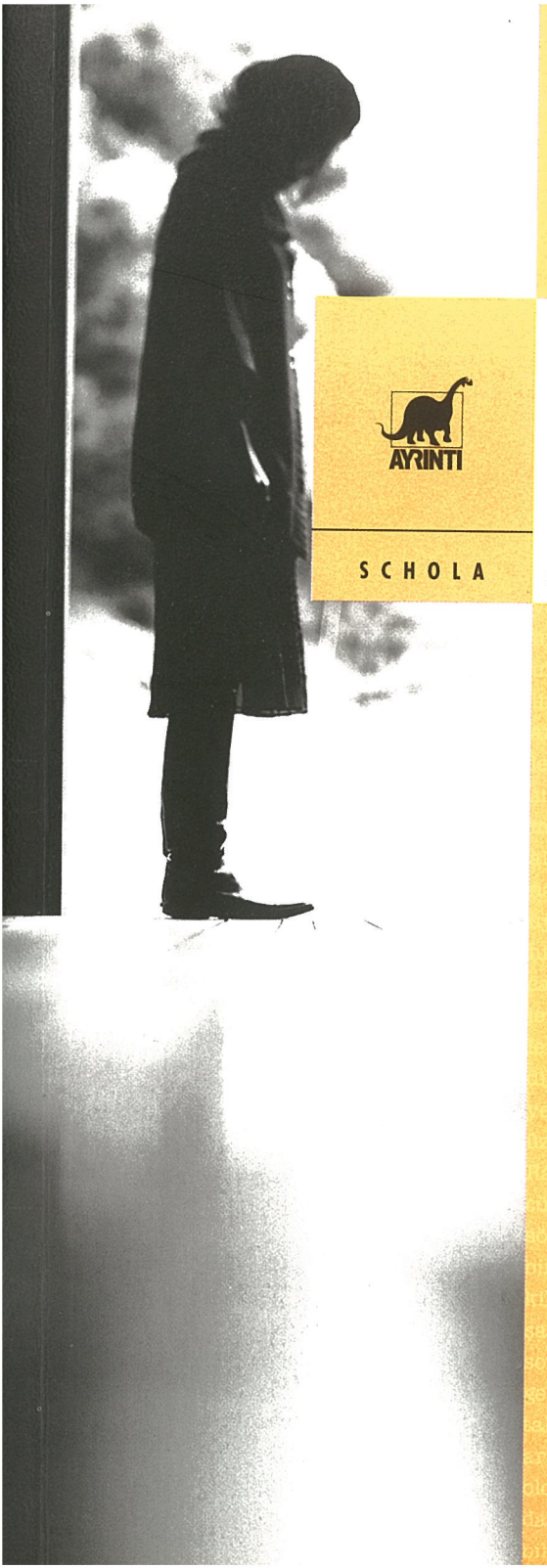


AYRINTI

SCHOLA

Sanatın Gölgedeki Kadınları

Derleyenler:
Özlem Belkıs & Duygu Kankaytsın

bozmak için yeni modeller aramak ve bulmak zorunludur. Başka tür bir tarih yazıcılığı gereklidir; Serpil Çakır'ın işaret ettiği gibi, bu yazıcılık, kadınların bir alt gruba indirgendiği, "telafi edici bir tarihçilik" biçiminde değil, mevcut bilgi alanlarını da dönüşterecek biçimde dahil oldukları bir anlayışla gerçekleşmelidir.[54] Türkiye'de bu anlamda yeni modeller, kadınların, sanat tarihi yazımına erkekler kadar istekli olmaya başladıklarında ortaya çıkacaktır belki de.

54. Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*, Metis Yay., İstanbul, 1994, s. 17.

Kadını Yazmak, Kadın Olarak Yazmak....

Latife Tekin - Asuman Susam

ASUMAN SUSAM - Merhaba, iki gündür biz burada çok güzel bildiriler dinliyoruz, çok önemsediğim bir buluşmanın içindeyiz ve çok sevgili Latife Tekin'le bir kez daha yan yanayız ve konuşacağız, bu benim için çok büyük bir heyecan gerçekten. Hepimiz sokaktan geliyoruz, orayla, hayatla iç içeyiz. Sokağın dinamikleriyle akademideki ve sanattaki hayatı kesiştirebildiğimiz yerden hakikati üretebildiğimiz zaman daha güzel yarınlarımız olacak diye düşünüyorum.

Burada şu dakikalarda buluşmuş ve konuşuyor olmanın böylesi bir yarın umuduna tekabül etmesini, böyle dinlenmesini, hepimizin yenilenerek buradan çıkabilmesini diliyor ve umut ediyorum.

Biz, yazar kadın olmak ve kadını yazmak meselesi üzerine Latife ile söyleşelim istedik. Onun edebiyatı odağında, metinlerini açmaya çalışarak bu merkezde sorularım olacak ona. Sohbet bizi bu bağlamıyla nereye götürür, bunu bilmiyoruz. Konuya ilişkin kısa bir giriş yapmak yerinde olacaktır. Bu sempozyum bağlamında bizim burada yazan kadınlar olarak olmamızın bir karşılığı var mıdır, varsa bu karşılık nereden okunmalıdır? Dünden bu yana özellikle "kanon" kavramı üzerinden, sözcüğün bizdeki o tartışmalı hali üzerine dikkat çekici konuşmalar yapıldı.

Harold Bloom Batı Kanonu'nda, o devasa kitabında Milton'dan, Shakespeare'den yola çıkarak babanın gölgesinde, babanın oğullar tarafından geçilme endişesiyle oğulun baba tarafından yenilip yutulma korkusu üzerindeki gelgitler ve gerilimle oluşan bir edebiyat inşasının varlığından söz eder. Tahmin edileceği üzere sonraki eseri *Etkilenme Endişesi*'nde de görüşlerini sürdürürken kadınlardan hiç söz etmez. Kadınlar yoktur bu kanonda. Adı olmayan kadının doğal olarak "etkilenme endişesi" de yoktur. Bu paradigmayı eleştiren feminist yazarlar, eril aklın bu endişesinin karşısına "yaratma endişesi" kavramını koyarlar. Babaya ait olan, erkin ve eril aklın alanına ait olan yaratma, kadın için söz konusu olabilir mi? Kadın bu dille, eril bir kuşatma altında kendini yazabilir mi? Biz kültürün içinde ve verili olanla kuşatılmışken, kendimizi bu dille inşa etmeye çalışırken kendi hakikatimizle ne kadar varız? Kendimizi hakikatin dilinden ne kadar kurabiliyoruz? Kendi sözcüklerimizle var mıyız? Dişil bir dil ve söylem mümkün mü? Bu ve benzeri sorular, yazan kadınların en temel sorunları olageldi. Kadın oluşla yazar oluş meselesinin kendisi aslında sonsuz açıklığı içeren bir deneyim alanı. Nasıl tek bir kadınlık halinden söz edemiyor, kadınlar var diyorsak; kadın süreç içerisinde durmadan deneyimleriyle, bedeniyle akış içinde değişiyorsa yazar olmak da böyle. Bunu buraya gelmeden önce sevgili Latife'nin külliyatını gözden geçirirken bir kez daha yoğun bir biçimde hissettim, bir kez daha buradan düşündüm. Elbette çoğumuz biliyoruz ve onun iyi okurlarıyız ama yine de ben Latife'nin kitaplarını bir hatırlatmak istiyorum. *Sevgili Arsız Ölüm*, ki benlik inşamda Latife Tekin'in yazar olarak önemi büyüktür. Kendi tavrımın oluşmasında, ben'imin hallerini görmemde üzerimde emeği olan yazarlardan biridir ve *Sevgili Arsız Ölüm*'le başlar bu etki. Belki de içindeki ben'i ile konuşuyor olmasıyla ilgilidir bu.

İçerideki bizle konuşmayı öğreten bir kitaptır. *Berci Kristin Çöp Masalları*, *Gece Dersleri*, *Buzdan Kılıçlar*, *Aşk İşaretleri*, *Ormanda Ölüm Yokmuş*, *Unutma Bahçesi*, *Muinar* romanları... Birbirimize hatırlattığımız *Bir Yudum Sevgi* filminin senaryosu ve *Rüyalar, Uyanışlar Defteri*... Evet, şuradan dilden başlayayım istiyorum sorularıma ben. Latife Tekin romancılığı dendiği zaman aslında akıllara gelen ilk şey dil. Dil ile hayata bakan bir yazar olduğunu düşünüyorum. Yazar kadın oluş ve yazan bir kadın oluş ve kadını romanlarıyla kurma meselesinde dil ile ilişkisi, dünya ve dil ilişkisi Latife Tekin'in nasıl kuruldu ve nasıl açıklanabilir bu ilişki?

LATİFE TEKİN - Teşekkür ederim, Asuman, söylediğin güzel sözler için de. Çok teşekkür ederim beni bu sempozyuma davet ettiğiniz için. Epey olmuş İzmir'e gelmeyeli, en son oldukça tartışmalı bir toplantıdan sıyrılıp dönmüştüm Gümüşlük'e. Okumuş olanlar anımsayacak şimdi, *Sevgili Arsız Ölüm*'de anlattığım evde bir gelin vardır, dilsiz, işaretlerle konuşur. Konuşma yasağına uymak zorundaydı gelinler, buna gelinlik etmek deniyordu bir vakitler, hâlâ kimi evlerde gelinler susuyor biliyorum, konuşmuyorlar, ağızları eşarplarının bir ucuyla örtülü. Öyle susan bir gelinin olduğu bir evde büyüdüm ben. Çocuk olduğum halde benim konuşma hakkım vardı ama gelinimizin yoktu. Çocukluğumdan, ilk gençliğimden yola çıkarak, yavaş yavaş göçle gelip kentte tutunmaya çalışan öyle bir ailenin dağılışına şahit olan gelinin dilinin çözülmeye başladığını da hikâye edip anlatıyorum *Sevgili Arsız Ölüm*'de.

Göç fırtınasının içinde kentte yoksullaşmış bir ailenin çocuğu olarak büyüdüm ve öyle yazdım, yirmili yaşlarımda, politik hareketin içinden gelen genç bir kadın olarak. Burada görüyorum arkadaşlarım var, arada selamlıyorum, dostlarım var, onlar için de bildik bir hikâye zaten *Sevgili Arsız Ölüm* hikâyesi. Hep söylediğim gibi ilk kitabımı sezgisel olarak verdiğim bir kararla düşünüp yazmaya koyulmuştum, evimizin içinde konuşulan dille yazacağım demiştim. Bu kararı vermiş olmamın sebebi üzerine de düşündüm sonraları elbette, başka türlü de olamazmış zaten, bir yazı dili kuracaksam, evin içinde konuşulan dille yapabilirmişim bunu ancak; çünkü göçle geldiğimiz İstanbul'da sokakta, okulda konuşulan dil, yani evin dışında konuşulan Türkçe, kulağımın yabancıladığı başka bir dilmiş gibi çarpıyordu bana. Geçtiğimiz günlerde Berlin'de bir söyleşi sırasında söz dil meselesine geldi

yine. Dış göç ve iç göçle ilgili konuşurken orada şunu söyledim: Biz kendi ülkemizde aynı dilin konuşulduğu bir kentten başka bir kente göç ettik, iç göçtü yaşadığımız, siz yabancı bir dilin konuşulduğu başka bir ülkeye göç ettiniz, gittiğiniz yeni ülkede yaşayanların dilini bilmiyordunuz, ama biz göçtüğümüz yerde yaşayan insanlarla aynı dili bilip konuştuğumuzu düşünüyorduk, Türkçe'den Türkçe'ye göçün yaşanması da anlatılması da çok daha zordur bana kalırsa, aynı dili konuşup da anlayamamak, anlatamamak kafa bulandırıcı, kalp sıkıştırıcı bir durum.

Yani bu dil meselesi, dille yaralanmış olmak, dil şaşması, aynı dil içinde bocalamak öyle bir mesele ki... Bir kadın olarak yazmak isteyip de kalemi eline almak, o cesareti kendinde bulmak ayrı bir macera. Hangi dille yazacaksın? Kadının gerçekten de yazı yazmaya başladığı zaman kendine has bir dili olabilir mi, olması kolay mı? Böyle bir yerden baktığımız zaman kadın ancak geleneksel anlatıların, masalların, halk hikâyelerinin kadınlar tarafından aktarılıp dönüştürüldüğü kadınlar dünyasının içinden geçerek, ev içine sıkıştırılmış kadının mırıltısına, fısıltısına kulak verip işaret dilini tanıyıp anlayarak kendine bir dil bulabilir. Ama bulduğu bu dille de neyin ne kadar edebiyatını yapabilir? Zor bir şeydir yani bir yazı dili kurmak kadınlar için.

Başa dönecek olursak verdiğim o sezgisel karar, kendi kişisel dilimi kurabilmem için bana bir yol açmıştı. Kendi kuşağımdan erkek yazarları yakından izleyerek yaşayıp yazdığım bir süreç var, düşünürdüm o zamanlar, çünkü ev içinden bulduğum gizil dille, yani kadınların mırıltısını, fısıltısını taşıyan, susup söylemeyen dilimle yazı dili oluşturmaya çalışırken bakıyordum ki edebiyat dünyası bir erkek dünyası. Yazanlarıyla, yazanlar üstüne düşünenleriyle çoktan iktidar alanları oluşmuş, yazar sendikaları, dernekleri, yanlarına yaklaşılmaz yöneticileriyle ağdalı güç ilişkileri kurulmuş, ağır hiyerarşi var. Roman o dille yazılmaz, öyle şey söylenmez, her şeyin lafını eden yargılayıcı ahlakçı bir hava egemen kültür edebiyat dünyamıza, kadın yazarlara karşı erkek dedikodusu yaygın. O havayı bırakıp işin yazma sürecine bakayım desem, ilk kitaplarımdan sonra fark ettim ki erkek yazarlarımız benim uğraştığım gibi dille filan uğraşmıyorlar öyle, dil karşısında benimki gibi bir dertlenişleri yok, dille çarpışa çarpışa yazmıyorlar sanki. Güzel kurgular yapıyorlar, oyunbazlık ediyorlar, bulmacalı hikâyeler kuruyorlar, okurun saklı bilgiyi

sezip kendini iyi hissedeceği anlatımlar, polisiye düzeneği... Yani nasıl sinemanın ışık renk gölge oyunları var, öyle edebiyat oyunları, teknik geliştirmece, daha iyi büyüleyenini, avutanını yapabilmek, daha karmaşık kurgular eylemek...

Çoğunun meselesi, derdi buymuş gibi geliyordu bana, dil onlarındı zaten, hazır malzeme, gerisi işte yazmaca anlatmaca. Ama bir kadın yazmak istediğinde o eski kayıp bilginin fısıltısını, mırıltısını devşirmesi gerekiyor, az daha derine inip işaretleri, imaları çevirip bir dil yaratması gerekiyor bile diyebiliriz. Dili yarattık, sesi işleyip kendimize bir dişil dil uydurduk, bu defa da edebiyat eseri dedikleri biçimler bize yabancı, erkekler tarafından formatlanıp dondurulmuş anlatı biçimlerinin kadınlara uymazlığı meselesi var, adamların biçimlerini de eğip bükeceksiniz, kurguyu da dağıtacaksınız, ateşe vermek en güzeli aslında, erkek kurmuş, kadın yıka yaka yazacak.

Diyeceğim derdin dili bulmakla halledilemeyeceğini anlayıp sarsıldığım başka bir zaman daha var, erkeğin kurgusunu da değiştirmek gerekiyor, hiyerarşik bir yapı çıkıyor karşınıza. Erkek yazarların metinlerini göz ucuyla okusam görürüm o hiyerarşik kurguyu, her şeyi kontrol etmek isterler, bütün o kahramanlarına roller verip. Bir romancı düşünün ki kahramanlarına özgürlük hakkı tanıyıp acımaz, cümle cümle planlar ne yapıp edeceklerini. Her şey aşağıdan yukarı, yani işte romanı, metni roman yapan şey, dramatik kurgu öyle bir tasarlanmıştır ki, ben onun arkasındaki erkeği görüp iç geçiririm. Sözcüklerin duygusunu, kokusunu, tadını bir yana bırakalım şimdi, cümle arasında okunan iktidar, güç iletileri, hiç öyle hesaplaşmadan, yani bizce hesaplaşmadan, erkek erkeğe boğazlaşmaları öldürücüdür, o başka, kadınların dilsizliğini mesele etmeden güzel kitaplar yazarlar.

Bir kadın yazarın elinden çıkmış iyi bir kitap okumak benim için müthiş bir şeydir, ruhum coşar, ufkum genişler. Ne iyi ki bizden önce, edebiyatımızın kara damarı dediğim kadın edebiyatçılarımız var. Karalıkları da hakkıyla çatışmış olmalarından geliyor. Sevim Burak var mesela, Leyla Erbil var, Tezer Özlü var, Sevgi Soysal var. Farklı farklı biçimlerde dünyalarını kurmuşlar, kendi dünyalarını hissettiğim romancılar, öykücüler. Tabii onların nasıl engellendiklerini de az çok biliyorum erkekler tarafından. Hem kurdukları dili, yazdıkları metinleri, hem de o dünyanın içinde var olabilmek için kadın edebiyatçı olarak

uğradıkları saldırıyı, hakareti, zorlamayı... Bütün o süreçler de henüz yazılıp çizilmemiş ama bildiğim, tanık olduğum bir başka yanı da var bu dünyanın. Yani neredeyse tacize girebilecek biçimde böyle huzursuz edildiler bizim kadın edebiyatçılarımız. Bunları biz kendi aramızda konuşurduk, yeni kuşaklar şu anda belki bizden önceki kuşaklara göre, bize göre daha rahat hareket edebiliyorlar. Sadece Türkiye'de değil, uluslararası toplantılarda söylüyor kadın yazarlar, dünyada da durum farklı değil. Kadın edebiyatçılar ya da kadın sanatçılar bir yerden sonra engelleniyorlar. Tüm bunların farkında olan kadınlar başka türlü yeni girişimlere öncülük ediyorlar, küçük, butik yayınevleri kuruyorlar, bizde de yavaş yavaş olabilir bu. Böyle nereye gidebiliriz bu piyasa baskısıyla bilmiyorum ama, bir ümit yine de.

ASUMAN SUSAM: Aslında tür meselesi bakımından son derece önemli söylediklerin. Çünkü roman özellikle merkezdeki özne, eril aklın kendisini merkeze koyan bir erkek anlatıcının yazma hali ile bir iktidar bloku yaratıyor. Yatay bir düzlem üzerinde, kendini merkeze almadan, yüzergezer bir hal içinde öznenin kendini dille aradığı kadın yazınında inşa meselesi de bambaşka bir şeye dönüşüyor. Ve bunda en belirleyici olan şey de –biz bunu *Sevgili Arsız Ölüm*'de de gördük, tanıdık, hissettik– tekrarlardan kaçarak, kendini kurmak, yıkmak ve yeniden yapmak üzerinden bence cesurca başka başka yazma stratejileri aramak olduğunu düşünüyorum. Yani dilin kendisini o verili olan katı, değişmez merkezinden oynatıp yerinden ederek farklı stratejilerle yazmak.

Çok şanslı bir yazarsın aynı zamanda. Çünkü Latife Tekin ile ilgili yazılmış onlarca tez var. Hepsine göz attım onların, kiminin çok sağlam argümanlarla sana yaklaşmış olduklarını, yakın okumalar yapmış olduklarını gördüm. Ama kimilerinde de tırnak içinde toplumcu gerçekçi ve büyülü gerçekçilik meselesine dair kalıp ve ezber değiniler var ki, orayla ilgili biraz konuşmak gerekiyor galiba. Ben senin büyülü gerçekçi olmadığını düşünüyorum ve hissediyorum. Bu gerçek üstücülüğü kullanma meselesinde sende bu topraklara özgü başka stratejiler ile kendini kurmak var. Ben böyle hissettim okuma deneyimim sırasında. Merkezdeki, alıştığımız roman anlatıcısını değil de sen, sözlü geleneğimizin getirdiği bütün verileri, sesler olarak toplamış, biriktirmiş bir anlatıcıyı romanlarında gezdiriyorsun,

yanılıyor muyum? Bu kadınların beslenme biçiminden kaynaklı biraz değil mi? Çünkü bunun ben yazıda çok kadına ait bir şey olduğunu düşünüyorum ve Türkçe romanda da senin bunu otantik bir kavrayışla yakaladığını biliyorum.

LATİFE TEKİN - Asuman ne büyülüyüm ne de gerçekçiyim aslında. Ama büyülü gerçekçi sözü de fena bir söz değil, bir yerlerden ödünç alınmış, apartılmış demek istemiyorum, pek o kadar ilgilenmiyorum çünkü. Gençken bunları mesele ediyordum ama artık zaman kıymetli benim için. Bir defa bizde daha yeni bir alan bu, edebiyat eleştirisi, sanat eleştirisi okunuyor okutuluyor artık, iyi bir şey elbette, yıllar içinde ilham verici, ufuk açıcı yetkin örneklerle karşılaşacağımızı umuyorum.

Sözlerini söyleyecek eleştirmenler, okurlar, biz de derdimizi dökeceğiz kâğıtlara. Aklıma geldi şimdi, yıllar önce okunması gereken kitaplar listesi çıkarmış bizim solcu arkadaşlar, otuz yıl sonra fark etmişler ki aynı liste o kitap fuarı bu imza günü dolaşıyor hâlâ. Böyle işte tekrarı tekrar ederek her şeyi anlamsızlaştıran bir döngü var. Arayan aradığı şeyi gider bulur diyoruz da...

Nereden besleniyorum, böyle işte muğlak, kayıp durumlardan besleniyorum. Söylediğin gibi yapıp yıkıyorum, yapıp yıkıyorum.

Tekrara düşmek istemiyorum, bir tane daha Sevgili Arsız Ölüm, Berci Kristin, Unutma Bahçesi fazla olurdu, öyle değil mi? Sezgisel bir kararla başlayan yazı maceram, el yordamıyla edindiğim bilgiler ışığında sürüp gidiyor, heves ettiğim yeni bir kitap için kendimden yeni şeyler öğrenmeye çalışıyorum işte, ta başında roman yazmayacağım demişim, bunu söylememe sebep olan şeyler değişmiş gibi gelmiyor bana, roman yazacaksanız, dramatik bir macera yaşayacak kahramanınız olacak öncelikle, toplumla çatışacak bir birey. Biz ağır dramatik maceralar yaşıyoruz ama toplum karşısında teke düşüp yalnızlaşmadan, köy kasaba kent kalabalığına karışarak. Şu anda mesela ülkemizde oldukça dramatik bir dönüşüm, toplumsal çatışma yaşanıyor, ama edebiyatçısının bile kendi çatışma biçimini özgürce belirlemesine izin vermeyen içli dışlı bir hava mevcut, hal ve gidişimiz topludur yani. O yüzden de ben kahramanlarımı romana, romanı da kahramanlarıma uyduramadım, anlatmak istediğim insanlar bir çocukluk duygusunda takılıp kalmış gibiydiler. Onların yaşadıklarını nasıl dile getireceğimi düşünüp dururken, tabii kahramanlarımın çoğu kadın ve kadınların hikâye ediş

biçimleri, mücadele yöntemleri, benim kurguma da yansıdı ister istemez. Mesela Berci Kristin Çöp Masalları mahalleden hiç dışarı çıkmamış bir kadının gözünden anlatılır. Kadınların ritmi ele geçirdiklerini düşünürsek ayrıca, hayat içinde de, ritmik bir müzik duyulmalı yazdıklarımda, kadın telaşını, çırpınışını karşılayacak bir melodi. Öyle hani bir yandan ocakta yemek pişecek, bir yandan çocuk giydirilecek, bir yandan koca evden gönderilecek, o idareci telaş ritminde yazılmışçasına hızlı, akışkan... Bütün bunlar tabii anlattığım, anlatmak istediğim insanlar hakkında düşünürken, kalbime, elime, kalemime doğan şeyler. İşte üç erkek bir kadın yazar beraber ünlenmişiz, herkes cinsiyet vurgusuna gerek yok yazar yazardır dediğinde hayır ben kadın yazarım diye itiraz ederdim. Oysa bizim edebiyatçılarımız, kadın edebiyatçılarımız, kadın erkek yazar ayrımı yapmamak için bize kadın yazar demeyin, bize de yazar deyin, derler. Böyle bir tartışma olmuştu bir vakitler. Bana kadın yazar deyin, bu bir aşağılamaysa, ben o aşağılamayı üstlenmek isterim. Aynı şeyi yoksul ya da genç olmakla ilgili de söyledim, söylüyorum. Bütün bunlar benim o bir yerde durma kararıma bağlı olarak kurgumu da yazımı da etkiledi ve etkilemesi de kaçınılmazdı.

ASUMAN SUSAM - *Berci Kristin Çöp Masalları*'ndan söz ettiğin için hemen aklıma gelen bir şey, Çiçektepe... Aslında o parçalı anlatıda mekânın kendisinin de kahramanlaştırıldığını görüyoruz. Romanın yazıldığı dönemlerde göç etmişlerin aslında şimdiki zamanında başka bir sosyolojik yara var. Ciddi sorunlardan bir tanesinin büyük kentlerde kent yoksulluğu ve kent yoksulları olduğunu düşünüyorum. *Berci Kristin*'i yazdığın zamanlardan şimdiki zamana, yetmişlerde seksenlerde köyden kente göçler üzerine, kent dokusunun değişmesi söz konusuydu. Şimdiki zamanda da özellikle İstanbul'da ve İzmir'de bunu çok net görüyoruz ama, kentsel dönüşümün vahşi bir şekilde dönüştürdüğü bir kent dokusu var ve çeperlere doğru yoksulları halının altına süpürür gibi iteleyen bir sistemin içinde kuşatılmış durumdayız. O günden bugüne kentle Latife Tekin'in ilişkisini, –tabii sonra doğa ve ekofeminizm meselesine de geleceğiz ama– yazma süreçlerine de yansıyan kenti ve kentteki bu değişen yoksulluk algısı ile ilgili fikirlerini hem önemsiyorum, hem merak ediyorum.

LATİFE TEKİN - Ben de merak ediyorum aslında yoksulların ne yaptığını, halının altı gene iyi. Yani artık onlar ölümüne

görünmez oldular. Hayatları bilinmez hale geldi hepimiz için. Zaten 12 Eylül'den önce ve hemen sonra organize sanayi bölgeleri oluşturuldu, fabrikalar taşındı, kentsel dönüşüm dediğimiz şey. Sadece Boğaz'a kazıklı yol yapmadılar, aynı sıralarda fabrikaları da taşıdılar. Yani işçilerden, yoksullardan kent merkezlerini arındırdılar. Paris'i, Roma'yı nasıl arındırdılarsa öyle. Yoksulları gözden uzak tutmak için birikmiş deneyimler var, işte yoksullar nasıl kentin dışına atılır. Aynı yollardan geçerek, aynı süreçlerden... İstanbul'u da mümkün olduğunca arındırdılar ve çok yakın zamanda gözümüzün içine baka baka yaptılar bunu biliyorsunuz.

Yani şurada etrafımıza baksak, gördüğümüz her şey emekle oluşturulmuş ama, bunu yapan insanlar neredeler, bunu hiç merak etmeyelim istiyorlar. Oradalar aslında, Torbalı'dalar, Çorlu'dalar işte, Dilovası'nda topluca yalnızlaşmışlar. Kadın işçiler fabrika atölye bölgelerinde erkek tacizine karşı direniyorlar mesela. Öyle üç dört kadın, birbirlerine arkalanıp. Gidin sanayi bölgelerine, sokak arası bir duvar dibinde bekleştiklerini göreceksiniz. Mobbinge karşı direniyorlar, ücretlerin verilmemesine karşı direniyorlar, yönetici zorbalığına zulmüne direniyorlar ama seslerini duyurabilecekleri kanallar kapalı. Ne yaşadıklarıyla ilgili konuşabilmek kolay değil öyle. Atılan, dışlanan, kent merkezinden sanayi bölgelerine sürülen işçilerle, Anadolu'dan göçle gelip o bölgelere yerleşmiş, yerinden yurdundan kültüründen kopmuş insanların karman çorman olduğu bir durum söz konusu. Aralarına karışıp artık neredeyse bir dil olmaktan çıkmış dillerini çözmek, ne yaşadıklarını, hayata nereden baktıklarını anlayabilmek zor.

Berci Kristin'den ve *Buzdan Kılıçlar*'dan sonra yoksullar hakkında yazmaya devam etsem ne anlatacaktım ki? Kaybolmuşluğu, dağılmayı, uğradıkları kötülükle sürüklendikleri acı hayatları... Fuhuşu, mafyatik ilişkileri, kötülüğün çeteleşmesini... Tetikçi de yoksul, çalıp dolandıran da, yani sokağı boylamış bütün o işsiz güçsüz insanlar. Benim yoksulların bir kısmı böyle parçalandı, ortalıklara saçıldılar, eh işte orada burada iş bulanlar, imalathanelerde, atölyelerde, fabrikalarda onlar da görünmez oldular, dünyalarına bile giremiyoruz. Yazmayı yüreğim kaldırmadığı için, reddettiğim için diyelim ya da kopup gittim. Yoksuluyla varsılıyla insanların ötekileştirdiği varlıklara, doğaya yüzümü döndüm, ayağımı toprağa basarak yaşayıp yazmaya çalıştım.

12 Eylül sonrasında da benzer şeyler hissettik. Kendi dünyamıza çekilmek, kendi içimize dönüp bakmak... Eve dönüş, ev içi kaynaklara... 15 Temmuz'da da benzer bir şey yaşadım, yine öyle üstümüze bir şey geliyor, yoksulların yanına gitmek istedim. Onlarla olduğum zaman kendimi çocukluk evimdeymiş gibi hissediyorum. Ama onların yanına gittiğimde de dediğim gibi içimi sızlatan o paramparça olmuşluk... Yoksullar her zaman öyle dilsiz, acı biçimde masumdur, giderek un ufak olduklarını görüyorum. Bir zaman, işte 12 Eylül öncesi sinemamıza, edebiyatımıza konu olmuşlar, tabii ki zenginlik yüceltiliyor hep ama yoksullarla ilgili bir vicdan vardı, şimdi zalimlik meşru, büyüklenme böbürlenme politikası, kazanan o oldu, başka bir seviyeden konuşuluyor bütün politik meseleler. Sanki yoksullar yokmuş gibi konuşuluyor. O yüzden kadınların da kadın edebiyatçıların da yoksulların alanına gireceklerini düşünüyorum. Ben kendim de heves ediyorum aslında, içimde bir şeyler kıpırdıyor. Yoksullar ile ilgili bir vicdan oluşturmak gerekiyor. Dışlanmış milyonlarca yoksuldan söz ediyoruz. Yani iki bin, üç bin, dört bin kişinin çalıştığı fabrikalardaki işçiler var ve biz onların orada ne yaşadıklarına dair hiçbir şey bilmiyoruz. Edebiyatçılar, sanatçılar, yazarlar ses olmayacaksa ülkeden umudumuzu kesmemiz gerekiyor diye düşünüyorum.

ASUMAN SUSAM - Evet, katılıyorum buna. İçe dönüş ve vicdan meselesinden söz ettin Latife. Vicdan denilince de benim aklıma hemen unutmak ve hatırlamak üzerinden hafıza meselesi geliyor. *Ormanda Ölüm Yokmuş* ve sonra *Unutma Bahçesi*... Unutmak ve hatırlamak gelgitleri sanatta, edebiyatta, rüyada en çok karşılaştığımız. Ara bölgelerde yaşanılanlar, alacakaranlık yaşantıları bastırılıp unutulanlar... Unutmak bir kaçış olarak görülebildiği gibi başka bir şeye doğmak için de bir olanak olabilir. Senin yazar kadın olarak bellekle ve unutmakla ilgili meselen nedir?

LATİFE TEKİN - Öyle bir şey var, unutmak her zaman kötüleniyor biliyorsun. Hatırlamak, hele bizim gibi hafızasız toplumlarda hatırlamak daha kıymetli bir şey. Herkes birbirine unutma, unutma, unutma diyor. Hatırla beni, unutma beni çiçeği var. Saatlerce üzerinde konuşulabiliriz bu bellek meselesinin. Senin de konun zaten. İkimizi bıraksalar doyamayız konuşmaya herhalde. İnsanın unutarak yaşayan bir canlı olduğunu

düşünerek yola çıktım, ama unutmayacağı sözünü veren bir canlı. İnkârcıyız öyle. Yine el yordamıyla yol aldım, unutmak ve hatırlamak, benim bir önceki kitabımda, Ormanda Ölüm Yokmuş'ta mesele ettiğim şeylerdi.

Unutamasaydık her şeyi... *Unutma Bahçesi*'nde vardır böyle bir cümle. Doğduğumuzdan beri kurduğumuz her şey, her cümle zihnimizde yankılansaydı yaşayamazdık, dayanamazdık. Yani insan ancak unutarak yaşamaya devam edebilen bir canlı. Böyle bir gerçek var. Ama neyi nasıl hatırlıyoruz ve hatırlama süreçleri nasıl oluşuyor, neyi biriktiriyoruz, neyi içimizde saklı tutmaya çalışıyoruz. Bu da insandan insana değişiyor, konumdan konuma çok değişiyor. Acaba bazı insanlar hiç biriktirmeden yaşıyor olabilirler mi? Ev içindeki dilden yola çıkarak anlamaya çalıştığım şeylerdi bunlar. İçim daraldı, içim sıkıştı, içine atma, biriktirme, düşünme, gemilerin mi battı'dan başlayarak aslında hep böyle duygular ve düşüncelerle dolup boşalmaca vardır bizde. Bir şeylerin birikmemesini öğütleyip tembihleyen, düşünmeyi kuruntu etmek sayan, telkini birikimsizlik yönünde bir toplum...

ASUMAN SUSAM - Biriktirmeye dair bir direnç...

LATİFE TEKİN - Sürekli ve şiddetli bir direnç evet. Biriktirme çünkü biriktirdiğin duygular, düşünceler hasete, kıskançlığa, özlemeye, özenmeye sebep olabilir. Yoksullar, hele birdenbire unutuveriyorlar. Aslında biz hızla unutan da bir toplumuz. Hani bir zamanlar Dallas dizisi vardı. Olmayacak şeyler birden oluverirdi. Kayınpeder geliniyle nikâhlanır. Yani biriktirmezsek her şey mümkün hale geliyor. Engel tanımayan hayat enerjisinin öğüdü unutmaktır bana sorarsan, arkana bakma unut ki, yeni şeyler yaşayabilesin. Hem bizim ahaliyi anlamak, hem de unuttuğum, unutmadığım şeyler aşkına, düşüne düşüne hatırladığım şeylerin kederinden sıyrılmaya çalışarak yazdığım bir kitap.

Kadınlar da baktığımız zaman cins biçimde biriktirdikleriyle susuyorlar. İçlerinde bir şey sakladıklarını düşünüyorum -unutmadan *Muinar*'a geçerek söyledim ama- içlerinde ne birikmiş olabilir? Sakladıkları şey, sanki bir zamanlar var olan umutlu bir dünyanın anısı. O anıyı saklı tutuyorlar içlerinde ve sanki öyle bir şey yokmuşçasına oyuna vurarak, o güçle devam ediyorlar yaşamaya. Evet hepimiz aslında unutma ve hatırlama üzerine çok şey düşünüp söyleyebiliriz.

ASUMAN SUSAM - Doğa meselesine gelince... Özellikle *Ormanda Ölüm Yokmuş*'tan itibaren Latife Tekin'in doğa ile ilişkisinde böyle yeryüzü ve gökyüzü arasındaki o yaşam enerjisinin tekrarı üzerinden toprağa dokunmak, ağaca dokunmak, eskiden beri var aslında. "Ben"ini kurarken ve keşfederken kendi dışındaki her şeyle, şeylerle konuşma halinin insanı doğaya yaklaştırması... Buradan doğayla kurulan ilişki varlık oluş ve varoluşla doğrudan ilişkili. O ilişki mesela Latife Tekin'de kesinlikle birden başlayan bir şey değildi. Biz aslında bu ilişkiyi diğer kitaplarda sezdirmeler ve ipuçlarıyla hissediyoruz. Ama bu romanla birlikte ormana gidiyoruz. Sonra o ormandaki yolculuk Muinar'a çıkartıyor bizi. O çok ilginç. Bu nasıl başladı? O ormanda olma hali beni mesela çok ilgilendiriyor kendi adıma.

LATİFE TEKİN - Evet, söylediğin gibi aslında erken başladı. Çünkü 2001'de basıldı *Ormanda Ölüm Yokmuş*. Çok daha önce, *Aşk İşaretleri*'ni yazdığım sıralarda düşüncesi doğmuştu bende. O duyarlılık nasıl oluştu peki, birdenbire oluşmadı elbette. Sol hareketin içinden geliyorum ben, doğa meselemiz değildi hiç. Masamızın bir ayağı yoktu işte, ne başımızı göğe kaldırıyoruz, ne denize bakıp dalıyoruz, doğayı filan düşünemeyecek kadar büyülenmiştik yani.

Sevgili Arsız Ölüm'de, *Berci Kristin*'de doğa güçlü bir biçimde varlığını hissettirir. Çöp martılarından rüzgâra, çevre fabrikalardan mahallenin üstüne salınan atıklara kadar... Ama doğrudan insan doğa ilişkisi üstüne düşünmeye İstanbul'a üzülerek başladım, İstanbul'un dönüşmesinden duyduğum mutsuzluk hastalık halini alınca. İlk kent mobilyaları filan değişmeye başladı, çay bahçelerinden tahta sandalyeler uçuverdi, taklit, plastik bir şeyler kondu yerlerine. İşte İstanbul'da sevdiğim şeyler hızla yok olup Boğaz'a yol kazıkları çakılırken... İstanbul'u New York yapacaklardı, ne kadar benzettiler ama değil mi? Kenti koruyalım diyenlerin de yeşil alanları, parkları, bostanları korumak gibi bir derdi yoktu, onlar da İtalyan apartmanlarını korumak istiyorlar, tabii ki onları da koruyalım ama ben de diyordum hiç değilse bir gecekondu mahallesini de koruyalım, yani göçle büyük kentlere gelen insanların ne yaşadığına, ne yaptığına da değer verelim, geride bırakıp kaybettiğimiz şeyleri, kendimizi kente ait hissedememekten doğan duygularımızı düşünürsek negatif bir tarihimiz oluşmuş bizim de, silinmesin o da öyle ya. Bir tane

de gecekondu mahallesini koruyalım, neyse işte, gecekonduları, gecekonducular da korumak istemiyorlardı, isteyebilirlerdi ama anlatması uzun sürer şimdi. O değişim sürecinde aslında bütün bunların kafamı karıştırıp kalbimi bulandırmasıyla başladı doğaya çekilme, şehirden çıkıp gitme isteği. İşte ağaçlara bakmaya başladım. Ormana gitmeye başladım. Bir arkadaşımla beraber neredeyse her gün ormana gittiğimiz bir zaman var. Ruh sağlığımı korumak açısından önemli bir süreçti benim için. Şimdi de düşünürsek kendimizi kötü hissettiğimizde nereye gitmek istiyoruz aslında? Bizi kucaklayacak ve kurtaracak tek şey var, doğa. Bir su kenarına gidip oturmak, bir dağın eteğinde dolaşmak, bulutların akışını seyretmek, iyileştirici olan şey, doğada öyle bir şey var.

ASUMAN SUSAM - *Muinar*'da yazar bir kadın olan Elime var ve onun içine kaçmış, onun içinden konuşan da bir kocakarı. *Gece Dersleri*'nde Sekreter Rüzgâr ve onun karşısında Gülfidan. Aslında *Sevgili Arsız Ölüm*'deki Atiye ve Dirmit de birbirinin ikizleri olarak varlar. Bu kadınların okumasını yaptığımız zaman Latife Tekin romanında çokseslilik görüyoruz. Bir kadınlar korosu aslında. Hep bir ağızdan aynı şeyi söyleyen kadınlar değil bunlar. Kakofoni yaratmaktan da kaçınmıyorlar. Dış dünya ile aralarındaki gerilim içlerine kaçmış, başka kadınlar tarafından dışarıya çıkarılıyor sanki. Şimdi zamanımız azalıyor galiba, sorulara da yanıt verelim diye, sohbetimizin kurgusunu, çemberi benzer bir noktaya getirerek kapatayım istiyorum. Yazmaya, kadın yazar olarak yazma meselesine dönelim. Bu ikizleşmelerden yola çıkıp sormak isterim, Yazar Latife Tekin'le Latife'nin arası nasıl?

LATİFE TEKİN - Benim hayatımda yazan bir kadın var, evet ama ben Latife Tekin'den ibaret değilim. Dünyaya yazı yazmak için gelmiş olduğuma inanmıyorum. Yazıyor olmak beni öyle mutlu etmedi. Ama yazmasaydım nerede olurdum, hayatın neresinde olurdum, bilemem bunu. O yüzden tabii ki yazıyor olmaya, yazmış olmaya borçlu olduğum bir hayat var ama onu kendi içimde zaman zaman susturup öteki hallerime bürünerek yaşamak istiyorum. Sonuçta biz doğanın bir parçasıyız ve bitkiler hayvanlar gibi toprağa bağlıyız. Hep söylediğim gibi yazı, sözcükler, insanın zihinsel çabası, insanın kendi yaptığı şeyler. O yüzden ne yazmış olsam, yazdıklarım ne kadar insanlara ulaşmış olsa da hayatın kendisi, onun çağıltısı her zaman beni çağırdı. Her fırsatta hemen doğaya koşarım, hemen toprağa giderim.

Bitkilerin, kuşların yanına giderim, ormana, ağaç gölgesine, kırlara, dağ başına.

ASUMAN SUSAM - Peki bu gerçek son soru. İçine kaçmış o bilge ihtiyar kadın aslında hayatın özüyle ilgili olarak anne-annelerimizin unuttuğumuz bilge deneyimlerine bizi davet eden bir ses. Belli ki Latife Tekin bunları içinde duymuş da yazmış. Aslında yazar olalım ya da olmayalım, bu sesi içimizde aramak ve orada duymak ve oradan yanıt vermek özneliğimizle, kendimizi kurma halimizle ilgili. Yapıntıdan ibaret olduğumuz bir dünyada, bir kurgu dünyasının içinde hakikate erişmenin, onu dille yakalamanın imkânsızlığını yaşıyor yazar. Bu insanın trajik yazgısı. Eğleyen özneler olarak içerideki anneanne sesini duymak... O için yırtılması, baskılanan her şeyin kendini dışarı atması... Onu nasıl yakaladın, o içerdeki sesi nasıl duydun sen?

LATİFE TEKİN - *Muinar*'ı yaşlanma sürecimde yazdım. Yaşlılıkla baş edebilmek için, önce bir kadın olarak, kendimi yaşlanıyorum baskısından kurtarmak için. Yaşlanma neden kötü, hayatımız son bulacak diye sanırım. İşte o büyülü sözcüğü bir tek oraya, dünyaya yakışıyor, şu büyülü dünyaya gözlerimizi kapatıp öleceğiz. Sonuçta ölüm var. Yaşlıları niye toplum dışına itmek istiyorlar çünkü onlar ölüme doğru gidiyorlar, ölümü hatırlatıyorlar, aslında sıkıntı bu. Ben de yavaş yavaş zamanımın azaldığını, dünyadan uzaklaşacağımı hissettiğim yaşlanma sürecinde bununla başa çıkmak, aslında yeniden ölümle ve hayatla yüzleşmek üzere kolları sıvayıp Muinar'ı yazmaya başladım. Kulağıma uzak, derin, zamansız bir kadın çınlaması çalındı önce, kitapta anlattığım kadın hikâyeleri, hiç aklımda yokken o çınlamadan doğdu desem yalan olmaz, yazdıkça şaşırıp kendi kendime galiba bu kadınlar geçmişe doğru kat kat içimdeki kadınlar diyordum, çok tanrılı dönemden yakın zamanlara kadın atalarım. Hâlâ on bin yıllık masallar yaşıyordu ben küçükken. Bizim kuşağın böyle bir şansı var, orta çağ şansı, çırayla aydınlanan odalardan internet ortamına büyük bir değişime tanıklık ettik. Şamanistik İslam diyebileceğim neşeli bir hava içinde uğultulu masalların anlatıldığı bir köyde büyüdüm, zaten bende var olan şeylerin, kulağıma işlemiş seslerin canlanması beklenmez değil o yüzden.

ASUMAN SUSAM - Çok teşekkür ederim Sevgili Latife.

LATİFE TEKİN - Ben teşekkür ederim Asuman.

Kadınların Kalemi Kadınların Romanı

Tefrikalar Bağlamında Edebiyat Kanonunda Kadın Romancıların Konumu

Ali Serdar - Reyhan Tutumlu

Farklı türlerdeki metinlerin süreli yayınlarda bölümler halinde yayımlanması olarak tanımlanan tefrika, zaman içinde modern bir anlatı türü olan romanla buluşarak romanın yaygınlaşması ve benimsenmesinde önemli bir rol oynar. Tefrika roman türünün ilk örneklerine 18. yüzyılda Avrupa'da rastlanır. Graham Law, 18. yüzyılda İngiltere'de gazete ve dergilerin tefrika bastıklarını ama bunların "yeniden basım, kısaltılmış basım veya çeviri yapıtlar olduklarını" belirtir.[1] Örneğin, Defoe'nun

1. Graham Law, *Serializing Fiction in the Victorian Press*, Palgrave, Hampshire, 2000, s. 6.

Robinson Crusoe'su ya da Fielding'in *Joseph Andrews*'u yeniden basılarak dergilerde tefrika edilmiş, ilerleyen süreçte yeniden basımlar yerine yeni, telif romanlar da tefrika edilmeye başlanmıştır.[2] 1830'lu ve 1840'lı yıllarda Fransa'da tefrika roman kendine özgü yapısıyla bir gelenek haline gelerek yaygınlaşır ve bu tür, *roman feuilleton* olarak adlandırılır. Bu dönemde gazete sahipleri tirajlarını arttırma kaygısıyla romanın popüleritesine başvurmuştur. Örneğin, Eugene Sue, tefrika romanlarıyla *Constitutionelle* gazetesinin tirajını 3.600'dan 20.000'e yükseltmiştir.[3] Yine Alexandre Dumas (baba) ve Victor Hugo *feuilleton*'un yaygınlaşmasında önemli rol oynayan diğer Fransız yazarlardır. Batı edebiyatlarından farklı olarak Osmanlı/Türk edebiyatında yeni bir tür olan romanın doğuşu ve yaygınlaşmasında tefrikalar daha etkin bir rol oynamıştır. Osmanlı okurları tiyatro ve roman gibi modern türlerin telif ilk örnekleriyle gazeteler aracılığıyla tanışmışlardır. Tanzimat, Meşrutiyet, Millî Edebiyat olarak adlandırılan dönemler boyunca hatta 1980'lere dek Türk edebiyatında birçok romanın süreli yayınlarda tefrika edildiği gözlemlenir. Dolayısıyla Osmanlı/Türk edebiyatında zengin bir tefrika roman geleneği olduğu, roman türünün doğuş ve gelişimini anlamak açısından bu geleneğin incelenmesinin araştırmacılara önemli veriler sağlayacağı açıktır.

Osmanlı/Türk tefrika roman geleneğinde kadın yazarların konumunu incelediğimiz bu çalışmadaki örneklemimiz "Türk Edebiyatında Tefrika Roman Tarihi (1831-1928)"[4] başlıklı proje kapsamında elde edilen verilere dayanmaktadır. Bu projede ilk gazetenin (*Takvim-i Vekayi*) yayımlandığı 1831 ile Latin alfabesine geçilen 1928 yılına kadar Arap temelli Osmanlıca alfabesiyle basılan süreli yayınlar taranarak yayımlanan romanların tespit edilmesi ve bir tefrika roman tarihi yazılması hedeflenmiştir. Projenin bir diğer hedefi de gazete ya da dergi sayfalarında unutulmuş tefrika romanları ve romancıları ortaya çıkarmak, böylece Türk edebiyatı tarihini zenginleştirmektir. Yapılan taramalarda adı roman tarihinde geçmeyen pek çok yazarın yapıtlarına ve

2. A.g.y., s. 3.
3. Walter Benjamin, *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul, 2001, s. 125.
4. Mayıs 2014'te başlayan ve Mayıs 2017'de sona eren bu proje, TÜBİTAK tarafından desteklenmektedir. (Proje no: 113K497). Proje web sayfası: http://tefrikaroman.ozyegin.edu.tr/

bilinen kadın ve erkek romancıların gazete ve dergi sayfalarında unutulan yapıtlarına ulaşılmıştır.

Bu çalışmada proje kapsamında elde edilen veriler ışığında kadın ve erkek yazarların toplam sayısına, yıllara göre dağılımına bakılacak ve ortaya çıkan profil toplumsal cinsiyet açısından yorumlanacaktır. Bu bağlamda romanları tefrika edilmiş ve gazete sayfalarında unutulmuş, dolayısıyla "edebiyatta tarih dışında bırakılmış" kaç kadın yazarımızın olduğu, bu romancıların kimler olduğu; tespit edilen kadın tefrika roman yazarlarından kaçının yapıtlarının kitaplaştırıldığı, kaçının yapıtlarının Latin temelli Türkçe alfabeye aktarıldığı gibi sorulara yanıt aranarak kadın yazarların edebiyat kanonu bağlamında nasıl konumlandırıldığı ortaya konulacaktır. Öte yandan, hangi süreli yayınların kadınların yapıtlarına daha çok yer verdiğine bakılarak süreli yayınların tefrika roman politikalarının toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirilmesi, kadınların hem edebiyat kanonu bağlamında hem de daha genel düzeyde basında ve kamusal alanda nasıl konumlandırıldıklarının daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

Bu makalede Franco Moretti'nin dünya edebiyatını incelerken kullandığı "uzak okuma" (distant reading) yöntemi Osmanlı/Türk edebiyatına uygulanmaya çalışılacaktır. Moretti, uzun yıllardır edebiyat eleştirisine hâkim olan yakın okuma anlayışının belirli metinlerle sınırlı kaldığını, kalmak zorunda olduğunu belirtir:

> Zaten yakın okumanın sorunu ("yeni eleştiri"den "yapısöküm"e kadar bütün halleriyle) ister istemez son derece küçük bir kanona bağlı kalmasından kaynaklanmaktadır. [...] Eğer kanonun ötesine bakmak istiyorsanız (kuşkusuz dünya edebiyatı böyle bir ufka sahiptir, zaten öyle olmasaydı çok saçma olurdu), yakın okumanın yeterli olmayacağını aklınızdan çıkarmamalısınız. Yakın okuma bunun tam zıttı yönde işlev görmek üzere tasarlanmıştır.[5]

Moretti'nin bu yaklaşımı kanon dışı kalan ve "büyük okunmayan" (great unread) olarak adlandırdığı geniş bir metinler

5. Franco Moretti, *Distant Reading*, Verso, London, 2013, (s 48). Moretti'den yapılan çevirilerde *NLR Türkiye* seçkisinde Moretti'nin makalesini "Dünya Edebiyatı Üzerine Düşünceler" başlığıyla Türkçeye kazandıran Osman Akınhay'ın çevirisinden yararlanılmıştır: https://newleftreview.org/article/download_pdf?-languAgy=tr&id=2094. Ancak Akınhay'ın çevirisine sadık kalınmamıştır.

alanına da işaret eder. Moretti'nin varsayımına göre, değil yakın okumayla normal okumayla bile bu metinler yığınını incelemek mümkün değildir. Bu yüzden Moretti, "uzak okuma" olarak adlandırdığı yöntemi önerir:

> Biz metinlerin nasıl okunacağını biliyoruz, şimdiki derdimiz onların nasıl *okunmayacağını* öğrenmektir. Uzak okuma, tekrar etmem gerekirse mesafe *bilgi* için bir koşuldur; sizin, metinden çok daha küçük ya da çok daha büyük birimlere odaklanmanızı sağlar: araçlar, temalar, mecazlar (veya türler ve sistemler).[6]

Elinizde büyük bir arşiv olduğunda Moretti'nin önerdiği bu inceleme yöntemi "bütünlüklü yapı"yı görmenize, analiz etmenize olanak sağlar. Aslında bu çalışmada Moretti'nin "uzak okuma"sıyla edebiyat sosyolojisinin yöntemleri bir arada kullanılmaktadır. Bu, romanları tek tek ele alan, metne odaklanılan yakından inceleme yönteminin dışlandığı anlamına gelmemelidir. Genel yapı, "büyük okunmayan" ortaya çıktığında kanon dışına itilen, görmezden gelinen her metin edebiyat araştırmacıları tarafından "yakın okuma"yla incelenebilecektir.

Proje kapsamında 1831-1928 yılları arasında yayımlanan 284 süreli yayın[7] taranıp 541 telif ve 702 çeviri roman bulunmuştur.

6. Franco Moretti, *Distant Reading*, Verso, London, 2013, s. 48-49.

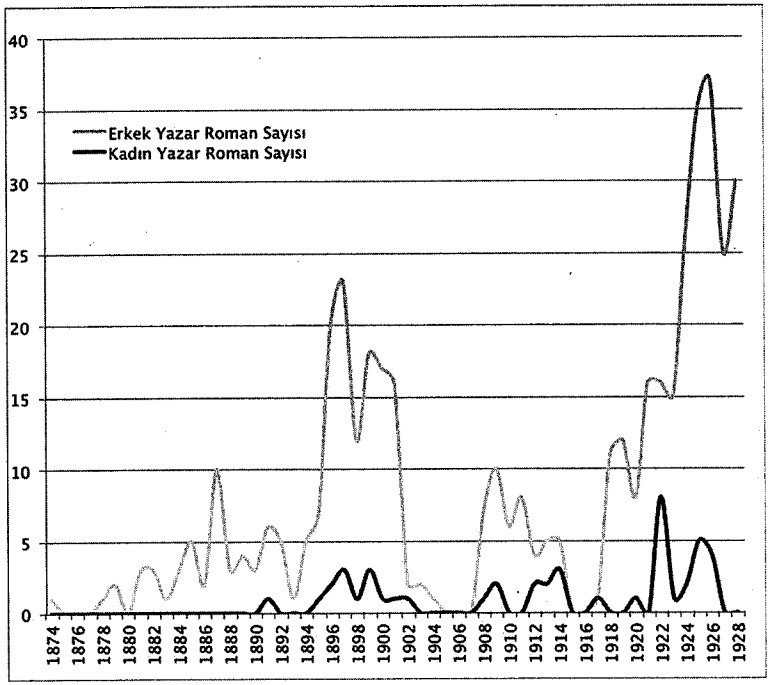
7. Makalenin yazıldığı Aralık 2016 tarihine kadar taranan süreli yayınlar şunlardır: *Akbaba, Akşam, Alemdar, Arkadaş, Asar-ı Nisvan (Kadın Yazıları), Asri Hafta, Aşiyan, Aydede, Ayine* (1875), *Ayine* (1921), *Aylık Mecmua, Ati-İleri, Babacan, Babalık, Bahariye-i Edebiyat, Basiret, Bedir/Devir, Beyanü'l-Hak, Bilgi Yurdu Işığı, Bizim Mecmua, Boşboğaz ile Güllabi, Büyük Gazete, Büyük Mecmua, Cadaloz, Cem–Djem, Ceride, Ceride-i Hakayık, Ceride-i Havadis, Cumhuriyet, Çağlayan, Çiçek, Çocuk Bahçesi* (1905), Çocuk Bahçesi (1914), *Çocuk Duygusu, Çocuk Dünyası* (1913), *Çocuk Dünyası* (1926), *Çocuklara Arkadaş, Çocuklara Kıraat, Çocuklara Mahsus Gazete, Çocuklara Rehber, Dağarcık, Darülfünun Edebiyat Mecmuası, Davul, Dergâh, Dersaadet, Dertli, Diken, Diyojen, Dolap, Edebiyat-ı Umumiye Mecmuası, El Medaris, El Mirsad, Eşek, Eşref, Etfal, Feyz-i Hürriyet, Fikirler, Gayret, Gencîne-i Edeb, Genç Kadın, Genç Kalemler, Gıdık, Gonca-i Edeb, Güleryüz, Gülşen, Güneş (1301), Güneş* (1927), *Güzel Prenses, Haber* (Afyon), *Hadika, Hâdisat, Hafta, Haftada Bir Gün, Haftalık Gazete, Haftalık Mecmua, Haftalık Resimli İstanbul, Haftalık Serbest İzmir, Hakâyıku'l- Vekâyi, Hakikat, Hâkimiyet-i Milliye* (1326), *Hâkimiyet-i Milliye* (1336), *Halk Gazetesi, Halka Doğru, Hamiyyet* (1302), *Hamiyyet* (1312), *Hande, Hanımlara Mahsus Gazete, Hayal, Hayal-i Cedid, Hayat, Hazine-i Evrak, Hikmet, Hilal, Hizmet, Hür Fikir, Hürriyet (La liberte), Hürriyet* (1896), *Hürriyet* (1908), *Irmak, İbret, İdrak, İfham, İkdam, İnkılâb, İnsaf, İntibah, İntikam, İrtika, İstanbul* (1867), *İstanbul* (1918), *İstikbal* (1875), *İstikbal* (1879), *İstiklal* (1919), *İstiklal* (1924), *İstişare,*

Bulunan telif romanların 60'ı yarım kalmıştır yani bu romanların bir kısmının sonunda "mabadı var" denmiş ama tefrika devam etmemiş; bir kısmı yayımlanmakta olan süreli yayın kapandığı için tamamlanmamış, bir kısmının ise arşivdeki eksikler nedeniyle tamamlanıp tamamlanmadığı bilgisi teyit edilememiştir. 481 tefrika tamamlanmıştır, bu sayıya gazetede tefrika edilirken yarım kalan ancak daha sonra kitap olarak basıldığı bilgisine ulaştıklarımız da dahildir[8].

Telif tefrika romanların kadın ve erkek yazarlar bağlamında yıllara göre dağılımına bakıldığına şöyle bir grafik ortaya çıkar:

İştirak, İttihat(1876), *İttihat* (1908), *İttihat ve Terakki, İzdivac, İzmir* (1877), *İzmir* (1896), *Kadın, Kadınlar Dünyası, Kadınlık, Kadın Yolu, Kahkaha, Kâinat, Kalem, Karagöz, Kehkeşan, Kelebek, Kırım Mecmuası, Latife, Maarif, Mahasin, Mahfil, Malumat* (1894), *Malumat* (1897), *Manzara, Marifet, Mecmua-i Asar, Mecmua-i Ebüzziya, Mecmua-i Lisân, Mecmua-i Maârif, Mecmua-yı Edebiye, Meddah, Mekarimül Ahlak, Mektep, Mektepli, Memleket, Meraklı Gazete, Meram, Meslek, Meşveret, Mezra-i Maarif, Mihrap, Mikyas-ı Şeriat, Millet, Milli Mecmua, Milliyet, Minber, Mirat-ı Âlem, Mirsat, Mizan* (1886), *Mizan* (1897), *Muahede, Muallim, Muhbir, Muhib, Muhibban, Muktebes, Musavver Cihan, Musavver Devr-i Cedid, Musavver Fen Edebiyat, Musavver Geveze, Musavver Malumat-ı Nafia, Musavver Muhit, Mümeyyiz, Mürüvvet, Mütalaa, Nahit, Nasrettin Hoca, Nedim, Nefir, Nilüfer, Osmanlı, Papağan, Payitaht, Resimli Ay/Sevimli Ay, Resimli Dünya* (1924), *Resimli Dünya* (1925), *Resimli Gazete* (1891), *Resimli Gazete* (1923), *Resimli Hafta, Resimli Hikâye, Resimli Kitap, Resimli Mecmua, Resimli Perşembe, Resimli Roman, Rumeli- Zaman, Rübab, Saadet, Sabah, Sadakat, Sada-yı Millet, Say ü Tetebbu, Serbesti, Servet* (1888), *Servet* (1890), *Servet-i Fünun, Sırât-ı Müstakim/Sebil'ül Reşâd, Sirac, Son Saat, Son Telgraf, Söz, Süs, Şark, Şair, Şebab, Şehbal, Şehir, Şelale, Şihab, Şura, Şura-yı Ümmet, Takvim-i Vekayi, Talebe Defteri, Tan, Tanin, Tarih ve Edebiyat, Tarik* (1884), *Tarik* (1919), *Tasvir/Yeni Tasvir-i, Efkâr/Tevhid-i Efkâr, Tasvir-i Efkâr, Tazminat, Teavün-i Aklam, Temaşa, Terakki, Terakki Eğlencesi, Terakki / Terakki-i Muhadderat, Tercüman-ı Ahval, Tercüman-ı Hakikât, Tercüman-ı Şark, Tonguç, Türkiyat Mecmuası, Türkiye Edebiyat Mecmuası, Türk Dili, Türk Dünyası, Türk Hayatı, Türk Kadını, Türk Sesi, Türk Sözü, Türk Yurdu, Umran, Utarid, Ümid, Vahdet, Vakit* (1875), *Vakit* (1918), *Varlık, Vatan, Volkan, Yarın* (1921), *Yenigün/Anadolu'da Yenigün, Yeni Asır, Yeni Fikir, Yeni Gazete /Takvimli Gazete, Yeni Geveze, Yeni Kalem, Yeni Kafkasya, Yeni Kitap, Yeni Köroğlu, Yeni Mecmua, Yeni Penbe Gazete, Yeni Şark, Yeni Türk, Yeni Yol, Yıldız, Zaman, Zekâ (Yirminci Asırda Zekâ), Ziya, Zuhûr, Züğürt.*

8. Arap alfabesi temelli Osmanlıca basılan kitapların tespit edilmesine ilişkin olarak Milli Kütüphane, İBB Atatürk Kitaplığı gibi arşivlerin yanı sıra şu ana kadar yapılmış en kapsamlı çalışmalardan biri olan Ahu Selin Erkul Yağcı'nın doktora tezinden yararlanılmıştır Ahu Selin Erkul Yağcı, "Turkey's Reading (R) evolution: a Study on Books, Readers and Translation (1840-1940)", Yayımlanmamış doktora tezi, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul, 2011.



Grafik 1: Kadın ve erkek yazarların yıllara göre dağılımı.

Bu grafiğin Osmanlı/Türk toplumunun yaşadığı temel dönüşüm noktalarını; siyasi, ekonomik, toplumsal değişimlerini yansıttığı açıktır. İlk telif tefrika roman bir Ermeni yazar olan Zakarya Beykozluyan'ın yazdığı *Alenko Hikâyesi: Beyoğlu Viranelerinde Bir Baraka*'dır.[9] 1875-1877 yılları arasında ve 1880 yılında tefrika romana rastlanmaz. Grafikte 1878-1891 arasındaki dalgalanmalar erkek yazarların romanlarına aittir ve bu zaman aralığında toplam 46 tefrika roman yayımlanmıştır. 13 yıllık dönem göz önüne alındığında roman sayısında dikkate değer bir artış olmamasının en önemli nedenleri 1877'de başlayan İstibdat Dönemi ve 1878 sonrasında sansürün basın üzerindeki etkisinin giderek artmakta oluşudur.[10] İlk tespit edilen kadın tefrika roman yazarı 1891 yılında Ahmet Mithat'la birlikte *Hayal ve Hakikat*'i

9. Arşivdeki eksikler nedeniyle bu tefrika romanın tamamlanıp tamamlanmadığının bilgisi teyit edilememiştir.
10. Orhan Koloğlu, *Basın Tarihi*, Pozitif, İstanbul, 2013, s. 63.

yazan, ilk kadın romancı olarak da bilinen Fatma Aliye'dir. İlk kadın romancının edebiyat dünyasına katılımı da bir erkeğin, Ahmet Mithat'ın hamiliğinde gerçekleşmiştir. Sonraki üç yılda (1892-1894) kadın romancıya rastlanmaz. 1895'te sadece bir kadın yazarın romanı tefrika edilmiştir. 1896 ve 1897 tefrika roman tarihimizde roman sayısında kayda değer artışların yaşandığı yıllardır. 1896'da yayımlanan toplam 23 romanla tefrika sayısında büyük bir artış yaşanır. Bu 23 romanın 2'si kadınlar tarafından yazılmıştır. Sansüre rağmen hem yazar hem de süreli yayın sayısında da artış vardır. Tefrika sayısındaki artış 1897 yılında da devam eder, bu yıl 13 farklı süreli yayında 20 farklı yazar tarafından kaleme alınan 27 roman tefrika edilir. Önceki yıllardaki yazar ve süreli yayın kısırlığı düşünüldüğünde önemli bir artışla karşı karşıya olunduğu açıktır. 1897'de kadınların da edebiyata katılımı artmıştır, bu 20 yazar arasında 3 farklı kadın yazar vardır. Bu artış yerini 1902'ye kadar görece yavaş bir düşüşe, 1902-1908 arasında ise tam bir çöküşe bırakır. Tefrika roman sayısı 1902'de 4'e, 1903'te 2'ye, 1904'te 1'e düşer. Söz konusu yıllar kadın romancılar açısından da oldukça kısırdır ve 1903-1904 yıllarında kadın romancıların tefrikalarına rastlanmaz. Taranan gazetelerde 1905, 1906 ve 1907 yıllarında telif roman bulunamamıştır. 1902 öncesi yükselişte olan tür 1908 devrimine kadar yerli yazarlar/telif romanlar bağlamında uykuya yatar.

II. Meşrutiyet'in ardından sansürün sona ermesiyle beraber süreli yayın sayısında büyük bir artış yaşanır. Görece daha özgürlükçü bir ortamda tefrika sayısı yavaş yavaş artmaya başlar. 1908-1912 yılları arası yine toplumsal ve siyasal olaylara bağlı dalgalanmalar olmakla birlikte, 1909 yılında tefrika roman sayısı 12'yi bulur, bu romanlardan 2'sinin yazarı kadındır. 1910 ve 1911 yıllarında ise kadın yazarlara ait tefrika romana rastlanmaz. Balkan Savaşı (1912-1913) ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918) Osmanlı İmparatorluğu'nu sadece siyasal, toplumsal ve ekonomik olarak derinden etkilemez, edebi üretim alanında da bu savaşların etkisi hissedilir. Tefrika roman sayısındaki düşüş, erkek ve kadın romancı sayılarının birbirlerine yakınlaşması bu etkinin olgusal kanıtlarıdır. 1912-1914 yılları arasında, kadın ve erkek yazar sayıları arasındaki farkın görece kapandığı gözlemlenir: 1912'de 4 erkek, 2 kadın; 1913'te 5 erkek, 2 kadın ve 1914'te 5 erkek, 3 kadın yazarın romanları tefrika edilir. Hiç

tefrika romanın yayımlanmadığı 1915 ve 1916 yıllarının ardından 1917 yılında tefrika edilen 2 romanın biri erkek diğeri de kadın yazar tarafından kaleme alınmıştır.

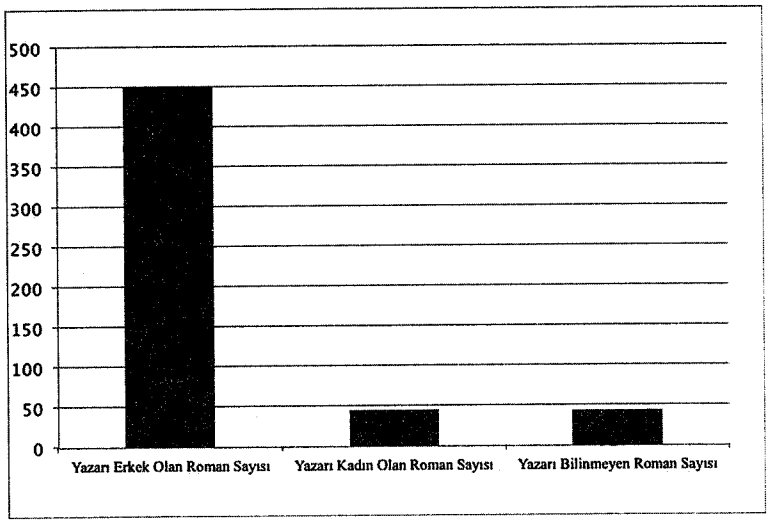
Savaşın sona erdiği 1918 yılıyla birlikte tefrika roman sayısında yeniden bir artış yaşanır. Ancak bu artış erkek romancıların yapıtlarına dayalıdır; 1918, 1919 ve 1921'de kadınlar tarafından yazılan tefrika romana rastlanmaz. 1922 yılında kadın romancı ve roman sayısı ele alınan dönemdeki en üst noktaya ulaşır: 5 kadın romancının 8 romanı tefrika edilir. 1925 yılında da 5 kadın romancının 6 romanı yayımlanmıştır ki bu da artışın bir süreklilik kazandığının göstergesi olarak okunabilir. Ele alınan bütün dönem söz konusu olduğunda tefrika roman sayısındaki tepe noktasının 1926 yılı olduğu görülür: 1926'da 45 tefrika roman yayımlanır. Bu romanların 37'si erkekler, 4'ü kadınlar tarafından yazılmıştır, 4'ünün de yazarı bilinmemektedir. Yılda 30 ve 31 tefrikanın yayımlandığı 1927 ve 1928 yıllarında kadınlar tarafından yazılan hiçbir tefrikaya rastlanmaması dikkat çekicidir. Cumhuriyet sonrasında kadın romancı sayısının aynı kalacağı hatta artacağı beklenirken bu düşüşün yaşanması şaşırtıcıdır. Eldeki veriler ışığında bu olgunun birkaç nedeni olduğu düşünülebilir. Bu nedenlerin ilki 1925 yılında çıkarılan Takrir-i Sükûn Kanunu'nun artçı etkileri olarak özetlenebilecek süreli yayınların kapatılması, önemli siyasal ve toplumsal aktörlerin bastırılmasıdır. Nitekim 11 romanıyla kadın romancılar arasındaki en üretken isim olan Halide Edip Adıvar da 1925 yılında Türkiye'den ayrılır.[11] Elbette Halide Edip'in ayrılması tek başına bir anlam ifade etmeyebilir; ancak kadın hareketinin, özellikle de kadın hakları konusunda sıkı bir mücadele yürüten Nezihe Muhittin'in karşı karşıya kaldığı durum da göz önünde bulundurulduğunda daha karmaşık bir tablo ortaya çıkmaktadır. Takrir-i Sükûn'un ardından "yazılarında temkinli, hükümetle çelişkiden kaçınan bir üslubu benimse[mesi]"[11] Nezihe Muhittin'in ve Kadın Halk Fırkası'nın (KHF) mevcut iktidar tarafından bir tehdit olarak görülmesinin önüne geçmemiş ve 1927 yılında Nezihe Muhittin KHF'nin yönetiminden uzaklaştırılmıştır.[12] Burada tek tek yazarları değil, böyle bir ortamda kadın edebiyatçıların

11. Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap: Nezihe Muhiddin, Kadın Halk Fırkası, Kadın Birliği*, Metis Yay., İstanbul, 2003, s. 176.
12. A.g.y., s. 202.

kendilerine uyguladıkları oto-sansürü, kadınların zaten zar zor girebildikleri yaygın, çoksatar basının, örneğin *Milliyet* ya da *Cumhuriyet* gibi gazetelerin kapılarını kadınlara tamamen kapatmasını ve *Kadın Yolu* gibi kadın dergi ve gazetelerin kapanmasını da hesaba katmak gerekmektedir.

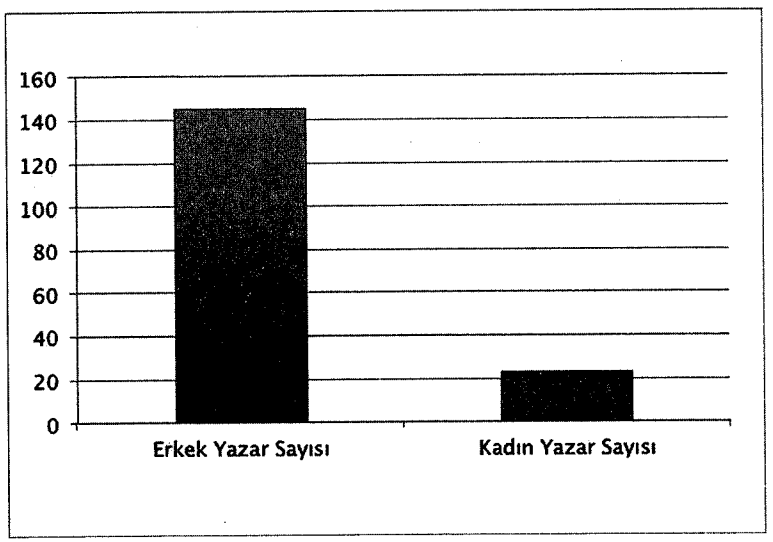
Genel tabloya cinsiyet açısından bakıldığındaysa şu sayılarla karşılaşılır: 541 telif romanın 453'ü erkek romancılar tarafından yazılmıştır, erkek romancı sayısı 147'dir; bir başka deyişle 453 roman 147 erkek romancı tarafından yazılmıştır. 541 telif romanın 44'ü de 21 kadın romancı tarafından kaleme alınmıştır. 541[13] romandan 43'ünün yazarı bilinmemektedir ya da şu ana kadar tespit edilememiştir. Yazarı bilinmeyen kategorisinde yer alan tefrikaların bir kısmında yazar adı hiç belirtilmemiştir. Bir kısmında ise ya mahlas ("Diplomatçı") ya da sadece kısaltma ("M.N.", "S.H." vb) kullanılmıştır. Araştırmalarımız sonucunda kim olduğunu bulamadığımız kimi mahlas ve kısaltmalar bu kategoride yer almaktadır. Kadın ve erkek romancıları belirlerken dikkat edilmesi gereken bir husus da mahlas kullanımıdır. Edebiyat tarihinde mahlas olarak kadın adı kullanan erkekler veya erkek adı kullanan kadın yazarlar olduğu bilinmektedir. Örneğin, *Ahir Zaman* adlı romanın yazarı Afife Fikret'tir; ancak bu ad Celal Nuri'nin kullandığı bir mahlas olduğu için bu roman, erkek yazarlar tarafından yazılan romanlar kategorisine alınmıştır. Diğer bir deyişle romanlar toplumsal cinsiyet bağlamında sınıflandırılırken edebiyat tarihindeki bu tür kullanımlar konusunda olabildiğince dikkatli olunmaya çalışıldı. Sonuç olarak, bu sayılara yani erkek, kadın ve bilinmeyen romancılar tarafından yazılan roman sayısına grafik olarak bakıldığında şu tabloyla karşılaşılır:

13. Erkekler ve kadınlar tarafından yazılan roman sayısıyla bilinmeyen yazarlar tarafından yazılan roman sayısı toplandığında 542 etmektedir. Ancak toplam roman sayısı 541'dir. Bunun nedeni Ahmet Mithat ve Fatma Aliye'nin yazdığı *Hayal ve Hakikat*'in iki yazarlı olmasıdır.



Grafik 2: Kadın ve erkekler tarafından yazılan roman sayısı.

Kimi yazarların birden fazla romanı olduğu dikkate alındığında, yani erkek ve kadın romancı sayısı hesaplandığında şöyle bir grafik oluşur:



Grafik 3: Tefrika roman yazarlarının cinsiyete dayalı sayısı.

Arşiv taramalarında karşılaşılan 21 kadın romancının 44 romanı kronolojik olarak şöyle listelenebilir:

1891	*Hayal ve Hakikat*	Ahmet Mithat ve Fatma Aliye	1892 yılında kitap basılıyor. 2002 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1895	*Pakize*	H. Behice / B. Z. / S. B. [Hatice Behice Ziya (Kollar)]	Bilinmeyen bir roman ve romancı.
1896	*Sefalet*	Emine Semiye	1908 yılında kitap basılıyor. 2010 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1896	*Dilharap*	Fatma Fahrünnisa	Bilinmeyen bir roman.
1897	*Refet*	Fatma Aliye	1896 yılında kitap basılıyor. 2007 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1897	*Ahretlik*	Bint-i Safvet Rana Hanımefendi	Bilinmeyen bir roman ve romancı.
1897	*Bîkes*	Emine Semiye	Roman biliniyor ancak kitap olarak basılmamış. Latin alfabesine çevrilmemiş.
1898	*Muallime*	Emine Semiye	Roman biliniyor ancak kitap olarak basılmamış. Latin alfabesine aktarılmamış.
1899	*Udî*	Fatma Aliye	1897 yılında kitap basılıyor. 2002 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1899	*Levayih-i Hayat*	Fatma Aliye	1898 yılında kitap basılıyor. 2002 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.

1899	*Çingene Kızı*	Halide Edip	Roman yarım kalıyor.
1900	*Küçük Hikâye*	Fatma Fahrünnisa	Bilinmeyen bir roman.
1901	*Dilfikar*	P. Fahriye	1899 yılında kitap basılıyor. Latin alfabesine aktarılmamış.
1902	*Münevver*	Çamlıca'da Güzide [Güzide Sabri Aygün]	1904 yılında kitap basılıyor. 1938 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1908	*Heyula*	Halide Edip	1974 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1909	*Raik'in Annesi*	Halide Salih [Halide Edip Adıvar]	1924 yılında kitap basılıyor.1967 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1909	*Vazife*	Behice Ziya	Tefrika yarım kalıyor. Bilinmeyen bir roman ve romancı.
1912	*Handan*	Halide Edip	1911 yılında kitap basılıyor. 1938 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1912	*Yeni Turan*	Halide Edip	1912 yılında kitap basılıyor. 1967 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1913	Şermende	Ulviye Macit	Bilinmeyen bir roman ve romancı.
1913	*Son Eseri*	Halide Edip	1919 yılında kitap basılıyor. 1939 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1914	*Balıkçı Güzeli*	Hadiye Hanım	Bilinmeyen bir roman ve romancı.

1914	*Şat Sahillerinde*	Süyüm Bike [Müfide Ferit Tek]	Bilinmeyen bir roman.
1914	*Balıkçının Hikâyesi*	Ayşe Hafize	Arşivdeki eksiklikler nedeniyle romanın tamamlanıp tamamlanmadığı bilinmiyor. Bilinmeyen bir roman ve romancı.
1917	*Mev'ud Hüküm*	Halide Edip	1918 yılında kitap basılıyor. 1968 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1920	*Gayya Kuyusu*	Emine Semiye	2015 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1922	*Deli*	Suat Derviş	1998 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1922	*Bir Günahkâr Geceden Sonra*	Sadiye Refik	Bilinmeyen bir roman ve romancı.
1922	*Sisli Geceler*	Halide Nusret	1925 yılında kitap basılıyor. 1938 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1922	*Ateşten Gömlek*	Halide Edip	1923 yılında kitap basılıyor. 1937 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1922	*Yıkık Gönüller*	Hadiye Hümeyra	Bilinmeyen bir roman ve romancı.
1922	*Hiçbiri*	Suat Derviş	1923 yılında kitap basılıyor. 2004 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1922	*Beyaz Kelebek*	Hadiye Hümeyra	Bilinmeyen bir roman ve romancı.

1922	*Ahmet Ferdi*	Suat Derviş	1923 yılında kitap basılıyor. Latin alfabesine aktarılmamış.
1923	*Buhran Gecesi*	Suat Derviş	1924 yılında kitap basılıyor. 2014 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1924	*Saadet Adası*	Nihal Safvet	Bilinmeyen bir roman ve romancı.
1924	*Kalp Ağrısı*	Halide Edip	1924 yılında kitap basılıyor. 1943 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1925	*Leyla*	Müfide Ferit	Roman biliniyor ancak kitap olarak basılmamış. Latin alfabesine aktarılmamış.
1925	*Hasret*	Nezihe Muhittin	Bilinmeyen bir roman.
1925	*Kırık Kafesler*	Seniha Rauf	Arşivdeki eksiklikler nedeniyle romanın tamamlanıp tamamlanmadığı bilinmiyor. Bilinmeyen bir roman.
1926	*Vurun Kahpeye*	Halide Edip	1926 yılında kitap basılıyor. 1943 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1926	*Zeyno'nun Oğlu*	Halide Edip	1928 yılında kitap basılıyor. 1943 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1926	*Aşkımı Öldürdüm*	Belkıs Sami [Boyar]	Bilinmeyen bir roman ve romancı.
1926	*Altun Beyin Kanlı Düğünü*	Nezihe Hazm	Bilinmeyen bir roman ve romancı.

Bu dönemde en çok romanı tefrika edilen kadın yazar 11 romanla Halide Edip'tir. Halide Edip'i dörder romanla Fatma Aliye, Emine Semiye ve Suat Derviş izlemektedir. İkişer tefrika romanı olan kadın yazarlar da Fatma Fahrünnisa, Müfide Ferit Tek ve Hadiye Hümeyra'dır. Listedeki diğer kadın yazarların birer tefrika romanı bulunmaktadır.

Listeye bilinmeyen roman ve romancılar açısından bakacak olursak şu adlar ve yapıtlar karşımıza çıkmaktadır: Gazeteci olarak bilinen Behice Ziya'nın *Pakize* (1895) ve *Vazife* (1909); Bint-i Safvet Rana Hanımefendi'nin *Ahretlik* (1897); Ulviye Macit'in *Şermende* (1913); Hadiye Hanım'ın *Balıkçı Güzeli* (1914); Ayşe Hafize'nin *Balıkçının Hikâyesi* (1914); Sadiye Refik'in *Bir Günahkâr Geceden Sonra* (1922); Hadiye Hümeyra'nın *Yıkık Gönüller* (1922) ve *Beyaz Kelebek* (1922); Nihal Safvet'in *Saadet Adası* (1924); Seniha Rauf'un *Kırık Kafesler* (1925); Halide Edip'in kız kardeşi Belkıs Sami [Boyar]'ın *Aşkımı Öldürdüm* (1926); Nezihe Hazm'ın *Altun Beyin Kanlı Düğünü* (1926). Dolayısıyla yapılan taramalar sonucu 11 bilinmeyen kadın romancının 13 bilinmeyen romanı ortaya çıkarılmıştır.[14]

Adları ve romanları bilinen kadın yazarlardan Fatma Fahrünnisa'nın tezlerde adı geçen ancak tespit edebildiğimiz kadarıyla Osmanlıca kitap olarak basılmamış olan *Dilharap* (1896) romanı dışında *Küçük Hikâye* (1900) adlı bilinmeyen bir tefrika romanı bulunmuştur. Müfide Ferit Tek'in 1914 yılında tefrika edilen *Şat Sahilleri*'nde adlı romanı da bilinmemektedir. Müfide Ferit Tek'in tezlerde adı geçen ancak tespit edebildiğimiz kadarıyla Osmanlıca kitap olarak basılmamış olan *Leyla* romanı da bulunan bir diğer tefrikadır. Nezihe Muhittin'in *Hasret* (1925) adlı romanı Osmanlıca kitap olarak basılmadığı gibi edebiyat tarihlerinde ya da Nezihe Muhittin'in romancılığı ile ilgili çalışmalarda da yer almamaktadır.[15]

Şimdiye kadar listedeki 6 kadın romancının 21 romanının Latin alfabesine aktarılmış olduğunu görüyoruz: Emine Semiye, Fatma Aliye, Güzide Sabri, Halide Edip, Halide Nusret, Suat

14. Makalenin yazıldığından bu yana bu kitaplardan ikisi, Belkıs Sami'nin *Aşkımı Öldürdüm* ve Fatma Fahrünnisa'nın *Dilharap* adlı romanları yayıma hazırlanarak KUY "Tefrika" dizisinde basılmıştır.

15. Ayşegül Baykan ve Belma Ötüş-Baskett, *Nezihe Muhittin ve Türk Kadını(1931)*, İletişim, İstanbul, 2009.

Derviş. Ancak bu isimlerden Fatma Aliye, Emine Semiye, Suat Derviş'in romanlarının da oldukça geç tarihlerde Latin harflerine aktarıldığı belirtilmelidir.

Halide Edip'in *Çingene Kızı*, Behice Ziya'nın *Vazife*, Seniha Rauf'un *Kırık Kafesler* ve Ayşe Hafize'nin *Balıkçının Hikâyesi* adlı romanları da yarım kalmıştır.

Son olarak süreli yayınlar açısından kadın yazarların dağılımına bakıldığında şöyle bir tablo ortaya çıkmaktadır:

Hanımlara Mahsus Gazete (1895-1908), (9)	Fatma Fahrünnisa, *Dilharap* Bint-i Safvet Rana Hanımefendi, *Ahretlik* Emine Semiye, *Bîkes* Emine Semiye, *Muallime* Fatma Aliye, *Levayih-i Hayat* Halide Edip, Çingene Kızı Fatma Fahrünissa, *Küçük Hikâye* P. Fahriye, *Dilfikar* Çamlıca'da Güzide [Güzide Sabri Aygün], *Münevver*
Yeni Şark (1921-1923), (7)	Suat Derviş, *Deli* Sadiye Refîk, *Bir Günahkâr Geceden Sonra* Halide Nusret, *Sisli Geceler* Hadiye Hümeyra, *Yıkık Gönüller* Suat Derviş, *Hiçbiri* Hadiye Hümeyra, *Beyaz Kelebek* Suat Derviş, *Ahmet Ferdi*
Tanin (1908-1925), (3)	Halide Edip, *Handan* Halide Edip, *Yeni Turan* Halide Edip, *Son Eseri*
İkdam (1894- 1928), (3)	Fatma Aliye, *Udî* Halide Edip, *Ateşten Gömlek* Nezihe Hazm, *Altun Beyin Kanlı Düğünü*
Vakit (1918-1928), (2)	Halide Edip, *Zeyno'nun Oğlu* Halide Edip, *Kalp Ağrısı*
Tercüman-ı Hakikat (1878-1913), (2)	Ahmet Mithat ve Fatma Aliye, *Hayal ve Hakikat* Fatma Aliye, *Refet*
Kadın Yolu (1925-1927), (2)	Nezihe Muhittin, *Hasret* Seniha Rauf, *Kırık Kafesler*

Akşam (1918-1928)	Halide Edip, *Vurun Kahpeye*
Cumhuriyet (1924-1928)	Müfide Ferit, *Leyla*
Çocuk Duygusu (1913-1914)	Ayşe Hafize, *Balıkçının Hikâyesi*
Çocuk Dünyası (1913-1919)	Hadiye Hanım, *Balıkçı Güzeli*
Dersaadet (1920)	Emine Semiye, *Gayya Kuyusu*
Kadınlar Dünyası (1913-1914)	Ulviye Macit, Şermende
Maarif (1891-1896)	H. Behice / B. Z. / S. B. [Hatice Behice Ziya (Kollar)], *Pakize*
Musavver Muhit (1908-1909)	Halide Edip, *Heyula*
Mütalaa (1896-1898)	Emine Semiye, *Sefalet*
Resimli Roman Mecmuası (1909)	Halide Salih [Halide Edip Adıvar], *Raik'in Annesi*
Son Saat (1925-1928)	Belkıs Sami [Boyar], *Aşkımı Öldürdüm*
Süs Mecmuası (1923-1924)	Suat Derviş, *Buhran Gecesi*
Şehbal (1909-1914)	Süyüm Bike [Müfide Ferit Tek], Şat *Sahillerinde*
Yeni Gazete (1908-1919)	Behice Ziya, *Vazife*
Yeni Mecmua (1917-1923)	Halide Edip, *Mev'ud Hüküm*
Yeni Yol (1923-1926)	Nihal Safvet, *Saadet Adası*

Taranan 284 süreli yayından 111'inde tefrika bulunmuştur. Kadınların tefrikalarına yer veren gazete sayısı ise 23'tür. Tabloda kadın yazarların tefrikalarına en çok yer veren süreli yayının 9 tefrika romanla *Hanımlara Mahsus Gazete* olması şaşırtıcı değildir. Ancak asıl şaşırtıcı olan kadınlar tarafı[illegible]

yazılan 7 romana sayfalarında yer ayıran *Yeni Şark* gazetesidir. *Yeni Şark*'ta toplam 11 tefrika roman bulunduğu göz önünde bulundurulursa cumhuriyetin ilanından hemen önceki iki yılda sayfalarını kadınlara açan bu gazeteye daha yakından bakılması gerektiği açıktır. *Sabah*, *Servet-i Fünun*, *Milliyet* gibi çok sayıda tefrika yayımlayan gazetelerin kapısının kadınlara kapalı olduğu gözlemlenmektedir. Yine *Son Saat*, *İkdam*, *Tanin*, *Cumhuriyet* gibi çok sayıda tefrika yayımlayan gazeteler de sayfalarını bir ya da iki kadın yazara açmıştır. Tefrika roman tarihi açısından büyük bir kaynak olan *Tercüman-ı Hakikat*'te ise sadece Fatma Aliye'nin biri Ahmet Mithat'la birlikte yazdığı olmak üzere 2 romanı yayımlanmıştır. Burada en azından yazarlık kariyerinin başında Fatma Aliye'nin Ahmet Mithat'ın himayesinde olması etkili gibi görünmektedir.

Ataerkil sistemin kadını görünmez kılma stratejilerinin yalnızca kamusal alanla, siyaset, ekonomi ve eğitim alanlarıyla sınırlı kalmadığı, edebiyat kanonunun oluşum mantığında da işlediği söylenebilir. Kamusal alanın en önemli araçlarından biri olan gazetelere edebiyat dolayımıyla katılımı sağlayan tefrika romanlara bakıldığında da kadının katılımının "geç" bir dönemde başladığı, belirli süreli yayınlara sıkıştığı/sıkıştırıldığı gözlemlenir. Kadın yazarlar kendilerine daha çok kadın dergilerinde yer bulabilirler. Öte yandan, Serpil Çakır'ın *Osmanlı Kadın Hareketi* adlı kitabında da belirttiği gibi kadın dergileri kadınların kendilerini ifade etmelerinde önemli rol oynamıştır.[16] Ele alınan dönemde, aile, eğitim, toplumsal yapı, sosyalleşme imkânları düşünüldüğünde kadınların roman yazması ve bunu süreli yayınlarda yayımlaması bile hayli güçtür. Dolayısıyla tefrika roman yayınlayan kadın yazarlar bütün bu engelleri aşmışlardır. Ancak bu engelleri aşmış ve kamuyla buluşmuş olmalarına rağmen, bir kısmının yapıtları gazete sayfalarında bırakılmış, kitap olarak yayımlanmamış dolayısıyla kanon dışına itilmişlerdir. 1928 sonrasında ise bu yazarların bir kısmının yapıtları Latinize edilmeyerek ya da antolojilere, araştırmalara alınmayarak bu yazarlar ikinci kez kanon dışına itilmiş, bir anlamda "tarih dışında" bırakılmıştır.

16. Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*, Metis Yay., İstanbul, 1996, s. 22-42.

Rolünü Oynamayı Reddeden Bir Kadının Romanı: *Aşkımı Öldürdüm*[1]

Sultan Toprak - İbrahim Öker

Giriş

Tefrika roman ve tefrika öykü geleneği Türk Edebiyatı'nın gelişiminde önemli bir yere sahiptir. Süreli yayınlar vasıtasıyla okurla buluşan romanlar ve öykülerin bir kısmı kitaplaştırılmış olsa da büyük bir kısmı gazetelerin ve dergilerin sayfalarını aşamamıştır. Bu problemi temel alarak oluşturulan ve tefrika roman tarihinin yazılmasını hedefleyen "Türk Edebiyatında Tefrika Roman Tarihi (1831-1928)"[2] başlıklı TÜBİTAK projesi

1. Bu çalışmadaki katkılarından dolayı Hülya Şimga, Ali Serdar ve Reyhan Tutumlu'ya sonsuz teşekkürlerimizi sunarız.
2. Projenin numarası 113K497'dir.

Kaynakça

Ainley, Alison, "French Feminist Philosophy: de Beauvoir, Kristeva, Irigaray, Le Doeuff, Cixous", *Continental Philosophy in the 20th Century*, Richard Kearney (Der.), Routledge, Londra ve New York, 1994, s. 338-364.

Boyar, Belkıs Sami, *Aşkımı Öldürdüm*, Son Saat, İstanbul, 25 Haziran 1926 - 16 Eylül 1926.

De Beauvoir, Simone, *The Second Sex*, Vintage Books, New York, 2011.

Koç, Emel, "Simone de Beauvoir'ın 'İkinci Cins'i: Öteki Olarak Kadın", *Sosyal Bilimler Dergisi (SOBİDER)*, 2015/4, s. 1-17.

Serdar, Ali ve Reyhan Tutumlu, "An Unknown Novel, An Unknown Novelist: Belkıs Sami, I Have Killed My Love", Mehmet Ali İçbay, Hasan Aslan ve Francesco Sidoti (Der.), *Research on Cultural Studies*, Frankfurt am Main, Peter Lang, New York, 2016, s. 305-313.

Yılmaz, Muhsin, "Simone de Beauvoir", *Felsefe Ansiklopedisi*, Cilt 2, Ahmet Cevizci (Der.), Etik Yay., İstanbul, 2004.

Suat Derviş ve Romanlarında Kadınların Sınıfsal ve Mekânsal Deneyimleri

M. Gül Uluğtekin Bulu - Ayşın K. Turhanoğlu

Asıl adı Hatice Saadet Baraner olan Suat Derviş'in (1905?-23 Temmuz 1972) annesi Hesna Hanım, Sultan Abdülaziz'in mabeyincilerinden Kâmil Bey'in kızıdır. Dedesi Tıp Fakültesi müderrislerinden kimyager Derviş Paşa, babası Jinekolog Doktor İsmail Derviş'tir. Komşuları Nâzım Hikmet'in Derviş'ten habersiz olarak gönderdiği *Hezeyan* adlı mensur şiir, onun 1918'de yayımlanan ilk eseri olmuştur. Yayımladığı roman ve öykülerinin yanı sıra, gazeteci, eleştirmen ve çevirmen olarak çalışmıştır. 1926'da *İkdam* gazetesinde kadın sayfası düzenleyen ilk gazeteci, Suat Derviş'tir. Daha sonra Berlin Üniversitesi'nin felsefe ve edebiyat bölümlerine devam etmiş, Hitler'in iktidara gelmesiyle 1933 yılında İstanbul'a dönmüştür. 1930'lardan

itibaren *Son Posta*, *Cumhuriyet*, *Tan*, *Haber* ve *Son Telgraf*taki tefrika romanları ve röportajlarıyla tanınmıştır. Abidin Dino, Sabahattin Ali, Hasan İzzettin Dinamo gibi muhalif, Orhan Kemal, Attilâ İlhan gibi genç yazarları çevresinde toplayan ve 5 Ekim 1940-15 Kasım 1941 arasında yayımlanan *Yeni Edebiyat* dergisinde Suat Derviş'in imzasıyla toplumcu gerçekçi roman eleştirileri yayımlanmıştır.

1930'ların sonlarında gazetelerde yayımlanan *İstanbul'un Bir Gecesi*, *Hiç* ve *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* gibi tefrika romanlarından başka, 1940-1941 yıllarında *Yeni Edebiyat* gazetesinde yayımladığı eleştiri yazıları ve son olarak 1944'te *Niçin Sovyet Rusya'ya Hayranım* adlı broşürde siyasal düşüncelerini açıkça dile getirir. Bu broşürün yayımlanmasından sonra, dönemin politik kutuplaşmasında nerede olduğunu net bir biçimde ortaya koymuştur. Bu tarihten itibaren iş bulmakta ve yazılarını kendi adıyla yayımlatmakta büyük zorluklar yaşar. 1944 Tevkifatı'nda, TKP Genel Sekreteri olan eşi Reşat Fuat Baraner ile tutuklanır; 8 ay cezaevinde kalır. Eşinin yeniden tutuklandığı 1953-1963 yılları arasında Avrupa'ya gider ve orada, kendi sözleriyle aktarılacak olursa, "bir nevi gönüllü sürgün hayatı" yaşar. Fransa'da ve Batı Almanya'da roman, hikâye ve makaleleri çeşitli gazetelerde yayımlanır. 1970'te Neriman Hikmet ile kurduğu Devrimci Kadınlar Birliği 1971'de kapatılır. Suat Derviş 23 Temmuz 1972'de hayata veda eder.

Suat Derviş'in ürünlerini verdiği dönem, ülkenin tarihinde özel bir öneme sahiptir. Bu çalışmaya konu olan romanlar, Osmanlı İmparatorluğu'nun sona erip Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasını izleyen 1920'lerden 1960'lara kadar uzanan bir dönemde yazılıp yayımlanmıştır. Dolayısıyla eski ile yeni ve Osmanlı ile Cumhuriyet arasındaki ilişki, süreklilik ve kopuş bağlamında Suat Derviş'in romanlarında görülebilir.

Suat Derviş, romanlarında, modernleşme sürecinde toplumsal, ekonomik ve kültürel değişimi, kadın bakış açısıyla kapitalist ve ataerkil ilişkiler bağlamında ele almaktadır. Aynı zamanda toplumsal cinsiyet ilişkilerini sorgulamakta ve farklı toplumsal gruplara ait kadınların sınıfsal ve mekânsal yaşam deneyimlerini anlatmaktadır. Bu anlamda Suat Derviş'in, erkek egemen yaklaşım karşısında feminist bakış açısını ve feminist bilgi üretimine katkısını romanları aracılığıyla görmek mümkündür.

Kadın çalışmalarının yüz yüze olduğu en önemli problem olarak, teorik çalışmalarda erkek önyargısı ve erkek merkezciliğinin egemen olması[1] karşısında feministler, geleneksel bilgi teorilerinin, kadınların bilen kişiler olma olasılığını yok saydığına ve tarihin erkek gözüyle yazıldığına işaret ederek, kadınları bilen özneler olarak kabul eden alternatif bilgi teorileri önermektedirler.[2]

Feminist bakış açısıyla yapılan kadın çalışmaları, şimdiye kadar bastırılmış ve toplumsal olarak "görünmez" kılınan kadınlara ilişkin konuları araştırmaktadır.[3] Haraway, kadınların toplumsal cinsiyete özgü ve farklılaşmış bakış açısının, sorgulama için bir temel olarak geliştirildiğini vurgulamaktadır.[4] Kadınların deneyim ve bakış açısı, dışlanmış ve sömürülmüş "öteki" olarak yargılanmaları nedeniyle daha kapsayıcı olmaktadır. Baskı ve sömürü karşısında hissettiklerini, ruhsal ve bedensel olarak yaşamışlardır. Ezilmişlik ve ayrımcılık yaşantıları, öznel deneyimleri, kadınların baskı altındaki diğer gruplarla ikili bilinç paylaşmalarını ve egemenliğin psikolojik mekanizmalarına karşı duyarlı olmalarını sağlamaktadır. Mies'a göre "ezilenlere özgü içe bakış" özelliğiyle kadın sosyal bilimciler, ezilen grupların bilimsel incelemesini yapmak için erkeklerden daha donanımlıdırlar.[5]

Anne tarafından kökü saraya dayanan, eğitimli ve varlıklı bir aileden gelen Suat Derviş, 1933'te babasını kaybettikten sonra gazeteci olarak çalışmaya başlar. Geçimini yazılarıyla sağlamaktadır. Onun romanlarında o zamana dek büyük ölçüde roman alanının dışında bırakılmış kişiler, kendi bakış açıları ve sesleriyle var olarak romanların ana karakterleri haline gelmiştir. Suat Derviş farklı toplumsal gruplardan insanların, kendi sınıfsal, kültürel ve dil özellikleriyle temsil edilmesini sağlamaktadır. Özellikle ezilen ve dışlanan bireyler olarak kent yoksullarının,

1. Maria Mies, "Feminist Araştırmalar İçin Bir Metodolojiye Doğru", (Der.) S. Çakır ve N. Akgökçe, *Kadın Araştırmalarında Yöntem*, Sel Yay., İstanbul, 1996, s. 49.
2. Sandra Harding, "Feminist Yöntem Diye Bir Şey Var mı?", (Der.) S. Çakır ve N. Akgökçe, *Kadın Araştırmalarında Yöntem*, Sel Yay., İstanbul, 1996, s. 35-36
3. Mies, "Feminist Araştırmalar İçin Bir Metodolojiye Doğru", s. 51.
4. Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: Reinvention of Nature*, Free Association Books, London, 1991, s. 74'ten aktaran Linda McDowell, "Space, Place and Gender Relations: Part II. Identity, Difference, Feminist Geometries and Geographies", *Progress in Human Geography*, 1993 (17) 3, s. 306.
5. Mies, "Feminist Araştırmalar İçin Bir Metodolojiye Doğru", s. 51.

işçi sınıfının, sabıkalıların, tutukluların, fahişelerin, varlıklarını ve itibarlarını yitirmiş aristokratların yaşamlarına odaklanmaktadır.

Modernleşme sürecinin mağdurlarını romanlarının ana karakterleri olarak yaratarak "görünmez olanı görünür kılan" Suat Derviş'in kendisinin de 1940'lardan 2000'lere kadar edebiyat tarihlerinde görünmez kılınmaya çalışılması söz konusudur.

Bu çalışma, Suat Derviş'in edebiyat tarihlerindeki konumunu sorgulamanın yanı sıra romanlarındaki toplumsal değişme sürecinde ezilen ve dışlanan kadınların sınıfsal ve mekânsal deneyimlerini inceleyerek Derviş'in Türkçe roman geleneğine verdiği katkıyı ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Suat Derviş, roman kişilerinin bireysel tarihleri ve kökenleriyle ilgilenir. Modernleşme sürecinde yaşanan toplumsal değişimi, roman kişilerinin geldikleri toplumsal sınıflar, aileler ve yetiştiriliş biçimleriyle ilişkili olarak anlatır.

1943-1944 yıllarında tefrika edilen *Sınır* romanının ana karakterlerinden Osman, tütün işçisi bir kadının çocuğudur. Babası yoktur. Türkçe edebiyatta işçilerin bakış açısını da kapsayan ilk romanlardan birinde hayal âleminde yaşayan köksüz, kimliksiz, şaşkın Osman, yeni temsil edilmeye başlanan işçi sınıfının, kökenini yadsıyan bir üyesi olarak ortaya çıkar. Sevdiği kadınla evlenebilmek için orta hâlli bir ailenin çocuğu olduğu yalanını uydurmuştur. Ancak kökenin reddedilmesi, anlatıcının deyişiyle "ıstıraptan başka bir şey vermez".

Yine 1943-1944'te tefrika edilen ve yazarın en popüler romanı olan *Fosforlu Cevriye*'de anne ve babasını bilmeyen Cevriye bir köprü altı çocuğudur. Siyasi bir suçlu olduğu ima edilen ve Cevriye'nin âşık olduğu adam ona kimsesi olup olmadığını sorar:[6]

> - Bizde ana, baba Hak getire Abi! diye cevap verdi. Öksüzün, yetimin, kimsesizin biriyim. Adeta mantar gibi bitmişim.
> - İstanbullu musunuz?
> Cevriye, dünya yüzünde İstanbul'dan başka bir yer yokmuş gibi hayretle bakmıştı ve:
> - Tabii! demişti. Andavallı değiliz ya! İstanbul kaldırımında bittik be Abi...

6. Suat Derviş, *Fosforlu Cevriye,* Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2000, [1943-1944], s. 123.

Bir külhanbeyinin eroin paketini eline tutuşturması nedeniyle hapse düşen Cevriye, hapisten çıktığında "Bizim anamız, soyumuz sopumuz belli değil. Bundan sonra sabıkamız arttıkça yeni bir rütbe almış, yeni bir isim, unvan kazanmış olacağız." der.[7]

1943-1944 yıllarında tefrika edilen diğer bir roman olan *Çılgın Gibi*'de, eski aristokrasi sınıfının romandaki temsilcisi Celile'nin yaşadıklarının tam olarak anlaşılması için, anlatıcıya göre "beşiğinden bugüne kadar onun nasıl yetiştiğini, nasıl yaşadığını, nasıl inkişaf ettiğini bilmek" gerekir.[8] Celile'yi Celile yapan, onun kırk odalı bir yalının çocuğu olmasıdır:

> Hiç şüphesiz ki Celile hakiki hayatın içine tam manasıyla giremeyecek, hayatı ve onun icaplarını, onun reel ihtiyaçlarını ve meselelerini hiçbir zaman anlayamayacaktı. O hakikatle, hayatla bütün münasebetlerini kesmiş olan bir masal sarayı gibi kırk odası olan o ahşap yalının çocuğuydu.[9]

Harding'e göre, geleneksel bilgi üretim biçimlerine karşı feminist çalışmanın ayırt edici özelliği, kadın deneyimlerini, kabul görmüş varsayımlara karşı "gerçekliğin" önemli bir göstergesi olarak kullanmasıdır.[10] Kişisel deneyimin, kadınların kendini en iyi ifade etme biçimi olduğunu vurgulayan Mies, kadınların bilinçlenme süreciyle, kendi eylemlerinin öznesi haline geldiğini belirtmektedir.[11] Geçmiş mücadelelerin, çekilen acıların ve kendi tarihlerinin öznel olarak sahiplenilmesi, kolektif bir kadın bilincinin oluşmasını sağlayacaktır. Kadınların deneyimlerinin bir araya toplanması, daha fazla çeşitlenmiş bilginin toplanmasından ziyade, kadınların yaşadıkları bireysel sorunların, toplumsal nedenleri olduğunu anlamayı sağlamaktadır.[12]

Fosforlu Cevriye romanında Cevriye'nin âşık olduğu adam, çocukluğunu ve anılarını anlattığı ilk insandır. O zamana kadar sadece o anı yaşayan Cevriye, önceki ve sonraki yaşamına dair bir şey düşünmemiştir:

7. A.g.y., s. 229.
8. Suat Derviş, *Çılgın Gibi*, Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2000 [1943-1944], s. 27.
9. A.g.y., s. 226.
10. Harding, "Feminist Yöntem Diye Bir Şey Var mı?", s. 40.
11. Mies, "Feminist Araştırmalar İçin Bir Metodolojiye Doğru", s. 55.
12. A.g.y., s. 55-56.

> Şimdi ona bütün bunları anlatırken bu şeylerin kendine ait olduğunu, kendini Cevriye yapan binlerce parça olduğunu, kendi varlığının çatısını kuran malzemenin bu olduğunu hisseder gibi oluyordu.[13]

Geçmişini dile getirmesinin Cevriye'yi bilinçlendiren bir yanı vardır. Cevriye'nin hikâyesinin anlatılmasının, aynaya yansıyan aksini ilk kez karakolda görmesiyle başladığı dikkat çekmektedir. Roman bir bakıma Cevriye'nin "görünmez" olmadığının ve varlığının bilincine varmasıyla başlar.

Feminist bilginin kadınların farklı yaşam deneyimlerine dayandığını savunan feminist epistemoloji, "kimin bilgisi" sorgusunu öne çıkarır.[14] Feminist epistemoloji, bilginin bağlamsal ve konumsal olduğunu vurgulayarak aktörleri (eyleyicileri) çalışmanın tamamına içsel kılıp bilgi üretiminin odağı haline gelmelerini sağlamıştır.[15] Kadınların gündelik yaşam deneyimlerinin farklılığı, konumsal ve bağlamsal durumu, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin çözümlenmesinde mekân ve yerin, analizin bir parçası olmasını gerektirir.

Feminist coğrafyacı Massey'e göre mekân, dünyayı deneyimlediğimiz ve kavramsallaştırdığımız eksenlerden biridir.[16] "Toplumda kim ya da ne olduğumuzu bu çerçeve aracılığıyla öğreniriz."[17] Bu anlamda mekân, bakış açımızı, dünyayı görme biçimimizi ve yorumlayış tarzımızı etkiler.

Suat Derviş'in, romanlarında kadın erkek ilişkilerini bağlamsal ve konumsal ele alarak deneyimlere odaklanması, onun tarihsel olduğu kadar mekânsal bakış açısına da sahip olduğunu göstermektedir. Romanlarında kişilerin geçmişlerinin anlatımıyla birlikte, yaşadıkları kent olan İstanbul, tarihsel ve toplumsal ilişkileriyle mekânsal bağlamda anlatılmaktadır. Örneğin, *Fosforlu Cevriye*'de İstanbul'un semt adlarının verilmesinin yanı sıra, İstanbul'daki kahvelerin, hanların, meyhanelerin betimlemeleri yapılır. Sözü geçen binalar, tarihleriyle birlikte ele alınır. Fosforlu Cevriye'nin getirildiği Beyoğlu'ndaki karakol, sokak içinde, dört katlı, "vaktiyle hali ve vakti yerinde bir Rum ailesine ait bir bina"[18] olarak anlatılır.

13. Derviş, *Fosforlu Cevriye*, s. 142.
14. Mehmet Ecevit, "Epistemoloji", *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*, Açıköğretim Fakültesi Yay., Eskişehir, 2012, s. 45-46.
15. A.g.y., s. 45-46.
16. Doreen Massey, *Space Place and Gender*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994.
17. David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, Çev. S. Savran, Metis Yay., İstanbul, 1997, s. 242.

Derviş, mekânların sadece tarihsel ve fiziksel bilgisini vermekle kalmaz, roman karakterlerinin yaşadıkları yerlerle kurdukları bağı ifade eden düşünce ve duygularını da aktarır. Cevriye, İstanbul'un hayranıdır. Sürgün olarak gittiği Bolu'dan kaçıp İstanbul'a geldiğinde, hiç parası olmasa da gurbette değil İstanbul'da olduğu için mutludur:

> Cevriye içi titreye titreye: "Taşına toprağına kurban olduğum İstanbul!" diye düşündü. ... Sanki her taraf insanın yüzüne gülüyor, her köşesinden aşina bir çehre çıkıp onu selamlıyor gibi bir his vardı. O da herkese gülmek, herkese hâl hatır sormak ister gibiydi. Cevriye "avucunun içi" gibi tanıdığı bu kocaman şehre gelir gelmez, kendisini, muazzam sarayının içinde dolaşan bir sultan hanım gibi büyük ve kudretli hissetti.[19]

İstanbul'a gelirken bütün çocukluğunun civarında geçtiği köprüyü görünce sevincinden bağırmamak için kendini zor tutar: "Uzun hasret senelerinden sonra babasının evine kavuşmuş gibi heyecanlanı[r]."[20] Sümbül Dudu'ya göre ise Cevriye "Galatamız, Çeşmemeydanımızın, Edirnekapı, Topkapı, Yenişehir'in yetiştirdiği nevcivan'dır; genç, delikanlı "İstanbul sokağının tam kendisi"dir.[21]

Cevriye'nin İstanbul'la kurduğu ilişki ve aidiyet anlatısında, kentin mekânsal ayrımlarının aynı zamanda sınıfsal bir nitelik taşıdığı açıkça görülmektedir. Roman kişilerinin, özellikle kadınların sınıfsal konumu, mekânlar ve mekânsal nitelemelerle anlatılmaktadır. İstanbul'u avcunun içi gibi bilen, köprü altında büyüyen ve "sokağın tam kendisi" olan Cevriye'ye karşın, *Çılgın Gibi*'nin Celile'si ve *Aksaray'dan Bir Perihan*'ın Pakize'si "konak hayatından kalma" aristokrat kadınlardır. *Çılgın Gibi*'nin Celile'si "[S]anki bu dünya yüzüne bir başka seyyareden düşmüş veyahut çok eski bir devirden kalma bir mezarın kapağı açılarak oradan çıkıp hayata karışmıştı[r]."[22]

18. Derviş, *Fosforlu Cevriye*, s. 12.
19. A.g.y., s. 21-22.
20. A.g.y., s. 23.
21. A.g.y., s. 232.
22. Derviş, *Çılgın Gibi*, s. 125.

Sınır romanında, babası "tütün kralı" olan Ayla, İstanbul'un en zengin ailelerinden birinin kızıdır. Büyük bir bahçesi olan yalıda yaşamaktadır. Boğaz'da tekne ile gezer. Kışları Sen Moriç'e kayağa gider. Ayla, İstanbul'un arka sokaklarının, kenar mahallelerinin varlığından haberdar bile değildir. Ayla'nın hayalleri, geçmişini ve ailesini kendinden saklayan sevdiği adam Osman'ın yaşadığı kenar mahalleye gitmesiyle yıkılır. Bu mahallenin betimlenmesi ile Ayla arasında tam bir tezat vardır. "Kahverengi dar ve kısa eteğinin üzerine giydiği bej kahverengi ufak hareli tayyörü, altı bir karıştan yüksek kahverengi podüsüet pabuçları, bej şapkası" ile Ayla Kasım Bülbül Sokağı'nda yürümektedir:

> Yerde kucak kucak tozla avuç avuç çirkef suları yan yana. Ne toz çirkefleri kurutabilmiş, ne çirkefler tozları yatıştırmış, sokağı aralarında paylaşmış gibiler... Yüzleri kolları elleri yaralı kirli çocuklar bu sokağın sade kaldırımlarını değil, sokağının tâ ortasını da doldurmuşlar... Bir tanesi ölmüş bir kedinin kuyruğuna bir ip bağlamış tozların içinde bu leşi çekerek oynuyor... Diğer çocuklar da bu oyunu büyük bir zevkle seyrediyorlar ve onu takip ediyorlardı. Ayla rüyalarında dahi böyle bir sokak görmediğini düşündü... Kapıların önünde kadınlar oturmuş, kimisi kirli çamaşırlarını bu kapının önünde yıkıyor, kimisi çocuğunu bu kapının önünde emziriyor. Bir tanesi de yine bu kapının önünde dizlerine yatırdığı bir çocuğun başını bitliyordu.[23]

İstanbul kentinin arka sokaklarının ve oralarda yaşayan insanların öyküsünün anlatıldığı *Fosforlu Cevriye*'de, birçok yer ve mekân, alışılagelmişin dışında algılanmakta ve farklı anlamlar ifade etmektedir. Örneğin, çocukken Cevriye ve arkadaşları için darülacezeye düşmek büyük tehlikedir. Karakollar ise korkulacak yerler değildir. Tersine, evi olmayan Cevriye için soğuk gecelerde karakollarda sabahlamak, onun hayatını kurtarmaktadır. Cevriye bir barınak olarak gördüğü karakolu, aynasında kendine baktığı için de sevmektedir. Mezarlıkta uyumak zorunda kaldığı bir geceyi adama anlattıktan sonra mezarlardan neden korkmadığını şöyle anlatır: "Mezarlıklar çok sessiz olurlar. Evliyalar da sandukadan dolaşmaya filan çıkmıyorlar. Sanki ölü değil, hepsi derin uykuda. Ben mezarlıkta çok uyudum. Hiç ölü görmedim."[24]

23. Suat Derviş, "Sınır", *Son Telgraf*, 1943-1944, s. 130.
24. Derviş, *Fosforlu Cevriye*, s. 144.

Suat Derviş'in roman kişilerinin sınıfsal farklılıkları, dil ve kültür açısından da temsil edilmektedir. *Fosforlu Cevriye* romanı, köken itibariyle farklı din, kültür ve sınıfa ait roman kişilerinin bir arada var olduğu ve kendi dillerini konuştuğu bir alan olarak görülebilir. Kişiler çoğunlukla sokak kültürünün ürünü argo sözcükler kullanırlar. Bununla birlikte farklı alt kültürlere ait diller ve farklı ağızlar gibi dil varyantları da bir arada bulunmaktadır. Cevriye'nin âşık olduğu adam dışındaki roman kişilerinin tümünün sokak ahlakı ve sokak yasası denen farklı bir değer evrenine sahip olmaları belirgindir.

Sınır romanında ise Osman, Ayla ve çevresindekiler gibi "ecnebi lisan" bilmediği için, bazen konuşmaları anlamakta ve konuşmalara katılmakta güçlük çeker. Ayla ve arkadaşları, kıyafet modasından söz ederken Fransızca sözcükler kullanmaktadır. Güler'le Sevim'in Yat-Kulüp'te yapılmış moda sergisindeki bir plaj kıyafetinden bahsetmeleri, sınıfsal köken ve kullanılan dil arasındaki ilişkinin bir örneğidir. Bu kıyafetin kullanılacağı yerler, Ayla ve arkadaşlarının gittikleri plaj, gazino gibi mekânlar hakkında da bilgi verir:

> - Bir plâj kıyafeti vardı, Güler diye anlatıyor, fantastik fakat önde saç örgüsü gibi örülmüş gömaisi renginde küçücük bir deniz mayosu... Bedenin üstü tamamile çıplak, arkada iki brötel ve önde saç örgüsü gibi örülmüş göğüsleri kapıyan iki yuvarlak motif. Bunun üstüne ancak diz kapaklarına kadar gelen bir şort var. Şort kırmızı ve üzerinde deniz yeşili renginde yani mayo ile aynı renkte benekler var. Bir de omuzlarda şort'un kumaşından bir eşarpı var!... Eşarp ufak bir pelerin şeklinde omuzlara atılacak ve tam göğsün üzerinde bağlanacak. Gazinoda istersen böyle oturabilirsin. Bütün bunların üzerine dışarıda giymek için düz kırmızı bir jaket var... O zaman istediğin gibi köyde dolaşırsın... Bir de gece elbisesi divine bir şey!... Röz pal!... Röz sandre bir şey... Organtra üzerinde lâmaden mini mini yıldızcıklar..[25]

Bu konuşmayı dinleyen Vecdi, kıyafet için yarı Almanca yarı Türkçe olarak "çok şık" anlamında "Çok Fesch bir şeydi... Sehr Fesch..." diye söze katılır.

Osman'ın annesi Şaziye ile bir tütün işçisi olan eski nişanlısının kullandıkları sözcükler onların geldikleri toplumsal sınıf ve yaşadıkları semtin gerekleri ile örtüşmektedir. Oğlu Osman'ı

25. Derviş, *Sınır*, s. 49.

büyük maddi ve manevi güçlükle büyütmüş olan Şaziye, "oğlum apukat olacak!" diye gururlanmaktadır.[26]

Suat Derviş'in romanlarında farklı sınıflardan gelenlerin, kentte mekânsal olarak karşılaşmalarına yer verilmektedir. Bu mekânlardan biri hapishanedir. Kadınlar, sınıfsal farklılıklarına rağmen "kadınlara özgü" suçlardan ötürü hapiste bir aradadır: Fosforlu Cevriye, köylü bir kadın, sevdiği erkeği "namusunu mahvettiği" için öldüren Edalı Şefika, dönemin yasalarına göre suç olmasına rağmen kürtaj yapan ebe hanım aynı koğuştadır.

Sınır romanında ise, tütün kralı lakaplı fabrikatörün kızı Ayla ile tütün işçisi kadının oğlu Osman aynı üniversiteye gittikleri için tanışma imkânı bulurlar. *İstanbul'un Bir Gecesi*'nde anlatıcı, hastane için, "Bu kapının eşiğinden içeri atlayan insanlar arasında ne cins, ne mezhep, ne itikat, ne millet, ne de sınıf farkı kalır."[27] ifadesini kullanır.

İstanbul'un Bir Gecesi'nde Kevser Hanım'ın katılacağı düğün davetinde giyeceği tuvalet için sabahlayan işçi kızlar Leyla, Nimet, Eleni, Rebeka ve Agavni, kendileri "evlenirken iki don bir gömlek yapacak para"yı bulamayacaklarından söz ederler. Yine *İstanbul'un Bir Gecesi*'nde, büyük işadamı, onun iş yapmayı planladığı Almanlar, fiziksel engelli kızı Saffet ve genç kızın öğretmeninin bir arada bulunduğu balo ile bu konağın dışında, kaza geçiren oğluna kan aramak için İstanbul sokaklarında dolaşan Zeliha'nın öyküsü eş zamanlı olarak ilerler.

Derviş'in romanlarında namus, ahlak, suç gibi kavramlar, mağdurların, özellikle de kadınların bakış açısından eleştirel bir gözle işlenir. Edalı Şefika'nın namusu için cinayet işlemesinden etkilenen Cevriye "Acaba Allah beni neden böyle namussuz yaratmış! ... Halbuki ben iyi bir kızım."[28] diye düşünürken aynı zamanda namus anlayışını sorgulamaktadır.

İlk dönem romanların özel alanda, kapalı kapılar arkasındaki kadını, olgunluk dönemi romanlarda "dışarıya", kamusal alana çıkmaktadır. Kişiler çoğu zaman bunu istemeseler de toplumsal değişme onları, dünyaya açılmak ve hayata katılmak zorunda bırakır. Ancak dışarıda var olmak, bu kişiler için zorlu deneyimler anlamına gelmektedir.

26. A.g.y., s. 47.
27. Suat Derviş, "İstanbul'un Bir Gecesi", *Haber*, 1939, s. 6.
28. Derviş, *Fosforlu Cevriye*, s. 209.

Suat Derviş'in kendi de "dışarıda" var olmak için büyük mücadele vermiştir. 1940'lara kadar halk tarafından tanınan bir yazar olan Suat Derviş, 1940'lı yılların ortalarından 2000'lere kadar bu ilgiden yoksun kalacaktır. Bu durumun nedenleri arasında *Niçin Sovyet Rusya'ya Hayranım* adlı broşürden sonra yazılarını kendi adıyla yayımlatmakta büyük zorluklar yaşaması ve eserlerini takma adlarla yayımlatma yoluna gitmesi, 1953-1963 yıllarında Avrupa'da yaşaması ve çoğu romanının eski gazete sayfalarında tefrika olarak kalması sayılabilir.

Geleneksel bilgi üretiminin bir sonucu olarak çoğu edebiyat tarihi kitabında anılmayan Derviş'in bunların bazılarında da "kadın yazarlar", "popüler yazarlar", "sol popüler yazarlar" gibi kategoriler altında yer aldığı görülmektedir.[29] Bu durum, "popüler" olanın olumsuz anlamlandırılmasından dolayı Derviş'in yapıtlarının tarihsel öneminin değersizleştirilmesi durumunu pekiştirmiştir. Edebiyat eleştiri geleneğinde, genellikle kadın yazarlar tarafından üretilen popüler romanların romansla özdeşleştirilerek sözde "yüksek edebiyat" alanından dışlanması yaygın bir eğilimdir.

Hem sınıfsal hem de kadın bakış açısına sahip bir yazar olan Suat Derviş'in farklı edebiyat kanonlarından dışlanma nedenlerini araştırmak, paradoksal olarak onun edebiyat tarihine katkısını ortaya koymayı sağlamaktadır.

Derviş'in romanlarında annelik ve ev kadınlığı rollerinin sorunsallaştırılması, kadınları, modernleşme projesinin yeniden üreticileri olarak gören resmî ideolojiye aykırıdır. Bu durumun Derviş'in "millî kanon" ile kurduğu ilişkinin bir parçası olduğu da düşünülebilir. 1938'de yapılan bir söyleşide "millî edebiyat diye bir şey tanımadığını" söyleyen ve romanlarıyla bu düşüncesinin arkasında duran Suat Derviş'in belirli yazarların belirli eserleriyle kurulan "millî kanon"a dahil edilmemesi bir anlamda olağan görünmektedir.

Fatmagül Berktay'ın belirttiği gibi, Suat Derviş'in özellikle ilk romanları "psikolojik roman" olarak değerlendirilebilir ve Berktay'ın sözleriyle; "Bu olgu onun romancılığının, bir siyasal kalıp

29. H. Millas'ın *Türk ve Yunan Romanlarında "Öteki" ve Kimlik* (1999) adlı çalışması Derviş'i "sınıfsal yaklaşıma sahip" bir romancı olarak değerlendirmesiyle diğer çalışmalar arasından sıyrılır.

ve 'modernleşmeci' yaşam biçiminin savunusu olma anlamında cumhuriyetçi/ulusçu ideolojinin dışında kaldığını gösterir."[30]

Aslında Suat Derviş'in romanları, cumhuriyetçi/ulusçu ideolojinin dışında kalmanın ötesinde onun güçlü bir eleştirisi olarak değerlendirilmelidir. Yazar, toplumsal değişim ve dönüşüm sürecini, toplumsal olarak ezilen ve dışlanan kadınların bakış açısından anlatarak modernleşmenin eleştirisini, sürecin dışında bırakılanlar ve kentin ayrıksı, sınıf-altı kesimi tarafından dile getirmiştir. Romanlar, modernleşmenin farklı mağdurlarının bakış açısından ve onların diliyle yazılmıştır. Böylece modernleşme, sınıf ve ataerkillik temelinde eleştirilmiştir.

Onun romanlarını Türkçe edebiyat geleneği içinde ayrıcalıklı konuma getiren de modernleşmeyi farklı sınıfların ve kadınların deneyimlerini anlatarak derinlikli biçimde işlemesidir. Suat Derviş'in, Fosforlu Cevriye karakteri için "Cevriye biraz benim. Avrupa'daki yalnızlık hâllerime benziyor."[31] deyişi, onun ezilenlere özgü içe bakışı yetkin biçimde kullanan ilk romancılardan oluşunu vurucu biçimde anlatmaktadır.

30. Fatmagül Berktay, "İki Söylem Arasında Bir Yazar: Suat Derviş", *Defter* 29 (Kış), s. 94.

31. Berat Günçıkan, "Suat Derviş ya da Saadet Baraner", *Gölgenin Kadınları*, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1995, s. 25.

Kaynakça

Berktay, F. (1997) "İki Söylem Arasında Bir Yazar: Suat Derviş", *Defter* 29 (Kış), s. 89-100.

Derviş, S. (1937) "Bu Roman Olan Şeylerin Romanı", *Tan.*

Derviş, S. (1939) "İstanbul'un Bir Gecesi", *Haber.*

Derviş, S. (1943-1944) "Sınır", *Son Telgraf.*

Derviş, S. (1997) [1963] *Aksaray'dan Bir Perihan*, İstanbul, Oğlak Yay.

Derviş, S. (2000a) [1943-1944] Çılgın Gibi,İstanbul, Doğan Kitapçılık.

Derviş, S. (2000b) [1943-1944] *Fosforlu Cevriye*, İstanbul, Doğan Kitapçılık.

Ecevit, M. (2012) "Epistemoloji", *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*, Eskişehir, Açıköğretim Fakültesi Yay., s. 32-63.

Günçıkan, B. (1995) "Suat Derviş ya da Saadet Baraner", *Gölgenin Kadınları*, İstanbul: Yapı Kredi Yay., s. 11-25.

Harding, S. (1996) "Feminist Yöntem Diye Bir Şey Var mı?", *Kadın Araştırmalarında Yöntem* (Der.) S. Çakır ve N. Akgökçe, İstanbul, Sel Yay., s. 34-47.

Harvey, D. (1997) *Postmodernliğin Durumu*, Çev. S. Savran, İstanbul, Metis Yay.

Massey, D. (1994) *Space Place and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

McDowell, L. (1993) "Space, Place and Gender Relations: Part II. Identity, Difference, Feminist Geometries and Geographies", *Progress in Human Geography* (17)3, s. 305-318.

Mies, M. (1996) "Feminist Araştırmalar İçin Bir Metodolojiye Doğru", (Der.) Çakır, S. ve Akgökçe, N., *Kadın Araştırmalarında Yöntem*, İstanbul, Sel Yay., s. 48-64.

Millas, H. (1999) *Türk ve Yunan Romanlarında "Öteki" ve Kimlik*, İstanbul, İletişim.

Halide Edib Adıvar'ın "Tarih Dışında" Bırakılan Metinlerini Tarihselleştirmek[1]

Fatih Altuğ

Halide Edib Adıvar'ın (1884-1964) ilk iki kurmaca metninin, *Çingene Kızı* ve *Heyula*'nın Halide Edib'in metinleri değerlendirilirken, edebiyat ve kültür tarihi içerisinde konumlandırılırken devre dışı bırakıldığı görülmektedir. Halide Edib'in 15 yaşında yayımladığı ama tamamlayamadığı *Çingene Kızı* romanı 5 Ekim 1899-26 Temmuz 1900 tarihleri arasında 20 parçada *Hanımlara Mahsus Gazete*'de tefrika edilirken, 1904-1905 civarında 20-21 yaşlarındayken tamamladığı ancak 1909 yılında *Musavver Muhit* dergisinde tefrika edebildiği *Heyula* ise yazarın bütün halinde yayımladığı ilk kurmaca metnidir. Bu iki

1. Bu makale TÜBİTAK tarafından desteklenen 'Türk Edebiyatında Tefrika Roman Tarihi (1831-1928) projesi (Proje no: 113K497) kapsamında yazılmıştır.

eserden *Çingene Kızı* ancak İmren Gece Özbey'in Aralık 2017'de yayımlanan çevirisiyle dolaşıma girerken Heyula'nın yalnızca dil içi çevirisi yapılmış, İnci Enginün 1974 yılında günümüz Türkçesine uyarlamıştır.[2] Her iki metnin de hâlâ orijinal hali Latin harfleriyle edebiyat kamusuna sunulmuş değildir, İnci Enginün'ün dil içi çevirisi de sahaflar dışında dolaşımda değildir. Dolayısıyla bu metinler, Halide Edib'i edebiyat tarihinde konumlandırırken ya da yazarın edebiyatını belirli bir tarihsellik içerisinde oluştururken ya değerlendirme dışına bırakılmış ya da Halide Edib edebiyatının "acemilik" kıyısına sürüklenmiştir.

Bu iki metnin, Halide Edib çalışmalarında dışarıda ya da kıyıda bırakılmasından daha önemlisi, Halide Edib'in bu metinlerde kurduğu kadın deneyimlerinin de belirli bir *tarih-dışılıkla* kayıtlı olmasıdır. Yazarın ilk iki kurmaca metni, bambaşka bağlamlarda da olsa dışlamanın şiddetine maruz kalmış, gündelikliğin, tarihselliğin ve medeniliğin kıyısına sürüklenmiş, söylemsel ve maddi pratiklerle vahşilik, delilik ve *insan-dışılıkla* donatılmış iki kadının hikâyesi olarak kurulmuştur. *Çingene Kızı*'nda bu durum ismi bile belirtilmeyen bir Roman kızının "medenileştirilme" projesi çerçevesinde icra edilirken *Heyula*'da ise söz konusu olan Selma adında genç bir kadının ilk bakışta histerikleştirilmesi, son tahlilde ise hipnotizma aracılığıyla iradesizleştirilmesinin hikâyesidir. Bu makalede her iki metinde de işleyen bu dışlamanın anlamını tartışmaya çalışacağım.

İlk olarak *Çingene Kızı*'na odaklanalım: Her ne kadar yarım kalmış olması metni konumlandırmamızı zorlaştırsa da mevcut hali de romanın gidişatına dair önemli içerimlere sahiptir. "Küçük Çingene", "Rica", "Muvaffakiyet", "Rıfkı'nın Teklifi", "Çingenenin Yeni Odası" bölümlerinden oluşan romanda zengin bir genç kız bir Roman çocuğunu dilenci annesinden satın alır ve halası ve kuzeni ile birlikte yaşadığı köşke getirir. Roman kızının romandaki ilk görünümü yüzünün sonsuz değişkenlik kabiliyeti ve "ancak bir maymunda görülen çeviklik" ile nitelenir. Anlatıcının tabiriyle "küçük kirli yüzünü", "pis esmer çehresini"[3]

2. İmren Gece Özbey, "Halide Edib Adıvar'ın İlk Roman Teşebbüsü: *Çingene Kızı*", İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, 57 (Aralık 2017): 118-131. Halide Edib Adıvar, *Kerim Usta'nın Oğlu / Heyula*, hazırlayan ve sadeleştiren İnci Enginün, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1974.

3. Halide Edib Adıvar [Halide], "Çingene Kızı", *Hanımlara Mahsus Gazete*, 231/29, 23 Eylül 1315 [5 Ekim 1899], 5, Özbey, 118.

iyi bir oyuncu gibi halden hale sokarak insanların acımasını, şefkâtini celp eden bu küçük kızı sarsan, oyununu kesintiye uğratan şey bir karşılaşmadır. Güzide'nin hiçbir oyuna gelmeyen "iri gözleri" küçük kızı "olduğu yerde mıhlar."[4] İnsan tabiatının zayıf noktalarını "çingenevari" bir şekilde iyice bilen bu küçük kızın zihni sonsuz bir hile makinesi olarak işlemektedir; ancak Güzide'nin hiçbir oyuna gelmeyen ve her türlü mukavemeti kıran bakışıyla karşılaştığında âcizleşmiştir. Güzelliğin ve çirkinliğin ötesinde bir cazibeyle donatılmış olan Güzide'nin gücü yalnızca bakışında saklı değildir, küçük kızı annesinden satın alarak kendi medenileştirme projesini gerçekleştirmeye hemen koyulmuştur.

Roman bu başlangıcıyla akla Ahmet Mithat'ın 1886'da yayımlanan romanı *Çingene*'yi[5] getirmektedir. Şems Hikmet adlı bir gencin seçtiği bir Roman kızını medenileştirerek kendisine uygun bir eş yaratma sürecini anlatan roman hüsranla sona erer. Romanların özü gereği aşılanmaya, dönüştürülmeye, biçimlendirilmeye kapalı olduğu, görünüşteki sonsuz uyum kabiliyetleriyle aslında kendilerini sakladıklarını iddia eden Rakım adındaki eniştenin fikirlerinin metnin anlatı otoritesi tarafından da benimsenmesiyle Şems Hikmet'in projesi akim kalır. Anlatıcıya göre belki yüz yıl sonra farkların silinip "insanlığın" temel değer olduğu bir toplumsal model gerçekleşirse Romanlar da ehlileşebilir. Romandaki kişilerden Hindistan kökenli Selimcan'ın yaklaşımında Romanlar en madun topluluktur. Toplumsal temsil mekanizmalarının neredeyse kıyısında kalacak kadar dışındadır. Romanları zelilleştiren bir söylemle konuşan Selimcan'a göre Romanların asli "levs"i/kiri onları insanlığın sınırına yerleştirir.[6]

Selimcan'ın karşı fikirlerine rağmen Şems Hikmet dindarlaştırma yoluyla Romanların medenileşebileceğine inanmaktadır. Onun için başka topluluklar dönüştürülebilir ve biçimlendirilebilir varlıklardır. Tarihin çizgisel akışı içerisinde, ileride olanlar, geride kalanları kendilerine çeker. Şu sözler Şems Hikmet'in zihin dünyasını özetler:

4. A.g.y., 5, Özbey, 119.
5. Ahmet Mithat Efendi, "Çingene" [1886], *Letaif-i Rivayat*, Çağrı Yay., İstanbul.
6. Fatih Altuğ, "19. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatında İmparatorluk, Medeniyet, Yerlilik, Yaban(cı)lık ve Din", *Tanzimat ve Edebiyat:Osmanlı İstanbulu'nda Modern Edebi Kültür*, Haz. Mehmet Fatih Uslu, Fatih Altuğ, İş Bankası Yay., İstanbul, 104.

> Aziz üstadım, "Ağaç yaş iken eğilir" derler ki vakıa dürubdandır. Lâkin terakkiyat-ı sanaiye kuru ağacı da ıslatıp ateşe göstermek suretiyle eğmek, bükmek imkânını bulmuştur. Hele istim ile ısıtılıp ısıtıldıktan sonra en kalın direkler bile eğiliyor. Ağacın terbiyesi hususundaki terakkiye mütenasip olarak bir de terbiye-i insaniye terakkisi tasavvur olunur ise o zaman yalnız "Ağaç yaş iken eğilir" demekle iktifa etmeyiz. "Her ağaç her zaman eğilebilir" diye terbiye hususundaki kudretimizle iftihar ederiz.[7]

Çevresindekiler "Çingeneleri Çingeneliğinden kurtarmak imkânsızdır" fikrindeyken Şems Hikmet kendi projesini gerçekleştirmeye koyulur. Roman kızı Ziba, bu projenin nesnesi olur: "Fakat bendeki sevda bu kızı terbiye ve talim sevdasıdır. Bir yabani ağaca bir aşı vurarak badehu o elimle yetiştirdiğim meyveyi dermek ve işte böyle bir mesai-perverane murada ermek istiyorum."[8] Şems Hikmet, projesinin başarıya ulaştığını düşünmekte ve hem medeni bir Romanı hem de ideal eşini yaratmakta iken eniştesinin müdahalesi metni kesintiye uğratır. Enişteye göre terbiye özseldir, Romanlar özü gereği medenileşmeye ve terbiyeye kapalıdır. "Her şeyin bir yabanisi, bir ehlisi olduğu gibi insanların yabanisi de Çingenelerdir."[9] Şems Hikmet için her varlıkta ehlilik potansiyeli vardır, ehlilik ve yabanilik zorunlu ve kaçınılmaz nitelikler değildir. Bu potansiyele inanmayan Rakım, ehlileşmenin ehlileştirenin gerçekten ehlilik potansiyeli olanı keşfetmesiyle mümkün olduğunu iddia eder. Hayvanlar âlemi bu noktada bir model olarak öne sürülür: Kedi ve köpek ehlileşirken kaplan ve kurt ehlileşememektedir. Şems Hikmet, aşı ve melezlenmeyle her bitki ve hayvanın melezleşebildiğini ifade ederek itiraz eder. Bu modelde, terbiye de bir nevi insanın yabani insana yaptığı bir aşıdır.[10] Ancak metnin anlatıcısı, metnin başından beri temel odaklayıcısı olan Şems Hikmet'in değil de Rakım'ın temsil ettiği pozisyonun tarafını tutar ve *Çingene* bir medenileştirme ve ehlileştirme girişiminin başarısızlığı hikâyesi olarak vücut bulur. Ahmet Mithat'ın metninin Romanlıkla ilgili tartışması, Romanlığı insan ve hayvanın arasında bir sınıra koyan, medenilikle vahşilik arasındaki geçiş

7. Ahmet Mithat, 455.
8. Ahmet Mithat, 471.
9. Ahmet Mithat, 487.
10. Altuğ, 106-7.

kabiliyetlerini tartışmaya varan ve son tahlilde mevcut tarihsel koşullar içerisinde Romanların medenileşmesini imkânsız gören bir yaklaşıma sahiptir.

Peki Halide Edib'in *Çingene Kızı* ile Ahmet Mithat'ın *Çingene*'si arasında nasıl bir ilişki vardır? Halide Edib'in 1897'de John Abbot'un *The Mother in The Home* kitabını *Mâder* adıyla çevirmek suretiyle yayın dünyasına girmesinin ardından Ahmet Mithat, kitabı ve çevirmenini tanıtan "Muharrerât-ı Osmâniyye'ye Bir Lâhika" başlıklı bir yazı yazmıştır. Önce *Tercüman-ı Hakikat*'te çıkan yazı sonra *Hanımlara Mahsus Gazete*'de de yayımlanır.[11] Ahmet Mithat aynı zamanda Halide Edib'in babası Edib Bey ile de yakındır.[12] Bu bilgiler, dönemin en popüler yazarı olarak zaten bilinen Ahmet Mithat'la Halide Edib'in doğrudan temas noktalarını göstermektedir. Dolayısıyla Halide Edib'in Ahmet Mithat'ın *Çingene*'sinden haberdar olma ihtimali çok yüksektir.

İki metni birlikte ele aldığımızda *Çingene Kızı*'nı Ahmet Mithat'ın *Çingene*'sinin yeniden yazımı olarak düşünebiliriz. Halide Edib, romantik aşkla bezenmiş bir medenileştirme projesinin cinsiyet kodlarını değiştirmiş, genç bir kadını medenileştirici rolüne büründürmüştür. Her iki metinde de temel tartışma konusu Romanların tarihin ve medeniyetin "ilerleyişi"nin içinde olup olmadığı meselesidir. Ahmet Mithat'ın romanında Romanlığa o günün tarihsel koşulları tarafından içerilemeyen, tabi kılınamayan bir özsellik atfedilmişken Halide Edib'in romanında Güzide Romanlığı ve Roman kızını şimdinin tarihselliğine sokmaya çalışmakta kuzeni Rıfkı ise Romanların kökenlerinin, milliyetlerinin belirsizliğini ve "Çingenelik mayası"nı örnek göstererek bu projeye inanmamaktadır. Güzide küçük kızın milliyetini silmeden medenileştirmeyi uygun görmektedir. Terbiye süreci boyunca ortaya çıkan küçük kızın "kusur"ları Güzide tarafından kızın milliyetine değil yetişme koşullarına bağlanmaktadır. Tefrikanın tam da yarım kaldığı yerde hem küçük kızın hem de Güzide'nin birbirine sevgisinin artışına şahit olunurken romanın gidişatının nasıl olacağını tam anlamıyla bilmek mümkün değil. Acaba Güzide, Rıfkı ve halanın Romanlığa dair tasavvurları ne

11. Ahmet Mithat Efendi, "Muharrerât-ı Osmaniyye'ye Bir Lâhika", *Hanımlara Mahsus Gazete* 134, 16 Teşrin-i Evvel 1313 [28 Ekim 1897], 5.
12. Ahmet Mithat ve Halide Edib'in bağlantıları ile iki metnin paralellikleri için bkz. Özbey, 111-118.

şekilde değişecek, küçük kızla girilen tecrübe ne türden yeni imkânlar ve gerilimler doğuracaktır? Metin tamamlanabilmiş olsaydı Halide Edib'in Ahmet Mithat'ı yeniden yazımının dinamikleri, genç kadın yazarın dönemin edebi otoritesini ne şekilde temellük ettiği, benimseyip reddettiği çok daha iyi anlaşılabilirdi.

Ancak bu iki yazarı Romanlık konusunda yazmaya iten koşullar nelerdir? Ne olmuştur da 1886 ve 1899'da bir Roman kızının medenileştirmesini tematize eden iki roman yazılmıştır. Bu durumun dünya edebiyatında Romanlığın popülerleşmesi gibi edebiyat içi nedenleri olsa da Faika Çelik'in doktora çalışmasının[13] gösterdiği gibi özellikle 1880'lerden sonra Osmanlı merkezi yönetiminin kolonyal ve oryantalist söyleme ve pratiklere başvurarak Romanları medenileştirme, yönetme ve denetleme girişimlerine hız verdiği görülmektedir. Muallim Sadi Efendi'nin 1892 yılında yazdığı Romanlar hakkındaki layihanın söylemi ile Ahmet Mithat ve Halide Edib'in metinlerinin içerisinde sürdürülen tartışma birçok bakımdan akrabadır. Dolayısıyla Romanların tarihselliğin ne derece içerisinde olduğunu mesele edinen bu iki romanın politik ve edebi tutumlarını dönemin tarihselliği içerisinde düşünmek anlamlı olacaktır.

Faika Çelik'e göre geç dönem Osmanlı yönetimi Müslüman Romanları üç şekilde medenileştirmeye çalışmıştır: İnançlarını "doğru yola" yönelterek, hayat tarzlarını düzelterek ve hukuki statülerini geliştirerek. Bu dönemde Roman mahallelerine imamlar atanmış, yeni tarzda okullar yapılmıştır.[14] Serez'de lise öğretmeni olan Muallim Sadi Efendi'nin layihası bu bakımdan dönemin bürokratlarının meseleye bakış tarzını temsil edicidir. Muallim Sadi, Müslüman Romanların müphemiyet yaratan farklarını silerek onları ümmetin içine dahil etmeyi amaçlamaktadır. İslami açıdan eğitilirlerse onlar da kolaylıkla "bizim gibi" medeni olabilir.[15] Romanlar halihazırda diğer ahalide hem merhamet hem de iğrenme, sakınma hislerini doğurmaktadır. Sadi'nin söyleminde yalnızca Romanlara yönelik hisler değil, Romanların kökenleri de müphemiyetle kuşatılmıştır. Her ne

13. Faika Çelik, "Community in Motion: Gypsies in Ottoman State Policy, Public Morality and Sharia Court of Üsküdar, 1530s-1580s." Danışmanı Üner Turgay, McGill University.
14. Çelik, 398.
15. Çelik, 399.

kadar Romanlığı türdeş bir kategori olarak görmese de Sadi'nin suça bulaşmış Romanlar ve suçun nedenlerine dair analizleri de vardır layihada. Bu minvalde özellikle her iki romanın konusu olan Roman kızlarına dikkat çeker. Roman kızları aldatıcılıkları, hilekârlıkları ve işveleriyle öne çıkarılır: "Sakinen hayme-i sefahat olan duhteran-ı Kıbtiyân kendilerine mahsus bir nev'-i 'işve-i behferıyane ile sade-dilân-ı memleketi 'ayş ü nuşa alıştırmak ve şehvet-perestanın elinde avucunda bulunanı sefahatle yiyip bitirmek mesleğinde fevkalade bir maharet-i mel'anetkâraneye malikdirler."[16] Sadi için Romanlar okuma yazma bilmemekle birlikte yeterince "din u devlet", "İslamiyet" ve "insaniyet" telakkilerine de sahip değildir.[17] Eğitim yoluyla bu topluluk medenileştirildiği takdirde hem dindarlaşacak, hem toplumdaki suç oranı azalacak, hem de Protestan misyonerlerinin devlet için zararlı muhtemel Hıristiyanlaştırma faaliyetleri karşısında önlem alınmış olacaktır.

Geç dönem Osmanlı yönetiminin Muallim Sadi örneğinde ortaya çıkan Roman temsili, Ahmet Mithat ve Halide Edib'in metinleriyle süreklilik içerisindedir. Romanlarda ortaya konan Romanlığın özü, dinle bağı, kadınlık algısı, suçla ilişkisi, medeniyete mesafesi gibi meseleler Osmanlı yönetiminin Çingeneliğe atfettiği muğlaklıklardan ve niteliklerden beslenerek edebileştirilmiştir. Tarihin ve insanlığın dışına itilmiş Romanları belirli bir medenilik modeline indirgeyerek içerme çabasının barındırdığı çift yönlü dinamikler, merhamet ve çekinme, arzu ve iğrenme gerilimleri dönemin edebi metinlerini de katetmektedir. Devletin Roman meselesini yönetme tarzı ile edebi metinlerin Romanların medenileştirilmesi izleğini işle(t)me tarzı birbirini keserek birbirine eklemlenmektedir.

Bu anlamda bitmemiş bir metin olan *Çingene Kızı*, bir yandan Ahmet Mithat'ın *Çingene*'sinin yeniden yazımı olarak diğer yandan dönemin politik ve kültürel bağlamının iz bıraktığı, paralelleştiği bir metin olarak dikkat çekmektedir. Ancak yarım kaldığı için romanın anlatı otoritesinin ne yöne savrulacağı, nasıl toparlanacağı tam anlamıyla belirlenememektedir.

1909'da yayımlanan *Heyula*'ya geldiğimizde ise bambaşka bir sınıfsal ve kültürel bağlamla karşılaşırız. Halide Edib'in *Heyula*'nın

16. Muallim Sadi'den aktaran Çelik 405-6.
17. Çelik, 407.

hemen ardından yayımladığı *Raik'in Annesi* (1909), *Seviye Talip* (1910), *Handan* (1912) ve *Son Eseri* (1913) gibi romanlarda da olduğu gibi olayların içindeki bir erkek anlatıcı tarafından bir kadına odaklanılarak anlatılan bu roman yedi bölümden oluşmaktadır. Heyulanın sözlük anlamında içerilen üç tanım romanı konumlandırmak için önemlidir. "Ürkütücü hayal" ve "ne olduğu anlaşılmayan şekli belirsiz büyük şey" anlamlarına gelen kelimenin üçüncü ve felsefi anlamı ise "kendisinden her şeyin var edildiği, kendisinde varlıkların suretleri zâhir olan ilk prensip, ilk cevher, ilk madde"dir.[18] Selma'nın romanın anlatıcısı Ziya'ya ilk görünümünde, heyulanın belirsizlik anlamı ön plandadır. Tiyatro çıkışlarında ya da Fenerbahçe parkında uzaktan gördüğü ve adını bilmediği müphem ve gizemli bir kadındır Selma. Bu açılışta Ziya, Selma'yı maddiliğinden soyarak ruhanileştirip yüceltir. Selma tahlile gelmez, temsil edilemez ruhani bir varlık gibidir. İnsanlıktan yüksektir, insanlar onu düşündüklerini bilmeden onu düşünürler. Zihni perişan eder. Ancak Selma'nın ruhani yüzü, "kırmızı kalın dudakları", "beyaz dişleri" ile birden canlanır, vücuda bürünür. Bir bütün olarak yüzü ruhaniliğe yakınken dudaklarıyla, dişleriyle bedenselleşir. Son tahlilde Selma, Ziya için sıradan insanlar aleminde, gündelikliğin içerisinde konumlandırılamayan bedensellikle ruhanilik arasında bir heyuladır:

> Şimdi anladım ki halk onun dilberliğini anlamaktan âciz idiler. Tahlil edilemeyen, insanlıktan yüksek geçici hisler karşısında olduğu gibi o çehreye tesadüf edince düşünüyorlardı. Düşündüklerini bilmeden düşündüren şeyi anlamayarak düşünüyorlardı. Eğer gözlerim benim şu alık bakışıma karşı zihni perişan edici bir tebessüme ilişmeye idi istiğraktan kurtulamayacaktım. Çehrenin ruhaniliği ile bütün bütün zıt olan kırmızı kalın dudakları, beyaz dişleri haris bir kadın ağzı onun bir rüya perisi olmayıp canlı bir kadın olduğunu anlatıyordu. Mamafih bu hakikatle ancak ona takarrüb edebildiğimi hissettim. Az zaman içinde kalbimdeki yalnızlığın yerine kendimden daha çok âlî, bütün ruhu ısıtıcı bir hissin kâim olduğunu duyuyor ve bu yeni zevke tapınmak istiyordum, artık bu kere bu çehreyi görmekle mahkûmiyet-i ademden kurtulmuştum. Hayatımı vücudumu hizmetine sarf edecek sonra onu sevmek için hayatı da kısa görerek ebediyet arzuları uyandıracak bir varlığa gördüm ki tesadüf etmiştim.[19]

18. Kubbealtı Lugatı, "Heyula", http://www.kubbealtilugati.com/sonuclar.aspx?km=heyula&mi=0.
19. Halide Edip Adıvar [Halide Salih], "Heyula", *Musavver Muhit*, 14, 29 Kânun-ı Sani 1324 [11 Şubat 1909], 223-4.

Okul arkadaşı Haşim ile Fenerbahçe'de karşılaşması ve adını bilmediği gizemli kadının arkadaşının eşi Selma olduğunu öğrenmesiyle Selma tekrar gündeliğin alanına girmiş gibidir. Artık Ziya düzenli ziyaretlerle Haşim ve Selma'yı görmektedir. Ancak bu sefer Selma karşımıza heyulanın ilk anlamıyla, ürkütücülüğüyle, neredeyse hayale benzeyen silinmiş varlığıyla çıkar. İdealize edilen, yüceltilen arzu "nesne"si, bu sefer tekinsizleştirilmekte ve sıradan insanların arasında dolaşan ama bu dünyaya ait olmayan, bu dünyayı huzursuz eden bir varlığa dönüşmektedir. Aynı zamanda musikiye meraklı olan bu kadın, kocası Haşim tarafından sinir hastalıkları ve psikoloji bilimi açısından özel bir vaka olarak kodlanmaktadır. Haşim ve diğer insanların gözünde Selma bir histeri numunesidir.

Ziya'yı bu dünyayı aşan bir deneyime sürükleyen başlangıçtaki kadın, Selma adıyla bilindiğinde bu sefer uyku saçmakta, mahmurluk, hüzün ve gam yaymaktadır. Ziya, Selma'nın "gayrıtabii" tavırlarından korkmaktadır ama aynı zamanda bu tavırlar onu cezbetmektedir de. Deli olup olmadığından bir anlık şüphe ettiği Selma, kocası Haşim tarafından şöyle betimlenir: "Acîb bir asabî hastalık, arada buhranlar gelir, onu müteakip böyle heyula gibi dolaşır, bizi görmez gibidir. Etrafındakilerden bihaberdir, geçtiği vakit pek tabiîdir."[20]

Bu açıdan Fatma Aliye ve Ahmet Mithat'ın ortak yazdığı 1891 tarihli *Hayal ve Hakikat*'le[21] akrabalık kurmaktadır *Heyula*. 19. yüzyıl sonu Osmanlı edebiyatının da suç ortağı ya da sorgulayıcısı olduğu histerik kadın söylemi yeniden üretiliyordur. Anlık duygulanmaların, uzun süreli içine kapanıklığın ardından gelen beklenmedik açılmaların gerçekleştiği istikrarsız bir alan olarak kurulmaktadır, kurmacalaştırılmaktadır Selma'nın bedeni. Selma'nın lakaytlığı, dış dünyadan apayrı bu yeni varoluşu Ziya'yı bir yandan eskisi gibi cezbetmektedir, diğer yandan tedirgin etmekte, korkutmaktadır. Merak ve endişe ile Selma'nın asabiyet ve delilikle bağlantılandırılan haline eşlik etmektedir Ziya. Kocasının aldırışsız bir şekilde ve içsel bir zaafla nitelendirdiği Selma'nın deliliğinin kaynağında, Ziya'ya göre dışsal etkenler olsa gerektir. Selma hayallerinin zevali ve emellerinin hiçliği

20. Halide Edip Adıvar [Halide Salih], "Heyula", *Musavver Muhit*, 15, 5 Şubat 1324 [18 Şubat 1909], 238.
21. Ahmet Mithat - Fatma Aliye, *Hayal ve Hakikat*, Everest Yay., İstanbul, 2015.

karşısında ezilmiş olsa gerektir ki böyle bir şekilde içe ve deliliğe dönmüş olsun.[22]

Selma'nın dünyeviliğini metin boyunca vurgulayan en önemli öğelerden biri kırmızı dudaklarıdır. Ziya, kadının solgun ve hastalıklı görünümüne rağmen "kırmızı dolgun dudakları"nın tüm gayrıtabiiliğini sarsan bir niteliğe sahip olduğunu düşünmektedir. Eşinin aşırı derecede "hayal-perver" olduğunu düşünen Haşim de Selma'nın solgunluğuyla münavebeli bir şekilde hissedilen cazibesinden etkilenmiştir. Her iki erkeğin tekinsizliğini de tecrübe ederek arzuladığı Selma'ya Haşim ilgisini çabuk kaybetmiştir. Ama bu arzu hâlâ canlı iken onun yaşadığı deneyimde de Selma zıtlıklarla donatılmış bir müphemlikte sunulmaktadır. Evlilikleri ilerledikçe Selma "âteşîn, çılgın bir hayat"tan[23] uzaklaşıp kederlenmekte, sebepsiz ağlamalara meyletmekte ve asabi buhranlara maruz kalmaktadır. Ancak kendi başına kaldığında yumuşak huylu olmaktadır, kocası dahil herhangi bir sosyallik onu tekrar asabi kılmaktadır.

Haşim'in gözünden anlatılan Selma, önce Ziya'da husumet uyandırmıştır; ancak Selma ve Ziya'nın ortak tecrübesi kurulmaya başladıkça bu duygu dostluğa evrilir. Musiki üzerinden kurulan bir sohbet vesilesiyle Ziya ile Selma yakınlaşmıştır; ancak bu, Selma'nın cinsiyetsizleştirilmesi aracılığıyla olmuştur. O tekinsiz, müphem ve hâlden hâle giren Selma, bu sohbet esnasında önsezili, içgüdüleri güçlü bir yoldaşa, dosta dönüşmüştür: "Âlemin bigâne kaldığı efkârımı ihtisasatımı bu kadın ince bir sevk-i tabiî ile sezmiş haberim olmaksızın kendisine kalbimi açtırmış idi."[24] Ancak Haşim geldiğinde Selma yine değişir, karı koca arasında derin bir uçurum vardır. Ziya bu farkı kadınlığın muammalı oluşuna atfederek özetler.

Selma ve Ziya'nın arkadaşlığı ilerledikçe Ziya'nın eski heyecanlı titreyişleri ortadan kaybolurken Selma'nın da buhranları azalmaktadır. Buhransız Selma "[n]e ince ressam, insanları nasıl bütün nikâtıyla bilebilir, bununla beraber ne güzide şairdi. Hayalin ne düşünülmez eşkâlini bilir, ne anlatılmaz heveslerini sesinin bir tenevvü'ü, nazarının biraz değişikliği ile ihsas ederdi."[25]

22. Halide Edip Adıvar, a.g.y., 238.
23. A.g.y., 239.
24. A.g.y., 240.
25. A.g.y., 240.

Bahar geldiğinde Selma yine eski asabi haline döner, bakışları uzaklara yönelir, bilinmeyen bir âlemde gibidir. Bu durumlarda Ziya da hayal kırıklığına uğrar ve umutsuzlaşır: "Pek bir ucundan gördüğüm bu kadının o güzide âlemi bana birdenbire örtülmüş idi. Onun mahremiyetinden mahrum olalı, âlemi onun gözleriyle görmeyeli ne kadar cansız; kalbim o nazarlarla yıkanmayalı ne kadar bârid ve karanlık!"[26] Selma'nın krizli bir ânına eşlik etmesiyle Ziya yine ona karşı sorumluluk hisseder. Selma, kesik kesik ağlamaları, bağlantısız fikirleri ve sayıklamalı söyleyişleri ile bir başkasının etkisinde olduğunu ima eden tarzda davranmaktadır. "Hayır artık itaat etmeyeceğim. Nefesinde ölüm rüzgârı var, ruhumu donduruyor. Dur, niçin bakıyorsun, yeşil noktaların deliyor, bakıyor. Görmüyorum, temin ederim kimseyi görmüyorum, mahkûm, zelil ..."[27] şeklinde sayıklarken Selma "bütün varlığını paçavraya döndüren"[28] ruhsal bir savaşın sonrasında can çekişmekte gibidir. Sayıklamaların arasında Selma'nın iradesini esir eden bir erkeğin geçtiğini duysa da Ziya bu erkeğin büyük ihtimalle sanrı olduğunu düşünmektedir. Selma'nın krizinin şiddetlendiği ve Ziya'nın refakat ettiği bu kısımlar Halide Edib'in *Handan* romanındaki Handan ve Refik Cemal ilişkisinin provası gibidir.

Selma'nın hayatında başka bir erkeğin varlığı ihtimali Ziya'nın sükunete ulaşmış halini tekrar dalgalandırır. Selma'ya duyduğu aşk, başka bir erkeğin varlığı ve manevi ve fiziksel yakınlıklarının özel bir anlamı olup olmadığı meselesi ile daha bulanıklaşır ve "gayz" ve "kin" duyguları ile karışır:

> Fakat hafızam asabım onun yumuşak ellerinin şefkâtten fazla bir hararetle başımı kendisine doğru çektiğine beni ikna etmek istiyor. Ya başkasını seviyor da bir dakikalık tahlil edilemeyen bir zaafla bana karşı kalbi atmışsa! Beni sevmediği hâlde bana muhabbetin zehr-alûd vecdini sızdırıp da beni teb'îd büyük gadr olmaz mı? İşte bunları düşünerek o kadar parçalanıyor, o kadar çıldırıyor harap oluyordum ki benliğimin en gizli mesammatına nüfuz eden bu mahluka karşı gayzlar, kinler duyuyordum.[29]

26. Halide Edip Adıvar [Halide Salih], "Heyula", *Musavver Muhit*, 16, 12 Şubat 1324 [25 Şubat 1909], 255.
27. A.g.y., 256.
28. A.g.y., 256.
29. Halide Edip Adıvar [Halide Salih], "Heyula", Musavver Muhit, 17, 17 Şubat 1324 [2 Mart 1909], 272.

Ziya, arzusunun yapıcı ve yıkıcı boyutları arasında mekik dokumaktadır. Sakinlik ansızın şiddet arzusuna, sonra yine ansızın merhamete dönüşebilmektedir. Selma'yı zihnindeki bir temsile indirgeyemeyen Ziya bir yandan Selma'ya zarar vermek istemektedir: "Gözleri o kadar tabiî, tavrı o kadar masumane idi ki ta yüreğimden tuğyan eden bir tehevvürle onun anlaşılmayan nazarlarını, mühlik başını duvarlara çarpmak istiyordum. Selma bir aktris mi?"[30] Diğer yandan bu türden ithamların ancak kalbi "katmerleşmiş, kararmış" bir kişi tarafından yapılabileceğini düşünerek girdiği bu krizli hâlden pişmanlık duymaktadır.

Metnin bu kısımlarında yavaş yavaş histeri söyleminden ayrılık gerçekleşmektedir. Selma'nın psikosomatik davranışları dışsal bir etkenle, yavaş yavaş aile dostları Şahap'la ilişkilendirilmektedir. Şahap'ın Selma üzerindeki etkisini keşfe çıkarken Ziya da buna benzer bir etkiyi yaşar. Aslında heykeltıraş olan Şahap'ın Selma'ya viyolonsel çaldığı köşke doğru ilerlerken Ziya, aydınlıkla karanlığın iç içe geçtiği, kendisinin ve Selma yarı aydınlanıp yarı karardığı tekinsiz bir atmosferde Selma'nın hastalığının hakikatine doğru ilerlemektedir:

> Selma'ya soluk fakat bir ak bir mailik veren kamerin nerede olduğunu göremiyordum yalnız böğürtlenlerin yolu der-aguş edercesine eğildiği, sık yaprakların üstünden Selma'ya yapışan incir ağaçlarının kuru zirvelerinden gümüşî şuaat kırık taşların üzerinde ince ziyadar izler uzatıyordu. Ben nurani küçük pertevlere basar iken böğürtlen diplerine toplanan esrarlı zulmetten periler çıkıp gecenin müphem sedalarıyla hem-ahenk raks edecekler zannediyordum. Nim-karanlık yolun serin, gizli manasının içinde kendimi kaybederek, kanımda kaynayan, lübbümü ezeli acılarla çekip götüren hissi unutmak istiyordum.[31]

Yarı karanlığın içerisinde ilerlerken Selma'nın hakikati de yavaş yavaş aydınlanacaktır. Ziya gözünden anlatıcı Şahap'ın çaldığı Schumann'ın *Reverie*'sinin, Chopin'in *19. Noktürnü*'nün uyandırdığı duygulanımları aktarmaktadır.[32] Ziya'nın, Şahap'la Selma'yı görebileceği ve duyabileceği noktaya geldiğinde aktardığı haller de sözden çok duygu ve etki yüklüdür. İnsani duyguların

30. A.g.y., 272.
31. Halide Edip Adıvar [Halide Salih], "Heyula", *Musavver Muhit*, 18, 26 Şubat 1324 [9 Mart 1909], 287.
32. A.g.y., 287.

cisimleştiği bir mecra olarak müzik sustuğunda Şahap'ın Selma'ya söyledikleri de dar anlamıyla anlamın ötesindedir. Sanki sözün değil de sesin hareketini ve etkisini anlatıyordur Ziya:

> Şimdi o zebun, o yalvaran ağlayan yay, içine bir zebani saklanmış gibi bazı fitnekâr ince kurnaz nağmelerle, bazı muvaffakiyet-i habasetine gülen neşesiz soğuk kahkahalarla, bazı mütehevvir, mütehakkim çılgın bir faaliyetle titreyen sonra muhteşem, sanatkâr bir sükûnetle yavaş yavaş yok oluyordu.
> Bir saniye kadar bir sükûnet başladı, sonra kalın bir erkek sesi anlayamadığım fakat hiddete münazaaya benzer şeyler mırıldarken viyolonselin üzerinde kat'î, kırık darbelere benzer sesler dolaşıyordu.[33]

Böylelikle Ziya'nın duygulanımlarını da katederek Şahap'ın Selma üzerindeki etkisini sezinler ve hissederiz ancak bu etkinin asıl mahiyetini Ziya'nın gizlice edindiği Şahap-Selma mektuplaşmalarından anlarız. Selma bir histeri hastası değildir, Şahap'ın yaptığı hipnotizmanın etkisinde ona bağlı olarak yaşayan, iradesine el konulmuş biridir. Ziya'nın Haşim'in evine gelişiyle ve Selma'yla muhabbetlerinin tesisiyle bu hipnotizma zayıflamaya başlamıştır. Şahap Selma'nın iradesi üzerindeki hâkimiyetini yeniden kurmaya çalışmaktadır. Mektuplar okura ve Ziya'ya Selma'yı iradesizleştirme teşebbüsünün geçmişini ve şimdiki zamanını da vermektedir. Selma Ziya'dan etkilenmiştir; ancak onun kendisine neleri kimleri hatırlattığını çıkaramamaktadır. Yıllar geçtikçe temel zihinsel ve duygusal yetileri körelmektedir: "Her sene işte böyle hafızam, fikrim düşüncelerim kudretlerimden, parlaklıklarından bir şey kaybediyorlar daima daha donuk, daha karışık, acaba beni nerelere sevk ediyorsun Şahap! İhtisasatımın, idrakimin mecra-yı mihverini avucun içinde tartarken hakayık-ı hayatın fevkinde, ta göklere çıkan bir hükm-i hükümrânın var!"[34]

Şahap'ın Selma on yaşındayken onun baş ağrısını geçirmek maksadıyla girişmesine izin verilen hipnotizma tedavisi, yıllar boyunca Selma'nın zihnini atalete, vicdanını uyuşukluğa sevk etmiştir. Ancak Şahap'ın tek kurbanı Selma değildir. Selma'dan önce Selma'nın nişanlısı Rıfkı'yı ve sonra da kendi eşi olan Selma'nın teyzesini Paris'te öğrendiği hipnotizma yoluyla ölüme sürüklemiştir. Ziya, ilk aşkı Rıfkı'yı hatırlattığı için de Selma'ya iyi gelmektedir ancak Şahap'ın bilimsel/ruhsal tekniklerle donatılmış kötücüllüğü telkinlerine devam etmektedir.

33. A.g.y., 288.
34. Halide Edip Adıvar [Halide Salih], "Heyula", *Musavver Muhit*, 19, 5 Mart 1325 [18 Mart 1909], 304.

Ziya, Şahap'ın hipnotize ederek bile tam anlamıyla unutturamadığı bir hatırayı, yani Rıfkı'yı andırmasıyla hem de Selma'nın şimdiki zamanını bir nebze etkilemesiyle geleceğe dair umutlar beslese de Selma'nın Şahap'tan hamile olduğunun çıkması ve sonrasında sekiz aylık doğan bebeğin iki gün içerisinde ölümü ile işler çıkılmaz bir noktaya gelir. Bu noktada roman Ziya ve Selma'nın yeni durum içerisindeki konumlanışıyla sona erer. Ziya için Selma ile karşılaşma eski benliğini artık sürdüremez olmak demektir. Selma, Ziya'nın eski hükümlerini, kanaatlerini ve beğenilerini askıya alan hem şok hem de sürpriz olan bir olay gibidir. Dünya Selma ile birlikte yepyeni anlamlara bürünmüştür:

> Bütün hadisat-ı beşerde hususiyle dahili olanlarda olduğu gibi her defasında hüviyete bir şey ilâve edilir de menâzır ve hadisat-ı hariciyeye karşı nokta-i nazar değişir. Hayatımda bu vaka bir hatıra diye kalsa bile ben yani Ziya bütün bütün başka bir Ziya. Hayatın her tehevvülünde olduğu gibi kalpte açtığı yeni acı eskidikçe yalnız onu esbab-ı hikmetini değil bütün hayatı neşatı ve kahrı, nihayetsiz yoklukları ile istifhama başlamıştım. Düşünüyordum. Herkes de bana yine evvelki gibi lakırdı söylüyor, evvelki gibi bakıyor fakat ben bunları tarz-ı telakkide değişmiştim. Mesela tiyatroda, bundan bir sene evvelki hissimle oturmuyordum aynı parçaların manası değişmişti. Bazen böyle bila-ıztırab saatlerce dalıp düşünürken aynayı alır gözlerime, kendime uzun müddet bakardım. Zevahir-i hâlde yine eski sarışın, basit Ziya fakat ben o iki mâînin orta yerinde şimdiye kadar görmediğim, tanımadığım bir şey, bir lem'a vardı ki ona isim vermek istediğim, onu tahlile çalıştığım vakit gözümün önünde kocaman bir istifham işareti görüyordum.[35]

Artık Selma, Ziya için kelimenin üçüncü anlamıyla bir heyula olmuştur: "kendisinden her şeyin var edildiği, kendisinde varlıkların suretleri zâhir olan ilk prensip, ilk cevher, ilk madde". Selma, Ziya'nın hayatının tüm anlamını sarsıp yeniden düzenleyen bir ilkselliğe ve kökenselliğe kavuşmuştur. Ancak

35. Halide Edip Adıvar [Halide Salih], "Heyula", *Musavver Muhit*, 21, 19 Mart 1325 [1 Nisan 1909], 332.

ironik bir şekilde bu esnada Selma hayatiyetini kaybetmektedir. Gittikçe maddiliğinden soyunan varlıkla yokluk arasında kalmış bir heyulaya dönüşmektedir. Kızının iki günlük hayatının sona ermesinden sonra deliliğe sürüklenen Selma, bahçedeki tüm gülleri kızı Gülgûn sanmaktadır. Toplumsallığın ve aklın kıyısında ikamet eden Selma, ölü bebeğine ve tabiata sığınmıştır. Selma artık canlı bir iskelettir, görülen kişi Selma'nın gölgesidir:

> Artık bu canlı iskelet Selma değil, Selma'nın gölgesi, kendisi öldüğü, hayattan çekildiği hâlde ölemeyen kemikleri idi. Yoksa Selma'nın öteki âlemden solgun bir aksi mi? Ellerini yorgunca yanlarına bırakarak biraz bana baktı. Fakat Haşim'in dediği gibi gözlerinden anlayış çekilmiş; solmuş çukurlaşmış, siyah ağaçların gölgelendirdiği yosunlar arasından akar açık kurşunî bir nehrin ka'rına benziyordu. Evvelâ pek nazik fakat yuvarlakça olan çene sivrilmiş, çehre bütün hutûtunu kaybedecek kadar incelmiş, hele yanaklarına gayr-ı tabiî ölümsü bir sarılık çökmüştü. Evvelâ canlı bir ipek gibi alnına düşen bakır rengindeki saçlarından bile hayat çekilmiş. Hele onun vücuduna pek müstesna bir cazibe veren hutûtu bütün etleri ile erimiş kaybolmuş, göğsü vücudu bir tahta kadar düz ve yassı kalmıştı.
> Bütün bununla beraber insani açıdan o ziyadâr çehreden saçından bütün hüviyetiyle çekilerek yine kendisini hatırlatacak kadar zavallı bir gölge bırakması idi.[36]

Selma varlıktan gölgeliğe oradan da ölüme doğru giderken Ziya da tüm olanların, Selma'nın halinin ve harici âlemin altında ezilmekte, yokluğa, hiçliğe, ademe doğru yuvarlanmaktadır. Selma'nın huzuru ancak ölümle olacaktır:

> Büyük bir kamer yaprakların arasından onun beyaz çehresini şua ile okşuyordu. Yanaklarındaki o sarılık, çehresindeki o heyulalık zâil olmuş, ağzının etrafında hiçbir çizgi yok idi. Kapalı gözleri ile mütebessim ağzında o kadar rahat derin bir sükûnet, kamerin ziyasıyla parlayan alnında o kadar ağırlıktan azade ebedî bir uyku dolaşıyordu ki bila-ihtiyar yanına diz çöktüm eteklerini doldurduğu güller, hanımelleri, etrafına dökülmüş, yeni gelen gecenin ilk zulmetine tatlı temiz bir koku gönderiyorlardı. Selma'yı kucaklayarak köşke kadar götürdüm. Yatağının üstüne gülleri ile beraber uzattım göğsünün üstünde okşanmaktan koklanmaktan aşınmış mini mini Gülgûn'un gül kokulu gömleği vardı. Son buse-i vedâ'ı alnına bırakmaktan beni

36. A.g.y., 335.

> men eden o mini mini gömleği olduğu yere bıraktım. O münevver varlığı ertesi günü küçük Gülgûn'un yanında soğuk rutubetli muzlim topraklara hapsederek döndük.[37]

Böylelikle Selma'nın metnin başından beri sınırlarda dolaşan varlığı hayatının sınırını da aşarak ölümün alanına ulaşır. Varlıkla yokluk, görünürlükle görünmezlik, hakikatle sır arasında gidip gelen tekinsizlik ve arzu uyandırıcı Selma'nın yüceltilerek, aşağılanarak, uğursuzlaştırılarak, histerikleştirilerek, hipnotize edilerek silinen öznelliği metin ilerledikçe toplumsallığın ve aklın sınırlarına da sürülür. Tarihdışılaştıkça Selma doğallaşır ve bitkiselleşir. *Heyula* okura bir kadın bedeninin ve öznelliğinin söz konusu tarihsel ve toplumsal düzlemin sınırlarının nasıl da dışında olduğunu, Ziya'nın aşkına karşılık kocası Haşim'in kayıtsızlığı ve Şahap'ın tecavüzkâr iradesizleştirme çabası sonucunda nasıl da tek varlık alanının doğa olduğunu da gösterir. Fatma Aliye ve Ahmet Mithat'ın *Hayal ve Hakikat*'inde olduğu gibi doğa mutlak sığınak olamaz ve ölüm kaçınılmazlaşır.

O halde Halide Edib'in ilk iki metni; Roman kızı ya da orta üst sınıf kadın özelinde kadınlara yönelik dışlama söylem ve pratiklerini, iradelerini silme girişimlerini, medenilik, yabanlık ve doğallık söylemleriyle de harmanlayarak sunar. Çingene Kızı tamamlanmadığı için metnin ideolojik konumunu belirlemek zordur ama her hâlükârda onaylasın onaylamasın, içselleştirsin ya da itiraz etsin genç Halide Edib'in kadınların *tarihdışı*laştırılmasına yönelik dikkati ortadadır.

37. A.g.y., 336.

Kaynakça

Adıvar, Halide Edib [Halide]. "Çingene Kızı". *Hanımlara Mahsus Gazete*. 231/29-271/69, 23 Eylül 1315 [5 Ekim 1899] - 13 Temmuz 1316 [26 Temmuz 1900].

Adıvar, Halide Edip [Halide Salih]. "Heyula", *Musavver Muhit*, 14-21, 29 Kânun-ı Sani 1324 [11 Şubat 1909] - 19 Mart 1325 [1 Nisan 1909].

Adıvar, Halide Edib. *Kerim Usta'nın Oğlu / Heyula*, Hazırlayan ve sadeleştiren İnci Enginün, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1974.

Ahmet Mithat Efendi, "Çingene" [1886], *Letaif-i Rivayat*, Çağrı Yay., İstanbul.

Ahmet Mithat Efendi, "Muharrerât-ı Osmaniyye'ye Bir Lâhika", *Hanımlara Mahsus Gazete*, 134, 16 Teşrin-i Evvel 1313 [28 Ekim 1897], 5.

Ahmet Mithat - Fatma Aliye, *Hayal ve Hakikat*, Everest Yay., İstanbul, 2015.

Altuğ, Fatih. "19. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatında İmparatorluk, Medeniyet, Yerlilik, Yaban(cı)lık ve Din", *Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbulu'nda Modern Edebi Kültür*, Haz. Mehmet Fatih Uslu, Fatih Altuğ, İş Bankası Yay., İstanbul, s. 65-114.

Çelik, Faika. "Community in Motion: Gypsies in Ottoman State Policy, Public Morality and Sharia Court of Üsküdar, 1530s-1580s", Danışmanı Üner Turgay, McGill University.

Kubbealtı Lugatı. "Heyula", http://www.kubbealtilugati.com/sonuclar.aspx?km=heyula&mi=0.

Özbey, İmren Gece. "Halide Edib Adıvar'ın İlk Roman Teşebbüsü: Çingene Kızı". İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi. 57, Aralık 2017: 107-132.

Gayya Kuyusu'nda Bir Yazar: Emine Semiye

Ruken Alp

Emine Semiye, erkek-egemen sistemin sorgulanmasına olanak tanıyan romanı *Gayya Kuyusu*'nda bu anlayışın hâkim olduğu toplumsal yapının özelliklerini, iç dinamiklerini, çelişkilerini ve kadın-erkek ilişkilerindeki problemleri cesur bir biçimde gözler önüne serer. Erkek-egemen sistemin ahlak anlayışındaki problemleri sınıfsal konumları da dikkate alarak aktarır. Bu çalışmada Emine Semiye'nin *Gayya Kuyusu* isimli romanında toplumun dışladığı, değersiz gördüğü kadınlarla; onayladığı, değer verdiği kadınların nasıl temsil edildiği ve anlatıcının bu temsiller karşısında nasıl konumlandığı tartışılacaktır.[1]

1. Bu çalışma Mayıs 2014'te başlayan ve Mayıs 2017'de sona erecek olan "Türk Edebiyatında Tefrika Roman Tarihi (1831-1928)" başlıklı proje tarafından desteklenmiştir. (Proje no: 113K497). Proje web sayfası: http://tefrikaroman.ozyegin.edu.tr/

Dersaadet'te 1920 yılında tefrikalar halinde yayımlanan *Gayya Kuyusu*, 2014 yılında Latinize edilmiştir. Bu durumda romanda ele alınan konuların etkili olduğunu söylemek mümkündür. Romanda incelenecek konulara geçmeden önce 19. yüzyılda kadınların edebî üretim süreçlerindeki görünürlüklerine kısaca değinmek yerinde olur.

19. yüzyılın ikinci yarısı modernleşme çabası içinde olan Osmanlı toplumunun birçok açıdan değişmeye başladığı, değişimin bir bakıma zorunlu olduğu bir döneme işaret eder. Özellikle kadın hareketlerinde Osmanlı toplumunu ciddi bir biçimde etkileyecek gelişmeler olmuştur. Bu gelişmeler edebiyat alanında da etkisini göstermiş, kadın edebiyatçıların görünür olmasına olanak tanımıştır. Kadın edebiyatçılar süreli yayınlarda yer almaya başlamış kendileri de kadınlara yönelik dergiler çıkarmışlardır. Bu dergiler içerikleri itibariyle yayımlandıkları süreçte kadınların toplumsal yaşamdaki konumlarını, onlara yönelik beklenti ve rollerin neler olduğunu ortaya koymaktadır.

Osmanlı Devleti'nde kadınların sahip oldukları haklar, toplumda hâkim olan erkek-egemen yapının, İslami kuralların etkisiyle biçimlenmiştir. Kadınlar, erkek-egemen toplumsal yapının dayatmalarına ekonomik, sosyal, politik, hukukî ve ideolojik olarak her açıdan yoğun bir biçimde maruz kalmıştır. 19. yüzyılda modernleşme hareketleriyle birlikte kadınların toplumsal yaşamdaki konumları da sorgulanır bir nitelik almış ve bu yüzyılda kadın hareketleri önemli bir ivme kazanmıştır. Toplumsal yaşamda görünürlükleri artan kadınlar nispeten de olsa toplumsal yaşama aktif olarak katılmaya başlamış, kendilerini ifade etme olanağı bulmuşlardır. Ancak bu katılımın sınıfsal bir yönü olduğuna da değinmek gerekir. Değişim ağırlıklı olarak üst-orta sınıf ailelerden gelen, eğitim alma olanağı bulan kadınlar ekseninde yaşanmıştır. Bu dönemde eğitim alma olanağı bulan, siyasal yaşama aktif olarak katılma şansı elde eden kadınlar toplumdaki diğer kadınları da eğitme, aydınlatma misyonu yüklenmişlerdir. Âlem-i Nisvan, *Demet*, *Mehasin*, *Kadın*, İnci, *Kadınlar Dünyası* ve *Hanımlara Mahsus Gazete* gibi dergiler çıkararak kadınların eğitilmesi, geliştirilmesi için çaba harcamışlardır. Ancak kadınlar tarafından çıkarılmış olmalarına rağmen bu dergilerdeki yazılarda, tefrika romanlarda, hikâyelerde geleneksel erkek-egemen kodların etkili olduğunu da

söylemek mümkündür. Vuslat Devrim Altınöz, Fatma Aliye'nin ve çok sayıda kadın edebiyatçının yer aldığı *Hanımlara Mahsus Gazete*'de iyi bir anne, iyi bir eş ve iyi bir Müslüman olmanın koşullarının, yollarının aktarıldığını belirtir.[2] Yani kadınların toplumsal yaşamdaki konumu yine cinsiyet rolleriyle belirlenir. Peki bu dönemde, erkek-egemen kodları kıran, toplumun bu kodlarla oluşturduğu beklentileri sarsan, sorgulatan kadın edebiyatçılar, edebiyat alanında ve toplumsal yaşamda kendilerini var edebilmişler midir?

Kadın edebiyatçılar, erkek-egemen edebiyat alanında da kendilerini ifade edebilmek, edebî üretimlerini kadınlara dayatılan yükümlülükler ve beklenilenlerle sınırlandırmadan sürdürebilmek için mücadele etmek zorunda kalmışlardır. Muhalif bir tavır sergileyen kadın yazarlar ise görmezden gelinmiştir. Dönemin ünlü kadın yazarlarından Fatma Aliye'nin de kız kardeşi olan Emine Semiye, ablasının aksine muhalif kimliği ve romanlarında tartışmaya açtığı konular dolayısıyla uzunca bir müddet edebiyat tarihi açısından yok sayılmıştır. Şimdi Emine Semiye'nin yaşamına ve eserlerine değinelim.

Doğum tarihine ilişkin farklı bilgiler olan Emine Semiye dönemin önemli tarihçilerinden Ahmed Cevdet Paşa'nın kızıdır. 8 Şubat 1864'te İstanbul'da dünyaya gelmiş, 1944 yılında da yine İstanbul'da yaşamını kaybetmiştir. Fransa ve İsviçre'de psikoloji ve sosyoloji eğitimi almıştır. Taha Toros, Emine Semiye'nin "Fatma Aliye Hanım gibi Doğu ve Batı kültürü alarak yetişti[ğini]" aktarır.[3] Fatma Aliye'den daha "atak ve hareketli" olduğunu, Batı'da eğitim gören ilk Türk kadını olduğunu ifade eder: "Ablasına nazaran, daha Batılı, daha atak ve hareketliydi. İlk kadın gazetecilerimizden olduğu gibi, gizli politika işlerine de karışan ilk kadındır. [...] Emine Semiye Hanım'a, Batı'da etüdler yapan, eğitim gören ilk Türk kadını da denebilir. Fransa ve İsviçre'de, 7 yıl süre ile, psikoloji ve sosyoloji eğitimi gördü".[4] Şahika Karaca, Taha Toros'un Emine Semiye'nin yurtdışında eğitim gören ilk Türk kadını olduğu yönündeki düşüncesini "herhangi bir delil göstermeden" ileri

2. Vuslat Devrim Altınöz, "The Ottoman Women's Movement: Women's Press, Journals, Magazines And Newspapers" From 1875 To 1923, https://etd.ohiolink.edu/ap/10?0::NO:10:P10_ACCESSION_NUM:miami1060799831 (s. 13).
3. Taha Toros, *Mazi Cenneti I*, İletişim Yay., İstanbul 1992, s. 212.
4. A.g.e., s. 212.

sürdüğünü savunur.[5] "Bu bilgiye ihtiyatla" yaklaşılması gerektiğini ve "hiç olmazsa yurtdışında eğitim gören ilk Türk kadınlarından" olduğunu vurgulamanın daha doğru olacağını belirtir.

Emine Semiye, Osmanlı kadın hareketinin öncüleri arasındadır. Yazarlığın yanı sıra İstanbul, Edirne ve Anadolu okullarında Türkçe öğretmenliği, Balkan Savaşı sırasında Şişli Etfal Hastanesi'nde hastabakıcılık yapmıştır. II. Meşrutiyet'in ilanından sonra yazılarında siyasal konulara ağırlık vermiştir. Selanik'te yayımlanan *Mütalaa* gazetesinin başyazarlığını yapmış, *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin de sürekli yazarları arasında yer almıştır. İlk öyküsü "Bir Mütehassirenin Tefekküratı"nın *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayımlanması Emine Semiye'nin Osmanlı dönemindeki ilk kadın öykücüler arasında yer aldığını gösterir. Gazetelerdeki yazılarında ve edebî eserlerinde kadın hakları, feminizm, çocuk bakımı, toplumsal yaşamın kadınlar ve erkekler üzerindeki etkileri gibi konuyu ele almış; özellikle gazete ve dergilerdeki yazılarında siyasal ve sosyal meseleleri konu edinmiştir.

Çeşitli türlerde eserler veren Emine Semiye'nin romanları *Bikes*, *Sefalet*, *Mükâfat-ı İlahiye*, *Muallime* ve *Gayya Kuyusu*'dur. Hikâyeleri ise *Terbiye-i Etfâle Ait Üç Hikâye* ve *Hissi Rekabet*, *Emir Çoban Kızları Yahud İki Kadında Aynı Tali'* ve *Dilşad Sultan*'dır. Emine Semiye, *Selanik Hatıraları* ve *Hürriyet Kokuları* başlıklı deneme kitaplarını da kaleme almıştır. Yazarın ayrıca *Hanımlara Mahsus Gazete*'deki yazılarının yer aldığı *İktitaf* ile gezi kitabı olan *Kalem Tecrübeleri* ile matematik ders kitabı olan *Hülasa-i İlm-i Hesap* başlıklı eserleri de bulunmaktadır.

Emine Semiye görüldüğü gibi birçok alanda eser vermiş, çalışmalar yürütmüştür. Buna rağmen bireysel yaşamındaki cesareti, eserlerindeki toplumsal değerleri sorgulayan yön ve politik tavrı dolayısıyla öne çıkmamış/çıkarılmamıştır. Döneminin toplumsal cinsiyet algısını kıracak bir perspektife sahip olması onun görünür kılınmamasına, bir biçimde dışlanmasına yol açmıştır. Daha önce de belirtildiği üzere Emine Semiye ablası Fatma Aliye gibi edebiyat ve kültür dünyasında öne çıkan bir isim olmamıştır. Bahriye Çeri, Emine Semiye'nin romanlarının büyük bir kısmının transkripsiyonun hâlâ yapılmadığını ve

5. Şahika Karaca,"Emine Semiye Hayatı-Fikir Dünyası-Sanatı-Eserleri", Doktora Tezi, Kayseri, Erciyes Üniversitesi, 2010, s. 54.

bu romanların günümüzde yayımlanmadığını aktarır.[6] Ablası Fatma Aliye'nin aksine Emine Semiye'nin erkek-egemen sisteme yönelttiği eleştiriler nedeniyle baskı altına alındığını da belirtir. Buna karşılık Emine Semiye'nin geri planda kalmasını onun edebî alandaki yetersizliğiyle ilişkilendiren eleştirmenler de vardır. Örneğin Murat Uraz *Resimli Kadın Şair ve Muharrirlerimiz* başlıklı çalışmasında Emine Semiye'nin öne çıkmamasını sanat gücünün yetersizliğine bağlar. Dönemin sosyal şartlarının ve roman ve hikâye gibi edebî türlerin henüz gelişmemiş olmasının da bu durum üzerindeki etkisine değinir ve Emine Semiye'nin yazmaktaki amacının da "umumun istifadesi" olduğunu ileri sürerek yazarın edebî yetkinlik kaygısı gütmediğine işaret eder: "Roman ve hikâyelerinde bir hususiyet, san'at ve kıymet bakımından fazla bir varlık gösterememiştir. Bundan fazlasını o devrin birçok içtimaî kayıt ve şarta uymak mecburiyetinde bulunan kadın muharrirlerden beklemek de haksızlık olurdu."[7]

Uraz, Emine Semiye ve ablası Fatma Aliye'nin yetiştiği dönemde roman ve hikâyenin bu coğrafyadaki serüveninin henüz yeni başladığını, Ahmet Mithat ve Namık Kemal'in henüz ilk romanlarını yazmış olduklarını da ekler. Şahika Karaca da, Emine Semiye'nin, Ahmet Mithat'ın toplumsal faydaya yönelik romancılığını takip ettiğini ve eserlerini kaleme alırken bu prensibi hedeflediğini belirtir.[8] Karaca, Emine Semiye'nin yazmaktaki amacının halka faydalı şeyler sunabilmek olduğu yönündeki şu ifadelerini aktarır:

> Yazmaktan maksadın, umumun istifadesi olduğu malumdur. Bunun için yazdıklarımızı faide nokta-i nazarından yazmamız icap eder. Romanlarda tasvir edilen ibretli vakaların ezhân-ı karine hüsn-i tesiri olur ise elbette faideden hali kalmaz, alınan hisseler mütehassis kimseleri cidden metin ederek ahlaka ait olan hataların ıslahına yardım edilmiş olur. İşte romanlara verilen ehemmiyet de bundan naşidir.[9]

6. Bahriye Çeri, "A Forgotten Ottoman Woman Writer: Emine Semiye Hanım." http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=dc7c164f-909c-49d2-a9e2-2d2f78af25dc%40sessionmgr111&vid=0&hid=114&preview=false. s. 5-6.
7. Murat Uraz, *Resimli Kadın Şair ve Muharrirlerimiz*, Tefeyyüz Kitabevi, İstanbul, 1941, s. 70.
8. Şahika Karaca,"Modernleşme Döneminde Bir Kadın Yazarın Portresi: Emine Semiye Hanım" *Bilig* Bahar 2011, Sayı 57, s. 117.
9. A.g.y., 117.

Şahika Karaca'nın üzerinde durduğu gibi Fatma Aliye ve Makbule Leman gibi yazarlar dönemin edebî ve kültürel çevresinde önemli bir etkiye sahip Ahmet Mithat tarafından desteklenmiş, eserleri yayımlanmıştır. Emine Semiye'nin ise basılmış iki tane eseri vardır: "Ancak onun basılmış sadece iki eseri vardır. *Sefalet* (1325) isimli romanıyla okullarda okutulmak üzere ders kitabı niteliğinde hazırladığı *Hülasa-i İlmi Hesap*'tır. (1891)"[10] Emine Semiye'nin aktif siyasette yer alması, savunduğu bazı fikirlerin kabul görmemesi ve romanlarında ele aldığı konular, eserlerinin çoğunun dergi sayfalarında kalmasına neden olmuştur. Şimdi romanlarında ele aldığı bu konuları en iyi örnekleyen romanlarından biri olan *Gayya Kuyusu*'nun incelemesine geçelim.

Gayya Kuyusundaki Kadınlar / Kadınların İnşa Ettiği Gayya Kuyuları

Emine Semiye'nin *Dersaadet*'te 1920 yılında yayımlanan *Gayya Kuyusu* isimli romanı yaklaşık bir asır sonra gün yüzüne çıkmıştır. Romanda I. Dünya Savaşı sürecinde ülkenin içinde bulunduğu toplumsal ve ekonomik çöküntü realist bir biçimde yansıtılır. Yazar, eserde seks işçilerinin hayatına da ışık tutarak; din, batıl inançlar, kadınların eğitimi, sosyal ve sınıfsal adaletsizliklerle birlikte zührevi hastalıklar gibi konulara da dikkat çeker. Romanda anlatılanlar İstanbul'un o dönemdeki yaşamını yansıtır. Kadınların kendi konfor alanlarını bozmamak ve erkeklerin iktidarını sarsmamak uğruna ne kadar acımasız olabilecekleri gözler önüne serilmiş, bu da kadın kahramanlar aracılığıyla yapılmıştır. Ayrıca kadınların eğitiminden seks işçilerinin yaşamına kadar birçok konunun işlendiği romanda toplumsal ahlak yargılarının iki yüzlülüğü de net bir biçimde ortaya konmuştur.

Farklı hikâyelerin birbirleriyle paralel olarak aktığı ancak Safai Bey ve Yekta'nın hikâyesinin ana eksenini oluşturduğu *Gayya Kuyusu*'nun kalabalık bir kadrosu vardır. Özellikle Safai Bey ve ailesi ile Yekta ve Cilve'nin hikâyelerinin öne çıktığı romanda kız çocuklarının eğitimi, batılılaşma, sınıfsal çelişkiler ve savaş ortamında İstanbul'daki yaşam gibi incelenmesi gereken birçok konu vardır.

10. A.g.e., 118.

Romanın baş kahramanlarından olan Yekta, Safai Bey'in ailesiyle birlikte onların Kısıklı'daki konağında yaşayan kimsesi olmayan bir genç kızdır. Annesi, konağın sahibi Safai Bey'in babası Uşakî Bey'in çıraklarından birinin kızı Şehnaz Hanım'dır. Dürüst bir mülkiye kaymakamı olan Yekta'nın babası taşrada vefat etmiştir. Bunu üzerine Şehnaz da kızıyla beraber Safai Bey'in konağına gelmiş, iki sene sonra ağır bir zatürreye yakalanmıştır. Kızı Yekta'yı Safai Bey'in eşi Münime Hanıma emanet etmiş, ardından yaşamını kaybetmiştir.

Gayya Kuyusu'nda Safai Bey'in "İstanbul kibarzadelerinden olan Uşakî Beyefendi"nin oğlu olduğu, bu "hoşsohbet ve mükerrem zatın" babasından kalan mirası yiyip bitirdiği ancak annesinin çiftliklerine mirasçı olduğunda akıllanıp "israftan" vazgeçtiği anlatılır:

> Pederinden kalma Kısıklı'da kâin köşkünü yıktırıp daha küçük fakat yeni usul bir konak yaptırmış, elektrikle teçhiz ederek modern tarzında döşetmişti. Oğlu Safai Bey'i de Sultaniye Mektebi'nde okutmuş, sonra Hariciye ketebeliğine vermişti. Vefatında oğluna iyi bir servet bırakmışsa da, Safai Bey alafrangalığı babası gibi teceddüt suretinde telakki etmeyip sırf taklit olarak kabul eylediği cihetle tek gözlüğünden ta parlak iskarpinlerine varıncaya kadar bir eğretilik görülüyor, *monşer* kelimesi bile ağzından Türk şivesiyle çıkıyordu![11]

Safai Bey "kıymetli kızı Eltaf'la daha küçüğü Neriman isminde[ki] oğlunu" çağa uygun bir şekilde yetiştirmek için birçok özel hoca tutmuştur. Kızının da eğitimine önem vermesi dikkat çekici bir noktadır. Anlatıcı, Safai Bey'in eşine ve ailesine değer verdiğini ancak önemli bir "kusuru" olduğunu şu cümlelerle ifade eder: "Zevcesine son derece muhabbetli ve hürmetkâr olan Safai Bey, eğer zendost olmasa idi, iyi bir aile babası denilebilirdi. Teessüf olunur ki kadın namından bile müteessir olan Safai Beyefendi, güzel çirkin her gördüğümüz kadına meclup oluyor münevver-ül-efkârlığına hiç yaraşmayacak surette, ekseriya beğendiği kadınların, alaturka usul, peşi sıra koşmaktan üşenmiyordu."[12] Bu cümlelerden anlaşıldığına göre Safai Bey her gördüğü kadının peşine takılan bir "zendost"tur.

11. Emine Semiye, *Gayya Kuyusu*, Yay Haz. Ruken Alp vd, Homer Yay. İstanbul, 2014, s. 139-140.
12. A.g.e., s. 140.

Gayya Kuyusu'nda kahramanların isimleri kişilikleriyle uyumlu sembolik anlamlar taşır. Bununla birlikte roman da adını batıl inançları, muhafazakar-geleneksel yaşam biçimini önemseyen, Safai Bey ve ailesinin çocuklara verdikleri "alafranga eğitimi ve yaşayış tarzını" eleştiren Pembe Nine'nin günahkarların içine atılacağını söylediği "gayya kuyusu"ndan alır. Pembe Nine gayya kuyusuna atılan günahkarların oradan çıkamayacağını ve başlarına neler geleceğini Eltaf ve Yekta'ya şöyle anlatır:

> Ahrette 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 sersemlenerek tekrar dibine düşerler. Yine öylece yanarlar ve çıkmaya çabalarlar ama kurtuluş yok![13]

Pembe Nine, Eltaf ve Yekta'ya "Bak, siz böyle dininizi diyanetinizi unutarak Frenk kızı kıyafetinde geziyorsunuz. Tövbe istiğfar etmezseniz ahrette gideceğiniz gayya kuyusudur! Evvela ananız babanız girecek ya..."[14] diyerek onları korkutur ve "Frenk kızı kıyafetinde gezmelerinin" yanlışlığına vurgu yapar. Bu ifadelerden de anlaşıldığı üzere "Batılılaşma" da romanın önemli izlekleri arasındadır. Safai Bey'in "alafrangalığı" temsil etmesi ve romanda yansıtılan kişilik özellikleri "batılılaşmanın" nasıl olması gerektiğinin sorgulanmasına olanak tanır. Batılı yaşam tarzını benimseyen Safai Bey, Pembe Nine'nin bu anlattığı batıl hikâyelerin kızları yanlış etkilediğini ifade eder:

> Hanımcığım, ben daima demiyor muyum? Bu kocakarıyı getirtmeyin. Büyükbabamı, hatta babamı gömdü, hâlâ benden sağlam. Bunaklığını böyle fenalık cihetinde gösteriyor. Torunlarının yanında, bırakın bütün çocukluğumda onun perili, devli masallarından bıktım usandım. Şimdi de kızımızın terbiye-i fikriyesini bozuyor. Bu zamanda evlat, efsaneyle, efkâr-ı batıla ile büyütülmez.[15]

Yaşadıkları çağda batıl inançlarla çocukların eğitilemeyeceğini söyleyen Safai Bey'in diğer yandan ellerinde büyüyen

13. A.g.y., s. 136.
14. A.g.y., s. 136.
15. A.g.y., s. 138.

Yekta'ya yönelen "çapkın bakışlar"ı da okurun dikkatine sunulur: "Tavsiye[sin]de bulunurken, ihtirasın derinliklerinden sızan muhabbetleri de çapkın nazarlarıyla Yekta'ya ihsasa uğraşıyordu."[16] Safai Bey henüz on iki yaşında bir çocukken Yekta'yı "çekici" bulmaktadır:

> Safai Beyefendi, Yekta'nın gayet uzun, devrik kirpikleri arasından siyaha meyyal koyu yeşil gözlerinin baygın bakışlarına metanetini yakan bir hisle meftun oluyor, açık buğdaysı taravetli rengini ebrulayan dolgun yanaklarında heves bahçelerinin inkişafını seyrediyor, muntazam burnuna ahenk veren ufacık kırmızı dudaklarının koyu kıvrıntılarında biriken letafet şiryanlarına teşne oluyor, hülasa, uzun koyu kumral saçlarının örgülerine muhteris arzularını saplıyordu.[17]

Anlatıcı "[h]âlbuki Yekta henüz on iki yaşında gürbüz bir çocuktu..."[17] şeklindeki ifadesiyle Safai Bey'in on iki yaşındaki bir çocuğa yönelen bu ilgisine karşı tavrını ortaya koyar. Safai Bey'in bu "arzularını" Pembe Nine'nin evindeyken Yekta'ya söylediğini, onu önce nikâhla kandırmaya çalıştığını sonra ise tehdit ettiğini öğreniriz. Yekta bu durumu Eltaf'a "Pembe Ninenin evinde beybaban bana hayatın sırını öğretmek istedi."[18] diyerek anlatır. Eltaf'ın "gözleri fırlarcasına açıl[ır]" ve sarsılarak "[s]en ne yaptın?" diye sorar. Yekta'nın cevabı şöyledir: "İterek duvara çarptım, hatta alnı kızarmıştı! Ne hediyeleri ne de seni kendime nikâh ederim vaadi para etmeyince benden intikam alacağına yeminler etti. Eltafçığım, her dakika o mevut intikama kurban olacağım fikriyle titriyor. Ah, korkuyorum!"[19] Eltaf bu duydukları karşısında arkadaşının yaşadığı sıkıntıyı paylaşır, onu suçlamaya kalkmaz. Hatta "Ya, maazallah, o intikama hedef olursan?" şekildeki sözlerinden de anlaşılacağı üzere Yekta için endişelenir. Safai Beyse, Yekta tekrar evlerinde kalmaya başladığında uygun bir zaman kollayarak ve bunun için de gerekli düzenlemeleri yaparak bir gece yarısı uyumakta olan Yekta'nın odasına giderek ona tecavüz eder. Yaşadıklarının etkisiyle dehşete kapılan Yekta koşarak bahçeye kaçar:

16. A.g.y., s. 138.
17. A.g.y., s. 143.
18. A.g.e., s. 178.
19. A.g.e., s. 179.

> Safai Bey yatağa daha yaklaşarak mevsimin tesiriyle pike yorganından kurtulmuş o yarı üryan vücudu bir müddet ve vâlihane temaşa ederken musanna bir heykel gibi ruhu cezb eden o güzelliğin bütün letafetleri beynini yakıyor sonra bu ateşle sıtmalanıyordu. Etrafında sıçrayan şeytanların ta ihtiraslarının ortasında raksa başladıklarını hissetti! Peder olduğunu unutan bu mecnun, şeytanların alevli rakslarından gayri bir şey görmez ve cehennemin davullarının gümbürtüsünden başka bir insaniyet sedası işitmez olmuştu! Eyvah, betül uçmuş yerine sefil bir Yekta'nın örselenmiş, berelenmiş vücudu kalmıştı![20]

O gece Eltaf'ın odasında yatan Dilsuz kalfa duyduğu çığlıklarla uyanmış, "sofaya çıktığı zaman, odasına kaçan beyefendiyi pekâlâ tanımıştı[r]". Sonrasında ise "mezardan çıkmış bir cadı gibi gözleri dehşetle açılmış, saçları perişan rengi sapsarı üst baş parçalanmış bir hayalin de süratle aşağı koştuğunu görmüştü[r]". Olay "on altı yaşlarında[ki] aşçı yamağı küçük Mehmet"in üzerine atılır. Tesadüfen Mehmet "o akşam aşçıbaşının mesire yorgunluğundan istifade edip gümüş olarak yirmi mecidiyesini çalmıştı[r]". Ustası bulamasın diye de "para çıkınını ince bir sicimle kuyuya uzatmaya uğraşı[rken]" yıldırım süratiyle merdivenden inen Yekta'yı fark eder. Mehmet "cin mi, peri mi, ne olduğunu fark edemediği o şeyin" ayaklarından tutarak kuyuya atlamasına engel olur:

> Zaten ustası da sirkatin farkına vararak onu takip etmiş ve bu vakanın da müşahidi olmuştu. Ustanın da yardımıyla Yekta'yı çekip çıkardıkları zaman Dilsuz Kalfa da "Aman Allahım ne olmuş? Başımıza gelenler!" feryadıyla mutfak önündeki kuyu başına gelip yetişmişti. Vücudu kaskatı kesilmiş, ağzı köpükler içinde kendinden geçmiş Yekta'yı selamlığın birinci kat odalarından birine çıkarabilip minder üstüne yatırdılar ve gürültüden uyanıp gelen bacıların, kâhya kadınların yardımıyla yüzüne su serptikleri, burnuna yün yakarak koklattıkları halde bir türlü onu ayıltamıyorlardı.[21]

Dilsuz kalfa'nın, Yekta'nın "ustasının parasını çalan aşçı yamağı Mehmet ile kaçmak üzere muhabbetleştiğini gözleriyle gördüğünü hatta aşçıbaşının buna şahit olduğunu" anlatması sayesinde Yekta suçlanır. Safai Bey'in eşi Münime Hanım durumu son derece tuhaf bulsa da olayın üstünü kapatır: "Hanımefendi, Yekta gibi akıllı malumatlı bir kızın yirmi mecidiye servet edinen on altı yaşındaki bir çocuğa uyup kaçmayacağına kalbini kemiren şüphelerini takviye edecek bir muhakeme ile kanaat hasıl etmişse de, ne fayda ki hiç kimsenin sezmesine bile müsaade veremeyeceği bu ağır rezaleti örtmek için inanmış görünüyordu!" (184). Yani Yekta'nın, Safai Bey'in tecavüzüne uğradığını evde çalışanlar ve Münime Hanım bilir ancak kimse bunu dillendirmez. Aksine iftira atıp evden kovdukları Yekta'yı kimsenin evine almaması için de ellerinden geleni yapar ve başarılı olurlar:

> Parasız pulsuz yol üstüne fırlatılan mazlum Yekta bir müddet şaşkın şaşkın yerde yattıktan sonra ayağa kalkıp civarda bulunan bildik köşklere dehâlet etmek istedi heyhat! Büyük bir kabahat sebebine kovulan Yekta'nın kabul edilmemesi, bütün konuya komşuya tembih edildiğinden akşamın alaturka on bir buçuğuna kadar kapı kapı dolaştığı hâlde onu hiç kimse nezdine almamıştı. Zaten felaketini idrak eylediği ilk saniyede, Yekta'nın zihnine bir durgunluk gelmişti, komşulara müracaatı hemen de sevki tabii nevinden bir hareketti.[22]

Gayya Kuyusu'ndaki bu tecavüz hikâyesinde anlatıcının konumu, roman kahramanlarının olay karşısındaki tutumu üzerinde durulması gerekir. Zengin, eğitim görmüş, "iyi bir aile babasının" kimsesi olmadığı için evlerinde kalan genç kıza tecavüz etmesi başlı başına önemli bir noktadır. Safai Bey'in "zendostluğu"nun herkes tarafından bilinmesi onun toplumsal yaşamdaki ve ev içindeki saygınlığını zedelemez. Asıl vurucu olan nokta ise Safai Bey'in Yekta'ya tecavüz ettiğinin farkında olan eşinin, evdeki kadın çalışanların Yekta'ya iftira atarak bu konunun üzerini tamamen kapatmasıdır. Safai Bey'in eşi Münime Hanım romanda merhametli bir kadın olarak çizilmesine rağmen, kocasının yaptıklarını görmezden gelmeyi tercih eder. Kendi konfor alanının bozulmaması ve toplum içindeki saygınlığını kaybetmemek adına bu duruma göz yumar. Roman, kadınların erkek-egemen sistemin sürekliliğindeki rolünü açıkça ortaya koyar.

Gayya Kuyusu'nda üzerinde duracağımız bir diğer konu da Yekta'nın tecavüze uğramasına rağmen "saygın" bir aile tarafından

20. A.g.e., s. 182.
21. A.g.y., s. 182.
22. A.g.y., s. 184.

sokağa atıldığı için seks işçiliği yapmak durumunda kalmasıdır. Bununla bağlantılı olarak üzerinde duracağımız bir diğer kadın kahraman ise Cilve'dir. Cilve de romandaki isimlerin sembolik anlamlarına bir örnektir, isminin taşıdığı anlamla uyumlu kişilik özellikleriyle çizilmiştir. Gerçek ailesi hakkında herhangi bir bilgi olmayan Cilve'nin, Hacı Hüseyin Efendi'nin evinde kaldığını, yetim olduğunu şu cümlelerden anlarız: "Geçen gün yine Hacı Efendinin çantasından para eksildi. Nasılsa benimkine dokunmuyor. Ama ne yaparsın? Daha çocuktur, yetimdir; insan acıyor da."[23] Hırsızlık yapması bir yana Cilve herkese "cilveler atan" bir şekilde çizilmiştir: "Aksaray yangınının henüz hanümanlar söndürmediği bundan on iki sene evvel Hacı Hüseyin Efendi'nin Cellat Çeşmesi civarında kâin tahinî boyalı, konak yavrusu hanesinin sokak kapısı önünde sabahın serinliğiyle kanaat edemeyen küçük Cilve, salepçiyle de cilveler atıyordu." (144). "Salepçi, yoğurtçu, simitçi" hepsi yaşadığı evin önünden onun için, o da hepsiyle "cilveleşir". Romanın devamında Cilve'nin bu özellikleri dolayısıyla "sokaklarda sürün[düğü]" Pembe Nine'nin torunlarından Habbe Hanım'ın yaptığı dedikodularda açığa çıkar:

> Ah kadıncığım! Hacı Hüseyin Efendilerin başına gelen... Aksaray yangınından sonra onlar Toptaşı'na taşınmışlardı ya? O Cilve hınzırı sodacıyla işi pişirip epeyce mangır da aşırarak kaçmıştı ya? Neyse Takiye Hanım Allah için pek merhametlidir, efendinin gönlünü ederek kızı sodacıya nikâh ettirmişti. [....] [S]onra o Cilve kâfiri yaşlı diye sodacıyı beğenmemiş. Rabbi'me sığındık, hani ya fena evler yok mu, oraya kaçmış! Derken kadınım, geçen gün büyük bir hırsızlık sebebine oradan da kovmuşlar; şimdi sokaklarda sürünüyor![24]

"Sokaklarda sürünmeye" başlayan Cilve, Yekta'nın da yaşamının akışını değiştirir. Safai Bey'in konağından kovulan ve kovulma biçimi dolayısıyla kimsenin evine kabul etmediği Yekta ile karşılaşır. "[K]adit vücuduyla, pis ve lime lime yeldirmesiyle, bahusus iğrenç suratıyla azap çeken bir hortlağa" benzeyen Cilve, Yekta'ya seslenir, nereye gittiğini sorar. Pembe Nine'ye gideceğini söyleyen Yekta'ya onu Pembe Nine'ye götürmeyi teklif eder: "[Ç]irkin gülmelerine devamla 'Anlıyorum. Yolunu kaybettiğin için sen de koğuldun ha!... Zarar yok. Gel gel

23. A.g.y., s. 145.
24. A.g.y., s. 77.

ben seni Pembe Nine'ye götüreyim!' "[25] der. Ancak onu Pembe Ninenin oturduğu "Üsküdar tarafına değil, Bülbülderesinin en korkulu bir mahaline sürük[ler]" ve Yekta, Cilve'nin zoruyla bu yaşam biçimine dahil olur. Yollarına çıkan "sefillere" Fitnat'ı kast ederek "Ağalar! Her birinizden birer mecidiye, koklanmamış bir gül!" der. "Sefillerin itirazıyla birer çeyreğe uzlaş[ır]". Romanda dönemin koşulları dolayısıyla "ekmek yoksu[n]luğunun böyle en buhranlı devresinde fahişeler[in] kendi sefaletleriyle dövüş[-tükleri]" vurgulanır.

Cilve'nin yaşamını sürdürme biçimi aslında romanın tarihsel gerçekliğe referans verdiğini gösterir. Çünkü romanın yazıldığı dönem savaş yıllarıdır. İstanbul birçok açıdan zorlu bir dönemdedir.

Zafer Toprak, Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e geçiş evresinde toplumsal çöküntü yaşandığını bunda da "fuhuş, içki, kokain ve kumar" gibi faktörlerin etkili olduğunu aktarır:

> Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e geçiş evresinde siyasal gelişmelerin yanı sıra fuhuş, içki, kokain ve kumar, Türkiye'de toplumsal çöküntünün temel göstergeleri olarak belirdi. Türkçe roman ve öyküde bu dört unsurun en etkin bir biçimde işlendiği dönem Cihan Harbi ve Mütareke yılları oldu. Refik Halit'ten Peyami Safa'ya geniş bir yazar yelpazesinin bu konulara eğilmesi rastlantı değildi.[26]

Gayya Kuyusu'nda da toplumun iki yüzlü ahlak anlayışıyla birlikte "ahlaki çöküş" de "fuhuş"la yansıtılır. Romanda Cilve ile birlikte seks işçilerinin dünyasına da girilir. Toplum tarafından horlanan, aşağılanan bu kadınlar bir bakıma toplumun ahlak anlayışındaki iki yüzlülüğü de gösterir. Evlerinde kalan genç bir kıza herkesin bilgisi dahilinde tecavüz eden Safai Bey'in toplumsal yaşamdaki konumu sarsılmamış, Yekta ise kalacak bir yer dahi bulamamıştır. Sadece bu durum bile başlı başına bu iki yüzlülüğü ortaya koyar.

Gayya Kuyusu'nda seks işçilerinin bir "çeşme önü"nü mesken ettikleri anlatılır. Romandaki paralel anlatılardan birinde hikâyesi aktarılan Rezin ve ailesi, yoksullaştıkları için "Yeni Cami arkasındaki" çeşmeye taşınmak zorunda kalırlar: "1332 senesi

25. A.g.y., s. 184.
26. A.g.y., s. 117-8.

Haziran ahirinde Şemsi Paşa'da Halime Hanımların oturduğu hane satıldığından ve arsa parası tükendiği için öyle bir ev tutmak da mümkün olamayacağından, fakir düşen bu zavallı aile, Yeni Cami[nin] arkasındaki çeşmeye nazır kötü bir eve taşınmakta muztar kalmıştı." (203)

> Bu ev, fena olduğu kadar mevki de uygunsuzdu. En adi fahişeler kendilerine mesken edindikleri çeşme önünde bitlenirler, uyuzlarını, yaralarını sabunsuz yıkayarak orasını daha pisletirlerdi. Bu menfur çeşme önü aç kaldıkları akşamların eninlerine makes olduğu gibi kendileri kadar sufli, dostlarının da pazarlık mahalli idi. Adi neferler, üstleri başları hırpani, şüpheli kimseler orada kadınlık ulviyetini titreten ne adi pazarlıklarda bulunurlar ve bir lokma ekmek için yalvaran kadın döküntülerine ne bedmuameleler gösteriyorlardı.[27]

Çeşme önündeki bu kadınlar, çok az para kazanmalarının yanı sıra bir de dayak yer, dayak yememek için çeşmenin önünde "köpek" gibi kıvrılıp yatarlar: "Onların arasında ekseriya altmış paradan ibaret ücretini aldıktan başka bir de güzel dayak yemiş öy[l]e biçareler görülüyordu ki hancıdan da ikinci bir dayak yememek için çeşme dibinde köpek biçimi kıvrılıp yatarlar, su içmekle gideremedikleri açlığın ıstıraplarını ağlaya inleye sayarlar, dökerlerdi!"[28]. Bu kadınlar insanlıklarını kaybetmiş olarak çizilirler: "Fahişeler yemek kabını kapının önüne bıraktıkları zaman, kadit gibi çirkin bir sefile aç kurt savletiyle geldi, yere eğilerek ekmek kırıntılarını diliyle toplamaya başladı."[29]

Romanda Cilve ve Yekta dışında başka seks işçilerinin de hikâyeleri aktarılır. Örneğin Hanife isimli bir seks işçisi "başına gelen kaza" yüzünden zorla yetmiş yaşındaki bir doğrama ustasıyla evlendirilmiş, kocası onu "boşayınca" da sokaklara düşmüştür. Tekrar teyzesinin yanına dönmemesini de bu yaşam biçimine alışmasıyla, bundan sonra "sıkıya gelemeyeceğini" söyleyerek açıklar: "Neylersin hanımcığım, bu kötülüğe bir kere alıştım, belki sıkıya gelemem. Teyzemin yüreciğini bir daha niçin kaldırayım?".[30]

27. Emine Semiye, *Gayya Kuyusu*, Yay Haz. Ruken Alp vd, Homer Yay. İstanbul, 2014, s. 203.
28. A.g.e., s. 203.
29. A.g.e., s. 207.
30. Emine Semiye, *Gayya Kuyusu*, Yay Haz. Ruken Alp vd, Homer Yay., İstanbul, 2014, s. 206.

Cilve ve Hanife gibi kahramanlarla birlikte Yekta'nın da aynı yaşam koşullarına sahip olması önemli bir noktaya işaret eder. Yekta'yı çevresindekilerin ahlak anlayışındaki ikiyüzlülük "bu hale" getirmişse de Cilve nispeten kendi seçimleri yüzünden bu yola "düşmüştür". Hanife'nin de kendi seçimlerinin etkisi vardır. Dolayısıyla romanda seks işçileri arasında da bir ayrım yapılır: Kendi seçimleriyle bu yaşamı sürdürenler ve koşullar dolayısıyla mecbur kalanlar. Anlatıcı kendi seçimleri dolayısıyla bu hayatı yaşayan kadınların başlarına gelenleri hak ettiklerini okura sezdirirerek geleneksel ahlak söylemini yeniden üretir. Cilve'nin öldürülmesini aktarırken bu yaklaşımı belirginleşir. Dört gün kadar ortalıkta görünmeyen Cilve'nin, sonunda "karnı deşilmiş" bir biçimde öldürüldüğü duyulur: "O gün çeşmebaşına gelen diğer bir fahişe dört gece evvel polislerin Cilve'yi, Bülbül Deresinin o belalı mahallinde, başı ezilmiş, karnı deşilmiş feci bir hâlde bulmuş oldukları havadisini getirmişti!" (214). Cilve'nin ölümünün anlatıcı tarafından "Cilve müstehak olduğu cezasını görmüşse de sersem Yekta büsbütün kimsesiz kalmıştı."[31] (215) şeklinde dile getirilmesi sözü edilen ayrımın göstergesidir.

Yekta çok kötü bir haldeyken yine bir tesadüfle Eltaf tarafından bulunmuş ve Zeynep Kamil Hastanesi'ne yatırılmıştır: "O gece Yekta Zeynep Kamil Hastahanesi'nin en mükemmel bir odasında ve hazık tabiplerin tedavisi altında, temiz bir döşekte yatıyordu." Ancak kendisine gösterilen özen ve bakıma rağmen iyileşemeyen Yekta hastanede yaşamını kaybeder. Romanda aynı yaşam biçimini farklı nedenlerle de olsa sürdürmelerine rağmen Cilve ile Yekta'nın ölüm biçimleri de anlatıcının yaptığı bu ayrımı ortaya koyar. Cilve "karnı deşilerek" öldürülmüştür, Yekta ise özenle bakılırken temiz bir yatakta ölmüştür.

Romanın dikkat çeken yönlerinden bir diğeri de toplumdaki ikiyüzlü ahlak anlayışının Avrupa'da yaşamını sürdüren bir sanatçı aracılığıyla eleştirilmesidir. Romanın son bölümlerinde karşımıza çıkan ressam Süleyman Samih, aynı zamanda Safai Bey'in de arkadaşıdır ve Lozan'da yaşamaktadır. Önceki gelişinde tesadüfen Yekta'nın resmini yapmış, onunla ödül kazanmıştır, şimdi de Yekta'yı bulmaya çalışmaktadır. Kadınların seks işçisi olmak zorunda kalmasında toplumun etkisi olduğunu, hiç ol-

31. A.g.y., s. 215.

mazsa onların temel ihtiyaçlarının temin edilmesi gerektiğini savunur:

> [Â]lem bizi düşüneceğine kadınlık ulviyetine hürmeten bu bedbahtları düşünsün! Ben onları sefil eden sergüzeştlerinde hayli tetkikat yaptım kendi vicdanım önünde erkekliğimden utandım. Vaktiyle ehli iffet olan bu zavallıları bu derekeye indiren bizler değil miyiz? Hiç olmazsa onları açlığa, sokak ortalarında yatmaya mahkûm etmemeliyiz. Hayır azizim, hayır! Buna çareler bulmalıyız.[32]

Ressam Süleyman Samih "sokak fahişelerinin" bu hale erkekler tarafından getirildiğini söyler. Avrupa'da hayvanların haklarının bile korunduğunu vurgular. Ve bu insanların temel ihtiyaçlarının karşılanması gerektiğini, tedavi edilmeleri gerektiğini savunur:

> Nasıl olurmuş efendim açlıktan illetten ölüp dökülen bu sokak fahişelerini böyle mülevves eden biz erkekler olduğumuz halde muavenetlerine koşmayalım? Bu kayıtsızlık hangi millette var? Avrupa'da himaye-i hayvanat cemiyetleri teşkil edilerek zevilukul olmayanların bile hakkı gözetiliyor da sokaklara fırlattığımız bu biçarelere birer yatak, birer lokma ekmek ve tedavileri için birer dispanser düşünmeyelim. Olur şey değil! Hodbin adamlarız vesselam![33]

Ressam bu sözleriyle alternatif bir sistem önerir. Bu önerinin Batı'da yaşayan, eğitimli, sanatçı bir "erkek" tarafından dile getirilmesi önemlidir, Safai Bey'le karşılaştırıldığında da ressam doğru Batılılaşma'yı temsil eder.

Sonuç olarak, *Gayya Kuyusu* ele aldığı konular ve bu konuları işleyiş biçimi bakımından kadın yazınında önemli bir konuma sahiptir. Romanda, bu çalışmada yer verilenlerin dışında evlilik, aile ilişkileri, kadınların çalışması, Batılılaşma ve çocukların eğitimi gibi temalar da işlenmiştir. Romanın anlatım tekniğinde ve kurgusunda sorunlar olduğu söylenebilir, ki bu durum özellikle paralel akan hikâyelerin birbiriyle ilişkisinde ortaya çıkar. Kalabalık bir kahraman kadrosu bulunan romanda kahramanlar arasındaki bağlantılar zayıf kalmış, bu zayıflık benzer bir biçimde olaylar arasındaki bağlantılar ve neden-sonuç ilişkilerine de

32. A.g.y., s. 239.
33. A.g.e., s. 241-2.

yansımıştır. Kahramanlar iyi ve kötü yönleriyle birlikte verilmiş ancak derinlik katılmamıştır. Ancak yazıldığı dönemdeki tarihsel gerçekliği yansıtan *Gayya Kuyusu*, ele aldığı konular ve bu konuları işleyiş biçimiyle var olan değerleri sorgulamanın önünü açarak alternatif bir yaşam biçimi önermesiyle önem taşır. Romanda İstanbul'un ekonomik ve sosyal koşulları, kadınların kamusal yaşamdaki konumları, özellikle de seks işçilerinin yaşayış biçimleri realist bir biçimde yer bulmuştur. Anlatıcının seks işçilerine yönelik ayrımcı yaklaşımı geleneksel ahlak söylemini yeniden üretmesi olarak okunabilir. Ancak romanda, kadın kahramanlar aracılığıyla kadınların hikâyeleri anlatılmış, cesaretli bir biçimde aile ve evlilik kurumları sorgulanmış, toplumdaki iki yüzlü ahlak anlayışı ortaya konmuştur. Kadınların kendi konfor alanlarını bozmamak, toplumsal saygınlıklarını kaybetmemek adına ya da tamamen duygularının etkisiyle birbirlerine karşı nasıl acımasız olabilecekleri gösterilmiştir. Buna ek olarak seks işçilerine iyi yaşam olanakları sunulması gerektiğini savunan ressamın varlığı da romanın önemli bir özelliğidir. Tarihsel gerçekliğe dayanan *Gayya Kuyusu*'nda ressam aracılığıyla Doğu Batı ayrımı ortaya koyulur ve dar bir alanda da olsa bir toplum modeli önerilir.