımından, hem de estetik beğenilerin nasıl sınırlandırılarak "öteki" yapıtları alımlayış biçimini inşa ettiğini göstermesi bakımından gerekli. 1960'ların sonunda politik bir hareketin uzantısı olarak doğan ve diğer edebiyat kuramlarıyla etkileşimli, disiplinlerarası bir araştırma alanı haline gelen feminist edebiyat eleştirisinin önemi, farklılıkların da bir güç olarak konumlanabilmesine yardımcı olmasındadır. Bu yaklaşımın parçası olarak bir yandan edebiyatta kadın temsili araştırılırken bir yandan da unutulmuş kadın yazarların metinleri ortaya çıkarılarak tekrar değerlendirilmeleri yönünde

bir çaba kendisini hissettirmiştir. Bu nedenle feminist edebiyat eleştirisinin bir önemli katkısı da unutulmuş kadın yazarlarla organik bir bağ kurarak kadın edebiyatını bütünlüklü değerlendirme ve edebiyatlarının mahiyetini anlama çabasıdır. Yazar odaklı feminist yaklaşımlarda kadın yazarların metinlerine mercek tutarak yazarın hemcinsinin sorunlarını bir kadın gözüyle nasıl ele aldığı irdelenir. Berna Moran *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı kitabında yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiriyi ikiye ayırır: "Birincisi edebiyat tarihindeki kadın yazarları incelemekte, ikincisi yeni bir kadın söyleminin olanaklarını araştırmakta"dır (254). Bunlardan ilki, kadına özgü bir edebiyatın varlığı sorunu üzerinde durur. Kendine ait edebiyat görüşünden yola çıkarak kadın edebiyatının evrelerini kategorize etmeye, izlek, olay örgüsü, tekrar eden motif ya da karakterler arasındaki benzerlikleri saptamaya çalışır. Ve bu unsurların ataerkil düzenin yarattığı koşullarla ilişkisi belirlenir. Virginia Woolf'un 1929'da yayımladığı *Kendine Ait Bir Oda* adlı çalışması, kadın edebiyatı geleneği tartışmaları açısından özel bir önem taşır. Çünkü Woolf, kadın edebiyatı tarihinin imkânları üzerine düşünürken kadın üslubunun erkek üslubundan ayrıştığına inanmaktadır. Simone de Beauvoir ise 1949'da yayımlanan *Kadın "İkinci Cins"* adlı çalışmasında dile getirdiği ve bir dönem feminist eleştirinin manifestosu haline gelen "kadın doğulmaz, kadın olunur" (15) sözleriyle kadın rollerinin biyolojik cinsiyetin ötesinde, toplumsal bir olgu olduğunu söyler. Bu ve ardından yapılan benzer çalışmaların bir uzantısı olarak "kadın edebiyatı" kavramı üzerinden kadına özgü bir yazın türü olup olmadığı tartışılmıştır. Ellen Moers'in 1976 tarihli *Literary Women* (Edebiyat Kadınları), Elaine Showalter'ın 1977 tarihli *A Literature of Their Own* (Kendilerine Ait Bir Edebiyat) ile Sandra Gilbert ve Susan Gubar'ın 1979'da yayımladıkları *Tavan Arasındaki Deli Kadın* adlı kitapları, yazar olarak kadına yönelik feminist eleştirinin temel metinleri haline gelmiştir. Çalışmaların birleştiği temel nokta, kadınlara ait bir edebiyat geleneği olduğudur; çünkü kadınlar tarihte hep aynı türden baskılara maruz kalmıştır. Temel argüman, kadınların dünyayı erkeklerden farklı algılamasının biyolojik bir ayrıntıdan kaynaklanmadığı, kadınların ya-

şadıkları toplumlarda benzer baskılara ve hiyerarşik ilişkilere maruz kaldığıdır. Dolayısıyla kadınların hiyerarşi ve iktidar ilişkileri yüzünden yaşadığı sorunlar, romanlara da benzer kadınlık deneyimleri ve olaylar karşısında benzer tavır alma biçiminde yansıyacaktır. Kadına özgü bir edebiyat noktasında ise birçok tartışma gündeme gelmiştir. Edebiyatta kadın imgelerinin nasıl yer aldığı, kadına özgü bir dil, bir estetik olup olmadığı konuları üzerinde durulmuştur. Çağdaş feminist hareket, edebiyat tarihindeki cinsiyet önyargısına karşı bir duyarlılık yaratmış; bu da araştırmacılara bir alt tür olarak kadın edebiyatı geleneğinin gelişimi ve evriminin iyi anlaşılması gerektiği sağduyusunu aşılamıştır. Bu bağlamda en önemli atılımlardan biri, kadın yazarlar tarafından yazılmış "kayıp" ya da unutulmuş eserlerin ortaya çıkarılıp yeniden yorumlanması ve bu yazarların yaşamlarıyla ilgili dokümanların belgelenmesi işlemidir. Bu düşünceden hareketle kanon dışına itilmiş kadın yazarları tekrar ortaya çıkarmak araştırma alanlarının ilgi odağı olmuştur. Şiir gibi diğer anlatı türlerine oranla sosyal sorunların daha kapsamlı olarak ele alınabileceği roman türü, toplumsal cinsiyet ve kimlik sorunsalının gözlemlenebildiği en iyi alanlardan biridir. Kadın yazarların yapıtlarını toplu bir şekilde ele alarak bu metinlerde kadın yazınının ortak bir duyarlılığa sahip olup olmadığı, belli motiflerin, temaların bir süreklilik gösterip göstermediği sorusu önem kazanarak analizler de bu sorunlar üzerinden geliştirilmiştir. Bu bir yönüyle azınlık bir grubun kendini ifade etmek için nasıl yöntemler geliştirdiği üzerine de düşünme anlamına gelmektedir.

Kadın edebiyatı geleneği daha geniş bir perspektiften ele alındığında konu, tema ve motifler açısından görülen benzerliklerin zaman ve coğrafyayı aşması gerçekten de üzerinde düşünmeyi gerektiriyor. Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar, *Tavan Arasındaki Deli Kadın* adlı kitaplarında Jane Austen ve Charlotte Brontë'den Emily Dickinson, Virginia Woolf ve Sylvia Plath'a, tarihsel, coğrafi ve hatta ruhsal olarak birbirinden farklı olan bu kadınların metinlerindeki temasal ve imgesel benzerliğe dikkat çekerler. Kadın edebiyatında görülen, coğrafya ve zaman gibi olgusal sınırları aşan bu tutarlılık ve benzerliklerin ortak bir kadın duyarlılığıyla açıklanabile-

ceği görüşündedirler. Sosyal ve edebi sınırlamalardan özgürleşmek amacıyla kadın kendisini, sanatı ve toplumu yeniden tanımlayıcı bazı stratejiler geliştirmektedir. Bu da kadın edebiyatı geleneğindeki sürekliliği sağlayan en başat öğelerden biridir. 19. yüzyıl Osmanlı-Türk edebiyatında kadın yazarların konumuna ve ele alınan temalara baktığımızda ülkelerarası sosyo-kültürel etkileşimin yanı sıra özellikle Fransız edebiyatı ve Viktorya dönemi edebiyatıyla bazı temel ortaklıklar görmemizin ana nedenlerinden biri budur. Erkek egemen bir toplum yapısının hâkim olduğu bir dönemde edebiyat erkek yazarların tekelindeydi. Bu nedenle kadın yazarlar edebiyat çevresinde bir yer edinmeye çalışsalar da üretimleri aslında edebi bir gettonun içinde kalmıştır. Kadın edebiyatının "değeri" sorununun ise bu gettolaştırmada önemli bir payı vardır. Çünkü bu bakış, ulusların hem kendi edebiyat kanonlarını oluştururken hem de kadın edebiyatının değerlendirilmesinde öncü bir rol oynamıştır. Örneğin Fransa'daki kadın edebiyatı geleneğine baktığımızda benzer sorunlarla karşılaşıldığını görüyoruz. Diana Holmes, *French Women's Writing 1848-1994* (Fransız Kadınların Yazıları, 1848-1994) adlı kitabında 19. yüzyılın özellikle ilk altmış yılı için salt mevcut erişilebilir edebiyat tarihine bakıldığında kadınların çok az ya da erkek yazınına oranla daha az değerli ürünler verdiği gibi genel bir kanı olduğuna ve bunun sonuçlarına dikkat çeker (125). Edebiyata bakıştaki bu sorun, Osmanlı-Türk edebiyatı gibi daha pek çok ulusun edebiyatı için de geçerlidir. 19. yüzyıl Fransası ve İngilteresi de kadına bakış konusunda yaklaşım olarak benzerlikler gösterir. Holmes, 1848-1968 tarihleri arasında Fransız edebiyatında kanona girebilmiş George Sand, Colette ve Simone de Beauvoir gibi isimler dışında kadın yazarlara yer verilmediğini, bu dönemin özellikle son yirmi yılında kadın yazarların metinlerindeki gözle görülür artışa rağmen edebi bir gettoya itildiklerini söyler (xii). Kadın yazarların metinlerinin kanon dışında tutulmasının nedeni edebi niteliklerinin değersiz ya da aşağı görülmesidir.

Viktorya dönemi İngiliz edebiyatına baktığımızda da benzer sorunların tartışıldığını görüyoruz. Kadın yazarlar, erkek yazarların hâkim olduğu gelenekle sürekli mücadele halindedir. Nicola Dia-

ne Thompson, *Victorian Women Writers and the Woman Question* (Viktoryen Kadın Yazarlar ve Kadın Sorunu) adlı kitapta, Viktorya dönemi romanları için bugüne kadar genel eğilimin kadın yazarları feminist veya muhafazakâr olarak sınıflandırmak yönünde olduğunu söyleyerek aynı soruna gönderme yapar:

> Tüm bu nitelendirmeler, yazarları kendi ideolojimiz doğrultusunda değerlendirme ve onları etiketlendirme eğiliminden kaynaklanmaktadır. Bu tür yaftalamalar ve sınıflandırmalar, yapıtların girift yapısını deforme etmekte, yapıta içkin olan tarihsel spesifik söylemi ve bağlamı çıkarmaya engel teşkil etmektedir. (4)

Thompson, araştırmacının ideolojik kaygıları nedeniyle metinlere hakkını tam olarak veremeyebileceğine işaret eder. Thompson'a göre bu yanılgıdan ancak metinlerin analizi yapılarak kaçınılabilir. Çünkü bu yöntem, romanın görünürdeki ideolojisi ne olursa olsun, birbiriyle çarpışan farklı sesleri görmemizi sağlayacaktır (4). Yazarın, ayrıca Viktorya dönemi kadın romanlarının, ideolojik çatışmaların bir eritme potası olma eğilimi gösterdiklerini ve kadının doğasına, toplumsal rolüne yönelik yaklaşımlara dair birer keşif, birer araştırma olduğunu söylemesi, Cumhuriyet öncesi kadın edebiyatı için de dikkate alınması gereken önemli bir analizdir. Margaret Oliphant ve Charlotte Yonge gibi antifeminist olarak yaftalanan yazarlardan örnekler veren Thompson, yüzeyde muhafazakâr bir tutum benimsemiş gibi görünen yapıtlarında aslında Viktorya dönemiyle yüzleşen kadının görülebileceğini söyleyerek kadının empatik düşünen, anlayışlı kimliğinin farklı bir biçimde ortaya çıkmakta olduğunu iddia etmektedir (4).

Bu örneklerden aslında kadın edebiyatının dünyada da hep daha "yetersiz" ya da "değersiz" olmakla suçlandığını, bu nedenle de ötelendiğini görüyoruz. Kadın edebiyatını değerlendirmedeki bir diğer temel sorun ise bazı yapıt ve yazarları öne çıkararak kanon dışında kalan çalışmalar külliyatını görmezden gelmektir. Bu yaklaşım, kadın edebiyatı geleneğini değerlendirirken yapıtlar arasındaki organik bağın gözden kaçmasına yol açmaktadır. Elaine Showalter'a göre kadın geleneği içinden bazı yazarların öne çıkarılarak diğer minör edebiyatçıları görünmez kılmak, bu geleneğin süreklili-

ğini anlamada sorunlar yaratmaktadır. Bu noktada kadın yazarların metinleri "minör edebiyat" olarak ele alınabilir mi sorusu akla gelmektedir. Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* adlı kitaplarında minör edebiyatı, minör bir dilin edebiyatı değil, bir azınlığın majör dilde yaptığı edebiyat olarak tanımlarlar. Bu edebiyatın birinci özelliği dilin yersizyurtsuzlaşmasından etkilenmesidir (25). "[İ]kinci özelliği, bu edebiyatlarda her şeyin siyasal olmasıdır" (26). Burada Deleuze ve Guattari, majör edebiyatın bireysel sorunları, aile, evlilik gibi daha az bireysel olan başka sorunlarla birleştirme eğiliminde olduğunu savunmaktadırlar (26). Üçüncü özellik ise her şeyin kolektif bir değer taşımasıdır: "Yazarın tek başına dile getirdiği şey zaten ortak bir eylemi oluşturur ve söylediği ya da yaptığı şey, başkaları hemfikir olmasa da, zorunlu olarak siyasaldır" (27). Bu noktada minör edebiyat kavramının salt sayısala ve az olana ilişkin bir tanım olmadığını belirtmek gerekiyor. Azınlık olma durumu, sayıca az olmaktan değil, egemen ve başat olanın nesnesi olma durumundan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla bu iki yazara göre kadın edebiyatı da "minör" olarak konumlandırılabilir. Cumhuriyet öncesi kadın edebiyatının da kadın ve modernleşme bağlamında ele aldığı sorunları dile getirme tarzı siyasal olana bağlanmaktadır. Yapıtlarda toplumsal cinsiyet ve kimlik parametrelerinin başat bir şekilde ele alınıyor olması da siyasal olana işaret ettiğini kanıtlar.

Ellen Moers, *Literary Women* adlı kitabında kadın edebiyatını uluslararası bir hareket olarak görür, ana damardan farklı ama ona sıkı sıkıya bağlı, dipten giden ama hızlı ve güçlü bir akım olarak nitelendirir (10). Aynı şekilde Elaine Showalter da kadın yazınının, var olan eril edebiyat geleneği içinde değerlendirilemeyeceğini ifade eder: "Kadın yazarın üzerindeki baskı kimi zaman onu yeni ve gizli yollar bulmaya iterek yapıtın daha yoğun ve simgesel olmasını sağlayabilmiştir" (24). Minör edebiyatı gözardı etmek, birbirine sıkıca bağlı kadın yazınının sürekliliğini anlamaya engel olacaktır. Oysa Showalter'a göre edebiyatta görünmez kadın yazarları ve onların tarihte diğer yazarlarla kurduğu ilişkileri de görmek gerekmektedir (9). Türk edebiyatı açısından bakıldığında da edebiyat ge-

leneğini bütüncül değerlendirme konusunda benzer sorunları görmekteyiz. Bugün özel bir eğitim almadan Osmanlıcayı okuyamayan bir toplumda, bu metinlerin değerlendirilme işi edebiyat araştırmacılarının inisiyatifine kalmıştır; dolayısıyla yapılacak çalışmaların önemi daha da ortaya çıkmaktadır.

Şeyda Başlı, *Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine* adlı çalışmasında Osmanlı romanıyla ilgili bugüne kadar yapılagelen "değer düşürücü" tanımlamalar üzerine odaklanarak bu soruna değinmiştir. Yazar, Osmanlı romanlarındaki aşk hikâyelerine yapılan "yapay" ve "inandırıcılıktan uzak" gibi nitelemelerin, yapıtların değerlerinin düşürülmesinde meşrulaştırıcı etkisi olduğunu söylemektedir: "Roman karakterlerinin 'yüzeysel' oldukları, derinlemesine işlenmemiş olmaları, dolayısıyla 'gerçek' bir roman karakteri olmaktan çok belli bir nitelik merkezinde soyutlanarak 'tip'leştirildikleri yolundaki yargılar da bu meşruluğu desteklemektedir" (151). Başlı'ya göre Osmanlı romanının "taklit" ve "yapay" olduğu konusunda birleşen fikirlerin temel dayanak noktalarından biri de bu yapıtların doğrudan Fransız gerçekçiliğinden etkilenmeleri ve geleneksel edebiyattan kopamamasıdır: "Osmanlı romanlarının Fransız gerçekçiliğine yakınlık gösteren nitelikleri, 'taklit' roman olduklarının doğrudan kanıtına dönüşürken, Osmanlı geleneksel edebiyatı ile ortaklık gösteren nitelikleri, 'taklit'in 'başarısız'lığının kaynağı sayılmaktadır" (151). Yazara göre Osmanlı romanının doğuşunda hem Fransız gerçekçiliğinin hem de Osmanlı geleneksel edebiyatının önemli rol oynaması gözardı edilmiştir. Dönemin kadın romanları ise bu bağlamda hem Osmanlı romanının geneline yapılan değer azaltıcı tespitlerden nasibini almış hem de zaten ana edebiyatın bir alt kolu, minör bir edebiyat olarak iyice görünmezleşmiştir. Bu da bütüncül bir kadın edebiyatı geleneği konusunda yapılacak tespitlerde zincirin bir halkasını dışarıda bırakmak anlamına geliyor. Dolayısıyla kadın edebiyatı geleneği, kadın yazarlar ile içinde bulundukları toplum arasında hâlâ gelişimini sürdürmekte olan ilişkiler gözardı edilmeden ele alınmalıdır. Bu, tıpkı söz edilen dünya edebiyatındaki örnekler gibi Cumhuriyet öncesi kadın edebiyatını bütüncül bir biçimde ele almanın ve bu alanda yapılacak her çalışmanın edebiyat

tarihini yeniden değerlendirmede sağlayacağı katkının önemini gösteriyor.

2. Kadın Kimliğini Simgeleştirmede Toplumsal Cinsiyetin Rolü

Tanzimat sonrası modernleşme parametrelerinin başında gelen kadın sorununun ve toplumsal anlamda yaşanan dönüşümün yarattığı sancıların romanlara da, benzer ya da en azından birbiriyle bağıntılı şekilde yansıdığından önceki kısımlarda söz edilmişti. Elbette kadın yazarların her biri, kadın sorunları altında dallanıp budaklaşan ve farklı alt sınıflara ayrılan sorunları aynı bakış açısıyla ele almamıştır. Fakat yapıtlar arasında güçlü bağ ve benzerlikler olduğu da açıktır. Örneğin yalnızlaşma olgusu ve kadın üzerindeki baskı mekanizmaları, kadın üzerinde yarattığı psikolojik göstergelerle birlikte Tanzimat sonrası yazılan ilk kadın romanlarından itibaren, tekrar eden bir izlek olarak karşımıza çıkar. Rasyonellik kavramının erkek karakterlerin elinden alınarak ağırlıklı olarak kadın kahramanlara verilmesi ve kadınların yaşam pratiği elde ettikçe zorluklara karşı geliştirdikleri, "kadın direnci" olarak adlandırabileceğimiz karşı duruş da yine bu ortak hassasiyet noktalarından biridir. Kadın yazarlar erkek imgesini de sorgulayıp dönüştürmüşlerdir. Özellikle de Tanzimat romanında karşımıza çıkan, iki farklı kutbu temsil eden ideal ve züppe tiplere eleştirel yaklaşmışlardır. İrade timsali aşırı idealleştirilmiş entelektüellerin zayıf noktalarına vurgu yaparak aşırı alafrangalaşmış, karikatürize edilmiş züppe erkek karakterlerdeki gülünç öğesinin de yumuşatılmasını sağlamışlardır; çünkü yazarlar kadın için daha gerçekçi, kendi varlıkları için gerçekten sorun oluşturan bir imgeye ve somut sorunlara yönelmişlerdi. Peki, kadın olarak yazma ya da kadının deneyimlediği sorunları eril bakıştan farklı bir duyarlılıkla anlatma noktasında nasıl bir ayrışmadan söz edebiliriz? Ömer Lekesiz, "Kadın Öykücüler (1910-1990)" başlıklı makalesinde kadın yazar ayrımı konusunda en önemli gerekçenin bakış açısı, diğerinin ise ontolojik, yani yaratılışsal olduğunu ileri sürmektedir:

Kadın öykücü için "kadın", onun tek başına "temsilinde" muktedir olduğu bir hemcins iken, erkek öykücü için "kadın", tahkiyeyi tamamlayan karşı-cins bir öykü kişisidir. Kadın öykücü, "kadın"a her zaman potansiyel bir "özne" değeri yüklerken, erkek öykücü "kadın"ı her zaman potansiyel bir nesne olarak "öteki" konumuna yerleştirir. Kadın öykücü "kadın psikolojisi"nin doğrudan tanığı iken, erkek öykücü için kadın psikolojisi, keşfedilmesi, nüfuz edilmesi gereken bir olgudur. Kadın öykücü için "kadın" kendisine tam bir karşılıktır, erkek öykücü için "kadın" bir tür görünme biçimidir. Kadın öykücü "kadın"ı toplumsal ortamından ayrı, tekil olarak, erkek öykücü "kadın"ı tüm rol farklılıklarına rağmen (anne, eş, sevgili vb.) çoğul ve toplumsal ortamın doğal bir uzantısı olarak düşünür. Kadın öykücü için "kadının toplumsal rolü" erkeğe "rağmen" bireysel bir seçimdir, erkek öykücü için kadının toplumsal rolü ise, kadının erkeğe "göre" belirlenmiş bir seçimidir. Kadın öykücü, "cinselliği" hazır bulunmuş, hayati bir deneyim olarak "nakleder", erkek öykücü "cinselliği" öğrenilmiş, dışsal olarak yaşanmış bir durummuş gibi "deşifre" eder. (129-30)

Lekesiz'in söz ettiği bu ayrım tartışmaya açık olsa da roman türünün ilk örneklerinin verildiği ve kadının nihayetinde toplumun bir uzantısı ve modernleşme düşüncesinin en önemli kıstaslarından biri olarak henüz yerinin ve sınırlarının çizilmeye çalışıldığı ve üzerinden söylem geliştirildiği bir dönem söz konusu olduğunda, kadın yazar açısından yapılan bu tanımın cinsiyet ayrımcılığına değil, baskılar üzerinden geliştirilen hassasiyet ve deneyimlerden doğan bir analiz ve bakış farkına işaret ettiğini düşünebiliriz. Peki, toplumsal cinsiyet kavramı açısından düşündüğümüzde bu bakış farkı romanlara nasıl yansımıştır? Nihayetinde toplumsal cinsiyet, kadının ve erkeğin toplum içindeki ihtiyaçlarını, sorumluluklarını ve sınırlarını belirlemektedir. Toplumdan topluma ya da aynı toplumda farklı zaman dilimlerinde değişkenlik gösterebilse de cinsiyetler üzerinde, cinsiyete dayalı sarsılmaz bir kurallar ve beklentiler bütünü yaratır. Fatmagül Berktay *Kadın Olmak: Yaşamak / Yazmak* adlı kitabında cinsiyet farklılığının toplumsal alana ve ilişki düzlemine nasıl yansıdığı meselesini ele alırken, egemen kültürün kadına etkin ve özerk bir özne olma hakkını tanımadığını, bu nedenle bu kültürde kadının simgeleyen yani temsil eden olmasının zor olduğunu söyler (9). Çünkü kadının temsil eden olmak bir yana, imgesinin hâ-

lâ bir simge olarak yeniden ve yeniden üretiliyor olması, tanımlama yetkesinin erkekte olmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla Berktay'ın da vurguladığı gibi erkek, "kadını simgelenen bir nesneye dönüştürü[r]" (9). Kavrama kadın yazarların romanları açısından baktığımızda, toplumsal cinsiyet ilişkileriyle şekillenerek kadına atfedilen roller, bu metinler aracılığıyla zaman zaman pekiştirilse de alttan alta toplumsal cinsiyet önyargılarını eleştiren güçlü bir tutumun varlığı sezilmektedir. Bu da bize kadın edebiyatının mahiyetine ilişkin veriler sunacağı için önemli olacaktır.

İster aşk içerikli olsun, ister kadının bireyselleşmesi, eğitimi ya da çalışması konusunda olsun, aslında Cumhuriyet'e kadar yazılan kadın romanlarının en temel ortak noktası kadının yalnızlaşması sorunudur. Kadına yüklenen, sınırları çizili roller ile kadının arzuları ve kendini konumlandırmak istediği alanların çarpışmasından kaynaklanan bu temel çelişki, sözünü ettiğimiz toplumsal cinsiyet ve kimlik sorunu merkezlidir. Osmanlı aydını, erkeği odak noktası olarak ele alarak kadını düşüncenin ve problemlerin merkezi haline getirmiş ama bunu yaparken iki cinse ait toplumsal ve kimlik sorunlarını birlikte ele almaktan kaçınmıştır. Bunun sonuçlarından biri olarak kadının toplumda nasıl algılandığı, ona yüklenen sorumluluklar ile kendi arzuları arasında kalan kadınların çektiği sancılar ana temaların başında yer almıştır. Oysa erkek yazarların romanlarında ağırlıklı olarak kadının kim olduğu değil, ne olduğu üzerinde durulmuştur. Dolayısıyla metinlerinde kadınların haklarını savunurken bile modernleşme ölçütlerini ve onun sınırlarını sürekli olarak tehlikeye işaret edecek şekilde vurgulamışlardır. Nihayetinde kız çocuğu, sevgili, eş, gelin ve anne rolleriyle kadın, toplumsal kimliklerinin ve konumlarının doğal bir uzantısıdır. Bu toplumsal algı, kendisinin telkin ettiği, cinsiyet ve hiyerarşi ilişkilerinin hep kadın üzerinden tanımlandığı bir kadın modelinin oluşmasına neden olmuştur. Kadın yazarların da zaman zaman bu bakışı sürdürdükleri söylenebilse de kadını özne olarak ele almaları, kendi deneyimlerine ve psikolojilerine ağırlık vermeleri, bunun yanı sıra erkek imgesinin sorunlu buldukları taraflarına eğilmeleri, hem bu meselelerin çok daha katmanlı işlenmesine olanak tanımış, hem de zihniyet ola-

rak kadın sorununa bakış konusunda toplumda istenilen düzeye erişilemediğinin sinyallerini vermiştir. Bu döneme kadar görünmez olan kadın artık hem yazar hem okur hem de sorunlarını tartışan bağımsız bir birey olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle artık bir yüzünü Batı'ya dönmüş eğitimli kadın için geleneksel yaşamın yarattığı olumsuz sonuçların sorgulanması zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Salt "züppe" ya da aşırı alafrangalaşmış erkeklerin değil, aydın kesimin bütününün kadına karşı olan tutumu da bazı noktalarda eleştirilmiştir. Özellikle Fatma Aliye Hanım ve Halide Edib, aydın erkekleri eleştirmişler, eğitimli erkeklerin de kadın sorunlarına bakışlarının henüz problemli olması üzerinde durmuşlardır. Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek: Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat* adlı kitabında Tanzimat dönemi aydınlarının kadın konusuna yaklaşımlarındaki sorunlu bakıştan şöyle söz eder:

> Toplumsal cinsiyetle ilgili tüm düşünce ve sembolik betimlemelerde tek bakış açısı, kendisini kadın ile birlikte algılamayı başaramayan erkeğe aitti. Erkeğin kendi içinde yuvalanan bu odak noktasının devamı ile bir kültür sisteminden diğerine geçişin yarattığı kimlik bunalımının betimlenmesi, ancak kadın evrenine yansıtılarak mümkün olabilmekteydi. Böylece yazar, baba, koca veya sevgili konumundaki reformcu erkekler, problemleri kendi bilinçlerinde, kendi tepkilerinde değil, kadınlarda inceliyorlardı. Buna koşut olarak, tasvir ve düşüncenin öznesi durumuna getirilen kadınların ifade ettikleri de, kendileri ve yaşamları değil, erkeklerin arzu ve korkularıydı. (136)

Toplumsal cinsiyet sorunu bağlamında romanlarda, kadının eğitim ve çalışma hakkı, kamusal alandaki haklarının artması, serbest zaman etkinlikleri, iktidar ilişkileri, kadına yüklenen sorumluluklar gibi konular ele alınmıştır. Kadının özel alan içindeki konumu sorgulanırken kadına evlilik yoluyla yüklenen "erkeği dönüştürme" rolü olumsuzlanmıştır. Bununla birlikte yalnız kadın erkek arasındaki ilişkiler değil, hane içi iktidar mücadelelerinin kadın yaşamına etkisi de çok daha belirgin ve ayrıntılı bir biçimde yapıtların kurgusuna yerleşmiştir. Bu da romanlardaki farklı kadınlık deneyimlerinin, salt kadın ve erkek arasındaki hiyerarşi ve tahakküm öğelerini

değil, kadınlar arasındaki ilişki dengelerini de anlamamızı sağlar. Çünkü toplumsal cinsiyet kavramına ilişkin önemli bir nokta, bu analiz kategorisinin kadın erkek gibi sadece farklı cinsler arasındaki iktidar ilişkilerini değil, bütün toplumsal iktidar ilişkileri arasındaki bağı ele almaya yarayan bir kavram olmasıdır. Romanlarda hane içinde kadınlar arasındaki iktidar savaşına bu kadar yer verilme nedenlerinden biri, eşitsizliğin bir tek kadın erkek arasında olmadığını göstermektir. Kadınlar arasındaki toplumsal sınıf, eğitim ve kültür farkları da cinsiyet hiyerarşisinde önemli bir rol oynamaktadır. Romanlarda eğitimiyle, kültürüyle, giyimiyle, karakter özellikleri ve davranışlarıyla diğer bireylerden farklı olan kadın, baba ocağında ya da evlilik yoluyla kurduğu yeni ailede cinsiyet hiyerarşisine maruz kalır. Kadını dışlamak ya da sindirmek üzerine kurulu baskı mekanizmalarının bu kadar öne çıkarılması, kadının kamusal alandaki konumu ve toplumsal algının yanı sıra aile fertlerinin de kadına daha az değer veriyor olmasını, hane içindeki dengeleri ve kadını edilgenleştirme stratejilerini sorgulamak amacıyladır. Böylelikle toplumsal cinsiyet dengesizliği ve ayrımı, romanlar üzerinden kadın bakış açısıyla ilk defa ayrıntılı biçimde dile getirilmiştir. Bu yüzden genel eğilimin yaptığı gibi bütün kadın yazarların romanlarını homojenleştirerek erkek egemen söylemi yeniden ürettiğini söylemek, indirgemeci bir bakış açısı gibi görünüyor. Söz ettiğimiz bellibaşlı sorunlar ise romanlardaki kadınların yaşamında birbirine benzer sonuçlara yol açmıştır. Kadınların yaklaşık aynı fiziksel ve ruhsal özellikler üzerinden kurgulanması, bunun sonuçlarından bazılarıdır. Kadının baskı altında oluşunun en açık biçimdeki yansıması, kadınların bedenleri üzerinden gösterilir. Kendisine dayatılan roller ile arzuları arasında sıkışmış kadın, zayıf bünyeler, üzgün ve düşünceli dış görünüş, fiziksel ve ruhsal hastalıklarla anlatılır. Kadın yazarların ortak şekilde kadın imgesini bir bilmece ya da çözümlenmesi güç, gizemli, mistik bir varlık olarak göstermeleri de belli bir yaklaşımın göstergesidir. Sonuç olarak bu tutum, yazınsallık sürecinde kadını farklılaştırma, ilginçleştirerek onu odak haline getirme ve kadını sadece temsil edilen, simgelenen bir varlık olmaktan çıkarıp özneleştirme çabasıdır. Dolayısıyla kadını, erkeğin

bir uzantısı olarak gören egemen bakışın kırılmasını arzulayan, dipten gelen ama güçlü bir sesin varlığını duyarız.

3. Osmanlı-Türk Romanında Kadın İmgesinin Dönüşümü

II. Meşrutiyet'e kadar olan ve "kadınlık mefkûresi"ni içeren zaman diliminde romanların temaları, kadın yazarların basında ele aldığı konularla büyük oranda kesişmektedir. Nükhet Esen, "Türk Ailesindeki Değişmenin Romanımıza Yansıması" başlıklı makalesinde 1870'li yıllardan Cumhuriyet'e kadarki süreçte "edebiyatta aile" başlığı altında, ele alınan sorunları kategorize eder ve kadın; çocuk; aile dışı fertler: evlatlık, cariye, hizmetkâr; para, otorite ve alafrangalaşma olmak üzere altı grupta toplar (661-773). Ele alınan konuların dağılımına genel hatlarıyla baktığımızda ağırlıklı olarak kadın erkek ilişkileri (evlilik, çokeşlilik, boşanma vb.), aile bireylerinin kadın üzerinde yarattığı baskı, çalışma hayatı ve serbest zamanın modernleşen kadın üzerindeki dönüştürücü etkisi gibi, dönem basınında çok sık tartışılan sorunlara yer verildiğini görüyoruz. Kadın erkek ilişkilerinin ele alınışındaki temel fark ise kadın yazarların bu sorunu hemcinsinin perspektifinden yansıtmasındadır. Evliliğin kadın ve erkek için yarattığı ortak sorunlar pek çok erkek yazar tarafından dile getirilse de geleneksel yaşamın özellikle toplumsal cinsiyet rolü bağlamında kadına yüklediği misyonlar, daha ziyade kadın yazarlar tarafından anlatılan bir konudur. İşte bu noktada Cumhuriyet öncesi kadın roman geleneğinin bir içdöküş özelliği taşıdığını belirtmek gerekiyor. O güne kadar görünmez olan kadının perde arkasında kalan sorunları, romanlar aracılığıyla paylaşılmıştır.

Tanzimat dönemi ilk roman örneklerinde ideal kadınlar genellikle cariyelerdir. Erkek yazarlar, Batılılaşmanın getirdiği yeni kimlik arayışında bu kimliğe uyum sağlayabilecek yeni bir kadın kimliğinin peşindeydiler. Fakat ironik olan, beklentiye yanıt verecek kadın kimliğinin sınırlarının yine geleneksel yaşam biçimine dayalı çizilmesidir. Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek: Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat* adlı çalışmasında erkek yazarların kadın erkek ilişkisini

cariyelik ve kölelik sorunundan yola çıkarak erkeğe eş bulma sorununa dönüştürdükleri yönünde önemli bir tespit yapar:

> Romancılarımızın cariye köleler konusundaki tutumları, romantik aşk yaşama arzusu, aileyi yeniden ve çiftlerin karşılıklı sevgisi üzerine temellendirerek kurmak ve böylece modern toplumun oluşumunu mümkün kılmak gibi istekleri yüzünden iyice kaypak ve belirsiz bir hal almaktadır. Nitekim romanlarda romantik aşkın çoğunlukla köle ve efendisi arasında yaşanmakta olmasının nedenini sadece kadın ve erkeğin birbirinden uzak tutulmasına ve kaçgöçün iki cins arasındaki karşılaşmayı zorlaştıran etkenlerine indirgeyemeyiz. (113)

Ahmet Mithat Efendi'nin *Felatun Bey ile Rakım Efendi* (1875), Namık Kemal'in *İntibah* (1876), Sami Paşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* (1888) romanında ve daha pek çok yapıtta cariyelik kurumunun dönüştürüldüğü görülür. Erkeğin kendisine uygun, hem modernleşmeyi çok ölçülü yaşayacak, eğitimli ve kültürlü hem de erkeğin otoritesine koşulsuz bağlı kalacak bir eş adayı bulamaması sonucu, satın alınan cariye, bizzat erkek karakterin yönlendirmesiyle baştan yaratılarak uygun bir eş haline getirilir. Baştan yaratılan ve tamamen erkeğin yaşamına odaklı yaşayan "ideal" kadınlar, eril zihniyet açısından ütopik bir arzuya işaret ederler. Öte yandan bu kadınların hiçbiri birey olmadığı gibi erkeğin nüfuz ederek biçimlendirdiği ve kendileri için önceden tasarlanmış bir yaşamı sürdüren, itaatkâr kişilerdir. Bu, kontrol mekanizmasını elinde tutma arzusunun bir yansımasıdır. Saraçgil, cariyelerin eş yapılmasıyla ilgili olarak erkeğin bunu babacan bir tavır arkasına gizlenerek ustaca yaptığını, kadına eğitim ve belirli sınırlar dahilinde özgürlük vererek aslında onu, asla ödeyemeyeceği minnet dolu bir bağlılıkla, yaşamı boyunca kendisine borçlu bıraktığını söyler ve kontrollü bir tahakküm uyguladığı yorumunu yapar:

> Yeni dönem Osmanlı erkeği, bu çözüme yönelerek karşı cins üzerinde mutlak bir kontrol imkânından vazgeçemediğini gösteriyor. Ama bu kontrolü, hem seçtiği kadını özgürleştirerek, hem de özgürleştirdiği esiri eğitip onu modernlik öncesi koşullardan kurtararak uyguluyor. Ve bu babaca tavrı sayesinde, kendine uygun biçimde yarattığı eş, kendisine tüm varlığıyla bağlı minnet duyguları ile yüklü ve her türlü öznellikten uzak bir kişi oluyor. (115)

Berna Moran'ın *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı kitabında dediği gibi "Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talât ve Fıtnat* adlı romanının kahramanı Fıtnat, Namık Kemal'in *İntibah*'ındaki Dilaşup, Ahmet Mithat'ın *Felatun Bey ile Rakım Efendi*'sindeki Canan, Sami Paşazade Sezai'nin *Sergüzeşt*'indeki Dilber, erkek yazarların ideallerindeki melek huylu, güzel ve erkek egemenliğini severek kabullenmiş kadınlardır" (253).

Ne Namık Kemal'in Dilaşub'u ne Ahmet Mithat Efendi'nin Canan'ı birey olabilmiş kadınlardır. Onlar hep erkeğin korumasına ve yönlendirmesine muhtaçtırlar ve kendi hislerini, düşüncelerini dışa vuracak güvenleri yoktur. Olaylar, kadın karakterlerin çevresinde gelişmez. Erkek karakterlerin gölgesinde kalan bu kadın karakterlere çoğu zaman kendilerini ifade etme olanağı da verilmez.

Kadın yazarlar ise öğrendikçe derinleşen kadınları yapıtlarının merkezine oturtmuşlardır. Bunun bir sonucu olarak bu yapıtlarda kadının bireyleşmeye başladığını ve bunun sancılarını çektiğini görüyoruz. Simgesel anlamda da artık bir "efendi-köle" ilişkisi yoktur. Aksine eğitimli, kültürlü ve modernleşen kadın için eş bulmak zordur. Kadın karakterler, Tanzimat romancılarının ele aldıkları edilgen cariye tiplerine benzemezler. Geleneğe bağlılık söz konusu olsa bile kadın karakterlerin güçlü varlıkları, kadın erkek arasındaki ilişkiyi de dönüştürmüştür. Dolayısıyla Tanzimat romanlarında görülen erkek karakterlerin kendilerine uygun eş yaratmak amacıyla cariyeleri küçükten eğitmeleri ve evliliğe hazırlamaları fikrine karşıt olarak asıl bireyleşen eğitimli kadın için eş bulmanın güçlükleri dile getirilmiştir.

Bazı kadın yazarlar, anlatıcı için kadın karakter seçmişlerdir. Anlatılarında kullandıkları bu yöntem, iç monologlara, kadının düşünce ve hislerini aktarmasına daha fazla olanak tanımıştır. Zaman zaman mektup tekniğinin kullanılması da kadın duyarlılığının yansıtılmasında önemli bir işlev görmüştür. Modernleşen kadın yalnızlaşmaktadır. Buna karşın çoğu zaman kadın karakterlerin yakınında dertlerini paylaşabileceği kimseleri yoktur. Yalnız ve desteksiz kalan kadın için mektup, bir içdöküş ve paylaşım aracıdır. Fatma Aliye Hanım'ın *Levâyih-i Hayât*, Emine Semiye'nin *Bîkes* romanının

"Mükâtebe" başlıklı birinci bölümünde, Güzide Sabri Aygün'ün *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*, Nezihe Muhiddin'in *Şebab-ı Tebah*, Halide Edib'in *Seviyye Talip*, *Handan* ve *Son Eseri* romanları ile Müfide Ferit'in *Aydemir* adlı eserinde mektup tekniği kullanılmıştır. Mektup, erkek anlatıcının söz konusu olduğu durumlarda da kadın karakterlerin kendi seslerini duyabildiğimiz önemli bir araçtır. Emine Semiye'nin *Bikês* romanında iki kadın, birbirlerinden uzakta kurdukları aile yaşantılarını ve deneyimlerini mektup aracılığıyla paylaşırlar. Fatma Aliye Hanım'ın mektup roman türünde yazdığı *Levâyih-i Hayât* ise sadece kadın karakterlere ve onların deneyimine yer verir. Kültürel ve düşünsel anlamda birbirinden farklı altı kadın, evlilik, boşanma ve kadın erkek ilişkileri üzerinden yaşadıklarını anlatarak fikirlerini paylaşırlar. Fatma Aliye Hanım, erkek karakterleri kurgusunun dışında bırakıp salt kadına, onun deneyimlerine ve iç sesine yer vermiştir. Belki tam da bu noktada Ahmet Mithat Efendi'nin *Felsefe-i Zenân* (1970) hikâyesine değinmek gerekiyor. Bu uzun hikâye, kadın, eğitim ve özgürleşme konusunu ele alır. Özgürlüğü ve eğitimi seçecek olan kadının evlenmesine karşı çıkan bir tavır hâkimdir. Hikâyede kadının kendine ait bir dünyası olması gerektiği söylense de yeni yerler görme arzusuyla korunaklı evinden ayrılan karakter cezalandırılmıştır.

Kadın yazarların romanlardaki ana karakterlerin, erkeği hep dönüştüren, onun dünyasında saygı ve hayranlık uyandıran bir kimlikle öne çıkarılması da yine kadın yazınının önemli ayrıştırıcı özelliklerinden biridir. Kadınların, erkek karakterler tarafından gizemlileştirilip zaman zaman bir saplantı ya da bir fetiş nesnesi haline getirildiği örnekler de çoktur. Kadın, eylemleri ve dış görünümüyle erkek zihnini meşgul eden bir etkiye sahiptir. Erkeklerin, "mahiyeti anlaşılmaz" olan ve kendilerinde merak duygusu uyandıran, zaman zaman da "korkutucu" etkiye sahip kadınlar karşısında rasyonelliklerini kaybetmeleri, romanlarda bu erkek bakışının sorgulanmasıyla ilintilidir.

Yalnızlık, ortak kadınlık deneyimlerinin başında gelmektedir. Bu nedenle kadının aile ve toplum içinde yalnızlaşması sorunu bu yapıtlarda belirgin biçimde göze çarpar. Yalnızlık, kadın için çok

önemli bir deneyim olan annenin kaybıyla başlar. Hayatını yönlendirecek yegâne önemli desteği kaybetmesiyle kadın, ilk yalnızlık deneyimini yaşamış olur. Yalnızlığa yol açan ikinci neden ise kadının karşısına çıkan zayıf karakterli erkeklerdir. Kadın ya evliliğinde kocası yüzünden ya da imkânsız bir aşka tutulup arzularını gemlediği için yalnızdır. Kimi zaman da kolay kandırılabilen ve olayları önceden görüp önlem alamayan kötü üvey anne, kayınvalide ve erkek kardeşler gibi aile içinde kadın üzerinde baskı yaratan öğeler, kadının kişisel gelişiminde ve yaşamında önemli birer tehdit aracına dönüşür. Bu faktörler kadının önüne, aşılması gereken engeller olarak koyulur.

Kadın sorunlarından romanlarda ilk söz edenler elbette erkek yazarlardır. Fakat salt kadın sorununu ele almanın, kadın dünyasına inebilmeyi de sağladığını düşünmek, indirgemeci bir yaklaşım olacaktır. Ahmet Mithat Efendi, pek çok toplumsal sorunu gündeme getirdiği gibi kadın ve kadınlığa ilişkin sorunları ele almış yazarlardan biridir. Yazar, *Henüz On Yedi Yaşında* (1880), *Dürdane Hanım* (1881) gibi romanlarında adalet kavramına ve görünen gerçeğin ardındakilere eğilse de kadın erkek ilişkilerini diğer yazarlar gibi egemen anlayış üzerine temellendirmiştir. Kadın sorunlarını, kadın bakış açısıyla ele almak gibi bir derdi yoktur. Sorunun varlığını ortaya koymak daha ön plandadır.

Kadının romanlarda özne haline gelmesiyle kadın erkek arasındaki ilişki dengesinin de dönüştüğü görülür. Örneğin Fatma Aliye Hanım'ın romanlarında erkek karakterler ikinci plandadır. İlk romanların aksine kadın, kendi kendine yetebilen özelliklere sahip gösterilirken erkek karakter kusurludur; en "ideal" erkek tipleri bile kadının olgunluğuna erişememiştir. İnci Enginün, "Yeni Fikirlerin Yansıma Alanı Olarak Edebiyat (1859-1923)" başlıklı yazısında kadın romancıların yarattıkları karakterlerin farkını erkek ve kadın imgesi üzerinden şöyle yorumlamaktadır:

> Eğitilmiş kadının, aile içindeki ve sosyal hayattaki durumuna ilk dikkati çeken yazar Fatma Aliye Hanım'dır. Onu Halide Edib takip eder. Bu kadınlar yazarların Türk toplumu için hayal ettikleri kadınlardır. Fakat eğitim bu kadınları mutlu kılmamıştır. Bunun anlamı erkeklerin henüz böyle

yetişmiş kadınları anlayacak seviyeye gelmemiş olmalarıdır. Toplum hayatında böyle yetişmiş kadınların yeri henüz hazır değildir. (834-36)

Kadın romancıların kadın erkek ilişkisi üzerinde bu kadar durmalarının nedeni ilişkileri, toplumdaki tüm düzeni inşa eden ana kurucu öğeler olarak görmeleridir. Kadın sorunlarının sağlam bir düzlemde ele alınıp çözülebilmesi için önce insan ilişkilerindeki sorunların çözülmesi gerekmektedir. Oysa kadına yüklenen misyonlar, özellikle kadın erkek arasındaki ilişki dinamiği rayına oturtulmadığı müddetçe, kadın üzerinde baskı oluşturmaktan ve onu yalnızlaştırmaktan öteye gidemeyecektir. İşte kadın romanları, tam da bu düşünce üzerine inşa edilmiştir. Ömer Türkeş ise "Osmanlı Romanı 'Aşk ve Cinsellik Ütopyası'" başlıklı makalesinde Osmanlı yazarlarının iyilik-kötülük çatışmasını Doğu-Batı karşıtlığını vurgulamak için simgeselleştirdiklerini ve bu kavram çiftinin kadın bedeninde cisimlendiğini, erkek karakterlerin ise bu çatışmanın içerisine sokulmayarak, hep saf bırakıldığını, kurban rolüne sokulduğunu söylemektedir (72). Yazara göre erkek karakterler, kadınlar karşısında saf ve çaresizdirler; masum genç kızların düşmanı ise ya toplumsal koşullar ya da bizzat hemcinsidir. Bir başka deyişle düştüğü kötü durumların sorumlusu yine kadındır. Türkeş bu nedenle kadın yazarların bu erkek bakışından kurtulamadığı düşüncesindedir (66). Yazar, buna Fatma Aliye Hanım'ın *Muhâdarât* adlı romanını örnek verir. Başkarakter Fâzıla'nın başına gelenlerin sorumlusu olarak "kötü üvey anne"yi gösterir; bunda genç karısının karşısında edilgen bir görünüm çizen kurban tipi babanın da payı olduğunu belirterek "kadın, kadının kurdudur Osmanlı kanonunda" (66) tespitini yapar. Fakat burada asıl üvey annelerin varlığına neden olan babaların ihtiyatsız tutumlarını gözardı etmemek gerekiyor. Çünkü babalar genellikle yanlış evlilikleriyle evdeki dengenin bozulmasına neden olurlar. Bozulan denge sonucu üvey annenin yanında tavır alarak çoğunlukla kızlarına sırtlarını dönerler. Kadın yazarlar bu sorunu "kadının kadına yaptığı kötülük" bağlamında değil, kadın üzerindeki baskı mekanizmaları ve gerçeğin, görünenin ötesinde bir olgu olması bağlamında ele alırlar. Dolayısıyla erkeğin yargı sistemi sorgulanarak görünenin yanıltıcılığına kolayca kendisini kaptırması

eleştirilir. Bu vurgular, kadın romancıların yapıtlarında metinlerin alt katmanlarına serpiştirilmiş birtakım eleştiri noktalarıdır. Metnin anlamsal katmanları tahlil edildiğinde yüzeyde, olaylara neden olan etkenlerin, kadınların birbirlerine yaptıkları gibi görünse de aslında görünenin ardındakine önem vermeyen, yeteri olgunluğa sahip olmayan erkek figürlere yönelik ciddi bir eleştiri vardır. Bunun yanı sıra romanlarda, erkeğin kadını anlayacak olgunluk düzeyine erişmemesinin sorunsallaştırıldığını da unutmamak gerekiyor. Kadının diğer kadın üzerinde fitne, dedikodu gibi vasıtalarla baskı kurmasının temel nedeni cehalet olarak gösterilmiştir. Bu aynı zamanda baş erkek karakter için de bir sınama mekanizmasıdır. Gerçeği araştırmadan kadın karaktere atılan suçlara inanıp inanmaması ya da kadına karşı doğrudan yargı mekanizmasını devreye sokması, erkek karakterler dolayımında öngörü ve sağduyu kavramlarının sorgulanmasını sağlamıştır. Eğitimli ve geleneksel toplumsal normlara göre yetiştirilmiş iyi aile kızları için "züppe" ve şımarık yetiştirilmiş, kültürel ve zihniyet açısından kadının seviyesine gelmemiş eş adayları, kadın karakterler için yaşamlarını ve geleceklerini yıkıcı bir tehdit aracına dönüştürmektedir. Yani asıl tehdit erkek imgesinden ya da yine eril egemen zihniyetin filizlendiği aile içinden gelmektedir. Bu da Türkeş'in iddiasından farklı bir sonuca işaret ediyor ve kadın yazarların erkek bakışından kurtulamadıklarını ileri sürmenin indirgeyici bir yaklaşım olduğunu gösteriyor.

Sonuç olarak ilk romanlarda sıkça karşımıza çıkan, yanlış modernleşmenin sonucu etkilenmeye açık aşırı alafranga erkek imgesi, kadın yazarlarda dönüşüme uğramıştır. Entelektüel, ideal görünümlü erkeklere de eleştiri okları tutulmuştur. Modernleşmeyi sindirmiş gibi göründüğü halde aslında kadın konusunda istenen düzeye gelinemediğini ifade etmeye çalışmışlardır. Nurdan Gürbilek'in "kadın adam" ya da "çocuk adam" olarak tanımladığı züppe tip, kadın yazarların metinlerinde yerini olgunlaşmamış erkeğe bırakmış, böylece kadın açısından daha gerçekçi bir sorun olarak ele alınmıştır. Çünkü olgunlaşamayan ve yeni kadın kimliği karşısında kendisini tam olarak konumlandıramayan erkeğin hareketlerinin bedelini de yine kadın karakterler ödemektedir. Ortak şekilde dile getirilen bu

sorun, modernleşen ve bireyleşen kadın için ona uygun bir eşin söz konusu toplumsal koşullarda henüz yetişmediğinin farklı bir dille ifadesidir. Olgunlaşma açısından erkeğin ve toplumsal zihniyetin çok ötesine geçen kadının omuzlarına, düşünsel anlamda ileride olmanın derin yükü biner. Yetim kaldıkları için çocuk kalan, bu nedenle etkilenmeye açık erkeğin karşısında, öksüz ama tam da bu nedenle daha olgun kadınlar vardır artık. Yalnızlığa ve daima tehlikelere açık olma durumuna bağışıklık kazanan kadın karakterin geliştirdiği direnç, olgunlaşmasının da temel kaynağıdır. Çünkü anne ya da baba, başka bir ebeveyne bağımlılık durumu ortadan kalkmıştır. Bu da karakterlerin bireyleşmelerindeki en büyük etkendir.

Kitabın ikinci bölümünde kadın üzerinde görülen gizli baskı mekanizmaları ve kadının yalnızlaşma problemi ele alınarak romanlara yansımaları üzerinde durulmuştur.

İKİNCİ BÖLÜM

KADIN ÜZERİNDEKİ BASKI MEKANİZMALARI VE YALNIZLAŞMA

Bu bölümde kadın yazarların romanlarında gözlemlediğim ortak noktaları alt başlıklar altında sınıflandırıp yapıtları bu benzerlikler açısından analiz etmeye çalıştım. Kendi içlerinde farklı kollara ayrılsa da konuları genel hatlarıyla dört ana başlık altında toplamaya çalıştım. "Anneler ve Öksüz Kızları: Kadınlık Mirasının Reddi" adlı ilk kısımda annesizliğin kadın karakterler için neyi temsil ettiği sorusuna odaklanarak anneden kalan kadınlık mirasının kızları tarafından reddi konusu üzerinde durdum. İkinci kısımda, babaların kızlarına olan ihtiyatsız tutumları ile üvey anne ya da kayınvalide gibi aile bireylerinin kadın üzerinde yarattığı baskı mekanizmalarının işlevini tartıştım. "Dandini Beylerden Maksat Adamlarına Kadın Erkek İlişkilerinin Tipolojisi" başlığı altında ise modernleşen kadın karakter ile erkek imgesinin değişen kadın profili karşısındaki tutumunu ele aldım. Son olarak da kadının yalnızlaşmasında mekânın sembolik kullanımı üzerinde durdum.

A. Anneler ve Öksüz Kızları: Kadınlık Mirasının Reddi

Öksüzlük, romanlarda çoğu zaman arka planda kalan, hatta bazen sadece satır arasında belirtilen bir durum olarak karşımıza çıkıyor. Buna karşın kadın karakterlerin kimliklerinin gelişiminde oynadığı rol, ruh hallerini belirleyen temel öğe oluşu ve kadın yazarların romanlarında ortak bir biçimde görülmesi önemli bir simgesel motif olduğunu gösteriyor. Romanlarda annesizliğin getirdiği sonuçlar aile içi psikolojik şiddet, baskı, yalnızlaşma gibi benzer göstergeler biçiminde karşımıza çıkar. Bu nedenle tıpkı Tanzimat romanında erkek karakterlerin yetimlik durumu gibi kadın karakterlerin çoğunun öksüz olmasının ne anlama geldiği, kadın edebiyatının mahiyetini anlamak açısından önemli. Anne figürü, romanlarda kadın için ilk sevgi objesidir. Sıcak ve gerçek ilk sevgi anne tarafından kızına verilir. Anne aynı zamanda deneyimlerini kızına anlatacak en önemli rehberdir. Erkek karakterler, romanlarda annenin kaybını, yerine başka bir sevgi objesi koyarak daha çabuk atlatsalar da kadın için öksüz kalma durumu, daha derin anlamlar taşır. Annenin kaybı, kadın karakterlerin yaşamlarındaki duruşlarını belirleyecek olan çok önemli bir deneyim olarak sunulur. Bu deneyim ile kadınlar küçük yaşta kadınlığın bundan sonraki çileli dünyasına rehbersiz olarak adım atarlar ve bu, çoğu zaman cinsiyetlerinin de ilk defa ciddi anlamda farkına varmaları anlamına gelir. Öksüzlük, salt anne eksikliğinden kaynaklanan yoksunluk duygusuna işaret etmez, simgesel düzlemde, değişen toplum düzenine zıt olarak kadının bireyleşme mücadelesinde desteksiz ve yalnız bırakılması anlamına da gelir. Kadının hissettiği yalnız bırakılma duygusu, her alanda kendisini gösterir. Kadın, annenin kaybıyla yeri doldurulamayacak bir boşluk duygusuyla karşılaşır. Bu kayıp, aile içi güç dengelerini değiştiren ve kadın figürün, mutlaka bu dengeler içerisinde bireyselleşme mü-

cadelesi vermek durumunda kalacağı bir deneyimi önceler. Çünkü rehbersiz ve desteksiz kalan kadın için hem hane içinde hem de toplumda mücadele etmesi gereken pek çok sorunla yüzleşmeye başladığı ilk kadınlık deneyimidir. Buna karşın annenin eksikliği, kadına olgunluk kazandıran, onu rasyonelliğe yönlendiren ilk önemli adımdır. Bundan sonra yürüyeceği yolda, yalnız olacağını ve hayata karşı tek başına göğüs gereceğini, yaşadığı diğer deneyimlerle hızlı bir biçimde öğrenir. Bu nedenle kendisini her türlü kötülüğün ve cehaletin getireceği felaketlerden korumak ve bu yolda kendi kendisinin rehberi olmak zorundadır. Rasyonellik, ihtiyat ve sağduyu gibi kavramların kadın karakterlerde erkenden gelişmesinin nedenlerinden de biridir.

Tanzimat romanında ağırlıklı olarak baba eksikliğinin erkek karakterler üzerinde yarattığı etki üzerine yoğunlaşılırken kadın romancılar öksüzlük temasını öne çıkarmışlardır. Jale Parla, *Babalar ve Oğullar*: *Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* adlı çalışmasında yetimliğin simgesel bir tema olarak Tanzimat romanında yer aldığını söyler ve erkek karakterlerle "baba otoritesi" arasında kurulan ilişki ile çökmekte olan bir yapı olarak Osmanlı arasındaki bağıntıya işaret eder. Modernleşme sancılarıyla Osmanlı aydınlarının kaygan bir zeminde bulunduğuna, artık eskisi gibi mutlakçı ve ataerkil bir sultanın otoritesine yaslanamayan ve dolayısıyla simgesel babasını arayan bir kültürel ortam oluştuğuna dikkat çeker. Bir başka deyişle Osmanlı Batılılaşmasının ilk evreleri siyasal, hem de edebi söylem açısından yoğun şekilde bir baba arayışını yansıtmaktadır:

> Tanzimat romanında hanenin çöküşünün simgesel anlamı yalnızca bireysel düzeyi değil, toplumsal düzeyi de içine alır. Baba-oğul-ev üçgeninde, babanın yokluğunda rehbersiz kalarak baştan çıkan oğul, günahlarıyla da haneyi yıkar. Bu motif sanki bir tehlikeyi, padişahlık düzeninin son derece zayıfladığı bir süreçte, oğulların Batılılaşmaya verdikleri ölçüsüz ödünle toplumun çökebileceği tehlikesini anıştırmaktadır. Bu simgesel yapıda ev, babanın mekânıdır; gelenekler ev içinde korunur. (100-1)

Babasızlığı telafi etmek ise çok iyi bir eğitime ve annenin tutumuna bağlıdır. Yozlaşmış, geleneklerinden kopmuş, cahil babalar

ise yol açtıkları sonuçlar bakımından babanın yokluğuna göre daha kötü bir durumun habercileridir. Kadın romancılar söz konusu olduğunda ise özellikle öksüzlüğün Jale Parla'nın erkek karakterler ile yetimlik arasında kurduğu ilişkiden farklı bir duruma işaret ettiğini söyleyebiliriz. Erkek karakterlerdeki baba otoritesinin kaybı, kadın romancılarda kadın karakterlerin öksüzlük duygusuna dönüşür. Annenin kaybıyla kadın, artık hem aile içinden hem de aile dışından kendisine yöneltilebilecek tehditlere daha açık hale gelir. Annenin ölümü, iyi bir karakter olsa da babanın ihtiyatsız tarafını su yüzüne çıkaracak ve onun yanlış hareket etmesine neden olacaktır. İhtiyatsız olan ve ev yönetiminden anlamadığı iddia edilen babaların öngörüsüz davranıp yanlış evlilikler yapması ve bu eylemin sonuçlarının kadın karakterlerin karşısına önemli bir tehdit aracı olarak çıkması romanlarda sık görülen bir durumdur. Anne yaşıyorsa genellikle kadın için bir baskı unsuru ya da bireyleşmesinin önündeki engel olarak kötücül ve yozlaşmış bir karakter görünümünde karşımıza çıkar. Bu nedenle anne eksikliği bazen gerçekten öksüzlükle, bazen de annenin, annelik işlevlerini yerine getirmemesiyle verilir. Kadın yazarların ana kadın karakterleri hiçbir zaman annenin yarattığı boşluğu dolduramasalar da Parla'nın tespitinde olduğu gibi rehbersiz kalıp günahlarıyla haneyi yıkmazlar. Aksine rehber, kadının kendisidir ve bu yolda tek başınadır. Dolayısıyla erkek romancılarda baba eksikliği daha ziyade Batılılaşma paradigması düzleminde ele alınırken öksüzlük teması kadın yazarlar tarafından kadının yalnızlaşmasının simgesi haline getirilir. Babanın kaybı, otoritede açılan boşluğun bir ifadesi iken annesizlik, kadın karakterin kendisini her türlü iç ve dış faktöre karşı koruyan ve onu koşulsuz seven yegâne varlığın yokluğu karşısında kadının tek başına kalıp çevresindeki tehditlerle daha çok mücadele etmesi gerektiği anlamına gelir. Ama aynı zamanda erkek karakterlerde görülen otorite kaybına zıt olarak kadının olgunlaşmasına da yardımcı olmaktadır. Zafer Hanım'ın *Aşk-ı Vatan* (1877); Fatma Aliye Hanım'ın *Muhâdarât* (1892), *Levâyih-i Hayât* (1897-98) ve *Enîn* (1910); Selma Rıza Feraceli'nin *Uhuvvet* (1892); Emine Semiye Hanım'ın *Mükâfat-ı İlâhiye* (1896), *Sefalet* (1897), *Bîkes* (1897), *Muallime* (1899-1901) ve *Gayya Ku-*

yusu (1920); Güzide Sabri Aygün'ün *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* (1905), *Münevver* (1889) *Yaban Gülü* (1920) ve *Nedret* (1922); Halide Edib'in *Handan* (1912), *Yeni Turan* (1912), *Son Eseri* (1913) ve *Mev'ud Hüküm* (1918); Halide Nusret Zorlutuna'nın ise *Sisli Geceler* (1922) adlı romanlarında öksüzlük temasına yer verilmiştir.

Romanlarda annesizlik, kadın karakterleri olgunlaştıran bir etmen olsa da kadın açısından olumsuz yansımaları da çoktur. Onu koruyacak yegâne varlık olan annenin kaybıyla kadının, evlilik kararı dahil her türlü hakkının elinden alındığını örneklerde sıkça görürüz. Fatma Aliye Hanım'ın *Levâyih-i Hayât* romanındaki Fehame, buna bir örnektir. Romanda mektup aracılığıyla içini döktüğü arkadaşına, öksüz olmasının getirdiği sorunlardan bahseden karakter, anneannesi tarafından zorla evlendirilip geleceğinin elinden alınmasını öksüzlüğüne bağlamaktadır. Annesini küçük yaşta kaybettiği için anneannesi tarafından büyütülen Fehame, maddi çıkarlar yüzünden zorla evlendirilerek mutsuz bir evlilik yapar ve kendisine bu önemli kararında hiçbir söz hakkı tanınmaz. Mektupların birinde arkadaşına içini şöyle dökmektedir: "Ah keşke büyükannem yalnız kendi keyfini, kendi zevkini düşünmeseydi de beni o yoldaki heveslerine engel gibi görerek böyle yapmasaydı... Evladının bir tanecik yadigârı, yetim, öksüz bir kızcağıza hangi büyükannenin zulmedeceğine ihtimal verilebilir" (15-16). Yapıtta belirgin şekilde annesizlik üzerinden, kadına söz hakkı tanımayan, kadınlığı ezici, ataerkil bir otoritenin varlığı hissettirilmiştir. Selma Rıza Feraceli'nin *Uhuvvet* romanındaki Selma karakteri de aynı şekilde, rıza göstermediği bir adamla evlendirilmesini annesinin ölümünün ardından hissettiği derin bir sahipsizlik duygusuna bağlamıştır. Ninesiyle dertleşirken, "Ah nineciğim onun için ağlıyorum ya! Zavallı anneciğim sağ olmuş olsaydı beni elbette istemediğim bir adama vermeye kıyamazdı" (64) diyerek annesizliğin yaşamındaki olumsuz sonuçlarına değinmiştir. *Muhâdarât* romanının Fâzıla karakteri içinse annesiz kalmak bundan sonra çekeceği tüm sıkıntıların kaynağıdır. Önce annenin kaybı, ardından üvey annenin hayatına girişiyle yaşadığı iki deneyim, kadın karaktere yaşamında, bundan sonra desteksiz ve yal-

nız olacağını, kendi rehberinin kendisi olması gerektiğini hızlıca kavrattırır. Çünkü artık ev içinde onu ve kardeşini koruyacak kimse kalmamıştır. Bu nedenle annesizlik, Fâzıla'yı ergenlikten çıkaran ve kadınlığa adım attıran ilk deneyimdir. Annesizliğin getirdiği olumsuzluklar erkek çocuğu da etkilese de asıl sonuçları cinsiyetleri nedeniyle genellikle kız çocuk üzerinde ortaya çıkmaktadır.

Romanlarda anne eksikliği salt öksüzlükle değil kötücül, yozlaşmış ya da sevgisiz anne figürüyle de desteklenmiştir. Emine Semiye'nin *Bîkes* romanında kötü anne örneğinin ve kimsesizliğin kadın açısından yarattığı sonuçlar ele alınır. Romanda Me'mune, ahlaksız ve kötü niyetli annesi yüzünden kendisine iftira atılarak evden kaçan, ardından bir konağa hizmetçi olarak girip uzun süre kimliğini gizlemek zorunda kalan bir kadını canlandırır. Emine Semiye, kadın ve kimsesizlik temasını öne çıkarmıştır. Eğitimli kadın için hayat zor ve mücadelelidir. Annenin eksikliği gibi eğitimsiz, kötücül anne de kadının birey olma mücadelesinde ve geleceğini kurgularken önündeki en büyük engellerden biri haline gelir. Aksi durumda varlığı, yokluğundan çok daha kötü sonuçlara yol açmaktadır. Me'mune, çalıştığı evde kimliğini sakladığı için kimsesiz sanılmakta, bu nedenle "Bîkes" olarak çağrılmaktadır. Romanın ana kadın karakterine verilen bu isim, simgesel olarak da kadının kimsesizliğine, yalnızlığına, yaşamında desteksiz ve tek başına kalmışlığına bir göndermedir. Roman, anne figürünün hane içinde önemli bir denge unsuru olduğunu hissettirir okura. Hikâyenin başında, kurgunun merkezinde yer alan iki ailenin baba figürünün de öldüğünü, hane idaresinin erkek çocuklara ve anneye kaldığını görürüz. Bîkes, bencil ve kötücül bir annenin kurbanıyken romandaki bir başka karakter olan Teveccüh ise annesizliğin eksikliğini çekmektedir. Sonuç olarak her ikisi de kendisini öksüz ve kimsesiz hissetmektedir. Kimsesizlik durumu, Bîkes'i evlendiğinde de rahat bırakmaz. Çevresi tarafından hiç sorgulamadan "ceddi belli olmayan" bir kadın olarak yaftalanarak böyle bir kadının kocasını mutlaka aldattığına hükmedilir. Genç bir kadının toplum içinde değerlendirilişinde salt yetiştiği ailenin bir kriter olması eleştirilir. Romanda "Bîkes" olarak evli olmanın, kadın karakter üzerinde yarattığı psi-

kolojik baskı üzerinde durulur. Karakterin bir hizmetçi olarak tanınması, ev içinde sürekli horlanmasına ve kötü davranışlara maruz kalmasına neden olur. Bu değersizleştirici ve dışlayıcı davranışlar kadını yalnızlaştıran, onun içine kapanmasına neden olan ana faktörlerdir. Bîkes'le dertleşen Teveccüh, onun bu zor durumunu şöyle dile getirir:

> Bîkes seni mükeddereden [üzen] sebebi şimdi daha iyi anlıyorum. Sana elmasları Yunus Beyzâde'nin gelinisin diye takıyorlar. Güzel libasları [elbiseleri] da Racih Bey'in zevcesi [karısı] oldun diye getiriyorlar. Yoksa hürmet cihetince burada bir hizmetçiden hiç farkın yok. Ağabeyim seni isteyerek alsın da şimdi böyle hakaret etsin. Yok, bu iyi insanların kârı değildir. Bilmem ağabeyimin şu hâllerinden ürküyorum da adeta Mûtî Bey'le izdivaçtan feragat edeceğim [evlenmekten vazgeçeceğim] geliyor. (124:2)

Romanda annesizlik üzerinden kadının değersizleştirilmesi konusuna da yer verilmiştir. Kadın yazarların yapıtlarında aile içinde, eğitimi, görgüsü ve bilgisi nedeniyle dışlanmış kadın figürleri görürüz. Kadın karakterlerin aile içinde dışlanmaları aslında değişen, yeni kadının simgesel boyutta, toplum içindeki yetimliğinin göstergesidir. Bu nedenle, kadın figürler, aileleri olsa da hep kimsesiz kalırlar. Bu nedenle de "garip", "bî-kes", "mazlum" gibi sıfatlarla nitelendirilirler. Bu, sadece annesiz ya da babasız kalmak anlamına gelmez, aynı zamanda toplumsal boyutta bir öksüzlük durumunun da işaretidir.

Romanlardaki anne kız ilişkisi kadınlık mirası açısından da ilginç sonuçlar sunar. Anne yaşasa da yaşamasa da zorunlu bir kadınlık mirasını kızına devreden güçlü bir kimliktir. Bireyleşme yolundaki yeni kadında anne yoluyla kendiliğinden gelen bu simgesel kadınlık geleneğini reddetme ya da onu dönüştürme güdüsü vardır. Betül Coşkun "Türk Modernleşmesini Kadın Romanları Üzerinden Okumak: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e" başlıklı makalesinde geleneksel kadın tipini yansıtan anne modeli üzerine şu yorumu yapmaktadır:

> Modernleşmenin modern ve ahlâklı annelerin eliyle gerçekleşeceğine inanan kadın romancılar, modernite ye direnerek sosyal mesuliyetini yerine getirmeyen geleneksel anne/kadın modelinin aleyhtarıdır. Bu karakter

üzerinden geleneğin sorgulaması yapılmaz ama geleneğin bünyesinde şekillenen karakterin de "yeni" gerçeği karşısında hükmünü yitirdiği/yitirmesi gerektiği söylenir. (933)

Uhuvvet'te Zehra'nın, annesinin taşıdığı kadınlık mirasını dönüştürmeye çalışması, Fatma Aliye Hanım'ın *Refet* romanında karakterin hem geleneğin ağır baskısı altında ezilen hem de yeterli eğitim alamamış annesinin hayatta maruz kaldığı davranışları görüp toplumda saygın bir yer edinmek için mücadele etmesi buna güzel bir örnektir. Bir başka örnek olan Halide Edib'in *Mev'ud Hüküm* romanında Sara adlı karakterin en büyük korkusunun annesi gibi delirmek olduğunu görürüz. O da farklı biçimde bu kalıtsal mirası aşmaya ve başka bir gelecek kurmaya çalışır. Anne imgesi, yokluğunda genç kadın için toplumsal anlamda bir öksüzlük, varlığında da bireyleşmesinin önündeki engel olarak aşılması gereken bir kadınlık mirasıdır. Bu nedenle anne yaşıyor ise ona benzememek yeni kadın kimliğinin neredeyse bir parçasıdır artık.

B. İhtiyatsız Babalardan Kötücül Üvey Annelere ve Fitne Fücur Kayınvalidelere

Kadın yazarların romanlarında aile içi ilişkilerin nasıl yapılandığı, baş kadın karakteri doğrudan ilgilendiren bir durumdur. Baba, ağabey, üvey anne, kayınvalide gibi yan karakterlerin çoğu zaman kadının özgürleşmesi ve modernleşmesinin önündeki engeller olarak önemli işlevleri vardır. Yan figürlerin, kadın kahramanların yaşamında bu kadar merkezi bir role sahip olması, çevrenin modernleşen kadınla uzlaşım halinde olmamasından kaynaklanır; doğal olarak bu, geleneksel yaşam biçiminin kimi zaman açık kimi zaman daha örtük biçimde sorgulanmasını sağlamıştır. Kötücül, ihtiyatsız ya da zayıf karakterler "yeni" kadın karşısındaki toplumsal zihniyeti simgelerler. Ahlaksız üvey anne, baskıcı kayınvalide ve benzer kadın prototipleri, romanlarda kadın karakterlerin önünde bir baskı öğesi ya da bir tehdit aracı olarak belirirler.

Aile figürlerinin kadın üzerinde oluşturduğu baskı, Fatma Aliye Hanım'ın *Muhâdarât*, *Levâyih'i Hayat*; Emine Semiye Hanım'ın *Terbiye-i Etfale Ait Üç Hikâye*, *Hiss-i Rekabet*, *Bîkes*, *Mükâfat-ı İlâhiye*, *Sefalet* ve *Muallime*; Selma Rıza Feraceli'nin *Uhuvvet* ve Fatma Fahrünnisa Hanım'ın *Dilharâb* romanlarındaki temalardan biridir. Hepsindeki ortak nokta, eğitimli kadının aile içinde ve dışında, geleneksel sistemin önüne koyduğu pek çok sorunla mücadele etmek zorunda kalmasıdır. Boyun eğmeyen, kendisine kötü davranan kişiler karşısında sinmeyen, yaşadığı olaylar sonucu bir kadın direnci geliştiren karakterlerin ise romanların sonunda çoğu zaman mükâfatlandırıldığı görülür.

Annesizliğin aile içinde yarattığı en temel durum, annenin yokluğunda iktidar ilişkilerinin yeniden yapılanıp aile içi rollerin buna

göre düzenlenmesidir. Annenin yokluğunda aile içindeki mahrem yaşam daha dışa açık ve savunmasız hale gelir. Annenin yokluğuyla kılavuzunu kaybeden baba figürünün ihtiyatsız tutumları mahrem alanı koruyamaz hale getirir. Çocukların eğitiminden ev idaresine kadar ev içi dengenin sağlanmasını topyekûn annelerin eline bırakan, bu yüzden hiç yaşam pratiği elde edememiş babalar, eşleri öldükten sonra acele ve yanlış kararlar alırlar.

Fatma Aliye Hanım'ın *Muhâdarât* (1892) romanında hem öksüzlüğün kadın üzerindeki yansımaları hem de eş kaybının babanın ihtiyatsız ve sağduyusuz tavrını tetiklemesi anlatılır. Annesini küçük yaşta kaybeden Fâzıla, babası Sâi Bey'in yeniden evlenmesi sonucu üvey anne tarafından hane içinde bir tehdit olarak algılanır. Romanda baba figürü, eş seçimi konusunda dikkatli davranamamıştır. Bunun sonucu olarak evdeki otoritede çatlaklar oluşur ve zaman içinde aile içi dengeler alaşağı olur. İyi niyetli olmasına karşın ihtiyatsız baba, evlendiği kadının yol açacağı felaketleri sezemeyen, öngörüsüz bir kimliktir aynı zamanda. Romanda üvey anne Calibe' nin "çok çekici ve insanı korkutan güzelliği", dış görünüşün, fiziksel güzelliğin yanıltıcı ve tehdit edici yanını simgeler. Görünenin aldatıcılığına kolayca kapılıveren babalar, güzel olanın kötü olabileceğine ihtimal veremez. Bu bakış açısı romanda, "Bu kadar güzel bir kadının çirkin ahlaklı ve yalancı olması [beklenmez]" (13) sözleriyle dile getirilir. *Muhâdarât*'ta iyi niyetli olsa da otoritesini ve öngörüsünü kaybetmiş bir baba vardır. Bu yüzden de olayların gidişatında tamamen edilgendir. "Herkesi kendi gibi zanneden" (20) Sâi Efendi'nin kandırılmayı "aklına bile getirmemesi", onun ihtiyatsız ve saf tarafını ortaya koyar. Tam da bu nedenle ilkinde "şans eseri" iyi bir kadınla evlenen babanın, ikincisinde yanılması kaçınılmaz olacaktır. Hiç yaşam pratiği elde edememiş babalar, eşlerinin ölümüyle ev idaresinde ne yapacaklarını bilemeyip çocuksulaşırlar:

> O zamana kadar çocuklarına nasıl bakıldığını düşünmek değil, kadın ve müdire olan zevcesi kendisini de çocuk gibi alıştırmış. Adamcağız bir paltosunu bile kendi giymemiş, yemesi, içmesi, giyinmesi bir saat makinesi kadar muntazam gitmiş. Yıkanmış, taranmış, giyinmiş çocuklarını okşa-

yıp öpmekten başka bunların bakımını, büyütülmesini düşünmeye muhtaç olmamıştı. (34-35)

Zafer Hanım'ın ilk Türkçe kadın romanı olan 1877 tarihli *Aşk-ı Vatan* adlı yapıtında da baba figürünün ihtiyatsız tavırlarının yol açtığı olumsuz sonuçlarla karşılaşırız. Birbirine paralel olarak iki hikâyenin işlendiği romanda, aileleri yüzünden evlenmeleri engellenmiş Marya ve Roberto'nun aşkları anlatılır. Loranza, genç yaşta kaybettiği annesinin ardından babasının bencil tavırlarının kurbanı olurken, Marya da küçük yaşta hem öksüz hem yetim kalarak onu yetiştiren üvey babasının maddi çıkarları yüzünden kendisinden yaşça çok büyük olan, Loranza'nın babasıyla zorla evlendirilmeye çalışılır. Babasının zaafları ve ihtiyatsız tutumu, Loranza'nın dilinden şöyle ifade edilir:

> Adeta taş kesilmiştim. Çünkü yaşını başını almış, elli beşine varmış olan babamın, daha annemin yas günleri dolmadan dünyalar güzeli bir yeni yetme kıza kendini nasıl olup da sevdirebileceğini ve zavallı Marya'nın ne kadar mutsuz olacağını düşünüyor, bu işe akıl erdiremiyordum. Benim kara yazgıma gelince, babam beni, yüzünü bile görmediğim, iki çift laf bile etmediğim, huyunu suyunu bilmediğim genç bir adamla evliliğe zorlamayı aklına koymuştu. (77)

Güzide Sabri'nin *Yabangülü* romanında, yaşlılığında "gönül budalası" olup "terbiyeden, görgüden mahrum olan" kadınlarla evlenen ve ev düzenini altüst eden baba eleştirilir (14). Görüldüğü üzere bu ve benzer örnekler üzerinden belirginleşen bir baba prototipinden rahatlıkla söz edebiliyoruz. Babanın yokluğunda oluşacak otorite çatlakları, erkek karakterleri yozlaştırırken kızlar üzerinde böyle bir etki görülmez.

Hanımlara Mahsus Gazete'nin 88. ve 113. sayıları arasında yayımlanan Fatma Fahrünnisa Hanım'ın *Dilharâb* (1896-97) romanı ev içi baskı mekanizmalarını ve bunun sonucunda kadının yalnızlaşması temasını ele alır. Mazlume adlı, kendini yetiştirmiş, kültürlü ve olgun bir genç kızın, görücü usulü evlendirilmesinin ardından yaşadığı hayal kırıklığı ve çektiği sıkıntıların konu edildiği romanda, "dilharâb" sözcüğü gönlü kırılmış, yıkılmış anlamına gelmekte ve başkarakterin çaresiz durumuna işaret etmektedir. Kadın için ev-

lilik, gelecekte mutluluğunun ya da mutsuzluğunun temel kaynağıdır. Bu durumda irade dışı, görücü usulü yapılan evlilikler, çoğu zaman kadınların mutsuzluklarının başlıca nedenidir. Romana ismini veren dilharâb, Mazlume'nin evlilikle hayallerinin yıkılmasını simgeler. Gelin gittiği evde kadın karakter hiçbir zaman kendisini aile kurmuş gibi hissetmez. Onun yeni evindeki bu eğreti duruşu, "Birkaç gün sonra Mazlume daha layıkıyla latîf ve ünsiyet hâsıl edemediği [alışamadığı] şu aile içinde kendisini pek bigâne [yabancı], pek yalnız bulmaya başladı." (96:2) sözleriyle anlatılır. Romanda yemek yeme alışkanlıklarından giyinme ve adap kurallarına kadar pek çok konuda gelin ile hanenin diğer üyeleri arasındaki kültürel farkların belirginleştirilmesiyle salt kadın erkek arasındaki hiyerarşi dengelerinin değil, kültür ve yaşama farkının yol açtığı sorunlar da gündeme getirilmiştir. Genç kadın, gelin gittiği evde yemek kültürüne bile yabancı kalır:

> Razi'nin peder ve maderi ve hâheri [kız kardeşi] bu hâlleri ile çoktandır me'lûf [alışmış] olduklarından belki de bidâyeten [ilkin] müsebbibi [sorumlusu] kendileri bulunduklarından pek tabî görerek kim bilir kaç gün evvel tabh olunarak [pişirilerek] tazelene tazelene öğlene kadar muhafaza edilmiş tekrar, ali el-tekrar kaynata kaynata lezzeti bozulmuş diğer it'âmeyi [yemeği] tenâvül ederler [yerler], fakat Mazlume o yemeklerden aldığı ilk lokmalardan sonra ne kadar gayret etse midesine söz geçiremediğinden tenâvül etmekte devam eyleyemez. Nihayet iştahsızlıktan bahs ile elini çeker sonra ekmek, yumurta vesaire gibi mamullerden, göçen pederinden müntakil [miras kalmış] bir meblağ-ı cüz'iyeden tedarik eylediği şeylerle tagdi eder [beslenir]; ancak yemekleri kabil-i ekl olacak [yenebilecek] derecede taze bulduğu günler taam edebilir idi [yiyebilirdi]. (98:4)

Ev, baskının yoğun şekilde hissedildiği bir alanı temsil eder. Romanda kocadan kayınvalideye, görümceden kayınpedere evin tüm bireyleri, davranışlarıyla kadın karakter için ayrı birer huzursuzluk kaynağıdır. Mazlume, hizmetçi gibi çalıştırılmasının yanı sıra maddi anlamda da sömürülür. Akşam saatlerinde sofraya oturmasına engel olunur. Kendisine her türlü eziyetin yapıldığı kadın karakterin, gördüğü bu muameleye karşın örnek olacak davranışlar sergileyip aile bireylerini dönüştürme çabasının olumsuz sonuçlanması ise tek bir şeyi ifade eder: Geleneğin kadına dayattığı yaşam biçimi,

onu aile içinde iktidar hiyerarşisinin en altında konumlar ve ondan bu konumunu baştan kabullenip kaderini sessiz biçimde yaşamasını bekler. Emine Semiye Hanım, kadının tek taraflı çabasıyla bir çırpıda değişemeyecek katı bir yapının varlığını göstermek istemiştir okuruna. Kadınlar hane içinde hep dışardan izlenen, gözetlenen konumundadır. *Dilharâb*'ta da kayınvalide ve görümcenin gelinin her adımını izledikleri, davranışları ve hakaret dolu sözleriyle kadının üzerinde baskı oluşturdukları hiyerarşik bir yapı vardır. Bu nedenle genç kadınların evlenip gelin gittikleri evlerde mutlu olabilmelerinin koşulu olarak hane içi dinamiklerin önemi gösterilmiştir. Mutluluk için salt karıkoca arasındaki sevgi ve anlayış yetmemekte, ailedeki diğer bireylerle de asgari düzeyde bir uyumun sağlanması gerekmektedir. Gelin açısından, gittiği hanenin yabancı bir evden çıkıp aile evine dönüşebilmesi için kendisini bu ailenin bir üyesi gibi hissetmesi önkoşuldur. Kadın özellikle de gündüzleri ev içindeki zamanının çoğunu kocasıyla değil, ailenin diğer bireyleriyle geçirdiği için bu ilişki dinamiklerinin de rolü iyice ortaya çıkar. Mazlume, gelin gittiği evde kendisini bir yabancı gibi yalnız hisseder. Diğer aile bireyleriyle diyalog kurma arzusu da yine onun yalnızlığını ve iletişim ihtiyacını gösterir:

> Mazlume, kendi kendine diyordu ki: Niçin çektiğim ızdırabat-ı kalbiyeden [gönül ızdırabımdan] kayınvalideme, görümceme renk vermek istemiyorum. Onlar, kederime iştirak edecek samimi dostlar olmasalar da hiç olmaz ise iki kişi ile hasbihal ederek [sohbet ederek] tahfîf-i keder eylemiş [kederimi hafifletmiş] olurum. Hem kayınvalidem, kızı için zerre kadar üzülecek, sıkılacak diye ne kadar korkuyor; yalnız Hüsna Hanım insan, yalnız o genç, yalnız o kadın değil ya! Ben de insan, ben de genç, ben de kadınım! Elbette bana da acırlar. (104:3)

Mazlume'nin bu sözleri önce kendi evinde bir insan ve bir birey olarak görmek istediği değeri anlatır. Fatma Fahrünnisa Hanım, ezilen fedakâr ve olgun kadınların halini sorgulayarak yaşadıklarının hiçbir şekilde tazmin edilemeyeceği fikriyle romanını noktalar:

> Afîf [iffetli, namuslu], vazifeşinâs bir zevce şefkatli, rikkatli [merhametli] bir valide müstakîm [namuslu] muktedir bir aile reisi olmak üzere âlem-i vücuda [dünya yüzüne] gelen her nev'i [türden] meziyet-i faziletin

nisvaniyeyi câmi' [her türlü meziyeti bünyesinde bulunduran] şu mükemmel kadının ve diğer nice emsalinin [benzerinin] sonradan nail-i bahtiyarî [mutlu] olsalar da böyle hüsran ve âlâm [kederler] içinde geçen duran hayatlarını kim ve ne tazmin edecek ve bu mesullerin mûcibi [sorumluları] harabiyet-i dîl [gönül haraplıkları] ve ömürleri olanları halka, mahkuka bilhassa vicdanlarına karşı uhdelerine [sorumluluklarına] tertib eden ağır ağır mes'uliyetlerinden nasıl ne türlü tahlîs-i girîbân edebileceklerdir? [kurtulacaklardır?] (113:4)

Fatma Aliye Hanım'ın *Enîn* (1910) romanında da ev, kadın için baskının en yoğun hissedildiği alandır. Bu sefer anne ve erkek kardeşler gibi kadının doğrudan kan bağı olan kişiler, kadın karakter üzerinde baskı oluştururlar. Yazarın *Muhadârât* romanındaki anne eksikliği ve üvey anne figürü, *Enîn*'de yerini sevgisiz öz anneye bırakır. Somut anlamda bir annenin varlığından söz edilebilse de sonuç yine aynıdır; anne eksikliği Fehame'nin yaşamında merkezi bir rol oynar. Genç kadın, bu eksikliği yakın arkadaşı Sabahat'le gidermeye çalışır: "Sev kardeşim beni sev! Zira benim sevilmeğe pek ihtiyacım var! Bu ailede her şey var, para, mücevher, debdebe!.. Lâkin muhabbet yok! Ben ise muhabbeti her şeye tercih ederim. Dünyada hiçbir şeye gıpta etmedim yalnız aileler arasındaki muhabbete gıpta ediyorum" (264). Romanda kız çocuğun "el malı" (284) olarak görülmesi, metalaştırılıp değersizleştirilmesi eleştirilmiştir. Kadının aile içindeki konumu şöyle aktarılmaktadır: "Fehame o hanede bir evlât değil bir süs, bir ziynet makamında idi. Canfesler, atlaslar, kadifeler, pırlantalar ile tahalli olunuyordu. Âdet yerini bulsun, Safî Efendi'nin kızı iyi tahsil ettiriliyor denilsin diye en mükemmel muallimlerden ders aldırıyor, lâkin çocuğun ne okuduğu ve çalışıp çalışmadığı ile iştigal olunmuyordu" (298). Bu değersizleştirme konusunun yanı sıra erkek kardeşler de kadın için bir tehdit öğesidir. Aynı imkâna sahip evin erkek bireylerinden, "Senelerce ihtimam ve dikkat olunduğu halde Safi Efendi oğullarını istediği gibi tahsil ettirmeğe muvaffak olamamış, havaî oğullar bir şey öğrenememiş idi" (298) şeklinde söz edilmektedir. Erkek kardeşler, kendilerine de aynı eğitim olanakları tanınan kadının bunu kişisel gelişimi için doğru yönde kullanmasını sindiremezler ve onun gelişimi yönünde

engelleyici bir tehdit öğesine dönüşürler: "Biraderlerinin en ziyade çekemedikleri şey Feharne'nin mükemmel tahsil görmüş, pek malûmatlı bir kız olarak meydana gelmesi idi" (299). Feharne, iki erkek kardeşinden de "En büyük garezkârlarım, düşmanlarım kendi biraderlerim" (303) diye söz eder. Bu örnekler aslında imkân verilen kadının kendisine sunulan olanakları çok daha iyi değerlendirebildiği ve ilerlemeci bir zihniyete sahip olduğunu vurgular. Aynı eğitimi gören kız ve erkek kardeşler arasında oluşan uçurum derecesindeki kültür ve mizaç farkının öne çıkarılması, değişen ve derinleşen "yeni kadın" karşısında bu ilerlemeyi hazmedememiş, ataerkil bakışı gösterir. Kadın açısından hane içi baskının sonucu ise yine yalnızlaşmadır. Romanda kadın, aile bireylerinden gittikçe uzaklaşır: "Feharne kendisine pek yabancı bir âlemde bulunuyor, onu da diğerleri kendilerine yabancı buluyorlardı" (301). Kadın karakterlerin aile ilişkilerinin oluşturduğu dinamikte "farklı" oldukları için dışlanmaları, kıskanılmaları ve önüne engeller koyulması sergilenerek, aslında aile ve toplum ilişkilerindeki ikiyüzlü tutum eleştirilmektedir: "Hane içinde bulunanlar da Feharne'yi pek soğuk bulurlar ve münzeviyane bir surette kitaplarıyla meşgul olmak, odasının işiyle uğraşma gibi saiklerden ayrı yaşamasını kibir ve gurura verirler ve 'Ne olacak erkekler terbiye etti, gavur kızı! Hanımlık, kadınlıktan ne anlayacak!' derlerdi" (301).

Güzide Sabri Aygün'ün *Yabangülü* (1920) romanında da ev, kadın için gizli bir baskı mekanizmasına dönüşür. Rahmi Bey'in yanında evlatlık olarak sevgiyle büyüyen Leylâ'nın yaşamı, babasının yeniden evlenmesi üzerine tamamen değişir. Üvey anne, kadının yaşamında, babanın hane içinde yarattığı otoritesel boşluktan gücünü alır, bu nedenle aile bireylerinin yaşamında önemli bir etkiye sahiptir. Bu figür, tıpkı diğer romanlarda olduğu gibi kadın karakterlerin aile içinde dışlanmasında ve yalnızlaşmasında önemli bir rol oynar. Bu dışlanmadaki ana neden yine baş kadın karakterin "farklı" olmasıdır, yani kültürel ve eğitim açısından üstünlüğüdür. Üvey annenin Leylâ'ya karşı tutumu şu sözlerle anlatılır:

> Pakize Hanım'ın kahır ve cefası, hiddet ve nefreti daha ziyade artıyordu. Leylâ'yı o kadar kıskanıyor, ona o derece haset ediyordu ki... O sırma

gibi parlak saçlarını yolmak, o eşsiz gözlerini çıkartmak, âleme karşı onu çirkin ve menfur [iğrenç] göstermek arzusu ile yanıyordu. Ah, bu kadar güzel, bu kadar müstesna [farklı] olmasaydı... Bununla beraber mükemmel bir tahsil, mükemmel bir musiki, esaslı bir terbiye... Evet, Leylâ'nın sahip olduğu meziyetlerin hiçbiri kendisinde yoktu. Bunu anladığı için daha ziyade üzülüyor, daha ziyade harap oluyordu. Bir evlâtlık, âdi bir köylü olduğu hâlde kendisinden kat kat üstündü. Bu çekememezlik her dakika onu öldürüyordu. (15)

Romanda üvey annenin dışında Leylâ için ikinci bir engel daha vardır: Sevdiği adam Feridun'un annesi Süreyya Hanım, Leylâ'nın hayatındaki diğer bir baskı faktörüdür. En büyük kusuru "kibir" olarak belirtilen Süreyya Hanım, tahakkümü seven bir kadındır. Bir köylü kızı olduğu için Leylâ'nın Feridun'la evlenmesine karşı çıkar ve oğluna haber vermeden Leylâ'yla konuşarak onu, oğlundan uzaklaştırır. Ona ismiyle hitap etmez, onun yerine "yabangülü" adını takar. "Yabangülü", kadın karakterin dışlanmasını ifade eder.

İnkâr etmem ki, güzelsiniz; fakat nihayet, bir gül olarak sevilir ve hattâ ormanda hüdayi nabit [kendi kendine yetişen] bir "yabangülü" diye koklanırsınız. Süslü ve güzel bir bahçede itina ile yetiştirilen asîl bir gül gibi makbul ve mergup [sevilen ve aranan] olmaktan mahrumiyetiniz, sizi kurduğumuz bu saadetten maatteessüf uzaklaştırıyor ve bunu ihtar etmeye beni mecbur ediyor. (36)

Romanlarda kadın üzerinde baskı oluşturan öğeler eğitim, âdet, gelenek ve din dışı olgularla birlikte ele alınmıştır. İslamın değil, batıl inançlarla bazı âdetlerin, kültürel normların ve zaman zaman da geleneğin kadının modernleşmesi önünde kısıtlayıcı bir etken olarak sorgulanması gerektiği fikri üzerinde durulmuştur. Ekrem Işın, "19. yy'da Modernleşme ve Gündelik Hayat" adlı makalesinde, geleneksel Osmanlı mahallesinde dinsel etkinin yanı sıra din dışı öğelerin aile içinde önemli bir yaptırım gücüne sahip olduğunu söyler. Manevi baskı oluşturan din dışı öğelerin başında ise hurafe gelmektedir. Işın'a göre, "Hurafe, gerçeği değişik kalıplar içinde sunar. Gerçeğin bilgisini edinmek isteyen kişi, bu kalıpların manevi içeriklerine inanmak ve geleneksel yaptırımı kendi hayatına uygulamak zorundadır. İşte pratik açıdan bu uygulanabilirlik olgusu, aile yaşantısı içinde hurafenin gücünü pekiştirmiştir" (548). Kadın ya-

zarların romanları arasında, batıl inanç ve kötü eğitim konusunda özellikle Emine Semiye Hanım'ın roman ve hikâyeleri öne çıkar.

Yazarın 30 Aralık 1895 - 9 Temmuz 1896 tarihleri arasında *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayımladığı *Terbiye-i Etfale Ait Üç Hikâye*, birbiri içine geçen üç hikâye aracılığıyla kötü eğitimin sonuçlarını ele alır. Hurafelere inanmanın, kötü eğitimin bir parçası olduğu fikri üzerinde durur.

Birinci hikâye "Hafv", korkutmanın çocuk eğitimindeki etkilerine örnekler verir. Çocukluğun ilk evrelerinde korkuya karşı geliştirilen tepkilerin kişinin karakterine sinip onu yaşam boyu etkileyeceği anlatılır. Hanife Hanım, ilk çocuğu Mutekid'in, dadısı tarafından cin peri hikâyeleriyle büyütülmesine göz yumarak, korku öğesinin çocuğun yetişme biçiminin bir parçası haline gelmesine izin verir. Mutekid'e önce nevroz, ardından hastalığı tedavi edilmediği için ıspazmoz teşhisi koyulur. Hanife Hanım, çocuğu suçiçeği aşısı olması gerektiği halde bilimsel yöntemleri reddederek Mutekid'in yüzünün hastalık yüzünden deforme olmasına ve ömrü boyunca atlatamayacağı bir travma yaşamasına neden olur. Büyüyüp yüzüyle insanları korkutan Mutekid'e eş adayı bulamayan evin kadınları, çevirdikleri gizli dolaplar sayesinde kimsesizliğinden yararlanıp Safdil adındaki genç bir kızı oğullarına zorla gelin yaparlar. Ardından doğacak torunun da eğitim biçimine karışarak babasıyla aynı kötü kaderi paylaşmasına neden olurlar.

Romanda, çocuk yetiştirme konusunda kadının otoritesinin altı çizilerek, bunun eğitimsiz kişilerin elinde korkunç bir güce dönüşeceği, kız ve erkek çocukların geleceklerini olumsuz biçimde etkileyeceği dile getirilmiştir. Romanın birinci kısmında yazar, kurguya gotik öğeler dahil ederek bu etkiyi artırmaya çalışır. Hanife Hanım, hem torunu Fatîne'nin moralini düzeltmek hem de cin ve perilerle konuştuğunu söyleyen komşuları Eşref Nine'ye oyun oynamak amacıyla bir gece düzenler. Amaç, konakta çalışan kadınlara çeşitli korkunç kostümler giydirterek yaşlı kadını korkutmak ve bu durumla eğlenmektir. Fakat düzenlenen oyun bir trajediyle sonuçlanır ve Hanife Hanım, küçüklükten beri cin peri hikâyeleriyle büyütülmüş, sinirleri zayıf olan oğlu Mutekid'in ölümüne neden olur:

Bahs etmekte olduğumuz o gece, cariyeler gündüzden boyanmış korkunç kâğıt yüzlükleri, yüzlerine geçirip başlarına da mahsusen imâl edilmiş [özel olarak yapılmış] kırmızı renkli çıngıraklı külahları giydiler. Fatîne Hanım'ın odasının karşısındaki odanın önündeki koridora dizildiler. En önde Memnune Hanım acaib ve mahûf [korkunç] olan şekil ve kıyafetiyle duruyor, elindeki kırbacı da ara sıra sallıyordu. Onun heyet-i müthişesi [çevresi] çocukluğumuzda dinlediğimiz masallarda bulunan o acûze mevhûmelere [çirkin varlıklara] benziyordu ki elindeki yılanı kamçı makamında isti'mâl ettikçe [kullandıkça] altındaki sihirli küp uçarmış. İşte bu sahte cinler alayını görüp yek nazarda [ilk bakışta] ürkmemek akıllı adamların bile harcı değildi, bir de kaldı ki itikâd-ı batıl [batıl inanç] icabı korkmasın. Eşref Nine'ye hazırlanan intikam tuzağı zahiren [görünüşte] bir eğlence ve bir oyun olmak üzere telakki edilebiliyorsa da pek dehşetli bir oyundu. (46:5)

Romanda Hanife Hanım'ın diğer çocuğu Fevziye ise Cedid Bey' le mutlu bir evlilik yapmıştır. Bunda, alafranga eğitim almış olan Cedid Bey'in ihtiyatlı bir adam olmasının, Fevziye Hanım'ın ise alaturka eğitim almasına karşın sağduyulu bir kadın olarak yetişmesinin etkisi olduğu söylenir. Karıkoca, kötü eğitimin sonuçlarından ders alarak kızlarının eğitimine Hanife Hanım'ı ya da herhangi başka birini karıştırmazlar:

Zira Hanife Hanım Efendi torunlarını kendi bildiği gibi büyütmek istediği hâlde Cedid Bey çocuklarının terbiyesini bizzat deruhteye [üstlenmeye] çalışıyordu. Mesela büyük validenin getirdiği işlemeli kitabı genç peder, kaldırıp itiyordu ve çocuklarına vakitsiz yiyecek yedirmiyor, onları umacıyla korkutan dadı ve dayeleri tekdîr ediyor [korkutuyor]; Fevziye'ye gelince alafranga usülden haz etmiyor ise de zevcini kırmak ve darıltmak istemediğinden zevcine itaat, validesine de gözyaşlarını izhâr ediyordu [gösteriyordu]. (38:5)

İyi eğitim, sağduyu ve ihtiyat sayesinde Fevziye ve Cedid Bey' in kızları ölçülü bir modernlik anlayışıyla yetiştirilir. İki genç kız mutluluklarını kendilerine verilen eğitim ve özgür iradeli bireyler olarak baskısız biçimde yetiştirilmelerine borçludurlar. Hanife Hanım, torunlarının eğitimine karışamayınca Mutekid ve Safdil'in kızları Fatîne'nin üzerinde hâkimiyet kurmak ister. Bu, kadın karakter için aynı zamanda bir iktidar mücadelesidir. Kayınvalide bu yolla gelini üzerinde tahakküm kuracaktır:

Mutekid zaten her şeye inanır, Safdil de kayınvalidesine pek itaatli olduğundan büyük valide istediği gibi hadifesini [torununu] büyütmeye muvaffak oldu. Mutekid'in hâline benzememesi temennisiyle Cedid'in fıtnat tesmiye ettiği [adını zekâ üzerinden verdiği] zavallı yavrucak cehalet içinde perverde olup [yetiştirilip] zekâ-ı tabiyyesini [zekâsını] kaybetmekte idi. Büyük valide yazın güneş dokunacak fikriyle Fatîne'yi evden dışarıya çıkarmaz, kışın soğuk alacak havfiyle [korkusuyla] odada hapis ederdi. Başındaki mor kadifeden astarlı kalın takkesinin etrafı bir parlak yağ bağlamıştı. Yine aynı renk ve cinsten olan hırkasının önüne yemek damlamış olduğundan biçare çocuk yağ ve kir kokusundan menfur [iğrenç] bir hâle gelmişti. (38:6)

Sonuç olarak, hastalanır gerekçesiyle çocuğu yaz kış katkat giydirip üstünü hiç değiştirmezler. Hijyen yoksunluğundan ve güneşe hiç çıkmadığından Fatîne'nin zaten hastalıklı olarak tasvir edilen vücudunda kalıcı izler kalır. Genç kız, babası Mutekid'le aynı kaderi paylaşır. Emine Semiye Hanım, cehalet ve batıl inançların doğuracağı sonuçları bu uç örneklerle vermiştir. Romanın ilk bölümünde eğitim konusu üzerinde dururken batıl inançları dinin bir parçası gibi göstermeyi eleştirmiştir. Bu yolla İslam ile batıl inanç, hurafe ya da cehaletten kaynaklanan davranış biçimleri arasındaki ayrımı da keskinleştirmiştir. Zaman zaman İslam'a dayandırılan ya da kaynağı İslam olarak gösterilen davranış kalıplarının din ve inançla ilgili olmadığı, cehaletten kaynaklandığı mesajını vermeye çalışmıştır. Fatîne, hem vücudundaki izler ve kronik hastalıkları yüzünden hem de şımarık yetişme biçiminden kıskanç ve sağlıksız bir kız olarak büyümüştür. Bedensel deformasyonu, kendisini yaşıtlarıyla kıyaslamaya iter, bu da onda bir kıskançlık duygusu oluşmasına neden olur. Aldığı eğitimin de etkisiyle kötücül bir kadına dönüşür. Fakat bunun tüm sorumlusu olarak ailesi, özellikle de kız çocukların eğitiminde en önemli role sahip olan kadın karakterler eleştirilir:

Lakin Fatîne'yi mazur görmeli. O ana kadar kendisine verilen terbiye neden ibaretti? Büyüklerini saymak küçüklerine hakaret etmek eğlencesi uğruna hiçbir şeyden çekinmemek değil miydi? Hususuyla her istediğinin icrası ve her hareketinin alkışlanmasıyla beyni gelişmedi [...] Kendisinden aziz ve kıymettar hiçbir şey tanımaz, çünkü tanıtmadılar. Görülüyor ki asıl kabahat kendisine böyle terbiyeyi verenlerdedir. (41:3)

İkinci hikâyede, kendisine verilen eğitimin ve annesinin entrikalarının kurbanı olan Muhsine'nin, üçüncü bölümde ise iyi bir eğitim sayesinde mutlu sona ulaşan iki genç kız kardeşin hayatları anlatılır. Emine Semiye, kadınların ev içinde iktidara ve güce muktedir olmak için asıl ilgilenmeleri gereken konulara kayıtsız kalıp çocuklarının geleceklerinin önünde ciddi bir engel haline gelmelerini eleştirmiştir. Romanda insan yetiştirmede aile kurumunun ve de özellikle ilk eğitimi veren annenin önemi sorgulanmıştır. Babanın rolü ise söz konusu özellikle de kız çocukları olduğunda zayıflaşmaktadır. Anne, sağlıklı kız ve erkek çocukların yetişmesi için birincil öneme sahip kişidir. Çocuğun fiziksel ve ruhsal sağlığının, buna bağlı olarak da geleceğinin sorumlusunun anne olduğu söylenmiştir. Emine Semiye Hanım, anne tarafından gösterilecek sağduyunun çocuklara da aşılanacağına dair olan inançla romanda sağduyu ve bilinç kavramlarını yüceltmiştir. Özellikle üçüncü öyküde öne çıkan Fevziye ve Cedid'in evliliği üzerinden farklı kültür ve yetişme tarzlarından gelen birbirinden çok farklı eşler arasında karşılıklı anlayış ve uzlaşmayı sağlayacak en temel öğenin sağduyu olduğu fikri aşılanır. Hatta karıkocaların birbirlerinden farklı şeyler öğrenmesini sağlayan ve onları daha da olgunlaştıran bir şeydir bu. Sonuç olarak ailelerin hem kendilerinin hem çocuklarının hem de vatanlarının geleceği için yapacakları en hayırlı işin çocuklarına iyi eğitim vermek olduğu fikri savunulur. Eğitim, cehaleti ve kötülüğü yenebilecek bir güçtür çünkü. Aynı zamanda iyi insan olmanın da yolu iyi bir eğitimden geçmektedir.

C. Dandini Beylerden Maksat Adamlarına Kadın Erkek İlişkilerinin Tipolojisi

II. Meşrutiyet sonrası düşün ve kültür ortamındaki değişimler ile siyasal gelişmeler, kadın yazarların metinlerini karakter yaratımı açısından önemli ölçüde etkilemiştir. Bu etkiyi en başta erkek imgesinin dönüşümünde gözlemleriz. Bayağılığa eğilimli, eşleri için mutsuzluk kaynağı olan züppe erkek tipi evrilerek yerini, kendisini, ülkesinde yapacağı gönüllü işlere adamış "maksat adamı"na ya da gelenekten bağını koparmadan Batılılaşmış, ideal görünümlü erkeğe bırakır. Bu bölümde dönüşen kadın ve erkek imgesi üzerinde durularak eğitimli kadınların hayatlarına giren maksat adamlarının başarısız olmaları ve yeni kadın karşısında kimliklerinin çözülme nedenleri ele alınacaktır. Kadının yalnızlaşmasının göstergeleri ise melankoli ve kadın bedeni üzerinden anlatılacaktır.

1. Bir Zevcin Anatomisi

Kadın yazarların romanlarında zorla evlendirilme, çokeşlilik, aldatma, boşanma ve geçimsizlik gibi konularla birlikte kadının aile içindeki yeri tartışılırken aşk anlayışına da yeni yaklaşımlar getirilmiştir. Kadının yanı sıra erkek imgesini de sorunların merkezine yerleştirmek toplumsal cinsiyet rollerinin tartışılması için de iyi bir zemin sağlamıştır. İlk yazılan kadın romanlarında kadınların zorla evlenmek durumunda kaldıkları adamlar, genellikle bayağı zevklere sahip, olgunlaşamamış, hep bir yanlarıyla çocuk kalmış erkeklerdir. Kadın yazarlar, Tanzimat sonrası yazılan ilk romanlarda sıkça yer alan, çoğu zaman zevkleri ve abartılı davranışlarıyla karikatürize edilmiş erkek imgesindeki alaycı dozu azaltarak bu imgeyi kadın açısından çok daha gerçek sorunlara işaret edecek şekilde dönüştür-

müşlerdir. Aşırı Batılılaşmanın en önemli göstergesi olan Dandini Beylerden giderek şımarık, olgunlaşmamış, zayıf karakterli erkek imgesine doğru bir dönüş gözlemlenir. Yer yer karikatürize edilmiş özelliklerine rağmen gerçeğe daha yakındır bu tip. Çünkü kadın ile erkek arasında asıl uçurumu oluşturan, aşırı alafrangalık değil kültür ve yetişme farkıdır. Aile mirasından kalan parayı sömüren, kadınlara düşkün, bencil, romanlardaki deyişle "bayağılığa" eğilimli bu erkekler, sağduyusuz ve duyarsız tavırlarıyla daha yüksek zevklere sahip kadınların gelecekleri önünde bir tehdittir. Romanlar da kadının işte bu türden erkekleri dönüştürmesinin imkânsızlığını anlatma gayretindedir. Çünkü toplumsal kodlar ve gelenek yoluyla kadına evlilikle birlikte erkeği aile kurmaya hazırlayıcı, onu dönüştürücü ve olgunlaştırıcı bir rol verilmiştir. Kadın yazarlar ise gelenekten farklı olarak kadına yüklenen erkeği dönüştürme rolünü reddetmişlerdir. Kadın karakterlerin modernleşip birey haline gelmesine karşın erkek karakterler bu hazırlık sürecini tamamlayamazlar. Yazarlar tarafından tek taraflı olduğu müddetçe evliliklerin mutsuz sonla biteceği düşüncesi neredeyse ortak bir şekilde ileri sürülmüştür. Kadın ne yaparsa yapsın temelde cahil ve şımarık yetiştirilmiş erkeği değiştirememektedir. Üstelik kadın da bu eşler nedeniyle kimi zaman eğitiminden, kimi zaman yüksek zevklerinden ya da serbest zaman etkinliklerinden feragat etmek durumunda kalmaktadır. Bu da kadınların kişisel gelişimlerine sekte vuran en önemli nedenlerden biridir. Dolayısıyla erkeği değiştirecek olan kişinin eşler değil, aile terbiyesi, eğitim ve anneler olduğu, bu romanlarda kuvvetli bir argüman olarak sunulur.

Fatma Fahrünnisa'nın *Dilharâb* romanında, evlilik yoluyla kadına yüklenen erkeği dönüştürme görevi sorgulanır. Alafranga tarzda, şımarık yetiştirilmiş bir oğulun değiştirilmesi amacıyla planlanan görücü usulü evlilik mutsuzlukla sonuçlanır. Eşlerin karakter ve kültürlerinin birbirine yakın olması ve bu nedenle birbirlerini tanımaları gerektiğine inanan romanın başkarakteri Mazlume, görücü usulü yapılacak bir evliliğin kendisine mutsuzluk getirebileceğini sezse de istemeden kendisini evlilik hazırlıklarının içinde bulur. Roman, karakterin bu korkusunu anlatarak başlar: "Bazı genç kız-

ların gözlerini kamaştıran gelin olmak, telli pullu libaslar giyinmek onu umacı gibi korkutur idi [...] Hiçbir yaşında vefa-ı sadakatın mevcudiyetini [sadakatın varlığına] me'mûl etmiyor idi [inanmıyordu]" (89:2). Genç kadının kocası Razi, otuz yaşında, kendisine tanınan eğitim olanaklarını iyi değerlendirememiş, eğlence düşkünü, yozlaşmış bir genç adamdır. Romanda ifade edildiği üzere bu düştüğü "sefahat"tan ve "rezil" hayattan kurtulup eve bağlanması amacıyla evlendirilmek istenmiştir. Cahil anne baba, oğullarının züppe ve şımarık tutumunun kendi verdikleri eğitimle ilgili olduğunu hesaba katmayıp onu değiştirme görevini geline yüklerler. Oysa rızaları olmadan evlenecek bu iki karakter arasındaki fark, anlatıcı tarafından, "Filhakika, her iki cihet [tarafın] beynindeki fark-ı azimeti görmek için pek dikkatli olmaya lüzum yok idi" (95:3) sözleriyle anlatılır. Yetişme biçimi yüzünden Razi, hem kocalık rolünü beceremez hem de bu durumun üzerinde yarattığı baskıyla daha da hırçınlaşarak hırsını aile bireylerinden çıkarır. Roman, kendisine küçüklükten beri verilen eğitim nedeniyle böyle bir karakterin artık değişmesinin, en azından evlilikle, mümkün olmayacağı fikri üzerinde durmuştur. Kadın ne kadar olgun ve fedakâr bir karakter olarak çizilmişse erkek karakterin mizacı onun tam tersi yönündedir; romanda bunu pekiştirici şekilde Razi'nin cahilliğine ve çocuksu tavırlarına vurgu yapılır (104:3). Sonuç olarak tek başına kadın karakterin eşini dönüştürmesi mümkün olmaz ve evlilik ayrılmayla sonuçlanır.

Fatma Aliye Hanım'ın *Muhâdarât* romanında da kadına yüklenen dönüştürme rolü olumsuzlanır. Romanda yer alan erkek karakterler bazı ortak yönler taşısa da Fatma Aliye Hanım, her birinin farklı zaafları üzerinde ayrı ayrı durmuştur. Örneğin üvey anne Calibe'nin kardeşi Nabi, çocukluğunda annesi tarafından çok şımartıldığı için ahlaksız ve yalancı bir karakter olarak çizilmiştir. "İdare edecek bir eş değil", kendisini "besleyecek" (74) zengin bir kadın arayışındadır. Süha ise özünde eğitimli ve kültürlü bir genç olmasına karşın Calibe'ye olan zaafı, sonradan pişman olacağı olaylara karışmasına neden olur. Romandaki önemli erkek karakterlerden biri olan Mukaddem, ideale yakın bir profil çizse de bu algı romanın

ikinci kısmında değişir. İlk aşkı Fâzıla'nın başka biriyle evlenmesiyle başa çıkamayan gencin giderek zayıf yönleri su yüzüne çıkar. Romandaki hiçbir erkek, Fâzıla kadar güçlü bir kimliğe sahip değildir. Genç kadının kocası Remzi, salt çevreye güzel ve iyi eğitimli bir kadınla evlendiğini göstermek için evlenmiş bir adamdır. Bu nedenle karısıyla arasında hiçbir kültürel ve duygusal paylaşım yoktur. Görüntü için yapılan bu evlilik, Remzi'nin evlendikten sonra birlikte yaşamaları için hazırlattığı konağa benzemektedir: "Bir sürü para harcanıp meydana getirilen evin düzeni dahi Fâzıla'yı sıkıyordu. Salonu, odalarının düzeni, ilk bakışta her ne kadar göze çarpar gibi gözükse de, içeride biraz oturduktan sonra dikkate değer bir şey kalmıyordu. Çünkü bunların hepsi göze görünmek için alınmıştı" (169). Fatma Aliye Hanım, bu biçim ve içerik zıtlığını romanın ana eksenine oturtur. Salt yüzeysel Batılılaşmanın eleştirisini vermekle kalmaz, bunu özellikle Fâzıla aracılığıyla kadın sorununa bağlar; çünkü yüzeysel Batılılaşmanın acısını en çok eğitimli ve kültürlü genç kızlar çekmektedir. "Bayağılıkları"nı aşması için Fâzıla eşine örnek olmayı ümit edip tüm ipleri göğüslese de "Fâzıla neyi sevse, Remzi ondan hoşlanm[az]. Remzi'nin eğlendiği şey, Fâzıla'nın sıkıldığı şeydi[r]" (172). Kadın karakter, ait olmadığı bir kültüre ayak uydurmaya çalışır. Kocasıyla ortak bir paylaşıma girebilmek için kendisine keyif vermeyen etkinlikleri yaptığı ve hatta en önemli serbest zaman etkinliklerinden taviz verdiği halde kocasından aynı özveriyi göremez (176). Bütün bu çabalara karşın evlilikteki sorunların çözülememesi, yetiştirilme farkının yarattığı kültürel uçurumdan kaynaklanmaktadır. Aşılması mümkün olmayan bu durum romanda, "Fâzıla farklı bir şekilde terbiye görmüş olan bu adama eş olmak için büyütülmüş, Remzi ise başka tarzda bir kadınla yaşamak üzere terbiye görmüştü" (173) şeklinde açıklanır. Bütün bu nedenler yüzünden Fâzıla kocasını ne kadar değiştirmeye çalışsa da başarılı olamaz. Fatma Aliye Hanım, Remzi karakteri üzerinden modernleşmeyi salt görüntü düzeyine indirgeyen yozlaşmış erkeği anlatmıştır:

> Bu gibi erkekler, evlilik hayatını, yaşadığını sadece kendisinin iddia ettiği bir kadını hiçbir hata kabul etmeden hareket eden bir makine gibi görürler. Belki de eşlerinin cansız olduklarını düşünürler! Hatta bunlar eşle-

rine katlanamayacak derecede yaptıkları zulümlerini para ve hediyelerle örtmek isterler [...]. (179)

Erkeklerin aksine Fatma Aliye Hanım'ın ana kadın karakterleri, sağduyuyu hiçbir zaman elden bırakmazlar. Yazar, bu kadınlara "akıl", "zekâ", "sağduyu" ve "ihtiyatlılık" gibi nitelikler yükleyerek küçüklükten itibaren hayatın türlü güçlükleriyle mücadele etmeye hazırlanan bireyler yaratır. Fatma Aliye Hanım, Fâzıla karakteriyle rasyonel olmanın, aşka çok kapılmamanın özellikle kadınlar açısından gerekliliğini yeri geldikçe tekrar etmekten kaçınmamıştır. Bu tutumdan kazançlı çıkan, erkeğe örnek olan ve rehberlik eden de yine kadındır. Bu nedenle Fâzıla'nın aşka ve sevgiye bakışı diğer kadın ve erkek karakterlerden farklıdır. Hiçbir zaman aşkın, rasyonel düşüncenin önüne geçmesine izin vermez. Buna karşın *Muhâdarât*'taki hiçbir erkek karakter, Fâzıla'daki zekâ, kültür, sağduyu gibi çokyönlü yapıyı bir arada taşıyamaz. Zayıf ve güçsüz kalan erkeğe destek olan, onu ayağa kaldıran kadındır. Erkek figür bağlamında olumlu bir dönüşüm söz konusu olacaksa bile bu, ancak kadın karakter aracılığıyla, onun desteği ve varlığı sayesinde olabilir. Örneğin romanın sonlarına doğru Mukaddem, karısını ve çocuğunu sevmeyi Fâzıla'nın ona aşıladığı bilinç ve olgunlaşma sayesinde öğrenir. Bunun yanı sıra kadın karakter yargıda bulunmak için salt gördüğüyle yetinmez. Bu konuda daha duyarlı davranarak görünenin ardındakinin ortaya çıkarılmasında önemli bir rol üstlenir. Çünkü erkek bakışından farklı olarak herhangi bir yargıya varmadan önce, olayların arkasında yatan nedenleri iyi analiz edebilme yetileri gelişmiştir. Fâzıla ve Münevver Hanım gibi sağduyulu kadınların insanları daha iyi gözlemleyip tanımaları, buna karşın erkeklerin, iyi eğitimli olsalar da farklı etkenler nedeniyle bu tahlili çoğunlukla iyi yapamamaları, kadın yazarların kurguladıkları cinsiyet imgeleriyle ilgilidir. Romanda Fâzıla dışında dürüstlüğü, iyi ahlaklılığı ve olgun kimliğiyle öne çıkan tek kadın, Mukaddem Bey'in annesi Münevver Hanım'dır. Fâzıla'nın babası Sâi Bey ve Münevver Hanım arasında geçen diyalog, erkek karşısında kadının ev yaşamını idame ettirmedeki becerisini gösterir. Kadın, yeri geldiğinde çocuğu için hem anne hem baba konumundadır. Babalar ise genel olarak ro-

manlarda bu beceriden yoksun, edilgen karakterler olarak betimlenirler:

Siz kahraman bir kadınsınız! Ömrünüzü evladınıza verdiniz [...] Takdir edilmesi gereken bir evlat yetiştirdiniz. Evladınıza hem baba hem anne! Dairenize hem erkek hem kadın! Umudunuzu hem korudunuz hem de olmayacak şeyler için kendinizi kandırmadınız. Ben ah! Ben ise bu hâle bir seneden sonra tahammül edemedim. Ben sizden acizim efendim. (41)

Burada, eşleri ölmüş iki karakter arasında, benzer olaylar karşısında gösterdikleri tutumlar bakımından ikili bir karşıtlık kurulmuştur. Kadının olaylar karşısındaki dirayetine ve kendi kendisine yeten tavrına vurgu yapılırken, Sâi Bey ile erkeğin aczine gönderme yapılır. Kadın, hem kadın hem de erkek rolünü başarabilirken erkek için kadının yokluğu, doldurulamaz bir boşluğu ifade etmektedir. Nükhet Esen "Türk Ailesindeki Değişmenin Romanımıza Yansıması" başlıklı makalesinde kadınların otorite bağlamında aile içindeki konumları konusunda benzer bir tespit yapar: "Tek başına ev idare eden kadınlar genelde tek başına ev idare eden erkeklerden daha güçlüdürler. Zira erkekler karıları ölünce evdeki başka kadınların oyuncağı hâline gelebilirler. Oysa aile reisi olan kadınların otoritesi çok sağlamdır" (210). Fatma Aliye Hanım'ın tüm erkek karakterleri, Fâzıla karşısında "eksik" ve "otorite"den yoksun kişiler olarak kurgulanmıştır. Kardeşine annelik eden, babasına geç de olsa doğruyu gösteren, Mukaddem ve Şebib'i dönüştüren Fâzıla'dır. Yazarın kadın ve erkek imgelerini ele alış biçimi konusunda benzer tespitleri Firdevs Canbaz da *Fatma Aliye Hanım'ın Romanlarında Kadın Sorunu* başlıklı çalışmasında yaparak umutsuzca âşık olanların hep erkek karakterler olduğunu, buna karşın kadın figürlerin güçlükler karşısında yılmadıklarını belirtir. Bu noktada Canbaz'ın yorumuna bir ekleme yapmak gerekiyor, o da kadın figürlerin âşık olsalar da, sağduyu ve rasyonelliği elden bırakmamaları ve yaşamlarına devam etmeleridir. Bunun tam tersi biçimde erkeklerin yaşamdan kopma derecesinde gösterdikleri zaaf ve bağımlılıklar, yazar tarafından vurgulanır:

Muhâdarât'ta Şebib, dürüst, çalışkan, kadınlarla ilgilenmeyen belki de "ideal" bir erkek olarak çizilir. Ancak Fâzıla evlilik teklifini reddedince Şe-

bib'in intihar etmeye kalkışması, onun ideal bir erkek tipi olmasını engeller; çünkü Fâzıla'ya göre intihar, "miskinlerin, zayıfların, korkakların ihtiyâr eylediği bir şeydir". Romandaki diğer olumlu erkek Mukaddem ise olanları kaldıramayarak verem olur. Görülmektedir ki başlangıçta romancı tarafından olumlu çizilen ve neredeyse örnek olarak gösterilebilecek olan bu iki erkek, birisi vereme yakalanarak, diğeri de intihara teşebbüs ederek okuyucuya zayıf gösterilerek değerden düşürülmüştür. Bir kadın yazar tarafından romandaki erkeklerin bu şekilde zaaflarla çizilmiş olması, örnek kadın Fâzıla'nın olaylarda belirleyici rol oynayarak öne çıkmasını pekiştirmiştir. (36-37)

"Örnek" ya da "ideal" olabilecek erkek karakterlerin zayıf taraflarına yapılan vurgu, sadece kadın karakterin roman içinde daha çok öne çıkmasını sağlamak için değil, aynı zamanda erkek zihniyetinin kadın karşısındaki henüz olgunlaşmamış ya da istenen düzeye gelmemiş tutum ve anlayışlarını göstermek için de kullanılmıştır. Canbaz da Fatma Aliye Hanım'ın bu kadın karakterler aracılığıyla dönemin aydın erkeklerini eleştirdiğini söyler. Erkekler, romanlarında ideal kadını tanımlar ve kadınları bu yönde telkin etmeye çalışırken aslında bu toplumsal koşullarda bir kadını mutlu edebilecek bir erkeğin olmadığını gözardı etmektedirler ve Fatma Aliye Hanım'a göre asıl bunu sorgulamaktadırlar (38-39). Fatma Aliye Hanım'ın romanlarında yarattığı tüm kadın karakterleri göz önünde tutarsak en önemli ayrıştırıcı özelliklerinin, kendi gelecekleri söz konusu olduğunda bireyleşmeleri ve kendi bağımsızlıkları yönünde tavır almak için mücadele etmeleri olduğunu söyleyebiliriz.

Yazarın, evlilik ve kadın erkek ilişkilerini önemli bir tema olarak kurguladığı *Levâyih-i Hayât* romanında görücü usulü evlilik, kadın iradesinin yok sayılarak geleceğinin satılması anlamına gelir. Romandaki üç evli kadından bir tek Mehabe mutludur. Kadın karakter, mutluluk ile evliliği eşdeğer görmektedir, fakat romanın asıl işaret ettiği tema tam da bu noktada gizlidir: Ne kadınlık ne de kadın bireylerin deneyimleri homojendir. Dolayısıyla evlilik, mutluluk getirebildiği gibi pek çok sorunu da beraberinde getirebilmektedir. Zorla evlendirilmek ise kadın için önemli mutsuzluk kaynaklarından biridir. Romandaki Fehame karakteri, yazarın diğer romanlarında görüldüğü gibi salt kayınvalidesinin oğlunu eve bağla-

mak için gelin aldığı bir kadındır. Bu da kadın karakterin mutsuzluğu anlamına gelir; çünkü genç adamlar, romanda belirtildiği üzere "çirkin ve sefil hayatlar"ından vazgeçmemektedirler. Romandaki kadınlardan sadece biri kendi geçim kaynağına sahip olacak kadar şanslıdır; onun dışında evliliğinde mutsuz olanlar, çocukları ya da maddi koşullar nedeniyle kocalarına katlanırlar. Dolayısıyla kadınlar için irade dışı evlilik genellikle kadının geleceğinin satılması anlamına gelmektedir. Fehame'nin düşüncesine göre kişisel irade ve seçim sonucu yapılan evliliğe katlanılabilir, zorla yapılan evlilik ise büyük bir fedakârlık anlamına gelmekte ve bu yaklaşım olumsuzlanmaktadır: "Evzak-ı hayatiyeden [hayattan] senin de lâyık olduğun hisseni istemeye hakkın vardır. Sen öyle yalnız fedakârlık ile mahkûmiyete, sairlerinin [diğerlerinin] kaprislerine vakf-ı vücuda münhasır bir şey değilsin. Sen takdir olunmaya, sevilmeye lâyık bir şeysin" (57-58).

Romandaki beş kadın karakterden biri olan Sabahat gözü başka kadınlarda olan, kendisini sevmeyen bir adamla aynı çatı altında oturmaktan dert yanmaktadır. Fehame'ye yazdığı mektupta, "Bu alçaklığa tahammül edemeyeceğim" (77) diyerek hislerini dile getirir. "Fedakârlığı beni seven adama edeyim. Lâkin beni fedadan çekinmeyen kimsenin uğruna fedakârlık! Oh! Bu artık fazla!.." (77-78). Kocasının bayağılıklarından usanan Sabahat'ın kocasının bu yanıyla yüzleşmesi, kendisini ve yaşamını gözden geçirip özeleştiri yapmasını sağlar. Bu açıdan Fehame'yle paylaşımları da aslında bir nevi kendisiyle yüzleşmedir:

> Aman ya Rabbi! Ben bu kadar zaman böyle budala bir adam ile yaşamışım! Utanmaya başladım. Hakikaten onun bu kadar ahmak olduğunu bilmiyordum [...] Bir zaman bu adamı sevebilmiş olduğuma mahcup oluyordum. Sevdiğim zaman onun zekâsını da düşünmeyerek sevmişim ki o muhavere [konuşma] esnasında öğrendiğim gabavetini de [ahmaklığını] işte şimdi anlıyorum. Ben onu zevcim, refik-i hayatım [hayat arkadaşı] diye sevmiştim. Bir zamandan beri onu sevmek ihtimali kalmamış idi. Şimdiden sonra ise onunla geçinmek tahammülü de kalmadı [...] İnanır mısın onun bana karşı olan hıyanetlerini böyle işitmekten ziyade kendisini bu kadar gafil, idaresiz görmek bana daha ziyade soğukluk verdi. O işittiğim muhasebe artık bu adamın daldığı, meclup [tutkun] olduğu uykusunu, rahatını

feda ettiği şeyleri bana öğretti. O müstekreh [iğrenç] şeylere olan meyl ü rağbeti kendisinden ikrahını mucip oldu [tiksinmeme neden oldu]. (79-80)

Fehame ise Sabahat'a yazdığı mektupta arkadaşının ayrılık kararını destekler. Evliliğinde mutsuz olan kadının eğer maddi imkânları olanak veriyorsa boşanma özgürlüğünün olması gerektiğini savunur:

Öyle bir kararlılıkta yalnız eşinizden ayrılık meselesini düşüneceksiniz. Eğer söylediğiniz gibi arada sevgi de kalmamışsa artık onu da düşünmeyeceksiniz. Çocuklarınızı istediğiniz gibi büyütmeye, eğitimleri ve terbiyeleri için gereken harcamayı yapmaya gücünüz var. Onlar babalarının yanından ayrıldıktan sonra eski yaşantılarından daha kötü bir durumda olmayacaklar. Ne siz cefaya tahammül edemediğiniz için onları sefalete sürükledim diyerek vicdan azabı çekersiniz, ne de onlar yarın size "Bizi niçin geçim sıkıntısına düşürdün, bizi niçin cahil bıraktın?" diye çıkışabilirler. İlerde "Bizi niçin babasız bıraktın?" diyecek olurlarsa o zaman bunun nedenlerini ve mazeretlerinizi anlatan cevabınız, sizin haklı olduğunuzu göstereceğinden mahcup da olmazsınız. (31)

Romanda kadının iyi bir eş ve anne olmak için eğitilmesi gerektiği fikri eleştirilmiştir. Bu, dönem için de ilerici bir yaklaşımdır. Nebahat, İtimad'a yazdığı mektupta "[B]u tahsil ve çalışma, bu emek ne için? Bir gün gelip de eş, yoldaş olacağımız adama kendimizi beğendirmek, dinletmek, onun takdirini kazanmak için değil mi?" (39) diyerek bir zamanlar eğitimi için çok çabalamış ablasının evlendikten sonraki halini gösterir. Eğitim boşa harcanmıştır. Romanda eğitimin, "kadının kendisi, tam insan olabilmesi ve yaşadığı dünyayı anlayabilmesi" (41) için gerekli olduğu mesajı verilir. Bu düşünce ile kadının eğitimini vatanın geleceğiyle özdeşleştiren dönemin anlayışına eleştirel bir bakış açısı getirilmiştir; ki bunu rahatlıkla çağının önünde bir düşünce olarak kabul edebiliriz.

Emine Semiye Hanım'ın *Mükâfat-ı İlahiye* (1897) romanı kadın erkek ilişkilerini biraz daha farklı biçimde ele alır. Kurgunun odağında yer alan Alis, yazarın *Sefalet* romanında olduğu gibi diğer karakterler karşısında tümden yüceltilmez, aksine karakterin zayıf ve kusurlu taraflarına da yer verilir. Yanlışlarından ders çıkaran ve kadın direnciyle tekrar mutluluğa ulaşan bir kadını ele alması bakı-

mından da önemli bir romandır. Ablasını dinlemeyip aceleci bir kararla genç yaşta içki ve kumar düşkünü bir adamla evlenip hayatının bir bölümünü zor koşullar altında geçiren bir kadını anlatmaktadır. Erkenden yaptığı evlilikle mutluluğa ulaşacağını sanan Alis, peşi sıra doğan iki çocuğu nedeniyle eğitimi yarım kalmış, çok istese de bir daha okula dönememiş bir kadındır. Karısını sürekli maddi olarak sömürüp ona kötü davranan Alber'le evliliği, ilk günden itibaren Alis için bir kâbusa döner. Alis, evliliğinde cehennem azabı yaşarken dış görünüşü güzel bir adamla çirkin bir kadının mutlu evliliklerine ettiği tanıklık, romanda evliliğin saadet de felaket de getirebileceğini anlatan bir örnektir:

> Saadet-i zevciyet [eşlilikte mutluluk] hazain-i cihan [dünya hazineleri] ile de satın alınmaz. Çünkü o bir hediye-i ilâhiyedir [ilahi bir hediyedir]. Çünkü o bir nimet-i maneviyedir. Bir zevcin ezâsı [üzüntüsü] zevceye bütün evzâk-ı âlemi [dünyayı] unutturmuş. Diğer zevceye say'ü ameli [çalışma ve gayreti] öğretmiş. Biri böyle bir saadete nail olmak için mal ve mülkünü fenaya hazır! Diğeri saadetinin devamı ve bekâsı için hâlinden bin beter sefâlete kâil! Dünya ah dünya ne garip tezadlar izhâr ediyorsun! [gösteriyorsun]. (10:7)

Dolayısıyla evlilikte yapılacak seçim gelecekteki mutluluk için de belirleyici bir güce sahiptir. Alis, bu eyleminin sonuçlarını maddi ve manevi anlamda fazlasıyla öder. Dirayetli ve kararlı tutumu sayesinde ise romanın sonunda mükâfatlandırılır. Kocasının hiçbir zaman değişmeyeceğini anlayıp kendisi için farklı bir yaşam rotası çizmeye karar verdiği anda yaşamında güzel şeyler olmaya başlar. Kadın karakterin gösterdiği kararlı tutum ve kadın direnci, mutlu olmasının da en büyük nedeni haline gelir. Romanın sonunda "dul ve çocuklu bir kadın" olarak –burada kadının medeni haline özel bir vurgu vardır– hiç evlilik yapmamış bir adamla evlenmesi, mükâfatlandırılmasının en büyük göstergesi olarak sunulur. Ayrıca bu yolla kadın ve evliliğe bakış konusunda da "modern" bir yaklaşımın olumlandığı yorumunu yapabiliriz.

Emine Semiye'nin *Dersaadet* gazetesinde yayımlanan *Gayya Kuyusu* (1920) romanında da evlilik yoluyla kadına yüklenen erkeği dönüştürme rolü, aile içi psikolojik şiddet ve baskı konusu ele alın-

mıştır. Romanın başkarakterlerinden Rezin, küçük yaşta kimsesiz kalmış, bu nedenle anneannesi tarafından büyütülmüş, on beş yaşına geldiğinde teyzesinin oğlu Turhan'ı eve bağlaması amacıyla kuzeniyle zorla evlenmiş, bu yüzden evliliğinde mutsuz olmuş bir kadındır. Çünkü kadın, tıpkı diğer örneklerde olduğu gibi kocasını evlilik yoluyla değiştirememiştir. İki genç arasındaki kültür ve yetiştirilme tarzı arasındaki uçurum, açık biçimde ifade edilmiştir:

Turhan, genç, güzel yazık ki bir baltaya sap olmamış, itin biri idi. Anası ve büyükannesi tarafından son derece şımartılması da ahlaksızlığının başlıca nedenlerindendi. Turhan'ı eve ısındırıp bağlamak ve ahlaksızlığından vazgeçirmek amacıyla henüz on beş yaşında bulunan zavallı nazik, hassas Rezin'i kurban ederek öyle bir şakiye [eşkiyaya] tezvic etmişlerdi [evlendirmişlerdi]. Rezin, zevcini pek az bir müddet sevebilmişti. Turhan, te'hîlden [hoşgeldinizden] bir ay sonra eve gelmez olmuş, nadiren geldiği gece yarılarında zil zurna sarhoş düştüğü yerde sızıyor, Rezin ise pek sevdiği büyükannesinin koynunda yatıyordu. Böylece zaman geçiyor; Rezin, Turhan'ı artık bir kardeş gibi telakkiye ilişiyordu [görüyordu]. (12:3)

Turhan'ın kusurları bu kadar ortada olmasına rağmen kocasını eve bağlayamadığı gerekçesiyle ezilen ve suçlanan yine kadındır. Bunun yanı sıra kayınvalidesi genç kadının ev dışına çıkmasını kısıtlayarak kadın üzerinde psikolojik olarak baskı kurmaya çalışır:

Rezin'i en ziyade sıkan, sokağa nadir götürülmesi idi [...] Odasını saymakla geçen bu münzevi hayat ona ağır bir işkence olmuştu. Daha büyük bir kederi de sokağa kendi tabirince ebdâl bir kıyafetle çıkmağa mecbur edilmesi idi [...] Sopa gibi kalın siyah satendeliğinden dört en dikilmiş bol ve uzun bir çarşaf, hiç açılmamak şartıyla taş gibi sert, sık ve geniş bir peçe!.. Rezin bunaldıkça arada bir peçesini açmaya cesaret ediyor, kayın anası "Bir daha sokak ister de bulursun kuzum, gözünü, yüzünü açmak isteyen evde oturur! Ben sana dik kafalılığının cezasını gösteririm," diye bağır[ıyordu]. Küçük kayın ana onun tabiatındaki nefaseti [güzelliği] hakkıyla takdirden aciz; yalnız ya oğlundan başka birinin gözlerine güzel görünür de akıl öğrenirse, ya büyüyünce bu sıkılığa tahammül edemez de kendilerini bırakıp giderse... İşte ancak bu fikre saplanarak o latif yavrucağı hakk-ı hayatından mahrum bırakıyor, onu eve kıskıvrak bağlayacak bahaneler icat ediyordu. (12:3)

Rezin'in kamusal alana daha çok çıkabilmek için verdiği mücadele önemlidir. Bu hakkı elde edebilmek için verdiği tavizler, son-

radan özgürleşmesinde çok önemli bir rol oynamıştır. Kocasının işlediği bir suç nedeniyle polisler tarafından götürülmesine aile eşrafıyla kamusal alanda tanık olması, genç kadının boşanma talebini meşrulaştırmış ve kendisine yeni bir hayat kurma imkânı tanımıştır.

Sonuç olarak kadın yazarların dil birliği içinde öne çıkardıkları olgu, kadınların başta sevmeseler de evliliğe uyum sağladıkları, zamanla kendilerini kocalarını sevmeye adamalarına karşın, erkek figürlerin bu dönüşümü kesinlikle yaşamamalarıdır. Değişime en açık olan ve en çok dönüşüm yaşayan karakterler de kadındır.

2. "İzdivacı Oyuncak Zannedenlerden Değilim!"

II. Meşrutiyet sonrası yazılan romanlarda züppe erkek tipi evrilmiş artık yerini eğitimli, kendisini ülkesinde yapacağı işlere adamış maksat adamlarına ya da gelenekten bağını koparmadan Batılılaşmış erkek karakterlere bırakmıştır. Romanlardaki ana çatışmalar ise evliliklerin bir fikir arkadaşlığına dayanmamasından veyahut da dava adamı ile eğitimli "yeni" kadının birlikteliği için aslında hâlâ uygun bir ortamın yeşermediğini sezdiren zamansız aşklar yüzünden yaşanır. Bu yeni erkek tipi mercek altına alındığında, romanlarda "büyük maksat" olarak sözü edilen ve kendisini ülkesinin geleceği için somut adımlar atmaya adamış karakterlerin çoğaldığı görülse de başarısızlığa uğramaları ve bunun görünürdeki temel nedeninin aşk olması düşündürücüdür. Davadaki başarısızlıklarının yanı sıra bu karakterlerin olgun kimliklerinin kadın karşısında çözülmesi hatta zaman zaman ruhsal gerilemeler yaşamaları kadın yazarlar açısından önemli bir sorunun somutlaştırılmasıdır. Kimliğin çözülmesi aşk nedeniyle olsa da olumlu göndermelerinin çok az olduğu görülür. Oysa, bu kimliksel çözülmeler kadın tarafından yaşanıyorsa yazarların bu durumu estetikleştirmeye çalıştıkları görülür. Peki Dandini Beylerden yavaş yavaş entelektüel, Batılı eğitim görmüş, aydın denebilecek karakterlere geçişle birlikte bu kimliklerin aşk gibi kendileri için yeni olan bir duygu yüküyle başa çıkamayıp zaman zaman kadın için bir engel haline dönüşmelerinin anlamı nedir?

Halide Edib'in *Seviyye Talip* (1910) adlı romanı, üç yıl boyunca İngiltere'de kalan ve Meşrutiyet'in ilanıyla yurduna dönerek memleketinin ve kadınlığın ilerlemesi için çalışmayı misyon edinmiş Fahir'i ve ümitsiz şekilde âşık olduğu Seviyye Talip'i merkeze alır. Fahir'e göre kadınlar, eğitilmedikleri sürece kendilerine verilen haklardan tam anlamıyla yararlanamayacaklardır. Bir dava adamı olan Fahir, bu düşünceyle döner dönmez işe karısını değiştirmeye çalışmakla başlar; fakat eşiyle ayrı kaldığı bu süre, aralarında kültürel anlamda bir uçurum yaratmıştır. Fahir karısını bir anda değiştirmek isterken Macide, kocası ile gelenek ve âdetlerine sıkı sıkıya bağlı annesi arasında kalarak bocalar ve değişmeye direnir. Macide'yi de dahil ettiği toplumun kadınları, Fahir'e göre sadece gazete okuyan, kalan bütün zamanını ev hayatına ayıran, kocası bir fikrinden söz ettiğinde kuruntulu gözlerle konsolda toz arayan kadınlardır (12). Öte yandan bir dava adamı olarak Fahir, kendisini memleketi değişime hazırlayacak öncülerden biri olarak görse de aslında kadın sorunları konusunda kafası karışıktır. Bir yandan karısını değiştirmek için hummalı bir mücadeleye girişir, bir yandan da kadının gelişimi için toplum koşullarının elverişli olmadığı kanısındadır. Büyük bir çelişki olarak kendisinden ayrı tuttuğu toplumsal zihniyetin, kendi yaklaşımından çok da farklı olmadığının ayrımına ancak kendisiyle yüzleştiğinde varabilecektir. Oysa kendisini bir dava adamı olarak toplumun çoğunluğundan ayrı konumlandıran Fahir'in de zihinsel bir dönüşüme ihtiyacı vardır. Bunu hem karısı değişmeye başladıkça yaşadığı bocalamalarda hem de Seviyye'ye karşı önyargılı tutumunda görürüz.

Halide Edib erkek bakışına özel bir önem vermiştir. Özellikle seçtiği erkek anlatıcılar, modernleşme sürecindeki kadının yeni kimliğine bakışını yansıtması bakımından önemlidir. Bu bakış, olgunlaşmamış toplumsal yapıyı daha iyi görmemiz için de bir kapı aralar. Fahir de dönemin aydınlarıyla aynı handikapa düşerek karısının ruh halini hiç dikkate almadan onu önce biçimsel olarak değiştirmeye çalışır. Bu nedenle karıkoca, aralarında sıkça çatışma yaşar. Fahir, Batı uygarlığını topluma uygulamayı isterken karısının gözünde "züppe"leşmektedir. Kadınlara üstten bakışı, onları

gerçekten anlamaya çalışmaması, kendi yöntemini hiç sorgulamaması ve aceleci tutumu eleştirilir. Halide Edib'in kadın bir yazar olarak bir erkek karaktere bu analizleri yaptırması önemlidir; çünkü kadının eğitimi ve bunun sınırları konusunda entelektüel adamın bakışını masaya yatırmıştır ki bu da kadın sorunu konusunda en ileri görünen erkek bakışının bile değişmesi gerektiği tezini okura sunmuştur.

Yasemin Tümer, "II. Meşrutiyet Dönemi Fikir ve Edebiyat Hayatında Kadın Eğitimi" adlı yazısında *Seviyye Talip* romanında yazarın Macide karakteri ile Türk kadınına imkân verildiği takdirde yeteneğini geliştirip Türk toplumuna nasıl faydalı olabileceğini göstermeye çalıştığını söyler (71). Romanda Macide'nin değişiminin birden olmaması da bu açıdan anlaşılırdır. Kadın karakterin aldığı eğitimi hazmetmesi için belli bir süre geçmesi ve zihinsel olarak da buna hazırlanması gerekir. Romanda en önemli noktalardan biri, kadının azmi ve devraldığı misyonu nihayete erdirmesindeki başarısıdır. Seviyye'ye âşık olan Fahir, karısı ve çocuğuyla ilgilenmeyi bıraktığı için Macide, bu süreçte kendisini geliştirmenin yollarını bulmuştur. Karısındaki bu "ateşli değişme" (47) ise Fahir'i rahatsız etmiştir. Çünkü ilerlemeyi kadın kendi başına sağlamıştır. Böylece bu karakter aracılığıyla kadının ilerlemeci zihniyetine vurgu yapılarak, olanak tanındığında neler başarabileceği örneklendirilmiştir. Romanın sonunda artık birey olmuş bir kadın vardır karşımızda ve o aynı zamanda geleceğin kadınını temsil etmektedir. *Seviyye Talip* romanı yan kadın karakterin dönüşümü açısından yazarın diğer yapıtlarından ayrılmaktadır. Romanda modernleşme bocalaması yaşayan Macide'nin, kocası tarafından acımasızca eleştirilirken, romanın sonunda en büyük dönüşümü yaşayan karakter olması, geleceğin kadınının erkekten ileri ve en önemlisi de yalnız olacağına dair bir inancın tezahürüdür. Romanın sonu da buna uygun olarak Macide'yle bitirilmiştir. Kocasının başka bir kadına âşık olması üzerine kendisine verilecek "aşk sadakası"nı (91) kabullenmeyip yaşamını eğitime, vatanına ve çocuğunu yetiştirmeye adamıştır. Çünkü o, kendi kendini geliştirmiş, "Anadolulu" Türk kadınını ve onun eriştiği bilinç noktasını temsil etmektedir.

Halide Nusret Zorlutuna'nın *Sisli Geceler* (1922) romanında da *Seviyye Talip*'teki Macide'ye benzer şekilde yan kadın karakterin, dava adamının önüne geçerek onun misyonunu sırtlanmasına tanık oluruz. Aşk konusunda sınıfta kalıp davaları yarım kalan bu adamların kalbi kırılmış eşleri, kendilerini ülkelerine adayarak geleceğin kadını haline gelirler. Zehra karakteri, bir "maksat adamı" olan kocası tarafından aldatıldığını öğrendikten sonra kendisini, ailesi savaşta ölen kız çocuklarının eğitimine adayarak mutlu birer yuva kurmaları için çalışır. İdeal Türk kadınını temsil eden genç kadının amacı, yeni nesli oluşturacak kız çocuklarının ileride istemeyecekleri evlilikler yaparak geleceklerinin kararmasını önlemektir. Kadın karakterin bu konumuna karşın romandaki dava adamı, sevdiği kadının ölümüne, karısında ise hiç kapanmayacak bir gönül kırgınlığına neden olur. Romanın sonunda, suçlu kocanın boynu bükük görüntüsü karşısında, kendine güvenen ama yalnız bir kadın durmaktadır. Çünkü tıpkı *Seviyye Talip*'te olduğu gibi geleceğin kadını yalnız olacaktır. *Seviyye Talip*'in maksat adamı Fahir, başarısızlığını kendisiyle yaşadığı yüzleşmede şöyle dile getirmektedir:

> Herhâlde ben, kendimi küçük bir ölçü diye alıyorum. Avrupa'dan, çevreme yenilik ve mutluluk vermek düşüncesiyle gelmiştim! Macide'nin yaşamını değiştirecek, bilgi seviyesini yükseltecektim. Yazık! Hayatımı değiştirdim, fakat yeni bir mutluluk vererek değil. Aksine, eski sessizliğini, inanışını aldıktan sonra, yerine de bir şey veremeyerek, onu, elleri boş, hâlinden memnun olmayan, başıboş, şaşkın bir keder ile hasta bıraktım. Nasıl olurdu da artık bana yeni hayatın temsilcisi adama inanırdı. Bütün memleketi, bizim hayatımızın büyük çapta bir örneği olarak görüyorum. (117-18)

Bir dava adamı olarak çizilen Fahir'in Seviyye'ye yaklaşımının en baştan itibaren sorunlu olması da düşündürücüdür. İlk kocasının reddetmesi nedeniyle boşanamamış bir kadının evlilik dışı kurduğu ilişki, Fahir'in bu kadına önyargılı bakmasına ve hatta ikiyüzlü davranmasına neden olur. Bunun altında kadına karşı duyduğu tutkuyu gizleme dürtüsü vardır. Seviyye'nin diğer kadınlardan farklı oluşu, toplumsal baskıya, gelenek ve göreneklere meydan okuyuşu Fahir'i etkilemiştir. Seviyye'nin mutsuz evliliğini sonlandırma girişimi, herkes gibi yaşamak hakkına sahip olduğunu düşünen bir kadının

başkaldırısı olarak verilir: "[B]ir gün, bu uzun uykusundan uyandı, kocasının kişiliği onu yaşatmak için yetmiyordu. Bununla beraber, kim bilir, ne seçkin hayallerinin, güvenlerinin yıkıldığını görmüştü; fazla olarak onu, kendinden aşağı olan ve mutlu kılamayan bir adama bağlayacak bir çocuk da yoktu" (45). Bu da toplumdan önce kendisine inanan bir kadının vicdanen kendisini hür saymasından başka bir şey değildir aslında. Romanın sonu ise pek çok araştırmacı tarafından tartışılmıştır. Bu bağlamda Fahir'in arzu ve ihtiraslarını baskılayamaz hale gelip Cemal'in evde olmadığı bir gün Seviyye'yle zorla birlikte olmasının ve roman boyunca diğer kadınlara örnek teşkil eden, onurunu her koşulda korumuş bir kadının, eşi gibi gördüğü bir adama derin bir sevgisi ve bağlılığı olduğu halde bu şekilde cezalandırılmasının anlamı nedir diye düşünmek gerekiyor. Fahir'in bu derece yücelttiği bir kadının geleceğini karartmasını, Halide Edib'in modernleşen kadının önündeki eril zihniyet tehlikesine işaret etmek amacıyla kurguladığını söyleyebiliriz. Bu da bir yandan toplumsal baskılarla mücadele ederken bireyleşmeye çalışan "yeni kadın"ın önündeki engelin erkek bakışı olduğunu gösteriyor. Bu eril zihniyet sözde, toplumu değiştirmeye çalışan, kadın için bir öncü rolünü benimsemiş bir zihniyettir. Roman, alttan alta kadının önündeki bu tehdit edici bakışın varlığına gönderme yapmaktadır:

> Tanrım yenilikten yana olanların ahlâkına leke sürmek, memleketi kurtaracak bu insanları zayıf düşürmek... Bundan büyük ihanet olur muydu? Yurda, karıya, çocuğa, hatta geleceğe ihanet! Zavallı, zavallı gençler! Hep, daha dayanıklı, daha iyi olmak için çatışmalarınız bir kadın eliyle yerle bir mi olacak? Aşk karşısında bütün çatışmalar böyle yararsız mı? (74)

İşte bu nedenle aslında romanda öne çıkan, birey olmuş bir kadının cezalandırılması değil, onu kötü duruma düşüren eril zihniyetin yarattığı tehlikedir. Romanın sonunun Seviyye ile değil de Fahir'in vicdani muhakemeleriyle bitirilmesi de bunu kanıtlar. Nükhet Esen ve Ömer Türkeş gibi eleştirmenler ise Seviyye karakterinin cezalandırılmasını erkek egemen söylemin yeniden üretimi ya da toplumsal kuralların kabulü olarak yorumlamışlardır. Esen, her ne kadar romanda olumlu anlatılsa da sonuçta kural bozucu, sıradışı bir

ilişki yaşadığı için Seviyye'nin sonunun romanda kötü bittiğini söyler (145). Oysaki roman boyunca Seviyye, eylemleri ve kendine güvenen kadın kimliğiyle roman karakterleri arasında merkezi bir role sahiptir. Okur, Seviyye'nin o gece yaşananlardan sonra hayatının mahvolduğunu hissetse de sonrasında neler olduğu anlatılmamıştır. Çünkü romanda asıl önemli olan ve dikkat çekilen nokta, Fahir'in sebep olduğu bu felaket nedeniyle çekeceği vicdan azabıdır. Halide Edib, kadının kötü sonuna değil, asıl ona sebep olan erkeğin vicdani duygularıyla hesaplaşmasına dikkat çekmek istemiştir.

Ortaya çıkan tablo, imkân tanındığında kadınların ilerleme konusunda büyük potansiyellere sahip olduğu gösteriyor. Buna karşın kadın sorunu konusundaki en büyük tehditin gerek züppe ve yozlaşmış gerek Batılılaşmış entelektüel erkek tipiyle bütün toplumu oluşturan zihniyet olduğu vurgusu vardır. Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek* adlı kitabında Halide Edib'in kadın sorununa nasıl yaklaştığıyla ilgili önemli bir tespit yapar:

> Adıvar'ın ilk roman ve hikâyelerinde erkek kimliğinin içinde bulunduğu Müslüman-Türk toplumunda yarattığı endişelerin güçlü yankıları duyulur. Onun kadın duyarlığı, bu bunalımın diğer yazarların eserlerinde görmediğimiz bir boyutunu ele almasına, erkeklerin, derin bir değişimi gerçekleştirmiş olan kadınlara değer vermeyişlerini bir imkânsızlık olarak ifade etmesine yardımcıdır. Halide Edib'in bütün kadın kahramanları modern, aydın ve olumlu değerlerle doluyken erkekleri, kendi evlerindeki hazineden habersiz, bir kadının dostluğunu kabul etmekten aciz, onlara karşı kaba saba ve duyarsız olmaya, doymak bilmez bir iştah beslemeye devam etmektedirler. (189)

Halide Edib *Handan*, *Son Eseri* ve *Seviyye Talip*'te hem erkek anlatıcılar aracılığıyla erkeğin kadını nasıl algıladığını anlamaya çalışmış hem de izlenilen ve odak noktası haline getirilen bu kadınların, mektup tekniğiyle kendilerini ifade etmelerini sağlamıştır. Aslında Halide Edib, erkek anlatıcı yoluyla eril tahakkümün inşasını sorgulamıştır. Berna Moran da *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1* kitabında, Halide Edib'in anlatıcılarını erkekler arasından seçmesinin nedenleri üzerinde durur: "Bu ilk romanlarda ön planda gelen kadın kahraman olduğu ve yazar onu bir erkeğin gözüyle değer-

lendirmek istediği için romancıların anlatıcısı olarak bu kadına âşık ya da hayran bir erkeği seçer" (118). Mektup tekniği konusunda da şu önemli tespiti yapar: "Bu yöntem anlatıcı rolündeki erkeğin kadına hayranlığını, ondan etkilenişini, onu değerlendirişini, ona beslediği duyguları ve içine düştüğü ikilemi okura dolaysız olarak sergileyebilmek için uygun bir yöntemdir" (118). Moran, erkek anlatıcıların genellikle romanın merkezindeki kadınla ilgili ilk izleniminin daha onu tanımadan olumsuz olmasının nedenini kadının etkileyici ve büyüleyici kişiliğini vurgulama amacına bağlar. Aynı şekilde romandaki iç çatışma ve mutsuz sonların da kadının üstün özelliklerini, gücünü ve yüksek ahlak anlayışını öne çıkarmaya yönelik olduğunu söyler (118). Bu noktada asıl amacın eril zihniyetin eğitimli, bağımsız ve birey olmuş kadın konusundaki çeşitli önyargılarını öne çıkarmak olduğunu belirtmek gerekiyor. Kadın yazarlar, seçtikleri kadın karakterler aracılığıyla salt yüzeyde görünenin yanıltıcılığına ve önyargıya işaret ederler. Hülya Adak ise "Otobiyografik Benliğin Çok-Karakterliliği: Halide Edib'in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet" başlıklı makalesinde erkek anlatıcının metnin güvenilirliğini sağlamak amacıyla seçildiğini söyler.

> Tüm romanlar ideal kadın karakterleri ön plana çıkarmak için yazılsa da, anlatıcı hiçbir zaman "bu kadın" veya kadın değildir. "Otobiyografik" olan bu romanlarda, "ben"in her zaman için erkek tarafından sahiplenilmesi, otobiyografik öğeleri gizleme işlevini görür. Ayrıca, bu "erkek anlatıcı" Halide Edib'in ilk romanlarına kadar sadece Fatma Aliye tarafından kırılmış olan, erkek romancılığının getirdiği bir geleneğin devamı olmakla birlikte, metinde bir güvenilirliğin göstergesi de olabilir. Güvenilirliği anlatıcının ve çoğu zaman yazarın cinsiyeti belirlediği için, "kadın anlatıcı"nın ifadesi okur tarafından belki de aynı güvenilirliğe layık görülmeyecektir. Okur daha alışılagelmiş olan erkek anlatıcıya güvenecek ve onunla daha kolay empati kuracaktır. (163)

Adak, Halide Edib'e kadar Fatma Aliye Hanım dışında erkek anlatıcı geleneğinin kadın romancılar tarafından sürdürüldüğünü söyler. Aslında Zafer Hanım'ın *Aşk-ı Vatan*, Selma Rıza Feraceli'nin *Uhuvvet*, Fatma Fahrünnisa'nın *Dilharâb* ve Emine Semiye'nin bazı romanlarında kadın anlatıcı kullanılmıştır. Dolayısıyla var olan gös-

tergelerden yola çıkarak Halide Edib'in, eril tahakkümün inşasını anlamak ve bunu okura sunmak için erkek anlatıcılar seçtiğini söyleyebiliriz. Bu yolla erkeğin kadına bakışını ortaya koymaya çalışmış ve özellikle de eğitimli, aydın zihniyetin kadına bakışını eleştirmiştir.

Halide Edib'in 1912'de *Tanin* gazetesinde tefrika edilen ve aynı yıl kitap olarak basılan *Handan* romanında da davalarında başarısızlığa uğrayan maksat adamlarını görürüz. Görünürdeki neden yine aşktır. Romanda Handan'ın kendisini seven erkekler tarafından kadınlıktan çıkarılıp bir araç haline getirilmesi olumsuzlanmıştır. Hüsnü Paşa, Handan'ı salt bir fetiş nesnesi, "güzel ve iştiha-amiz [iştahlı] dakikalarında yenecek, koklanacak ve başka zamanlar ihmal edilecek bir meyve, bir çiçek" (36), Nâzım ise büyük maksat yolunda bir araç olarak görür. Bu nedenle Handan, karşısına kendisini yalnız kendisi için sevecek biri çıktığında ilk defa eksiksiz olarak sevebilir. Çünkü "Nâzım ona ebedî bir nedamet yükü, Hüsnü Paşa da bir azap kâbusu" (105) bırakmıştır. Handan, ikisi tarafından da anlaşılamamış bir kadındır. Sevdiği halde, Nâzım'ın evlilik teklifini tam da bu yüzden reddeder. Ona göre "maksat", evlilik için şart değildir, yuva kurmak için gerekli olan temel öğe karşılıklı sevgidir; Nâzım'ın aşkında doğal olmayan bir yan vardır: "Bana teklif ettiği bu izdivaçta eksik bir şey vardı: Beni maksadıyla evlendiriyordu, kendiyle değil! Ne bir rikkat [incelik] kelimesi, ne bir şefkat nazarı! Hatta bazı zamanlar bana bakarken gözlerinde peyda olan isimsiz güzel bir şey bile yoktu. Beni görmüyor gibi idi" (70). Handan, kendisini salt kendisi için sevecek, "kadınlığına" hitap edecek, "kadınlığını" besleyecek bir adam aramaktadır. Nâzım'ın aşkını "uzak bir hurafat kahramanının, bir Jüpiter'in, vazifeşinas bir Roma imparatoru heykelinin aşkına" (72) benzeterek bu ilişkideki durağanlığı ve yapaylığı sorgular. Kadın karakter, maksat evliliğini, aşksız bir evlilikten daha tehlikeli bulmuştur. Hüsnü Paşa'nın başlarda kendisine gerçekten bir kadın gibi davranması, evlilik için onu seçmesinde etkili olmuştur.

Romanda Handan da başta maksat kadını olma hayali kursa da sonrasında Nâzım gibi onun da başarılı olamadığını görürüz. Ro-

man, düz okunduğunda Handan bu amacını Refik Cemal'e duyduğu aşk nedeniyle gerçekleştiremez. Ama ülküsünü gerçekleştirememesinde asıl olarak toplumsal koşulların elverişli hale gelmemesi etkilidir. Kadın için öncelikle aile ve kadın erkek ilişkilerinin dönüştürülerek iyi bir zemine oturtulması gerekmektedir. Halide Edib biraz da bu nedenle Cumhuriyet öncesi yazdığı romanlarda evlilik, aşk ve erkek bencilliği çerçevesinde kadın erkek ilişkilerini sorgulamıştır. Zeynep Uysal, "Bir Toplum Projesinin Peşinde Halide Edip Adıvar" başlıklı makalesinde karakterlerin zamansızlığıyla ilgili şu yorumu yapar:

> Handan, "karanlık ve bedbaht memleketi"ni aydınlatmak, kendinden öncekilerin mirasını insanlara aktarmak ister. Handan, önce bireylerin ve ailenin değişmesi gerektiğine inanan Halide Edip'in, bireysel ve toplumsal çatışması içinde hayâlini gerçekleştirememiş karakterlerindendir. Aynı romandaki Nâzım karakteri ise rejimi değiştirmek isteyen bir ihtilalcidir. "Halkın ruhunu ve dimağını uyandırmak için vaaz etmek" isteyen Handan'a karşılık, "ruhlarını ve dimağlarını yükseltmek istediğin bu adamların evvela bu siyasî zincirden kurtulmaları, başka bir irade altına girmeleri lazım..." diyen Nâzım "maksat adamı/kadını" kavramından söz eder. Bu iki karakter de bir anlamda zamansızdır Halide Edip romanında ve belki de bu yüzden, amaçlarına ulaşamadan ölürler. (102)

Halide Edib'in *Yeni Turan* (1912) romanı da kadın karakterin maksat adamının önüne, hatta yerine geçerek geleceğin kadınının niteliklerini öne çıkarması bakımından önemli veriler sunar. Romanda dönemin önde gelen politikacılarından Hamdi Paşa'nın kadın karakterin varlığı karşısında kendi ideolojisinden ve emellerinden vazgeçtiğini, üstelik sadece toplumsal kimliğinin değil benliğinin de kadın karşısında parçalandığını görürüz. Daha ilk sayfalarda romanın anlatıcısı Asım, hem kendi hem de Hamdi Paşa açısından yaşanacak duygusal, ruhsal ve ideolojik değişimin sinyalini verir okura.

Hamdi Paşa ile Oğuz'un hayatını kurtarmak için yaptığı evlilik, Kaya'yı çalışma yaşamından ve sosyal statüsünden uzaklaştırmış, ideolojik görüşüne karşıt biriyle evlenmiş olması sinirlerini harap edip hastalanmasına neden olmuştur. Fakat politik yaşamından ve

kendi çevresinden kopan kadın, öcünü sessiz ve etkili bir şekilde alır. Bir tepki olarak ev içinde kendini soyutlayarak Hamdi Paşa'ya en büyük cezayı verir. Kaya, Hamdi Paşa'yı dönüştüren bir kadındır. Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek* adlı kitabında *Yeni Turan* romanıyla ilgili şu yorumu yapar:

> Halide Edib'in hikâyesinde kadının cinselliğinden kaynaklanan gücü, iki uçlu bir kılıç olarak beliriyor: Sadece erkekte ihtiras uyandırmaya yönelik olduğunda fitne kavramının ifade ettiği gibi olumsuz olan bu güç, yüksek bir idealin hizmetine girdiğinde, yumuşaklık, sevecenlik, içtenlik, sezgi gücü, vs. gibi nitelikleriyle büyük potansiyeller ihtiva eden bir unsur hâline geliyor. Yazarın sözleriyle, "Türkiye'nin henüz bilinmeyen ruh ve dimağ yeteneği". (193)

Romanda kadının ev içindeki geleneksel konumunu reddetmesiyle cinsiyet rolleri değişerek kadınsı özellikler, yavaş yavaş erkek karaktere geçer. Bu süreçte kadına ait olan gündelik işler dahi Hamdi Paşa tarafından üstlenilir:

> Bu ailede evi yönetme ve hayat arkadaşının bütün maddi rahatını düşünme görevi amcama kalmıştı. Bu görevine, seçimde kazanmak kadar önem veriyordu. Kaya'nın oturduğu odanın tozundan giydiği çamaşırın ütüsüne kadar her şey amcamın amir gözlerinden geçiyordu... Sonra Kaya'nın giydikleri de şimdi tamamen amcamın elinden geçiyordu. (61)

Heyûlâ, Seviyye Talip ve *Handan*'da, erkekler kadınsı özellikler kazanırken kadınlar ya erkeksileştirilmiş ya da çocuksulaştırılmıştır. Ruhsal anlamda çocuksu özelliklerin atfedildiği romanlarda bunun ana nedeni genellikle kadının içinde bulunduğu çelişkili durumdan ve yaşadığı iç çatışmalardan kaynaklanır. Kadının konumu, erkek karakteri de etkilemekte, erkeğin kadını anlamaya çalışması ise ona "kadınsı" ya da anne kimliğine özgü özellikler kazandırmaktadır. *Yeni Turan*'da sert bir adam olan paşanın ağlarken tasvir edilmesi, karısına bir anne gibi davranmaya başlaması ve giderek idealinden vazgeçmesi, romanda kadın sesinin ve arzularının yükselmeye başladığının bir kanıtıdır:

> Kaya'nın düşmanlık ve hırçınlık göstermeden, açılmaz bir sır örtüsüne sarılarak ılımlı ve ilgisiz davranması amcamı her gün artan ve büyüyen bir

alışkanlık ve özlemle yiyordu. O da, kendi tarafından şimdilik Kaya'yı fazla sıkacak surette bu duygularını göstermiyor, iddiasız ve kesin bir idare müdürü, koruyan bir ana gibi Kaya'nın maddi hayat düzenine bakmakla yetiniyordu. (63)

Romanın sonunda dönemin önemli dava adamlarından Hamdi Paşa kimliğini tamamen ayaklar altına alır ve sevdiği kadının aşkı uğruna karşıt ideoloji için çalışmayı bile kabul eder. Kendisini sevmediğini bildiği karısının salt yanında olabilmek için her şeyini vermeye razı hale gelir. Hülya Adak, kadının fiziksel görünümünün değil, karakterinin, eğitim ve aklının erkek üzerinde tahrip edici bir etki yarattığını, erkek anlatıcıların bir süre sonra kendi benliklerini reddettiklerini ve ideal kadını yücelttiklerini söyler:

Benliğin yok olması özellikle aşkın öznesi olan erkek anlatıcıda çok belirgindir. Diğer erkek anlatıcılar ise, "anlatma" eylemi esnasında "ben" zamirini kullansalar da, bu zamir onların "ben"(liğ)i sahiplenmesi anlamına gelmez. Paradoksal olarak bu erkekler "ben"(liğ)i sahiplenecekleri yerde "ben"i reddederler, "ben"den çıkarlar. Zaten "anlatıcı", "ben"den çok "o"yu, yani "ideal kadın"ı tarif eder, onu yüceltir. (175)

Müfide Ferit'in 1918 tarihli *Aydemir* romanında da *Yeni Turan*' da olduğu gibi kadın karakter, erkek bir liderin yerine geçerek onun misyonunu devralır. Roman, Türkçülük hareketini yaymayı görev edinen ve bu amaçla Rus sömürgesi Doğu Türkistan'a giden Demir ile mücadelelerini İstanbul'da sürdüren Hazin'in hikâyesini anlatır. Romanda kadın kimliği, vatan için çalışma olgusuyla beraber ele alınmıştır. Ana tema ise ülkü ve ideallerdir. Bu nedenle Hazin'le Demir birbirlerini sevseler de Demir, bir maksat adamı olarak kendini maddi aşktan uzak tutmayı tercih eder. Çünkü Türkçülüğü yaymayı ve memleketi için çalışmayı ulvi bir amaç olarak görmüş ve bunu aşkların en büyüğü olarak saymıştır. Hazin ve Derin arasındaki yaşanamamış bu aşk, romanın önemli izleklerinden birini oluşturur. Celal Metin'in "II. Meşrutiyet'te Türkçü Ütopya: Yeni Hayat" başlıklı makalesinde dediği gibi "*Aydemir*'de çok kuvvetle savunulan iki tema vardır: Biri iki insanın birbirine duydukları maddî aşk; diğeri de ülkelerine, uluslarına ve insanlarına duydukları mistik aşk. Her iki aşk da bütün olumsuzluklara rağmen temiz kalmış, ancak

mutlu sonla bitmemiştir" (85). Demir, hem ülküsü hem de sevdiği kadını unutmak amacıyla Doğu Türkistan'a gitmiş, gitmeden önce de Hazin'e vatanı için çalışmasını, kendisini bu amaca adamasını öğütlemiştir. Demir'in gidişiyle Hazin, İstanbul'da onun telkin ettiği çalışma hayatına başlar. Taraftar toplar, cemiyetler kurar ve gazeteler çıkarır. Ardından Demir'le hayalini kurdukları okulu açar. Amaçları salt öğretmen yetiştirmek değil, memleketin her sahasında terakki için çalışacak idealist kadınlar yetiştirmektir. Bu okul aynı zamanda Hazin için Demir ile aralarındaki aşkı, millet ve vatan aşkına dönüştüren daha soyut bir aşkı temsil eder:

> Bizdeki mekteplerin hemen hepsinin hedefi kız öğretmenler yetiştirmekti. Hâlbuki cemiyetin, yalnız kız öğretmen suretindeki mürebbiyeye değil, her terakki sahasında, her günkü yaşayışında, kadın irşadına ihtiyacı vardı. Bilhassa sefaletlerinde, acılarında cemiyet, kadın sevgisi arıyor, yaralarını bağlayacak kadın eli istiyordu. Niçin Avrupa'da olan o fedakâr, o güzide kadınlar bizde bulunmasın! Orada onların ekserisi en yüksek tabakaya mensup hanımlar, aile reisleri oldukları hâlde binlerce hayır cemiyetleriyle uğraşmaya vakit buluyorlar ve bütün ıstırap çekenlere annelik ediyorlar. İşte bize de böyle insaniyet ve şefkat mümessili kadınlar, cemiyete hizmet etmeyi ihtiyaç hâlinde duyacak alicenap hanımlar lâzımdı. Hazin bu boşluğu doldurmayı düşündü. (57)

Romanın sonunda maksat adamının misyonunu, *Yeni Turan*'ın Oğuz'unda olduğu gibi kadın karakter devralır. Çünkü Celal Metin'in de belirttiği gibi kadın yazarlar, ülkü ve ideallerin gerçekleştirilmesinde Türk kadınına, Türk erkeğine eşitlenen bir rol vermişler, kadının toplumu derinden ve geri döndürülemeyecek biçimde dönüştürme gücüne vurgu yapmışlardır (86).

Halide Edib'in *Raik'in Annesi* adlı romanında ise *Seviyye Talip*'te, *Handan*'da ya da *Yeni Turan*'da olduğu gibi bencil ve salt kendini düşünen bir aydın yoktur. Halide Edib, diğer romanlarında aydın fakat kendi arzularını bastıramamış, bencilliğini yenememiş ve kadın karakterlerin geleceği yönünde bir tehdit öğesi olan aydın kesimi eleştirmiştir. Bu romanın anlatıcısı ve başkarakterlerinden Siret'in farkı, bencilliğini yenmiş bir aydın olmasındadır. Siret, Refika'yı ilk defa oğluyla birlikte çamlıkta, yani doğanın içinde görür ve iliş-

kilerindeki içtenliğe hayran kalır. Refika, daha ziyade onun gözünde anne kimliğiyle öne çıkar. Salt Raik'in annesi olarak değil, arzu ettiği tüm özellikleri bu kadına yükleyerek aynı zamanda onu toplumun annesi olarak görür. Bu nedenle de cinselliğini ve arzularını bastırır. Bu bastırmayı, insan olmanın, aydın zihniyetli biri olmanın temel koşulu sayar. Siret'e göre insanı insan yapan şeylerden biri de bencillikten sıyrılmaktır. Bu bağlamda Mansur'la arasında bir karşılaştırma yapar. Bu karşılaştırmada Mansur, onun gözünde zayıf karakterli, kadınların zaafından yararlanan eril zihniyeti, kendisi ise kadınlığa ve topluma hizmet edecek fedakâr bir aydını temsil eder.

Anlatıcının Refika'yı asıl sevme nedeni ise kadının ahlaklılığı, yalnızlığı ve gizemli kimliğidir. Siret'in Refika'ya duyduğu "büyük hisler", aynı zamanda kendisini onun hayatına sokulmaktan alıkoyan temel nedendir. Refika'nın "bir Katolik gibi boşanmaktan korkması" (157), Siret'i hem üzen hem de onu Raik'in annesine bağlayan saygı ve sevginin anahtarıdır. Refika, ideal Türk kadınını temsil etmektedir. İsmi de bu algıyı pekiştirecek biçimde seçilmiştir. O, gelecek nesillerin hem annesi hem de erkeğe bir refikadır.

Anlatıcı, Refika'ya ideal Türk kadınını temsil ettiği için simgesel bir anlam yükler. Raik'in geleceği, sağlıklı kuşakların yetişmesi anlamına gelmektedir. Raik, "bütün mutlu yaşayışı bu iki insanın duygularına bağlı zavallı [bir] çocuk!"tur (160). Bu nedenle Refika kendisiyle ya da Mansur'la değil, kocasıyla yeniden bir hayat kurmalıdır. Refika'nın kocasını terk edip başka bir adamla gitmesi, Siret'in bütün insanlığa ve iyiliğe olan inancını yıkacaktır.

Sonuç olarak ele aldığımız romanlara genel olarak baktığımızda kadın yazarların odaklarını züppe erkek tipinden dava adamlarına ya da aydın erkek kimliklere yönelttiklerini görürüz. Hatta bu yeni erkek imgesini keşfetmeye çalışan bir merakla ele aldıklarını söyleyebiliriz. Kimi zaman ideal görünüşlerinin altında yatan sorunlu bakışlarını deşifre etmeye çalışmışlardır.

3. Gizemliliğin Morfolojisi, Skopofili ve Fetiş Nesnesi Olarak Kadın

Kadın yazarların romanlarında kadın karakterlerin ruhsal ve fiziksel özellikleri bazı benzerlikler gösterir. Kadın, ne olduğu ile ne olmak istediği arasında kalmışlığının ve yalnızlığının bir yansıması olarak hep düşüncelidir. Erkek için bir "bilmece", bir "muamma"dır; başka bir deyişle anlaşılması güç olandır. Kadınların bu özellikleri, erkeklerin onlara âşık olmasını sağlayan temel etkenlerden biridir. Bunun yanı sıra kadınları, diğer roman karakterlerinden farklı kılan, biricik ayrıştırıcı özelliktir. Bu bağlamda kadın karakterlerin biçimsel ve ruhsal tasvirlerinde ortak bir dilin oluştuğundan söz edebiliriz. Örneğin kadın karakterlerin hastalıklı ve solgun görünümleri, kadının yalnızlığına işaret eden göstergeler olarak karşımıza çıkar. Kadının, olmak istediği ile olduğu konum arasında sıkışması ya da imkânsız bir aşk söz konusu ise arzunun bastırılması durumu, karakterin kendi içine kapanmasına, hastalıklı ve solgun bir görünüme sahip olmasına neden olur. Romanlarda karşımıza çıkan bu biçimciliğin simgesel boyutları üzerinde düşünmek gerekiyor. Beden morfolojisi üzerinden bu göstergeler, kadınların ruh durumlarını ve iç dünyalarını anlamamıza yararken bir yandan da onu gözetleyen konumda olan erkeğin bakış açısı üzerine düşünmemize de olanak tanır. Romanlarda kadın karakterler gizemlileştirilirler. Bu gizemlileştirme, kadınların kendileri tarafından yapılan bilinçli bir algı yaratma edimi değil, çevreleri, özellikle de erkek karakterler tarafından onlara yüklenen bir niteliktir. Bu, erkeğin kadına olan bakışındaki merak duygusunu tetikleyen, hatta zaman zaman onu bir fetiş nesnesi haline getirecek kadar saplantısal bir bakış açısına yol açan bir özelliktir. Gizemlilik, elbette kadın karakterleri estetize etme amacını da taşımaktadır. Fakat sadece bu amaçla kullanılmadığı, salt estetik bir güdüyle karakterlere atfedilen bir özellik olmadığı da açıktır. Gizemlilik, anlaşılmaya ihtiyaç duyan kadını yansıtır. Ya çevresi tarafından anlaşılamaması ya arada kalmışlık durumu, karakterlerin içlerine kapanmalarına ve gizemli bir görünüme bürün-

melerine neden olur. Kimi zaman da toplumun ilerisinde olan kadının huzursuzluğu ruh haline bu şekilde yansır.

Kadın karakterler romanların çoğunlukla hem öznesi hem de gözetlenen ve gözlemlenen kişisidir. Bu nedenle kurguda erkeğin dünyasına girdikleri ilk andan itibaren onda çok derin bir etki bırakarak onun bundan sonraki eylemlerinin nedeni haline gelirler. Karşısına çıkan bu kadınla birlikte erkeğin o âna kadar olan yaşamı tümden değişir. Kadın, varlığıyla erkek için en büyük hediye haline gelir; bir süre sonra onu izlemek, onunla ilgili haber almak, en büyük zevk aracına dönüşür. Genellikle imkânsız bir aşk olduğu için acıyla harmanlanmış bir zevktir bu.

Kadının romanlarda sürekli gözetlenen kişi olması, kusurları olsa bile neredeyse tapılacak, mistik bir varlık haline dönüştürülmesi ve erkeğin bundan duyduğu kişisel zevk, Freud'un *skopofili* (görsel anlamda duyulan narsistik haz) kavramını çağrıştırmaktadır. Laure Mulvey, "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması" başlıklı makalesinde bazı durumlarda bakmanın kendisinin bir zevk kaynağı olduğunu söyleyerek Freud'un *skopofili* kavramını "diğer insanları nesne olarak almakla, onları denetleyici, meraklı bakışın hedefi haline getirmekle ilişkilendirdiğini" belirtir (281). Skopofiliyle burada kastedilen izlemekten kendini alamama durumudur. Başka bir ifadeyle insan formuyla büyülenen kişide görme arzusu engellenemez bir boyuta gelir ve bu bir zevk aracına dönüşür. Mulvey, kavramı Hollywood sineması üzerinden yorumlar ve Lacan'ın çocuğun ayna evresinde, karşısında gördüğü imge üzerinden özdeşim yoluyla ego ideali kurması ile beyazperdede izleyicinin, karşısında gördüğü idealleştirilmiş kişiyle özdeşim içine girerek narsistik bir haz duyması arasındaki bağlantıyı ifade eder (283). Fakat kavram, kendi içinde eril bakışı temsil etmektedir. Bu nedenle Mulvey, özellikle geleneksel sinemanın kadını, erkeğin arzu nesnesi olarak konumlandırdığını, böylelikle etken ve edilgen iki karşıt kimlik yaratarak ataerkil düzenin dili içinde kodlandığını söyler (280). Kavramı romanlar bağlamında değerlendirdiğimizde farklı olan durum, erkeğin kadını cinsel tahrik nesnesi olarak görerek bundan zevk alması değil, aksine kadının "erkeksi" duruşu, aklı ve bilgeliğinin erkek üzerinde bir

zevk hissi yaratmasıdır. Karakterlerin karar ve eylemlerinde, en önemli rolü odak noktasındaki kadın oynar. Kadının romanlarda gizemlileştirilmesi, *skopofili* ve kadının fetiş haline getirilmesi üzerine pek çok örnek mevcuttur.

Fatma Aliye Hanım'ın *Enîn* romanında, yan konaktaki Feharne'ye âşık olan Rıfat için bahçede çalılıkların arkasından sevdiği kadını gözetlemek, önleyemediği büyük bir hazzın parçasıdır. Karakterin bu hissiyatı: "Rıfat, Feharne'yi görmek için şiddetli bir arzu duyuyor, bu arzusunu yenecek gücü ise kendinde bulamıyordu. Pek çok kez bahçedeki yerden Feharne'yi gözetledi" (62) şeklinde aktarılır. Gözetleme sahnelerinden biri şöyledir:

> Ta gözlerinin hizasına gelen bir çam dalının aralığı sanki bir dürbünmüş gibi ona, karşısında bir tablo gösteriyordu. Bu aralıktan kendi yüzünün görünme ihtimali yoktu [...] Elinde olmaksızın o tabloyu seyrediyordu. Kız antrdö dantellerle gayet sanatkâr bir şekilde dikilmiş beyaz muslinden bir bluz giyinmiş, ufak bir dekolte göğsünün az bir kısmını meydanda bırakmıştı [...] Uçları yukarı doğru dönük, kara, uzun kirpiklerinin arasındaki gözlerin şekli pek güzeldi [...] Rıfat görülmek korkusuyla yüzünün gözlerinden aşağısına duvar siper etti [...] Genç kızın zekâsını, anlayışını, vakarını sanki hep bu gözler açığa çıkarıyordu. O gözlerde tarif olunamayacak, anlatılamayacak bir ruh hâli ve esrar vardı. Genç kızın bakışı, akıcı bir cereyan, Rıfat'ın bütün varlığına nüfuz ediyordu. (20-21)

Feharne başka bir adamla evlendirildiğinde ise Rıfat, "İşte aşk ve sevdamın mezar taşı!" (104) diyerek sevdiği kadını gizlice izlediği duvarı gösterir ve "Artık başkasının olan bir kadını gözetlemenin uygun olmayacağını" (104) kabul edip bu eylemi kendisine yasaklar.

Güzide Sabri Aygün'ün Leylâ ile Feridun'un aşkını konu alan *Yabangülü* romanı, seyretme ve haz ilişkisini başka biçimde gördüğümüz bir diğer örnektir. Feridun'un annesinin Leylâ'yı soylu bir kız olarak görmemesi, iki sevgilinin bir araya gelmesini engellemiş, bunun üzerine gururu kırılan genç kadının sakat bir adamla evlenmesi, Feridun'un aşk ve evlilik hayallerini yıkarak ruhsal ve fiziksel olarak hastalanmasına neden olmuştur. Leylâ'yı ilk gördüğü an, Feridun'un üzerinde hipnotik bir büyülenme etkisi yaratır. Romanda

özellikle doğa içindeki Leylâ'nın görüntüsü Feridun üzerinde, doyulmaz bir zevk hissi uyandırır:

Feridun, bir an kadar gözlerini kamaştıran bu manzara karşısında sersemlemiş, kendini toplamak için tarasanın kenarına gitmişti... Leylâ biraz ötede, yeşil yaprakların arasına gizlenen ve tarasanın bir tarafını tamamıyla saran güllerin gölgeli loşluğuna doğru çekilmiş; beyaz müslin bluzunun kıvrımları arasında dolgun göğsü, saçlarının yükselttiği muhteşem başı ile esâtiri [efsanevi] bir güzellik içinde o kadar cazipti ki... Feridun bu hâlde, aşkının şifa bulmayan nihayetsizliğiyle ona uzun müddet bakmak ve doyulmayan bir arzu ile böyle ölmek, böyle bitmek istiyordu. (40)

Enîn'deki Rıfat'ın aksine Feridun, sevdiği kadın evlendiğinde seyretme eylemini bırakmaz, aksine her gün yalının önüne sandalla giderek pencerede duran sevgilisini uzaktan izler; hülyalara dalıp bu yolla teselli bulmaya çalışır. Bakmanın hipnotize edici bir özelliği vardır. Sevdiği kadını uzaktan izlemek karşı koyulamaz bir hazzın ifadesidir. Ayrıca gerçek hayatta, sevdiği kadınla bir araya gelmesi imkânsız olan Feridun için su, simgesel olarak birleşmelerini ifade eder:

Feridun artık kendini unutmuştu. Nerede olduğunu bile fark edecek hâlde değildi. Pancuru açık kalmış bir pencerenin önünde, elmaslar içinde parlayan başını bir tarafa dayamış, hareketsiz ve sakin görünen bir kadın denize doğru bakıyordu. Çıldırmış gibi, ne yaptığını düşünmeden küreklere asılarak rıhtıma yaklaştı. Tamamen pencerenin hizasına geldiği zaman küreklerin şırıltısıyla kadın biraz uzandı. Bir iki dakika öylece durdu. Aşkın gayri mer'î [gözle görülmez] cazibesi bütün mevcudiyetine hâkim olmuş gözleri karanlık suların üstünde bir noktaya takılmıştı [...] Ertesi gece bu hâl yine tekerrür etmişti. Mehtap daha müsait, daha ışıklıydı. Feridun sandal ile aşkının hayalini ziyaret için yine o pencerenin önünde durdu. Kadın orada idi. Daha ziyade uzanmış, onu bekliyor gibi bir vaziyet almıştı. Genç adam o dakikada o kadar mes'ut, o kadar kendinden geçmişti ki artık hayattan başka bir şey istemiyordu. Şimdi bu gözlerden ziyade, ruhların birleşme, kavuşma ânı olmuştu. (79)

Halide Edib'in *Heyûlâ*'sında romanın anlatıcısı Ziya, tesadüfen eski dostu Haşim'in evine gittiğinde, daha önce bir tiyatro çıkışı gördüğü ve ilk andan itibaren derin etkisi altına girdiği Selma'nın, arkadaşının karısı olduğunu anlar ve evlerine gidiş gelişlerinde bu

gizemli kadını uzaktan izlemeye başlar. Onun evin bahçesindeki kameriyede yalnız başına oturuşu, kimseyi yanına yaklaştırmayan gizemli kimliği, genç adamı kendisine çeker ve varlığı, hayatında bir "lütuf" haline gelir. Selma evli olduğu için bu imkânsız bir aşktır ama zaten Ziya için kadın karakterin varlığı ve onu izlemekten aldığı haz, başlı başına bir tatmin duygusu yaratmaktadır. Selma'nın heykeltıraş komşusuyla yasak bir ilişki yaşadığını öğrenmesiyle olayların seyri değişir. İkilinin gizlice bir araya geldiği bir gün Ziya, evin penceresine yaklaşıp içeriyi gözetlemekten kendisini alamaz. Şahap, o sırada Selma'nın giysisini çıkarmakta ve model olarak taburenin üzerindeki duruşunu ayarlamaktadır:

> Şahap onu yazıhanenin yanındaki koltuğa kadar götürdü, yavaşça oturttu; fistanını arkadan çözdü, aşağıya çekti, Selma'nın kolları, göğsü tamamen açık, koltuklarının altından yumuşak siyah bir tülle örtülmüş başı kanepeye dayanmış bekliyordu. Şahap saçlarını sanatkârane bir tavırla çıplak omuzlarına dağıttı. Sonra ona doğru eğilerek elleriyle alnında mevhum [hayali] hatlar çiziyordu [...] Selma'nın yüzünden ıstırap çekiliyor, ipek kirpikleri beyaz yanaklarına rehavetle uzanıyor, kırmızı dudakları kendinden geçmiş ve hazlı, rüyamsı bir tebessümle uyuyordu. (118)

Her şeyden çok sevdiği ve ulvileştirdiği kadının hazla kendinden geçmekte olan halini seyretmek, sevilen ve arzu edilen nesnenin paylaşılmasına tanık olması Ziya'da önce bir düş kırıklığı yaratır. Çünkü kendi izleme eylemi zararsız, tanık olduğu görüntü ise gayrimeşru bir ilişkinin kanıtı olarak yücelttiği kadının düşüşüdür aynı zamanda. Pencerenin pervazından izlediği kadının görüntüsüyle kendinden geçen Ziya, gördüğü bu sahneyle önce çıldıracak gibi olup onu yargılasa da Selma'nın yazdığı mektupları okuyunca kadın karakterin gerçekte yaşadığı şeyleri ve hislerini anlama fırsatı bulur. Bütün bunlar onu, olayı tekrar değerlendirmeye iter ve Selma'yı yeniden kadınların en yücesi ve sevilmeye değer olanı olarak görmesini sağlar.

Yazarın *Son Eseri* romanında ise anlatıcı Feridun Hikmet için Kâmuran'ı doğa içinde seyretmek, yaşayamayacağı imkânsız bir aşkın tesellisi olarak bir haz kaynağına dönüşür:

Kâmuran'ın yüzünün yarısı aydınlıkta yarısı meşelerin koyu karanlığı içinde âdeta siyah. Ve ben ayakta durdum. Onun aydınlık profilini seyrettim. Dünyada daha güzel bir kafa düşünmek kimseye mukadder değildir, diyordum. O kadar şakağından başlayarak zarif çenesine doğru incelen yanak hattı itina ile çizilmiş. Herhâlde bu alaca karanlıkta, kömürle çizilmiş gibi duran yarım baş bana ağaçlıkta bir peri masalı dekoru gibi acayip göründü. Ve aynı zamanda Kâmuran'la münasebetimizin ne kadar rüyaya, efsaneye benzediğini düşündüm. (155)

Ayrıca Kâmuran'ı doğa içinde resim yaparken izlemek de kendisi de bir sanatçı olan Feridun için sanatın yaratım ânına tanık olmak bakımından büyük bir haz kaynağıdır:

Ekseri burada oturur, resim yapardı. Ve o dizlerinin üstüne koyduğu deftere bir şeyler çizerken ben de yanında oturur seyrederdim. Bu dakikalarda benim varlığımdan haberdar olamayacak kadar sanatının yaratıcı tesiri altında kalırdı. Fakat ben sanatkârların yaratmak dakikalarındaki sahneyi, eserlerinin haricindeki kâinata kayıtsızlıklarını bildiğim için müteessir olamazdım. Hatta Kâmuran'ın bu dakikaları beni ona daha çok yaklaştırır, onunla müşterek yaşadığımız bir heyecan, bir fikir sahnesi varlığını duyardım. (154-55)

Elbette, imkânsız aşkların söz konusu olduğu durumlarda seyretme ve bakma edimlerinin önemi artmaktadır. Fakat bu noktada kadın romanlarında öne çıkan, aşkın karşılıklı olma durumunda dahi kadın imgesinin erkekten daha rasyonel ve üstün tutulmasıdır. Erkek karakterler belirgin biçimde deliliğe ve histeriye çok daha yakın kurgulanır.

19. yüzyılda sanat ve edebiyat yapıtlarındaki kadın algısına baktığımızda, kadının şüpheli bir kimliğe büründürüldüğünü görürüz. Kadın, edilgenliğinin kırılması ve bireyselleşmeye başlaması ile bir tehdit öğesi haline gelmiş, istikrarsız bir varlık olarak algılanmaya başlamıştır. Kadın yazarlar, zaman zaman erkek karakterler tarafından kadınlığın saf ve yekpâre bir olgu olarak düşünülmesine zıt örnekler vererek karşı çıkmışlardır. Kadınlarla ilişkilendirilen gizemliliğin farklı boyutları vardır. Bazen kendisine biçilen rollerle uzlaşamayan kadını yansıtır, bazen de kadının zihinsel derinliğinin bir göstergesidir. Kimi zaman ise gizemlilik, kadının anlaşılmazlığı ve hareketlerinin öngörülemezliği nedeniyle erkeği tehdit eden bir ol-

gudur. Çünkü onda, kadının var olan düzeni alaşağı edeceği korkusu uyandırır. Gizemlilik, öncelikle ideal kadının güzelliğinin bir yansımasıdır. Bu yeni kadın tipi, erkek açısından hep bir "bilmece" ya da bir "muammadır". Dolayısıyla bu özellik erkek karakterin, kadını, kadınlıkla ilgili olguları hiç tanımadığını yüzüne vuran temel bir durumdur. Eril bakışın kadını daha çok anlaması gerektiği düşüncesiyle kadına yüklenen en önemli özelliktir. Bu bakımdan da aslında kadın direncinin belirleyici öğelerinden biridir. Kadın, bunu bilinçsiz gerçekleştirse de bu yolla erkeğin kadınlıkla ilgili kalıplaşmış mitlerini yıkar, onu bu konuda daha fazla düşünmeye zorlar. Gizemlilik, kadın mizacının doğal bir uzantısı gibi sunulsa da, kendisine biçilmiş rollerle uzlaşamayan kadının içsel olarak geliştirdiği bir tepki biçimidir. Kadın, üzerinde yaratılan baskı mekanizmalarına doğal bir tepki olarak gizemlilik, kendi içine kapanıklık gibi yansımalarla yanıt vermektedir. Tanzimat romanının çekici ve gizemli "meşum kadın" tipi de bu anlamda evrilerek, gizemliliğini ideal kadına kaptırmıştır. Meşum ama güzel ve çekici kadın, cehaletin kurbanı; gizemli ve yalnız olan ideal kadın ise erkeğin gözünde daima bir "muamma"dır.

Güzide Sabri Aygün'ün *Nedret* (1922) romanında, aynı ismi taşıyan başkarakter, çok güzel ve gösterişli bir kadın olmamasına karşın, çevresindeki erkeklerde derin etki bırakan bir özelliğe sahiptir. Bakanda daha çok bakma isteği uyandıran dış görünüşünün ve çevresine yaydığı hissiyatın, cazibeli ama aynı zamanda tehlikeli bir his olduğu vurgulanır. Kadın karakterin çevresinde yarattığı algı, "Sesinde ahenkli bir hüzün, gözlerinde esrarlı bir mana var. İnsan boyuna bakmak ve dinlemek istiyor... Doğrusu çok cazibeli, çok tehlikeli" (98) sözleriyle ifade edilmiştir.

Fatma Aliye Hanım'ın *Enîn* romanında güçlü bir yan karakter olarak çizilen Feharne, kadın erkek tüm insanlar üzerinde gizemli bir etki yaratır. Göz ve bakışlar, kadının gizemliliğini yansıtan en önemli faktörlerdir: "Lâkin insan durup da onun gözlerine bakamıyor. Hele kendisi baktığında insanın üzerinde herkesin baktığından başka bir etki bırakıyor" (2). Çevresi tarafından "acayip bir şey", "acayip bir güzellik" (2) şeklinde yorumlar yapılır. "Mavi ile yeşil

renkte tanımlanamayacak kadar güzel renkteki gözlerde ne kadar çeşitli renk ve anlaşılamayacak ne kadar mana vardı. Genç kızın zekâsını, anlayışını, vakarını sanki hep bu gözler çıkarıyordu" (21).

Halide Edib'in romanlarındaki kadınların da genellikle ne düşündükleri ve bir sonraki adımları, erkekler tarafından tahmin edilemez. Edib'in kadın kahramanlarının içine kimseyi sokmadıkları, kendilerine ait bir dünyaları vardır. Kadınların bağımsız yapıları, diğer karakterler üzerinde önyargılı bir şaşkınlığa neden olsa da erkekleri âşık eden asıl bu gizemli tavırları ve kendine özgü kişilikleridir. *Yeni Turan* romanında Kaya'nın en önemli özelliklerinden biri erkekler üzerinde merak uyandıran ve aynı zamanda korkutucu bir karakter olmasıdır. Korkuya neden olan asıl öğe ise Kaya'nın baskın bir karakter olması ve erkek karakterler tarafından kolayca kategorize edilememesidir. Bu durum zaman zaman erkek karakterler tarafından "tuhaf" (16) olarak algılanır. Kaya'nın kendine ait iç dünyasını dikkatle koruması ve hiçbir erkek karakteri bunun içine sokmaması, kadının da kendisine ait bir hayatı olduğunu ifade eder. Kaya, "karanlık ve tehlikeli bir saha gibi kendine kimseyi yaklaştır[maz]" (60). Bilgeliği, derinliği ve gizemliliği nedeniyle çevresindeki tüm erkekler ona hayrandır. Kaya, dava adamları dahil olmak üzere bütün erkeklerden üstün bir karakter olarak çizilmiştir.

Gizemlileştirme ve kadın kimliğinin kurgulanışı bakımından Halide Edib'in diğer romancılardan farkı, erkek karakterlerin en başta etki alanına girdikleri kadınların üzerlerindeki nüfuzundan rahatsız olmaları ve bu etkinin varlığını reddetmeleridir. Bu nedenle en başta hayran oldukları kadınları kötülemeye çalışırlar. Gerçekte ise bu çaba, kadının etki alanından korkup onu yok sayma girişimidir.

Handan romanına baktığımızda da benzer şekilde Refik Cemal' in Handan'ın neler düşündüğünü çözemediğini, merakın giderek bir saplantıya dönüştüğünü görürüz: "[B]enim ruhumda bu şekilde bir silsile-i efkâr ve ihtisasattan [hislenmeden] başka bir şey yokken onun dimağının arkasında, ruhunda bilmem daha şahsiyetlerinin nerelerinde meçhul fezalar [korkular], hayatlar, benim bilemeyeceğim şeyler var!" (36-37). Handan'ı sevmek "müstevli [salgın] bir hastalık gibi"dir (177). Refik Cemal'in Neriman'la evliliği, en başta

"saadet" ve "huzur" üzerine kurulu gibi görünse de zihinsel anlamda birbirlerini tamamlamamaları, kurdukları ilişkideki en temel eksiklik olarak açığa çıkar. Bu eksiklik, daha evliliğin en başında kendisini belli etse de Refik Cemal'in Handan'la kuracağı "fikir arkadaşlığı", bu eksikliği bir uçuruma dönüştürür. Neriman'ın gözleri "saf" ve gölgesiz"dir (16). Hareketleri tahmin edilebilir olduğu için güven verici ama Handan'la karşılaştırıldığında gizemsiz ve düz bir karakterdir. Romanda Refik Cemal buna işaret edercesine Neriman ve evliliğini zihninden her geçirişinde "yeknesaklık", "aynılık", "tekerrür" (19) gibi sözcükler kullanır.

Yazarın *Raik'in Annesi* romanında Refika'nın çevresinde yarattığı algı, gizemli ve anlaşılmaz olduğu yönündedir. Özellikle de yakın çevresindeki erkekler onu, "Bu kız yalnız kocası için değil hepimiz için bir bilmece" (169) şeklinde tanımlarlar. Romanın anlatıcısı ve olgun karakteri Siret de ilk andan itibaren Refika'nın derin etkisi altına girer. Kadının gizemliliği ve tam olarak anlaşılamaması, ona karşı saygı uyandırırken sonraki adımının ve yapacaklarının kestirilememesi erkek karakterler üzerinde tedirginlik yaratır. Kadın ne kadar ideal özellikleri kendisinde toplasa da anlaşılması güç olan ve ne yapacağı kestirilemeyendir. Yazarın *Heyûlâ* romanındaki Ziya karakterinin dediği gibi "kadınlık daima bir muamma!"dır (105).

Son Eseri romanında Feridun'un Kâmuran'la ilgili yaptığı benzetmeler, kadın karakterin gizemli yapısına vurgu yaparak onu yüceltir. Feridun, Kâmuran'ın hayatına girişini, inancı olmayan bir adamın gönlüne ilahi bir haberin gelmesine ve Mesih'in nefesiyle ölü bir vücuda yeni bir ruh aşılamasına benzetir (80). Kâmuran'ın hayatına girmesiyle birlikte Feridun'un kadına olan üstten bakışı değişir, kadınlık bir süre sonra gözünde yücelttiği bir olgu haline dönüşür. Sevdiği kadını zaman zaman Havva'ya, zaman zaman Meryem'e benzetir: "Adem'i cennetten kovduranın Havva olduğunu söylerler. Ben derim ki, insanı bir tek tekrar kalp ve fikir cennetine eriştirebilecek kudret kadındır" (82). Manevi aşk teması, Feridun'un Kâmuran'a yazdığı mektuplarda da karşımıza çıkar. Bu mektuplarda Feridun, Dante'nin Beatrice'e duyduğu "saf aşk" imajını kullanarak yine ulvi aşka gönderme yapar. Genç adamın Kâmuran'la

bir şeyler yaşamasına engel olan nedenlerden biri de vicdanıdır. Romanda bu vicdanı, kızı Nerime temsil eder. Nerime, Feridun için kişinin kendisini bencilliklerden sıyırıp başkaları için yaşamasını ifade eder. Bu nedenle Feridun'un Kâmuran'a duyduğu saf aşkın da önemli bir parçasıdır. Manevi aşk ise sonunda "fedakârlık"ı ve "bencillik"ten sıyrılmayı gerektirmiştir:

> Aşkımız fânilerin ölçüsüyle saadet denilen şeyi bilemedi. Fakat o bana sevinçten de, gözyaşından da çok süren, mühim olan bir şey verdi. Beni "ben" dediğim zalim ve küçük şeyden kurtardı. Başkaları için yaşamanın insanlığın tek hedefi, ferdin vasıl olacağı son merhale olduğunu bana öğretti. Ve işte ben o merhaleye doğru gidiyorum. (182)

Feridun, romanın başında daha kibirli ve kendisini düşünen bir karakterken bu bencilliğinden aşkla kurtulur. Fakat bunda Kâmuran'ın kendisine tuttuğu aynanın önemli bir payı vardır. Genç kadın Feridun'a gönderdiği mektuplarda bencilliğine vurgu yaparak kendisiyle yüzleşmesini sağlar. Feridun, evli olduğu için hem ayrılmaktan korkmakta hem de Kâmuran'a olan aşkından vazgeçmemektedir. Kadın karakter ise kendisini zor duruma sokan bu ikiyüzlü davranışı, statüsünü bozmak istemeyen tutumu reddettiğini açık biçimde dile getirir. Sonuç olarak Feridun hem karısı Mediha hem de Kâmuran aracılığıyla kendi tanımadığı yüzüyle karşılaşır: "Maddî, ateşli ve biraz da hayvan bir erkek. Ben işte bu..." (55). Bu, tanımadığı ya da yüzleşmek istemediği tarafında daha bencil, güdü ve arzularıyla hareket eden bir adam vardır. Kâmuran ise bu "erkek bencilliği"nden giderek arınmasını sağlayacak kişidir romanda. Feridun Hikmet'in yanı sıra Kâmuran'ın da bu aşkla birlikte dönüşmeye başladığını görürüz.

Sonuç olarak kadın yazarlar, hemcinslerinin üzerlerindeki baskıları anlatmak amacıyla çeşitli stratejiler geliştirmişlerdir. Gizemlileştirme, bu stratejilerin başında gelmektedir. Kadın imgesinin anlaşılmazlığı, bir yandan estetikleştirme amacı güderken ciddi bir sorunun varlığını da üstü kapalı biçimde sezdirmektedir: Bu da olduğu ile olmak istediği arasında kalan kadının konumudur. Bununla birlikte Tanzimat romanının çekici ve gizemli "meşum kadın" prototipi evrilmiş, gizemliliğini ideal kadına devretmiştir. Kadın, bu gi-

zemli imgesine uygun biçimde erkek için bir bulmaca, izlenilmesinden haz duyulan bir varlıktır.

4. Histerik Erkekler, Melankolik Kadınlar

Melankoli ve histeri, Cumhuriyet öncesi kadın yazarların romanlarında karakterlerin en belirgin ruhsal özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkar. Karakterlerin ruhsal olarak hastalanmaları, toplumsal normlarla kendi arzuları arasında kalmalarının, yaşadıkları çelişkilerin ve duygularını bastırmalarının bir sonucudur. Fatma Aliye Hanım'ın *Enîn* ve *Udî*, Emine Semiye'nin *Bîkes* ve *Sefalet*, Fahrünnisa' nın *Dilharâb*; Halide Edib'in *Mev'ud Hüküm*, *Seviyye Talip*, *Yeni Turan* ve *Raik'in Annesi*, Güzide Sabri Aygün'ün *Yabangülü* ve Suat Derviş'in *Kara Kitap* adlı yapıtları buna örnektir.

Susan Sontag, *Bir Metafor Olarak Hastalık* adlı çalışmasında "hastalıkların daima bir toplumun bozuk veya adaletsiz olduğunu göstermeye yönelik metaforlar olduğunu ve hastalık imgeleminin, toplumsal düzenden duyulan kaygıyı ifade etmek için" kullanıldığını belirtir (77). Julia Kristeva'nın *Kara Güneş*: *Depresyon ve Melankoli*'de vurguladığı gibi insanın ruh hali başlı başına bir dil olarak kabul edilebilir. Dolayısıyla melankoli, histeri ve hastalığı, duyguların bedensel metaforlarla dile getirilmesi anlamında kültürel bir izlek olarak ele almak mümkündür. Türk Dil Kurumu sözlüğü melankoliyi, "hüzün" ve "kara sevda" olarak, histeriyi ise "duyu bozuklukları, çırpınma, kasılmalar ve bazen inmelerle kendini gösteren ruhsal bozukluk" olarak tanımlıyor. Serol Teber'in *Melankoli*: *"Normal Bir Anomali"* adlı çalışmasında dediği gibi "Melankolik yaşam, özünde hep toplumsal ve varoluşsal bir eleştiri taşımış[tır]" (352) ve "baskıcı toplumlarda genellikle bir başkaldırı olarak ortaya çıkmaktadır" (302). Histeri ise gündelik dilde ve kültürel bağlamda kullanıldığı zaman çoğunlukla duygusal aşırılıklardan kaynaklı duygudurum bozukluklarını ifade etmek amacıyla kullanılmaktadır. Burada histeri ve melankoli arasında ortaya koyulan fark, roman karakterleri üzerinden "farkındalık", "rasyonalite" ve "sağduyu" gibi kültürel kavramlarla ilişkilendirilerek sorunsallaştırılmıştır.

Melankoli, histeri, delilik ve hastalık, tarihte de uzun bir dönem kadınla özdeşleştirilen olgular olarak düşünülmüştür. Claire Kahane, *Passions of the Voice* (Sesin Arzuları) adlı kitabında histerinin özellikle 19. yüzyılda salgın bir hastalık şeklinde önemli bir yer işgal ettiğini söyler. Viktorya dönemi kadın edebiyatçılarının metinlerinde baskın bir şekilde yer alan histerinin, modernleşmeyle ilgisi olduğu da bazı eleştirmenlerce savunulmuştur. Bu noktadan hareketle histerinin aslında dönemsel değişmenin sıkıntısına işaret ettiği şeklinde çeşitli tespitler yapılmış, histeri politik ve entelektüel dönüşümün simgesel bir yansıması olarak da görülmüştür. Cumhuriyet öncesi yazılmış kadın romanları açısından melankoliyi ağırlıklı olarak kadınlarla, histeriyi ise erkek karakterle ilişkilendirmemin ana nedeni, kadın yazarlar tarafından yapılan bilinçli bir rol değişikliğine dayanıyor. Bu, biraz da melankolinin kişisel derinlik, gizem ve toplumsal çatışmayla eş tutulurken histerinin kişisel zaafları şeffaflaştırması, algı olarak deliliğe daha yakın duruşundan kaynaklanır. Yazar kadınlar çoğu zaman daha sofistike ve estetik bir algıya sahip olan melankoliyi sahiplenirken erkek imgesine histeriyi yakıştırmışlardır. Melankoliklik, kadınlık bağlamında çoğu zaman bir tavra ve uzlaşmazlığa işaret eden bir dil iken erkek karakterlerde gözlemlenen histeri, sevgi objesinden ayrı kalma ile başa çıkamayan bireyin, iradesinin giderek yok olması, rasyonellik bağının koparak benliğinin sevgi objesinin karşısında parçalanması sonucu dışa vurduğu ruhsal taşkınlıklar şeklinde yorumlanabilir. Romanlarda melankoli, histeri ve bu ruhsal durumlardan kaynaklanan hastalıkların, hem kadın hem de erkek karakterler dolayımında zaman zaman iç içe girdiğini, yer değiştirdiğini ve sınırlarının muğlaklaştığını belirtmek gerekiyor. Fakat burada melankoli ve histeri şeklinde bir ayrım yaparak vurgulanmak istenen, kadınların bu ruhsal durumlarının daha girift nedenlerle örüldüğünü, erkeğin hastalanma nedeninin ise ağırlıklı olarak sevgi objesinin saplantı haline getirilmesiyle ilişkilendirildiğini, yani karşı cinse odaklandırıldığını göstermektir. Serol Teber, *Melankoli: "Normal Bir Anomali"* adlı kitabında, melankolik insanın, özbenliğinin zamanı ile dış dünyanın zamanı arasındaki farklılaşma sonucu sürekli içi boşalmış bir şimdiki

zamanı yaşamaya mahkûm oluşundan ve bu durum sonucu çektiği acıdan söz eder: "Toplumsal olanakların yitirildiğinin, ütopilerinin bittiğinin görülmesi/sanılması sonucu, varoluşun yokoluşa dönüşme sürecinin acısı ve korkusu yaşanmaya başlanmaktadır [...] Yaşam anlamsızlaşmakta, varoluşun anlamı kalmamakta[dır]" (255). Kişinin, çeşitli baskı mekanizmalarıyla insan ilişkileri bozuldukça, bu durum insanı yalnızlaştırmakta, kendi içine dönmeye itmektedir. Yalnızlık ve içe dönme, yoğun baskı ve vicdan ile duyguların bastırılması sonucu ortaya çıkarak romanlarda da kişiyi melankoliye sürüklemektedir. Erkek karakterlerdeki histeri ve sevgi objesini saplantı haline getirme sonucu gelişen obsesyon ise sevilen kişiyle birlikteliğin imkânsızlaşması ve kişinin bu durumla başa çıkamaması sonucu ortaya çıkar. Dolayısıyla hastalıklar genellikle çatışma ve bastırma kaynaklıdır. Şiddetli nöbet, aşırı titreme ve kasılma anlamına gelen geçici ıspazmoz, bilinç kaybı, konuşma bozuklukları ve bu gibi duygudurum bozuklukları, sık görülen semptomlardan bazılarıdır. Karakterlerde yaşam karşısında isteksizlik, insanlardan ve sosyal ilişkilerden uzaklaşma gibi eğilimler görülmekte, bu durum sinir krizleri, sık sık bayılma, ateş, sayıklama, halüsinasyon görme, bilinç ve belleğin kısa veya uzun süreli yitimi, karakter değiştirme gibi çeşitli duygusal reaksiyonlarla pekişmektedir.

Fatma Aliye Hanım'ın *Enîn* romanında, yan konaktaki Feharne' yle evlilik hayalleri kuran Rıfat, sevdiği kadının evleneceği haberini alınca onu tamamen kaybetmenin acısıyla başa çıkamayıp hastalanır ve histeri nöbetleri geçirir. Ateş, halsizlik, titreme, sinir nöbetleri ve vücut kasılmalarıyla hastalığın ilerlediği görülür:

> Delikanlı kaskatı kesilmiş, yüzünün ve ellerinin etleri büzülmüş, büzülüp de sanki kemiklere sarılmıştı. Burnunun, yanaklarının kemikleri yüzünün şeklini gösteriyordu. Etlerin büzülmesi, derinin de büzülerek kıvrılmış parmaklara sarılması garip bir manzara oluşturuyordu. Burnundan kulaklara doğru derileri gerilmiş, çene ile kulak hizaları da aynen o hâli almıştı [...] Parmaklar birbirine geçmiş, eller garip bir vaziyette bükülmüştü [...] Hareketsiz, donmuş bir cisim gibi kalmış olan Rıfat hiç kımıldamıyor, büzülmüş, çekilmiş kollar, ayaklar öylece duruyordu. Doktor bir makas istedi, elbiseleri kesti, yalnız iç çamaşırlarını bıraktı [...] İpek fanilanın düğmelerini söküp göğsü ovuşturmaya başladı. Bir süre sonra kollar ve dizler

gevşemeye başladı [...] Doktor hemen ufak şişelerin birinden bir kaşık ilaç aldı. Rıfat'ın dişlerini aralamaya muvaffak olarak ağır ağır ağzına akıttı. Kısa bir süre sonra hastanın gözkapakları kıpırdadı, elleri, ayakları çözüldü. (69-72)

Hastalığının şiddeti ve akşam nöbetlerinin artmasıyla Rıfat kan tükürmeye başlar ve karakterde ölüm isteği hâkim olur. "İki ay yatağa esir" (75) olarak yaşadıktan sonra hane halkının kendisine söylediği yalanlarla düzelir. Romanda kadın ve erkek karakterler arasında da rasyonellik bağlamında bir karşıtlık ilişkisi kurulmuştur. Nişanlısının kendisini aldatması üzerine Sabahat, kendisine yeniden bir hayat kurarken Rıfat, sevdiği kadından ayrı kalma durumuyla başa çıkamamıştır. Her ne kadar Rıfat'ın bu durumu şairâne ve hayalperest tarafıyla ilişkili olsa da kadın direncine ve rasyonel tavrına vurgu yapılmıştır.

Güzide Sabri Aygün'ün *Yabangülü* romanında da erkeğin karşılıksız bir aşk sonucu hastalanırken kadının yeni koşullarına uyum sağlamada daha becerikli olduğunu görürüz. Leylâ ile Feridun'un aşkını konu alan romanda sevdiği kadının başka bir adamla evlenmesi, Feridun'u hastalandırmıştır. Kadın karakter de acı çekmesine karşın yeni hayatına uyum sağlamaya çalışırken Feridun için başa çıkamadığı bu durum, Leylâ'yı bir saplantı haline getirmesine neden olur. Bunun sonucunda da histeri krizleri geçirerek hastalanır. Karakterinde de bazı olumsuz değişimler gözlemlenir, ardından bellek ve bilinç kaybıyla hastalığın dozu gitgide artar: "Bazen çılgın bir neş'e ile çırpınır, söylenir, bağırır ve gülerken birdenbire söner, susar, dalar ve giderdi. Zaman oldu ki saatlerce ağlardı" (67). Annesi Feridun'un durumunu şöyle anlatır: "Her hafta gidiyorum. Bazı defa beni tanıyamıyor. Kim olduğumu soruyor. Bir gün ağlayarak doktorlara rica ettim, acaba bu hâl bir cinnet emaresi mi diye sordum, beni temin ettiler. İspirtonun tesiriyle dimağında biraz zâf olduğunu daima unutkanlık içinde bulunduğunu, dikkat ve ihtimam neticesinde iyileşeceğini söylediler" (102-3). Romanda kadın ve erkek karakterler arasındaki temel fark, kadının rasyonelliğini kaybetmeden başına gelen olaylarla mücadele edebilme gücü ve uyum sağlayabilme yetisidir. Leylâ, genç kızlığından itibaren üvey annesi

ve Feridun'un annesi yüzünden dışlanarak ve horlanarak büyümüştür. Dolayısıyla erkenden olgunlaşmış bir karakterdir. Bu tür yaşam deneyimleri açısından Feridun'dan daha deneyimli olması, sevmediği bir adamla da olsa yeni yaşamına devam etmek için çaba göstermesine yardımcı olmuş, Feridun ise ilk defa sevgi objesinin kaybıyla karşılaştığı için buna tahammül edemeyerek hastalanmıştır.

Emine Semiye'nin *Sefalet* adlı romanında Sabite'ye âşık olan Müştak, sevdiği kadından olumsuz yanıt alınca bilincini kaybedecek kadar hastalanır:

> Tabipler bu dehşetli sükût devam ederse, dimağ-ı fiilini icradan muattal kalacağı [düşünce gücünü kaybedeceği] cihetle hastanın şule-i zekâsı kâmilen sönüp abdal olacağını söylüyorlardı [...] Müştak'ın tırnakları kerih [iğrenç] bir surette uzamış, müthiş nazarı daima bir noktaya münhasır olup [takılıp] kalmıştı [...] Tebdil-i havanın maddeten bir yardımı olduysa da, manen hiçbir faydası görülmedi. Bîçare Müştak, bütün gün çamlar arasında mütefekkir [düşünceli] bir hâlde imrâr-ı vakt ediyordu [vakit geçiriyodu] İhtimal ki Müştak söyleneni işitiyorsa da, mazmununu [manasını] anlayamıyordu. (80)

Müştak'ın gördüğü halüsinasyonlardan biri ise şöyle tasvir edilir:

> Müştak eğilip ka'r-ı girdaba [girdibanın dibine] nazar etti. İçinde kubhu'ş-şekil mahlûkat-ı mahûfe ma'rûz-ı enzarı oldu [çirkin şekilli korkunç mahlûklar gözüne çarptı] Alınlarında kara ve iri hurufatla "sefahat" kelimesi yazılmıştı [...] Sonra Sefile kanatlanıp uçmaya başladı. (88)

Romanda, Sabite'nin eski nişanlısı Hayati'nin de sevdiği kadını para uğruna terk etmesi nedeniyle duyduğu vicdan azabı sonucunda hastalandığını görürüz. Giderek hastalığının şiddeti artar, halüsinasyonlar görmeye başlar ve şiddetli bir hummaya tutulur:

> Hayati hissettiği acıdan dehşetle haykırıp bayıldı. Hayati Bey ihtilâcât-ı dimâğiyesinden mütevellit [zihnî çırpınmaları sebebiyle] evhama kapılarak, pencerenin kenarında hayli müddet mebhut [şaşkın] kalmıştı. Kesbiye'nin okşamak nevinden başına dokunmasını, Sabite'nin elindeki fanusu başına atmış zannederek bayılmıştı!.. Hayati leyle-i zifafta [zifaf gecesi] müptela olduğu humma-yı dimâğiyeden [zihnî hummadan] ancak yirmi yedinci gün kendine gelebilip, yakasına sarılmış olan pençe-i ecelden Kesbiye'nin müdavât-ı ciddiyesi [ciddi bakımı] sayesinde kurtulmuştu. (160)

Romanda pek çok şeyin sürekli değişimine tanık oluruz. Sabite ve birlikte yaşadığı diğer iki kadın önceleri varlık içindeyken miras yüzünden mahkemelik olup büyük bir yoksulluğun içine düşerler. Ekonomik durum ve yaşam koşulları dengeli ve düzenli değildir. Aynı şekilde erkek karakterlerin de sürekli ruh hallerinin ve kararlarının değiştiğini görürüz. Romanda tek sabit kalan şey, Sabite ve sahip olduğu erdemlerdir. Emine Semiye Hanım, kadın karakterin dengeli, kararlı tutumlarına karşılık çevresindeki değişkenliği erkek karakterler üzerinden vermeye çalışmıştır.

Erkek benliğinin kadın karşısında parçalanışına başka bir örnek ise Suat Derviş'in *Kara Kitap* (1920) adlı romanıdır. Kitapta ölümcül bir hastalıkla mücadele eden Şadan'ın son günlerine ve ona karşılıksız duygular besleyen, çirkin ve kambur bir adam olarak tasvir edilen Hasan'ın hikâyesine yer verilir. Mekân ile insan psikolojisi arasında sıkı bir ilişki kurulmuştur. Konakta yaşayan insanların ruh halleri ve aralarındaki iletişimsizlik ele alınmıştır. Şadan karanlığı, eskiliği ve sükûnetiyle ölüm kokuyor diye nitelediği konaktan ayrılıp İstanbul'a gitmeyi, yaşıtlarıyla olmayı arzular. Hasan konaktan ve kendisinden şöyle söz eder:

> Bu evin içindeki insanlar pek sıkıcı. Zavallı annen matemiyle solmuş, kavrulmuş; dayın küflenmiş kütüphanesinin ihtiyar bir kurdu; beyaz sakalı, bezgin vücudu, eski odası, eski kitapları, eski düşünce ve itikatlarıyla evvel zaman şeylerini hatırlatan, eski şeylerden bahseden bir eskilik; bense yalnız bir kere bakıldıktan sonra göz çevrilecek bir çirkinlik, kırmızı saçları, yeşil kirpiksiz gözleri, kısacık boyu... ile bir cüce, bir kambur... (26)

Romanda betimlendiği üzere Hasan'ın bedeninden duyduğu tiksinme duygusu, aşkına karşılık bulamadıkça artar ve Şadan'ı zamanla büyük bir saplantı haline dönüştürür; çareyi ise yaşamına son vermekte bulur. Kendisi yüzünden intihar ettiğini bilen Şadan ise vicdan azabı içinde, halüsinasyonlar görerek ölür:

> Gözlerimi yavaş yavaş açıyorum. Neredeyim? Kollarımı kımıldatıyorum. Omuzlarım ağrıyor. Başımı çeviriyor, bakıyorum. Bir halının üzerinde yatıyorum. Ellerim, kollarım buz gibi; üşüyorum, titriyorum. Gözlerimi, kızıl bir güneş ışığıyla aydınlatan bu odayı süzüyorum. Yavaş yavaş hatırımdaki bulanıklık kayboluyor. İlk önce odayı, sonra Hasan'ı, Hasan'ın söy-

lediklerini hatırlıyorum. Bağırarak yerimden kalkıyor, kapıyı açıyor ve bütün sesimle herkesi çağırıyorum. (61)

Halide Edib'in 1917'de *Yeni Mecmua*'da tefrika edilen, 1918'de kitap olarak yayımlanan *Mev'ud Hüküm* romanında ise delirmesi beklenen kadının değil, akıl timsali bir dava adamının histeriye tutulup karısının katili olduğunu görürüz. Avrupa'daki eğitimi bitince İstanbul'a dönen ve iki yıl içinde en tanınan doktorlardan biri haline gelen Kasım Şinasi, romanın başında "ideal" bir erkek olarak sunulur: Sakin, azimli, çalışkan bir kişidir ve en önemlisi de bir "dava adamı"dır. Yengesinin üvey kardeşi Sara'yı tanımasıyla bu gizemli ve melankolik görünümlü kadına ilgi duyar; ardından kocası Sururi'nin ölmesi üzerine zor durumda kalan genç kadınla evlenir. Fakat daha önce yaşadıkları yüzünden Sara, sinirleri zayıf bir kadındır. Ayrıca annesinin geçmişte geçirdiği sinirsel rahatsızlıklar sonucu çıldırması onda kendisinin de bu mirası devralacağı şeklinde travmatik bir korku yaratmıştır. Kasım da karısının bu korkusunu bildiği için Sara'nın aklını yitirmesi durumunda yaşamını kendi elleriyle sonlandırmaya karar vermiştir. En başta rasyonelliğin ve olgunluğun simgesi olan karakter, Sara'ya tutkusu arttıkça sağlıklı düşünme yetisini yavaş yavaş yitirir. Kabul ederek evlendiği Sara'nın kişiliğini, zaptedemediği aşkı yüzünden silmeye çalışır:

Kasım'ın ona, kollarından göğsünden taşan, ruhunun ve vücudunun kanmayan iştahı ve isteğiyle atılması ile öldürünceye kadar, boğuncaya kadar sıkmak, parçalamak için yandığı anlar oluyordu. İşte sükûnet ve iradesini paçavraya döndüren bu kadınla bir hayat arkadaşlığının, gereken sessizlik ve yalnızlığı için fazla tehlikeli ve güzel olduğunu düşünüyordu. (111)

Sururi'nin kardeşi Kâmi'nin hayatlarına girmesiyle kıskançlığın dozu daha da artar; sevgi, yıkıcı bir hal alır ve kıskançlık bir süre sonra bencilliğe dönüşerek yaşamlarını kaçınılmaz bir felakete sürükler. Balkan Savaşı'ndayken karısının kendisini aldattığına inanan Kasım, olayları sorgulamadan, en başta tasarladığı gibi aşırı dozda morfin şırınga ederek Sara'nın ölümüne neden olur. Romana adını veren "mev'ud hüküm", erkekte olan bu karar mekanizmasını ifade eder. Verilen karar, ilkel bir dürtü olan kıskançlık sonucu olsa

da aslında toplumun geneline yayılmış olan önyargıyı ve koşullanmış duygusal tutumu temsil eder. Kasım Şinasi kıskançlık dürtüsüne yenildiği halde karısının ruhsal hastalığını gerekçe göstererek ölüm kararını kendi zihninde meşrulaştırmıştır. Dolayısıyla aslında karısının yaşama hakkını da kendisinde görmüş ve kendisini bir karar mekanizması olarak konumlandırmıştır. İnci Enginün'ün *Halide Edib Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi* adlı çalışmasında dediği gibi roman, "kıskançlık gibi çok ilkel bir duygunun, Kasım gibi Batı ölçüleriyle yetişmiş, müsbet kafalı, dengeli bir insanı bile nasıl tesiri altına al[dığını]" (176) işlemiştir. Kasım Şinasi, bir doktor ve eğitimli bir erkek olarak romanın en başında akıl ve sağduyunun simgesi iken kıskançlık duygusuyla rasyonel tutumunu yitirmiş, salt duyduğuna inanıp görünenin ardındakini araştırmaması, onu geri dönüşü olmayan bir felaketin nedeni haline getirerek karısının katili yapmıştır. Roman bu bağlamda rasyonelliğin ve sağduyunun, kadın söz konusu olduğunda nasıl yitirilebileceğine vurgu yapmaktadır. Hasta olarak nitelendirilen bir kadının neler yapabileceğinin tahmin edilememesi durumu, erkek karakterleri tedirgin etmiştir. Çünkü var olan düzeni alaşağı edebileceği korkusu yaratmıştır. Sara, ne yapacağı öngörülemeyen karakteriyle Kasım açısından tehdit edici bir varlığa dönüştüğü için olaylar bu noktaya varmıştır.

Romanda, hastanelerin kadınlarla dolup taşması üzerine iki doktor tarafından yapılan saptamalar, kadınların bu toplumsal koşullarda çöküntüye uğrayan ruh hallerini ortaya sermesi ve toplumsal bir bozukluğu göstermesi açısından anlamlıdır. Halide Edib, doktor karakterlerine yaptırdığı toplumsal analizle kadınların ruhsal hastalıklarının temelinde kadınların baskı altında oluşlarının ve yalnızlıklarının yattığını dile getirmiştir. "Sosyal hayatın azlığı, eve kapanmışlık, evlenme şartlarının fenalığı", bunun nedenleri olarak gösterilir. Bu nedenlerden en öne çıkanı ise eş faktörüdür:

> Bunların en fenası kocaların fenalığıdır. Bilmem, sosyal devrim denilen şeyi geçirirsek erkeklerin kadınlara karşı görüşleri değişir mi? Pek sanmıyorum. Bizde erkeklerin fakir kısmı karısını döver; orta kısmı baskı yapar, eve kapar, zengin sınıfı ilgisizdir, pek açık ve ilgisizce aldatır, çapkın ve kumarbazdır... Tabiî bunların hepsi kadınları hasta yapmak için birer se-

beptir. Verem, sinir yüzde doksan dokuzunda kökleşmiş bir hâldedir. Sonra bu hastalıklar onlarda tedirgin edici bir duygululuk yapar, kendileriyle çevrelerini ilgilendirmek istekleri hastalık derecesini bulur. Aşk dönemini ayrı tutuyorum. Çünkü o pek kısa bir zaman içindir. Bundan başka zamanlarda kadınlarla biricik ilgilenen insanlar –hasta oldukları vakit– doktorlardır. Bu ruh hâlinde olan insanlar tabiî kendileriyle meşgul olunan zamanı sevdiklerinden kadınlarımız da doktorlarla ilişki kurmak için hasta olurlar. (29)

Yazarın *Seviyye Talip*, *Yeni Turan* ve *Mev'ud Hüküm* gibi diğer romanlarında da kadının başkaları tarafından sürekli gözlenen bir kişi olması ve bu nedenle de yargı mekanizmasının merkezinde yer alması düşündürücüdür. Üç romanda da erkek kendi hırslarına, arzularına yenik düşüp histerikleşerek karşısındaki kadının yaşamındaki dengeyi bozmuştur. Seviyye Talip, toplumsal algı ve önyargılarla mücadele edip bir kadın olarak göğüslediği sorunların sonucunda sevdiği adamla mutluluğu yakalamışken, anlatıcı yüzünden yaşamı altüst olur. Toplumun geleneksel bakışına karşı aşkından aldığı güçle dimdik duran ve bağımsız bir kadın karakter olan Seviyye, Fahir için bir takıntı haline dönüşür. Gittikçe hırçınlığı, içindeki kin güdüsü artar ve romanın sonunda Seviyye ile zorla birlikte olarak hem kendi hayatını hem de genç kadının hayatını karartır. Anlatıcı, bu halini "yıkıcı bir delilik" (68) olarak tanımlayarak kendisini "paçavra gibi iradesi elinde olmayan bir hastaya" ve "işkence altında inleyen bir zavallı"ya (56) benzetir:

Artık şimdi anlıyor ve şiddetle suçluyordum ki, ömrümde ilk olarak bütün benliğimi alan bir maddi tutkunlukla dehşetli ve çılgın, kemiriliyor, eziliyordum (56) [...] Herkes, bana tuhaf tuhaf bakıyor. Bende sinir hastalığı var diyorlar. Numan sık sık geliyor. Macide, hüzünlü, daima gözleriyle beni izliyor. Bende yalnız kalmak, daima yalnız kalmak isteği var. Soğuyan havalara rağmen, gece gündüz, Çamlıca'nın dağlarında dolaşıyorum. Artık hiç uyku uyumuyorum. Onun hayaliyle beyazlanan ovada, bazen kendi kalbimden, güçsüzlüğümden ürküyorum. Evet, ben zavallı bir hasta oluyorum. (67-68)

Melankoli ise kadının ruh halinin bir parçası gibi verilir romanda. Yazarların biçimsel ve ruhsal olarak tasvirlerindeki ortak dile göre hüzünlü, melankolik bakışlar, soluk yüz, kadının çektiği ızdı-

rabın en önemli yansımalarıdır. Bakışlar ve göz melankolinin olduğu kadar olgunluğun da önemli bir göstergesidir. Ana kadın karakterin sır dolu, manalı bakışları hem onun derinliğine işaret eder hem de yalnızlığının önemli bir yansımasıdır. Önceki bölümde söz edildiği gibi karakterlerin gizemlileştirilmesinde hastalık metaforu elbette zaman zaman estetik amaçlı da kullanılmıştır. Susan Sontag'ın *Bir Metafor Olarak Hastalık* kitabında dediği gibi hüzün, insanı ilginç kılan bir özelliktir ve "hüzün dolu olmak, soylu bir inceliğin ve duyarlılığın göstergesidir" (36). Hüzün, aynı zamanda karakterlerin duyarlılığını gösteren bir olgudur. Kadın karakterler, estetik açıdan hastalıklar yoluyla ilginçleştirilip diğer karakterlerden farklılaştırılırken erkek karakterlerin histeri ya da diğer hastalıklarla ilişkisinde daha farklı bir durum vardır. Hastalık metaforu üzerinden erkeklerin "zayıf" tarafları ve kadın karşısındaki çelişkili durumları anlatılırken kadın söz konusu olduğunda melankoli ve hastalık, estetik amacını aşarak toplumsal bir eleştiriyle birlikte kadınca bir savunma refleksine ve kadın direncine dönüşür.

Genel olarak kadın yazarların ele aldığı iki tür melankoliden söz edebiliriz: Birincisi hemen hemen tüm kadın yazarların karakterlerinde görülen, karakterin aile, çevre, eş, akraba, toplum ve gelenekle olan çatışması ve bunun doğurduğu yalnızlıktan kaynaklanan bir melankolidir. Bu romanlarda üzgün görünümlü, düşünceli kadın ön plandadır. Melankoli, salt hüzün ve üzüntü düzeyindedir ve bu durumda kadın rasyonelliğini ve sağduyusunu korumaya devam eder; fiziksel bir hastalanma söz konusu değildir. Buna Fatma Aliye Hanım'ın *Udî*, *Enîn*; Fatma Fahrünnisa'nın *Dilharâb*; Emine Semiye Hanım'ın *Bîkes*; Halide Edib Adıvar'ın *Yeni Turan*, *Raik'in Annesi*; Güzide Sabri Aygün'ün *Yabangülü* romanlarını örnek verebiliriz. Pek çok şeyle birden mücadele etmek durumunda kaldığından, kadın üzerindeki baskı mekanizmaları onu yalnızlaştıran öğeler olarak içine kapanmasına ve zaman zaman melankolik bir ruh haline bürünmesine neden olur. *Dilharâb*, *Bîkes*, *Heyûlâ*, *Yabangülü* gibi romanlara adlarını veren karakterler kadının içinde bulunduğu bu kederli, melankolik ruh halini açıkça yansıtır. Bu yapıtlarda en önemli ortak nokta, kadının melankolik yapısı ile rasyonalite arasında bir

karşıtlık ilişkisi kurulmamasıdır. Melankolik kadın, ruh haline karşın rasyonalitesinden ve sağduyusundan genellikle taviz vermez. Çünkü rasyonellik bağının kopmaması, mücadelenin ve direnmenin önkoşuludur. Dolayısıyla melankoli yeni kadının eklemlendiği değer sistemiyle çatışmaz. Popüler aşk romanlarındaki gibi sevilen kişinin ölümü sonucu oluşan ve estetik bir işlev taşıyan melankoli dışındaki örneklerde bütün yoğun ruhsal durumlar aslında kadının huzursuzluğunun bir yansımasıdır. Romanlarda hastalıkların da benzer ortak özellikleri vardır. Solgunluk, zayıflama, ateş, sinir ve buhran atakları semptomlardan bazılarıdır. Popüler aşk romanlarında şiddetli melankoli kimi zaman vereme de dönüşebilmektedir. Sontag'ın da belirttiği gibi hastalığın mitolojisinden türetilen bir algı söz konusudur. Verem metaforik olarak ruhun hastalanmasıdır. İlginç olan, kadının hastalığı söz konusu olduğunda "veremli hastanın güzelleşip tinsel bir yetkinliğe erişmesi" (22), erkeğin hastalandığı durumlarda ise böyle bir yüceltmenin olmamasıdır. Romanlarda verem ya da diğer hastalıklar ölümle eşdeğer tutulmuştur. Eğer hastalanma söz konusu ise bunun ölümle noktalanacağı kesindir. Çünkü hastalık, kişinin bulunduğu durumun, daha doğrusu çıkmazın bir parçasıdır. Hastalığının temel nedeni psikolojiktir ve üzerinde oluşan baskının yükünü taşıyamamaktan kaynaklanmaktadır. Sontag da edebiyatta verem ile ölüm arasında kurulan ilişkiyi şöyle açıklar:

> Verem edilgin bir ölümün prototipi olarak sunulmuştur. Çoğunlukla bir tür intihar sayılır [...] Vereme yakalananlar tutkulu insanlar olarak betimlenir, ancak canlılık ve yaşam gücünün eksikliği onların belirgin bir özelliğidir. [Verem] metaforu, şehveti, tutkunun taleplerini bastırmayı, yüceltme eyleminin istemlerini ve yüksek duyguların yatağından taşmasına neden olan, ayrıca "ruhun esrikliği" anlamına gelen bir hastalığı ifade etmenin yollarıdır. (29-30)

Sontag, hastalık metaforunun kadın açısından stilize bir imge yarattığını ve zamanla ideal kadın görünümü haline geldiğini söyler:

> "Romantik ıstırap" olarak bilinen yazınsal ve erotik davranış biçimlerinin çoğu veremden ve onun metafor yoluyla dönüştürülmesinden türemiştir. Istırap hastalığın başlangıç belirtilerinin stilize bir biçimde betim-

lenmesiyle romantik bir nitelik kazanmış (aynı şekilde, bitkinlik ve kuvvetten düşme de özleme dönüşmüştür), gerçek ıstıraba boş verilmiştir [...] Çekici bir zaafiyeti, üstün bir duyarlığı simgeleyen veremli görünüm git gide kadınların ideal görünümü durumuna gel[miştir]. (34)

Romanlarda ümitsiz aşk ya da sevgilinin kaybı, karakterlerde derin bir melankoliye neden olur. Buradaki melankoli, kişinin geleceğine dair ümitsizliğini ifade eder. Sevgilinin varlığı ile varoluş anlam kazandığı için kaybında da yaşamın anlamı tümden yitmektedir. Diğer bir melankoli kaynağı ise baskı ve arada kalmışlıktır. Güzide Sabri'nin *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*'nde (1905) Fikret evli bir adama duyduğu imkânsız aşk nedeniyle derin bir melankoliye kapılmıştır. Bu durumla başa çıkamaması şiddetli buhranlar geçirmesine ve melankolinin fiziksel bir hastalığa dönüşmesine neden olur. İmkânsız aşk sonucu Fikret'in sevdiği adamdan tamamen ayrı kalması, geleceğinden de ümidini kesmesi anlamına gelir. Kendi geleceğini kapkaranlık görür ve Nejat'tan uzaklaşmak için sevmediği, kendinden yaşça büyük bir adamla evlenir. Artık "Hayatın lezzetinden ebediyyen mahrum kalan" (22) Fikret için tek bir teselli vardır, o da "zevc[i] olacak vücudun ihtiyar" (35) olmasıdır. Gelecekle ilgili tüm ümidini kaybeden kadın için yaşlı bir adamla evlilik, sessiz ve aşktan uzak bir hayat demektir. Fakat bu sefer de evliliği boyunca başka bir adamı seviyor olması ve kocasının bunu sezmesi sonucu yaşadığı vicdan azabı, kadın üzerinde büyük bir baskı yaratır:

"Zevcimden, bu muhterem adamdan, ye'simi ketmederken [üzüntümü saklarken] ne müthiş azâb çekiyorum. Vicdanım bu azabın bâr-ı girânı [ağır yükü] altında eziliyor. Onun nevâzişkâr ve müşfikâne müsâmahasına [gönül okşayan, sevecen tavrına] karşı ölmek istiyorum. İsticlâb-ı memnuniyetim için bütün fedakârlıklarda bulunuyor, acaba benden ne bekliyor?" (25)

Fikret'in üzerindeki baskı mekanizmaları karakterde yoğun bir suçluluk psikolojisi yaratır. Hissettiği bu baskı, hastalığının ilerlemesinin de en önemli nedenidir. Nejat ise Fikret'i kaybettikten sonra hastalanarak romandaki tabirle "ölüm derecesinde, katiyyen kendisi bilmeyecek bir halde" (145) kalır. Bu romanın devamı olan *Nedret*'te ise Nejat'ın oğlu Nihat, Fikret'in kızı Nedret'e olan aşkı yüzünden

hastalanır. Çünkü daha önce Nedret'i sevmediğini babasına söylemiş ve birlikteliklerine kendisi engel olmuştur. Fakat bu romanda kadın karakter, *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*'ndeki Fikret'e göre çok daha güçlü bir kimliktir. Kızı, annesinin mirasını değil, kendi kurduğu geleceği yaşamayı seçer ve romanın sonunda mutluluğa ulaşır. Güzide Sabri'nin *Münevver* (1889) romanında ise sevgilinin ölümü sonucu kadın karakterin melankolikleşmesi söz konusudur. Bu romanda melankolik hal ve hastalık, estetize edilmiştir. Romanın başkarakteri Münevver, yaşadığı kayıptan sonra yaşamdan tüm ümidini keser ve kendisini ölmeye hazırlar. Hastalık, kendisi için bir kurtuluş, sevgiliye kavuşma anlamına gelir.

Melankoli, Halide Edib'in romanlarında sıklıkla karşılaştığımız bir motiftir. Selma ve Sara, hasta kadına verilebilecek en iyi iki örnektir. *Heyûlâ* romanının başkarakteri Selma, özellikle sonbaharda derin bir melankoliye kapılan, sık sık sinir nöbetlerine tutulan bir kadındır. Hem başka bir adamı sevmesi hem de evli olması yüzünden çektiği vicdan azabı, hastalığının ana nedenidir. Özellikle sonbaharda melankolik halinin nüksetmesi sevgilisinin bu dönemde yanlarındaki konağa taşınmasıyla ilişkilidir. Kocası Selma'yı, "Bizim Selma'nın şairâne yaradılışı vardır. Böyle boş köşelere çekilir [...] Yalnız yatar, yalnız kalkar, hürriyetine dokunulmazsa çok yumuşaktır" (99-102) sözleriyle tanımlar. Selma'nın bu durgun ve sessiz hali romanın baş erkek karakteri Ziya'yı büyüler. Melankolik kadın genellikle sessizlikle ilişkilendirilir. Gerek beden diliyle gerek tavırlarıyla kadının, diğer karakterler üzerinde bir gizemlilik hali yarattığı görülür. Bu sessizlik hali ise aynı zamanda bir korkuya, bilinmeyene ve her an tahmin dışı hareket edebilecek bir kadının eylemlerinin erkek üzerinde yarattığı tedirginliğe işaret eder. Çünkü kadın, hem cezbedici hem de erkeği tedirgin edici bir güçtür. Ziya, Selma'yı gördüğünde hem ondan çok etkilenir hem de ondan korkar: Kadın karakterin gelgitli ruh durumu şöyle betimlenir:

> Hanım sükûtun en cazibeli bir tecellisi. Sanki mahmurluk, dalgınlık bir kadın şeklini almıştı da, her ufak hareketi, her rüyamsı bakışıyla etrafındaki eşyaya bile uyku saçıyor [...] Bu sükût, bu tavır, bu gayrı tabiî güzellik beni hem cezbediyor, hem korkutuyordu. Müthiş bir şüphe zihnimi gıdık-

ladı. Acaba deli mi? [...] Garip bir asabî hastalık, arada buhranlar gelir. Ondan sonra böyle heyûlâ gibi dolaşır, bizi görmez gibidir. Etrafındakilerden habersizdir, geçtiği vakit pek tabiîdir. (100)

Kadın, erkek üzerindeki tedirgin edici etkisine karşın varlığıyla vazgeçilmezdir. Örneğin Selma, Ziya için "gündelik hayattan onu daha yüksek bir âleme çeken" (100) yegâne varlıktır. Kadın karakterin erkeği götürdüğü bu dünyada, onun daha önce hiç hissetmediği bir duygu vardır, "yüksek" ama aynı zamanda hüzün ve keder doludur. *Heyûlâ*, evlilik, gayrimeşru ilişki ve kadın sorunları bağlamında cesur öğeler taşıması nedeniyle yazarın diğer yapıtlarından ayrılmaktadır. Birbirine geçmiş yaralı bir aşk hikâyesini ele alan romanda ilk defa kurgunun merkezindeki bir kadın karakterin yasak bir ilişkiye girdiğini, evli iken sevgilisinden hamile kaldığını ve bebeğini aldırmaya karşı çıkarak çocuğunu doğurduğunu görürüz. Buna karşın başkarakterin yargılanmadan olayların arka planında yatan nedenlerin üzerine gidilmesi önemlidir. Selma, bir yüzünü Batı'ya dönmüş, eğitimli bir kadındır. Heykeltıraş olan ve psikolojiyle özel olarak ilgilenen ilk gençlik aşkı Şahap'ın Selma üzerinde derin bir etkisi vardır. Paris'te baş ağrıları nedeniyle Selma'yı "hipnotizma" ile tedavi eden Şahap'ın kadın karakter üzerindeki etkisi romanda bu şekilde açıklanır. İlişkilerini sürdürebilmek için Selma'nın üzerinde baskı kurarak onu sevmediği bir adamla evlenmeye zorlayan da odur. Evlendikten sonra yasak bir ilişkiye dönüşen aşkları, Selma'nın üzerinde vicdani olarak çok büyük bir baskı yaratır ve hastalanmasına neden olur. Şahap, romanda bencilliğini kadın üzerinde kullanan, üzerine düşen sorumlulukları yerine getirmeyen, kibirli bir adam olarak çizilmiştir. Dolayısıyla ne sevgilisi ne de kocası, gerçekten Selma'yı anlayabilmiştir. Selma, üzerindeki tüm baskıya rağmen çocuğunu aldırmayı reddeder. Doğan çocuk ise kısa bir süre sonra ölür, dolayısıyla aslında hayata gelen simgesel anlamda ölü bir kız çocuğudur. Haşim'in, karısının kendisini aldattığını anlaması üzerine ise olaylar, yargı mekanizmasının devreye girmesiyle daha değişik bir hal alır: Haşim'in "Yoksa sen de mi kadınların faziletine inanan ahmaklardansın" (126) sözüne karşılık Ziya, "Selma kadınların en tapılmaya layık, hatta kusuruna rağmen en

saygıya değeni" (127) yanıtını verir. Kadın, "kusuru"na rağmen asla kötülenmez, hâlâ saygıdeğer ve sevilmeye layık olarak görülür. Bu bağlamda Selma'nın "kabahati", "karşı konulamaz bir tesirin altına girmesi" (127) ile açıklanır. Doğan çocuk sekiz gün sonra ölür. Böylece romanda gayrimeşru ilişkinin ürünü bir çocuğun yaşamasına izin verilmemiştir. Bebeğin kız çocuk olması da bu nedenle anlamlıdır. Bunda yasak bir aşkın ürünü olan bir kız çocuğunun geleceğini iyi temeller üzerine kurmanın mümkün olmayacağı düşüncesi yatar. Buna karşın Selma, ölene kadar Ziya için kadınların en yücesi, en sevilmeye değeri olarak kalmaya devam eder. Çocuğunu kaybettikten sonra kadın karakter aklını iyice yitirir. Görüşmelerinden birinde Ziya, kadını şöyle tasvir eder:

> Ağzı, o kırmızı, canlı dudakları asabi bir kasılmayla büzülmüş, kenarında morumsu bir gerginlik vardı. Nazik boynunda kabaran damarlar, çökük yanaklarına doğru ilerleyen gözlerinin kenarındaki mavimtrak gölgeler, saçlarını o eziyetle buruşan alnına yapıştıran soğuk ter, müthiş sükûnet, nefes almak için tıkayıcı bir güçlükle mücadele ettiğini gösteriyordu [...] Kesik kesik ağlıyordu. Sonra hiç birbirine bağlı olmayan fikirler, cümleler kırık kırık ağzından dökülüverdi. (108-9)

Sonuç olarak melankoli ve histeri, kadın ve erkek karakterde zaman zaman iç içe geçen ve sınırları belirsizleşen bir alana işaret etse de kadınların hastalanma nedenleri çoğu zaman daha girift nedenlere dayanır. Melankoli genellikle hem kadınsal bir tepki hem de kadın direncinin bir göstergesidir. Histeri ise karakterin başına gelen olaylarla başa çıkamamasıyla ilişkilendirilir. Bu iki ruhsal durumdaki asıl farkı oluşturan, olgunluk ve bilinç düzeyidir. Kaybettiği sevgi objesi erkek karakteri rasyonellikten koparırken kadın karakterlerin, başlarına gelen olaylarla mücadele güçleri ve dirençleri daha fazladır. Dolayısıyla erkeğin hastalığı çoğu zaman zaaf ve zayıflıkla ilintilendirilirken kadınların hastalanması, onu baskı altında tutan koşulların bir sonucu olarak doğal bir süreçmiş gibi sunulur.

D. Soğuk Odalardan Sisli Gecelere Yalnız Kadınlar

Özellikle aşkın temel izlek olduğu romanlarda mekânın çoğu zaman önemli bir işlevi vardır. Kadınla bütünleştirilen, bu nedenle huzur ve güveni anıştırması beklenen evin çağrışım alanı, tezat biçimde baskı ve sınırlar üzerine inşa edilmiştir. Buna karşın doğa içindeki mekânlar ise kadınların düşsel ve düşünsel dünyasını daha iyi yansıtan alanlar olarak belirir. Bahçe, koruluk, orman, deniz kıyısı gibi doğayla ilişkilendirilen mekânlar, romanlarda kritik durumların ya da yoğun duyguların doğrudan ya da simgesel biçimde dışa vurulduğu alanlardır. Bunlar genellikle karakterlerin ruh durumlarına, aşk için verdikleri kişisel mücadelelere, arada kalmışlığa ya da simgesel olarak âşıkların birleşmesine gönderme yapan motiflerdir. Doğaya ilişkin öğeler aşkın hem saflığına hem de "karanlık", "bilinmeyen", "gizemli" yönlerine gönderme yapması bakımından kendi içinde bir ikili karşıtlığı barındırır. Hem "el değmemişliği" ve saf güzelliği hem de ne zaman, nasıl davranacağı belli olmayan bir "vahşilik"i çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla ev, genellikle günlük rutine ait bir tekdüzeliği ifade ederken dış mekân dinamiktir çünkü potansiyel olarak başka olasılıklara açıklığı içinde barındırır. Doğa içindeki dış mekânlar aynı zamanda ev içi alana karşıt biçimde kadının kendisiyle baş başa kalabildiği ve düş kurmasına olanak tanıyan bir sığınak görevi üstlenir. Romanlarda doğa, saf ve temiz aşkı, ev içi ise dillendirilemeyen duygular nedeniyle karakterler üzerinde oluşan baskıyı ifade eder. Aşk itirafları ve karakterlerin birbirlerine kavuşmaları da buna paralel olarak yine doğada gerçekleşir. En nihayetinde doğa, ev içinde hissedilen baskının kırılarak karakterlerin karşılıklı olarak en "saf" ve "tehlikeli" duygularının açığa çıktığı alanlardır. Özellikle kadının ev içinde yoğun şekilde hissettiği baskı

ve yalnızlık duygusu onu ev dışı mekâna iten en önemli sebeptir. Ev çoğu zaman kadın için korunaklı bir yapıyı değil baskıyı temsil eder. Bunda evin kadına sorumluluklarını ve zorunda olduğu şeyleri çağrıştırmasının büyük bir etkisi vardır. Dış mekân ise bu sorumlulukların bir nebze unutulduğu ya da kadının gerçek anlamda kendisiyle ve duygularıyla baş başa kalabildiği özerk bir alan işlevi görür. Dış mekânlar bazen de kadının gündelik yaşamında saklamak durumunda olduğu duygularını dışa vurma arzusu ve cesaretini kendinde bulduğu yer işlevini görür.

Halide Edib, romanlarında doğa imgelerini sıklıkla kullanır. Bunlar arasında bahçe, koruluk, kameriye, deniz veya göl kenarı önemli bir yer tutar. Örneğin yazarın *Son Eseri* adlı romanında Feridun'la Kâmuran'ın en önemli buluşmaları, ormanda ve su kenarında geçmektedir. Doğa içindeki Kâmuran'ın imgesi, evindeki atölyesinde çalışan ressam Kâmuran'dan farklıdır. Feridun, ormandaki görüşmelerinde ışık gölgenin yarattığı yansıma ve illüzyonlarda genç kadını bir tarafını aydınlık, diğer tarafını karanlık yutmuş yarım bir kadına benzetir: "Bu kız kimi severse sevsin daima varlığının bir tarafı başkasının. Ona sahip olan adamın kolları yarım bir vücuda sarılacak [...] Ve sırf ışık oyunuyla dün akşam hâsıl olan yarım-kızbaşının karanlık tarafını kimse, kimse göremeyecek" (158). Oysa doğa aynı zamanda bu iki kişinin birbirlerini aydınlık ve karanlık taraflarıyla görmelerini sağlayan bir araçtır. Örneğin orman, iki karakterin en mahrem duygularını birbirlerine açtıkları ve bedensel olarak da yakınlaştıkları ana mekândır. İlk defa burada el ele tutuşup öpüşürler. Romanda bu anlar, aynı zamanda ikili arasında bir gerilimin yaşandığı sahnelerdir. Ormanda Kâmuran'ın bir motif gibi her buluşmalarında yaprakları ezmesi, kadın karakterin akıl ve mantığını doğasına üstün getirmeye çalışmasıdır:

> Ormanlardaki sükût açıklıklarındakine hiç benzemez. İğne atsanız yere düşecek kadar sessiz olduğu zaman bile gizli bir hayat faaliyeti sezersiniz. Uzak ve vahşî ormanlarda bu gizli hayatın sessizliği, insana pusuya yatmış canavarların varlığını hissettirir [...] Bu sabah burada hiç insan dolaşmıyor; fakat gene bana yaprakların arasında beni seyreden binlerce canlı mahlûk varmış gibi geldi... Hışıltı ben yürüdükçe arttı [...] İçini görebilmek için

dalları iki elimle açtım. Beyaz keten iskarpinli iki kadın ayağı yerdeki dökülmüş yaprakları eziyor... (141)

Yasak ve imkânsız bir aşkın içine çekilmekte olan Feridun ise kendisini "bir an evvel vasıl olmak istediği yüksek bir tepeye koşarken ayağına diken batmış bir yolcu"ya (150) benzetir ve "dikenleri çıkarmadan yola devam etmenin imkânsız" olduğunu düşünür. Fakat doğa, aslında tam tersi biçimde Feridun için aşkını yüceltip kendi erkek bencilliğinden kurtulmasında yardımcı bir öğe olarak işlev görür. Almanya'da doğa içinde geçirdikleri vakit, Feridun'un aşkını dönüştürmesini, korku ve bencilliklerinden kurtulmasını sağlar. Doğa, başta mahrem duyguları açığa çıkarsa da aşkın yüceltilmesine yardımcı olup erdem ve özveriyle karakterlerin birbirlerini gerçekten tanımalarında ve kendilerini bulmalarında önemli bir rol üstlenmiş olur. Yazarın *Heyûlâ* romanında ise kameriye, kadın karakterin duygusal gelgitleriyle bütünleşen bir işlev görür. Burası salt kadına ait olan, kadının gerçek anlamda yalnız kalabildiği, düşüncelerinin saf olarak dışa çıktığı neredeyse tek mekândır. Romanda anlatıcı Ziya'nın Selma'yı ilk defa kendi mekânında gördüğü yer de bahçedeki kameriyedir. Kameriye, kadın karakterin ruh durumunu açığa vuran en önemli araçlardan biridir; onun yalnızlığını ve arada kalmış durumunu anlatmaktadır: "Biraz ötede yarı solmuş, yarı yeşil yapraklarla çevrili bir kameriyenin en aydınlık bir noktasında, bol elbiseli bir kadın ayakta duruyordu. Hatta kameriyenin en karanlık köşesine yüzünü çevirmişti" (98-99). Kameriye, ev ile kamusal alan arasında bir eşik işlevi görmektedir. Ev içi, sevmediği bir adamla sürdürdüğü birlikteliği ve evlilik yeminini, kameriyenin ötesi ise karşı koymakta zorlandığı bencil sevgilisinin kendi üzerindeki tahakkümünü simgeler. Dolayısıyla bu alan ikisine de belli bir mesafede durup kendisiyle baş başa kalabildiği tek alandır. Özellikle Şahap'ın her sene yaz ayları evlerinin yakınına taşınmasıyla kadın karakterin huzursuzluğu artmakta, evdekilerle tüm iletişimini kesmektedir. Bu dönemlerde Selma, kendisiyle baş başa kalmak ve düşünmek için hep kameriyede vakit geçirir: "Gündüzleri kameriyedeki sandalyede, geceleri abajurun altında sigara dumanlarıyla çevrili oturuyordu. Dumanlara benzeyen dilber gözlerinde, yabancı,

uzak bakışlar görüyordum. Yine bizce meçhul olan âlemine girmişti" (106). Buhranlarının arttığı dönemlerde ev içi ve kadın karakterin odası, mezar gibi soğuk, acı çeken bir ruhun hapsolduğu bir mekân olarak betimlenir: "Odanın güzel kokulu, beyaz, dağınık eşyaları bile bu azaba ortak gibi, kapalı perdelerin verdiği loşlukla hüzün, matem gölgelerine bürünmüşlerdi. Bana öyle geliyordu ki, bu sadece bir hasta odası değil, kimsenin anlayıp iştirak edemediği karanlık, soğuk acılarla titreyen hasta bir ruh meskeniydi" (108).

Yazarın *Raik'in Annesi* romanında doğa imgeleri saflığa ve doğallığa gönderme yapar. Romanın anlatıcısı Siret'in kendisini en rahat hissettiği yer, yalnız başına doğa içinde olduğu anlardır. Doğa, Siret için modernleşen kent hayatından kaçışı ve öze dönüşü temsil eder, bu nedenle kendisini özgür ve huzurlu hissettiği yegâne alandır. Çamlıkta dolaşmak, yeşilliklerin içinde uyumak ve rüyalara dalmak en büyük zevkidir. Bu yolla kendisini doğanın bir parçası gibi algılar. Aynı zamanda hiç tasvip etmediği, yüzeysel ve ikiyüzlü bir modernleşmenin salt görüntü düzeyinde kalan yansımalarına da arkasını dönmek ister. Anlatıcının Refika ve Raik'i ilk gördüğü mekânın da doğa içinde olması anlamlıdır. Karakter, anne ile oğul arasındaki ilişkinin doğallığından büyülenir; çünkü bu ilişkinin masumiyeti ve içtenliği, nefret ettiği samimiyetsiz ilişkilerle bir zıtlık oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra doğa hesaplaşmaların yapıldığı, gelecekle ilgili kararların alındığı yerdir de. Romanın sonunda Siret ve Refika arasında varılan uzlaşma da yine doğanın içinde gerçekleşir. Bu nedenle doğa sadece arzu, şehvet gibi insanın içsel dürtülerini ortaya koyduğu bir alan değil, romantizmin rasyonaliteyle çatıştığı simgesel bir alandır. Başka bir romana, Nezihe Muhiddin'in Fâzıl ile Süheyla'nın imkânsız aşkını konu alan *Şebab-ı Tebah*'a (1911) baktığımızda da benzer biçimde doğa öğelerinin bazı simgesel anlamlar taşıdığını görüyoruz. Ev, yine sorumluluk ve vicdanı temsil ederken doğa, bastırılan duyguların çözülmesinde önemli bir etken olma özelliği gösterir. Ev içinde sorumlulukların yükümlülüğüyle daha temkinli ve ihtiyatlı görülen Fâzıl ile Süheylâ'nın doğa yürüyüşlerini buna bir örnek olarak verebiliriz. Birbirlerinin ruh eşi olduklarını, korulukta yaptıkları gezintilerde yani doğa içindeyken

anlarlar. Hatta birbirlerine olan hisleri, Paul ve Virginie'nin şehirden uzakta, doğada yaşadıkları "saf" aşka benzetilir. Süheyla'nın kocası Necip'in bu platonik aşkı sezip üzüntüden hastalanarak ölmesi üzerine Süheyla'nın da vicdan azabıyla kendisini doğada ölüme terk ettiğini görürüz. Bu, aslında aklını, doğasına ve dürtülerine üstün getirme konusunda bir meydan okumadır kadın karakter açısından.

Zafer Hanım'ın *Aşk-ı Vatan* adlı yapıtında ise birbirine paralel olarak anlatılan öykülerin ilkinde doğa imgeleri, yalnızlık, esaret ve özgürlük tutkusu bağlamında kullanılmıştır. Ev, kadını baskı altında tutan, özgürlüğünü elinden alan bir mekân işlevi görür. İlk öyküde, İspanya'dan kaçırılıp Ahmet Paşa'ya satılan Loranza diğer adıyla Gülbeyaz'ın vatan aşkı, odasındaki pencereyle ilişkilendirilir. Deniz, özgürlüğü ve denizaşırıyı, kadın karakterin memleketini temsil eder. Onun için kamusala açılan bu pencereye bakarak özgürlük hayalleri kurar hep. Yalının duvarları ise onu doğadan, doğallıktan ve özgürlükten ayıran en keskin çizgilerdir: "Yalı duvarlarının koruyucu bakışlar fırlatan gölgeleri" (29) ve doğadan ayrı geçen günleri, üzüntüsünün ana kaynağıdır. Yalnızlığı ve hüzünlü görünüşüyle tüm konakta dikkat çeken Gülbeyaz şöyle tasvir edilir:

> Sanki ıssız yerlerde büyümüş yabaniler gibi daima tek başına odalara çekilip ağlar ve hâlini görenlerin yüreklerini dağlardı... Böyle, tek başına tarifsiz kederler içinde gözyaşı döküşünden onun, tıpkı benim gibi talihsizliği yüzünden feleğin tutsaklık pençesine takılıp, ana babasından ayrı düşmüş, gurbet illerine sürüklenmiş bir zavallı olduğu anlaşılıyordu. (43)

Emine Semiye Hanım'ın *Bîkes* romanı, mekânın kadın ve erkek açısından nasıl bir baskı alanına dönüştüğünü göstermesi açısından önemli bir metindir. Me'mune adlı bir genç kızın, öz annesinin üzerine attığı iftira üzerine kaçıp başka bir eve hizmetçi olarak girmesi, küçüklükte nişanlandırıldığı Racih ile zorla evlendirilmesi ve sonrasında gelişen olayları ele alır. Fakat bu yeni gittiği konakta kimliğini gizlemesi ve kimsesiz sanılması, dışlanmasına ve üzerine yeni suçlar atılmasına neden olacaktır. Kimsesiz olan kıza konakta Bîkes adı takılır. Racih, karısını sevse de o da bu önyargının kurbanı olur. Romanda Müstefid'in kız kardeşi Şahide'nin kızı Cevahir, Racih'i

sevmektedir. Aşkına karşılık bulamayan kadın karakter, çift üzerinde başka bir yoldan baskı mekanizması kurmayı başararak nihayetinde evlilik yaşamlarında huzursuzlaşmalarına neden olur. Ölmeden önce vasiyet olarak mezarının, evlerinin bahçesine yapılmasını, öldüğü odanın ise karıkocanın yatak odası olmasını ister. Bu, çift açısından duygusal bir işkence ve sömürü anlamına gelir. Bu acımasız vasiyeti uygulayan çift için yaşamları korkunç bir kâbusa döner. Birbirlerini sevseler de tüm bunlar, evliliklerinde karıkocanın ilişkisini etkileyen, onları mutsuz eden faktörlerdir. Ev, çift için baskının en yoğun biçimde yaşandığı yer haline gelir. Romanda çiftin hissettiği baskı şöyle tasvir edilir:

> Cevahir cidden mükemmel bir intikam almıştı. Çünkü Bîkes hiçbir vakit Me'mune olduğunu meydana çıkaramayacak bu cihetle ne pederinin şevkatine ne de zevcinin hürmetine nail olamayacaktı. İşte bedbahtlığı ve o hanedeki horluğu daimi olacak, Bîkes'likten kurtulamayacaktı. Diğer taraftan Racih de işkence içinde imrar hayat ediyordu [hayatını geçiriyordu]. Bütün gün halasının izhâr ettiği gözyaşlarıyla enînleri [inleyişleri] Racih'e fena bir surette tesir eyliyor; hanesine giderken önünden geçtiği ve yatak odasında bulunurken temaşa ettiği Cevahir'in kabri biçare gence mühîb [korkunç] manzaralar irae ediyordu [gösteriyordu]; çılgıncasına sevmekte olduğu zevcesini bilâ-ihtiyar [istemsiz] incitiyor sonra pişman olarak hüngür hüngür ağlıyordu. Hülâsâ Racih de Bîkes de hayatta oldukları hâlde ölmüş gibiydiler. (124:2)

Evlilikte sağlanacak huzur ve mutluluk için salt karıkocanın birbirlerini sevmelerinin yetmediği mesajı vardır burada. Romanda öne çıkan bir diğer önemli sorun, "görünenin ardındaki" kavramı ve önyargıdır. Tanzimat sonrası romanlarda genellikle üzerine atılan suçlar yüzünden kendisini aklamaya çalışan kadın karakterleri görmemiz de bu iki kavramla doğrudan ilişkilidir. Çıkar ilişkileri nedeniyle kadınların çoğunlukla kötü niyetli başka kadınlar tarafından suçlanmaları söz konusu olsa da olayların çözümü genellikle erkek karakterlerin olayları doğru yorumlayıp yorumlayamamalarında düğümlenmektedir.

Halide Nusret Zorlutuna'nın milli mücadele döneminde İstanbul'un durumunu kırık bir aşk hikâyesiyle birlikte ele aldığı 1922 tarihli *Sisli Geceler* romanında da ev içindeki mekânlar ve doğaya

ilişkin öğeler, karakterlerin ruh durumlarını anlatmak için kullanılır. Yapıta adını veren sisli geceler hem yasak aşkın metaforudur hem de o dönemde İstanbul'un durumuna işaret eden önemli bir simgedir. Romanın ana kadın karakterlerinden biri köşkün küçük kızı Mine, diğeri Fikret'in karısı Zehra'dır. Her ne kadar mutlu bir evde büyütülse de Mine öksüz ve yetim bir çocuk olduğu için bu durum onun hırçın ve dengesiz bir kadın olmasına neden olmuştur. Ruh durumu inişli çıkışlı, duyguları çözümlenemeyen, bir tarafı karanlık bir genç kızdır. Mine'nin öksüz olması hem de kardeş gibi birlikte büyüdüğü Fikret'e olan gizli aşkı, davranışlarındaki dengesizliğin temel nedenidir. Onun bu aniden değişen neşeli ve üzüntülü hallerinin nedeni aile bireyleri tarafından anlaşılamaz. Aslında Mine'nin tüm hırçınlığı sevilme ve ilgi görme ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Mine ev halkı için "bir genç kız değil, âdeta bir muamma, dört meçhullü bir muadele!"dir (76-77). Gülüşünde "istihzadan tahkire [ince alaydan aşağılamaya] kadar bütün acı manâlar gizli gibi[dir]" (47). Mine'nin evde hissettiği baskı, romanın önemli yan izleklerinden biridir. Evin birlikte zaman geçirilen alanları olan sofa, baskının en yoğun hissedildiği mekândır. Köşkün kendisi de genç kadın için arzularını gemlediği, kendisini baskı altında hissettiği ve yalnızlaştığı yegâne alan olarak değerlendirilebilir. Romanda dış mekân ile iç mekân arasında da bir karşıtlık kurulmuştur. Mine'nin, bahçeden dönüp içeri girmek üzere köşke yaklaştığı anda içinde garip bir tedirginlik hissi duyması ve "bir hırsız gibi ayaklarının ucuna basa basa yürümesi" (137) de bu düşünceyi pekiştirmektedir. Genç kız, bu hissi, teyzesinin odasının önünden geçerken de duyumsar; hissettiği "garip bir korku"dur (160). Annesizlik, Fikret'i gizliden gizliye sevmesi, Nüzhet ve aile bireylerinin kendisinden beklentileri, kendisini büyütenlere duyduğu minnet borcu, genç kadın üzerinde baskı oluşturur. Bu his, onu sevmediği Nüzhet'le evlenmeye zorlar. Başka birini sevmesi, vicdan ve namus gibi kavramları sorgulayışı ise var olan baskının dozunu artırır. Mine'nin günlüğü, içdöküşünün bir ifadesi olarak yaşadığı arada kalmışlığı en iyi anlatan araçtır. Kendi kendisine yaptığı sorgulamalarda namus, fazilet ve vicdan gibi kavramların suni şeyler olduğunu, insanlara "telkin edi-

len yalanlar" olduğunu düşünür: "Vicdan, namus, fazilet... Ne boş mefhumlar yarabbi, bunlar ne bomboş kelimeler... Bu saçmaları karşımda heyûlâ gibi dikili görüp de uykusuz geçirdiğim gecelere acıyorum; kalbimin sesini susturmak için sabahlara kadar çırpınıp terlediğim o nihayetsiz azab geceleri!.. Meğer ben ne budala imişim..." (167-68). Başka bir zaman ise namus, fazilet ve vicdanın insan üzerine bıraktığı yükü gösterircesine bu kavramları yeniden tanımlar:

Namus: Aşkı anlamadan, zevki öğrenmeden ihtiyar olmuş bir bunağın icadı! Fazilet: Bunu da kim bilir ne gibi tesir altında arzularına muvaffak olmadan gençliğini kaybeden bir cadı uydurmuş... Vicdan ise hayâlden ibaret. Küçükten bize telkin edilen muzır yalanların beynimizde devam edip giden bir aksisedası... Bunlar hep boş ve gülünç. Dünyada yalnız bir hakikat var. Aşk!.. Başka hepsi yalan, hepsi efsane, yalnız aşk doğru. Kalbin ve sinirlerin aşkı. Mantık çekiciyle döğülmeyen, vicdan eleğinden geçmeyen tabiî ve büyük aşk! (168)

Bahçe, *Sisli Geceler*'de önemli olayların yaşandığı, içsel dürtü ve duyguların en yoğun şekilde açığa çıktığı mekân olarak karşımıza çıkar. Kadının yalnızlığının da bir simgesi olarak belirir aynı zamanda. Bir yandan arzuların ve gerçek hislerin ortaya çıktığı, bir yandan da kişinin kendisiyle çatıştığı bir alandır:

Mine bir zaman bahçenin en karanlık köşelerinde deliler gibi dolaştı. Saçlarını çekiyor, yumruklarını ısırıyor, göğsünü tırnaklarıyla yırtıyordu. İçinde sanki kudurmuş bir hayvan vardı; beyni erimiş bir avuç demir gibiydi... Zehra! Zehra! Diye inliyordu. Ondan nefret ettiği kadar dünyada kimseden nefret etmemişti. Onu öldürmek, hem de saçlarını yola yola, etlerini kırbaçla çürüte çürüte, çok ezalı bir ölümle öldürmek istiyordu... Ve hasta muhayyilesinde işkenceli ölümlerin hepsi birbiri arkasına resmî geçit yapıyorlardı. (136-37)

Betül Coşkun, "Halide Nusret Zorlutuna'nın Romanlarını Kronotopik Okuma" başlıklı makalesinde romanda yer alan mekânların, yapıtın ele aldığı yasak aşkın gizlenmesi ve ifşa edilmesinde önemli rol oynadığını söyler:

Bu aşkın merkezindeki kahraman Mine'nin ev içindeki hareketleri, "sofa, merdiven, kapı ve bahçe" ya da tersi istikamette "merdiven, sofa, yatak odası, balkon" şeklinde gelişir. Bu Mine'nin merkezde olduğu üçlü aş-

kın gelişimine paralel bir istikamettir. Evin bu bölümleri "dış" ve "iç" şeklinde bir bütünlük gösterir. Balkon, pencere, kapı ve bahçe; evin dışarıya açılan kısımlarıdır. "Sisli gece"ler hep dışta, "bahçe"de geçer. Balkon, "sisli gecenin" seyredildiği yerdir. Dışa açılan mekânlar, Bachelard'ın kapı için söylediği işlevi görür: İstekleri, iç dürtüleri, varlığı en gizli yerine varıncaya kadar açma dürtüsünü, içine kapalı tüm varlıkları açma isteğini bir araya toplayan bir düşün kökenidir [...] *Sisli Geceler*'de aile fertlerinin toplandığı sofa, Mine ve Fikret için geleneğin, vicdanın ve aile baskısının ifadesidir. Fikret ve Mine sofanın çekim alanından bahçede ve yatak odasında kurtulurlar. Dört sisli gecenin de yaşandığı bahçe, adım adım aşkın ifşası demektir. Fikret, "başından şimşek kadar hızla geçen bir düşüncenin zehrini", yani kardeşinin nişanlısı Mine'ye olan zaafını birinci sisli gecede duyar. Mine'ye olan aşkını romanın sonunda, son sisli gecede kabullenir. Mine, yine bir sisli gecede Fikret'e olan duygularını genç adama hissettirir. (874)

Coşkun'un da belirttiği gibi yatak odası, duyguların ifşa olduğu mekândır. Ama aynı zamanda içinde zıtlığı da barındırır. Hem vicdanın bir kenara bırakılarak duyguların ifşa olduğu, içgüdülerin ön plana geçtiği bir mekân hem de yasak aşkın ortaya çıkmasıyla tekrar vicdanın devreye girdiği bir yerdir. Dolayısıyla hem duyguların saf biçimde ortaya koyulduğu hem de cinselliğin açığa vurulduğu mekândır: "Mine'nin başı arkaya düştü, uçlarında küçük damlalar titreyen kirpikleri yavaş yavaş birbirine karıştı. Yarı açık dudakları şimdi bir karanfil kadar kızıl ve sıcak görünüyordu. Fikret birdenbire eğildi ve dudakları Mine'ninkilere... değecekti, fakat değmedi" (200). Yasak aşklarının ifşa olduğu noktada Mine, Zehra'nın kucağındaki çocuğu alıp Fikret'e bırakarak roman boyunca genç kadın için tehlikeli bir mekân olarak imlenen balkondan kendisini denize atarak intihar eder. Betül Coşkun, makalesinde mekânların simgeselliği üzerine şu yorumu yapar:

> Roman boyunca indiği ve çıktığı merdivenler bu yasak aşktan kaçışın simgesidir. Mine, yasak aşktan "yatak odası"na kaçarak kurtulur. Yatak odası, çözüm mahallidir. Zehra, Mine'nin, aşkını itiraf ettiği günlüğü yatak odasında okur, Fikret ile Mine'nin itiraf sahnesi de yine yatak odasında gerçekleşir. Mine yatak odasında durulur veya hırçınlaşır. Odasından dışarıya açılan balkon ise romanda kozmik zamana imkân vermekle kalmaz, olayların bitişine de ortam hazırlar. Roman boyunca odasından balkona çıkan Mine için balkon "tehlike" demektir. (874)

Merdiven ve balkonun yanı sıra pencerenin de romanda önemli bir işlevi vardır. Pencere iç mekân ile dış mekân arasındaki ince çizgiye işaret eder ve karakterlerin tedirgin psikolojilerini yansıtır. Nüzhet'i roman boyunca pencere kenarında oturur ve düşüncelere dalmışken görürüz. Çünkü pencere, bir eşik işlevini görür; eylem ile eylemsizlik arasında geçirilen durağan süreci ifade eder. Aynı zamanda iki karakter arasındaki zıtlığı da belirginleştirir. Pencere Nüzhet'in edilgenliğini ortaya çıkarır. Pencere önünde durarak bahçeye yani eylemlerin asıl gerçekleştiği ve duyguların açığa vurulduğu mekâna bakarak eylemsiz kalmaktadır. "Dirsekleri pencereye dayalı", "pencereden kımıldamadı" gibi ifadelerle Nüzhet'in eylemsizliği çağrıştırılır sürekli olarak. Mine'nin pencereyle kurduğu ilişki ise daha farklıdır. Pencere bir sınıra işaret eder ve kadın karakter, bu sınırın ötesine geçmeye eğilimlidir. Mine'nin, "İnsan düşecek olduktan sonra en üst kattan düşmeli ki bir şeye benzesin!.." (12) sözleri de en baştan itibaren okurun dikkatini balkona yöneltir. Romanın sonunda da beklendiği üzere bu sınır geçer.

Sonuç olarak romanlarda kullanılan mekânlar ile karakter psikolojileri arasında güçlü bir bağ vardır. Evden uzaklaştıkça kadın üzerindeki baskının yoğunluğu azalmakta, eve yaklaştıkça huzursuzluğu artmaktadır. Bir sonraki bölümde modernleşme sürecinde kadın yazarların karakterlerinden yola çıkarak kadın kimliğinin nasıl evrildiği konusu ele alınacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODERNLEŞME SÜRECİNDE KADIN KİMLİĞİ

Yazar kadınların yarattıkları kadın karakterler ortak bir değer sistemine eklemlenirler. Bu değer sistemine göre ağırlıklı olarak bir yüzünü Batı'ya dönmüş, buna karşın geleneklerinden kopmamış, kendi başına birey olmuş bir kadın karakter vardır. Rasyonellik, kadınlık gururu, olgunluk ve fedakârlık, bu değer sisteminin yapı taşlarıdır. Karakterine özgü özellikleriyle kadın, çoğu zaman erkek için de bir rol modeldir. İlk kısımda kadın yazarların yarattıkları kadın karakterlerin ortak inanç ve yaşam duruşlarından yola çıkarak kolektif bir kadınlık değerinin temel öğeleri üzerinde durulacaktır. Ardından kadının eklemlendiği bu değer sisteminden, kadın direncinin bir göstergesi olarak karşımıza çıkan serbest zaman etkinlikleri, sanat ve çalışma konuları ele alınacaktır. Üçüncü kısımda kadın yazarların kadın okur ve etkilenme endişesini nasıl tersine çevirdikleri sorusuna odaklanılacaktır. Son kısımda ise Emine Semiye'nin *Gayya Kuyusu* ve *Sefalet* romanları ile Ahmet Mithat Efendi'nin *Henüz On Yedi Yaşında* ve Mehmed Celâl'in *Bir Kadının Hayatı* romanlarını karşılaştırarak hem toplumsal bir yara olarak hayat kadınlarının yaşamının kadın ve erkek yazarlar tarafından ele alınış biçimindeki farklılık üzerinde durulacak ve diğer iki roman üzerinden kadın direncinin farklı sonuçları ele alınacaktır.

A. Kolektif Bir Kadınlık Değerine Doğru

Kadının dışardan nasıl göründüğü ve algılandığı, kadın yazar için önemli bir sorundur. Çünkü kadının nasıl olması ve nasıl görünmesi gerektiği ona küçük yaşlardan itibaren öğretilir. Yazarlar için kadını anlatmak, yani fiziksel, ruhsal, zihinsel ve kültürel özelliklerinden söz etmek hem değişmekte olan yeni kadın profilini dile getirmek hem de kendisine öğretilmiş olanla uzlaşamayan kadınların bir direnç öğesi olarak nasıl farklı stratejiler geliştirdiklerini göstermek nedeniyle özel bir önem taşır.

Yaşar Çabuklu, *Toplumsal Kurgular ve Cinsiyetçilik* adlı kitabında 18. yüzyılda güzellik ve nezaketin kadının güvenlik ve mutluluğunun kaynağı olarak görüldüğünü, bu nedenle kadının erdemli bir güzelliğe sahip olmasının, onun erkek nezaketine mazhar olmasının başlıca koşulu olduğunu söyler (154). Osmanlı-Türk kadın yazarların romanlarına baktığımızda karakterlere güzellikten çok eğitim, kültür, olgunluk, zekâ ve rasyonellik gibi hep akılla ilintili yakıştırmaların yapıldığını söyleyebiliriz. Kadın zaman zaman güzeldir, zaman zaman da romanlardaki tabirle "alıcı bir güzelliğe" sahip değildir; ama geleneklerine bağlı olsa bile mutlaka bir yüzünü Batı'ya dönmüş, zeki, kültürlü, bilime ve öğrenmeye meraklı bir karakterdir. Kısacası kadın kendi başına bir bireydir. Tüm bu özellikleri onu, çevresindeki diğer kadın ve erkeklerden farklı ve üstün yapar. İnci Enginün, "Yeni Fikirlerin Yansıma Alanı Olarak Edebiyat (1859-1923)" başlıklı yazısında Tanzimat sonrası akıl kavramının yüceltilişiyle ilgili olarak şunları söyler:

> Akıl, eski edebiyatımızda, özellikle mistik lügatte, sınırlı oluşu, kâinatı ve Tanrı'yı anlamada yetersiz kalışı dolayısıyla küçümsenmiştir. Şinasi bu anlayışa "Münacaat"ında Tanrı'nın varlığını akılla ispatlayarak karşı çıkmıştır. Şinasi din tarihini de adalet kavramını da aklın bir ürünü olarak yo-

rumlamıştır. Kanunlar adaletin kitabıdır. Şinasi "akıl ve kanun" kelimelerini de över ve onları toplumu düzenleyen en önemli iki güç olarak değerlendirir. Bunlar II. Meşrutiyet'te slogan olarak da kullanılmıştır. (832)

Kadın yazarlar da dönemin anlayışına uygun biçimde akılcılık olgusunu dönüştürerek kadın üzerinden yeniden tanımladılar. Bu kadın modeli, çevresindeki tüm insanları derinden etkileme gücüne sahiptir. Kadına yüklenen bu yeni özellikler, modernleşmenin bir parçası olduğu için ideal kadın imgesini güzellikten ziyade akılla yan yana getirme çabası doğaldır. Böylece güzelliğin gelip geçici ve yanıltıcı oluşuna gönderme yapılır. Bunun yanı sıra nezaket, eğitim, kültür ve zekâ, aynı zamanda ölçülü ve iyi insan olmanın da şartı olarak sunulmuştur. Romanlarda özellikle kadın cehaletinin, uç örneklerle korkunç bir şey olduğunu söylemek de tamamen bu bakış açısıyla ilintilidir. Nezaket, eğitim, kültür ve zekâ Cumhuriyet öncesi kadın romanlarında bireyselliğin, modernleşmenin ve iyi insan olmanın temel koşuludur. İyi insan olmak Meşrutiyet döneminin de temel fikirlerinden biriydi. Füsun Üstel "II. Meşrutiyet ve Vatandaşın 'İcad'ı" başlıklı makalesinde dönemin anlayışı konusunda şu yorumu yapar:

> Meşrutiyet vatandaşının kamusal çehresinin arka planı "iyi ve kötü" tutum ve davranışlarla anlam kazanan bir insan/birey modeliyle desteklenir. "İyi insan-iyi vatandaş" kurgusu, seküler bir kamusal ahlakın inşasında ve yeniden üretiminde işlevsel bir öneme sahiptir. Hürmet, muhabbet, yardımseverlik, tutumluluk, çalışkanlık, cesaret, hoşgörü gibi kişisel erdemler, Meşrutiyet'in bir "erdem rejimi" olmasının güvencesidir. (176)

Ortak değer sisteminin içindeki başka bir kavram ise "kadın direnci" mevhumudur. Kadın aile ve toplum içinde yalnız olduğu için aklını, yeteneklerini, sağduyusunu kullanarak ve ihtiyatlı davranarak mutlak surette bir kadın direnci geliştirmek zorundadır. Ancak bu yolla kendisini koruyabilecektir. Kolektif bir kadınlık geleneğine eklemlenen bu yeni kimliğin kendisine uygun, duyarlı, erkek bencilliğinden sıyrılmış bir hayat arkadaşı bulabilmesi kolay değildir. Erkeğin modernleşmeyi geleneklerinden kopmadan sindirerek içselleştirmesi için pek çok parametrenin gerekmesi, eğitimli kadının kendisine eş adayı bulmasında güçlük yaratan ana faktördür.

B. Serbest Zaman, Sanat ve Çalışma

Tanzimat sonrası yazılan romanlarda serbest zaman etkinlikleri, modernleşmenin en önemli simgelerinden biri olarak karşımıza çıkar. Kadın yazarlar bu zaman değerlendirme biçimini hem kadının bireyleşmesi hem de yalnızlaşması bağlamında ele almışlardır. Serbest zaman bir yandan kadının eğitimliliğine ve modernleşmesine vurgu yaparken bir yandan da yalnızlaşmasının bir göstergesi ve dışavurumu olarak simgesel olarak da kullanılmıştır. Dolayısıyla zaman zaman bir içdöküş eylemi ve kişinin kendisini teselli ettiği bir alandır, zaman zaman da kadının kendisini ifade edebildiği, kanıtlayabileceği yegâne alanı temsil etmektedir. Bu düşünceden hareketle serbest zaman etkinliklerini, "kadınca bir savunma refleksi" olarak tanımlamak mümkündür. Çünkü hem kadının sorunlarla başa çıkabilmesini sağlayan bir direniş biçimidir, hem de onun bireyleşmesini ve sıradanlığından kurtulup bulunduğu yapı içerisinde farklılaşabilmesini sağlayan bir araçtır. Bu noktada 19. yüzyılda özellikle üst sınıfın statü göstergesi olarak serbest zamanın Tanzimat sonrası romanlarda önemli bir yeri olduğunu söylemek gerekiyor. İlginç olan, kadın romanlarında serbest zamanın kültürü tanımlayıcı işlevi dışında eğitimli üst sınıf kadının kimliğini tanımlamaya yardımcı bir kavram olarak kullanılmasıdır. Kadın yazarların romanlarında kadın karakterler için serbest zaman etkinlikleri, önemli bir vakit geçirme aracı ve modernleşme göstergesi olarak öne çıkarken, erkek karakterlerin serbest zaman uğraşılarının neredeyse yok denecek kadar az olması düşündürücüdür. Serbest zaman etkinlikleri kadın yazarların romanlarında daha ziyade hemcinsleri bağlamında ele alınmış bir olgudur ve romanlarda da genellikle kitap okuma, müzik, resim, dikiş nakış gibi etkinliklere yer verilmiştir. Erkek karakterlerin ise bu yapıtlarda serbest zamanlarını ağırlıklı

olarak eğlence etkinlikleriyle değerlendirdiklerini görürüz. Baba da dahil olmak üzere toplumdaki ve aile içindeki erkek figürler, tam olarak işlevini yerine getiremediği için kadının rehberi, kendi zekâsı olmak zorundadır. Bununla beraber romanlarda âdetler ve dinin de tam anlamıyla kadına rehber olamayacağı mesajı verilir. Dolayısıyla kadın sınırlarını zorlayarak kendisine sunulan olanakları sonuna kadar değerlendirmek zorundadır. Okuduğu romanlardan ve kitaplardan akıllıca ders almak veya yeri geldiğinde serbest zaman etkinliklerini kazanç kaynağı haline getirmek onun elindedir.

Kadın yazarlar serbest zaman, sanat, eğitim ve çalışma yaşamı gibi konular üzerinden, eklemlendikleri kadın kimliğinin değerlerini dile getirmişlerdir. Fatma Aliye Hanım'ın *Muhâdarât*, *Refet*, *Udî*, *Enîn*; Fatma Fahrünnisa Hanım'ın *Dilharâb*; Emine Semiye Hanım'ın *Gayya Kuyusu* ve Halide Edib'in *Handan* ile *Son Eseri* adlı romanları serbest zaman etkinliklerinin simgesel kullanımı üzerine ilginç sonuçlar sunan örneklerdir.

Serbest zaman kavramı, bireyin çalışma ya da yemek ve uyku gibi zorunlu ihtiyaçları dışında kendi kişisel tatmini için seçtiği etkinliklerle kendi iradesine bağlı olarak özgürce uğraştığı zaman dilimlerini kapsar. Serbest zaman modernleşme ve kişi iradesi bağlamında bireyleşme ve özgürleşme kavramlarıyla doğrudan ilintilidir. Burada serbest zaman kavramı, Tanzimat sonrası yazılan kadın romanlarında karakterlerin isteğe ve kişisel iradeye bağlı olarak kendilerine ait zamanı değerlendirme biçimleri açısından ele alındı.

Sandra Hebron, "A Social History of Women's Leisure" (Kadının Serbest Zamanının Sosyal Tarihi) başlıklı makalesinde kavramı, serbest zaman, mekân ve cinsiyet ayrımı düzleminde ele alır ve evin kadın ile erkek için ayrı anlamlar taşıdığını söyler (42). Romanlarda kadın karakterler serbest zamanlarını ağırlıklı olarak ev içinde geçirirler. Özellikle II. Meşrutiyet sonrası yazılan romanlarda ve Halide Edib'le birlikte kadının serbest zamanı ev dışı alana taşmıştır. Romanlarda serbest zaman etkinliğinin bir içdöküş aracı olarak kullanıldığı durumlarda eğitimli kadının, kendisi için çoğu zaman baskı mekanizmasının doğduğu alan olan ev içinde, hem bir kaçış aracı olarak hem de bir savunma refleksi olarak bu etkinliklere sığındığı-

nı görürüz. Ev önceki bölümde söz edildiği gibi geleneksel baskıcı sistemin canlılığını koruyan ve böylece aile içi iktidar ilişkilerinin gözlemlenebildiği mekân olması dolayısıyla zaman zaman kadın karakteri dışlayan, kadını baskı altında tutan bir alandır.

Serbest zaman, sanat, eğitim ve çalışma hayatı gibi konuları kadın sorunlarıyla birleştiren yazarların başında Fatma Aliye Hanım gelmektedir. Yazar *Enîn* romanında, kadın erkek ilişkilerinde yaşanan hayal kırıklıklarını, kadının bireyleşmesi ve yalnızlaşması temalarını serbest zaman etkinlikleriyle harmanlayarak işlemiştir. Serbest zaman etkinlikleri ve sanat, romanda kadının hem modernleşmesinin hem de yalnızlaşmasının bir göstergesi olarak ele alınır. Romanın başkarakteri Sabahat ve yan köşkten arkadaşı Fehame, Fatma Aliye Hanım'ın romanlarında çizdiği kadınlığa ilişkin ortak bir değer anlayışına eklemlenen kadınlardır. Her ikisi de kendisine sunulan eğitim olanaklarını sonuna kadar değerlendirmiş, görgülü, sağduyulu ve ihtiyatlı karakterlerdir. Romanda müzik önemli bir serbest zaman etkinliğidir. Özellikle sanatın icrası konusunda müziğin ve sanat felsefesinin özümsenmesi gerekliliği hakkında yapılan konuşmalar çarpıcıdır. Sanat kişiyi besleyen, kişinin kimliğini ve ruhsal dinamiklerinin temel taşını oluşturan bir etkinlik olduğu için salt boş zamanı değerlendirme amacı taşımaz. Romanda özümsemeden, üzerine zihin yormadan ve hissetmeden sanat icra etmenin bir önemi olmadığı düşüncesi üzerinde durulur. Romanın yan karakterlerinden Piraye buna bir örnektir. Romandaki farklı karakterlerin musiki ve sanata nasıl yaklaştığı örneklendirilerek ezber sayesinde salt usüle göre eksiksiz çalarak musikide derinleşilemeyeceği sonucu çıkarılır:

> Piraye, güzel kızcağız! Tahsiline epeyce çaba sarfedilmiş, kendisi de çalışmakta kusur etmemişse de yalnızca okuduklarını öğrenmekle kalmıştı. Fikrî faaliyeti ilerisini merak ederek derin düşünmeye, zekâsı keşfetmeye ve âlemin gerçeklerini anlamaya yetmiyordu. Kesinlikle budala ve ahmak değildi. Ancak orta derecedeki zekâsıyla Sabahat ve Fehame gibi kimselerle kıyaslanamazdı. (172)

Romanda Sabahat'ın nişanlısı Suat gibi kişilere karşıt biçimde sanatın yalnız hoş vakit geçirmeye yarayan bir eğlence aracı olma-

dığı sezdirilir. Romanın önemli kadın karakterlerinden Fehame için eğitim ve sanat, modernleşmesinin ve bireyleşmesinin göstergesi olmakla birlikte özellikle musiki bir içdöküştür. Sevgisiz öz annenin kızında kusur bulamadıkça daha da hiddetlenmesi ve kızı üzerinde baskı kurması genç kadını yalnızlaştıran en önemli faktörlerden biridir: "Kızında gördüğü başkalığı Lütfiye Hanım çekem[ez], kızını hırpaladıkça hırpal[ar]" (99). Aynı şekilde kendisini kıskanan "garezkâr" (102) erkek kardeşleri yüzünden Fehame, kendi evinde bir yabancı ve dışlanmış bir kadındır. Kendilerine tanınan geniş eğitim olanaklarını değerlendiremeyen erkek kardeşleri, Fehame'nin kendi kendini yetiştirmesini çekemeyip ona gelen kitaplara el koyarlar ve öğretmenlerini kaçırtmak için ellerinden geleni yaparak kız kardeşlerine her türlü eziyeti çektirirler. Babaları ise erkek çocuklarını evlat, kızını ise "el malı" olarak gördüğü için oğullarının kız kardeşlerine yaptıkları bu zulüm karşısında edilgen kalır. Fehame'nin kendi ailesinden gördüğü bu sıkıntılara bir de hiç tanımadığı bir adamla evlendirilmesi eklenince genç kadın için ev, huzursuzluğunun ve mutsuzluğunun kaynağı haline gelir: "Evdekiler Fehame'yi pek soğuk bulurlar ve inzivaya çekilmişçesine kitaplarıyla meşgul olmasını, odasının işiyle uğraşarak diğerlerinden ayrı yaşamasını kibir ve gurur olarak niteleyip 'Ne olacak erkekler terbiye etti, gavur kızı! Hanımlık, kadınlıktan ne anlayacak!' derlerdi" (100). Dolayısıyla Fehame, dertleşeceği, sorunlarını paylaşacağı insan çok sınırlı olması nedeniyle sanatı, içdöküşünün bir ifadesi olarak kullanır. Sabahat ve Rıfat'ın, yan köşkte çalıp söyleyen Fehame'yi gizlice dinleyişi romanda şöyle tasvir edilir:

> Gittikçe parlayan ruh okşayan nağmeler kaybolmaya, derin acı veren şikâyet sözleri işitilmeye başlandı. Ud inliyor, gözyaşları, iniltiler yayılıyordu. Ah bu kız udu nasıl bir musiki lisanı ile söyletiyordu? Sanki kendi ıstırabına, kederine onu tercüman etmek istiyordu. Hazret-i Mevlana'nın "Eğer bu neydeki dudaklar bende olsaydı ben de onun gibi neler söylerdim!" buyurmuş olması gibi sanki lisanla anlatılamayacak pek çok hâller, âhlar onunla anlatılmak isteniyordu. (25)

Romanda Sabahat ile Fehame karakterleri arasında kadın birliği ve direnci konusunda önemli bir bağ gelişir. İki kadının dostlukları

geliştikçe kültürel anlamda da bir paylaşıma girerler. Sabahat, Fehame'yi köşkte kendisine ait olan kitap odasına davet ederek birlikte saatlerce kitaplar üzerine konuşurlar. Sonrasında bu kültürel alışverişi bir adım öteye götürerek birlikte gece derslerine başlarlar:

> Sabahat'le Fehame birlikte ders görmeye başladılar. Tabiî hikmet, kimya, heyet ve umumî tarihi önceden okumuşlardı. İlimlerin derinlerine girdiler, felsefeye daldılar. O zamana kadar okuduklarının ilerisine doğru gitmekteydiler. Onlar felsefe kitaplarını roman gibi okuyanlardan değillerdi. Felsefenin alfabesi olan ilimleri okuduktan sonra Abdullah Efendi gibi bir öğretmen terbiyesinde heceleri sökmüşler ve okumaya başlamışlardı. (171)

Fatma Aliye Hanım'ın *Muhâdarât* romanında serbest zaman etkinlikleri kadın ve erkek arasındaki kültür ve yetişme farkının evliliklerde yaratacağı sorunları göstermek amacıyla kullanılır. Roman karakteri Fâzıla, "bayağılıkları"ndan kurtulması amacıyla eşine örnek olmayı ümit etse de kültür ve yetiştirilme tarzı arasındaki uçurum bu engeli aşmalarına olanak tanımaz: "Fâzıla neyi sevse, Remzi ondan hoşlan[maz]. Remzi'nin eğlendiği şey, Fâzıla'nın sıkıldığı şeydi[r]" (172). Kocasıyla ortak bir paylaşıma girebilme adına Fâzıla, hoşlanmadığı şeyleri bile yapmaya razı olur. Hatta en önemli serbest zaman etkinliği olan kitap okumaktan ve piyano çalmaktan bile taviz verir. Böylelikle ait olmadığı bir kültüre ayak uydurmaya çalışır. Tüm bu çabalara karşın evlilikteki sorunların çözülememesi, yetiştirilme farkının yarattığı kültürel uçurumdan kaynaklanmaktadır. Böylece gelenek tarafından kadın üzerine yüklenen eşi dönüştürme görevi olumsuzlanır.

Fatma Aliye Hanım'ın romanlarında zihinsel ve bedensel meşguliyetin, kişiyi dedikodu ve fitne gibi davranış biçimlerinden koruyacağı, sinirsel rahatsızlıklardan uzak tutacağı ve onu daha iyi bir insana dönüştüreceği mesajı verilir. Çalışmak ve kişinin kendisine ait zaman dilimini değerlendirmek, kadının çokyönlü kişiliğini ortaya çıkaran, psikolojisini sağlıklı tutan ve bir birey olarak kendi ayakları üzerinde durmasını sağlayan bir olgu olarak sunulur:

> Her insan için bir işte çalışmak farz olduğundan, insanların kimi çiftçilik, kimi sanatkârlık, kimi gemicilik ve kimi ilim bilim, velhasıl herkes bir şeyle uğraştığı hâlde, işsizler tadına doyulamayan okumak, yazmaktan

mahrum olduklarından dedikodu ve fitnelikle uğraştıkları bilinen bir şeydir. İşte bu "dedikodu" denen çirkin şeyin de kadınlar nezdinde aylaklıktan ileri geldiği doğru değil midir? (188)

Fatma Aliye Hanım, art arda yazdığı *Refet* (1898) ve *Udî* (1899) romanlarında kadının serbest zaman etkinliğini dönüştürüp çalışarak özgürleşmesini, ana tema olarak çok daha boyutlu bir biçimde işlemiştir. *Udî* romanı, aldatıldığını öğrendikten sonra eşinden ayrılarak kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan bir kadının hikâyesini merkeze alır. Romanın başkarakteri Bedia'nın küçüklüğünden beri en büyük tutkusu musikidir. Kanun ve kemanla müzik hayatına başlayan Bedia'nın udu keşfetmesiyle yaşamında içsel bir dönüşüm gerçekleşir. O dönemde Şam'da yeni yeni tanınan ve kadınlar arasında neredeyse hiç çalınmayan bu aleti çalmaya başlayarak kadın olarak da bir ilki gerçekleştirir. Bu bağlamda aslında roman boyunca bir kadının kendi yaşamını müzik ve onun felsefesi üzerine kurma süreci anlatılmaktadır. Dolayısıyla bir dönüşüm romanıdır *Udî*. Evliliği sırasında da kocasının işleri nedeniyle pek çok ülke gezen ve gezip gördükçe müzik konusunda dünyadaki gelişmelerden yeterince haberdar olmadığını fark eden Bedia, kendisini daha çok geliştirmesi gerektiğine kanaat getirir. Kahire'de "Udî olarak kendi sanatkârlığının hiç mesabesinde [düzeyinde] kaldığını gör[ür]. Daha, daha!.. Çok çalışmak gerektiğini anla[r]" (49). Bu, içsel bir yolculuk ve birey olarak kendini bulma süreci olmakla birlikte, müziğin modernizasyonu anlamında da ona perspektif kazandırıcı bir rol üstlenir. Bedia'nın İstanbul gezisi, musikinin bu kentte "derin bir ilim" (104) olarak ele alındığını ve geldiği üst noktayı görmesi açısından önemlidir. Tanık oldukları, Bedia'nın musikiye olan bakışını değiştirerek salt hafızanın yeterli olmadığını ve nota bilgisinin önemini kavramasına yardımcı olur. Hocalarıyla eğitimi usta çırak ilişkisini aşarak kültürel bir paylaşıma dönüşür. Bundan sonra musikide bir araç olan çalgının türü de önemini yitirir. Artık hocalarından öğreneceği şey, musikinin derinliğidir. Bu, aynı zamanda kadın figürün müzik yaşamında da bir kırılmaya işaret eder. Bilgi edindikçe derinleşir, derinleştikçe müziğinde ustalaşır. Ağabeyinin ölümü üzerine yaşamı tümden değişir, bundan sonra onun yetim kalan kı-

zına ve kâhyalarına da bakmak zorundadır. Sorumluluğunu yüklendiği iki insanı mağdur etmemek ve evi geçindirmek amacıyla Arabî udî ustası olarak ders vermeye başlar. Haftada bir günü kendi eğitimine ve serbest zaman dilimi olarak kişisel çalışmalarına, diğer günleri özel derslere ayırır. Böylece serbest zaman etkinliğini bir kazanç kapısına dönüştürerek bir kadın olarak kendi ayakları üzerinde durabileceğini kanıtlar. Ud ve musiki, bu yalnız kadının hem duygularını ifade aracı hem en yakın dostu hem de ekmeğini kazandığı bir araca dönüşür. Bedia musikiyi Mevlana'nın "Hem çü ney zehrî vü tiryaki dîd / Hem çü ney demsaz ü müştâkî ki dîd" [Ney gibi hem zehirleyen hem bağımlı kılanı, Ney gibi hem dost hem müştâkı kim gördü?] (82) beyitiyle örtüştürür. "Ud onun nasıl ekmek teknesi ise aynı zamanda ruhunun gıdası ve hayatının lezzeti[dir]" (119). Genç yaşında ihanetle karşılaşmış kadın karakter, duygularını dillendiren uduyla şöyle dertleşir:

> Beni hiçbir zaman terk etmeyen, kucağımdan kaçmayan vefakâr yârim! Can dostum! Dertlerimi dinleyen, kalbimi anlayan sırdaşım! Bana daima refakat eden yoldaşım! Beni yalnız sen terk etmedin, benden yalnız sen geçmedin, bana hıyanet etmedin! Bir zaman zevk ve sefâ kaynağım, eğlencem oldun. Şimdi de geçim kaynağım! Ekmek teknemsin! Benim yârim, benim erkeğim sensin!.. (116)

Romandaki kadın karakterin, müzikle kendisine ait bir zaman dilimi yaratabildiği görülmektedir. Musikiyle ilgileniş sadece boş zamanı değerlendirme etkinliği olarak değil, meslek olarak da icra edilebilecek derecede sürekli geliştirilmeye çalışılan bir yetenektir. Bu noktada kadın karakterin bir müzik aletini usta biçimde çalıyor olması ve çalgının felsefesini musikiyle harmanlaması, kimlik sorunsalı açısından da romanı önemli kılmaktadır. Çünkü musiki bir teselli ve içdöküş aracı olmasının yanı sıra kadın kimliği açısından bir varoluş sorunsalı olarak da romanda bir işleve sahiptir. Romanın sonunda müzik icra ederek para kazanan bir kadının mesleki anlamda deforme olmamak için bu işi daha sonra salt kendisi ve sanat için yapma gayretini ortaya koyduğunu görürüz. Kadın karakterin musikiyi para kazanılacak profesyonel bir meslek olmaktan çıkarıp tekrar bir serbest zaman etkinliğine dönüştürme arzusu, za-

man zaman Fatma Aliye Hanım'ın "muhafazakâr" tutumuna dayandırılmış, kadının zorunlu olmadıkça çalışmasına olumlu bakmadığı şeklinde yorumlanmıştır. Oysa romanda "etik" sınırlar çerçevesinde kazanılacak bir yaşamı ve üretimle gerçekleşecek bireysel tatmini yücelten belirgin bir anlayış vardır. Musikinin tekrar bir serbest zaman etkinliğine dönüştürülmesi ise tamamen modernleşmeyle ilintilidir. Bedia, mesleki deformasyonun kendisine ve sanatına vereceği zarardan kaçınmak amacıyla parasal sorunlarını hallettiği noktada bunu tekrar salt kendiyle baş başa kalabileceği ve sanatını rahatlıkla icra edebileceği bir etkinliğe dönüştürmek istemiştir. Bu noktada Tanzimat'ın ve dönemin ideolojisiyle biçimlenen seçkin yaşam biçimine ve tüketime odaklı yaşama karşıt bir söylem bulunduğunu da söyleyebiliriz. Üretim karşılığı edinilen bireysel tatmin ve üretimin dönüştürülmesi üzerindeki vurgu bu nedenle çok önemlidir. Müzik bir süre sonra bir serbest zaman etkinliği olmaktan öte bir konuma taşınır. Müzik ile gelenek arasında sıkı bir ilişki kurulmuştur. Geleneğe eklemlenen bir modernleşme vardır. Dolayısıyla *Udî*, modernleşmenin salt simgesel düzlemde gözlemlendiği bir Batılılaşma anlayışının karşısında yer alır. Yüzeysel modernleşmeyi, züppe karakterlerle ikili karşıtlıklar üzerinden ele alan romanlardan ayrılır. Bunun yerine geleneği dönüştüren ve modernizme eklemleyen bir kadın karakter vardır karşımızda. Bedia'nın udu çalmayı musikinin tarihiyle eşzamanlı olarak öğrenmesi, geleneğe eklemlenme noktasında daha da anlamlı hale gelmektedir. Bu, aynı zamanda sanat uğraşısı için eğitim, birikim ve kültür gibi çok farklı etmenlerin bir arada bulunması gerektiğini imlemektedir. Bireyin kendisini sürekli olarak geliştirmesi ise temel bir ilkedir. Tüm bu düşüncelerin bir uzantısı olarak sanatla uğraşmak romanda seçkin bir eylem olarak gösterilir. Dolayısıyla Bedia, musikinin kadın meclislerinde, eğlence amaçlı icra edilmesine karşıdır. Bedia'ya göre musiki bireysel ve ulvi bir etkinliktir. Hatır için arkadaşlarına çalsa da, değerini azaltacağı düşüncesiyle eğlence amacıyla kalabalık içinde müziğini icra etmekten kaçınır; müziği bir eğlence ve ticaret aracına dönüştürenlere karşı durur. Onun için sanat sadece sanat için icra edilmelidir.

Fatma Aliye Hanım'ın *Refet* romanı, kadınların çalışarak kendi geçimini sağlaması ve kendi ayakları üzerinde durmasını ele alan bir romandır. Salt kadın karakterlere yer veren yapıt, aynı zamanda kadın azminin öyküsüdür. Romanda çalışma hayatı ve bir grup kadının yaşam mücadelesi anlatılırken, yozlaşan akrabalık ilişkileri, kadının toplum içinde yalnızlaştırılması ve kadın dayanışması gibi başka pek çok konu da gündeme getirilir. Roman, taşradan İstanbul'a taşınarak yeni bir hayat kurmaya çalışan Refet ve annesi Binnaz'ın öyküsüne mercek tutar. Refet, annesinin deneyimlerinden yola çıkarak hayatını kimseye muhtaç olmadan sürdürmek isteyen kadınlar için en ideal mesleğin öğretmenlik olduğuna kanaat getirir. Bu yolla hem ailesini geçindirmeyi planlar hem de "evlâd-ı vatanın talim ve terbiyesinde buluna[rak]" (100) öğrencileri tarafından sevilmeyi arzular. Bu amaçla önce Rüşdiye'yi, ardından Darü'l Muallimat'ı bitirir. Okulda öğrendiği şeyleri akşamları dikişin başına oturduklarında annesiyle paylaşır. Bu yolla hem öğrendiklerini pekiştirir hem de annesinin de bu bilgilerden yararlanmasını ve onun da dönüşmesini sağlar. Ondaki değişim şu sözlerle anlatılır: "Binnaz'ı bütün bütün başka bir kadın etmiş idi [...] Binnaz okumak bilmediği hâlde o kadar malûmat sahibi oldu ki; bir çamaşırcı kadın olduğu hâlde, malûmâtlı ve zeki, müterakkî [ileri] bir hanım ile musâhabet edebilir [konuşabilir] hâle geldi" (78). Fakat derinleşmek için salt okul eğitimi yetmemektedir. Refet "mektepteki dersleri okumakla; yalnız bir muallime olaca[ğını], âlime olmak içinse daha okunacak çok şeyler [olduğunu]" (159) anlar. Romanda maddi durumları iyi olmayan kızlara konaklarda verilen eğitimin önemi belirtilir. Refet, konaklardan birinde sevabına ders verildiğini duyunca dört ay boyunca İnâyet Hanım'ın konağına gitmeye başlar:

> Mektep sıralarında yiyeceklerini fukara kızlarla taksim eyleyen [bölüşen] Osmanlı kızları, hanelerinde aldıkları derslerden ve okudukları kitaplardan dahi onları hisse-yâb eyliyorlardı [faydalandırıyorlardı]. Büyücek familya kızlarından mektebe gitmeyip hanelerinde tahsil edenler de hanelerine gelip giden fakir kızları, malûmâtlarından hisse-mend eyliyorlar [bilgilerinden faydalandırıyorlardı]. Bu muavenet ve teavündür ki [yardımlaşma]; Osmanlı kadınlarını az zamanda terakkinin [ilerlemenin] bu derecesine îsâl eylemiştir [ulaştırmıştır]. (158-59)

Ders dışında geceleri dikiş diken Refet, kalan vakitlerinde ders vermeye başlar. Böylece bir yandan eğitimini devam ettirir, bir yandan da bu eğitimi değerlendirerek bir kazanç kapısına dönüştürür. Romanda kadının çalışması ve düşünme etkinliği, en çok olumlanan kavramlar olmakla birlikte bu ikisi ile güzellik arasında da bir ilişki kurulduğu görülür. Güzel bir kız olmadığı için evlenme ümidi olmayan Refet, ileride öğrencileri tarafından sevilerek toplum nazarında saygı duyulan bir kimlik haline gelip bu yolla sevgi ihtiyacını karşılamayı amaçlar. Toplumdaki güzellik anlayışına karşı geliştirdiği bir tutumla kendini resim gibi çok yetenekli olmadığı alanlarda bile yetkinleştirmeye, dolayısıyla yaptığı işlerle sevilmeye karar verir. Romanda Refet'in çalışırken ve düşünürkenki halleri betimlenerek iç güzelliğin derinleştikçe ortaya çıkacağı fikri verilir. Akılcılık, bilgi ve bilgiden doğan fazilet kavramları romanda yüceltilmiş, insanın düşünme yetisini kullanabilme oranı ile güzellik arasında da bir koşutluk kurulmuştur. Böylece bedensel güzelliğin yanıltıcı ve geçici olduğu, düşünceye ve bilgiye bağlı zihinsel güzelliğin önemi gösterilmiştir. Romanda kadın çalışırken ve düşünürken şöyle tasvir edilir:

> Bir sanatkârı güzel görmek isterseniz; onu sanatı başında görünüz! Bir ressamın en güzel resmine mâlik olmak isterseniz; şövalesi önünde, fırçası elinde olduğu ve işine dalmış bulunduğu anda bir fotoğrafını çekiniz [...] O sanatkârları o anda güzel eden nedir? Ressamın fırçasının hareketi, piyanistin parmaklarının oynaması mı? Fakat niçin âdi bir nakkaş ve âdi bir piyano çalan; o ve sanatı ve o hâlâveti [sevimliliği] alamıyor? İşte bunun gibi her düşünen de Refet'in o anda aldığı letâfet ve melâhati [hoşluk ve güzelliği] alamıyor ve Refet de her düşünüşünde o tavır ve vaziyeti bulamıyordu. (57)

Romanın sonunda kadın direnişi ve dayanışması sayesinde anne ve kızın hayatları kurtulur. Refet, kendisini toplum içinde de kanıtlama imkânı bulur, kadın direncinin mükâfatını alarak ödüllendirilir. Gelecek kuşağın kadını, annesinin önüne geçerek ondan kalan kadınlık mirasını dönüştürmüştür. Bunu hem anne kız dayanışması hem de diğer kadınların destekleriyle başarabilmişlerdir. Refet de başka yaşıtı olan genç kızlara yardım ederek dayanışma mirasını

sürdürmüştür. Selma Rıza Feraceli'nin *Uhuvvet* romanında hayalini kurduğu "kadın kardeşliği" sözleşmesi, bu romanda hayata geçmiş, dayanışma, sevgi ve mücadelenin getireceği olumlu sonuçlar ortaya koyulmuştur.

Fahrünnisa Hanım'ın *Hanımlara Mahsus Gazete*'de tefrika ettiği ve kitap olarak basılma imkânı bulamamış *Dilharâb* romanında aile içi baskı mekanizmaları nedeniyle kadın karakterin içe kapanarak yalnızlaşması anlatılır. Romanın başkarakteri Mazlume, okumaya ve öğrenmeye meraklı bir kızdır. Babası Saffet Efendi, "Kadınlara tahsil-i ilm ve fenn lüzumsuzdur" (3) düşüncesiyle kadının kendisini sadece evlilik için hazırlaması gerektiğine inanmaktadır. Bu nedenle kızı Mazlume'nin rahatı konusunda ondan hiçbir şey esirgemese de okumasını gereksiz bularak eğitim konusunda bütün çabasını oğullarına sarf etmiştir. Buna karşın Mazlume'deki "maarife olan meyil ve istidat kendisini cahil kalmaktan muhafaza" (3) eder. Kendisine erkek kardeşleri gibi eğitim olanakları tanınmasa da bireysel çabalarıyla önce okumayı söker, ardından öğrenmeyi bir amaç haline getirir. Babasının kütüphanesinden aldığı kitaplar sayesinde Fuzulî'yi keşfeder, yengesinin piyano çalışını izleye izleye piyano çalmayı öğrenir. Boş zamanlarında ise dikişle uğraşır:

> Mazlumede hep mehasin-i meyl-i muallî [iyi ahlaka olan eğilim] pek ziyade olduğu gibi henüz ve marifet namıyla dünyada mevcut olan şeyleri iktidarının tealluk edebildiklerini [sevdiklerini] ta'lim etmeye [çalışmaya] dahi fevkalâde hevâhişgir [heveskâr] olduğundan mesela kimse tarafından kendisine bilhassa ta'lim edilmediği hâlde valide ve hemşiresinden göre göre ne biçim dikiş nakış vesaire gibi el işlerini öğrenerek az zamanda o derece meleke [yeti] peyda eylemiş idi ki valide ve hemşiresi dikiş ve biçim hususunda kendisine müracat eder olmuşlar bir vakit ki küçük şakirdlerini [öğrencilerini] üstad ittihâz etmişler idi [usta saymışlardı]. (90:4)

Tanımadığı bir adamla görücü usulü evlendirilen ve gelin gittiği evde kocasından, kayınvalidesinden ve görümcesinden kötü muamele gören Mazlume, ev içindeki yalnızlığını ve dışlanmaktan ötürü duyduğu üzüntüyü şiir okuyarak ya da piyano çalarak geçirmeye çalışır. Daha önceden de çok zevk alarak yaptığı serbest zaman etkinlikleri bir içdöküş ve teselli aracı haline gelir. Gittikçe yalnızla-

şan kadın karakterin kendi başına odasında geçirdiği saatler ve serbest zaman etkinlikleri kadınca bir savunma refleksine dönüşür:

Pek teselliyete muhtaç olduğu zamanlar gel benim yar-ı vefadarım refik teselliyetmedarım diyerek Nedim [ve] has ve kadimî Fuzulî Divanı ile odasına kapanır, oturur; nişâne-i ferih ve meserret addedilen [neşeli ve sevincin göstergesi sayılan] âlât-ı darbın ağlarken icra olunduğuna yahud icra olunurken ağlandığına bir misal göstermek istiyormuş gibi bârân-ı belâ [keder yağmuru] gibi eşk-i çeşmini isâle ede ede [gözyaşlarını akıta akıta] "Bir Katre İçen Çeşme-i Pür Hûn-i Fenâdan" [Fenalığın kan dolu çeşmesinden bir damla içen artık bir daha bela yağmurundan kurtulamaz] şarkısını kim bilir kaç yüzüncü defa olarak piyanoda çalar, müteakiben "Mihneti Kendine Zevk Etmedir Âlemde Hüner" [Dünyada hüner acıyı kendine zevk etmektir] şarkısını çalarak sonra biraz teselliyat bulur münşerih olur idi [neşelenirdi]. (102:4)

Tanzimat sonrası kadın yazarların romanlarında serbest zaman etkinlikleri, kadının bireyselleşmesi ve modernleşmesinin göstergelerinden biri olmasına karşın aynı zamanda kadının yalnızlaşmasının da en önemli yansımalarından birini oluşturur. İçe kapanan, hane içinde ya da bulunduğu ortama yabancılaşan, dışlanan ya da aşk acısı çeken kadın, kendini sanat yoluyla teselli eder. Serbest zaman etkinlikleri kadını baskı altında tutan "ev"e karşı birey olarak kendisini var edebildiği tek alandır. Modernleşen, eğitimli kadının sayıca az olması onu yalnızlaştırırken, toplumdaki zihniyetin bu değişime karşı tahammülsüz olduğu görülür. Bu nedenle kadın yazarların romanlarındaki kadın karakterlerin genellikle aile içinde eğitimi, görgüsü ve bilgisi nedeniyle dışlanmaları anlamlıdır.

Emine Semiye'nin *Gayya Kuyusu* romanında kadının özgürleşip bireyselleşmesinde serbest zaman etkinliğinin bir iş kaynağına dönüştürülmesinin çok büyük bir payı vardır. Romanın ana karakteri Rezin hem ailesine yardım etmek hem de aile içinde özgürlüğünü kazanmak için serbest zaman etkinliği olarak en iyi bildiği şey olan dikişi bir adım öteye taşıyarak sürekli bir iş haline getirir. Evdeki odasında genç kızlara çeyiz hazırlama işini büyütür ve Kadıköy'de bir dükkânda işe girer. Para kazandıkça kendisine güveni artar ve evde kendisine yapılan haksızlıklara karşı çıkmaya başlar:

Rezin, yangının harab ettiği aile borçlarına yardım için bir müessedede dikiş dikerek çalışıyor ve hayli para kazanıyordu. Fazla olarak Kadıköy'ün serbest muhitinde medeni fikirlerle kayın annesinin haksız taarruzlarına kafa tutacak kadar kazanıyordu. Müşterilerini memnun ve cezb eden hiss-i tabiatı evvela kendi üstünde başında zerafetlerini ilân ederken daha fazla sevimli, güzel oluyor, terbiyesi, güleryüzlülüğü sebebine onu her gören beğenip seviyordu. Ancak iki senenin Kadıköy hayatında kayın annesinin zehirli diliyle her dakika izzet-i nefsinin [onurunun] kırılmasından mütevellid çocukluk tevazuları kaybolmuş, terbiyesiyle örtmeğe çalıştığı kibiri, sanatkârlık gururuyla birleşerek yüz göstermişti. Rezin, artık kayın annesinin her dediğine baş eğmiyor, mantık muhakemeleriyle haksız tavırlarını reddediyordu. (48:3)

Kadın karakterin serbest zaman etkinliğini kazanç kaynağına dönüştürmesi, aile içi iktidar ilişkilerini doğrudan etkileyip Rezin' in özgürleşmesinde kritik bir rol oynar. Para kazandıkça kendinde daha çok söz söyleme hakkı bulması ve kayınvalidesinin onaylamadığı davranışlarına itiraz edebilmesi, bu dönüşümü göstermesi açısından önemlidir. Yazarın bir başka romanı olan ve *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin 98. ile 138. sayıları arasında yayımlanan *Bîkes*' te (1897) de kadının serbest zaman etkinlikleri nedeniyle dışlandığını görürüz. Kötücül annesi yüzünden üzerine atılan suç sonucu yaşadığı evden kaçıp kimliğini değiştiren ve bir konağa hizmetçi olarak giren Me'mune'nin, "besleme" olduğu gerekçesiyle evde kitap okuması ve kanun çalması engellenir. Bu özellikleri nedeniyle kıskanılan ve "farklı" görülen genç kadın diğerleri tarafından dışlanarak kötü davranışlara maruz kalır. Kültürlü, iyi yetiştirilmiş, eğitimli kadın farklı olduğu gerekçesiyle bulunduğu ortamda dışlanmış, kötü muamele görerek değersizleştirilmiştir.

Emine Semiye Hanım'ın *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin "Hanım Kızlara Mahsus" adlı ekinde 16 Mart 1899-15 Mayıs 1901 tarihleri arasında yayımlanan *Muallime* adlı romanı ise Behbûde adlı öğretmen bir kızın yaşamını ele alır. Behbûde geleneklerine bağlı ama bir yüzünü de Batı'ya dönmüş bir kadındır. Hem resim, müzik gibi sanat dallarıyla ilgilenmektedir hem de teoloji, felsefe konularında kendisini eğitmiştir. Doğrudan okulda eğitim alamamış olsa da babasından, büyüklerinden ve hocalardan aldığı eğitimin yanı sı-

ra öğrenme hevesiyle kendi kendisini yetiştirmiş, konaklarda ders vererek öğretmen olarak da başarısını kanıtlamıştır. Romanda Behbûde bağlamında bir kadının kültür ve eğitimi için salt okulun değil, kişinin kendi gayretinin de önemli olduğu vurgulanır.

Halide Edib'in *Handan* ve *Son Eseri* romanlarında ise sanat, karakterlerin ruh durumlarını yansıtan simgeler olarak kullanılır. Handan iyi bir sanat alımlayıcısıdır. Yurtdışında olduğu süre içinde sık sık müze ve galerileri gezer, sevdiği sanatçıların tabloları karşısında uzun vakitler geçirir. Kendi ruh durumu ile bu sanat yapıtları arasında ilişki kurar. Sanat amaçlı gezilerinde kendisine eşlik eden Refik Cemal, kadın karakterin tablolarla kurduğu ilişkiyi gözlemledikten sonra kendi kendine şu yorumu yapar: "Anlıyorum ki, Schopenhauer'ın dediği gibi, güzel sanatlar Handan için zincirli, dikenli hayatında bir azatlık. Sevdiği tabloların önünde bir sandalye atıp otururken gözlerindeki ışıklar tamamen kendi muhitinden, kendi hayatından sıyrıldığını gösteriyordu" (115-16). Romanda Handan ve Refik Cemal beraber National Gallery'ye giderler. Handan en çok İngiliz Romantik ressam William Turner'ın tablolarına ilgi gösterir ve yapıtların önünde uzun uzun durur. Turner'ın peyzajlarıyla kendi ruh hali arasında bir ilişki kurar. 18. yüzyılın romantik ve izlenimci ressamlarından Turner, peyzajlarında doğa olaylarına insani duyguların yansımalarını katarak ışığı ve renkleri simgesel olarak kullanmıştır. Doğanın bitmek tükenmek bilmeyen gizemi ile insanın kendi gizi arasında bir ilişki kurmuştur. O güne kadar peyzaj sevmeyen Handan, Turner'ın tablolarındaki gizemi keşfeder: "Ben şimdiye kadar peyzaj sevmezdim, diyordu. Fakat bu günlerde hayatın galeyanlarından, hayatın nihayetsiz tecellilerinden [yansımalarından] tamamen yoruldum. Bu harekette bile bence yorucu ve yeknesak bir gadir [durağan bir güç] var. Peyzajlar beni dinlendiriyor, ruhuma sükûnet veriyor" (116). Halide Edib'in Handan'a Turner'ın peyzajlarıyla kurdurduğu ilişki simgesel bir anlam taşır. Peyzajlarda Handan'ı çeken sadece bu tablolarda sükûneti bulması değildir. Kendi ruh durumunun gelgitliği ile peyzajlardaki acıyla karışık hareket ve coşkulu ruh hali arasında bağıntı kurmuştur. Bu nedenle Turner'ın tablolarının seçilmesi önemlidir. William Turner, manzara resimle-

rindeki öncü tavrıyla sanat tarihinde bir kırılmanın temsilcisidir. Kompozisyonları durgun manzaraların aksine hareketlidir. Yüce ve dehşetli doğa olaylarına yer veren ressam, bu doğa olaylarından yola çıkarak dalgalı ve gelgitli duygularını yansıtır. *Sanatın Öyküsü*'nde E. H. Gombrich, Turner'ın tablolarında öne çıkan doğa ve insanın ruh durumu arasındaki ilişkiyi şöyle açımlar: "Turner'da doğa her zaman, insanın heyecanlarını yansıtır ve dile getirir. Özdenetimimiz dışına çıkan güçler karşısında küçük ve yenik duyarız kendimizi" (390). Handan da Turner'ın peyzajlarındaki bu ruh durumu ile kendi arasında paralellik kurmuştur. Kendisini özdenetimi dışındaki güçler karşısında yenik, arada kalmış ve yalnız hissetmektedir. Bu nedenle Turner'ın insanın doğa olayları karşısındaki hissettiği mutluluk ve acı hissiyle de özdeşim kurmuştur. Kadının modernleşmesi ve bireyselleşmesi bağlamında da sanat bir araçtır. Handan'ın iyi bir sanat alımlayıcısı olması, onun entelektüel kimliğini pekiştiren bir özelliktir. Sanat üzerine düşünmenin önemi Handan ve Neriman arasında yapılan karşılaştırmada da görülür. Neriman, aldığı iyi eğitim sonucu güzel piyano çalabildiği halde onu düz bir şekilde icra etmekten öteye gidememiştir, Handan ise sanatı düşünsel anlamda kimliğinin bir parçası haline getirmiştir. Onda öğrenmek bir ihtirastır ama salt kitaplardan kuru bilgi edinmek değil, insana dair her şeyi bilmek ister. Sanat üzerinden kadın karakterin ruh halinin irdelenmesi de bu noktada anlamlıdır; çünkü sanat, Handan'ın "kadınca" ve hümanist yaklaşımını vurgulayan en önemli araçtır. Handan, onu seven erkeklerle çevrili olsa da aslında yapayalnız bir kadındır. Kadın olmanın başlıbaşına yalnızlık demek olduğunu şu sözleriyle anlatmak ister: "[H]er erkeğin benim dediği ve münhasıran [sadece] onun olan bir anası, kız kardeşi, sevgilisi, bir kadını vardır. Kadının öyle değildir. Hiçbir kadının benim diyebileceği bir erkek yoktur, yalnız çocuğu vardır. Ve çocuğu hususiyle bir şahsiyete malik olmadan onundur" (92-93).

Yazarın 1913'te *Tanin* gazetesinde tefrika edilen ve 1919'da kitap olarak basılan *Son Eseri* adlı romanı da resim sanatı üzerinden kadın psikolojisine dair pek çok veri sunar. Ressam Kâmuran ile yazar Feridun Hikmet'in birbirlerine duydukları ümitsiz aşkı konu

alan roman, temelde sırtını bir aşk hikâyesine yaslasa da kadın ve modernleşme sorununu ele almaktadır. Halide Edib romanda yarattığı Kâmuran karakterini, 1888-1911 yılları arasında yaşamış olan ve ilk bağımsız sanatçı örgütü olarak adlandırabileceğimiz Osmanlı Ressamlar Cemiyeti üyeleri arasında bulunan Müfide Kadri'den yola çıkarak tasarlamıştır. Çok genç bir yaşta veremden ölmesine karşın sanat dolu yaşamında çok büyük başarılara imza atan bu kadın sanatçıdan feyz alarak karakterini yaratmıştır. Müfide Kadri'nin Batılılaşmaya yönelmiş Osmanlı toplumunda "yeni" kadın profiline uyması Kâmuran karakterini oluştururken etkili olmuştur. Esen Karadağ, "Cumhuriyet Dönemi Kadın Sanatçıların Resim Eğitimindeki Rolü" başlıklı tezinde, ilklerden biri olan sanatçının önemine ilişkin olarak şöyle demektedir:

> İnas Sanayi-i Nefise Mektebi açılmadan önce, Osmanlı toplum düzeninde kadına biçilen toplumsal durumu kabullenmeyip resim alanında ilk kadın ressamlar olarak anılan iki sanatçı Mihri Müşfik ve Müfide Kadri'dir. Osmanlı toplumu içinde kadının toplumsal konumuyla ilgili savaşın sanatsal alanda bu iki kadın tarafından başladığını söylemek yanlış olmayacaktır. (69-70)

Kaya Özsezgin ise "Türk Plastik Sanatında Kadın Sanatçılarımız" başlıklı yazısında Müfide Kadri'nin resmin yanı sıra ayrıca müzikle de ilgilendiğini, ud, keman ve piyano çaldığını, Osman Hamdi Bey'den resim dersleri aldığını, İstanbul'da Beyoğlu İtalyan Kulübü salonunda dört resminin sergilendiğini, Almanya'da bir kez başarılı görülerek ödüllendirildiğini ve ölümünden sonra ise 40 kadar resminin babası tarafından özel bir sergiye konulduğunu belirtir (139). Canan Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi" başlıklı makalesinde Müfide Kadri'yle ilgili önemli bir tespit yapmaktadır: "Toplumla kendi düşünce ve idealleri arasında uyum sağlamak adına giriştiği mücadelenin sonunda hastalığa yakalanıp yaşamlarını yitiren sanatçılardan biri gibi görünmektedir Müfide Kadri. O, geçmişle gelecek arasındaki köprüde bulunan kişidir. İkisi arasında bir uzlaşım arayan, ne geçmişten kopabilen, ne tümüyle geleceği yaşayabilen" (aktaran Esen Karadağ, 80). Beykal'ın sanatçıyla ilgili yaptığı bu tespitle roman karakteri Kâmuran arasında da yakın

bir ilişki olduğunu söyleyebiliriz. Kâmuran Batılılaşmayı doğru bir biçimde alımlamış, bunu yaşamında ve sanatında olumlu anlamda kullanan ama hiçbir zaman gelenekten kopmamış, duyarlı bir kadın olarak resmedilmiştir. Hatta bu duyarlılığı sonucu tüm yaşamını ağabeyi Asım'a adamış ve bu nedenle tam olarak hiçbir zaman kendi hayatını yaşayamamış bir kadındır. Kendisini âşık olmaktan alıkoyamadığı Feridun Hikmet'in Asım'ın eski karısı Mediha ile evli ve iki çocuklu olması, imkânsız bir aşkın temel nedenini oluşturur. Feridun, gençlik hevesiyle evlendiği Mediha ile kültürel düzlemde bir şey paylaşmadığı için mutlu değildir; buna karşın karısından kopamamakta ama bir yandan da yeni tanıdığı bu ressam kadınla yaşama ve sanata bakışının değiştiğini hissetmektedir. Romanda ayrıntılı olarak üzerinde durulan Kâmuran'ın tabloları ve atölyesi, karakterin ruh durumunun en önemli göstergeleridir. Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) gibi 19. yüzyıl ressamlarından kopya ettiği tablolarla resme başlayan Kâmuran, yazar Feridun Hikmet'e duyduğu aşk ile bu aşkı soyutlaştırarak resimde daha simgesel bir anlatımın olanaklarını arar. Ressam olarak Dante Gabriel Rossetti'nin seçilmesi ise anlamlıdır. Viktorya döneminde yaşamış bir şair ve ressam olan Rossetti, şiirlerinde ve pek çok resminde aşkı, ana izlek olarak almıştır. Rossetti'nin acı çeken, melankolik görünümlü kadın portreleri ile Kâmuran'ın iç dünyası arasında tıpkı *Handan*'da olduğu gibi bir ilişki kurulmuştur. Kâmuran'ın atölyesine gittiğinde Feridun Hikmet, özellikle Rossetti'den kopya olarak çalışılmış kadın portreleri önünde durur ve neden bu kadar etkili oldukları üzerine düşünür: "Vücudu iskelet gibi uzun, yassı, kafa at kafası gibi, kemiklerin hepsi meydanda. Gözler çöküK... Sonra bu surat ve vücut ağrı çeken bir kadınınki gibi" (52). Kâmuran'ın Feridun'a, kadın olsa Rossetti için iyi bir model olacağını söylemesi üzerine Feridun'un zihninden geçen düşünceler de Viktorya döneminden bir ressamın seçilmesi konusunda okura bazı ipuçları vermektedir: "Kendimi sıkıyormuşum gibi yüzümde bir mânâ var. Tıpkı bir Rozeti Madonnası gibi yüzümde ağrı çeken bir mânâ var. Belki bu hakikat her sanatkâr ruhun ifadesidir. Sanatkâr da gebe kadın gibi içinden bir şey çıkarmaya uğraşıp durmaz mı?" (53). 19. yüzyılın önemli romantik ressam-

larından biri olan ve Ön-Raffaellocular akımının öncüsü Rossetti, Viktorya çağının toplum ve kadın üzerinde yarattığı baskıyı, kadın ve estetik konusunu resimlerinde dönüştürerek dile getirmiştir. Halide Edib'in, ressamı hem karakterlerin ruh durumlarını yansıtmak hem de sanatsal üretimlerindeki aşamaları göstermek için seçtiğini söyleyebiliriz. Kâmuran'ın Rossetti'den kopyaladığı portreler dışında kendi resimlerinin merkezine oturttuğu kadın figürleri de bu hüznü ve melankoliyi taşımaktadır. Yapıtlarda acı ve ızdırap duygusu hâkimdir. Aynı zamanda sevilmeyi hiç tatmamış bir kadının hüznüdür bu. Tam da bu noktada Rossetti'den kopya edilen kadınlardan sonra Feridun'un Kâmuran'ın kendi otoportresi hakkındaki yorumları da kendi yaşamından yola çıkarak hem karakterin iç çelişkilerini hem de duyarlılığını yansıtması bakımından önemlidir. Aslında burada hep başkaları için yaşayan insanların, hayatı tam anlamıyla yaşayamadığına dair bir vurgu vardır:

> [B]u portrenin bana Kâmuran hakkında öğrettiği yeni şey gözleri. Bu içimi karıştırdı. Bu gözler, yaşamamış, sevmemiş ve sevilmemiş bir kadının gözleri. Bunlara bakarken ekseriyetle hiç sevmediğim bir kelimenin hakiki anlamını bana sezdirdi. Bakire... Bu kelimenin ifade ettiği kadın her erkeğe biraz korku verir zannediyorum. Tanımadığım bir yere girmişim gibi bu resmi yadırgadım. (53-54)

Kâmuran, Feridun'u ilk gördüğü andan itibaren kızı Nerime'yle birlikte onun resmini yapmak ister. Böylece Meryem ve İsa kompozisyonuna baba kızı yerleştirme niyetindedir. Nerime'nin, kız çocuğu olarak masumluğu, saf güzelliği ve vicdanı, Feridun'un ise acı ve ızdırap yoluyla olgunlaşmayı temsil ettiğini ileri sürebiliriz. Bu yaklaşımın aynı zamanda Ön-Raffaellocu akımın eleştirilmesine neden olan tavırla da ilişkili olduğunu düşünebiliriz. Dinsel konuları gerçekçi biçimde ele alan ve bu nedenle yerleşmiş güzellik ideallerinin dışına çıkan akım gibi Kâmuran'ın da aslında yeni şeyler denemek istediğini göstermektedir. Fakat İnci Enginün'ün de belirttiği üzere yazar daha sonra bu bölümü romandan çıkarmıştır ("Romanlarda Resim ve Ressamlar", 423). Yıldız Kılıç, "Kutsal Damozel: Bir Yaşam Yoksunluğu Metaforu Olarak Ölümün Reddi" başlıklı makalesinde Rossetti'nin "Damozel" şiiri ve tablosu hakkında

şu yorumu yapar: "Rossetti, 'Kutsal Damozel' şiirinde, 'evdeki melek' tanımıyla alay edercesine, kadını mecazi anlamda 'melek' olmaktan gerçek anlamda melek konumuna taşır. Şairin eğretilemesi sosyal yapının çıkarları doğrultusunda oluşturduğu kadın tanımlanmasını, açıkça olmasa da eleştirmektedir" (41-42). Kılıç'ın bu tespiti önemlidir; çünkü Rossetti Viktoryen etik ve ahlak anlayışını, özellikle de kadın üzerindeki etkisini altan alta, ironik bir biçimde eleştirmektedir. Dolayısıyla Kâmuran'ın da hem kadın hem de romantik bir sanatçı olarak Rossetti'yi kendine yakın görmesi daha iyi anlaşılmaktadır.

Romandaki "Saadet Köşkü" ve "Saadet Köşkü Sahipleri" başlıklı kısım da aynı şekilde Kâmuran'ın sanatsal anlamdaki dönüşümünü ve yetkinleşmesini ele alır. Aynı zamanda karakterin bir sanatçı olarak bir yandan ütopyasını bir yandan da yaşamın sert ve keskin, daha karanlık tarafını göstermesi açısından değerlidir. Bu bölüm, Halide Edib tarafından ikinci baskıda eklenmiştir. Yazar, bu kısımda Kâmuran'ın bir ressam olarak iç dünyasına eğilir. Romanın bu bölümünde Kâmuran öldükten sonra Ahmet Şerif adlı bir gazetecinin Asım Bey'le yaptığı söyleşi ve ikisinin resimler üzerine yaptıkları yorumlar yer alır. Kâmuran'ın "Saadet Köşkü" ve "Ay Işığında Kaktüsler" adlı iki ayrı tablosu, genç kadının iki ayrı dünyasını temsil eder. Bu resimlerden ilki Kâmuran'ın kendi ütopyasını dışavuran bir yapıttır, diğeri ise toplumsal kuralların yarattığı baskıyı imleyen, bu nedenle Kâmuran'ın yaşadığı iç çatışmaları simgesel biçimde ifade eden bir eserdir. Zaten ressamın "Ay Işığında Kaktüsler" adını taşıyan tablosu, romana da ismini veren son eseridir. Ahmet Şerif adlı gazeteci ressamın ölümünden sonra köşkü gezerken bahçenin bir kısmını kaplayan kaktüsleri görüp bunlar arasından birini çarmıha gerilmiş bir insan yüzüne, bir diğerini acı çeken bir kadın vücuduna benzetir: "Kayalara tırmanan, sarılan, ucu bucağı olmayan yeşil yılanlar gibi kol kol uzanan kaktüsler var. Sıra ile birbirinden uzun, dikenli birer yeşil sırık gibi boyları köşkün damını aşan kaktüsler var. Sonra ancak eşlerini deniz diplerinde tasavvur edeceğiniz korkunç, karmakarışık şekilli, ahtapota ve bilmem daha ne gibi deniz mahlûkatına benzeyenleri var" (193). Kaktüsleri bir

simge olarak kullanan Kâmuran'ın bu resminde diğerine oranla daha başarılı olması ve gazeteci tarafından da daha yetkin bulunması anlamlıdır: "Kaktüslerin hülyalı ve sihirli güzelliğinden sonra bu tablo[da] ressam Kâmuran'ın emelleri toprak üstünde, herhangi alelâde bir kadın gibi saadet tahayyül eden bir sanatkâr olduğunu hissettim" (197). Resimdeki soyutlama Kâmuran'ın sanatındaki evrilmeye işaret eder. Kaktüslerin çarmıha gerilen bir kadına benzemesi kadın karakterin çektiği ızdırabı anlatır. Halide Edib, bu romanında Türk toplumu için ideal bir örnek olan sanatçı bir kadını model almış ve onun üzerinden aşk, olgunlaşma, birey olma ve modernleşme konuları üzerinde durmuştur.

Sonuç olarak serbest zaman etkinlikleri ve sanat bütün bu romanlarda hem bir yüzünü Batı'ya dönmüş eğitimli yeni kadın kimliğinin önemli bir göstergesi olarak hem de karakterlerin ruh durumlarının birer yansıması olarak kullanılmıştır. Tanzimat romanlarındaki gibi bir statü göstergesi olarak değil, modernleşmenin bir yansıması olarak gösterilmiştir. Kadın yazarlar, derinleşen kadın üzerindeki baskı mekanizmalarını, aile içi iktidar ilişkilerini, "yeni" kadın karşısında bocalayan geleneksel zihniyeti eğitim, sanat ve serbest zaman etkinlikleri üzerinden göstermişlerdir. Dolayısıyla bu etkinlikler hem kadın üzerindeki baskı mekanizmalarının yansımalarını görebileceğimiz bir içdöküş aracı olarak hem de kadının özgürleşmesinin ilk basamağı niteliğindeki bir varoluş alanı olarak yapıtlara yansımıştır.

C. Kadın Okur ve Tersine Etkilenme

Tanzimat dönemi romanlarına genel olarak bakıldığında kadın karakterler ile etkilenme endişesi arasında sıkı bir bağ kurulduğu görülür. Daha önce Jale Parla'nın *Babalar ve Oğullar*, Nurdan Gürbilek'in *Kör Ayna, Kayıp Şark* ve *Benden Önce Bir Başkası* adlı kitaplarında dile getirdikleri gibi kadınlar, Tanzimat romanlarında etkilenmeye en açık kişilerdir. Gürbilek, "Erkek Yazar, Kadın Okur" başlıklı makalesinde etkilenme probleminin romanlarda daha ziyade kadın okur üzerinden sorunsallaştırılıp ortaya koyulduğunu, romanları okudukça kadın okurun "başkası olma arzusu"na erkek figürlerden daha fazla kapıldığını söyler ve kadının okurluğu ile züppe erkeklere düşkünlüğü arasında da bir bağ kurar (22). Gürbilek yazısında kadın yazarların yapıtlarının bu düşünceye uyup uymadığı sorusunu sorsa da bu sorunu esasen erkek yazarların romanları bağlamında irdelemiştir. Halbuki bazı kadın yazarlar okur ve etkilenme sorununu farklı bir biçimde ele almışlardır. Örneğin Fatma Aliye Hanım, romanlarının öznesi olan kadın karakterlerinin etkilenmeye kapalı olduklarını neredeyse her yapıtında vurgular. Bu aynı zamanda, kadınların en karakteristik ve en olumlu yönleri olarak romanlarında pekiştirilen bir motiftir.

Muhâdarât'ta roman türü, Fatma Aliye Hanım için devrin yazarlarına koşut olarak insanlığa ve ahlaka hizmet eden en öğretici kamu aracıdır. Bu nedenle roman, yazar için kesinlikle bir eğlence aracı değildir. Özellikle de kadın okur hedeflendiği için kitaplar yoluyla çeşitli kadınlık deneyimleri anlatılmakta ve bunlardan okurun ders çıkarması beklenmektedir. Romanda Fatma Aliye Hanım'ın özellikle kadın okura seslendiği ve onu hedef aldığı açıktır. Yazara göre sanat, doğanın bir taklididir ve edebiyat da aynı şekilde ger-

çeğin yansıtılmasından başka bir şey değildir: "En çok satılan kitaplar roman oluyor. Gençlerin, öğretici ve hikâye tarzındaki yazılanlardan öğrendikleri malumat o kadar güzel akıllarında kalıyor ki, öğretmenleri bunları kendi metotlarıyla binlerce kere ezberletseler bu kadar kalıcı bir şekilde öğretemiyorlar. Peki elimizde böyle bir metot varken vazgeçelim mi?" (89) sözlerinden de romana yüklediği işlev anlaşılmaktadır. Bunda en çok satan kitapların romanlar olmasının da etkisi büyüktür. Dolayısıyla roman çok büyük ve etkili bir kültürel silahtır fakat bu noktada da okuma edimi yani romanın nasıl okunması gerektiği sorunu gündeme gelir. Fatma Aliye Hanım'a göre okuma edimi bazı önkoşullar gerektirmektedir. Anlatıcı romandaki iki okuru karşılaştırıp onlar üzerinden etkilenme endişesini anlattığı kısımda şöyle demektedir: "Hiçbir roman iyiliği kötülük ve kötülüğü iyilikmiş gibi göstermez. Sadece hata onu yanlış anlayandadır. Bir bilgi sahibi, bir kötülüğün yaptırmak istediklerini anlayıp bunu engelleyebilirse bilgili okuyucu da yağmurun her şeyi temizlediği gibi kötülükleri de kendi ve herkes için iyiliğe çevirmiş olur" (99). Özellikle kadın okur hedeflendiği için kitaplar aracılığıyla deneyimlenmiş davranış biçimleri ve olayların sonuçları ders çıkarılacak şekilde aktarılır. Böylece kadın, bu metinler sayesinde bizzat kendisinin kötü bir deneyim yaşamasına gerek kalmadan, toplum içinde halihazırda yaşanmış olaylardan ders alabilecektir: "Her türlü hile ve düzeni yazmak, okumak yasak olsa asla ondan bahsetmezdik. Fakat bunların yasaklanması için yazılan nice kitaplar, verilen öğütler, hatta tutulan dinler bile bu olayları izah edip nasihat vermediği için dünyada böyle olaylar eksik olmuyor" (56). Fatma Aliye Hanım, "[B]unları anlatmak zorundayız" derken hayata yeni başlayan kadınlar için yazdığını da sözlerine ekler. Bu bağlamda da birbirine iki zıt kadın okur profili üzerinde durur:

> Bu kızların her ikisi de o romanları okudukları hâlde her biri onlara ayrı ayrı anlamlar vermişler. Başka başka hükümler çıkarmışlardı. Romanlar birini ikaz ve diğerini etkisi altına alarak kötü bir olaya yöneltmişti. Romanlar hep birdi. Fakat okuyan kafalar başkaydı... İşte Fâzıla'nın kuvvetli ve keskin olan aklı ve zekâsı roman dersinde kendisine öğretmenlik ve babalık görevini yerine getirmiş, Fevkıye ise o zamana kadar her istediği

olmuş ve dilediği önüne getirilmiş, hiçbir arzusunun olamayacağını öğrenememiş bir şımarık kız olduğundan romanı da kendi keyfine uydurmuştu. (99)

Yazarın zekâ ile öğretmen ve babalık görevi arasında kurduğu ilişkiyi biraz daha açmak gerekiyor. Toplum ve aile içindeki baba tam olarak işlevini yerine getiremediği için kadının rehberi kendi zekâsı olmak zorundadır. Âdetler ve din de tam anlamıyla kadına rehber olamayacaktır. Bu nedenle okuduğu romanlardan ve kitaplardan akıllıca ders almak onun görevidir. Yazarın, romanın işlevi üzerinde uzunca durduğu yapıtında, romanlardan gerekli dersi çıkarabilmek için bireyin o güne kadar edinmiş olması gereken bir altyapının gerekliğinden söz etmesi önemlidir. Bu birikim, romanların doğru algılanması için bir önkoşuldur. Özellikle kadın okuru merkeze alan Fatma Aliye Hanım için roman, kadın okurun çevresindeki insanlara ve tehlikelere karşı uyanık olmasını sağlayıcı bir araç olarak görülmektedir. Roman iyi bir rehber olarak kullanıldığı takdirde kişiyi ahlaklı olmaya özendirecek ve insanı uyanık olmaya da (97) davet edecektir. Romanda asıl kadın kahraman, hiçbir şekilde etkilenmeye açık olmamakla birlikte romanı bir rehber olarak kullanarak bu aracı doğru değerlendirmektedir. Fatma Aliye Hanım romanlarında etkilenmeye açık kadın ve erkek figürlerin karşısına mutlaka rasyonellikle bağını koparmayan bir kadın figür yerleştirir. Bu karakter, iyi okurun da temsilcisidir.

Fatma Aliye Hanım'ın *Udî*, *Refet* ve *Enîn*, Emine Semiye Hanım'ın *Gayya Kuyusu*, Fatma Fahrünnisa'nın *Dilharâb* ve Halide Edib'in ilk dönem romanlarında yazarların kadın ve etkilenme arasında kurulan ilişkiyi tersine çevirdikleri görülür.

Emine Semiye Hanım'ın *Gayya Kuyusu* romanında etkilenme endişesi çok daha farklı ve eleştirel bir noktayı açığa çıkarmak amacıyla kurgulanmış gibi görünmektedir. Eğitim ve kültürünün yanı sıra bir mirasyedi olan ve kadınlara düşkünlüğüyle öne çıkan Safaî Bey'in konağında, kitaplığın ve okuma eylemlerinin özel anlamları vardır. Safaî Bey, Emile Zola'nın *Nana* adlı romanını, etkilenmesi amacıyla gizlice 12 yaşındaki Yekta'nın odasına koyar. Yekta ile birlikte olmayı hayal eden Safaî Bey'in amacı, Yekta'nın romandan et-

kilenip baştan çıkmasını sağlamaktır. Böyle bir etkilenme gerçekleşmediği için Safaî Bey, Yekta'ya tecavüz edip olayın sonrasında genç kızı sokağa attırır. Sokağa atılan ve bilincini kaybeden Yekta, bu durumundan yararlanan kişiler tarafından satılarak hayat kadını olur. Emine Semiye Hanım, bu roman aracılığıyla kadın ve etkilenme endişesi arasındaki ilişkiyi tersine döndürmüş, asıl tehlikenin dıştan değil, içten geldiğini ifade etmiştir. Zola'nın özellikle *Nana* romanının seçilmesi de anlamlıdır. *Nana*'da karşımıza çıkan burjuva ahlakının yozlaşması ile Osmanlı aydınının yozlaşması arasında bir paralellik kurularak yozlaşmanın en başta ailede başladığını göstermeye çalışmıştır. Safaî Bey'in eğitimli ve çok okuyan bir kişi olması da önemli bir ayrıntıdır. Safaî Bey, Yekta'yla birlikte olmayı kafasında planlamış ve olayın gerçekleşmesinden birkaç saat önce odasına çekilip Fransızca roman okumuştur. Burada asıl olarak kadından kaynaklı bir endişe değil, etkilenerek yozlaşan eril düşünce eleştirilmiştir. Yazar, ayartılmak istenen kadının odasına roman bırakma izleğini de böylece tersine döndürmüş olur. Gürbilek, Tanzimat romanında "kadın, kitap, etkilenme" ilişkisinin daha çok ima yoluyla kurulduğunu ve kadınlara aşk, intikam, ihanet, intihar gibi kritik kararlarında hep romanların eşlik ettiğini söyler ("Erkek Yazar, Kadın Okur", 28). *Gayya Kuyusu*'nda ise "sakıncalı" bazı romanları okuyan kadının ahlakı bozulur düşüncesine karşı çıkılmıştır. Bir yanda odasına saklanan romanı okuyarak etkilenmesi ve baştan çıkması beklenen 12 yaşında bir genç kız yer alırken, diğer yanda olayların Safaî Bey'in kurguladığı gibi gitmemesi, yazarın okuyan kadın ile endişe arasında kurulan ilişkiyi eleştirdiğini gösterir. *Gayya Kuyusu*, Tanzimat romanlarında yer alan "etkilenmiş kadın"ın bir ironisidir aynı zamanda.

D. Gayya Kuyusuna Düşen Kadınlar

Emine Semiye Hanım'ın 8 Temmuz - 13 Eylül 1920 tarihlerinde *Dersaadet* gazetesinin 1-60. sayıları arasında tefrika halinde yayımlanan *Gayya Kuyusu* adlı romanı, toplum dışına itilmiş hayat kadınlarının sorunlarını, yaşam mücadelelerini ve toplumun kadına bakışındaki ikiyüzlülüğü kamusal alan üzerinden tartışan bir roman. Kamusal alan, toplumun kadına bakışındaki algının yanı sıra kadının özgürleşiminde oynadığı rol bakımından da romanda birden çok işlev görüyor.

Roman, "Pembe Nine", "Cilve", "Rezin Hanım", "İki Hemşire Gibi", "Mazlumane Bir Sükût", "Büyükannem İçin", "Hakk-ı Hayattan Hariç", "Ebedî Sükûn", "İbret Hisseleri" ve "Netice" başlıklı altbölümlerden oluşur. Ana karakterlerin yaşadığı dönüşüm göz önüne alındığında ise yapıt temel olarak iki bölüme ayrılır: İlk bölümde olaylar, İstanbul kibarzadelerinden Uşşaki Bey'in oğlu, mirasyedi Safaî Bey'in konağında geçer. Safaî Bey, konakta karısı Münime Hanım, oğlu Neriman, kızı Eltaf ve Eltaf'ın bakımıyla ilgilenen on iki yaşındaki Yekta, annesi Şehnaz, Dilsuz kalfa, Pembe Nine ve diğer çalışanlarla birlikte yaşamaktadır. Hastalanan Şehnaz, Dilsuz kalfanın ihmalkârlığı sonucu ölünce kızı Yekta, evin küçük kızı Eltaf'ın bakımıyla ilgilenmeye başlar. Büyüdükçe de kadınlara düşkün olan Safaî Bey'in dikkatini çeker. Evin beyi bir gün evde kimse yokken Yekta'ya tecavüz eder. Olayın üstü hemen örtülerek Pembe Nine'ye götürülme bahanesiyle Yekta, konaktan atılır. Bir süre sonra şuurunu kaybeden Yekta'nın satıldığını, hayat kadını olarak çalıştırıldığını görürüz. Romanın bundan sonraki bölümünde Yekta ile birlikte hayat kadınlarının dramına ağırlık verilir. Bu ailenin hikâyesine paralel olarak anneannesi ve kayınvalidesiyle birlikte yaşayan Rezin'in yaşamına mercek tutulmaktadır.

Kamusal alan kadın karakterin dönüşümünde önemli bir rol oynar. Ana karakterin, hayat kadınları arasında sokakta geçirdiği birkaç ay, roman boyunca ayrıntılı bir şekilde anlatılır. Rezin, Yekta ile diğer hayat kadınlarının yaşamına tanıklık ederek yapıtın sonunda Eltaf'ın vasiyeti üzerine "Gayya Kuyusu" adlı romanını yazmaya söz verir. Yekta'nın düşkünlük zamanı tuttuğu günlük notlar dışında, Eltaf'ın ona ekledikleri ve Rezin'in kendi tanıklıkları, romanın altyapısını oluşturacaktır. Böylelikle Rezin'in kurgusunu yapıp kaleme alacağı roman, üç ayrı kadının duygularını dillendirecek bir araca dönüşür.

Roman, Pembe Nine'nin Eltaf ve Yekta'ya "Gayya Kuyusu" adlı hikâyeyi anlatmasıyla başlar. Pembe Nine, romanı aktaran asıl kişi olmasa da yapıtta bir hikâye anlatıcısı olarak öne çıkar. Romana ismini veren hikâye, kız çocuklarına ahlak konusunda kıssadan hisse çıkarmaları amacıyla anlatılan, ahiretin yanı sıra dünyada da çekilecek azaba işaret eden bir cehennem alegorisidir aslında. Pembe Nine, bir kadın olarak kendi deneyimini, toplumsal bir sorun düzleminde sunmaktadır. Nine, genç bir kız iken arkadaşlarına uyup ince bir yaşmakla eğlenmek için aile eşrafından gizlice bir mesire yerine gidişini, ardından yaptığı eylemin babasının kendisini kınayıp bu tür davranışların özellikle de genç kızları gayya kuyusunda azap çekmeye itecek biricik neden olarak göstermesini anlatır. Tövbe edene kadar çektiği cehennem azabı, Pembe Nine'nin bir genç kız iken yaşadığı en önemli kadınlık deneyimidir. Gayya kuyusunun etkisinden kurtulamayan genç kız, ahiret korkusu dışında, toplumsal normlara uymadığı gerekçesiyle de gündelik yaşamında büyük bir kınanma ve dışlanma korkusu yaşamıştır.

Öyküye göre Yemen Şahı'nın oğlu, padişah kızının yüzünü kandil ışığında görünce cezalandırılır. Bunun üzerine şehzadenin yerin yedi kat dibine inip yedi yıl prensesi araması gerekir. İfrit, şah oğlunu gayya kuyusunun önüne bırakarak "İşte şehzadem kuyunun içine düşmeden ortasına kadar iner de tılsımı bozabilirsen dünya güzelini bulursun. Beceremezsen dibine düşer, yılanlara, çıyanlara yem olursun. Artık iş sana kaldı. Allahaısmarladık" (*Dersaadet* 1:1) der. Gayya kuyusu, "En günahkâr kişilerin atıldığı, girenin bir daha

çıkamadığı, içi yılanlar, çiyanlar, akreplerle dolu bir kuyu" olarak tasvir edilir:

> Ahirette en günahkârları, zebaniler oraya atarlar; sonra efendiceğizim onlar zıkkım ve katran suyunda yüzen haşaratın sokmalarına, ısırmalarına bağıra, çağıra yanarlar, yanarlar... Artık can havliyle kuyunun kenarlarına tutuna tutuna tam ağzına gelince zebanilerin başlarına indirdikleri topuzlarla sersemleyerek tekrar dibine düşerler. Yine öylece yanarlar ve çıkmaya çabalarlar ama kurtuluş yok! (1:2)

Pembe Nine'nin kendince amacı alafranga eğitim ve kültürün yaşatacağı yozlaşmaya engel olmaktır. Bir cehennem tasviri olan gayya kuyusu, genç kızların toplumsal ahlak kurallarına uymadıkları takdirde çekecekleri acının ve ezeli azabın bir simgesidir. Dante'nin cehennem kurgusunda, şehvet düşkünlerinin birlikte azap çektikleri kat gibi, gayya kuyusu, daha ziyade iffet, namus gibi kavramlar dolayımında cinsellik odaklı eylemlerin sonucuna işaret eden, dinsel ve toplumsal ahlak kurgusuna dayalı bir mekândır. Gayya, "cehennemde bir kuyu veya dere"dir (Devellioğlu, 283). Gündelik dilde de mecazi anlamıyla kullanılan sözcük, belalı ve içine düşenin kolay kolay bir daha çıkamayacağı bir durumu anlatır. Romanda buna paralel olarak gayya kuyusu, bu âlemde çekilen azabı imleyen bir cehennem alegorisi olarak kurgulanmıştır. Kendi eylemlerinin bir sonucu olarak değil de, başka insanların kurbanı olan genç bir kız, kendisini gayya kuyusuna düşmüş olarak nitelemekte ve cehennem azabını somut olarak dünyada yaşamaktadır.

Gayya Kuyusu yazarın daha önceki yapıtlarına kıyasla kamusal alanın çokboyutlu olarak kurgulanması ve kadının dönüşümünde birden fazla soruna işaret etmesi açısından da farklı bir yaklaşımla yazılmıştır. Yapıtın en başında kamusal alan Batılılaşmanın kadın üzerinde yarattığı sorunu imleyici bir biçimde ele alınmıştır. Geleneksel normlara göre yetiştirilmiş Pembe Nine tarafından kamuya açık bir eğlence yerine izinsiz ve gösterişli bir kıyafetle çıkmanın ahlaki açıdan kadını değersizleştireceği vurgulanmıştır. Buna karşın eğitimli ve kültürlü Rezin'in kamusal alana daha çok çıkma ve sosyalleşme için verdiği mücadeleye yer verilmesi anlamlıdır. Bu sayede Rezin, hayat kadınlarını bir ay boyunca gözlemleme ve on-

larla konuşma fırsatı bulur. Kamusal alan Rezin'in hayatının dönüm noktalarından birini oluşturur. Konak yaşantısının dışında çok farklı hayatlar olduğunu ve büyük zorluklar içinde yaşam mücadelesi veren kadınların nasıl toplum dışına itildiklerini görür. Ayrıca zorla evlendirildiği ve ayrılma cesareti bulamadığı kocasının tutuklandığına kamusal alanda şahit olur. Kamusal alanda gerçekleşen bu olay sonucunda Rezin, kocasından ayrılacağını söyleme cesareti bulur. Çünkü olayın kamusal alanda gerçekleşmesi, aile büyükleri ile toplum nazarında bu olayı meşru kılmıştır. Dolayısıyla boşanmayı önceleyen ve Rezin'in yaşamında dönüştürücü role sahip bir olaydır.

Kamusal alan yapıt düzleminde hem kadın hem de erkek karakter için farkındalığı artırıcı bir işlev görür. Rezin yapıt boyunca aile büyükleri karşısında kendi özgürleşmesinin mücadelesini verir. En başta bunun için daha fazla fedakârlık yapması gerekse de, bu mücadelenin sonuçlarını yaşadığı dönüşümde fazlasıyla görür. Kamusal alan bir yandan da bu genç kadının toplumsal farkındalığını ve duyarlılığını artıran bir araç haline dönüşür. Daha önce varlıklarından bile habersiz olduğu hayat kadınlarını, ilk defa önyargısız şekilde, doğrudan onların ağzından ve onları gözlemleyerek yakından tanıma fırsatı bulur. Böylelikle kamusal alan, dış dünyaya ait olan bilgilerin ve gerçeklerin dolaysız olarak edinilebileceği mekân olarak karşımıza çıkar. Çünkü mahrem alan içindeyken dış dünyaya ait bilgi, kadına hep aracılar yoluyla verilmektedir. Tanzimat romanlarında genellikle kadının dış dünyaya ait bilgisi ancak kadınların bir araya gelip eğlence düzenledikleri meclislere dayanmakta ya da aile otoritesinin merkezinde yer alan baba figürü ya da erkek kardeş tarafından yani ikincil bir kaynaktan ona sağlanmaktadır. Bu durum özellikle kadının kamusal alana çıkamamasından kaynaklanır. "Osmanlı Ailesinin Sosyolojik Evreleri: Kuruluş, Klâsik ve Yenileşme Dönemleri" başlıklı makalesinde İsmail Doğan, Osmanlı aile yapısında erkeğin, kadın karşısındaki rolünden söz ederek erkeğin, dış uzama ait bilgilerin taşıyıcısı konumunda olduğu tespitini yapar:

> Osmanlı kent erkeğinin aile içinde geleneksel rol ve işleviyle, daha çok da dini değerlerle şekillenen bir aile reisliğinden söz edilebilir. Erkek, kadının toplumsal hayattaki sınırlı konumu nedeniyle ailenin dışarıya ve top-

lumsala açılan tek penceresidir denebilir. Toplumsal hayatın aileye etkisi bu tek pencere ile sınırlıdır. Bu durum erkeğin ailedeki konumunu daha da güçlendirmektedir. Erkeğin bu çerçevede iki işlevi bulunmaktadır. Birincisi aile dışı etkinlikler, ikincisi aile içindeki geleneksel rol. (386)

Kamusal alan, bazı toplumsal gerçekleri yansıtması bakımından evden farklı bir konumda yer alır. Mekân ve kadın bedeni arasındaki ilişki de buna paralel olarak yapıtta çokyönlü olarak kurulmuştur. Hayat kadınları, olayların merkezinde yer alır. Bir yandan da izlenen konumundadırlar. Romandaki diğer karakterlerin davranışları ve yaptıkları çoğunlukla bu kadınlar üzerinden belirlenir. Toplumun ikiyüzlülüğünün ortaya serilmesinde, kişilerin içsel sorgulamalarında yine merkezi konumda olan, hayat kadınlarıdır. Bu nedenle başkarakterler dışında romanın bir anlamda özneleri sayılabilirler. Hayat kadınlarının yapıtta merkeze alınması, kadına ilişkin daha toplumsal sorunlara eğilme ve bunları ev içi mekândan kamusala taşıma güdüsünden kaynaklanır. Romanda Rezin'in ailesiyle birlikte Kadıköy'den Üsküdar'a taşınmasıyla kurgudaki odak noktası da hayat kadınlarına yöneltilmiş olur. Yeni evleri, hayat kadınlarının yaşadıkları ve pazarlıkların yapıldığı yere çok yakındır. Romanda mekân şöyle tasvir edilir:

Bu ev fena olduğu kadar mevkiî de uğursuzdu. En adi fahişeler kendilerine mesken edindikleri çeşme önünde bitlenirler, uyuzlarını, yaralarını sabunsuz yıkayarak orasını daha pisletirlerdi. Bu menfûr [iğrenç] çeşme önü, aç kaldıkları akşamların enînlerine makes [sahne] olduğu gibi kendileri kadar süflî [bayağı] dostlarının da pazarlık mahallî idi. Adî neferler, üstleri, başları hırpanî, şüpheli kimseler... orada kadınlık ulviyetini [yüceliğini] titreten ne adî pazarlıklar da bulunuyordu. (47:3)

Emine Semiye, hayat kadınlarının zorlu yaşam mücadelelerini, doğallık ve gerçeklik kaygısıyla vermeye çalışır. Ama bu kısımda tek vurgulanmak istenen, hayat kadınlarının yaşadıkları zorlukları yansıtmaktır. Bu kaygının yanı sıra yazar tarafından "görünenin ardındaki" olgusuna gönderme yapıldığını ve başka insanların eylemlerinin kurbanı olan kadınların da aynı duruma düşebileceğine dair bir çıkarım yapıldığını söyleyebiliriz. Romanda, genel olarak kadınların kendi eylemlerinin bir sonucu olarak bu duruma düşmeleri

söz konusu iken Yekta'nın konumu bunun zıttıdır. Emine Semiye, bu tezi kuvvetlendirmek için yapıtta Zola'nın romanlarına simgesel bir anlam yüklemiştir. Kadriye Kaymaz *Gölgedeki Kalem Emine Semiye* (2009) adlı çalışmasında Emile Zola'nın *Nana* adlı yapıtıyla benzerlik kurarak varlıklı ve eğitimli aileler içindeki yozlaşmaya işaret edildiğini söyler:

> Zola'nın "Rougon Macquart" serisi içinde yer alan *Nana* adlı romanında, önceleri bir tiyatro oyuncusuyken meşhur bir hayat kadını hâline gelen Nana'nın şahsında, Paris'in soylu görünümünün altındaki yozlaşma ve zaafların her kesimden insanı hangi sınırlara getirebileceği gerçeği vurgulanmaktadır. Safaî Bey gibi kibar, okuryazar bir adamın, kızı yaşındakilere asılmasıyla da benzer bir yozlaşma ve zaaf hâlinin aksettirilmeye çalışıldığı düşünülmektedir. (187)

Yaşanan ahlaki çöküşü vurgulama yöntemlerinden biri de yapıtın sonunda yer verilen mezarlık sahnesidir. Mezarlık romanda yüzleşmenin yaşandığı mekân olması dolayısıyla üzerinde durmayı gerektirir. Münime Hanım, o güne kadar susup sakladığı tüm gerçekleri, küçük oğlunun önünde Safaî Bey'in yüzüne karşı söyleme cesareti bulur. Yekta'nın hiçbir suçu olmadığını, onu bu hale sokan kişilerin kendileri olduğunu söyler. Romanda bu itirafların ve yüzleşmenin ev dışı bir mekânda gerçekleşmesi de yine yaşanan toplumsal ahlaki çöküşü vurgulamak amacıyladır.

Romanda gerçeklerin ortaya çıkması ve Yekta'nın masumiyetini kanıtlamak için onun yaşamını kaleme alan bir roman yazma düşüncesi de mahremiyetin ifşası ve bireysel deneyimi ortak paylaşıma açma düşüncesi açısından önemli bir karardır. Biyografik özellikler taşıyacak olan roman, Yekta'nın yaşamını temel alacak olsa da aslında bir kadınlık durumunu toplumsal vicdanla yüzleştirecek bir kamusal araca dönüşmektedir. Çünkü burada herhangi bir yaşam hikâyesi değil, hem kadın nazarında hassas ve mahrem bir durumun ifşası hem de toplumun ikiyüzlülüğüne ve önyargılarına bir eleştiri vardır. Bu doğalcılık kaygısına bağlı olarak yapıtta hayat kadınlarının özellikle de yaşam hakkı konusu üzerinde durulmuştur. En insani ve temel ihtiyaçlarını karşılayamayan kadınların, sokakta onlara acıyan birkaç kişinin önlerine attıkları yemek artıklarını "fahişe

kabı" denen kaplardan yemeleri ve çeşme başında çamurlu sularda banyo yapışları canlı bir biçimde tasvir edilmiştir:

Halime Hanım, malul [sakat] vücutlarından başka bir cübbeye malik [sahip] olmayan bu sefil kadınlara merhamet elini uzatmakta çekinmemişti. Her ne kadar eskisi gibi kudreti yoksa da allahın verdiği rızktan ne kalırsa "fahişeler kabı" tesmiye ettiği [adı verdiği] toprak çanağa döker, ekmek parçalarını da bir kâğıda koparark onlara uzatır, sonra onlara sabun kırıntıları da atardı. Fahişeler iyi pişmiş ev yemeklerini çöplenirlerken "Allah, sizi bizim gibi dünya cehennemine düşürmesin. Rızkınızı bol bol helalinden versin" diyerek candan dualar ediyorlardı. (48:3)

Rezin, hayat kadınlarına neden çalışmadıklarını sorduğunda kimsenin onlara iş vermediğini ve toplum tarafından dışlandıklarını söylemeleri, bu sosyal yaranın boyutlarını gösterir: "Biz hayvanlardan daha alçağız, görüyorsun ya. Vesikamız olduğu için sokaktaki süprüntüleri yiyoruz... Allah büyük hanımcığımız. O kadar pişmanız ki. Önümüze köpeğine atar gibi bir lokma ekmek veren kimseye esir olacağız ama bizi kimse evine almak değil, acımak bile istemiyor" (48:3) şeklinde yanıt verirler ve isteseler de çalışmalarının olanaksızlığını ifade ederler. Romanda hayat kadınları anlatılırken koşullarına dikkat çekmek için tanım ve betimlemeler hep beden üzerinden yapılmıştır. Zayıflıktan kemikleri çıkmış bakımsız ve hastalıklı görünen kadınlar, yemek yerken hayvanlara benzetilmiştir:

[...] sabah fahişelerin, zerzevatçıların [sebzecilerin] attıkları sebze süprüntülerini ve manav sergileri önündeki kavun, karpuz kabuklarını açlık yüzünden hayvan hırsıyla yediklerini, kasapların fırlattıkları kemik parçalarını köpeklerden daha çabuk kapıştıklarını görüyorlar ve insan şeklindeki bu hayvanlığa kalplerini sızlatan bir hayretle teessüf ediyorlardı [...] 1332 [1914] tarihinde süpürge tohumu hatta çöpleriyle yoğrulmuş vesika ekmeklerini en sağlam mideler hazmedemezken hakk-ı hayattan [yaşama hakkından] hariç bırakılan sokak fahişelerine vesika verilmemiş, her biri merbût [bağlı] olduğu hancıdan mes'ul [sorumlu] addedilmişti. Bu bedbahtlar, iğrenç vücutlarını satamadıkları akşamlar, tabiî para getiremiyorlar, ekmek yerine hancıdan temiz bir dayak yiyerek cami avlularında, tenha sokaklardaki duvar diplerinde, çeşme önünde kıvrılıyorlardı. (47:3)

Emine Semiye'nin hayat kadınlarını hep bedenleri üzerinden anlatmasının, betimlemelerinde "sefil", "iğrenç" gibi kelimeleri kul-

lanması, özellikle de kadınların yemek yemelerini hayvana benzetmesindeki amaç, hayat kadınlarını dramına toplumsal bir sorun olarak dikkat çekmek ve öyküdeki gerçekçilik boyutunu artırmaktır. Romanda hayat kadınlarının dayak yemesi ve öldürülmeleri sorununa da değinilmiştir. Örneğin Cilve adlı hayat kadını, belalı Bülbül Deresi semtinde başı ezilmiş, karnı deşilmiş bir durumda bulunur (48:3). Hayat kadınlarının, erkekler tarafından şiddete maruz kalmaları, kimi zaman satıcıları tarafından öldürülmeleri konusu da gündeme getirilmiştir. Bazen de zührevi bir hastalık kaparak ya da kötü yaşam koşullarına bünyelerinin dayanmaması sonucu yaşamlarını kaybettiklerinden söz edilmiştir. Bu bölüm romanda "Hakk-ı Hayattan Hariç" olarak adlandırılmıştır:

> Çeşme başı yaranları, bazen Cilve'nin hikâyelerini dinler, bazen de illetlerinin [hastalıklarının] ızdıraplarıyla inlerken erkek nev'inden [cinsinden] sayılan birtakım haşerat onları zorla sürükleyip götürüyorlar, ekseriya da para yerine dayak veriyorlardı. Hülâsa [kısacası] bu zavallılara merhamet eden bir çift erkek gözü bulunmuyor. Bunlar, cemiyet-i beşerden [halktan], hatta hayvanların malik [sahip] olduğu yiyip içmek gibi hakk-ı hayattan [yaşama hakkından] bile hariç sayılıyorlardı. (51:3)

Romanda ressam Samih Bey, resim yarışmasında bir hayat kadını olan Yekta'yı resmederek birincilik kazanır. Hayat kadınlarının yaşam mücadelesine daha yakından tanık oldukça bu birinciliği ve toplumun ikiyüzlülüğünü kendi içinde sorgulayarak insanın en temel ihtiyaçlarından yoksun şekilde yaşadığını gördüğü bu kadınların, toplumdaki her bireyin ayrı ayrı sorumluluğu olduğu kanısına varır:

> Âlem bizi düşüneceğine kadınlık ulviyetine hürmeten bu bedbahtları düşünsün. Ben onları sefil eden sergüzeştlerini de hayli tedkikat yaptım [inceledim]. Kendi vicdanım önümde erkekliğimden utandım. Vaktiyle ehl-i iffet [namuslu] olan bu zavallıları bu dereceye indiren bizler değil miyiz? Hiç olmazsa onları açlığa sokak ortalığında yanmağa mahkûm etmemeliyiz. Hayır, azizim hayır buna çareler bulmalıyız. (60:2)

Emine Semiye, böylece kadınlığa ilişkin bir sorunu erkek bir karakterin ağzından dile getirerek toplumsal vicdan konusunu öne çıkarmıştır. Yazar, sorunu son kertede insani yaşam koşullarına yani temel ihtiyaçlara bağlamış, böylece yargılamak yerine sorunun ne-

denlerine ve çözümlerine odaklanmıştır.

Kadının "kötü yol"a düşmesi konusunda *Gayya Kuyusu*'ndan çok daha önce romanlar kaleme alınmıştır. Bunlar arasında özellikle Ahmet Mithat Efendi'nin *Henüz On Yedi Yaşında* (1881) adlı kitabı, hayat kadınlarının zorlu yaşam koşullarını ele alması bakımından Emine Semiye'nin *Gayya Kuyusu* romanıyla karşılaştırmaya elverişlidir. Romanda, Ahmet Efendi ve arkadaşı Hulusi'nin fuhuş sisteminin nedenlerini araştırmaları ve buna çözüm bulma arayışları ele alınır. Bu süreçte, Ahmet Efendi, genelevde çalışan, 17 yaşındaki Hıristiyan bir genç kız olan Kalyopi'yle tanışarak onu bu yaşam biçiminden kurtarmaya çalışır. Ana karakterin mesleğinin avukatlık olarak seçilmesi, adaleti ve yargıyı temsil etmesi bakımından önemli bir ayrıntıdır. Ahmet Efendi'nin kötü koşullarda yaşayan birçok kadın arasından Kalyopi'yi seçme nedeni, genç kızın çok küçük yaşta olması ve masumluğudur. Diğer kadın karakterler olan Ahu, Agavni ve genelevin çalıştırıcısı Maryonko Dudu ise fırsatçı kişiler olarak kurgulanmışlardır. Özellikle Maryonko Dudu, evinde çalıştırdığı kadınları kendisine bağlı tutmak için her türlü yolu deneyen ve kadınları sömüren bir güç olarak verilir romanda. Kalyopi bir yandan Ahmet Efendi'ye kendi yaşamöyküsünü anlatırken bir yandan da genelevde çalışan kadınların başlarından geçen "ibret verici" olayları aktarır. Ahmet Efendi, bu konuda herkesin üzerine düşen görevi yaptığı takdirde adaletin sağlanacağına inanmaktadır. Onun bu düşüncesine göre memleketi kurtaracak olan, tekil çabalardır. Ahmet Efendi, bu toplumsal yara üzerine düşünürken genelevlerin mi insanları oraya gitmeye yönelttiğini yoksa insanların mı bu tür yerlere gitme eğiliminde olduklarını sorgular. Bu süreçte, birer hapis hayatı yaşayan ve hepsi de azınlık olan bu kadınların durumunu, hükümetlerine, gelenek, görenek ve ahlak anlayışlarına bağlar. Onun düşüncesine göre genelevler, Batı uygarlığının yayılmasıyla artmaya başlamıştır: "Ey Frenkler! Türkiye'de esareti men edeceğiz diye birtakım medeniyetperverane ve hürriyetperestane sözlerde bulunursunuz! Hâlbuki bizde hiçbir esir böyle kerhanelerde erazil-i avama [rezil ayaktakımına] ferşpa olmak için satılmaz. İşte size asıl esirler ki anaları babaları fuhş ile telvis [kirletmek] için satılıyorlar"

(124). Sonuç olarak da Hıristiyan toplumların drahoma geleneğinin kadınları müşkül durumda bıraktığı ve fuhuşa neden olduğu, onu beslediği görüşü ağır basar.

Bir diğer önemli nokta, toplumun önyargı, gelenek ve adalet anlayışı çerçevesinde "öteki"ye nasıl baktığıdır. Önyargıların, toplumsal koşulların bireylerin yaşamını nasıl etkilediği ve yalnız suç kavramına yatkın olanların değil masum bir insanın da toplumsal koşullar yüzünden kötü duruma düşebileceğinin altı çizilmektedir. Buna paralel olarak romanda Kalyopi'nin geneleve düşüşü toplumun hoşgörüsüz tutumuna, yobazlığa ve babasının katı tutumuna bağlanır. Ahmet Efendi'nin bu konudaki yorumları ise önemlidir:

> Bir hükümet, kendi mülkü dahilinde bu misillü [benzer] hâlleri zaten istemez. Hükümetler, milletinin babasıdır. Bir baba, kendi familyası, halkı için bu yoldaki fenalıkları tecviz eder mi [izin verir mi]? Ama böyle herkes murdar [pis] mahallere lüzum görür ve gösterirse bunu hâhiş-i umumiyyenin [genel arzunun] zaruri gösterdiği bir şey olmak üzere hükmeder. Fakat dediğim gibi yüzde altmış nispetinde [oranında] efkarı [düşünceler] bunların aleyhinde görürse geride kalan ekalliyetin [azınlığın] hiç ehemmiyeti kalmaz. (124)

Henüz On Yedi Yaşında ile *Gayya Kuyusu* arasındaki en önemli farklardan biri, Emine Semiye'nin hayat kadınlarını Müslümanlar arasından seçmesidir. İki yapıt arasındaki tarihsel fark fazla olmamasına karşın Emine Semiye bunu tüm kadınların durumuna ilişkin bir sorun olarak ele almış, özellikle de üst sınıf ailelerdeki yozlaşmanın getirdiği felaketlere odaklanmıştır. Dolayısıyla bir sınıfın ya da bir milletin sorunu olmaktan çıkarıp daha geniş bir düzleme taşımış, iç içe kurguladığı farklı kadınlık deneyimleriyle en önemli kadın sorunlarını da böylece kadın duyarlılığı ile dile getirebilmiştir.

Kamusal alan üzerinden ele alınan bir diğer konu, geçim kaynağı olmayan fakir kadınların çektiği sıkıntılardır. Bu konuda Emine Semiye'nin *Sefalet* romanı ile Mehmed Celâl'in *Bir Kadının Hayatı* adlı yapıtı, belli noktalarda birbirlerine benzemekte, kadın imgesi ve direnci bağlamında ise farklılıklar göstermektedir. Her iki romanda da başkalarının kurbanı olarak kadının düştüğü kötü koşullar kamusal alan üzerinden gösterilir. *Sefalet* romanında, akrabalarının

oyununa gelen Sabite'nin tüm mirasının elinden alınması ve beş parasız şekilde yaşam mücadelesi vermesi anlatılırken *Bir Kadının Hayatı*'nda Melek adlı genç bir kadının sevdiği adam tarafından kandırılarak toplum gözünde gayrimeşru bir ilişki yaşamaları ve ardından iki çocuğuyla birlikte sokağa atılması anlatılır. Romanlardaki temel fark, başkarakterdeki kadınların hayata karşı genel tavırlarıdır. Kadın karakterler, içinde bulundukları koşullar açısından değerlendirildiğinde Melek'in yetiştirmekle yükümlü olduğu iki çocuğuna karşılık Sabite de yardımcısı Gayret ve akrabası iki yaşlı kadına bakmak zorundadır. Melek, sokakta çocuklarıyla dilenirken dış dünya ile kendi konumu arasındaki uçurumu gözler önüne serer. Yazar okura sosyal sınıflar arasındaki farkı, fakir insanların özellikle de kadın ve çocuk ise nasıl toplum dışına itildiğini gösterme niyetindedir. Bunu da Melek'in çocuklarıyla sokağa düştüğünde yaşadığı deneyimler aracılığıyla verir. Kadın karakter, bunu yaparken kendisini bir kurban olarak nitelendirmektedir. Dolayısıyla kendine acıma duygusu, direnç geliştirmesini engelleyen bir durumdur. Emine Semiye'nin kadın karakterine baktığımızda en kötü durumunda bile "kadınlık gururu"ndan taviz vermeyen ve kimseye boyun eğmeyen bir kişi görürüz. Sabite, başına gelen sorunlarla mücadele etmeye çalışır ve kadın direncinin mükâfatı olarak romanın sonunda ödüllendirilir. Mehmed Celâl'in romanındaki Melek ise ilahi adalet sayesinde olduğu durumdan kurtulur. İki karakterin olaylar karşındaki farklı tavırları, yazarların kadın imgesine yaklaşımlarındaki farkı açık biçimde göstermektedir. Sabite sağduyu, rasyonalite ve ihtiyat gibi sıfatların kendisinde toplandığı bir kadındır. Bu kavramlar onun geleceğini çizen en temel özelliklerdir aynı zamanda. Örneğin nişanlısı Hayati'yle ilişkisinde, sevdiği halde bu aşka kendisini fazla kaptırmamayı tercih eder. Nişanlısı kendisini terk edip başka bir kadınla evlendiğinde de Sabite'yi daha kötü bir durumdan kurtaran şeyin "ihtiyat" olduğu vurgulanır. *Bir Kadının Hayatı* romanının ilk bölümünde, dilenerek geçinmeye çalışan Melek ve iki çocuğunun zorlu yaşam mücadelelerine yer verilmiştir. Toplumdan soyutlanışları, "öteki" ve toplumda "görülmek istemeyen" olarak tanımlanmaları da yine kamusal alan üzerinden yapılır. Toplumun kıyısına

itilmiş, sürekli olarak insanlar tarafından aşağılanan kadın karakter, kendisine tamamen "karşı" bir dünyayla sürekli bir mücadele halindedir. Sokaklarda dilendiği için aşağılanan Melek, toplumsal ikiyüzlülüğü şu sözlerle dile getirir: "Nefrin, Nefrin!... [Lanet] Adât-ı belde [belde âdetleri], görenek!... İşte karşısında titrediğimiz bir ejder!... Zehirden daha müthiş, yangından daha muhrik [yakıcı], zelzeleden daha muhrip [tahrip edici], tufandan daha mahûf [tehlikeli]... Cemiyet-i beşeriyenin kolerası, cihânın veremi denilse sezâdır [doğrudur]" (42). Kadın karakter, toplumsal âdet ve göreneklerin eleştirisini yapsa da bu sorgulamaları yüzeyde kalmaktadır. Sınıfsal ayrımların, ahlaksal ikiyüzlülüklerin farkında olması ona kendi içinde küçük isyanlar yaşatmaktadır. Kendi hayatını dönüştürebilmek adına tek eylemi zihninden geçirdiği intihar düşüncesidir. Sabite ise en zor durumunda dahi rasyonel tutumunu kaybetmemek için gayret gösterir. Sonuç olarak iki karakterin yaşadıkları güçlükler karşısındaki tutumları Mehmed Celâl ile Emine Semiye'nin kadın imgesine yaklaşımlarındaki farkı da gösterir. Emine Semiye Hanım, "kadın direnci" mevhumunun altını çizerek karakterin kurtuluşunu sağlayacak kişinin yine kadının kendisi olması gerektiğini söylemeye çalışır.

Sonuç

İmparatorluk düzeninden Cumhuriyet'e geçiş süreci ve yeni kimlik arayışları, hem çeşitli bocalamalara hem de toplum içinde çeşitli kutuplaşmalara neden olmuş, bunun en doğal yansımaları ise cinsiyet ilişkilerinde ve kimliklerinde kendisini göstermiştir. Çünkü egemen anlayışa göre, kadınlık modernleşmenin doğal bir uzantısı ve kimlik arayışının ayrılmaz bir parçası olarak ele alınacak ilk sorunlardan biri olmalıydı. Cinsiyet ilişkileri bağlamında eski düzenin farklı bir formda sürmesini sağlayacak şekilde de bir süreklilik göstermeliydi. Bu düşünceden hareketle yeni Türk aydınının gözünde kadın, vatan ve milliyetçilik ile ilişkilendirilen, yeni nesilleri yetiştirecek bir anne ve erkeğin fikir arkadaşıydı. Tüm bunlar yeni Türk aydınının kadını toplumun doğal bir uzantısı olarak eş, anne gibi kimliklerinden bağımsız düşünmediğini ve sınırları çizilmiş bir kadın kimliği beklentisini gösterir. Çünkü kadına erkek kimliğini ve rolünü sarsmayacak bir rol biçiliyordu. Oysa toplumsal cinsiyet boyutunun gerektiği gibi ele alınmaması ve erkek kimliğinin kadınınkinden bağımsız bir olgu olarak düşünülmesi, her iki cins açısından da çeşitli sorunlara ve tartışmalara yol açmıştır. Kadın yazarlar bu sorunları sürecin bir parçası olarak oluşan kamusal alanda dile getirmişlerdir. Sözünü ettiğimiz kamusal alanın sınırları, kadınların dergi ve gazete gibi yayın organlarında tartışmaların doğrudan merkezinde yer almaları ve bunun yanı sıra çeşitli dernek ve cemiyetler kurup bu alanlarda kadın sesini duyurmaya başlamalarıyla genişletilmiştir. Değişim sürecindeki kimlik sorgulamalarının en önemli yansımaları ise romanlarda gözlemlenir. Kadın yazarlar gazete ve dergilerdeki yazıları dışında özellikle romanlarında toplumdaki kadınlık algısıyla ilgili çelişkileri dile getirip yeni kadın kimliği karşısında erkek kimliğini ve aile içi iktidar ilişkilerini sorgulamışlar-

dır. Romanın kurmaca bir tür olması ve simgesel bir anlatıma olanak tanıması da yazarların üzerinde düşündükleri konuları kadınca bir bakışla ele almalarını mümkün kılmıştır. Kadınlar Batı'daki gibi köklü ve erkek egemen bir roman geleneği henüz oluşmadan erkek yazarlarla yaklaşık olarak aynı zamanlarda yazmaya başlamışlardır. Bu çalışmada 1877-1923 tarihleri arasında yazılmış otuz roman ele alınmıştır. Kadın yazarlar hikâyelerini sözünü ettiğimiz kimlik ve toplumsal cinsiyet sorunu etrafında anlatmışlardı. Romanlardaki konu, tema ve motifler bağlamında gözlemlenen benzer öğeler de bu sorunsallaştırma biçimindeki ilişkiyi ortaya koyan temel göstergelerden biridir. Kadın romanları, geleneksel edebiyatın bir kolu ve bir alt damar olarak kendisini var etmiştir. Modernleşirken değişmekte olan kadının toplum içinde giderek yalnızlaşması ve yeni kadın kimliği karşısında bocalayan eril zihniyet üzerinde bu kadar durulması kadın yazarların ortak hassasiyetine işaret eder. Söz konusu, kadınlar tarafından yazılmış bir aşk romanı olduğunda dahi, ortak bir dille kadının kendisine yüklenen misyonların altında ezilmesi, buna karşın karakterlerin bir kadın direnciyle elinden geldiğince zorluklarla baş etmeye çalışması anlatılmıştır.

Kadın yazarlar ana karakterlerini ortak değerlerle birbirine bağlı bir kadın kimliğini temel alarak kurgulamışlardır. Kadınlığa ilişkin bu değer sistemine göre yeni kadın, bir yüzünü Batı'ya dönmüş, kendisine sunulan eğitim olanaklarını sonuna kadar kullanarak kültürlü ve olgun bir kimliğe sahip olmuştur. Gerek serbest zaman etkinlikleri gerek çalışma hayatı ya da kamusal alandaki statüsüyle birey olmuş kadınlar vardır artık. Bu bağlamda kadın ve akıl, bir kavram çifti gibi birbirinin ayrılmaz parçası olarak romanlara yerleştirilmiştir. Dolayısıyla hep eril kimlikle ilişkilendirilen rasyonellik kavramı, yeni kadın kimliğinin en önemli niteliklerinden biri haline gelmiştir. Bu rasyonellik özelliği aslında kadın direncinin doğal bir uzantısıdır. Eğitimli, olgun ve fedakâr kadın için yaşam hiç de göründüğü gibi kolay değildir. Toplumsal bocalamaların sonuçlarının kadın üzerinden çıkartıldığını, tüm sivri okların yeni kadın kimliğine yöneltilmiş olduğunu, en başta kadın yazarların kendileri, hem kendi deneyimlerinden hem de toplumsal bir duyarlılık misyo-

nuyla hissetmişlerdir. İşte böyle bir ortamda kadının tutunacağı dal kendi rasyonelliği ve direnci olarak görülmüştür. Romanlarda bu direncin bir uzantısı olarak kadının uyum sağlama yeteneği ve karşılaştığı güçlüklerle baş edebilme potansiyeli üzerinde özellikle durulmuştur. Elbette salt direncin yetmediği, bazen de içinde yaşadıkları toplumun zihniyet açısından önünde olan ve bu nedenle henüz anlaşılamamış kadını mutsuz bir sonun beklediği, romanların bitişleriyle ya da satır arası vurgularla hissettirilmiştir. Eş, baba, ağabey, akraba ve çevre olarak karşımıza çıkan eril kimlik, yeni kadın kimliğiyle bir uzlaşım halinde değildir; aksine geleneksel kadından farklı özellikler gösteren, aşina olmadığı bu kimlik konusunda çekinceli ve şüphecidir. Kadın, romanlarda erkek karakterler tarafından ulvileştirme derecesinde yüceltilse bile son kertede eril kimlik açısından birbirine zıt duyguların oluşturduğu tedirginlik ve bocalama hisleri ağır basmaktadır. Tedirginliğin yarattığı sonuçları eş ya da sevgilinin bencil davranışlarında ve kadın üzerinde yarattığı baskıda görürüz. Baba, bunu ihtiyatsız davranıp kızına güvenmeyerek, eş ve sevgili ise kadının yaşamı ve geleceği konusunda engel olarak gerçekleştirir. Kitapta özellikle I. Meşrutiyet dönemi romanlarında ortak nokta olarak kadının modernleşip birey haline gelmesine karşın erkeklerin bu hazırlık sürecini tamamlayamamaları ve yeterli olgunluğa erişememeleri sorunu üzerinde durulmuştur. Bunun en önemli yansıması ise görücü usulü evlilikte gözlenir. Çabanın tek taraflı olduğu müddetçe evliliklerin mutsuz sonla biteceği düşüncesi neredeyse ortak bir şekilde ileri sürülmüştür. İlginç olan, kadınların başta sevmeseler de evliliğe uyum sağlamaları, zaman içinde kendilerini kocalarını sevmeye adamalarına karşın, erkek figürlerin bu dönüşümü kesinlikle yaşamamalarıdır. Bu nedenle kadın, erkek için rol modeli olsa da, erkeği dönüştürmek için salt kadına misyon yükleme düşüncesi olumsuzlanmıştır. İstenen dönüşümü gerçekleştiremeyen şımarık ve alafranga yetiştirilmiş erkek karakterler, eğitimli ve geleneksel normlara göre yetiştirilmiş kadının geleceği önünde önemli bir tehdit aracı olarak belirmektedir. Bu bağlamda kadın, kendisine tanınan eğitim ve kültür olanaklarını sonuna kadar kullanırken, erkek karakterlerin zihinsel olarak değişen

kadın karşısındaki yeni rolüne tam olarak hazırlanamaması, iki cinsiyet arasındaki temel sorunu oluşturmuştur. İlk romanlarda şımarık, alafaranga züppe ve zayıf karakterli erkekler öne çıkarken erkek imgesi, II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e kadar yazılan romanlarda eğitimli, kültürlü fakat zayıf karakterli ya da bencilliği ile arzu ve tutkularını kadın üzerinde bir baskı mekanizması olarak kullanan aydın erkek tipine evrilmiştir. Fatma Aliye Hanım, Emine Semiye, Halide Edib ve Halide Nusret Zorlutuna gibi yazarlar, "erkek bencilliği"ni kadının bireysel var olma savaşında bir tehdit öğesi olarak görmüşlerdir.

II. Meşrutiyet sonrası yazılan romanlarda, çevrelerindeki eril bakışı tümden altüst eden, ana erkek karakterleri dönüştüren kadın karakterler çoğalır. Bu kadınlar, erkekler üzerinde derin bir etkilenme yarattıkları için o güne kadar hiçbir kadın tanımına sığmayan bu derece etkili biriyle karşılaşmak, erkek karakterlerde büyük bir tedirginliğe yol açar. Bu da kadına en başta mesafeli yaklaşılmasına neden olur. Kimi zaman varlığı altında ezildikleri kadını küçük görmeye çalışarak bu etkiyi yok etmeye ya da üzerini örtmeye çalışırlar, buna karşın başarılı olamazlar. Erkek karakterleri bu denli etkileyen temel unsur ise kadın zihnidir. Kadın salt görüntüsüyle değil, zihniyle, hal ve tavırlarıyla erkeklerin daha önce hiç karşılaşmadıkları, insan üzerinde derin etkileri olan kuvvetli bir kimliktir. Kadın karakterlerin bireysellikleri, erkek üzerindeki en etkili silahtır. Kadın zihninin en önemli yansıması ise erkeğin kendi kimliğini sorgulamasıyla yaşanır. Bu sorgulamanın kaçınılmazlığı üzerinde özellikle durulur. Bütün erkek karakterler kimliklerini kaybetme korkusuyla bocalar ve büyük bir kaygı yaşarlar. Kadın, erkeğin kendi kendisine doğrudan bakacağı bir ayna görevi görür ve erkek bu aynada daha önce kendisinin de tanımadığı başka, karanlık bir yüzüyle karşılaşır. Kendilerine ait diğer yüzde bencilliğin su yüzüne çıktığını görürüz. Yazar kadınlar, ancak bu erkek bencilliği aşıldığı takdirde sağlıklı ilişkiler kurulabileceği düşüncesindedirler. Toplumsal koşullar olgunlaşana kadar kadın da aşkından feragat edecektir. Dolayısıyla yazarlar romanlarında "ideal" kadının karşısına zayıf karakterli, bencil erkekleri konumlandırarak bir karşıtlık ilişkisi kurmaya

çalışmışlardır. İdeal gibi görünen erkeklerin dahi bu romanların çoğunda zayıf tarafları vardır. Hatta zaman zaman eğitimli, olgun görünümlü aydın erkekler, kadının geleceği yönünde tehdit öğesi haline gelir. Bu durumun romanlarda bir motif gibi sürekli karşımıza çıkması, kadın yazarların, özellikle de kendi kimliğini oturtmaya çalışan aydın kesimin bakışını eleştirmek istediği sonucunu vermektedir. Erkek kimliğinin yeni kadın karşısında bocalama nedeni korkudur. Erkek tarafından hiçbir zaman tam olarak anlaşılamamış olan kadın imgesinin genellikle "muamma" ya da "bilmece" gibi kavranarak bilinmezlik ve gizemle örtüştürülmesi, kadının toplumsal cinsiyet ilişkilerini alaşağı edeceği kaygısını da beraberinde getirir. Kadın kimliği tedirgin edicidir çünkü erkek tarafından tam olarak adlandırılamayan, karşısında şaşkınlık yaşadığı, bunun sonucunda da davranışlarını, eylemlerini önceden kestiremediği bir kimliği temsil eder. Kendi benliğinin bu kimlik karşısında parçalanması ve kadının rasyonelliği karşısında kendi rasyonelliğinin çözülüşü, bu bocalayışların ana nedeni olarak gösterilir. Kadın yazarlar bir anlamda "etkilenme endişesi"ni tersine çevirip eril kimliğe yöneltmişlerdir. Kadının çevresi etkilenmeye ne kadar açık ise kadın karakter, buna o kadar kapalıdır. Aksine kadın, etkileyen, eril kimliğe nüfuz eden taraftır. Bunda yine kadın imgesi ve kimliğine içkinleştirilen rasyonel tavrın büyük etkisi vardır. İşte tam da bu nedenle kadın hep sağduyuyu ve ihtiyatı temsil ederken erkek kimliği, ihtiyatsızlığın, bencilliğin ve önyargının ifadesi olarak sunulur.

Romanlarda görülen ortak motiflerden biri, ana kadın karakterlerin kusurlarına karşın genellikle yüceltilmesidir. Toplum tarafından onaylanmayacak durumlarda bile yapıtlarda, kadınların değerli oldukları fikri hâkimdir.

Erkek karakterlerin dışında toplumun en küçük birimi olarak aile bireylerinin, akrabaların ve çevrenin kadın üzerinde yarattığı baskı mekanizmaları da belirgin biçimde bu yapıtların ele aldıkları konulardandır. Kadın, bu romanlarda birey olarak kendi varlığını kanıtlama çabası içindeyken bir yandan da kadın direnciyle bu baskılarla mücadele etmek durumundadır. Baskı mekanizmaları zaman zaman kadının geleceği önünde bir tehlikeye dönüşür. Burada as-

lında dikkat çekilen, erkeğin ve toplumun desteği olmadan bu sürecin çok yavaş ve meşakkatli olacağı fikridir. Bu nedenle ilk önce kadın erkek arasındaki ilişkinin tekrar gözden geçirilerek kimlik rollerin sorgulanması, bununla birlikte aile, akraba çevre gibi insan ilişkilerinin de bir dengeye oturtulması gerekliliği gündeme getirilmiştir. Kadın romancıların kadın erkek ilişkisi üzerinde bu kadar durma nedenlerden biri budur. İnsanlar arasındaki iletişim ve ilişkiler ağı, toplumdaki tüm düzeni inşa eden ana kurucu öğelerdir; bu yüzden kadın sorunlarının sağlam bir düzlemde ele alınıp çözülebilmesi için en temelden başlanması gerekir. Oysa kadına yüklenen misyonlar, özellikle kadın erkek arasındaki ilişki dinamiği rayına oturtulmadığı ve "erkek bencilliği" kırılmadığı müddetçe kadın üzerinde salt bir baskı mekanizması oluşturmaktan ve kadını yalnızlaştırmaktan öteye gidemeyecektir.

Aile içi iktidar dengeleri ve çıkar ilişkileri, sağduyuyu temsil eden baş kadın karakter için önemli bir baskı aracıdır. Zaman zaman üvey annenin ya da kayınvalide, akraba gibi figürlerin bu çıkar ilişkilerinden yararlanmaya çalışarak ya da fitne ve dedikoduyla kadını sindirmeye yönelik bir baskı türü icat ettiğini söyleyebiliriz. Dedikodu ve fitne yoluyla, kadın üzerinden farklı söylem biçimleri yaratarak gerçek deforme edilir ve kadın karakterlerin değeri azaltılmaya çalışılır. Onu toplum nazarında kötü duruma düşürerek geleceği konusunda da önemli bir karar mekanizması olma işlevini üstlenir. Dolayısıyla dedikodu ve fitne, cehaletin ve yozlaşmanın da bir göstergesi olarak sunulur. Kadın ya da erkek tüm kötücül karakterlerin eylemleri, iktidar temelli, çıkar veya cehalet kaynaklıdır; fitne, dedikodu, yozlaşma ve cehalet ile baskı arasında doğrudan bir ilişki mevcuttur. Tıpkı bu ilişki gibi önyargı, ihtiyatsızlık ve sağduyusuzluk kavramları ile baskı arasında da benzer bir bağ kurulmuştur. Kadın, romanlarda sürekli gözlenen ve gözetim altında tutulan kişidir. Bu nedenle diğer roman kişilerinin merkezinde yer alır; hem erkek karakterler tarafından hem de diğer aile bireyleri ya da çevre tarafından odak haline getirilir. Dedikodu ve fitne, kadını gözetim ve baskı altında tutmanın bir aracıdır. Bu yolla kadının ev içindeki konumu ve sosyal statüsünün de zedelenmesine çalışılır. Kadın ya-

zarlar, romanlarında yer verdikleri erkek figürler aracılığıyla görünenin yanıltıcılığına çabucak aldanan eril zihni ve önyargı mekanizmalarını sorgularlar. Çünkü modernleşen kadının önündeki en önemli engellerden biri gerçeğin araştırılmadan kadının yargılanmasıdır. Kader olgusu ise biraz daha dönüştürülerek edilgenlik yerine kadın direncini olumlayan bir yaklaşımla ele alınmıştır. İlahi adalete olan inanç devam etmekle birlikte kadının kendi güvencesini salt kadere bırakmaması, hem sabırla direnmesi hem de eylemleriyle mücadele etmesi gerektiği fikri üzerinde durulmuştur.

Kadın yazarların roman geleneğinde bu yapıtları birleştiren ana tema, kadının yalnızlaşmasıdır. Öksüzlük yani anneyi kaybediş bu yalnızlaşmanın ilk adımıdır çünkü kadının hayatta karşılaşacağı güçlüklere karşı daha açık olmasına ve baskılara daha fazla maruz kalmasına neden olan ilk etkendir. Annenin kaybı ve ardından yaşanacak diğer deneyimlerle yalnızlaşma hissi, kadının yaşamındaki güçlükler ve baskılarla giderek artar. Yalnız ve desteksiz olduğunu fark eden kadın, tüm sorunlarla kendi başına mücadele etmesi gerektiğini anlar ve sonrasında yaşadığı deneyimlerle bir kadın direnci geliştirmeye başlar. Annenin kaybıyla çocukluktan kadınlığa geçiş ve kadınlığın getireceği başka sorunlarla yüzleşme gerçekleşir. Tanzimat romanlarında görülen babanın kaybıyla haneyi yıkma olgusu, kadın romancıların başkarakterleri bağlamında evrilmiştir. Kadın haneyi yıkmaz, aksine karşılaştığı tüm zorluklara karşı mücadele ederken "iyi bir kız evlat" olduğunu kanıtlamaya çalışır.

Yalnızlaşmanın diğer göstergeleri ise kadının bedeni, mekân kullanımı ve serbest zaman etkinlikleri üzerinden simgeleştirilmiştir. Romanların kurgusunda merkezi bir konuma yerleştirilen kadın karakterler ya erkek tarafından gizemlileştirilirler ya da çektikleri sıkıntılar sonucu melankolikleşirler. Kadının ruh hali ve bedeni üzerinden yapılan tanımlamalar, yalnızlaşmasının da en önemli göstergelerinden biridir. Kadın, en başta çevresi yani en yakınları tarafından anlaşılamamaktadır. Dertlerini paylaşabileceği kimse yoktur ya da sınırlıdır. Dolayısıyla romanlardaki tüm bedensel ve ruhsal betimlemeler, kadının bu ruh hali üzerinden yapılmıştır. Fakat gizemlilik konusunun da romanlarda farklı boyutları vardır. Gizemlilik bir

yandan olmak istediği konum ile olduğu konum arasında sıkışan kadının görüntüsünü temsil eder, bir yandan da kadının derinliğinin bir yansımasıdır. Bazı durumlarda ise gizem, ne yapacağı kestirilemeyen kadının eylemlerinin tahmin edilemezliğinin erkek üzerinde yarattığı etkiyi gösterir. Fatma Aliye Hanım gibi bazı romancılar, gizemliliğin kadını akılcılıktan uzaklaştırıp salt duyguyla nitelendirileceği endişesiyle rasyonelliğe vurgu yapmışlardır. Tüm bu öğeler bir yandan da kadını farklılaştırıcı, diğer karakterlerden ayrıştırıcı özelliklerdir. Romanlardaki kadın karakterlerin başlıca özelliklerinin sükûnet ve dalgınlıkla ilişkilendirilmiş olması, erken yaşlarda olgunlaşmış kadının hayata daha temkinli ve mesafeli yaklaştığını göstermekte ve aslında kadının derinliği konusundaki algıyı pekiştirmeye yaramaktadır. Gizem, ideal kadının güzelliğinin bir parçası, hatta yansımasıdır. Derin ve anlaşılması kolay olmayan karmaşık bir yapı, yeni kadının kimliğinin önemli bir parçası olmakla birlikte erkek tarafından bir "bilmece" haline getirilen kadının, aslında erkek tarafından ne kadar anlaşıldığının da bir göstergesidir. Eril kimlik, kadını tam olarak konumlandıramamakta, onun gerçek hislerine ve düşüncelerine hâkim olamamaktadır. Dolayısıyla düşünceli, üzgün, melankolik ya da içine kapanık kadın, anlaşılmayı bekleyen kadının temsilidir. Kadın gizemi, yeni eril kimliğin kadınlıkla ilgili kalıplaşmış mitlerini, yerleşmiş düşüncelerini yıktığı için aslında bir yanıyla kadın direncinin de göstergesidir. Çekilen sıkıntılar sonucu oluşan gizemli hal, melankoliklik, içe kapanıklık ya da hastalık, kadının içinde bulunduğu durumun doğal bir yansıması olsa da iç çatışmasının, çevresi ve kendisine biçilen rolle uzlaşamamasının, dolayısıyla da direncinin bir yansımasıdır. Kadınların bu ruhsal durumları, erkeği kadınlıkla ilgili daha fazla düşünmeye zorlar. Kadınlık, üzerine düşünülmesi istenen, anlaşılmayı bekleyen yeni bir kavramdır artık. Tanzimat romanının çekici ve "meşum kadın" tipi gizemliliğini ideal kadına terk etmiştir. Tanzimat romanında meşum kadın, kötücül olduğu kadar gizemli ve çekicidir, dolayısıyla erkek üzerinde çok derin bir etkilenme yaratır. Kadın romanlarında bu gizemlilik ve çekicilik hali yeni kadın tipine yansıtılmış, meşum ve çekici kadın, cehaletin, eğitimsizliğin kurbanı olarak görüldüğü için

değeri azaltılmış ve işlevi de değişip erkekle ilişkisi açısından ihtiyatsızlığı yansıtan yeni bir rol edinmiştir.

Romanlarda modernleşmeye bağlı olarak kimlik ve yalnızlaşma sorunsalı etrafında öne çıkan diğer bir konu serbest zaman etkinlikleri, eğitim ve kadının çalışmasıdır. Boş durmamak, herhangi bir sanat koluyla ilgilenmek, kadına ait bir serbest zamanın olması, olumlanan düşünceler arasındadır. Romanlarda serbest zaman etkinliklerinin temel olarak iki farklı açıdan ele alındığını söyleyebiliriz. İlki kadının birey olma olgusunu pekiştirici şekilde, ikincisi ise kadının yalnızlaşmasının göstergelerinden biri olarak karşımıza çıkar. Romanlarda serbest zamanın kadınlar tarafından dönüştürülerek iş ve kazanç kapısı haline getirilmesi, kadın özgürleşmesini sağlayan temel etkenlerden biri olarak görüldüğü için olumlanır. Çünkü kadın, para kazandıkça kendisine daha çok güvenmekte ve onu baskı altında tutan aile bireylerine karşı çıkabilmektedir. Dolayısıyla çalışarak bireyleşmekte ve özgürleşmektedir. Çoğu zaman dertlerini paylaşacak kimsesi olmayan kadın, yalnızdır ve bu yalnızlığını okuma, resim, müzik, dikiş vb. serbest zaman etkinlikleriyle gidermeye çalışır. Eşi, aile bireyleri, çevresi tarafından baskılanan ve bu nedenle gittikçe bulunduğu çevreye yabancılaşan kadın için serbest zaman etkinlikleri, bir içdöküş aracı olarak kullanılmıştır.

Kadının arada kalmışlığı ve yalnızlığı bağlamında ev içi mekânlar ile doğa imgeleri arasında kurulan karşıtlık, romanlarda öne çıkan bir diğer önemli motiftir. Ne olduğu ile ne olmak istediği arasında sıkışan kadının ruh halini bu mekânlar üzerinden rahatlıkla okuyabiliriz. Ev genellikle baskıların yoğun hissedildiği bir alan iken doğa, arzuların tetiklendiği, kadının kendini daha özgür hissettiği yerlerdir. Romanların sonları bağlamında ev, doğaya üstün gelse de doğanın hep yüceltilmiş olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Ev içinde tedirgin bir ruh halinde olan kadın, doğadayken bastırmaya çalıştığı duygularının çözülmesiyle farklı bir korku yaşar. Fakat ev doğrudan sorumlulukları çağrıştırdığı için kadının sıkışmışlığını ve baskı altında oluşunu yansıtır. Doğa ise olmak istenen alanı temsil eder. Çoğu zaman aşk itiraflarının ve karakterlerin birbirlerine kavuşmalarının doğada gerçekleşmesi de bu yüzden anlamlıdır. Bir

çözülmenin yaşandığı alanlar olması dolayısıyla doğa, ev içinde hissedilen baskının kırılarak karakterlerin karşılıklı olarak en "saf" ve "tehlikeli" duygularının açığa çıktığı yerlerdir.

Sonuç olarak kadın yazarların yarattıkları kadın karakterlerin erkek yazarlarınkine oranla daha çeşitli deneyimler sunduğunu söyleyebiliriz. Erkek yazarlar aracılığıyla sınırları belli, eril bakışın telkin ettiği bir kadınlık dile getirilirken kadın yazarların romanlarıyla kadına ait deneyimler hem kadın bakış açısıyla hem de daha derinlikli biçimde ele alınmıştır. Dolayısıyla romanlarda yeni erkek kimliğiyle karşılaştırıldığında kendine güvenen ve birey olmuş kadınlar merkezileştirilmiştir. Güvenilir ve kendisini kanıtlamış yeni kız evlat ya da gelecek kuşakların anne figürü, toplumsal ve ikili ilişkilerin sorgulanmasıyla bu uzun hayat yolunda kendisine destek olacak bir eş aramaktadır artık.

Ek:
İrdelenen Romanların Özetleri

Aşk-ı Vatan
Zafer Hanım, İstanbul: Kavafyan Tab'hanesi, 1294/1877-78

İlk Türkçe kadın romanı olan Zafer Hanım'ın 1877 tarihli *Aşk-ı Vatan* adlı yapıtında cariyelik, esirlik, zorla evlendirilme, vatan aşkı temalarına yer verilir. Romanda birbirine paralel iki farklı aşk ilişkisi işlenmiştir. İlki, İspanya'dan kaçırılıp Ahmet Paşa'ya satılan Loranza, diğer adıyla Gülbeyaz'ın vatan aşkı; diğeri, aileleri yüzünden evlenmeleri engellenmiş Marya ve Roberto'nun aşklarıdır. Roman, bir yalı odasının penceresinde anlatıcı-yazarın gündoğumunu izleyişi ve yalnızlıktan iç çekişlerini anlatmasıyla başlar. Roman karakterlerinden Refia, kendi yaşadığı konağa esir olarak satılan Gülbeyaz'ın hikâyesini paylaşır. Gülbeyaz'ın hikâyesinde vatan aşkı öne çıkar. Romanın bu kısmında evinden, çevresinden, geleneklerinden tamamen koparılan ve yeni çevresinde dil problemi yüzünden kimseyle anlaşamayan ve yalnızlaşan bir kadının dramı anlatılır. İkinci kısımda ise Marya ve Roberto'nun hikâyesine yer verilir. Marya'nın okuldan sınıf arkadaşı Loranza, annesini yeni kaybetmiş, babası Kont Ferdinando ve erkek kardeşi Antonyo ile yaşayan genç bir kızdır. Okula geliş gidişlerinde Kont Ferdinando, kendinden yaşça çok küçük olan, kızının arkadaşı Marya'ya âşık olur. Tüm bunlardan habersiz olan Roberto ile Marya ise birbirlerini sevmektedirler fakat Roberto'nun babası, iki gencin evliliğine kesinlikle karşıdır. Kont Ferdinando, babasından Marya'yı ister, kendi kızıyla da Roberto'yu nişanlar. Ailelerine karşı çıkamayan gençler birbirlerine başkalarıyla evlenmeyeceklerine dair söz verirler. Marya düğün günü kilisede kendisini bacağından vurur. Onu dışarıda bekleyen Roberto ise şaşkınlıktan, ayarladığı arabayla yalnız başına kaçar. Marya tedavi görürken kont ve Loranza yolda saldırıya uğrarlar.

Bunun sonucunda Loranza kaçırılır ve esir olarak satılır, kont ise adamlar tarafından öldürülür. Roberto da bu sırada yurtdışında denizcilik okur ve sonunda babasının izniyle geri dönüp Marya ile evlenir. Roman, Marya'nın sevdiği adama kavuşması, Gülbeyaz'ın ise konaktan kaçmayı başarması ile mutlu bir sonla bitirilir.

Muhâdarât

Fatma Aliye, İstanbul: Matbaa-i Ebüzziya, 1308/1891-92

Muhâdarât, Fatma Aliye Hanım'ın ilk romanıdır. Ferit Devellioğlu' nun *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*'inde "muhâdarât" sözcüğünün anlamı, "akılda tutulan hikâyeler, faydalı bilgiler" (672) olarak geçmektedir. Özellikle kadın okuru hedefleyen Fatma Aliye Hanım, okuru için yararlı olabileceğini düşündüğü eş seçiminde irade, evlilik, sevgi, aldatılma, yeniden sevme, kadının bireyleşme mücadelesi gibi konuları yapıtının merkezine alarak bu konularda onu dikkatli olmaya teşvik etmiştir. Roman, Fâzıla'nın başından geçen olayları odağına alır. Küçük yaşta kardeşiyle öksüz kalan genç kızın, babasının yeniden evlenmesi üzerine hayatı tamamen değişir. Üvey anne Calibe, Fâzıla'nın nişanlısı Mukaddem ile arasını bozarak kendisine iftira atar. Evdeki baskı gittikçe arttığı için Fâzıla, kendisine uygun olmayan Remzi Bey ile evlenmek zorunda kalır. Bu evliliğe kendisini alıştırmaya çalışsa da züppe bir tip olarak çizilen Remzi'nin değişmemesi ve çokeşlilik sorunu yüzünden Fâzıla evi terk eder. Fakat kendisine atılan iftira yüzünden baba ocağına dönemediği için evsiz, parasız ve kimsesiz kalmıştır. Önce intihar etmeyi düşünse de bunu bir zayıflık olarak görüp fikrinden vazgeçer ve kendisini cariye olarak satarak Beyrut'ta bir eve hizmetçi olarak girer. Bu evde çalışmaya ve konağın iki genç kızına dadılık etmeye başlar. Fâzıla'dan ayrılmayı kaldıramayan Mukaddem ise hastalanır ve hava değişimi için Beyrut'a gönderilir. Fâzıla ile burada yolları bir daha kesişir. Fâzıla iki gencin arasını yaparak konağın kızı ile Mukaddem'i evlendirir. Romanın sonunda Calibe'nin foyaları ortaya çıkar ve Fâzıla, üzerine atılan iftiradan kurtularak kadın direncinin mükâfatını alır. Yeniden severek konağın başarılı oğlu Şebib'le evlenir.

Uhuvvet

Selma Rıza Feraceli

Selma Rıza Feraceli, *Uhuvvet* romanını 1892'de yirmi yaşındayken yazmış fakat yayımlamamıştır. Roman, iki kuşaktan farklı kadınlık deneyimlerini merkeze almıştır. İlk kuşağın kadını Sabiha, geleneksel biçimde büyütülmüş ve bu nedenle zorla evlendirilerek geleneksel yaşamın önüne koyduğu engelleri olduğu gibi kabul eden, bunun sonucunda da başkalarının kurbanı olan bir kadını canlandırır. Romanın ikinci bölümünde ise kızı Meliha'nın kadın direnci sayesinde annesinden miras kalan "kadınlık kaderi"ni dönüştürmesi anlatılır. Romanda Mürşit ve Adil, birbirine tamamen zıt yaşamlar süren iki erkek karakterdir. Mürşit, kendini tamamen zevk ve sefa âlemlerine kaptırmış, farklı odalıklarından çocukları olan bir adamdır. Adil ise kardeşinin aksine çalışkan ve dengeli bir kimliğe sahiptir; onun için aşk ve evlilik kutsaldır, bu nedenle tekeşliliğe inanmaktadır. Küçüklüğünden beri Sabiha ile evlenmek isteyen Adil'in bu arzusunu annesine açmasıyla, kısa bir süre sonra görücüye gidilir. Sabiha'yı beğenen Dilber Hanım, Adil'in Sabiha'yı sevdiğini bildiği halde, onu diğer oğlu Mürşit'e istemeye karar verir ve Adil şehir dışındayken habersiz nişan yapılır. Adil'le evlenmeyi bekleyen Sabiha'ya bu konudaki düşüncesi sorulmaz. Zaman içerisinde Dilber Hanım, eve gelin olarak gelen Sabiha'yı kendisi için bir tehdit olarak görür ve ondan kurtulmanın yollarını arar. Oğluna yeni cariyeler alarak onu tekrar çokeşliliğe alıştırır. Bir zaman sonra kayınvalide, Sabiha ile Adil'in Mürşit'i aldattıkları yalanını uydurarak Sabiha'yı kızı Meliha ile birlikte sokağa attırır. Romanın ikinci yarısında ise Adil'in her şeyi öğrenerek ölmek üzere olan Sabiha'nın vasiyeti üzerine Meliha' yı yanına alarak Beyrut'a gitmesi ve kendilerine yeni bir yaşam kurmaları anlatılmaktadır. Adil, manevi kızıyla kendisinden yaşça büyük dostu Seyit Ahmet Elganim Hazretleri'nin konağına taşınır. Bu kısımda Meliha, romanın merkezine yerleşir. Adil, manevi kızının eğitimiyle yakından ilgilenir. Onu önce Amerikan kolejine gönderir, daha sonra eğitimine yurtdışında devam etmesini sağlar. Adil, Sabiha'nın durumundan yola çıkarak bir

kadın için kendi başına ekonomik olarak ayakları üzerinde durmanın önemini Meliha'ya anlatır ve onun bir meslek sahibi olması için çabalar. Önce Seyit Bey daha sonra da Adil'in ölümü üzerine tüm para Meliha'ya kalır. Meliha, ismini Zeliha bint-ül Ganim olarak değiştirerek İstanbul'a yerleşir ve kardeşleriyle yeniden bir araya gelir. Annesinin evlilik konusundaki kötü deneyimi nedeniyle evlenmemeye karar veren genç kadın, tüm zamanını ve varlığını kardeşlerine vakfeder.

Terbiye-i Etfâle Ait Üç Hikâye
Emine Vâhide, İstanbul: *Hanımlara Mahsus Gazete*, 18 Kanunuevvel 1311/30 Aralık 1895 - 27 Haziran 1312/9 Temmuz 1896

Emine Semiye Hanım'ın Emine Vâhide adıyla *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayımladığı *Terbiye-i Etfale Ait Üç Hikâye*, çocuk eğitimi konusunu ele alan bir romandır. Gazetenin 35-69. sayıları arasında yayımlanan roman, üç bölümden oluşur. Çocuk eğitiminde alafranga mı yoksa alaturka eğitimin mi kullanılması gerektiği sorusuna, akraba olan üç ailenin birbirleriyle kesişen yaşamlarının anlatıldığı üç hikâye aracılığıyla yanıt verilir. İlk öyküde Hanife Hanım'ın çevresindeki "dalkavuk" olarak nitelendirilen kadınlarla birlikte oğlu ve torununun yaşamını hurafelere dayanan kötü yetiştirme biçimiyle mahvetmesi anlatılır. İlk çocuğu Mutekid, dadısı tarafından cin peri hikâyeleriyle büyütülür. Bu hikâyelerden etkilenen çocuğa önce "nevroz", ardından "ıspazmoz" teşhisi konulur. Ardından, çiçek aşısı yaptırılmadığı için Mutekid'in yüzü delik deşik kalır. Başına gelenler yüzünden Mutekid, asabi ve çirkin bir çocuk olarak büyür. Evlilik çağına geldiğinde ise kendisine gelinlik kız bulmak çok zorlaşır; bunun üzerine Pembe Nine'nin evlatlığı olarak yetişen kimsesiz Safdil gelin olarak alınır. Hanife Hanım, doğan torunları Fatîne üzerinde de aynı yetiştirme biçimlerini uygulayarak genç kızın babasıyla aynı kötü kaderi paylaşmasına neden olur. İkinci öykü "Felaket", Cedid Bey'in kız kardeşi Mücedded Hanım'ın ailesini ve yaşanan felaketleri konu alır. Bir annenin kötü eğitim ve entrikaları sonucu kızının sonunu getirmesi anlatılır. Mücedded Hanım, alafrangalığa ve gösterişe düşkün olduğu için kızını çok küçük yaştan

itibaren Fransız dadılarla büyütür. Uzun süre anadilini bile öğrenemeyen Muhsine, annesi tarafından başıboş ve bilinçsizce yetiştirilir. Hidâyet Bey, ölen amcasının oğlu Kahraman'ı da oğlu gibi büyütür. Kızıyla evlendirmeyi planladığı için eğitimine önem verip Avrupa'ya eğitime yollar. Kahraman ile Muhsine arasında yaş farkı çok olduğu halde kendisine söz verildiği için Kahraman, Muhsine'nin büyümesini bekler. İki genç birbirlerini sevmelerine karşın Mücedded Hanım, kızının kesinlikle Kahraman'la evlenmesini istemez ve onları ayırmak için türlü oyunlar çevirir. Bunu fark eden Kahraman, Muhsine'yle evleneceğine yemin eder ve bir gece gizlice evlerine girerek Muhsine ile beraber olur. Bu beraberlik sonucu Muhsine hamile kalır. Olay duyulunca iki genç aceleyle evlendirilir. Nikâhtan sonra kendisine yapılanlar yüzünden Kahraman'ın Muhsine'ye tavrı değişir. Bebeğin de kendisinden olduğuna inanmadığı için karısı ve çocuğunu parasız bir şekilde yalnız bırakır. Bir süre sonra hastalanan Muhsine, ölüm döşeğindeyken aile üyeleri arasında yapılan yüzleşme sonucu olayların iç yüzü anlaşılır. Fakat Muhsine kısa bir süre sonra annesinin kurbanı olarak ölür. Üçüncü bölüm "Zekâvet", Cedid'in kızları Mihri ile Dürri'nin hikâyesini anlatır. Hanife Hanım'ın ikinci çocuğu Fevziye ise Mutekid'in dadısına zıt bir biçimde zeki ve merhametli Feraset tarafından hurafelerden ve korkutucu baskı öğelerinden uzak şekilde büyütülür. Aslında o da cahilce bir terbiye almasına karşın sağlıklı, akıllı ve sağduyulu bir genç kız olarak yetişir. Bunun sonucu olarak ikisi de mutlu ve sağlıklı birer evlilik yaparlar. Torunların doğacağı gün ev halkı bir araya geldiğinde çocuk eğitiminin nasıl olması gerektiği tartışılır. Alafranga ve alaturka eğitimin olumlu ve olumsuz yönleri gözden geçirilerek hane halkının orta yolu bulmasıyla roman sona erer.

Hiss-i Rekabet

Emine Semiye, İstanbul: *Hanımlara Mahsus Gazete*, 19 Ağustos 1312/31 Ağustos 1896 - 26 Eylül 1312/8 Ekim 1896

Emine Semiye'nin *Hiss-i Rekabet* romanı, evliliklerde kadın erkek arasındaki güven ilişkisi, önyargı ve kıskançlık konusu üzerinde durur. 31 Ağustos 1896 - 8 Ekim 1896 tarihlerinde *Hanımlara Mahsus*

Gazete'nin 76-81. sayılarında yayımlanan romanda, yazarın sonraki *Mükâfat-ı İlâhiye* romanında olduğu gibi yabancı karakterler yer alır. Romanın başkarakteri Klaris'in, teyzesinin oğlu Edvar ile yaptığı evliliğin ertesinde kıskançlık hislerine kapılması ve ardından gelişen olaylar konu edilir. Başka kadınların kendisini dolduruşa getirmesi nedeniyle kocasının kendisini aldattığı yönündeki söylentilere inanan Klaris, evliliğinde kıskanç bir tavır alarak aile huzurlarının tehlikeye girmesine neden olur. Romanda eşler arasında karşılıklı güvenin sağlam bir evliliğin temeli olduğu ilkesi üzerinde durulmuştur. Sevgi temelli kıskançlık, bir dereceye kadar olumlanır. Fazlasının, ilişkiyi ve evlilikteki huzuru bozacağı düşüncesine yer verilir. Bu nedenle kadın, çevresindekilerin söylediklerini tartarak dikkate almalıdır.

Mükâfat-ı İlahiye

Emine Semiye, Selanik: *Mütalaa*, 22 Temmuz 1312/3 Ağustos 1896 - 31 Kanunuevvel 1312/12 Ocak 1897

Emine Semiye'nin, 3 Ağustos 1896 - 12 Ocak 1897 tarihlerinde, *Mütalaa* gazetesinin 1-24. sayılarında yayımlananan *Mükâfat-ı İlahiye* romanı eğitim, yanlış evliliğin getirdiği sıkıntılar, maddi sömürü gibi konuları ele alır. Roman, "İki Hemşirenin Talihi", "Hissiyat-ı Duzahî", "Bir Masumenin Teessüratı", "Ümit", "Hâlef-i Nez", "Teessüf", "Mükâfat-ı İlahiye" ile "Yetim Hakkı" olmak üzere sekiz bölümden oluşur. Anavatanlarına dönmekte olan Mareşal dö Korej'in kızları Jülyet ile Alis'in yaşamlarını ve evliliklerini kurgunun merkezine alır. Roman, Cezayir'den Marsilya'ya doğru giden bir vapurda başlar. Yolculukları sırasında Jülyet, Alis'e hiçbir koşulda eğitimini yarım bırakmamasını öğütler. Alis için ise mutluluğu yakalamak, birincil gayedir ve bu gaye, eğitimden önce gelmektedir. Bahtiyar olmanın kendi hakkı olduğunu, tahsil için ise küçük olduğunu söyleyerek bunları gerçekleştirmek için daha çok zamanı olduğuna inanmaktadır. Vapurda konuşulanlar ve Jülyet'in öğütleri, romanın ana temasını oluşturur. Fransa'ya döndükten sonra iki kardeş kısa aralıklarla evlenirler. Fakat Alber, sürekli içki içen, maddi açıdan karısını sömüren yoz bir tiptir. Alber'in çıkarcı ablası Sekon-

din de Alis'e hayatı zindan etmek için elinden geleni yapar ve Alber'i sürekli Alis'e karşı doldurur. Genç kadın, hastalığa yakalanan kızı öldükten sonra, kocasından ayrılacağını babasına bildirir. Alber de bu sırada ablasının yanına taşınır. Sekondin, Alber'i başından def etmek için Mareşal'i kızının Alber'le barışması konusunda ikna eder. Evliliklerinin bundan sonraki kısmı, Alber'in değişmemesi ve ablasının dolduruşuna gelmesi nedeniyle zaman içinde daha da kötüye gider ve karıkocanın arası iyice açılır; sonunda tamamen ayrılırlar. Bu sırada Alis'e zaman zaman parasal yardım yapan teyzesi ölmek üzereyken oğlu Luiyal ve Angel'e göz kulak olmasını, öldükten sonra ise mali işleriyle ilgilenmesini vasiyet eder. Yaşam bundan sonra Angel için çok daha zorlu bir hale gelir. Hem geçinmek hem de oğlunu eğitmek için uğraşır. Zaman içinde Alber'in içki yüzünden durumu iyice kötüleşir. Alis'in hayalinden özürler dileyerek sefalet içinde ölür. Romanın sonunda teyzesinin oğlu Luiyal, Alis'e kendisiyle evlenmek istediğini bildiren bir mektup gönderir. Alis, dul ve çocuklu bir kadın, Luiyal ise hiç evlenmemiş genç bir adamdır. Alis bu durumdan endişe duysa da gerçekten sevildiğine emin olunca eniştesinin de onaylamasıyla yeniden evlenir ve mutluluğu tekrar yakalamasıyla roman sonlanır. Kötü kalpli Sekondin ise yetim hakkı yediği için ilahi adaletle cezalandırılır.

Dilharâb

Fatma Fahrünnisa, İstanbul: *Hanımlara Mahsus Gazete*, 14 Teşrin-i Sani 1312/26 Kasım 1896 - 22 Mayıs 1313/3 Haziran 1897

Fatma Fahrünnisa, *Dilharâb* romanını 1896-97 tarihinde *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin 88. ve 113. sayıları arasında tefrika etmiştir. Roman, görücü usulü evlilik, ev içinde kadına uygulanan baskı ve kadının yalnızlaşması konularını ele almıştır. Romanın başkarakteri Mazlume, kendi çabalarıyla okumayı öğrenmiş, kendisini eğitim anlamında geliştirmiş bir genç kızdır. Çevresinden gördükleri ve kitaplardan okudukları onu evlilikten korkutsa da kendisini istemediği halde evlilik hazırlıkları içinde bulur. Ailesi ise kadınlara düşkün, olgunlaşmamış bir karakter olan Razi'yi eve bağlaması amacıyla evlendirmek isterler. Düğünden sonra yeni evine yerleşen Mazlume,

hem kocasının hem de kayınvalide ve görümcesinin kötü davranışlarına maruz kalır. Her türlü özveriyi yaptığı halde evdekilerin kendisine olan tavırlarını değiştiremez; bunun üzerine annesi, hane halkına hesap sorarak, biraz da çıkışarak kızını baba ocağına geri götürür. Razi, sevgilisi Güzide ile araları bozulunca davranışlarını düzeltmeye ve tekrar Mazlume ile birlikte olmaya çalışır. Fakat bu ikinci deneme de Razi değişmediği için olumsuz sonuçlanır. Sonuç olarak Razi, Mazlume'den ayrılıp Güzide ile evlenir. Evliliği yıkıldığı ve aldatıldığı için çok üzülen Mazlume, uzaklaşmak ve başka şeylerle meşgul olup teselli bulmak için Yatağan'a gider. Altı ay sonra bir kadın arkadaşından Razi ve Güzide'nin evliliğinin bozulmaya başladığı haberini alsa da bu habere sevinemez. Romanın sonunda ilahi adaletin Mazlume'yi mükâfatsız bırakmadığı belirtilse de yapıt, böyle eğitimli ve olgun kadınların evlilik nedeniyle gelecekleri ni tazmin edecek hiçbir şeyin olmadığı vurgulanarak bitirilir.

Refet

Fatma Aliye, İstanbul: Kırk Anbar Matbaası, 1314/1896-97

Fatma Aliye Hanım'ın *Muhâdarât*'tan sonra kaleme aldığı *Refet*, kadının çalışıp ayakları üzerinde durmasını ve kadın dayanışmasını konu alan bir romandır. Bu nedenle romanda sadece kadın karakterlere yer verilmiştir. Roman, taşrada zevceleriyle yaşayan Hayatî Efendi tarafından bir cariye olarak İstanbul'dan alınıp taşraya götürülen Binnaz'ın, eşi öldükten sonra diğer zevceler ve akrabalar tarafından dışlanıp kızı Refet'le ortada kalması üzerine İstanbul'a dönmeleri ve yeni bir hayat kurmaya çalışmalarını anlatır. Akrabalarının kendilerine sırt çevirmesi üzerine Binnaz ve Refet, yeni tanıştıkları Mürüvvet Hanım'ın evine sığınırlar. Romandaki ilk kadın dayanışması böyle sağlanır. Ardından Nezaket Hanım ve mahallenin diğer sakinleriyle tanışırlar. Mürüvvet Hanım'ın mahalleliyi örgütlemesi sonucu, herkes imkânı ölçüsünde Binnaz ve Refet'e destek olur. Böylece fakirlik nedeniyle yeterli beslenememiş ve hastalıklı bir bünyeye sahip olan Refet'in fiziksel olarak güçlenmesine yardımcı olurlar. Bu arada Binnaz, çevresindeki pek çok kadın gibi

çamaşır ve temizliğe giderek çalışmaya başlar. Romanda, kadın için bedenini kullanarak yapacağı işlerin uzun ömürlü olmayacağı, kimseye muhtaç olmadan yaşamını sürdürebilmek için en ideal mesleğin öğretmenlik olduğu vurgusu vardır. Bu nedenle Refet, Rüşdiyeden sonra Darü'l-Muallimat'ı (Kız Öğretmen Okulları) bitirip öğretmen olmaya ve düzenli bir gelir kazanmaya karar verir. Yaşadıkları tüm zorluklara rağmen dirençleri ve kadın dayanışması sayesinde roman, Refet'in hayalini kurduğu şekilde, öğrencileri tarafından sevilen ve toplum nazarında saygın bir öğretmen olmasıyla son bulur.

Bîkes

Emine Semiye, İstanbul: *Hanımlara Mahsus Gazete*, 23 Kanunusani 1312/4 Şubat 1897 - 13 Teşrinisani 1313/25 Kasım 1897

Romanda Müstakim ve Müstefid Bey çocukluk arkadaşı olan ve biri kentte, diğeri köyde yaşayan iki dosttur. Müstefid'in oğlu Racih'i Müstakim'in kızı Me'mune'yle, cariyeden olma kızı Teveccüh'ü ise Mûtî'yle nişanlarlar. Fakat Müstakim'in karısı Gülşen, ahlaksız ve kötü bir annedir; kendi hatası yüzünden denize düşerek boğulan küçük kızı Te'mine'nin suçunu Me'mune'nin üzerine atar. Bunun üzerine genç kız, sütannesini de yanına alarak evden kaçar ve bir konağa hizmetçi olarak girer. Romanın bundan sonraki bölümleri, Me'mune'nin Racih'le tekrar bir araya gelmesi ve üzerindeki suçtan kurtulup kendini aklaması üzerine kuruludur. Romanda Şahide'nin kızı Cevahir de dayısının oğlu Racih'e âşıktır. Sevgisi karşılıksız kalan genç kız, hastalanınca hava değişimi için Narda'ya gönderilir. Racih de onu yalnız bırakmamak için yanında gider. Tesadüfen Bîkes'in çalıştığı konağın yanına taşınırlar. Zaman içinde Racih, gerçekte nişanlısı olan ama kimliğini bilmediği Bîkes'e âşık olup onunla evlenir. Romanın dördüncü bölümünde olaylar çözüme ulaşmadan önce Racih, halası Şahide'nin sözüne inanarak karısının kendisini aldattığını sanır. Gözleriyle görmeden, anlatılanlara inanmak istemese de karısına kötü davranır ve hatta ona vurarak işin içine ilk defa şiddeti de dahil eder. Ardından pişmanlık duysa da halasının sözüne kanıp Bîkes'le karısının sevgilisi sandığı Mûtî'yi öldürmeye

çalışır. Olaylar çözülüp Bîkes aklandığında ise Racih ondan af diler ve roman mutlu sonla biter. Romanda sevgisiz, cahil ve kötücül anne örneğinin yarattığı sonuçlar ile kadın ve kimsesizlik teması öne çıkarılmıştır.

Levâyih-i Hayât
Fatma Aliye, İstanbul: HMG Matbaası, 11-213 (21 Muharrem 1316/1898)-46-248 (8 Şevval 1317/1900).

Fatma Aliye Hanım'ın 1897-98'de önce kitap olarak basılan ve aynı yıl *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayımladığı *Levâyih-i Hayât*, doğrudan kadın sorunlarını ele alan, mektup tekniğiyle kurgulanmış bir romandır. Beş kadının birbirlerine yazdıkları mektuplar aracılığıyla okur, üçü evlenmiş, diğer ikisi bekâr olan roman karakterlerinin kadınlık deneyimlerine tanık olur. Fehame, Mehabe, Sabahat, Nebahat ve İtimad adlı karakterler her biri iyi eğitim almış, maddi açıdan varlıklı ailelerde yetişmiş kadınlardır. Romanda dikkati çeken, aynı koşullarda ve çevrede yetişen beş kadının evlilik ya da farklı nedenlerle ayrılan yollarının ertesinde, birbirinden farklı deneyimler yaşamaları ve yetişme koşulu aynı olmasına karşın bu farklılığın nedenlerini sorgulamalarıdır. Roman karakterlerinden Fehame, Mehabe ve Sabahat evli, Nebahat ve İtimad ise bekârdır. Yapıtta öncelikle evli kadınların sorunları üzerinde durulur. Romandaki ilk mektup Mehabe adlı, mutluluğu evliliğinde yakalamış bir kadının mutsuz bir evlilik sürdüren Fehame'ye yazdığı mektuptur. Fehame ve Sabahat ise biri ekonomik nedenlerle boşanamayan, diğeri çocukları ve toplumsal baskı nedeniyle ayrılma kaygısı duyan iki kadındır. Bekâr olan Nebahat ve İtimad ise yaşanmış kadınlık deneyimleri üzerinden birbirleriyle çeşitli korkularını paylaşırlar. Görücü usulü evlenmiş ve eş seçme hakkı tanınmamış kadınların özel yaşamlarındaki mutsuzlukları, ilişkilerdeki sevgisizlik, ekonomik nedenler yüzünden boşanmanın kadın açısından güçlüğü gibi sorunlara ağırlık verilmiştir. Böylece bu mektuplarla kadına ilişkin mahrem bir dünyanın kapısı aralanarak bu özel deneyimler aracılığıyla kadın dünyasına bir ayna tutulmuştur.

Sefalet

Emine Semiye, Selanik: *Mütalaa*, 14 Kanunusani 1312/26 Ocak 1897 - 6 Ağustos 1314/18 Ağustos 1898

Emine Semiye'nin *Sefalet* adlı romanı, yaşam zorluğunu ve kadın direncini konu alır. Sabite, Hayati, Mahir ve Kesbiye, birlikte büyümüş dört gençtir. Mahir, Ruhi Bey ve Zümrüt Hanım'ın akrabalarından evlatlık olarak aldıkları bir çocuktur. Sabite ise, Ruhi Bey'in Bihterin adlı cariyeden kızıdır. Büyüdüklerinde Mahir, mirası için Sabite'yle evlenmek ister. Fakat bu sırada evlilik için Hayati adında daha güçlü bir aday vardır. Bu evliliği engellemek için Mahir, türlü oyunlar çevirir ve sonunda ailenin tüm mal varlığı Sabite'ye kaldığı halde mirası kendisine mal edip Sabite'yi konaktan attırır. Hayati ise Sabite'yi sevdiği halde mirasını kaybetmesi üzerine Kesbiye ile evlenir. Bunun üzerine Sabite uzun süre dadısıyla birlikte ayakta kalma savaşı verir. Kadın direncinin mükâfatı olarak romanın sonunda Sabite hem mirasına kavuşur hem de mutlu bir evlilik yapar, kötüler ise cezalandırılırlar. Hayati hem sevmediği bir kadınla evlendiği için hem de Sabite'ye ihanet etmenin verdiği vicdan azabı yüzünden hastalanarak ölür. Kesbiye de türlü entrikalar çevirip kendisiyle evlenmeye ikna ettiği Hayati'nin kendisini sevmesini sağlayamadığı için evliliğinde mutlu olamamıştır. Kadın karakter ölmeden önce oğlu Sabit'i, Sabite'ye emanet eder. Kesbiye ile Hayati'nin kızları Sabit ile Müştak ve Sabite'nin oğulları Hayat, romanın sonunda nişanlanırlar.

Udî

Fatma Aliye, *Dersaadet*, İstanbul: İkdam Matbaası, 1315/1897-98, 1899/1900

Fatma Aliye Hanım'ın *Dersaadet* gazetesinde yayımlanan *Udî* romanı, kadının kendi ayakları üzerinde durması ve çalışması konusuna odaklanır. Bedia, kocasının kendisini aldattığını öğrendiğinde büyük bir hayal kırıklığına uğrar. Gittiği bir düğünde, hanendelik yapan bir kadının kolunda kendi bileziklerini görünce hem kandırıldığını hem de kocası tarafından maddi anlamda sömürüldüğünü

anlar. İnsanlar içinde bunu fark etmiş olması, Bedia'nın kadınlık gururunu daha fazla kırar. Ardından türlü maddi zorluklara karşın yoluna tek başına devam etmeye karar vererek kendi içsel yolculuğunu yaşamaya başlar. Bu içsel yolculuk kadının hem bireysel gelişiminin hem de kendisini keşfedişinin öyküsüdür. Bu süre içinde en iyi yaptığı iş olan ud çalmayı geçim kaynağına dönüştürür. Musiki ve ud, erkeklere ve insanlara güveni kırılan Bedia'nın en yakın dostu haline gelir. Başlarda önemli bir içdöküş aracı iken ud ve musikinin felsefesi, Bedia'yı dönüştürür. Müzik, hem kendi ayakları üzerinde kalmasını sağlayacak bir iş kapısına dönüşür hem de kadının kendini ifade biçimi olarak önemli bir serbest zaman aracı haline gelir. Bedia'nın musikiyi bir serbest zaman etkinliğinden geçim kaynağına dönüştürerek gösterdiği kadın direnci, onun bu bireysel etkinlikte ustalaşmasını sağlamanın yanı sıra tekrar yakalayacağı mutluluğun da temelini oluşturur. Musikide derinleştikçe felsefesine iyice hâkim olur ve ud çalmak, salt bir içdöküş aracı olmaktan çıkıp çok daha önemli bir noktaya yerleşir. Romanın sonunda maddi durumu düzelen Bedia, musikiyi, para kazanılan bir iş aracı olmaktan çıkararak en baştaki gibi bir serbest zaman etkinliğine dönüştürür.

Muallime

Emine Semiye, İstanbul: *Hanımlara Mahsus Gazete*, "Hanım Kızlara Mahsus Kısım", 4 Mart 1315/16 Mart 1899 - 2 Mayıs 1317/15 Mayıs 1901

Emine Semiye Hanım'ın *Muallime* romanı, 16 Mart 1899 - 15 Mayıs 1901 tarihlerinde *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin *Hanım Kızlara Mahsus* adlı ekinde yayımlanmıştır. Yapıt, çocuk eğitiminin yanı sıra cehalet ve gösteriş düzeyinde kalan alafrangalığı ve yozlaşmayı ele alır. Romanın başkarakteri, Behbûde adlı bir öğretmendir. Macit adında evli bir adamın kendisiyle birlikte olmak için üzerinde kurduğu baskı ve tehdit nedeniyle evden kaçan ve alafranga bir yaşam biçimini benimsemiş bir konağa öğretmen olarak giden bir kızın yaşamını anlatır. Bununla birlikte Behbûde'nin çevresindeki insanların birbirleriyle olan yozlaşmış ilişkileri, cehalet ve eğitim gibi ko-

nulara da yer verilmiştir. Behbûde'nin bu olgun ve eğitmen kimliğine zıt olarak diğer erkek ve kadın karakterlerdeki cehalet ve bu cehaletin getirdiği yozlaşmanın yarattığı kötü sonuçlar öne çıkarılır. Behbûde'nin kız kardeşi Şahende ve gittiği konağın hanımı Saadet Hanım'ın karakterlerindeki zayıflık ve cehaletleri yüzünden düştükleri durumlar, ana temayı kuvvetlendirmek için kurguda yer verilmiş ayrıntılardır. Behbûde'nin tam tersine eğitimine önem vermeyen Şahende, cehaleti yüzünden hiçbir gayret göstermeden fitnelik ve kurnazlıkla istediklerini elde etmeye çalışan çıkarcı bir kadındır. Cahil Saadet Hanım'ın en yakın arkadaşı olan Şahende kadının zayıflıklarından yararlanarak kocasını aldatmaya teşvik eder. Şahende'nin asıl amacı Saadet Hanım'ın kocası Muhassıl Bey'i elde etmek ve onunla evlenip servetine ortak olmaktır. Şahende'nin oyunları sonuç verir ve Saadet Hanım, kocası tarafından Sehil adında bir adamla yakalanır. Şahende de bu sırada Muhassıl Bey'in zaaflarından yararlanmaya çalışır. Romanın sonunda bütün kötülük yapan insanlar cezalandırılır ve Behbûde Muhassıl Bey'le evlendirilir.

Münevver

Güzide Sabri (Aygün), İstanbul: *Hanımlara Mahsus Gazete*, 10 Teşrin-i Evvel 1318/23 Ekim 1902 -3 Şubat 1318/26 Şubat 1903

Güzide Sabri'nin 1899'da yazdığı ilk romanıdır. Münevver ve Şefik birbirlerini seven ve evlenmeyi düşünen iki genç iken Şefik'in tavırları birdenbire değişir. Münevver'den uzaklaşması, genç kadının kalbini kırar. Kendince intikam almak için başka bir evlilik yapmaya hazırlanırken babasından Şefik'in hasta ve ölmek üzere olduğunu, genç adamın hastalığı yüzünden kendisine yalan söylediğini öğrenir. Sevgilisini görmeye gittiğinde ise ancak uzaktan cenazesine yetişebilir. Romanda tüm bu olaylar geri dönüşlerle Münevver'in kadın arkadaşı tarafından anlatılır. Münevver, bu yaşadığı kayıptan sonra sonbaharda artan melankolik halinin vereme çevirmesiyle yavaş yavaş ölüme doğru gider.

Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi
Güzide Sabri (Aygün), İstanbul: Orhaniye Matbaası, 1905

Güzide Sabri'nin en bilinen ve yabancı dillere de çevrilen 1905 tarihli romanı *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*, kırık bir aşk hikâyesini konu alır. Kalp hastası Fikret, doktoru Nejat'a âşık olur. Nejat Fikret'le birlikte olmak istese de evli ve çocuklu olması buna engel olur. Fikret kaçış olarak kendisinden yaşça büyük Sait Bey'le evlenir. Uzaklaşmak isterken iki ailenin akraba olması, yeniden görüşmelerine vesile olur. Nejat'ın karısı ve çocuklarıyla Fikret'in kaldığı çiftlik evine gelmesi üzerine aşkları yeniden alevlenir. Aralarında hiçbir şey geçmese de Nejat'ın karısının durumu fark ederek ağır ithamlarda bulunması ve Fikret'in kocasının bu konuşmaya tanık olması, olayları iyice karmaşıklaştırır. Fikret, kendisini savunamamanın üzüntüsü içindeyken bu olaydan kısa bir süre sonra kocası attan düşerek ölür ama bu ölümün bir intihar olduğu anlaşılır. Vicdan azabıyla kahrolan Fikret hastalanır ve kısa bir süre sonra küçük kızını öksüz bırakarak ölür.

Heyûlâ
Halide Edib (Adıvar), İstanbul: *Musavver Muhit*, 29 Kânunsani 1324/11 Şubat 1909 - 19 Mart 1325/1 Nisan 1909

Halide Edib, ilk romanı *Heyûlâ*'yı 1906 yılında yazıp 11 Şubat-1 Nisan 1909 tarihlerinde *Musavver Muhit*'te tefrika etmiştir. İnci Enginün, 1974 baskısının önsözünde Halide Edib'in sonraki eserlerinde geliştirdiği birçok fikir, tema ve karakterin kökeninin bu eserde aranması gerektiğini söyler (11). Roman, evlilik, gayrimeşru ilişki ve kadın sorunları bağlamında cesur öğeler taşıması nedeniyle yazarın diğer yapıtlarından biraz ayrılmaktadır. Kitapta, ilk gençlik aşkı ve kötücül bir karakter olan Şahap yüzünden sevmediği bir adamla evlenen Selma'nın ruhsal olarak hastalanması ve romanın anlatıcısı olan Ziya'nın bu genç kadına platonik olarak âşık olması anlatılmaktadır. Şahap, heykeltıraş ve psikolojiyle ilgilenen bir adamdır ve Selma üzerinde derin bir etkisi vardır. Bencil ve kötücül bir tiptir aynı zamanda. Paris'te Selma, baş ağrıları nedeniyle Şa-

hap'tan "hipnotizma" tedavisi görmüştür. Romanda erkek karakterin kadın üzerindeki psikolojik etkisi romanda biraz da bu öğeyle açıklanmaktadır. Şahap, ilişkilerini sürdürebilmek için Selma'nın üzerinde baskı kurarak onu sevmediği bir adam olan Haşim'le evlenmeye zorlar. Evlendikten sonra eski âşıklar görüşmeye devam eder. Fakat bu durum Selma'nın üzerinde vicdani açıdan çok büyük bir baskı yaratır ve hastalanmasına neden olur. Şahap ise bencilliğini tamamen kadın üzerinde kullanan bir karakter olarak üzerine düşen sorumlulukları yerine getirmeyen, kibirli bir adam olarak çizilmiştir. Kendisi de doktor olan Ziya, Selma'nın Şahap'a olan ilgisini bir süre sonra keşfeder. Birbirine geçmiş yaralı bir aşk hikâyesini ele alan romanda, ilk defa kurgunun merkezinde yer alan bir kadın karakterin yasak bir ilişkiye girdiğini, evliyken sevgilisinden hamile kaldığını ve bebeğini aldırmaya karşı çıkarak çocuğunu doğurduğunu görürüz. Doğan çocuk ise kısa sürede ölür ve roman, Selma'nın aklını iyice yitirmesiyle son bulur.

Raik'in Annesi

Halide Edib (Adıvar), İstanbul: *Demet*, 22-29 Teşrinevvel 1324/ 4 Kasım - 11 Kasım 1908; *Resimli Roman*, 1 Nisan 1325/14 Nisan 1909

Halide Edib'in ilk romanlarından *Raik'in Annesi*, *Demet* dergisinde tefrika edilmeye başlayıp ardından yarım kaldığı için 1909'da *Resimli Roman Mecmuası*'nda yayımlanmıştır. Evlilik, aldatma, çocuk eğitimi, modernleşme ve kadının yalnızlığı gibi konuları kurgusunun merkezine alır. İstemediği bir kadınla evlendirilmemek için Heybeliada'ya tatile giden Siret'in burada karşılaştığı aile dramı anlatılır. Siret, adada gördüğü Refika ve oğlu Raik'ten çok etkilenir. İlk andan itibaren derin etkisi altında kaldığı anne oğul, adanın diğer sakinlerinden farklıdır. Kadının vakurluğu, nezaketi ve oğluna verdiği terbiye, Siret'i kadın erkek ilişkileri üzerine düşünmeye iter ve bu aileyi gözlemlemeye başlar. Refika'nın evliliğinde çok mutsuz olduğunu, kocası tarafından aldatıldığını öğrenir. Genç kadın ise bu duruma tepki göstererek kocasının evinden ayrılıp babasının evine yerleşmiştir. Bir süre sonra Refika'nın, amcasının oğlu Mansur'la yakınlaştığını fark eden Siret, kendisi de ona âşık olmasına

karşın Raik'in geleceği için kocasıyla arasını düzeltmeye ant içer. Bu nedenle Refika'nın her adımını izler. Onu tanımak, gizli gizli hareketlerini takip etmek ve bu merak uyandırıcı kadının zihninden geçenleri bilmek için önleyemediği bir his vardır içinde. İdeal erkek özelliklerini taşıyan anlatıcı, Refika ile birlikte olup mutlu olabileceği halde, çifti birleştirmeyi kendisine görev edinir. Romanda kalben ve fikren birbirine benzemeyen iki kişinin evlenmesi kadar kötü bir şey olmadığının altı çizilmektedir. Buna karşın ortada bir çocuğun geleceği söz konusu olduğu için evliliğin bitirilmesi yerine, mücadele edilmesi gerektiği tezi ağır basmıştır.

Enîn

Fatma Aliye, İstanbul: Karabet Matbaası, 1328/1910; 12/13.

Enîn, dönemin varlıklı ailelerinde yetişmiş iyi eğitimli kadın ve erkeklerin eş seçimini ve bu seçimde kadın üzerinde oluşan psikolojik baskıyı konu alır. Romanın başkarakteri Sabahat, annesi küçük yaşta öldüğü için ablası Sabite Hanım tarafından büyütülmüş, dayısının konağında yaşayan varlıklı bir genç kızdır. Konakta, dayısı Ekrem Efendi ve cariyeleri Piraye'nin yanı sıra Sabahat'in yeğeni Rıfat, üvey kardeşi Nebahat ile yurtdışındaki eğitimlerini tamamlayıp yanlarına taşınan dayılarının oğulları Suat ve Nihat ile birlikte yaşar. Aile içi dinamikler konu olarak ele alınırken bu yaşama koşut olarak yan komşularının kızı Fehame'nin yaşamına odaklanılır. Romanın merkezinde yer alan Sabahat, kadınların evlenmeden önce eşlerini tanımaları gerektiğine inanmakta, bu yüzden de eş seçiminin bir kadın için çok önemli olduğunu düşünüp evlilik fikrinden korkmaktadır. Olay örgüsü de Sabahat'ın bu görüşüne paralel olarak kurgulanmıştır. Sabahat, teoride kadın erkek ilişkileri konusunda ne düşünüyorsa, ne gibi tereddütleri ve soru işaretleri varsa teker teker gündelik yaşamında bu sorunlarla karşılaşır. Yaşadıkları, bir anlamda teoride düşündüklerini haklı çıkarır. Çocuklukta birlikte büyüdüğü, yurtdışında iyi bir eğitim almış ve ardından yurduna dönen dayısının oğlu Suat'la nişanlandırılır. Fakat evleneceği kişinin mizacını iyice tanımak istediği için Sabahat'in evlilikle ilgili kuşkuları vardır. Evlilikte en önem verdiği şey ise mizaçlarının uyuş-

masının yanı sıra karşılıklı verilecek sadakat sözüdür. Her şeyin çok yolunda görünmesine karşın Sabahat hiçbir zaman kendisini aşka kaptırmaz. Kuşkularında da haklı çıkar. Sabahat ve Suat'ın hem ilişkilerini hem de varlıklarını kıskanan üvey kız kardeş Nebahat, Suat'ın zaaflarından yararlanarak onu kandırır. Sabahat, yaşadığı bu hayal kırıklığı sonrasında kendisini ilim ve felsefeye vererek evlenme fikrinden tamamen vazgeçer.

Seviyye Talip
Halide Edib (Adıvar), Bursa: Hüdavendigar Vilayeti Matbaası, 1910

Halide Edib'in 1910 yılında basılan romanı, Avrupa'daki eğitiminden dönen ve bir "dava adamı" olan Fahir'in, çocukluk arkadaşı Seviyye ile tanışıp ona âşık olmasını, yaşadığı tek aşkın saplantıya dönüşmesi sonucu hem kendi hem de sevdiği kadının hayatını mahvedişini anlatır. Modernleşmenin kadın sorununun çözümüyle yaşanacağını düşünen Fahir, yurtdışından döndüğünde karısını değiştirmeye çalışmakla işe başlar. Fakat bu süreçte sabırsız ve tahammülsüz davranması, karısıyla arasını açar. Seviyye ise müzik hocası Cemal Bey'e âşık olup kocasının kendisinden ayrılmayı reddetmesi üzerine sevgilisiyle nikâhsız yaşayan cesur bir kadındır. Fakat göğüslediği bu yaşam, çevresindeki önyargılı bakış nedeniyle hiç de kolay değildir. Roman, sevdiği kadını takıntı haline getiren Fahir'in bir gece Seviyye ile zorla birlikte olması, ardından duyduğu vicdan azabıyla savaşa katılıp ölmesiyle biter. Karısı Mediha ise geleceğin Türk kadını olarak kendi kendisini yetiştirir ve bir dava kadını olarak kocasının yerine geçip kendisini memleketine adar.

Şebab-ı Tebah
Nezihe Muhlis, İstanbul: Muhtar Hâlid Kitabhanesi, 1327/1911

Nezihe Muhiddin'in 1911 yılında, Nezihe Muhlis adıyla yayımladığı ve Cumhuriyet öncesinde yazdığı tek roman olan *Şebab-ı Tebah*, Fazıl Bey ile Süheyla Hanım'ın imkânsız aşkını anlatır. Süheyla, Fazıl'ın çocukluk arkadaşıdır. Yıllar sonra Fazıl, okuldan yakın arkadaşı Necip'in Süheyla ile evlendiğini ve şehirden uzakta bir çift-

likte yaşadıklarını haber alır. Fazıl'ın ziyaret için çiftliğe gitmesiyle üçünün de yaşamı, geri döndüremeyecekleri şekilde değişir. O güne kadar kadınlarla sadece gönül eğlendirmek için birlikte olan ve çapkın bir karakter olarak çizilen Fazıl, Süheyla ile gerçek aşkı tadar. Fâzıl'ı tekrar görene ve ona âşık olana kadar mutlu bir yaşam sürdüğünü düşünen Süheylâ da kocasıyla arasında büyük bir ruhsal boşluğun olduğunu anlar. Fâzıl'dan uzak durup kocasıyla arasındaki ruhsal boşluğu telafi etmeye çalışsa da başarılı olamaz. Karıkoca bunu hiç konuşmasalar da Necib'in üzüntüsü, vücudunun direncini düşürür, onu günden güne zayıflatır ve ölümüne neden olur. Kocasının ardından Süheyla da hissettiği vicdan azabı ve üzüntü nedeniyle ölür.

Handan
Halide Edib (Adıvar), İstanbul: *Tanin* Matbaası,
6 Kanunsani - 27 Mart 1912.

Halide Edib'in 1912'de *Tanin* gazetesinde tefrika edilen *Handan* romanı, aynı yıl kitap olarak da basılmıştır. Temel olarak aşk, sevgi ve evliliğin sorgulandığı romanda mektup tekniği kullanılmıştır. Bu mektuplar, Refik Cemal, Server, Neriman, Handan, kocası Hüsnü Paşa ve Handan'ın babası Cemal Bey arasındaki yazışmalardan oluşur. Roman, çok iyi bir eğitim almış ve kendisini memleketine adamak isteyen Handan'ın, eski öğretmeni sosyalist Nâzım ile kurduğu ilişkiyi, Hüsnü Paşa ile olan mutsuz evliliğini ve yeğeninin kocası Refik Cemal'e duyduğu aşkı konu almaktadır. Nâzım'ın kendisini davasının bir parçası olarak görmesi üzerine Hüsnü Paşa ile hayatını birleştiren Handan, kocasının kendisini salt bir fetiş nesnesi olarak görmesi nedeniyle evliliğinde mutsuz bir kadındır. Romanda Handan, zekâsı, eğitim ve kültür olarak donanımı ve tavırlarıyla da hem erkek hem de kadın karakterlerin ilgi merkezi bir konumdadır. Küçüklüğünden beri erkeklerin yanında yetişmiş, genç kızlığında da bundan taviz vermeyip erkeklerin sohbet ve tartışmalarına katılmış olması, onu tavırları bakımından da diğer kadınlardan ayırmaktadır. Handan, kendisini memleketine adamakla ilgili hayaller kurarken onu ilk defa, salt kendi olduğu için seven bir adama, Refik

Cemal'e âşık olur. Fakat kuzeninin kocasına âşık olması sonucunda duyduğu vicdan azabı yüzünden hastalanır. Hastalığı süresince kendisine Refik Cemal refakat eder. Onu, hava değişikliği için Sicilya'ya götürür ve hayatının son ânına kadar yanında kalır. Handan ise kendisini Yehuda'ya benzeterek vicdan azabıyla gördüğü şiddetli halüsinasyonlarla can verir.

Yeni Turan
Halide Edib (Adıvar), İstanbul: *Tanin*, 7 Eylül - 25 Teşrinevvel 1912

1912'de *Tanin* gazetesinde tefrika edilen *Yeni Turan*, yeni bir Türkiye'nin kurulma aşamasında bir "maksat kadını" olarak aktif şekilde siyasetin içinde yer alan Kaya'nın hem bu mücadeledeki duruşunu hem de Yeni Turan'ın lideri Oğuz'un hayatını kurtarmak için kendisini feda ederek dönemin muhalif siyasetçisi Hamdi Paşa ile evlenmesi üzerine gelişen olayları ele alır. Hikâye, Yeni Osmanlılar Parti Başkanı Hamdi Paşa'nın yeğeni Asım'ın gözünden anlatılır. Siyasetin arka planında dönen olayları, Yeni Turan Partisi'nin kurulması üzerine iki parti arasındaki çatışmalar üzerinde durması bakımından önemli bir romandır. Yeni Turan, Adem-i merkeziyeti savunan, kadın haklarına öncelik veren Türkçü bir partidir. Hamdi Paşa, partinin lideri Oğuz'u önce hapsettirip sonra da kurtarmak için Kaya'nın kendisiyle evlenmesini şart koşar. Romanın bundan sonraki bölümünde bu şartı yerine getiren Kaya'nın ev içinde Hamdi Paşa'ya verdiği psikolojik savaş işlenir. Hamdi Paşa'nın benliği bu kadın kimliği karşısında giderek küçülür ve yok olur; Kaya ise romanın sonunda Oğuz'un yerini alarak gelecekteki Türk kadını olarak çalışmalarına geri döner.

Son Eseri
Halide Edib (Adıvar), İstanbul: *Tanin*, 13 Eylül - 12 Aralık 1913

Halide Edib'in, ilk kadın ressamlarımızdan Müfide Kadri'ye ithaf ettiği roman, 13 Eylül - 12 Aralık 1913 tarihleri arasında *Tanin* gazetesinde tefrika edilmiş ve 1919'da kitap olarak basılmıştır. Ressam Kâmuran ile yazar Feridun Hikmet'in birbirlerine duydukları

ümitsiz aşkı konu alan roman, resim sanatı üzerinden kadın psikolojisine dair pek çok veri sunan bir yapıttır. Evlilikte fikir arkadaşlığının önemi, diğer Cumhuriyet öncesi yazılmış metinlerinde olduğu gibi bu romanda da işlenen konular arasındadır. Romanın ana karakterlerinden Feridun, karısıyla düşünsel anlamda paylaşacak ortak bir yön bulamamaktadır ve bu, evliliğinde yokluğunu hissettiği temel bir eksikliktir. Evliliğindeki bu eksiği ise yazma uğraşıyla kapamaya çalışmaktadır. Karısının eski kocası sefir Asım Bey'in kız kardeşi ressam Kâmuran'la tanışmasıyla her ikisinin de yaşamı değişir. Feridun'un, Kâmuran'ın ağabeyinin eski karısı Mediha ile evli olması iki sevgilinin bir araya gelmesine engel olan ana sebeptir. Roman, karısı ile sevgili arasında kalan Feridun'un aşk ile bencilliğinden yavaş yavaş sıyrılmasını, Kâmuran'ın da aşk ve ızdırap ile sanatında yetkinleşmesi ve sonunda hastalanarak veremden ölmesini anlatmaktadır.

1939'daki baskısında yazar bazı değişiklikler yapmıştır. Bu değişikliklerden biri de romanın bitişiyle ilgilidir. Edib, ikinci baskıya "Saadet Köşkü" başlıklı bölümü eklemiştir.

Mev'ud Hüküm
Halide Edib (Adıvar), İstanbul: *Yeni Mecmua*,
13 Eylül 1917 - 20 Haziran 1918

Halide Edib'in 1917-18'de *Yeni Mecmua*'da tefrika edilen, 1918 yılında kitap olarak yayımlanan ve Emile Zola'ya ithaf ettiği *Mev'ud Hüküm* romanı, doktor Kasım Şinasi ile Sara arasındaki ilişkiyi merkeze alır. *Mev'ud Hüküm*, Halide Edib'in milli edebiyat ideolojisiyle yazmaya başlamadan önceki son yapıtıdır. Roman, kurgusu ve kadın erkek ilişkilerini ele alış bakımından diğer eserlerine göre daha girift bir yapı sergiler. Halide Edib kadın sorunlarıyla ilgili pek çok sorunu gündeme getirirken aynı zamanda dönemin getirdiği birtakım içsel sıkıntılara değinmeye ve toplumsal sorunları dile getirmeye çalışmıştır. Romanın odak noktasında, iç içe geçen, zincirleme bir aşk hikâyesi yer alsa da evlilik, kadın, çalışma hayatı, sınıf sorunu gibi konulara da yer verilmiştir. Kasım Şinasi, Avrupa'daki eğitimi bitince İstanbul'a dönmüş ve iki yıl içinde en tanınan dok-

torlardan biri haline gelmiştir. Kasım Şinasi, "ideal" bir erkek tipidir; sakin, azimli ve çalışkandır. Yengesinin üvey kardeşi Sara'yı tanımasıyla bu gizemli kadına ilgi duyar. Sara, çapkın ve yakışıklı bir adamla evlenmek uğruna tüm ailesini karşısına almış, başına buyruk bir kadın profili çizmektedir. Kasım Şinasi, kocası Sururi'nin ölmesi üzerine zor durumda kalan Sara ile evlenir. Hatta kadının kocasından kaptığı zührevi hastalığı tedavi eder. Fakat yaşadıkları nedeniyle Sara, ruhsal açıdan sinirleri zayıf bir kadındır. Annesinin de sinir hastalıkları yüzünden çıldırarak ölmesi, onda travmatik bir korku yaratmıştır. Kasım da karısının bu korkusunu bildiği için Sara'nın aklını yitirmesi durumunda yaşamını kendi elleriyle sonlandırmaya daha en baştan karar vermiştir. Sara'ya olan tutkusu giderek bir takıntıya dönüşen Kasım, Sururi'nin kardeşi Kâmi'nin hayatlarına girmesiyle iyice kıskançlaşır. Balkan Savaşı'nda iken karısının kendisini aldattığına inanan Kasım, gerçekleri sorgulamadan aşırı dozda morfin şırınga ederek Sara'nın ölümüne neden olur.

Aydemir

Müfide Ferit (Tek), İstanbul: *Türk Kadını ve Talebe Defteri Müessesi*, 1334/1918

Müfide Ferit Tek'in 1918 tarihli *Aydemir* romanı, kadın kimliğini vatan için çalışma olgusuyla beraber ele alır. Roman, Türkçülük hareketini yaymayı misyon edinen ve bu amaçla Rus sömürgesi Doğu Türkistan'a giden Demir ile mücadelelerini İstanbul'da sürdüren Hazin'in hikâyesini anlatır. 23 yaşında, annesi doğumda ölmüş öksüz bir kız olan Hazin, babası Nedim Paşa tarafından kardeşiyle birlikte Paris'te okutulmuş kültürlü bir genç kadındır. Genç yaşta Hazin ve Demir birbirlerini severler. Fakat Demir, kendini maddi aşktan uzak tutarak Türkçülüğü yaymayı ve memleketi için çalışmayı ulvi bir amaç edinmiştir. Bu sırada babasıyla yakın bir ilişkileri olan Padişah'ın ısrarıyla Hazin, sevmediği Neyyir ile zorla evlendirilir. Roman, İstanbul'un aydın kesiminde Turancı fikirlerin tartışılarak uygulama alanı olarak Türkistan'da bu fikirlerin nasıl gerçekleştirileceği sorunu üzerine odaklanır. Hazin ve Demir arasındaki yaşananamış bu aşk, romanın önemli izleklerinden birini oluşturur. Demir,

hem ülküsü hem de sevdiği kadını unutmak amacıyla Doğu Türkistan'a gider. Gitmeden önce Hazin'e vatanı için çalışmasını, kendisini bu amaca adamasını öğütler. Böylelikle Demir'in gidişiyle Hazin de İstanbul'da onun telkin ettiği çalışma hayatına başlar. Taraftar toplar, cemiyetler kurar ve gazeteler çıkarır. Ardından da Demir'le hayalini kurdukları okulu açar. Amaçları salt öğretmen yetiştirmek değil, memleketin her sahasında terakki için çalışacak idealist kadınlar yetiştirmektir. Bu okul aynı zamanda, Hazin için Demir ile aralarındaki aşkı, millet ve vatan aşkına dönüştüren daha soyut bir aşkı temsil eder.

Gayya Kuyusu

Emine Semiye, İstanbul: *Dersaadet*, 8 Temmuz 1336/8 Temmuz 1920 13 Eylül 1336/13 Eylül 1920

8 Temmuz - 13 Eylül 1920 tarihlerinde *Dersaadet* gazetesinin 1-60. sayıları arasında tefrika halinde yayımlanan *Gayya Kuyusu* Emine Semiye Hanım'ın son romanıdır. Roman, hayat kadınlarının toplum dışına itilmelerini, verdikleri yaşam mücadelesini ve toplumun bu kadınlara bakışındaki ikiyüzlülüğü konu alır. Bu temaya paralel olarak serseri kuzeni Turhan'la zorla evlendirilen Rezin'in özgürleşme mücadelesi anlatılır. Safaî Bey'in konağında annesiyle yaşayan on iki yaşındaki Yekta, konağın küçük kızı Eltaf'ın bakımıyla görevlidir. Annesinin ölümü üzerine konakta sahipsiz kalan kıza Safaî Bey tecavüz eder ve kızı elbirliğiyle konaktan atarlar. Olayın etkisiyle şuurunu yitiren Yekta'yı Cilve adında bir hayat kadını bulur ve onu ormanda başka adamlara satarak hayat kadını olarak yanlarında çalıştırmaya başlar. Bu sırada Rezin'in büyükannesi ve kayınvalidesi ile oturdukları ev yandığı için Bülbül Deresi'ne, hayat kadınlarının oturdukları bölgeye taşınırlar. Rezin, bu mahallede hayat kadınlarıyla bire bir konuşma ve onların dertlerini dinleme olanağı bulur. Bu sırada da Yekta'nın acıklı hikâyesini öğrenip Eltaf'ın günlüğünden yararlanarak ibret olması açısından "Gayya Kuyusu" adında bir roman yazmaya karar verir. Rezin, kayınvalidesi tarafından baskılanan bir kadındır. Evin gelirine katkı sağlamak amacıyla

dikiş işlerini ilerleterek Kadıköy'de bir atölyede çalışmaya başlar. Çalıştıkça kendisine güven duymaya başlayan kadın, bu sayede giderek özgürlük elde eder. Sokağa çıktıkları bir gün kocasının tutuklandığına hep beraber şahit olurlar. Bu olay Rezin'in boşanmasını ve özgürleşmesini kolaylaştırır. Romanın sonu ise Yekta'yı resmeden ressamın toplumun hayat kadınları konusundaki ikiyüzlülüğü üzerine yaptığı bir konuşmayla bitirilir.

Yabangülü

Güzide Sabri (Aygün), İstanbul: İkbal Kütüphanesi, 1336/1920

Güzide Sabri Aygün'ün 1920'de basılan *Yabangülü* adlı romanı, Abide Doğan'ın *Güzide Sabri Aygün* kitabında belirttiği gibi okurdan gördüğü ilgi üzerine beş defa basılmış, Ermeniceye de çevrilmiştir (20). Leylâ ile Feridun'un aşk hikâyesini merkeze alan romanda, öksüz kalmış bir köylü kızı olan Leylâ, babası tarafından bakılmak üzere Nefise Nine'ye verilir. Nefise Nine, analık şefkatinden mahrumdur ve çıkarlarına uymadığı noktada Leylâ'yı Rahmi Bey adında zengin bir konak sahibine evlatlık olarak verir. Rahmi Bey'in yanında iyi bir eğitim ve sevgiyle büyüyen Leylâ'nın hayatı, üvey babasının evliliğiyle değişir. Pakize Hanım'ın haneye dahil oluşuyla evdeki bütün iktidar dengeleri de değişir. En büyük kusuru "kibir" olarak belirtilen Süreyya Hanım, asalet ve mevkii nedeniyle tahakkümü seven bir kadındır. Bir köylü kızı olduğu için Leylâ'nın Feridun'la evlenmesine karşı çıkar ve oğluna haber vermeden Leylâ'yla konuşarak onu, oğlundan uzaklaştırır. Aşkıyla ümitsizliğe düşen Leylâ, karşı komşuları, sakat Celal Bey'in evlenme teklifini kabul eder. Leylâ'nın bu kararından sonra iki gencin hayatları da değişir. Bu durumun üstesinden gelemeyen Feridun, fiziksel ve ruhsal olarak hastalanır. Sevdiği kadını kaybettiği düşüncesiyle kendisini içkiye, kumara ve eğlence hayatına verir. Leylâ, yedi yıllık aradan sonra kocasının ölümü üzerine İstanbul'a geri döner. İyice şuurunu kaybetmiş olan Feridun'un bakımını üstlenir, onu iyileştirdikten sonra iki sevgili yeniden birbirlerine kavuşurlar.

Kara Kitap

Suat Derviş, İstanbul: Karabet Matbaası, 1337/1920

Kara Kitap, Suat Derviş'in 1920'de basılan ilk romanıdır. Romanda ölümcül bir hastalıkla mücadele eden Şadan'ın son günlerine ve ona ümitsizce âşık olan Hasan'ın intiharla sonlanan hikâyesine yer verilir. Şadan ne kadar hayata umutla bağlı ise çirkin ve kambur bir adam olan Hasan, hayata o kadar öfkeli, sakatlığı yüzünden kendisini sevmeyen, tedirgin, huysuz ve yaşama küsmüş bir karakterdir. Hasan'ın Şadan'a olan sevgisi bir süre sonra büyük bir saplantı haline dönüşür. Şadan ise yaşamak ve yaşıtlarıyla beraber olmaktan başka bir şey düşünmemekte, Hasan'ın varlığını görmemektedir. Hasan için bu durumun derin bir üzüntü haline gelmesi sonucu, genç adam çıkış yolunu, ölümde bulur ve soğuk bir kış günü kendisini karların arasına bırakarak intihar eder. Bu eylemiyle Şadan'a kendi ölümünün yükünü bırakır. Roman, genç kızın vicdan azabı içinde gördüğü halüsinasyonlarla hasta yatağında ölmesiyle sonlandırılır.

Nedret

Güzide Sabri (Aygün), İstanbul: Orhaniye Matbaası, 1922

Güzide Sabri Aygün'ün 1922'de yayımlanan ve *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*'nin devamı niteliğinde olan roman, Fikret'in kızı Nedret'in başından geçenleri konu alır. Annesinin kendisine bıraktığı günlüklerden onu ve gençliğinde yaşadığı ümitsiz aşkı tanımaya çalışan Nedret'in yolu, annesinin büyük aşkı Nejat'la kesişir. Nejat, kendi yaşayamadığı aşkı oğlu Nihat'ın yaşamasını istediği için Nedret'le ikisini evlendirmek ister. Ancak Nihat hem o sırada gönlü hoppa bir kız olan Muallâ'da olduğu için hem de babası ile Nedret'in annesi arasında geçenleri bildiği için bu teklifi reddeder. Nedret, baba oğul arasındaki bu konuşmaya tanık olduğu için kimseye belli etmese de kırılır. Bunun üzerine sevmediği halde Kenan'ın evlenme teklifini kabul eder. Romanın bundan sonraki bölümünde Nihat'ın Nedret'e âşık olduğunu anlaması ve pişman olması anlatılır. Roma-

nın sonunda Kenan ile Muallâ; Nedret ile Nihat evlenip mutluluğa kavuşurlar.

Sisli Geceler

Halide Nusret (Zorlutuna), İkbâl Matbaası, 1338/1922

Halide Nusret Zorlutuna'nın 1922 tarihli *Sisli Geceler* romanı, iki temel izlek üzerine kuruludur. Sisli geceler, hem romandaki yasak aşkın metaforudur hem de savaş öncesi Anadolu'nun durumunu yansıtan önemli bir simgedir. İstanbul'da büyük bir konakta ve geniş bir aile içindeki yasak aşkı konu alırken, buna paralel olarak Zehra, Fikret ve Ömer Naim karakterlerini ve Anadolu'daki milli mücadele dönemini anlatmaktadır. Mine'nin Fikret'e olan gizli aşkından haberdar olmayan evin küçük oğlu Nüzhet de Mine'yi sevmektedir. Kırılgan bir yapıya sahip olan genç adam, kendisini sevmediğini bildiği halde Mine'ye olan tutkusu nedeniyle onunla evlenmek ister. O da diğer aile bireyleri gibi Mine'nin gelgitli tavırlarına bir türlü anlam veremez. Fikret ise doktor olmuş, çalıştığı hastanede sekreter olan Zehra ile evlenmiştir. İdealist çift, savaş zamanı Anadolu'ya giderek birlikte görev yaparlar. Fakat bir süre sonra aralarındaki ilişki Zehra'nın koşulsuz sevgisi ve verdiği güven nedeniyle değişmeye başlar. Nitekim Fikret İstanbul'a, ablasının evine döndükten sonra evin hırçın ve gizemli kızı Mine'ye tutulur. Kocasının ilgisini giderek kaybeden Zehra ise evliliği içinde yalnızlaşır. Fikret'in Mine'ye olan aşkı ifşa olduktan sonra Mine intihar eder, kalbi kırılan Zehra ise kendisine yapılanı hiçbir zaman unutmaz ve savaş sırasında ailesini kaybeden kızların okuması için bir okul kurarak tüm yaşamını onların eğitimine adar.

—

Kaynaklar

Birincil Kaynaklar

Adıvar, Halide Edib, *Handan*, 4. baskı, haz. Mehmet Kalpaklı ve G. Ezgi Korkmaz, İstanbul: Can, 2007.

— *Heyûlâ*, 1. baskı, İstanbul: Atlas Kitabevi, 1974.

— *Mev'ud Hüküm*, 2. baskı, İstanbul: Atlas Kitabevi, 1968.

— *Raik'in Annesi*, 5. baskı, İstanbul: Atlas Kitabevi, 1973.

— *Seviyye Talip*, 3. baskı, İstanbul: Atlas Kitabevi, 1967.

— *Son Eseri*, 1. baskı, haz. Mehmet Kalpaklı ve S. Yeşim Kalpaklı, İstanbul: Can, 2008.

— *Yeni Turan*, 5. baskı, İstanbul: Atlas Kitabevi, 1973.

Aygün, Güzide Sabri, *Münevver*, 6. baskı, Semih Lûtfî Erciyas Suhulet Kitabevi, 1938.

— *Nedret*, İstanbul: Semih Lûtfî Erciyas Suhulet Kitabevi, 1938.

— *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*, 1. baskı, haz. Zeynep Berktaş, İstanbul: Lacivert, 2010.

— *Yabangülü*, Semih Lûtfî Erciyas Suhulet Kitabevi, ty.

Emine Semiye, "*Bîkes*", İstanbul: *Hanımlara Mahsus Gazete*, 23 Kanunusani 1312 (4 Şubat 1897) - 13 Teşrinisani 1313 (25 Kasım 1897).

— "Gayya Kuyusu", İstanbul: *Dersaadet*, 8 Temmuz 1336 (8 Temmuz 1920) - 13 Eylül 1336 (13 Eylül 1920).

— "Hiss-i Rekabet", İstanbul: *Hanımlara Mahsus Gazete*, 19 Ağustos 1312 (31 Ağustos 1896) - 26 Eylül 1312 (8 Ekim 1896).

— "Muallime", İstanbul: *Hanımlara Mahsus Gazete*, "Hanım Kızlara Mahsus Kısım", 4 Mart 1315 (16 Mart 1899) - 2 Mayıs 1317 (15 Mayıs 1901).

— "Mükâfat-ı İlahiye", Selanik: *Mütalaa*, 22 Temmuz 1312 (3 Ağustos 1896) - 31 Kanunuevvel 1312 (12 Ocak 1897).

— *Sefalet*, 1. baskı, haz. Kadriye Kaymaz ve Zeynep Berktaş, İstanbul: Antik Dünya Klasikleri, 2010.

— (Emine Vâhide adıyla) "Terbiye-i Etfale Ait Üç Hikâye", İstanbul: *Hanımlara Mahsus Gazete*, 18 Kanunuevvel 1311 (30 Aralık 1895) - 27 Haziran 1312 (9 Temmuz 1896).

Fatma Aliye, "Bas Bleu'lerden İbret Alalım", İstanbul: *Hanımlara Mahsus Gazete*, 15 Rebîülevvel 1313 (5 Eylül 1895): 2-3.

— *Enîn*, 1. baskı, haz. Tülay Gençtürk Demircioğlu, İstanbul: Boğaziçi Yayınevi, 2005.
— *Levâyih-i Hayât*, 1. baskı, haz. ve çev. Tülay Gençtürk Demircioğlu, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2002.
— *Muhâdarât*, haz. Emel Aşa, İstanbul: Enderun Kitabevi, 1996.
— *Refet*, 2. baskı, haz. Nurullah Çetin, İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık, 2007.
— *Udî*, 1. baskı, haz. Ferit Ragıp Tuncor, İstanbul: Selis Kitaplar, 2002.
Fatma Fahrünnisa, "Dilharâb", İstanbul: *Hanımlara Mahsus Gazete*, 14 Teşrin-i Sani 1312 (26 Kasım 1896) - 22 Mayıs 1313 (3 Haziran 1897).
Feraceli, Selma Rıza, *Uhuvvet*, 1. baskı, haz. Nebil Fazıl Alsan, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999.
Muhiddin, Nezihe, *Şebab-ı Tebah*, 1. baskı, haz. Yaprak Zihnioğlu, İstanbul: Kitap, 2006.
Suat Derviş, *Kara Kitap*, 1. baskı, haz. Zehra Toska, İstanbul: Oğlak, 1996.
Tek, Müfide Ferit, *Aydemir*, 1. baskı, İstanbul: Kaknüs, 2002.
Zafer Hanım, *Aşk-ı Vatan*, İstanbul: Kavafyan Tab'hanesi, 1294/1877-78.
Zorlutuna, Halide Nusret, *Sisli Geceler*, 1. baskı, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.

İkincil Kaynaklar

Adak, Hülya, "Otobiyografik Benliğin Çok-Karakterliliği: Halide Edib'in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet", *Kadınlar Dile Düşünce* içinde, haz. Sibel Irzık ve Jale Parla, İstanbul: İletişim, 2004.
Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Eserleri Romanlar I: Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş / Felatun Bey ile Rakım Efendi / Hüseyin Fellâh*, haz. Kâzım Yetiş, Necat Birinci ve M. Fatih Andı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.
— *Dürdane Hanım*, haz. M. Fatih Andı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.
— *Felsefe-i Zenân*, 1. baskı, haz. S. Emrak Arlıhan, İstanbul: Sel, 2008.
— *Henüz On Yedi Yaşında*, haz. Kemal Bek, İstanbul: Bordo Siyah, 2005.
Aksoy, Nazan, *Kurgulanmış Benlikler: Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet*, İstanbul: İletişim, 2009.
Avcı, Yasemin, "Osmanlı Devletinde Tanzimat Döneminde Otoriter Modernleşme ve Kadının Özgürleşmesi Meselesi", *Otam* 21 (Bahar 2007): 1-19.
Başlı, Şeyda, *Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine: İlk Romanlarda Çok Katmanlı Anlatı Yapısı*, İstanbul: İletişim, 2010.
Berktay, Fatmagül, "Doğu ile Batı'nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık* içinde, haz. Uygur Kocabaşoğlu, İstanbul: İletişim, 2002, Cilt 3, 275-85.

— "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Feminizm", *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi* içinde, haz. Tanıl Bora ve Murat Gültekin, İstanbul: İletişim, 2002, Cilt 1, 348-61.
— *Kadın Olmak: Yaşamak/Yazmak*, İstanbul: Pencere, 1998.
Beauvoir, Simone de, *Kadın "İkinci Cins": Genç Kızlık Çağı*, çev. Bertan Onaran, İstanbul: Payel, 1993.
Canbaz, Firdevs, *Fatma Aliye Hanım'ın Romanlarında Kadın Sorunu*, İstanbul: Timaş, 2010.
Coşkun, Betül, "Halide Nusret Zorlutuna'nın Romanlarını Kronotopik Okuma", *Turkish Studies* 6.1 (Kış 2011): 883-98.
— "Türk Modernleşmesini Kadın Romanları Üzerinden Okumak: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e", *Turkish Studies* 5.4 (Güz 2010): 930-64.
Çabuklu, Yaşar, *Toplumsal Kurgular ve Cinsiyet*, İstanbul: Everest, 2007.
Çakır, Serpil, *Osmanlı Kadın Hareketi*, İstanbul: Metis, 1996.
Çetinsaya, Gökhan, "Kalemiye'den Mülkiye'ye Tanzimat Zihniyeti", *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi* içinde, haz. Tanıl Bora ve Murat Gültekin, İstanbul: İletişim, 2002, Cilt 1: 54-71.
Deleuze, Gilles ve Félix Guattari, *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, çev. Özgür Uçkan ve Işık Ergüden, İstanbul: YKY, 2008.
Demirdirek, Aynur, *Osmanlı Kadınlarının Hayat Hakkı Arayışının Bir Hikâyesi*, Ankara: İmge, 1993.
Denman, Fatma Kılıç, *İkinci Meşrutiyet Döneminde Bir Jön Türk Dergisi: Kadın*, İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık, 2009.
Devellioğlu, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi, 2003.
Doğan, Abide, *Güzide Sabri Aygün*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
Doğan, İsmail, "Osmanlı Ailesinin Sosyolojik Evreleri: Kuruluş, Klâsik ve Yenileşme Dönemleri", *Osmanlı Ansiklopedisi*, haz. Güler Eren, Ankara: Yeni Türkiye, 1999, Cilt 5, 371-78.
Edhem Nejad, "Hanımların Hâtıra Defterleri", *Türk Kadını* içinde, haz. Birsen Talay Keşoğlu ve Mustafa Keşoğlu, İstanbul: Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Vakfı Yayınları, 2010, 192-94.
— "Türkiye'de Kız Mektebleri ve Terbiyesi" (1918), *Türk Kadını* içinde, haz. Birsen Talay Keşoğlu ve Mustafa Keşoğlu, İstanbul: Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Vakfı Yayınları, 2010, 267-70.
Enginün, İnci, *Halide Edib Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1995.
— "Önsöz", *Kerim Usta'nın Oğlu/Heyûlâ*, İstanbul: Atlas Kitabevi, 1974, 11.
— "Romanlarda Resimler ve Ressamlar", *Türk Edebiyatı* 423 (Ocak 2009): 16-20.
— "Yeni Fikirlerin Yansıma Alanı Olarak Edebiyat (1859-1923)", *Osmanlı Ansiklopedisi*, haz. Güler Eren, Ankara: Yeni Türkiye, 1999, C. 9, 829-40.

Esen, Nükhet, "Türk Ailesindeki Değişmenin Romanımıza Yansıması", *Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, 1992, 660-76.

Fatih Kerimi, *İstanbul Mektupları*, haz. Fazıl Gökçek, İstanbul: Çağrı, 2001.

Gilbert, Sandra M. ve Susan Gubar, *Tavan Arasındaki Deli Kadın: Kadın Yazar ve 19. yy'da Edebi İmgelem*, çev. Nil Sakman, İstanbul: Aylak Adam, 2016.

Gombrich, E. H., *Sanatın Öyküsü*, çev. Bedrettin Cömert, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.

Gürbilek, Nurdan, "Erkek Yazar, Kadın Okur", *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, İstanbul: Metis, 2004, 17-50.

— "Kadınsılaşma Endişesi", *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, İstanbul: Metis, 2004, 51-74.

Güzel, Şehmus, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim, 1985, Cilt 3: 858-64.

Hebron, Sandra, "A Social History of Women's Leisure", *Women's Leisure, What Leisure*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan P., 1990, 38-57.

Holmes, Diana, *French Women's Writing 1848-1994*, haz. Janet Garton, Londra: Athlone Press, 1996.

Işın, Ekrem, "19. yy'da Modernleşme ve Gündelik Hayat", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, İstanbul*: İletişim, Cilt 2, 539-65.

— "Tanzimat, Kadın ve Gündelik Hayat", *Tarih ve Toplum* 51 (Mart 1988): 150-55; *İstanbul Kütüphanelerindeki Eski Harfli Türkçe Kadın Dergileri Bibliyografyası* (1869-1927) içinde, haz. Zehra Toska ve diğ., İstanbul: Metis, 1993.

İzzet, Mehmed, "Tanzimat'a Dair", *Tanzimat Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim, 1985, Cilt 6, 1539-45.

Kahane, Claire, *Passions of the Voice: Hysteria, Narrative and the Figure of the Speaking Woman* 1850-1915, Londra: The Johns Hopkins University Press, 1995.

Karaca, Şahika, "İlk Kadın Yazarlar ve Trajedileri", *Türk Edebiyatı* 387 (Ocak 2006): 63-66.

Karadağ, Esen, "Cumhuriyet Dönemi Kadın Sanatçıların Resim Eğitimindeki Rolü", yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, 2008.

Kaymaz, Kadriye, *Gölgedeki Kalem Emine Semiye: Bir Osmanlı Kadın Yazarının Düşünce Dünyası*, İstanbul: Küre, 2009.

Kılıç, Yıldız, "Kutsal Damozel: Bir Yaşam Yoksunluğu Metaforu Olarak Ölümün Reddi", *Litera* 23.1 (2010): 39-56.

Korkmaz, Ramazan, "Yenileşmenin Tarihî, Sosyo-Kültürel ve Estetik Temelleri", *Türk Edebiyatı Tarihi* içinde, haz. Talât Sait Halman ve diğ., Ankara:

Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, Cilt 3, 17-42.
Kristeva, Julia, *Kara Güneş: Depresyon ve Melankoli*, çev. Nesrin Demiryontan, İstanbul: Bağlam, 2009.
Kurnaz, Şefika, *Osmanlı Kadın Hareketi'nde Bir Öncü: Emine Semiye, Hayatı, Eserleri, Fikirleri*, İstanbul: Timaş, 1998.
Lekesiz, Ömer, "Kadın Öykücüler (1910-1990), *Hece* 47 (Ekim Kasım 2000): 129-30.
Mehmed Celâl, *Bir Kadının Hayatı*, 1. baskı, haz. N. Ahmet Özalp, İstanbul: Anka, 2001.
Metin, Celal, "II. Meşrutiyet'te Türkçü Ütopya: Yeni Hayat", *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi* 5.3 (Eylül 2008): 75-90.
Moers, Ellen, *Literary Women*, New York: Doubleday, 1976.
Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim, 2001.
— *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a*, İstanbul: İletişim, 1991.
Mulvey, Laura, "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması", *Sanat ve Cinsiyet*, haz. Ahu Antmen, İstanbul: İletişim, 2010.
Namık Kemal, *İntibah*, 1. baskı, haz. Kemal Bek, İstanbul: Bordo Siyah, 2003.
Oktar, Tiğinçe, *Osmanlı Toplumunda Kadının Çalışma Yaşamı: Osmanlı Kadınları Çalıştırma Cemiyet-i İslâmiyesi*, İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi, 1998.
Özsezgin, Kaya, "Türk Plastik Sanatında Kadın Sanatçılarımız", *Kültür ve Sanat* 4 (Haziran 1976): 138-57.
Parla, Jale, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul: İletişim, 2004.
Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt*, 1. baskı, haz. Adil Sarmusak, İstanbul: Sahhaflar Kitap Sarayı, 2003.
Saraçgil, Ayşe, *Bukalemun Erkek: Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat*, çev. Sevim Aktaş, İstanbul: İletişim, 2004.
Showalter, Elaine, *A Literature of Their Own: British Women Novelists From Brontë to Lessing*, New Jersey: Princeton University Press, 1977.
Somel, Selçuk Akşin, *Osmanlı'da Eğitimin Modernleşmesi (1839-1908): İslâmlaşma, Otokrasi ve Disiplin*, çev. Osman Yener, İstanbul: İletişim, 2010.
Sontag, Susan, *Bir Metafor Olarak Hastalık*, çev. İsmail Murat, İstanbul: BFS, 1988.
Tanör, Bülent, "Anayasal Gelişmelere Toplu Bir Bakış", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim, 1985, Cilt 1, 10-26.
Teber, Serol, *Melankoli: "Normal Bir Anomali"*, İstanbul: Say, 2009.
Thompson, Nicola Diane, *Victorian Women Writers and the Woman Question*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
Toska, Zehra, "Haremden Kadın Partisine Giden Yolda Kadın Dergileri, Gün-

demleri ve Öncü Kadınlar", *Defter* 21 (Bahar 1994): 117-42, İstanbul: Metis.

— "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Osmanlı Kadın Tarihinde İstanbul ve Önde Gelen Kadın Simaları", İstanbul: Kadın Eserleri Kütüphanesi, ty.

— "Tanzimat Kadını: Çağdaş Türk Kadını Kimliğinin Oluşumunda İlk Aşama", *Tarih ve Toplum* 21 (Nisan 1994): 197-204.

Tümer, Yasemin, "II. Meşrutiyet Dönemi Fikir ve Edebiyat Hayatında Kadın Eğitimi", *Türklük Araştırmaları Dergisi* 46 (Eylül 2001): 56-89.

Türkeş, Ömer, "Osmanlı Romanı 'Aşk ve Cinsellik Ütopyası'", *Tarih ve Toplum* 208 (Nisan 2001): 63-72.

Uysal, Zeynep, "Bir Toplum Projesinin Peşinde Halide Edip Adıvar", *Doğu Batı* 35 (Şubat-Mart-Nisan): 87-107.

Üstel, Füsun, "II. Meşrutiyet ve Vatandaşın 'İcad'ı", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi* içinde, haz. Tanıl Bora ve Murat Gültekin, İstanbul: İletişim, 2002, Cilt 1, 166-79.

Van Os, Nicole A. N. M., "Osmanlı Müslümanlarında Feminizm", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi* içinde, haz. Tanıl Bora ve Murat Gültekin, İstanbul: İletişim, 2002, 1: 335-47.

Woolf, Virginia, *Kendine Ait Bir Oda*, çev. Suğra Öncü, İstanbul: Afa, 1987.

Zihnioğlu, Yaprak, "Erken Dönem Osmanlı Hareket-i Nisvanı'nın İki Büyük Düşünürü Fatma Aliye ve Emine Semiye", *Tarih ve Toplum* 186 (Haziran 1999): 4-12.

— *Kadınsız İnkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği*, İstanbul: Metis, 2003.

Dizin

Adak, Hülya, 111, 115
Ahmet Cevdet Paşa, 30
Ahmet Mithat, 24, 65-68, 153, 189
Ahmet Rıza, 30
Ahmet Sabri, 32
Ahmet Vefik Paşa, 30
Aksoy, Nazan, 32
Argunşah, Hülya, 17
Aşk-ı Vatan (Zafer Hanım), 14, 77, 84, 111, 147, 203
Avcı, Yasemin, 26
Aydemir (Müfide Ferit), 14, 67, 115, 223
Austen, Jane, 54
Ayine, 40

Balkan Savaşı, 15, 43, 48
Başlı, Şeyda, 58
Beauvoir, Simone de, 53, 55
Bekiroğlu, Nazan, 17
Berktay, Fatmagül, 33, 35, 38-39, 60-61
Beyaz Konferanslar, 47
Bîkes (Emine Semiye), 14, 66, 77, 79-80, 82, 137, 147-48, 169, 211-12
Bir Kadının Hayatı (Mehmed Celâl), 153, 190-91
Brontë, Charlotte, 54

Canbaz, Firdevs, 16, 99-100
Colette, 55
Coşkun, Betül, 17, 80, 150-51
Cumhuriyet, 13-15, 33, 56-58, 61, 64, 113, 128-29, 156, 193, 196, 219, 222

Çabuklu, Yaşar, 155
Çakır, Serpil, 15, 34, 44, 48
Çetinsaya, Gökhan, 23

Dante, 126, 173, 183
Deleuze, Gilles, 57
Demet dergisi, 15, 43, 217
Demircioğlu, Tülay Gençtürk, 17
Demirdirek, Aynur, 34-35
Denman, Fatma Kılıç, 15, 43
Dersaadet, 103, 181-82, 213, 224
Devellioğlu, Ferit, 183, 204
Dickinson, Emily, 54
Dilharâb (Fatma Fahrünnisa), 14, 82, 84, 86, 95, 111, 128, 137, 158, 167, 179, 209
Doğan, İsmail, 184
Durakbaşa, Ayşe, 16
Dürdane Hanım (Ahmet Midhat Efendi), 68

Edhem Nejad, 28
Emine Semiye, 10, 16, 30-31, 79, 82, 86, 90, 92-93, 102-3, 111, 132-33, 137, 147, 179-80, 187-88, 90-92, 196
Emine Vâhide, 206
Enginün, İnci, 17, 68, 135, 155, 174
Enîn (Fatma Aliye), 14, 77, 87, 120-21, 124, 128, 130, 137, 158-59, 179, 218

Esen, Nükhet, 14, 64, 99, 109

Fatih Kerimi, 48-49
Fatma Aliye, 15-17, 30-31, 36-37, 41-42, 49-50, 62, 68, 97-99, 111, 159, 162, 164, 177-79, 196, 200
Fatma Fahrünnisa, 14, 30, 82, 84, 86, 95, 209
Fatma Nesibe, 47-48
Felatun Bey ile Rakım Efendi (Ahmet Midhat Efendi), 65-66
Felsefe-i Zenân (Ahmet Midhat Efendi), 67
feminizm, 16-17, 28, 34-35, 38

Gayya Kuyusu (Emine Semiye), 14, 77, 103, 158, 168, 179-92, 224
Genç Kadın, 15, 43
Gilbert, Sandra M., 53, 54
Gombrich, E. H., 171
Göze, Hicran, 17
Guattari, Félix, 57
Gubar, Susan, 53, 54
Gülhane Hatt-ı Hümayunu, 22-23
Gürbilek, Nurdan, 18, 77, 177, 180
Güzel, Şehmus, 43
Güzide Sabri (Aygün), 30-32

Halide Edib (Adıvar), 9-10, 15-17, 30-32, 49, 62, 106-7, 109-17, 125, 134, 140, 144, 158, 172-76
Halide Nusret (Zorlutuna), 30, 148, 196
Handan (Halide Edib Adıvar), 67, 78, 110, 112-14, 125, 158, 170-71, 173, 220-21
Hanım Kızlara Mahsus Kısım, 169, 214
Hanımlara Mahsus Gazete, 15, 36, 41, 84, 90, 167, 169, 206-7, 209, 211-12, 214-15
Hebron, Sandra, 158
Henüz On Yedi Yaşında (Ahmet Midhat Efendi), 68, 153, 189-90
Heyûlâ (Halide Edib Adıvar), 9, 14, 114, 121, 137, 140-41, 145, 216
Hiss-i Rekabet (Emine Semiye), 14, 82, 207
histeri, 123, 128-42
Holmes, Diana, 55

Islahat Fermanı, 22, 24
Işın, Ekrem, 26, 89

İntibah (Namık Kemal), 65-66
İslâm Hanımlarını Çalıştırma Derneği, 28
İstanbul Mektupları (Fatih Kerimi), 15, 48
İzzet, Mehmed, 22

Jön Türkler, 25, 30

Kabuli Paşa, 30
kadın duyarlılığı, 13, 32, 45, 52, 54, 66, 110, 190
kadın hareketi, 15, 18-21, 28-51
Kadın Yolu/Türk Kadın Yolu, 15
Kadınlar Dünyası, 15, 43-47
kadınlık mefkûresi, 17, 21, 41-42, 64
Kadınsız İnkılap (Yaprak Zihhnioğlu), 15, 21, 44
Kahane, Claire, 129
kamusal alan, 13, 28-29, 37, 41, 44, 62-63, 104-5, 145-47, 181-84, 190-94
Kanbolat, Yahya, 17
Kanun-ı Esasi, 25
Kara Kitap (Suat Derviş), 14, 128, 133, 226
Karaca, Şahika, 32
Karadağ, Esen, 172
Kaymaz, Kadriye, 16, 186
Kazan, Frances, 17

Kılıç, Yıldız, 174-75
Korkmaz, Ramazan, 23
Kristeva, Julia, 128
Kurnaz, Şefika, 16

Lekesiz, Ömer, 59-60
Levâyih-i Hayât (Fatma Aliye), 66, 100, 212

Mehmed Celâl, 190-92
Mehmet Edib, 30
Mehmet Selim, 30
melankoli, 128-42, 173-74, 200
Meşrutiyet, 13-15, 19, 21, 40, 42-44, 47-51 *ve çeşitli yerlerde*
Metin, Celal, 115-16
Mev'ud Hüküm (Halide Edib Adıvar), 81, 134, 136, 222
minör edebiyat, 57
Moers, Ellen, 53, 57
Moran, Berna, 53, 66, 110-11
Muallime (Emine Semiye), 77, 169, 214
Muhâdarât (Fatma Aliye), 69, 77-78, 82, 96, 98, 158, 161, 177, 204
Mulvey, Laura, 119
musavat-ı tamme, 38
Musavver Muhit, 216
Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti, 42, 44
Müfide Ferit (Tek), 14, 30, 67, 115, 223
Müfide Kadri, 172, 221
Mükâfat-ı İlâhiye (Emine Semiye), 102, 208
Münevver (Güzide Sabri), 78, 140, 215
Mürebbi-i Muhadderat, 40
Mütalaa, 208, 213

Namık Kemal, 24, 65-66
Nedret (Güzide Sabri), 78, 124, 140-41, 226
Nezihe Muhiddin, 10, 15, 30-31, 215
Nigâr Hanım, 49-50

Oktar, Tiğinçe, 28
Oliphant, Margaret, 56
Osman Hamdi Bey, 172
Osmanlı kadın hareketi, 17, 19, 21, 31, 34, 36
Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti, 42
Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 172

Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi (Güzide Sabri), 67, 78, 139-40, 216, 226
Ön-Raffaellocular, 174
Özsezgin, Kaya, 172

Parla, Jale, 76, 77, 177
Plath, Sylvia, 54

Raik'in Annesi (Halide Edib Adıvar), 116, 126, 137, 146, 217
rasyonalite, 128, 137-38, 146, 191
Refet (Fatma Aliye), 81, 156, 162, 165-66, 210-11
Rossetti, Gabriel, 173-75

Salih Reşat, 30
Salih Zeki, 32
Sami Paşazade Sezai, 65, 66
Sand, George, 55
Saraçgil, Ayşe, 62, 65, 110, 114
Sefalet (Emine Semiye), 77, 82, 128, 132, 190, 213
Selma Rıza Feraceli, 30
serbest zaman, 157-76
Sergüzeşt (Sami Paşazade Sezai), 65, 66
Seviyye Talip (Halide Edib Adıvar),

67, 106-8, 110, 112, 114, 128, 136, 219
Showalter, Elaine, 53, 56, 57
Sisli Geceler (Halide Nusret Zorlutuna), 78, 108, 148, 150-51, 227
skopofili, 119-20
Somel, Selçuk Akşin, 27, 39
Son Eseri (Halide Edib Adıvar), 67, 78, 110, 122, 126, 144, 158, 170-71, 221
Sontag, Susan, 128, 137-38
Suat Derviş, 31, 226
Süs, 15

Şebab-ı Tebah (Nezihe Muhiddin), 67, 146, 219
Şemsettin Sami, 66
Şinasi, 24, 155-56
Şükûfezâr, 29, 41

Taaşşuk-ı Talât ve Fıtnat (Şemsettin Sami), 66
Takvîm-i Vekayi, 27
Tanin, 112, 171
Tanör, Bülent, 22, 23, 25
Tanzimat Fermanı, 22
Teber, Serol, 128-29
terakki, 21-51, 116, 165, 224
Terakki-i Muhadderat, 40, 41
Terbiye-i Etfale Ait Üç Hikâye (Emine Semiye), 82, 90, 206
Tercüman-ı Ahval, 40
Thompson, Nicola Diane, 56
toplumsal cinsiyet, 34, 38, 45, 54, 57, 60-64, 193-94, 197
Toska, Zehra, 17, 40, 42
Turner, William, 170-71
Tümer, Yasemin, 107
Türk Kadını, 27, 43
Türkeş, Ömer, 69, 70, 109

Udî (Fatma Aliye), 14, 128, 137, 158, 162, 164, 179, 213
Uhuvvet (Selma Rıza Feraceli), 78, 81-82, 111, 167, 205
Uluköse, Güven, 17
Ulviye Mevlan, 42
Uysal, Zeynep, 113

Üstel, Füsun, 156

Vakit, 48
Van Os, Nicole A. N. M, 34
Viktorya dönemi, 55-56, 129, 173-74

Woolf, Virginia, 53-54

Yabangülü (Güzide Sabri), 84, 88, 120, 128, 131, 137, 225
Yeni Turan (Halide Edib Adıvar), 14, 78, 113-16, 125, 128, 136-37, 221
Yonge, Charlotte, 56

Zafer Hanım, 30, 203
Zihnioğlu, Yaprak, 15, 17, 41-42, 44
Zola, Emile, 180, 186, 222

metis eleştiri

Ayşegül Utku Günaydın

Kadınlık Daima Bir Muamma

Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde yazılmış ilk kadın romanı, Zafer Hanım'ın 1877 tarihli *Aşk-ı Vatan*'ıyla başlayan bir serüvene davet ediyor okuru Ayşegül Utku Günaydın.

Tanzimat'tan sonra oluşan siyasal, kültürel gelişmelerin kadın hareketine hazırladığı zeminin, kadınların dergi ve gazetelerde kolektif olarak şekillendirdiği edebiyat geleneğinin, Osmanlı kadın yazarların romanlarında modernleşmenin izleri sürülüyor kitapta. Hem kadının serüveni otuz roman analiz edilerek çiziliyor, hem unutturulan kadın yazarların yazmak, varolmak, ben diyebilmek için, kadın hakları için verdikleri mücadele hatırlatılıyor. Geleneğin ürettiği kodlarla mücadele ettiği için yalnızlaşan yeni kadının annesizliği; kadının kimliğini tehdit eden baba, kardeş, kayınvalide, koca gibi baskı figürleri ile bu yeni kadın karşısında bocalayan "aşırı alafrangalaşmış", "zayıf karakterli" ve aydın erkeklerin ruhsal dengelerini yitirişi ele alınıyor.

Halide Edib'in *Heyûlâ* adlı romanında bir erkek karaktere söylettiği "Kadınlık daima bir muamma!" cümlesinden esinlenen kitap, kadınlığın erkeklerin gözünden bir bilmece gibi hep gizemli ve anlaşılmaz bir varlık olarak sunulmasının derinlerine inmeye, edebiyatın mahiyetini anlamaya çalışıyor.



Metis Eleştiri
ISBN-13: 978-605-316-100-4

9 786053 161004

Metis Yayınları
www.metiskitap.com