

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

TÜRK ROMAN VE HİKÂYELERİNDE ERKEKLİK KURGULARI
(1870-1923)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ELİF BUSE AY

İSTANBUL 2020

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

TÜRK ROMAN VE HİKÂYELERİNDE ERKEKLİK KURGULARI
(1870-1923)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ELİF BUSE AY

TEZ DANIŞMANI: PROF. DR. SEMA UĞURCAN

İSTANBUL 2020

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
ÖN SÖZ	IV
ÖZET	VI
ABSTRACT	VII
KISALTMALAR	VIII
1. GİRİŞ	1
1.1. Cinsiyet Çalışmaları.....	4
1.1.1. Toplumsal Cinsiyet Üzerine	4
1.1.2. Eleştirel Erkeklik Çalışmaları ve Hegemonik Erkeklik	6
1.2. Değişen Dönüşen Erkeklik Kurguları-Erken ve Klasik Dönem Osmanlı Edebiyatında Aşk Üzerinden Kurgulanan Erkeklikler	12
2. Tanzimat Dönemi Roman ve Hikâyesinde Erkeklikler	20
2.1. Ahmet Mithat Efendi	
2.1.1. Esaret.....	20
2.1.2. Mihnetkeşan.....	26
2.1.3. Yeniçeriler	30
2.1.4. Felatun Bey ile Rakım Efendi	38
2.1.5. Karı Koca Masalı	43
2.1.6. Bekârlık Sultanlık mı Dedin?	48
2.1.7. Henüz 17 Yaşında.....	53
2.1.8. Acaib-i Âlem.....	60
2.1.9. Vah.....	65
2.1.10. Bir Tövbekâr	74
2.1.11. Çingene	79
2.1.12. Dolaptan Temaşa	84
2.1.13. Ahmet Metin ve Şirzat.....	94
2.1.14. Emanetçi Sıtkı	107
2.1.15. Taaffüf	112
2.1.16. Gönüllü	121

2.1.17. Mesail-i Muğlaka	127
2.2. Emin Nihat	
2.2.1. Müsamere-name (“Binbaşı Rıfat Bey’in Sergüzeşti”, “Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızıyla Vuku Bulan Sergüzeşti”, “Vasfi Bey ile Mukaddes Hanım Sergüzeşti”)	134
2.3. Şemsettin Sami	
2.3.1. Taaşuk-ı Talat ve Fitnat	145
2.4. Namık Kemal	
2.4.1. İntibah	150
2.5. Hüseyin Rahmi Gürpınar	
2.5.1. Şık	157
2.6. Nabızade Nazım	
2.6.1. Zehra	165
2.7. Rezaizâde Mahmut Ekrem	
2.7.1. Araba Sevdası	175
3. Servet-i Fünûn Dönemi Roman ve Hikâyesinde Erkeklikler.....	182
3.1. Halid Ziya Uşaklıgil	
3.1.1. Ferdi ve Şürekâsı	182
3.1.2. Mai ve Siyah	189
3.1.3. “Mai Yalı”	197
3.1.4. Aşk-ı Memnu	200
3.1.5. Kırık Hayatlar	209
3.2. Mehmet Rauf	
3.2.1. Eylül	216
3.3. Saffet Nezihî	
3.3.1. Zavallı Necdet	228
4. II. Meşrutiyet Dönemi Roman ve Hikâyesinde Erkeklikler.....	238
4.1. Ömer Seyfettin	238
4.1.1. “Beyaz Lale”, “Çanakkale’den Sonra”, “Ferman”, “Kütük”, “Vire”, “Teselli”, “Başını Vermeyen Şehit”, “Kızılma Neresi”, “Büyücü”, “Teke tek”, “Topuz”, “Diyet”, “Kaç Yerinden?”, “Erkek Mektubu”, “Fon Sadriştayn’ın Karısı”, “Fon Sadriştayn’ın Oğlu”	240
4.2. Halide Edip Adıvar	
4.2.1. Seviyye Talip	269

4.2.2. Handan	281
4.2.3. Son Eseri	292
4.3. Refik Halid Karay	
4.3.1. Memleket Hikâyeleri (“Sarı Bal, “Koca Öküz”, Şeftali Bahçeleri”, “Vehbi Efendi’nin Şüphesi”, “Komşu Namusu”, “Hakkı Sükût”, “Yatık Emine”).....	299
4.4. Yakup Kadri Karaosmanoğlu	
4.4.1. Bir Serencam (“Baskın”, “Şapka”, “Bir Kadın Meselesi”, “Rahmet” “Hicap”, “Hasretten Hasrete”)	321
4.4.2. Kiralık Konak	339
SONUÇ	356
BİBLİYOGRAFYA.....	371
ÖZGEÇMİŞ.....	379

ÖN SÖZ

Cinsiyete dayalı iktidar alanları yaratan “erkekliğin” ne olduğu ve nasıl ele alınması gerektiği noktalarına yakın zamanlara dek pek değinilmemiştir. Özellikle Türkiye gibi toplumlarda kültürün şekillendiricisi de ataerkil bir tahakküm olduğundan bu tahakkümün detaylıca analiz edilmesi büyük önem taşır çünkü erkeklik çalışmaları kültürün inşasının eleştirel bir çözümlenmesine olanak sağlar. Erkeklik çalışmalarına edebiyat disiplini ile yaklaştığımızda romanlarda modernite ile beraber sosyal inşa ile şekillenen erkekliğin tiplerini görmek mümkündür.

Bu amaçla tez çalışmasının ilk kısmında toplumsal cinsiyet ve eleştirel erkeklik çalışmaları ile ilgili temeli oluşturduk. Ardından erkek-lik, erkek olma olgusunu bir süreç olarak ele alacağımız için klasik dönem Osmanlı edebiyatındaki erkeklik hâllerine örnekler vererek modernleşme öncesi erkeklik hâllerini ele aldık. Tanzimat’ın ilanı ve modernleşme süreci ile beraber bu erkeklerin nasıl değişip, dönüştüğünü, onları motive eden güçlerin ne olduğunu görebilmek için de 1870-1923 arasındaki dönemi, Tanzimat dönemi roman ve hikâyesinde erkeklikler, Servet-i Fünûn dönemi roman ve hikâyesinde erkeklikler ve II. Meşrutiyet dönemi roman ve hikâyesinde erkeklikler olarak ayırdık. Erkeklik açısından ilgi çekici görüşler arz eden roman ve hikâyeleri seçmeye tâbi tuttuk. Edebi eserleri incelerken dikkat ettiğimiz iki husus vardı. İlki erkeklik kavramının sınırları ile ilgiliydi. Erkeklik, özünde katı, tek tip, keskin bir mahiyetten ziyade akışkan bir yapıya sahiptir. Bu nedenle çalışmada incelenen erkeklikleri de kategorize edilmeden, edebi metnin ona sunduğu çevre içerisinde ele aldık. Dönemin değişen siyasi olaylarını, kültürel yeniliklerini, ideolojik fikirlerini ortaya koyması ve erkeklik söylemini nasıl şekillendirdiğini göstermesi açısından kronolojik bir sınıflandırma uyguladık. Kronolojik sıralamaya tabii tutamadığımız tek eser Halid Ziya Uşaklıgil’in *Kırık Hayatlar* adlı eseri olup, eser ilk defa 1901 yılında Servet-i Fünûn dergisinde tefrika edilmiş, 1924 yılında kitap olarak basılmıştır. Biz de kronolojik sıralamamızda 1901 yılını baz alarak eseri konumlandırdık. Dikkat edilen bir diğer husus ise erkeklik kurgularını ele alırken, onu kadınlıktan uzak bir bakış açısıyla ele almamaktı. Bunun için her ne kadar tezin odağı erkekler olsa da erkeklerle beraber romandaki kadın karakterleri de yeri geldiği ölçüde inceledik, erkekliğin kadınlık ile ilişkisi üzerinden kurulan rollerini, tahakkümünü, kurgusunu araştırdık. Genel manada ise Osmanlı- Türk modernliğinin getirileri ile inşa edilen “Türk Erkeği” ni eleştirel ve analitik bağlamda incelemek, günümüzün toplum yapısını ve eril tahakkümü anlamakta yardımcı oldu. Romanları dönemsel olarak ele

almak tarihsel toplumsal ve kültürel belirlenmişliklerle oluşturulan cinsiyet rollerinin temellerini ortaya çıkardı.

Genelde erkeklik, genç, yaşlı, kahraman gibi belli kriterler üzerinden ve kategorilere tabii tutularak cinsiyet kavramından bağımsız incelenmiştir. Bu akışı kırarak erkekliği kendi dinamikleri içinde ve toplumsal cinsiyet çalışmalarının ışığında eleştirel olarak inceleyen çalışmalara baktığımızda ise Çimen Günay Erkol'un *Yaralı Erkeklikler: 1970 Sonrası Türk Edebiyatında Yalnızlık, Yabancılaşma ve Öfke* adlı çalışması karşımıza çıkmaktadır. Erkol, romanlar üzerinden kadınlığa ve erkekliğe ilişkin cinsiyet temelli önemli tartışmaların başını çekmiştir. 2013'te kurulan *Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İnisyatifi* (EEİİ) ise erkeklik çalışmalarına odaklanan araştırmacıları bir araya getirerek alanının Türkiye'de yer edinmesini sağlamıştır. Söz konusu inisiyatifin çabalarıyla ortaya çıkan *Hegemonik Erkeklik: Formülasyon, Yeniden Formülasyon ve Genişleme* adlı çeviri, erkeklik kavramını metodolojik olarak ele almış, sonraki çalışmaların önü açılmıştır. Bahar Gökpınar ise *Osmanlı Yazınında Erkek-lik(ler) Kurgusu* adlı doktora çalışması ile erkeklik algısının yüzyıllara göre farklı türler içerisinde nasıl değiştiğini incelemiştir. Ayşe Saraçgil'in 20.yy. romanlarını inceleyerek yazdığı *Bukalemun Erkek ve Erkeklik: İmkânsız İktidar* isimli kitabı da bu alanda ortaya koyulan önemli çalışmalardır. Adı geçen bu eserler hem yöntem hem de içerik açısından çalışmamızın önemli birer kaynağı olmuşlardır. Çalışmamızı önceki tezlerden farklı kılan nokta ise Tanzimat dönemi ve sonrasını ele almamız ve ikincil disiplin olarak toplumsal cinsiyet çalışmalarını belirlemiş olmamızdır. Bu sayede yalnızca modern dönemin erkek tiplerini veya erkekliklerini değil modernleşmeyle tetiklenen erkeklik kurgularının en temelde nasıl başladığını, hangi dinamiklerle şekillendiğini ele alarak bugünkü "Türk Erkeği" nin inşasında nasıl bir rol oynadığını ortaya koyduk.

Tüm bu süreçte bana en başından yardım eli uzatan, tezime bilgisi ve yorumlarıyla destek olan, kendisini tanıma fırsatı bulduğum değerli hocam Prof. Dr. Sema Uğurcan'a, tez dönemimde her an yanımda olan biricik eşim Cihat Gökhan Ay'a, beni bu günlere getiren aileme çok teşekkür ederim.

Elif Buse Oral Ay

ÖZET

Bu tez çalışmasında Tanzimat'ın ilanıyla birlikte modernleşmeye başlayan Osmanlı'da 1923'e kadar erkek söylemlerinin nasıl inşa edildiği, süreç içerisinde nasıl dönüştürüldüğü ve yeni dinamiklere göre revize edildiği ortaya koyulmuştur.

Bu amaçla tezin ilk bölümünde toplumsal cinsiyet ve erkeklik konularına yoğunlaşarak, Tanzimat öncesi gelenekteki metinlerin erkeklik kurgularından bahsedilmiştir. İkinci bölümde ise 19. Yüzyıl ve 20. Yüzyıl başı Türk roman ve hikâyelerinden dönemin değişen toplumsal dinamiklerini ve olgularını yansıtan eserler seçilmiş, bu eserlerdeki erkekliği kuran çeşitli unsurlar belirlenmiştir. Aşk, arzu, cinsellik, güç, şiddet, rekabet, cinsiyetin kabul biçimleri, aile olma, babalık, kocalık, askerlik, beden inşası vb. unsurlar üzerinden romanların erkek karakterleri incelenip dönüşen, farklılaşan ya da benzeşen erkeklik kurguları ortaya konmuştur. Osmanlı- Türk modernliğinin getirileri ile inşa edilen "Türk Erkeği" ni eleştirel ve analitik bağlamda incelemek, günümüzün toplum yapısını, cinsiyet rollerini ve eril tahakkümü anlamamıza yardımcı olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Erkeklik Kurguları, Erkek-lik, Toplumsal Cinsiyet

ABSTRACT

In this thesis, the argument has revolved around how male discourse has been constructed, how it has been transformed in the process as well as revisiting it based on emerging dynamics in the context of early Ottoman modernization period, in particular with the declaration of Tanzimat and up until 1923.

With this effort, in the first part of the thesis, we referred the fictions of masculinities in pre-Tanzimat texts while digging in the questions of gender and masculinity. In the second part, we specifically focused on the texts reflecting the changing nature of social dynamics at the beginning of nineteenth and twentieth centuries; and defined the elements of building masculinities in these texts. While exploring different masculinities and manhood with different characters in the context of love, desire, sexuality, power, violence, rivalry, the gender dogmas, being a family fatherhood, being husband, militarism and construction of bodies; we presented the evolving nature of fiction of masculinity. This would be inevitably vital in understanding of gender roles and male dominance in the image of “Turkish male” having its roots in Ottoman-Turkish modernization.

Keywords: Fiction of Masculinity, Masculinities, Gender

KISALTMALAR

age.	Adı geçen eser
agm.	Adı geçen makale
bkz.	Bakınız
C.	Cilt
hzl.	Hazırlayan
s.	Sayfa
S.	Sayı
vb.	ve benzeri
Yay.	Yayınları/ yayınevi

1. GİRİŞ

Tezin ana konusu romanlar üzerinden erkeklikleri incelemek olduğundan cinsiyet üzerine bir giriş yapmak ve konuyu kadın araştırmaları üzerinden erkeklik mevzusuna getirmek çalışmamızın genel amacını teşkil etti. Çünkü literatürdeki tüm erkeklik çalışmalarının temeli cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve kadın çalışmaları üzerinden ilerlemiş, eleştirel erkeklik çalışmaları bu inceleme sahalarının içinden türemiştir.

Cinsiyet, kadın ve erkek arasındaki doğal, biyolojik farklılıkları işaret eder. Toplumsal cinsiyet ise kadın ve erkek kavramlarının sosyo-kültürel- ekonomik belirlenimlerine dayanır. Cinsiyet doğuştan gelen biyolojik yapıdır, toplumsal cinsiyet ise doğuştan getirilen bedensel farklılıklardan bağımsız sosyal olarak inşa edilen, kültürden kültüre değişen bir kavramdır. Toplumsal cinsiyete dair toplumbilimsel teoriler, “batı icadıdır ve kesinlikle modern buluşlardır.”¹ Aslında modern bir teoriyi modern öncesi dönemin ürünleri olan roman ve hikâyeler (Türk Edebiyatı için konuşursak Tanzimat dönemi ve sonrasını kast ediyorum.) üzerinden incelemek başta çelişkili gibi gözükse de Divan ve Halk edebiyatındaki erkeklikler ile Tanzimat dönemi erkekliklerinin birbirinden farklı olduğu açıktır. Bu farklılığı doğuran ise sözü edilen modern dönemin ortaya çıkardığı toplumsal cinsiyet olgusudur.

İlk olarak literatürün tarihi gelişiminden bahsetmek yerinde olacaktır. 1920'lere baktığımızda yaşanan radikal değişimler, politikadaki kadın sorunları sosyoloji ve psikolojinin inceleme alanına girmeye başladığı göze çarpar. 1930'larda “erkeklik ve kadınlığa dair test ölçekleri geliştirilir ve toplumsal cinsiyet sapmalarının teşhis edilmesi amacıyla derhâl uygulamaya konur.”² 1940'lara gelindiğinde ise cinsiyetler, roller üzerinden incelenmeye ve açıklanmaya başlanır. “Kadın rolü”, “erkek rolü” terimleri yaygınlaşır. “Cinsiyet rolü” o zamandan beri akademik düşüncenin merkezi kategorisi olarak yer eder. Toplumsal cinsiyeti, roller üzerinden ele almak sonraki yılların çalışmalarına da ışık tutar, “farklı toplumsal beklentilere yanıt verdikleri için kadının ve erkeğin davranışlarının birbirinden farklı olduğunu vurgulayarak cinsiyet farklılığına dair biyolojik varsayımlardan kurtulmamıza olanak tanır.”³

1950'lerde ise Simone de Beauvoir'in *Kadın İkinci Cins* adlı eseri toplumsal cinsiyet örüntülerini aile ilişkileri üzerinden inceler. De Beauvoir'in incelemelerinin

¹ R.W. Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, hzl. Özden Arıkan, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2017, s. 52.

² A.g.e., s. 61.

³ A.g.e., s. 85-86.

önemli noktası ise toplumsal cinsiyeti iktidar boyutu yani kadınlara hükmedilmesi üzerinden ele almasıdır. Beauvoir'ın *İkinci Cins*⁴'inde odak noktası “kadın rolü” ve “kadın”dır. *İki Cins*’te yer alan meşhur “kadın doğulmaz, kadın olunur” ifadesi toplumsal cinsiyet tartışmalarının önünü açar. Beauvoir’e göre “biyolojik kader, insanın topluma sunduğu modeli belirlemez; dişil olarak betimlenen iğdiş ve erkek arasında kalan belirsiz mahluğ üreten medeniyettir” ve “kadınların kaderini belirleyen biyoloji değil, kadınların bedenleri ve dünyayla olan ilişkilerinin, kendilerinden başkalarının eylemleri tarafından değiştirilmesidir.”⁵ Beauvoir’ın bu görüşleri ikinci dalga feminizmin de başlıca söylemlerindedir.

1960 ve 1970’ler ise politik ve sosyolojik olarak radikal hareketlerin hızlandığı bir dönemdir. Bu hareketler, “biyolojik ve toplumsal cinsiyetle bağlantılı olan ve cinselliğin dışavurum biçimlerinden ekonomik eşitsizliğe, polisin eşcinsellere karşı şiddet kullanmasından tecavüze kadar çeşitlilik gösteren bir dizi pratik konu hakkında tartışmalar başlatır. Yeni feminist ve eşcinsel politika da, bu konuları adlandırarak bazı teorik sorular ortaya at[ar] ve teorik bir dil oluşturmaya başla[r.]: Cinsel politika, baskı, ataerkillik...”⁶

Feminizm ve eşcinsel kurtuluş hareketinden esinlenen bu çalışmalar, toplumsal cinsiyet olgusunun iktidar ve eşitsizlik yönüne dikkat çekmektedir. Bu noktada ataerki kavramını kullanan iki feminist teori, radikal feminizm ve sosyalist feminizmden de bahsetmek gereklidir. Sosyalist feminizm, kadınların baskılanmasının nedenini kapitalizme bağlayarak kapitalizmin yarattığı düzensiz gelir dağılımının erkeklerin lehine işleyerek kadınlar üzerinde tahakküm kurulmasına olanak sağladığını ortaya koyar. 1970’lerin başında *Women’s Liberation, Class Struggle*’da (Kadınların Kurtuluşu, Sınıf Mücadelesi) Karen Miles, kadınların ezilmesinin yönetici sınıfa hizmet ettiğini kadınların erkeklere göre daha düşük ücretlerle çalıştığını gösterir. Bu açıdan sosyalist feminizm, kadın erkek eşitsizliğinin temeline ekonomik sınıf mücadelesini koyarken radikal feminizm ise cinsiyet ve patriarki kavramlarını öne çıkararak kadınların baskılanmasını eril iktidara bağlar. Radikal feminizme göre “aslolan ataerkindi[r], diğer tüm sosyal ilişkiler ise (sınıf, ırk, yaş ve cinsellik gibi) erkekler ve kadınlar arasındaki ilişkilerden

⁴ Simone de Beauvoir, *İkinci Cinsiyet*, çev. Gülnur Acar Savran, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2019.

⁵ Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, Penguin, New York 1972, aktaran James W. Messerschmidt, *Hegemonik Erkeklik Formülasyon, Yeniden Formülasyon ve Genişletme*, ed. Çimen Günay Erkol, Nurseli Yeşim Sünbuloğlu, çev. Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İniyatifi, Özyeğin Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2019, s. 23.

⁶ James W. Messerschmidt, *Hegemonik Erkeklik Formülasyon, Yeniden Formülasyon ve Genişletme*, ed. Çimen Günay Erkol, Nurseli Yeşim Sünbuloğlu, çev. Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İniyatifi, Özyeğin Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2019, s. 3.

türemekte[dir].”⁷ Tarihsel olarak ele alındığında da ezilen ilk grup kadınlar olduğundan ataerki en yaygın tahakküm biçimidir. Tahakkümün merkezinde ise değişmez olarak kabul edilen doyumsuz ve baskıcı erkek cinselliği vardır. Tabii radikal toplumsal cinsiyet teorileri yaygınlaşırken karşıt görüşlerin varlığı da kendini gösterir. Ortaya çıkan karşıt görüşlerin temelinde ise kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklılıklar yatmaktadır. Steven Goldberg, *The Inevitability of Patriarchy* (Ataerkilliğin Kaçınılmazlığı) adlı çalışmasında erkeğin kadınlar üzerindeki saldırgan davranışlarını hormonal farklılıklar üzerinden açıklayarak cinsiyetler arası eşitsizliği biyolojiye indirgemeci bir tavır takınır. Peter Stearn’ün *Be a Man!* (Erkek ol, Erkek!) metninde de benzer bir durum söz konusudur.

Beauvoir’ın yaptığı açıklamaları dikkate alarak araştırmalar yapan *Cinsel Politika*’nın yazarı Kate Millett ise ataerkinin evrensel bir olgu olduğunu öne sürer. Millett’e göre “Modern toplum içerisindeki her iktidarın kesişiminin -ordu, ekonomi, eğitim sistemi, devlet ve daha nice- tamamen erkeklerin kontrolü altında olduğu görülmektedir.”⁸ Bakıldığında, ataerki kendi içinde bir kavram olarak hem radikal feministler hem de sosyalist feministler tarafından farklı anlamlarda kullanılır. Fakat kadın ve erkeği net ayrımlarla kategorize eden bu teoriler, erkekliği hâkim ve değişmez bir model olarak ele alırlar. Bu kategorilerin nasıl oluştuğunu anlamak yerine kadın ve erkeği birbirinden tamamen ayrı iki uç olarak kabul ederler. Bu nedenle de “Radikal ve sosyalist feministler, iki kategori arasında var olduğu iddia edilen farklılıklara odaklanarak, tüm erkekleri temsil ettiğine inanılan tipik bir erkeğe yoğunlaşmış, erkeklerin kendi arasındaki çeşitliliği görmekte başarısız olurlar.”⁹ Sorunları açıklamakta yetersiz olduğu ortaya çıkan “ataerki” kavramının yeni bir değişime ihtiyacı olduğu açıktır. Bu noktada kavram ataerkiden toplumsal cinsiyete doğru bir geçiş sürecine girmektedir.

⁷ A.g.e., s. 23.

⁸ A.g.e., s. 24.

⁹ A.g.e., s. 40.

1.1. Cinsiyet Çalışmaları

1.1.1. Toplumsal Cinsiyet Üzerine

Ann Oakley, (1972), “sex” ve “gender” ayrımını yaparak toplumsal cinsiyet terimini sosyolojiye kazandıran ilk feminist araştırmacılardan biridir. Ann Oakley'e göre, “cinsiyet (*sex*) biyolojik erkek- kadın ayrımını anlatırken, toplumsal cinsiyet (*gender*) erkeklik ile kadınlık arasındaki buna paralel ve toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yapmaktadır.”¹⁰ Bu yeni yaklaşımla beraber “toplumsal cinsiyet”in, kadınlar ile erkekler arasındaki biyolojik, bedensel farklılıklarla değil kültürle inşa edildiğini ortaya koyan çalışmalara yönelimler artar ve toplumsal cinsiyetin toplumsal olayları nasıl etkilediği üzerine yoğunlaşılır. Bu tarz görüşler toplumsal cinsiyet yapılarını sorgulamak üzere yükseldikçe, toplumsal cinsiyetin davranış, tutum, kişilik özellikleri açısından farklı formlarda sergilenmekte olduğu da kabul görür.

Judith Butler, *Gender Trouble (Cinsiyet Belası)* adlı kitabında cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki temel ayırımından bahsederken, toplumsal cinsiyetin kültürel olarak inşa edildiğini vurgular, toplumsal cinsiyetin, biyolojik cinsiyetin nedensel bir sonucu olmadığını ifade ederek *gender* kavramının biyolojik cinsiyet kadar sabit bir şey olmadığını özellikle belirtir.¹¹ Cinsiyetin biyolojik unsurların odağında değil kültürün içinde inşa edildiğini gösteren birçok kültürler arası antropolojik çalışmalar söz konusudur. Antropolog Margaret Mead, 1930’lu yıllarda Papua Yeni Gine’de bulunan üç farklı yerdeki (Arapesh, Mundugumor, Tchambuli) yerli topluluk üzerinde incelemeler yapmış, toplumsal cinsiyetin kültürden kültüre, dönemden döneme değişkenlik gösterdiği üzerinde yoğunlaşmıştır. Mead’in, çalışmasını Atay, şöyle özetlemektedir:

“Arapesh toplumunda hem kadınlar hem de erkekler modern Batı’da kadınlardan beklenen tutum ve davranışları sergiler: Yumuşak, hassas, başkalarının istek ve taleplerine duyarlı, iş birliğine açık, saldırganlıktan uzak... İkinci topluluk Mundugumor’da ise kadınlar da erkekler de batı dünyasında erkeklerden davranışları sergilerler: Şedit, saldırgan ve sert... Ama en ilginç üçüncü topluluk olan Tchambuli’de ortaya çıkan durumdur. Burada kadın ve erkek davranışları Batı’daki (ve tabii Türkiye’deki) beklentinin tam tersidir. Erkekler uysal ve yumuşak başlı olup alışveriş yaparlar, evin ihtiyaçlarıyla ve çocuk bakımıyla haşır-neşir olurlar. Kadınlar ise sert, dominant ve yönetici tavırlar sergilerler.”¹²

¹⁰ Ann Oakley, *Sex, Gender and Society*, London 1972, aktaran Gordon Marshall, *Sosyoloji Sözlüğü*, çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Bilim Sanat Yayınları, İstanbul 1999, s. 98.

¹¹ Judith Butler, *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2018, s. 50.

¹² Tayfun Atay, ““Erkeklik” En Çok Erkeği Ezer!”, *Toplum ve Bilim*, S. 101 (2004), s. 20-21.

Mead'in çalışması kadınlık ve erkeklik olgusunun tek ve değiştirilemez olup biyolojiye indirgenecek kadar basit olmadığını, içinde farklı etmenlerin bulunduğunu kanıtlar niteliktedir.

Toplumsal cinsiyet farklı dinamikleri içerdiiğinden, içine doğunulan toplumsal düzenin dinamikleri dahilinde küçük yaşlardan başlayarak kız ve erkek çocuklarına da farklı cinsiyet rolleri öğretilir. Çünkü, gelenekler, âdetler, yaşam tarzları gibi çeşitli toplumsal normlara göre şekillenen toplumsal cinsiyette kadının ve erkeğin pratikleri, rolleri birbirinden farklıdır. "Kadın" ve "erkek" biyolojik cinsiyet kategorileridir fakat "maskülen" (erkeksilik) ve "feminen" (kadınsılık) toplumsal cinsiyet kategorilerinin içinde yer alır. Oldukça basit bir örnekle bir kız çocuğuna oyuncak olarak bebekler alınması, pembe giysiler giydirilmesi veya erkek çocuğunun arabalarla oynayıp, mavi rengi benimsemesi cinsiyet rollerinin inşası ile gerçekleşir. Çocuk biyolojik cinsiyetine uygun davranışları anne-babasından rol model olarak öğrenir, doğru davranış gerçekleştiğinde pekiştirme, yanlış davranışta ise ikaz yöntemi kullanılır. Erken çocukluk dönemlerinde oyuncak veya renkler gibi basit kavramlarla başlayan bu inşa süreci kültürün ya da toplumun cinsiyete bağlı olarak bireyden beklediği davranışlarla ilerler, ergenlik döneminde aile ilişkilerindeki konumu, ailedeki görev dağılımı, verilen sorumluluklar, okunan kitaplar, izlenen filmlerle bireye cinsiyetinin sınırları, kalıpları yani kadın/erkek rolü öğretilir. Kız çocuktan annesine mutfakta yardım etmesi beklenirken erkek çocuğuna ufak tefek tamirat işleri, alet edevat kullanımı öğretilir. Bu, madalyonun aile ilişkileri içinde gerçekleşen yüzüdür. Bu süreç sadece aile, arkadaş veya akraba ortamının empozeleriyle ilerlemez, sosyal hayatın içinde yer alan merkezîleşmiş sistemler de bireye doğduğu andan itibaren kalıplaşmış olan davranışları, rolleri, kültürü empoze eder. Belirlenen kalıpların kabul edilip uygulanması için de zorlar. Okul, işyeri, medya, sağlık sistemi, adalet sistemi, politikalar ve kültürel değerler iktidarın mekanizmalarıdır. Görünmeyen fakat hissedilen kollarla bireyi saran, sıkın bu yaptırımların temel amacı kadın ve erkek cinsiyetini keskin sınırlamalarla belirlemektir. Cinsiyet temelli birbirinden ayrışın rollerin sınırları bellidir ve sınır ihlâlleri ihtimalinde toplumsal kontrol mekanizması devreye girerek bireyin ya kendisinden beklenen davranışlara uymasını şart koşar ya da onu ötekileştirilerek toplumun dışına iter, böylece oluşturulmak istenen iki cinsiyetli düzen korunmuş olur.

Cinsiyetin kültür üzerinden inşa edildiği fikri erkeklik çalışmalarının da önünü açmış, 1980'lerden itibaren erkeklik ve erkek kimliği üzerine yoğunlaşmış, tek ve

değişmez bir modelden ziyade farklı erkekliklerin var olabileceği üzerine çalışmalar yürütülmüştür. Genel olarak baktığımızda erkekler, “mevcut toplumsal yapıda avantajlı durumdadırlar, heteroseksüel erkekler ise öbürlerine kıyasla çok daha fazla avantajlıdır. Ancak “erkek kurtuluş hareketi” tartışmasının gözler önüne serdiği bir şey var ki, erkekler toplumsal avantajlarının bedelini ödemekte, hatta bazen bu bedeller çok yüksek olmaktadır. Ama bu tartışma aynı zamanda, bu durumu gördüklerinde adaletsizliği fark edebilen ve sahip oldukları konumdan rahatsızlık duyan bir grup erkeğin bulunduğunu da göstermiştir.”¹³ İşte bu noktada eleştirel erkeklik çalışmaları için bir saha doğmuştur.

1.1.2. Eleştirel Erkeklik Çalışmaları ve Hegemonik Erkeklik

Simone de Beauvoir’ın meşhur “Kadın doğulmaz olunur” ifadesi erkekler için de geçerlidir. Erkek doğulmaz, erkek olunur. Doğumdan itibaren erkekliğe atfedilen rolleri uygulayan erkek, erkektir. Uygulayamayan ise öteki... Peki nedir “erkek” ve “erkeklik”?

Erkeklik denilince erkeklerin davranışlarının mı, kimlik olarak kurulmuş erkekliğin mi, ilişkisel olarak temsil edilen erkekliğin mi, imge olarak sunulan erkekliklerin mi yoksa söylem olarak kurulmuş bir erkekliğin mi kastedildiği belirgin değildir.¹⁴ Çoğunlukla kabul edilen ise erkekleri karakterize eden belli başlı kişilik özelliklerinin olduğudur. Fakat erkekliğe dair en net olan şey, erkekliğin, biyolojik cinsiyetin ötesinde tarihî, kültürel ve toplumsal olarak inşa edilen, şekillendirilen ve sürekli yeniden kurgulanan, dönüştürülen ve değiştirilen bir olgu olduğudur. Farklı kültürler, farklı dönemler, farklı erkeklikleri inşa ederler. Dolayısıyla erkek olmanın değişken dinamikleri vardır. Bu nedenle erkekliğin tüm kültürler, tüm dönemler için ortak ve tek bir tanımını yapmak mümkün değildir. Ancak parçalı açıklamalar erkekliğin ne olduğunu anlamamıza yardım edebilir.

Avusturyalı toplumbilimci R. W. (Raewyn) Connell, cinsiyet eşitsizliğini ataerki yerine toplumsal cinsiyet ilişkileri üzerinden açıklamaktadır. Erkekliği, erkekliğin kadınlığa karşı tanımlandığı bir toplumsal cinsiyet düzeni içinde kurulan ve bu yolla kadınlarla erkekler arasındaki iktidar ilişkilerini sürdüren toplumsal bir yapılanma olarak

¹³ R.W. Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, hzl. Özden Arıkan, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2017, s. 13.

¹⁴ Serpil Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar- Ailede Piyasada ve Sokakta Erkekler*, Metis Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2016, s. 20.

tarif eder.¹⁵ Pierre Bourdieu içinse erkeklik, “diğer erkekler için ve onların önünde dişiliğe karşı ve dişil olma korkusuyla kurulan kategoridir.”¹⁶ Aslında “Erkeklik nedir?” sorusunun cevabı biyolojik olarak erkek organlarına sahip bir bedenin, içine doğduğu toplumun kültürel erkeklik normları ile erkek olma vasfını kazanıp, erkekliğini ispat sürecini kapsamaktadır.

Erkeklik kavramı cinsiyet spektrumunda akışkan bir örüntüyü temsil eder. Bundan mütevellit farklı erkeklerin erkek olma süreçlerini sergileyen bu yapı erkekler/erkeklik gibi çoğul ifadelerle ele alınır. Erkek ve erkeklik arasındaki ayrım ise cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımla paralel ilerlemektedir. Erkek, var olan tüm kültürel unsurlardan tecrit edilmiş biyolojik bir varlık demekken erkeklik, eril veya dişil varlıklarla ilişkilendirilen toplumsal ve kültürel olarak inşa edilmiş, öğrenilmiş ve nesiller arası aktarıma bağlı tavırlar manasına gelir. Bu inşa süreci kültürle ilişkilendirildiğinden, erkeklik toplumdaki ayrımla paralel ilerlemektedir. Toplumsal cinsiyeti, her zaman içinde üretip süregeldiği siyasi ve kültürel kesişme noktalarından ayırarak değerlendirmek imkânsızdır.¹⁷ Bu nedenle toplumda erkekliğin kazanımı ve dahilinde de ispatı farklı şekillerde olmaktadır. Erkekliğin biyolojik değil, kültürel bir olgu olması; verili değil, kazanılan bir durum olması ve her an yeniden oluşturulması, erkeklerin devamlı olarak erkekliklerini ispatlamasını mecbur kılmaktadır.¹⁸

Erkek bedeninde dünyaya gelen bir çocuğun doğumundan ölümüne kadar geçen süre içerisinde sosyalleşme ile birlikte erkeklik normlarını benimseyip o rollere uygun şekilde davranması ve hayatını bu sistem üzerine düzenleyip yaşaması gerekmektedir. Connell’e göre bu durum bireyin cinsiyetiyle belirlenen genel bir rolün canlandırılmasıdır. Connell bu canlandırmayı “cinsiyet rolü”¹⁹ olarak kavramsallaştırır. “Erkek rolü” ve “kadın rolü” olarak ikiye ayrılan bu rollerde kadının sırtına yüklenen dayatmalar olduğu gibi erkeğe empoze edilen yaptırımlar da söz konusudur. Kadının evlilik kurumu içerisinde çocuk doğurup ona bakmasını, evin temizliği ve yemeği ile ilgilenmesini ve tüm bunları yerine getirirken sürekli ince, hassas, duygusal, narin ve zarif görünmesini isteyen bu bakış açısı erkeğin de askerliğini yapıp tam zamanlı bir işe

¹⁵ R.W. Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, hzl. Özden Arıkan, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2017, s. 76.

¹⁶ Pierre Bourdieu, *Eril Tahakküm*, çev. Bediz Yılmaz, Bağlam Yayıncılık, 4. Baskı, İstanbul 2018, s. 71.

¹⁷ Judith Butler, *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2018, s. 46.

¹⁸ Özge Zeybekoğlu, *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Erkeklik Olgusu*, Eğiten Kitap Yayınları, İstanbul 2013, s. 95.

¹⁹ R.W. Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, hzl. Özden Arıkan, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2017, s. 88-89.

giderek para kazanmasını, güçlü bir bedene sahip olarak fiziksel üstünlük yakalamasını, aileyi ve gerektiğinde toplumu yönetme kabiliyeti kazanmasını ve tüm bunları yerine getirirken kadınsı davranışlardan uzak durmasını sert, otoriter, güçlü bir kişilik sergilemesini arzular. Tabii bu durum erkekliğin biyolojik bir seviyeye indirilmesine ve erkeklerin tek tipleştirilmesine neden olduğu gibi beraberinde erkekler arasında hiyerarşik bir düzeni de kaçınılmaz kılar ki bu da bizi hegemonik erkeklik kavramına götürecektir.

Connell'in 1995 yılında eril kimliklerin kültürel ve ideolojik unsurlarla nasıl inşa edildiğini araştırdığı *Masculinities* ("Erkeklikler") adlı eseri ile de erkeklik çalışmaları bilimsel bir saha hâline gelmiştir. Günümüzde artık "erkeklik çalışmaları, erkekliğin tarihsel, kültürel ve toplumsal bir kurgu olduğundan hareketle eril iktidarın kaynaklarına ve farklı tezahürlerine ışık tutmayı amaçlayan disiplinler arası bir akademik çalışma alanıdır."²⁰ Erkeklikler üzerine eleştirel incelemeler, hem ataerkilliğin faileri olan erkekleri, erkeklik deneyimleri bağlamında incelemekte hem de farklı erkek olma hâllerini vurgulayan "erkeklikler" (masculinities) olarak ele almaktadır. "Böylece, erkekler arasındaki farklılıkları ortaya koymak yoluyla, feminist kuramı erkekler ve erkeklikleri de kapsayacak şekilde zenginleştirerek, erkekleri salt kadınları ezen ve ataerkil iktidardan aynı derecede pay alan bir toplumsal kategori olarak indirgemeci bir biçimde değerlendirme tehlikesinden korunmasını sağlamıştır."²¹

1985 yılında yayımlanan "*Toward a New Sociology of Masculinity*" (*Yeni Bir Erkeklik Sosyolojisine Doğru*) adlı makalede ise Carrigan, Connell ve Lee erkeklikler üzerine eleştirel incelemeler alanını bambaşka bir boyuta taşıyacak "hegemonik erkeklik" kavramını önermişlerdir.²² Tek bir erkekliğin olmadığı, farklı erkekliklerin olduğunun altını çizen Connell beyaz, heteroseksüel, orta sınıf, orta yaşlı, tam gün iş sahibi gibi niteliklerine sahip "hegemonik erkeklik" kavramını ortaya atmış, hegemonik erkeklik nitelikleri dışında yer alan erkeklik tiplerini tartışmaya açmıştır. Bu noktada Connell'in *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* adlı çalışmaları erkeklik çalışmalarına yön verici çalışmalar olmuştur. Tüm bunlar erkekliğin biyolojiye indirgenemeyeceğini, iktidar ilişkileri içerisinde var olan, sosyal bir inşa süreciyle şekillenen normatif bir kavram olduğunu desteklemiştir.

²⁰ A.g.e., s. 67.

²¹ Mehmet Bozok, "Feminizmin Erkekler Cephesindeki Yankısı: Erkekler ve Erkeklik Üzerine Eleştirel İncelemeler", *Cogito*, S. 58 (2009), s. 274.

²² A.g.e., s. 275.

“Hegemonik erkeklik” kavram olarak Antonia Gramsci’nin sınıf ilişkilerinin devamlılığını ortaya koymak için kullandığı hegemonya fikri üzerinden ortaya çıkmıştır.²³ Bu yeni kavrama göre, “bütün erkekler ataerkil iktidardan pay almasına ve yararlanmasına karşın sınıfsal üstünlük ve politik iktidara yakın olan bazı erkekler ataerkillikten diğer erkekliklerden daha fazla pay almaları nedeniyle diğer erkekliklerin inşa ve yeniden inşa süreçlerinde belirleyici ol[muşlardır]”.²⁴ Hanke’ye göre ise “dışsal (*external*) hegemonya erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümünün kurumsallaşması sürecine işaret ederken; içsel (*internal*) hegemonya bir grup erkeğin diğer erkek üzerindeki hakimiyetine gönderme yapmaktadır.”²⁵

Hegemonik erkeklik olarak adlandırılan bu durum toplumdaki farklı erkeklikler arasında üstün olan erkeklik konumunu ifade etmektedir. Connell’e göre, “bu yapısal olgu, bir bütün olarak toplumda hegemonik bir erkeklik biçimini tanımlayan erkekler arası ilişkilerin ana temelini oluşturur. “Hegemonik erkeklik, daima kadınlarla ilgili olduğu kadar, ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleriyle ilgili olarak da inşa edilmektedir. Farklı erkeklik biçimleri arasındaki etkileşim, ataerkil bir toplumsal düzenin işeyiş biçiminin ayrılmaz parçasıdır.”²⁶

Peki bu işleyişin adımları nelerdir? Hanke, “hegemonik erkekliğin sadece zor (*coercion*) ya da şiddet üzerinden işlemediğini; kavranın asıl değerinin erkeklerin kadınlara ve birbirlerine karşı kurdukları tahakküm ilişkilerinin inşasında kültür ve kurumlar üzerinden işleyen ikna (*persuasion*) ve rıza (*consent*) pratiklerine göndermede bulunmasında yattığını belirtir.”²⁷ Süreç içinde idealize edilen erkeklik olgusu devlet, din, iktidar, medya, yerel kültürler gibi mekanizmalar ve kurumsallaşmış patriarkal destek aracılığı ile topluma yayılır. Bu mekanizmalar hegemonik erkekliği yaydığı gibi kendi içinde yeniden üretme hakkına da sahiptirler. Zeybekoğlu, toplumsal cinsiyet bağlamında erkeklik olgusunu incelerken “devlet, yasalar, ticari şirketler, işçi sendikaları, heteroseksüel aile, ulusal ordu gibi kurumlar sayesinde ekonomik ve kamusal faaliyetler homofobik-heteroseksüel erkeklik değerleri ile yoğrularak meşru ve arzulanır ilan edilip ödüllendirilmekte”²⁸ olduğunu ifade eder. Bu meşrulaşma ve arzu ögesi hâline gelme

²³ Geniş bilgi için bkz.: Antonio Gramsci, *Hapishane Defterleri*, Kalkedon Yayınları, İstanbul 2011.

²⁴ R.W. Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, hzl. Özden Arıkan, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2017, s. 275.

²⁵ Özge Zeybekoğlu, *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Erkeklik Olgusu*, Eğiten Kitap Yayınları, İstanbul 2013, s. 76.

²⁶ R.W. Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, hzl. Özden Arıkan, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2017, s. 267-268.

²⁷ Özge Zeybekoğlu, *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Erkeklik Olgusu*, Eğiten Kitap Yayınları, İstanbul 2013, s. 76.

²⁸ A.g.e., s. 78.

durumu Zeybekoğlu'nun ifade ettiği kurumsal faaliyetler dışında sanat ve özellikle de tezin konusu dahilinde edebiyat ürünleri aracılığıyla da sağlanmaktadır. Kimi metinler salt erkeklik propagandası yaparken – ki tezin ilerleyen kısımlarında milliyetçilik olgusu bağlamında ele alınan, millî edebiyat döneminin metinlerinde bu yönün ağır bastığı aşikârdır- erkeklik propagandası yapma gibi bilinçli bir niyetin bulunmadığı metinlerde dahi bilinçaltına empoze edilen ideal erkeklik formunu görmek mümkündür ki tezin ikinci bölümünde farklı metinlerin işaret ettiği ideal erkeklik üzerine konuşulacaktır.

Hegemonik erkeklik ve iktidar ilişkisine değinecek olursak, iktidarı elinde tutan erkeklerin sahip olduğu fırsatlar bütünüdür. İktidar kavramının belli başlı bir tanımını ortaya koymak zordur, fakat iktidar üzerine çalışmalarıyla ünlü Michel Foucault, tek bir iktidardan ziyade birçok iktidarın varlığını öne sürmüştür, *biyo- iktidar* terimini kullanmıştır. Foucault, *Cinselliğin Tarihi*'nde klasik çağ boyunca hızla, dil, okullar, kolejler, kırsallar, atölyeler gibi farklı disiplinlerin geliştiğini ve aynı zamanda siyasal pratikler ve iktisadi gözlemler alanında doğurganlık, uzun yaşama, kamu sağlığı, konut, göç gibi sorunların belirlediğini ifade eder. Bu durum “bedenlerin boyun eğmesini ve nüfusların denetimini sağlamak üzere çeşitli ve çok sayıda tekniğin”²⁹ ortaya çıkmasına yani bir *biyo-iktidar* çağının başlamasına neden olur. *Biyo-iktidar*, “bedenler üzerine kurulan iktidar[dır.]”³⁰ Bedene yapılan müdahalelerin yolu da toplumsal cinsiyetin inşası ile açılır. Foucault, iktidarın cinsellik ve toplumsal cinsiyet üzerinden tahakküm kurduğunu dile getirmektedir.

“Cinsellikten yalnızca mahkûm edilecek ya da hoş görülecek değil, yönetilecek, yararlılık sistemleri içine sokulacak, herkesin azami iyiliği düzenlenecek, en yüksek verim doğrultusunda işletilecek bir şey olarak söz etmek gerekmektedir. Cinsellik yalnızca yargılanmaz, yönetilir de. Kamu gücünün yetkisi dâhilinde yer alır; işletme yöntemleri gerektirir, analitik söylemlerce ele alınması gerekir. Cinsellik, XVIII. Yüzyılda bir "polis" işine dönüşür. [...] Söz konusu olan cinsellik polisidir: bir yasaklama katılığı değil, cinselliği yararlı ve genel (kamusal) söylemler yoluyla düzenleme gerekliliği ön plandadır.”³¹

İktidar tek tek bütün bedenlerde var olur, tek tek bütün insanlara hükmeder, iktidarı dışarıdan içeriye değil, içeriden dışarıya doğru yayar. O hâlde tek bir eril iktidarın varlığı da muallak bir alana girmektir. Çünkü çoklu iktidar mekanizmaları, çoklu ve farklı

²⁹ Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, 9. Baskı, İstanbul 2018, s. 99-100.

³⁰ A.g.e., s. 100.

³¹ A.g.e., s. 25.

erkeklikleri de beraberinde getirir. Serpil Sancar, Foucault'un iktidar yorumlarını baz alarak, erkeklik kavramı ve iktidar üzerine şunları söylemektedir:

“...asında kadınların topyekûn denetim altında tutulması gibi bir çıkar etrafında kalıcı biçimde eklenmiş bir erkek egemenliğinden bahsetmek yerine, çoğul, çatışmalı, birbiriyle uyumsuz, ya da birbiriyle ilişkisiz çok sayıda farklı erkeklik deneyimlerinin olduğu bir erkek egemenliğinden bahsetmek daha doğru olabilir. Erkek egemen toplum kavramı, aynı zamanda, farklı erkeklikler arasındaki hiyerarşi ve iktidar mücadelelerine dikkat çeker ve devlet, ordu, işgücü piyasası gibi kurulaşmış patriarki alanlarındaki yapılanmış erkek egemenliğine özel vurgu yaparak doğrudan siyasal iktidar ilişkilerine gönderme yapar.”³²

Bu noktada Sancar'ın sözünü ettiği farklı erkekliklerin arasındaki hiyerarşinin nasıl oluştuğu da önemlidir. Bu kurgu dahilinde hegemonik erkeklik bir sosyo-kültürel sınıftan gelmek, iyi bir eğitim almış olmak, tam zamanlı geliri yüksek bir işe sahip olmak, heteronormatif sistem içinde düzenli bir aile hayatı kurmak, otoriter bir aile reisi olmak gibi şartların yanı sıra bedenlenmiş bir vücuda sahip olmak, güçlü olmak, kırılabilir olmamak gibi birçok farklı unsuru şart koşarken erkeklere de kamusal olsun özel olsun birçok alanda fırsatlar sunar. Bu bağlamda erkeklik iki koldan yürür. Sadece “erkek” bedeninde doğmuş olmak yetmez, erkek olmak için ilk olarak erkekliği normlar dahilinde öğrenmek gereklidir. Bir erkek kamusal/özel alanda neleri yapıp yapamaz, nasıl davranır, nasıl giyinir, nasıl iletişim kurar, nelerden konuşur, nasıl bir koca olur, nasıl babalık yapar, kimleri tahakkümü altına alır gibi önceden belirlenmiş kalıplar öğretilmektedir. Ardından da erkek olmayı başarmanın getirisiyle elde edilen tahakküm gücü sayesinde hem kadınlar hem de hemcinsler üzerinde otorite kurmayı bilmek gereklidir. Bu noktadan baktığımızda erkeklik hem ataerkil köklerle beslenen ve korunan bir yapı hem de kendi içinde varoluş mücadelesi verilen bir saha olarak karşımıza çıkar. Connell, erkeklerin hem iktidar ilişkilerini denetlediği hem de ayrıcalıklarından faydalandığı bu cinsiyet sistemini oluşturan üç temel mekanizma olduğunu öne sürer. Sancar bu üç mekanizmayı şöyle ifade eder:

“İlk olarak kadınların ve erkeklerin farklı işler yaparak farklı konumlar, statüler ve getiriler elde etmelerine yol açan cinsiyete dayalı iş bölümü önemlidir. Bu iş bölümü kadınların ev- aile işleri ile sınırlandırılarak ücretsiz ev içi emek olarak çalıştırılmalarına yol açar. Öte yandan erkekler genel anlamda kamu alanlarının denetimini ellerinde tutmalarına yol açacak biçimde özel şirketleri, ticareti, bürokrasiyi, orduyu yöneterek bu cinsiyet rejiminin sürekliliğini olanaklı kılarlar. İkinci olarak, sınıf, ırk, etnisite, bölgesel gelişmişlik farklılıklarına dayalı iktidar ilişkileri ile cinsiyet farklarına ilişkin toplumsal ilişki örüntülerinin iç içe geçerek, toplumsal cinsiyet sisteminin bir iktidar ilişkileri ağı olarak işlemesine yol açtığını belirtir. Üçüncü olarak, cinsiyet sistemi Connell'in kateksis dediği, cinselliğin ve cinsel arzunun şekillendirdiği toplumsal ilişkilerin oynadığı rolü

³² Serpil Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar- Ailede Piyasada ve Sokakta Erkekler*, Metis Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2016, s. 17.

vurgular. Bu faktörlerin oluşturduğu toplumsal cinsiyet sistemi kadınların boyun eğdirildiği, erkeklere tabi kılındığı bir yapıyı oluşturur ve sürekli kılar.”³³

Erkekler kendilerine sunulan bu sahada iktidarlarını kurarlar ve aynı zamanda bu iktidarı din gibi ideolojik gibi arka planlarla desteklerler. Tabii içinde yaşanan toplumsal yapı ve kültür değişmeye uğradıkça söz konusu erkeklik sahası da değişir, iktidarı destekleyen unsurlar da. Farklı erkeklik tarzları oluşurken farklı sınıfsal kimlikler ve farklı etnik kimlikler de devreye girer. Alman erkeği, Müslüman Türk erkeği, işçi sınıfı erkek gibi farklı kriterler söz konusudur. Farklı erkekliklerin nasıl bir oluşum sürecine girdiğini, onları nelerin etkilediğini, kendi içlerindeki hiyerarşiyi, hemcinslerini benimsemiş ya da ötekileştirme pratiklerini görmek için daha kapsamlı araştırmalara ihtiyaç vardır.

Erkek doğma, erkekliği kazanma, hegemonik erkeklik vasfını elde etme ve hem kadınlar hem de hemcinsler üzerinde baskı kurma sürecini Osmanlı dönemi Türk erkeği üzerinden düşündüğümüzde, dönemin erkekliklerinin hangi unsurlarla yeniden şekillendiğini görmek önemlidir. Tanzimat öncesi dönemi ele aldığımızda ortaya çıkacak erkeklikler Tanzimat sonrası ile aynı olmayacaklardır. Bu noktada edebiyatın bir kurgu olduğunu düşünürsek erkeklik kurgularının yerleşmesi, var olan erkekliklerin dönüştürülmesi veya tamamen ortadan kaldırılıp yeni erkekliklerin dolaşıma sokulması için en etkili yollardan biri edebi metinler olduğundan farklı Osmanlı erkekliklerini metinler üzerinden incelemek erkeklik algısının dönemden döneme nasıl değiştirilip, dönüştürüldüğünü yeni kurgularla beslendiğini görmek açısından faydalı olacaktır.

1.2. Değişen Dönüşen Erkeklik Kurguları: Erken ve Klasik Dönem Osmanlı Yazınında Aşk Üzerinden Kurgulanan Erkeklikler

*“Mende Mecnun'dan füzûn âşıklık isti'dâdı var
Âşık-ı sâdik menem Mecnun'un ancak adı var”
Fuzulî*

Klasik dönem Osmanlı edebiyatında erkekliklerin temsil biçimleri Tanzimat'tan sonra gelişen yeni edebiyat örneklerinden daha farklıdır. Osmanlı edebiyatı hemen hemen hepsi erkek şairlerin ürettiği ve eril bir kanonun ürünleridir.³⁴ Erkek bir şairin aşk

³³ A.g.e., s. 31-32.

³⁴ Divan edebiyatının mevcut kadın şairleri de aşk konusunu erkeklerin işledikleri şekilde ele almışlar, eril sesi devam ettirmişlerdir.

macerasını anlatırlar. Peki nasıl bir erkektir bu erkek? Aşkını nasıl yaşar? Hayata dair düşünceleri nelerdir? Mesnevîlerde, gazellerde, kasidelerde beyit beyit konuşan erkek kimdir?

Klasik Osmanlı edebiyatı, Arap ve Fars kültürünün etkisi altında ortaya çıkan bir edebiyattır. Tabii sadece Arap- Fars kültürünün hayal unsurları değil, kısmî ölçüde tarihini, dinî kültürünü ve mitolojisini de almıştır. Estetiği ve sınırları önceden belirlenen bir edebiyattır bu. Tanpınar da eski şiirin hayal dünyası için “mücerret dille muayyen bir güzelliğin muayyen bir şekilde övülmesi, hatta muayyen bir aşk tarzını bize vermesidir”³⁵ ifadelerini kullanır. Kuralları baştan belli bu edebiyatta erkeğin kendini aşk üzerinden, hem de belli bir aşk temsili üzerinden tanımladığı bir dünya söz konusudur. Aşk ve aşkın edebî metinlerdeki ifadesi, yüzyıllar boyunca kalıplaşmış olan ortak mazmunlar, hayaller, semboller üzerinden çizilmekte olup tek tip bir âşık ve sevgili formu vardır. Ahmet Hamdi Tanpınar, bu belli aşk tarzının ve tipinin “alelâde bir belâgat oyununda kalmadığını, asırlar süren bir çalışmanın neticesi olsa bile şairin hayat şartlarıyla olduğu kadar, içtimaî nizamları da alakalı bir sistemi”³⁶ ortaya koyduğunu anlatarak divan edebiyatının âşık ve maşuğunu bir saray istiâresi üzerinden ele alır:

“Saray aydınlığın ve feyzin kaynağı muhteşem bir merkeze, hükümdara, onun cazibesine ve iradesine bağlıdır. Her şey onun etrafında döner. Ona doğru koşar. Ona yakınlığı nisbetinde feyizli ve mesuttur. Çünkü bir sarayda olan her şey hükümdarın iradesi itibarıyla keyfi, az çok ilâhî veya Allahlaştırılmış özü itibarıyla da isabetli, yani hayrın kendisidir. Hükümdar, gölgesi telâkki edildiği manevî alemin, Allah’ı –Müslüman şarkta olduğu kadar Hıristiyan garpta da– nasıl yeryüzünde temsil ediyorsa hayatı da öyle düzenler. Bütün tabiat ve eşya, müesseseler onun temsil ettiği bir hiyerarşiye göre tanzim edilmişti. [...] Binaenaleyh aşk da bu cinsten bir istiare olacak, sevgili hükümdara benzeyecekti. O kalb âleminin hükümdarıdır. Bu sistemde hükümdara, dolayısıyla sevgiliye asıl hususiyetlerini veren güneştir. [...] Sevgilinin bütün davranışları hükümdarın davranışlarıdır. Sevmez, bir nevi tabii vergi gibi sevmeyi kabul eder. İsterse iltifat ve lütfeder.”³⁷

Tanpınar’ın saray benzetmesi üzerinden anlattığı hükümdar-sevgili imajı Divan edebiyatının erkek temsilleriyle de yakından alakalıdır. Âşık, bu yüce sevgilisi karşısında tüm hünerlerini göstererek sevgiliye her şeyiyle tabi olacağını kanıtlamak zorundadır. Âşık olmak, aşkı yaşayabilmek Fuzulî’nin de dediği üzere bir hüner, bir yetenek mevzuudur. Âşık olan erkek, diğer erkeklerden üstün konumdadır. Fakat bu âşık olma hâli rahat ve mutlu geçen bir süreçten çok erkeğin zorlu çilesidir. Erkek şair/ kahraman maşuğuna kavuşmak için mücadele vermeli, önüne çıkan engelleri bir bir aşmalıdır. Bu

³⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, 25. Baskı, İstanbul 2016, s. 27.

³⁶ A.g.e., s. 27.

³⁷ A.g.e., s. 27-28.

süreç özünde erkeğin olgunlaşma anlatısıdır. Kahraman aşk acısı çektikçe bulunduğu mertebesi de yükselir. Çünkü âşıklık hâli erkeğin kendisini ispatlayacağı bir yoldur. Erkek kahraman gerekirse çölleri aşar, dağları deler gerekirse şîrleri pençe-i kahrında lerzan eder. Hepsi birer güç ve erkeklik göstergesidir. Pes edip, maşuğunu sevmekten vazgeçen bir erkek yoktur mesela. Duyduğu aşk ilahî de olsa dünyevî de olsa her zaman sonuna kadar mücadele etmeyi seçen bir erkek vardır muhatabın karşısında. Âşıklık hâli ile belalara gark olmak, acılar çekmek, ıstırap içinde kalmak ve tüm bunları yaşarken sevgilisini sevmekten bir an bile vazgeçmemek erkekliğin ilk kuralı gibidir. Divan şiirinde sevgili tek olsa da ona âşık onlarca erkek vardır. Bunlar gerçek aşığın/erkek kahramanın ağyarı yani düşmanıdır. Sevgilinin yanından ayrılmayan rakipler artıkça aşığın hâli daha da zorlaşır. Erkeğin hemcinsleri üzerinde otorite kurması beklenirken rakipleri ile mücadeleye girişmesi onu daha yüksek mertebelere taşır ve erkek kahraman rakiplerin arasından sıyrılarak kendi erkekliğini ispat etmeye çalışır. Bu erkeklik hâlleri Divan edebiyatının sürekli tekrarlanan ve yeniden üretimle farklı şairlerin kalemlerinden dökülen kalıplaşmış motiflerdir. Söz konusu motifleri eserler üzerinden ele almadan önce erken dönem mesnevîlerde farklılaşan erkeklik kurgularından da bahsetmek gereklidir.

Erken dönem mesnevîlerinde kalıplaşmış divan edebiyatı erkeklik hâllerinden daha farklı bir durum söz konusudur. Bu mesnevîlerde erkek kahraman âşıktır, fakat kadınsılaştırmış hâlleri ile metnin içindedir. Günümüz erkeklik kodlarından daha farklı, dönemin zihniyeti içinde anlamlandırılması gereken bir özellik olarak kadınsı erkek kahramanlar Hoca Mes'ud'un *Süheyl ü Nevbahar*'ında, Şeyyad Hamza'nın *Yûsuf u Zeliha* adlı mesnevisinde açıkça yer almaktadırlar. Süheyl, kadınsı duygularıyla öne çıkan, ailesinin hasretiyle bir anda duygusallaşan, önüne bir engel çıktığında çaresizce ağlamayı seçen bir erkek kahramanken kadın karakter Nevbahar daha erkeksi, daha cesaretli, daha soğukkanlıdır. Nitekim, Süheyl'i aramaya çıkan, ormanda mücadele veren kadın karakter Nevbahar'dır. Bugünün erkeklik algılayışı ile baktığımızda cinsiyet rollerinin ters yüz edildiği bir metindir Hoca Mes'ud'un mesnevîsi. Benzer bir durum *Yûsuf u Zeliha* mesnevîsinde de görülmektedir. Yûsuf, güzelliği ile dillere destan genç bir oğlandır. Köle olarak Züleyha'nın sarayına girdiğinde Yusuf'un güzelliği karşısında şaşkına dönen kadınlar meyve yerine kendi parmaklarını keserler. Modern dönem erkeklik normlarının çerçevesinden bakınca böylesine büyüleyici bir güzellik ancak kadının vasfı olabilirken mesnevîde erkeğin bedensel güzelliği ön plana çıkarılmıştır.

Bahar Gökpinar, “Osmanlı Yazınında Erkek-lik(ler) Kurgusu”³⁸ adlı kitaplaşan doktora çalışmasında mesnevîlerdeki ters yüz edilen cinsiyet rolleri ve “kadınısı” erkek kahramanları şu şekilde açıklar:

“Kadın kahraman bazı erkeksi özelliklerle kurgulanmıştır ancak erkek şairin kafasındaki kadın tasavvuru değişkenlik göstermez. Kadın kurgusundaki bu farklılık ise, belki de kadın üzerinden erkeği tanımla girişimi olarak okunabilir[...] Sarayın ilke olarak benimsediği edebiyat anlayışına dayanan ve saray çevresindekilerce üretilip tüketilen metinler olarak mesnevîler kuşkusuz ki erkek şairlerin aşk beklentileri üzerine kurulmuş ve yine erkek muhatapların, okurların tükettiği edebiyat ürünleri olmuştur. Bu doğrultuda kadının bir kahraman oluşu sadece idealize edilmiş olması gereken yani erkek tasavvuru içinde yer alan kadın figür ise bu ideali besleyen bir unsur olmuştur. Bahsi geçen mesnevîde bazı cinsiyet rolleri değişmiş ya da buna göndermeler yapılmış fakat kurmaca kalıplaşmış kadın figürü mesnevî geleneğine uygun biçimde tasarlanmıştır.”³⁹

Tanzimat’ın ilanıyla beraber modernleşen modernleşirken kadınılaşan erkeğin eleştirildiği bir zihniyete daha yüzyıllar vardır ancak 14.yy’dan 16.yy’da doğru gelirken Fuzulî’nin *Leylâ ve Mecnûn*’unda âşığın erkeklik hâllerinin değiştiği gözlenmektedir.

Mesnevîde, Mecnûn, okulda Leylâ’yı gördüğü andan itibaren ona delicesine âşık olur. Tüm ilgisi, odağı, hayatının merkezidir artık Leylâ. Hatta babası Leylâ’yı okuldan aldığı zaman Mecnûn da bir daha okula adım atmaz. Kendini çöllere vurur, adım adım dolaşarak sevgilisini arar. Ona ulaşma çabasından ne pahasına olursa olsun vazgeçmez. Çölde hayvanlarla arkadaşlık kurar, kendi benliğini unuttur, Leylâ’yı unutmaz. O, Tanpınar’ın sözünü ettiği saray istiaresindeki gibi Leylâ’yı bir hükümrân gibi görür ve aşkını ispata çalışır. Fakat bu aşktan ve gidişatından memnun olmayanlar vardır. Çünkü Mecnûn kendini aşka, Leylâ’sına kaptırdıkça oğul olarak yerine getirmesi gereken sorumlulukları unuttur. Hâlbuki, neslini ve kabile reisliğini devam ettirmesi gereklidir. Babası onu çöllerde arar, bulur ve Leylâ’ya kavuşacağını söyleyerek eve getirir, ona nasihatler vermeye başlar.

“Şânunda riyâset-i Arab var

Mirâs-ı şecaat ü edeb var

Etvâr-ı mülûk dut hemîşe

Âyîn-i şecaat eyle pişe”

Bu beyitleri Mehmet Kaplan, *Tip Tahlilleri* adlı incelemesinde şöyle açıklar:

³⁸ Bahar Gökpinar, *Osmanlı Yazınında Erkek-lik(ler) Kurgusu*, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2018.

Divan edebiyatı, birçok konudan ele alınmış, üslubu ile olsun, içeriği ile olsun üzerine kapsamlı çalışmalar yapıldığı bir alandır. Fakat erkeklik çalışmalarının disiplinlerini kullanarak edebi metnin incelendiği çalışmalar sayıca azdır. Bu noktada Bahar Gökpinar, “Osmanlı Yazınında Erkek-lik(ler) Kurgusu” adlı doktora çalışması öne çıkmaktadır. Bahar Gökpinar, erkeklik algısının yüzyıllara göre farklı türler içerisinde nasıl değiştiğini incelemiştir.

³⁹ A.g.e., s. 27-28.

“Mecnun’un ne “riyaset” te, ne de “şecaat” te gözü vardır. O, Leyla’dan başka bir şey düşünmez. Bu sözler, Osmanlı toplumunun kendi içinde bir kültür değişmesine tekabül eder. Yerleşik medeniyete geçen, kuvvetle Fars kültürünün tesiri altında kalan Osmanlı toplumunda, gazilik ideali yavaş yavaş kaybolmuş, onun yerini mistik duygular, aşk ve zevk hayatı almıştır.”⁴⁰

Fuzulî, bir başka şiirinde ise “belki de Kanunî’yi kastederek ülkeler fetheden padişahı hakir görür ve mânâ adamı olarak kendisini yüceltir.”⁴¹ Mecnun’un bir gazi olmak yerine aşkı seçmesi kendisini aşk üzerinden anlamlandırması kültürün dinamikleri değiştiğçe erkekliğin de değiştiğini, dönüştüğünü gösterir.

Hemen hemen aynı dönemlerde benzer bir aşkın kaleme alındığı diğer bir eser ise *Kerem ile Aslı*’dır. Kerem, İsfahan şahının oğlu Aslı ise padişahın hazinedarı olan bir Ermeni keşişin kızıdır. “Mecnun gibi Kerem de yüksek tabakaya mensuptur ve babasının biricik oğlu olarak iktidara namzettir.”⁴² Lakin o da tıpkı Mecnun gibi, Aslı’nın aşkıyla yanıp tutuştuğundan sarayı, statüyü, iktidarı elinin tersiyle iter. Sevgisi ise Mecnun’unkinden bir noktada ayrılır. Mecnun bir noktada ilahî aşka doğru ilerler fakat Kerem Aslı’dan hiçbir şartta vazgeçmez. Onun aşkı dünyevîdir. Tabii aşk anlayışının daha beşerî bir boyutta kalmasının önemli bir nedeni de Kerem ile Aslı’nın daha halk tabakasına hitap ediyor oluşudur.

Halk edebiyatının önemli isimlerinden, Fuzulî ile çağdaş Köroğlu’nun erkeklik temsiline bakarsak, erkeğin, divan edebiyatındakinden daha farklı motivasyonları olduğunu görürüz. Saray ve çevresinden uzaklaştıkça, yani merkezî otoritenin çekim alanı azaldıkça erkeklik kurgularının da değiştiği bir edebiyat alanı vardır. Köroğlu’nda aşk üzerinden sergilenen bir erkeklikten ziyade “yiğitlik” kavramı öne çıkar. Köroğlu’nun babası, Bolu Beyi’nin seyislerinden biridir. Bolu Beyi, Köroğlu’nun babasından çok hünerli ve değerli bir at bulmasını ister. Seyis, uzun süre Bolu Beyi’nin isteklerine cevap verebilecek bir at arar, bulur. Bolu Beyi karşısında oldukça zayıf tayları görünce hiddetlenir ve seyisin gözlerine mil çektirir. Gözleri kör edilen ve kovulan seyis taylarıyla birlikte evine dönüp tayları özenle büyütür, atlardan biri uçan mükemmel bir at hâline gelir ve Kırat adını alır. Babası kör olduğu için Köroğlu olarak anılan Ruşen Ali ve babası, Bolu Beyi’nden intikam almak için pınara gider. Burada gözlerini açacak ve onu güçlü kılacak üç sihirli köpüğü içecektir. Ancak, Köroğlu babasına getirmesi gereken bu köpükleri kendisi içer, yiğitlik, şairlik ve sonsuz güç özellikleri kazanır. Babası kaderine

⁴⁰ Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, 10. Baskı, İstanbul 2016, s. 150.

⁴¹ A.g.e., s. 150.

⁴² A.g.e., s. 157.

boyun eğer ama oğluna, ne pahasına olursa olsun intikamını almasını söyler. Köroğlu Çamlıbel'e yerleşir, çevresine yiğitler toplar ve babasının intikamını alan yiğit bir kahramana dönüşür. Köroğlu, “yiğitliği en üstün kıymet sayan, aktif, dışa dönük, savaşçı bir tiptir.”⁴³ Divan edebiyatının erkeklik hâllerinde görülemeyecek özelliklerdir bunlar. Mehmet Kaplan, Köroğlu'nu farklı bir erkeklik sergilemesi açısından Alp tipi kadrosuna sokar ve Köroğlu'nun Fuzulî'den farklı bir erkek olmasına zemin hazırlayan sosyo-kültürel ortamı şöyle özetler:

“Müslüman yerleşik Türk toplumu, İslam dininin getirmiş olduğu hukuk ve ahlâk nizamı içinde; padişah otoritesi altında ziraat, ticaret ve zenaatle geçinerek yaşar. Hâlbuki Köroğlu ve arkadaşlarının sürdükleri hayat bambaşkadır. Onlar zahiren alp tipine benzemekle beraber, göçebenin safiyet, asalet, örf ve âdetlerine sahip değillerdir. Alp tipi daima kuvvete karşı kuvvet kullanır. Karşısında her vakit kendi kuvvetini tartacağı üstün bir kuvvet arar.”⁴⁴

Erkeklik içinde bulunduğu kültürün dinamikleri ile şekillenir. Köroğlu ve arkadaşları 16. yüzyıl sonu ile 17. yüzyıl başlarında Anadolu'da eşkıyalık etmiş, devletle karşı karşıya gelmişlerdir. İlginç olan şudur ki Köroğlu, dönemin ahlâk anlayışının dışında kalan hareketleri ile iktidarın dışladığı bir erkektir. O, kendi hegemonyasını kendi çevresinde kurar. Hegemonyasının gücünü de kuvvetten alır. Etrafına topladığı birçok adam da benzer özellikler sergileyen haydutvâri tiplerdir. Gayri ahlâki özellikleri ile kahraman sıfatına nail olan bir erkek olarak Köroğlu ilginç bir örnektir. Köroğlu'nu hareket geçiren motivasyonlar vazife ve adalet gibi kavramlardansa kaba kuvvet, cinsî ve ahlâki dalalettir.⁴⁵ Onun kaba kuvveti Ayvaz ile ilişkisinde de ön plana çıkar. Köroğlu, güzelliğini duyduğu ve pek beğendiği Üsküdar kasap başısının oğlu Ayvaz'ı zor kullanarak kaçıtır, Çamlıbel'e getirir. Kaplan, bu durumu “homoseksüel bir temayül”⁴⁶ olarak ifade eder. Modern dönemin erkekliği için bir tehlike olarak görülen homoseksüellik, modern öncesi dönemin ahlâk kodlarında farklı işler. Köroğlu'nun “homoseksüel temayülleri” onun erkekliğini zedeleyen, hegemonik erkek formunu yaralayan, hem cinsleri ile arasındaki hiyerarşide onu ötekileştirecek bir ayrıntı değildir, çünkü Batı'nın icadı olan toplumsal cinsiyet rollerinin etkisi altına henüz girilmemiştir.

O döneme gelene kadar klasik yazında dikkati çeken bir diğer husus ise 17.yy. ile beraber erkeklik normlarının yavaş yavaş beşerî aşk anlatısı ile değil de ilahî bir aşk

⁴³ A.g.e., s. 100.

⁴⁴ A.g.e., s. 101.

⁴⁵ A.g.e., s. 103.

⁴⁶ A.g.e., s. 102.

etrafında oluşturulmasıdır. Aşk algısını bir anda değiştiren bu olayı Bahar Gökpınar, değişen ideoloji ve sanat anlayışı üzerinden ele alır.

“Savaş meydanında üstün gelen devletin sanat meydanında da üstünlüğünü ortaya koyması gerektiği düşünülmüş ve özellikle on yedinci yüzyıldan itibaren özgün, telif mesnevî yazmanın önemi vurgulanmıştır. Böylece edebiyatın gerçek hayata yönelmesine, şairin kendi dünyasını, kendi zamanı ve mekânı içinde kurgulamasına tanık olunacaktır. Değişen bu sanat anlayışı ve her şeyiyle yeni bir eser ortaya koyma iddiası ile beraber aşk mesnevîlerinde kurgulanan aşk anlayışı ve âşık tipi de eleştirilmeye başlanmıştır.”⁴⁷

Modern dönemin erkekliği bedensel zevk üzerine kurulu beşerî aşklarla tanımlanırken daha sonra ilahî duygular ön plana çıkarılarak şehvetsiz, ruhanî bir aşk hâli metinlere girmiştir. Leyla ve Mecnun mesnevîsinde de Mecnun’un bir raddeden sonra aşkla yanıp tutuştuğu sevgilisi Leyla’yı da reddeder.

*“Hayâl ile tesellîdür gönül meyl-i visâl etmez
Gönül den daşra bir yâr oldugın âşık hayâl etmez.”*

Yukarıda da bahsi geçtiği gibi “Leyla’dan vazgeçip” nefsinin terbiye ederek “Mevlâ’ya ulaşan” bu yeni erkek, kutsal yolculuğunda yine çileler çekmekle, engeller aşmakla yükümlüdür. Bu nedenle söz konusu metinler bir noktada erkeğin manevî yolculuğunu gerçekleştirme ve erkekliğini kazanma anlatıları olarak da okunabilirler. Mecnun da çöllere düşüp, engeller aşarak manevî olgunluğuna ulaşınca beşerî bir aşkı, Leyla’yı reddetmiş, kendini ilahî aşkla anlamlandırmıştır. Değişmekte olan sosyo-kültürel yapı ve politik olaylar nedeniyle bazı metinlerdeki erkek kahramanların aşkı bir kenara koyup felsefi düşünceler üzerine yoğunlaşması dikkat çekicidir. Osmanlı duraklama döneminde, merkezi yönetimin bozulması, ekonomideki kötüye gidiş, sınırların daha fazla genişleyememesi, uzun süren kuşatmalar, bastırılmayan iç isyanlar gibi sorunlarla uğraşması hâliyle bireyler üzerinde de olumsuz bir etki bırakmıştır. Osmanlı duraklama döneminde boğuşurken Avrupa’nın Rönesans ve Reform sonucu bilim ve teknikte ilerlediği bu dönemde bir noktada edebi metinler de felsefi düşünceler üzerine yoğunlaşmaya başlamış, erkek şairlerin hikemî tarzda eserler kaleme aldıkları görülmüştür.

“Bu yüzyılım getiri ve götürüleri Osmanlı şairlerini de bu konularda düşünmeye sevk etmiştir. Ürettikleri metinler dönemin devlet adamlarının saraya sunduğu raporlar mahiyetinde değildir elbette, ancak değişmekte olan sosyo-kültürel yapı, onların da bazı meseleleri sorgulamasına sebep

⁴⁷ A.g.e., s. 25.

olmuştur. Oğluna hayatla ilgili tavsiyeler verirken esasen Osmanlı mantalitesini de sorgulayan Nâbî, kendi zihnindeki genç erkek kurgusunu ortaya koymuştur.⁴⁸

Hikemî tarzda şiir geleneği ile oğluna, dönemin erkeklik normlarını ve bu normlar dahilinde nasıl bir erkek olmasını gerektiğini anlatan Nâbî, ahlâk üzerinden yeni bir erkeklik kurgusu oluşturmuş, oğlunu/erkek muhatabı düşünce ve felsefeye, hayatta olup bitenleri anlamlandırmaya yönelik eğitmeyi hedeflemiştir.⁴⁹

18.yy.'a doğru uzandığımızda bir önceki yüzyılın olumsuzluklarını geride bırakmayı amaçlayan Osmanlı'nın modernleşme öncesi ıslahatlar yaparak kendini dışarıya açtığı ve diğer kültürlerle etkileşime girildiği bir dönem söz konusudur. III. Ahmed'in önderliğinde gerçekleşen Lale Devri ıslahatları ile beraber hem yaşam tarzında hem de edebi metinlerde büyük bir şaşaa ve gösteriş öne çıkar. Eğlenceye ve sefaya doğru eğilimin arttığı bu dönemde metinlerdeki rahatlama ve sınırların genişlemesi de sosyal hayat ile paralellik gösterir. Cinsellikten arındırılmış, kadının ilahî olana ulaşma aşamasında sadece bir merhale olduğu kutsallık atfedilen aşktan tekrar beşerî zevklerle yaşanan aşka doğru bir gidiş göze çarpmaktadır. Metinler didaktik bir üsluptan ziyade mizahî bir dille müstehcenliği kaleme almaya ve erkek cinselliğini anlatmaya başlamış ve erkeklik bedensel bir noktadan tanımlanmıştır.

Tabii konu erkeğe özgü çapkınlıklar olduğunda divan şiirinin homoerotik bir edebiyat olduğu fikri de akıllara gelmektedir. Divan şiirinde aşk teması oğlanlara ilişkin romantik arzuyu göstermesi bakımından oldukça zengindir. Schick, bu mevzuyu Osmanlı kültüründeki katı cinsiyet ayrımı ile ilişkilendirir.⁵⁰ Bu durum, İslamiyet'in ve şer'i kültürün kadını konumlandırışı ile beraber düşünüldüğünde okuyucusunun da erkek olduğu bu edebiyat ürünlerinde kadının güzelliğinden, çekiciliğinden, şehvetinden kısacası tüm cinselliğinden bahsetmek uygun düşmeyecektir. Erkek şair/yazarların üretip erkek muhatapların tükettiği bir metinde kadının her hâlinin ulu orta anlatılması kültürün kodları ile çelişmektedir. Bu nedenle homoerotik bir üslup yani kadın güzelliğinin kadını erkekler üzerinden anlatılması durumu söz konusudur. Modern erkeklik normları ile düşünüldüğünde erkeğin kadınsılaşması büyük bir sorunken farklı kültür ve ahlâki normlar içerisinde olağan hatta korumacı bir durumdur. Erkek cinselliğinin kadını erkekler üzerinden ele alındığı divan şiiri geleneği, 18.yy'ın yeniliklere açık bakış açısıyla

⁴⁸ A.g.e., s. 45-46.

⁴⁹ Geniş bilgi için bkz.: Mehmet Kaplan, "Nabi ve Orta İnsan Tipi", *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar* 1, Dergâh Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2002, s. 214- 234.

⁵⁰ Geniş bilgi için bkz.: İrvin Cemil Schick, "Orta Doğu'nun Geçmişi ve LGBTİ: Günümüz Cinsellik Tasniflerinin Tarihselliği Üzerine", *Sosyal Politikalar, Cinsiyet Kimliği ve Cinsel Yönelim Çalışmaları Derneği (SPoD)*, Akademik Çalışma Grubu, Bahar Seminerleri, (2014).

daha müstehcen sınırlara kaydığı sadece 18.yy. değil birçok dönemde bahname tarzı cinsellik öğretilerinin yer aldığı eserlerin varlığı da bilinmektedir.

Aslına baktığımızda Divan şiiri ve Halk edebiyatı geleneği içinde kendini aşk üzerinden tanımlayan erkek, beşerî aşka yönelen erkek, ilahî aşkı yol edinen erkek veya homoerotik düşüncelerle kurulu bir erkeklik anlatısı diye keskin sınıflandırmalar yapmak doğru değildir. Her ne kadar dönemin getirileri, politik olayları, kültürel alışverişleri ile yeni erkeklik kurguları ortaya çıksa da sınıflandırılmış tek tip bir erkeğin varlığına rastlanamaz. Söz konusu erkekliklerin hepsi muğlak bir alan içinde iç içe geçmiş, karmaşık bir hâlde durmaktadırlar.

19.yy'a geldiğimizde ise erkekliğin artık modern unsurlarla karşılaşarak yeni bir şekil almaya başladığı gözlenmektedir. 19. yüzyıl Türk edebiyatında yenileşme odaklı Avrupalılaşıma etkileriyle birlikte gelenek yavaş yavaş terk edilmeye, eski edebiyatın, divan şiirinin kalıplarla dolu hayal dünyası ilga edilmeye başlanmıştır. Tabii yüzyıllar boyu erkeklik anlatıları gül-bülbül üzerinden ilerlerken bir anda bu sürecin kesintiye uğraması mümkün değildir. 19.yy'da da geleneğe bağlı edebi metinler ortaya koyulmuştur fakat adım adım üslup değişmiş ve “yeni”, edebiyatımıza hâkim olmaya başlamıştır. Bu yeniliğin yeni erkeklikleri doğuracağı şüphesiz olduğundan tezin kalan kısmında erkeklik çalışmaları sahasına malzeme verebilecek yeni edebiyat türleri olan roman ve hikâyeler üzerinden, Tanzimat'la başlayan modernleşme sürecinden Cumhuriyet'in ilanına kadar geçen süre içinde ortaya çıkan farklı erkeklik kurgularının erkeklik söylemini nasıl yeniden ürettiği üzerinde durulacaktır. Ele aldığımız dönemde edebiyat gerçeği yansıttığı için, erkekler de çoğu zaman gerçek hayattaki erkeğin konumunu, problemlerini, varoluşunu canlandırmaya çalışacaktır.

2. Tanzimat Dönemi Roman ve Hikâyesinde Erkekler

2.1. Ahmet Mithat Efendi

2.1.1. *Esaret*: “Köle” Erkek ile “Bey” Erkeğin Üstünlük Savaşı

Ahmet Mithat'ın uzun hikâye kategorisinde değerlendirebileceğimiz *Esaret*⁵¹, Tanzimat döneminde kölelik konusunun ele alındığı ilk hikâye olup⁵² *Sergüzeşt*'e kadar

⁵¹ Ahmet Mithat Efendi, *Letâif-i Rivayat*, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 13. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

⁵² Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, 25. Baskı, İstanbul 2016, s. 460.

götürülebilen bir prototipe sahiptir. Eserde Zeynel Bey, onun odalığı ve evlatlık olarak aldıkları Fitnat ve Fatin'in hikayeleri üzerinden işlenen kölelik konusu eleştirel bir dille ele alınmış, evlilik, karı-koca ilişkileri, babalık gibi Osmanlı aile hayatına yönelik gündelik unsurlarla sisteme dair yanlışlıklar anlatılmıştır.

Hikaye'nin ana kahramanı Zeynel Bey, evliliklerde zevcin zevceye üstün gelmesi yerine gitgide zevcenin zevce üstün gelmesinden dolayı evliliğe cesaret edememiş, 35 yaşında bekâr bir erkektir. Bekâr olmaktan gayet mesuttur ve keyfinin yerinde olmasının en büyük nedeni “bir kadının pençe-i tagallübü altında bulunmamak” (13) ve vakitli vakitsiz gece dışarıya çıkabilmek, geceyi nasıl, nerede geçirdiğine dair bir sorguya maruz kalmamaktır. Hatta onun için bu şekilde dinamiklerle ilerleyen bir evlilik “belâ-yı mübremdir.” (13) Bu yüzden evlenmemiş, otuz beş sene boyunca bir kadının baskısı altına girmeyip özgürce ve huzurla yaşamıştır. Fakat, annesi ve kız kardeşinin vefatı ile koca evde bir kendisi bir de aşçı arap ile kala kalır. Bir süre bu şekilde kadınlardan uzak, kendi tabiri ile beladan azade olarak yaşasa da alışkanlıklarından olsa gerek, evin içinde bir kadın görmek ister, evliliği düşünür olur.

Zeynel Bey, okuyucuya ilk önce ahabplarından birinin evliliğini, ev hayatını anlatmaya başlar. Bu ahabp, aslında yasal olarak tek eşlidir fakat konağını birçok cariye ile Çerkez kızı ile doldurmuştur. Osmanlı'da cariye sahibi olmak erkeğin başka bir yasal eş almaksızın cinsel serbestiyetini sağlayan bir yoldur. Hikâyede de sözü geçtiği üzere, Osmanlı toplumunda sıkça görülebilen doğal bir olay olan cariye alma veya kölelik kavramı, kültürün şekillendirici öğelerindedir ve aile düzeni, ev içi yaşam, hane fertleri arasındaki ilişkiler gibi dinamiklerde etkin rol oynar. Cariyelik, kölelik çok eşlilik gibi ayrıcalıklar maddi durumla da ilgili olup genelde zengin üst sınıfın ayrıcalığındaydı. Belki de bu nedenle cariyeye sahip olma durumunu erkekliğin statülerinden olarak görebiliriz. Çünkü, kadın üzerinde baskıya cevaz veren bu işleyişte köle kadınlar, hafif ev işleri ve istifraş yani köle sahibinin cinsel kullanımı amacıyla “cariyeler” ve “odalıklar” olarak; ağır ve mahrem olmayan işlere bakan yaşlı köle kadınlar, “halayık” ve “molada” olarak ayrılıyordu.⁵³ *Esaret*'te de Zeynel Bey'in bahsettiği ahabp, evini cariyelerle doldurmuş fakat harem vefat edince tası tarağı satıp Beyoğlu'nda kendine bir oda kiralamıştır. Kadınlarla dolu, dağdağalı bir hayattansa yaşamını tek başına sürdürmeyi seçmiştir. Zeynel Bey'in asıl arzu ettiği hayat tarzı böyle bir hayattır fakat bir

⁵³ Madeline C. Zilfi, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Kölelik ve Kadınlar (1700-1840)*, çev. Ebru Kılıç, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2018, s. 115-127.

yandan da evlenen, çoluk çocuğa karışan hegemonik erkekliğin diğer erkekliklerden üstün olduğunun da farkındadır.

“Memleketimiz bu suretle intiaşı henüz hoş görebilecek istidatta bulunmadığından gönül bunu reddetmiş ve adam dünyada bir de şunu tecrübe edelim bakalım evlenelim bu alem dahi nasıl alem imiş bir kere de onu görelim demeye başlar.” (14)

Ahbapları ve etrafı onun bekâr hâlini bir perişanlık olarak görür, durmaksızın evlilikten bahis açarlar. Zeynel Bey, erkeğe yakışan suretle bir kadınla evlenmesi için baskılar artınca yasal bir evliliğense, yasal olmayan ama toplumca uygun görülen odalığa döker işi. Osmanlı toplumunda erkeğin cinsel serbestiyetini sınırlar altında tutma işi yasal olarak evlilik kurumu ile mümkün olsa da odalık da bu yollardan biridir. Erkeğin evliliği bir bela olarak görüp kaçması sonucuna karşılık mecburen odalık devreye girer. Odalık evlilik müessesesinin görücü usulü gibi istenmeyen geleneksel evlilik şekillerine karşı bulunmuş bir çözüm yolu gibidir. Erkek ne tam evli sayılır ne de bekâr... Zeynel Bey de öncelikle bu yola başvurur ve bir cariye alır, öncelikle iki üç ay cariyenin ahlâkını tavrını kontrol eder, beğenince de modern hayatın yavaş yavaş dolaşıma soktuğu tek eşli ve yasal evliliği onaylayarak ilk önce cariyesini esaretten kurtarır, sonra da onunla evlenir.

Burada, geleneksel ve cariyelerle dolu konak yaşamının efendisi olan erkekten, cariyesini özgürlüğüne kavuşturan ve modern evliliğe imza atan erkeğe bir dönüşüm söz konusudur. Bu modern erkeğin, cemaatten cemiyete geçişte başlıca görevlerinden biri de kadını eğitmektir. Dönemin egemen görüşü olarak, modernleşmenin ancak Batılılaşma ile mümkün olacağını savunan erkek aydınlar, kadınların erkeklere kıyasla neden geri kaldığını tartışırken İslam dininin etkilerini değerlendirmişlerdir.⁵⁴ Buna göre, İslami ölçülere ve ataerkil yapıya uygun, modern-ideal kadının hareket alanı ev içi ile sınırlıdır. Okuma yazma bilen, roman okuyan, musikî bilgisine sahip kadın anne olduğunda da çocuklarını eğitmeyi bilmelidir. Aslında kadına eğitimi zorunlu tutan düşüncenin temel noktası milletin fertlerinin yetiştirilmesi meselesidir. Cemiyeti bir arada tutacak *hayali ulusun*⁵⁵ bireyleri, kadınların eğitimi ile büyüyecek ve ulusu tahayyül edeceklerdir. Böylece geleneksel topluluk formundaki yaşam cemiyete doğru evrilir. Zeynel Bey de artık cemiyet içinde bulunduğunu vurgulayarak ataerkil tahakkümün ona yüklediği bu

⁵⁴ Serpil Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar- Ailede Piyasada ve Sokakta Erkekler*, Metis Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2016, s. 87.

⁵⁵ Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, çev. İskender Savaşır, Metis Yayınları, 8. Baskı, İstanbul 2015.

sorumluluğu yerine getirmek için on yedi senedir ifa ettiği hizmet-i askeriyeden istifa eder -çünkü ulusun inşasına uzanan bu konu her şeyden mühimdir- ve zamanını odalığını eğitmeye ayırır, ona okuma yazma öğretir. Ahmet Mithat'ın eğitimci yönüyle Zeynel Bey'in çocukların eğitimi üzerinde aktif bir rol oynayan karakteri bir noktada benzeşir. Ahmet Mithat, öğreticilik, eğiticilik, yol göstericilik, himaye edicilik özelliklerini kendinde topladığından hayata atılmaya çalışan birçok gencin de elinden tutmuştur.⁵⁶ Bu bağlamda metinde yazar ile karakterin himaye edici, öğretici karakteri örtüşür, bir noktada Ahmet Mithat'ın sesi duyulmaya başlanır.

Osmanlı kültüründe de hem fennî ilimlerde hem de sanatsal aktivitelerde eğitime tâbi tutulan odalık, dönemin modern kadını olacak şekilde yetiştirilir. Zeynel Bey, aynı ehemmiyeti evlatlıklarına da gösterecektir. Bir gün ehibbadan Sıtkı Bey yanında sekiz dokuz yaşlarında bir kız çocuğu ile gelerek, Zeynel Bey'den onu evlatlık edinmesini ister ve artık bu saatten sonra işin esaretle alakasının olmayacağını söyleyerek onu cesaretlendirir. Zeynel Bey kızın okuma yazma da bildiğini görünce bu teklifi kabul eder ve akşam, esirci gelince iki yüz elli lira baha ile kızını satın alır. Bu sırada bir de ellerinde erkek kölenin olduğunu öğrenir. Zeynel Bey, 10-11 yaşlarındaki okuma yazma bilen, zeki, terbiyeli bu çocuğu da yetim olduğundan, görece ucuz bir fiyata, yüz yirmi liraya satın alır. Hikâyenin başında bahsettiği ahababı gibi evini cariye ile evlatlıklar ile doldurur. Zeynel Bey iki evlatlığına okuma yazma öğretir, onlardan matematik, coğrafya bilmelerini ister. Bir yanda da sanatla uğraşmaları için musikî eğitimi verir. Çocuklar birkaç parça polka ve vals çalmayı dahi başarırlar. Fitnat ve Fatin hem kültürel manada hem de fiziken olgunluğa erişir. Fitnat'ın olgunluğa geçiş sürecinde Zeynel Bey'in his ve fikirleri dönemin babalık ve kocalık rollerini görmemiz için önemlidir. Fitnat büyüyüp serpildikçe baba konumunda gördüğümüz Zeynel Bey, evlatlığını cinsel bir arzu nesnesi olarak görmeye başlar.

“Bunların kemalat-ı meşhudesi ne kadar memnuniyetimi mucip olur idiyse de Fitnat'ın halavet-i endam ve letafet-i evza'ı dahi bana o kadar lezzet vermeye başlamış idi. Hatta bazı kere hülyanın galebesi ile “Adam, bunlar sulbî evladım değil ya? Bahusus kendileri halkın dediği gibi esirdir. Mesela ben Fitnat'ı istifraş edecek olsam mugayir-i şer'i şerif bir harekette bulunmamış olurum” gibi hayalde dahi bulunur idi[m].” (17)

Zeynel Bey'in dediği doğrudur. İslam hukukuna göre eve alınan bu kızlarla cinsel ilişki kurulabilir. Özbay, cariyelerin gelin, evlatlıkların cariye, gelinlerin hizmetçi

⁵⁶ Sema Uğurcan, “Ahmet Mithat Efendi ve Elinden Tuttukları”, *Merhaba Ey Muharrir: Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, hzl. Nükhet Esen, Erol Köroğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2006, s. 289.

olabileceğini ifade eder ve ekler. Aile reisine kan bağı ile bağlı olmadıkları hâlde bu kızların hepsi çeşitli biçimlerde ev halkı üyesidir, evdekilerdendir fakat evdeki el kızıdırlar.⁵⁷ El kızı olmaları efendilerinin onlara cinsel gözle bakmasının yolunu açar. Zeynel Bey her ne kadar Fitnat'ın babası olsa da babalık-kocalık kodları arasında gidip gelmeye başlar. Fakat evlatlık olarak alınan bu iki çocuk birbirlerine âşık olurlar. Fitnat, Fatin ile evlenmek için her şeyini fedaya hazırdır. Fatin ise Fitnat'a esaretin sınırlarını hatırlatmaya başlar.

“Canım Allah’ı sever isen sen ne fikirde bulunuyorsun? Senin alemde nen var ki benim için feda etmek istiyorsun? Ben sana esaretin derecatını tarif eylediğim zamanlar neler demiş idim? Bir kere onları tahattur etsene! Sen sana malik misin ki, seni bana feda ediyorsun? Şimdi ben senin teklifini kabul etmiş olsam, aherin kendi zatı için yetiştirmiş olduğu ağaçtan meyve çalmış olmaz mıyım? Buna sirkat derler. Bunu ben istemiş olsam, sen muvafakat etmemelisin. Yavrum aklını başına al!” (20)

Fitnat bir kadın olarak zaten hiyerarşik konumun en altındadır fakat Fatin de erkek olmasına rağmen onun için burada şartlar değişmez. O da hegemonik erkekliğin yani efendinin kölesidir. Sevdiği, istediği kızla evlenme hakkı olmadığı gibi efendisinin erkekliğinin yanında kendi erkekliğinin de bir önemi yoktur. Zeynel Bey de savaşmadan kazandığı bu üstünlüğünün farkındadır.

“Fitnat ne kadar olsa çocuktur. Hakikat-i aşk ve muhabbet ve keyfiyet-i vefa ve sadakat ne olduğunu bilmez. Fatin’e gösterdiği measir-i hulûs ve hususiyet ise çocukluğuyla beraber mücerret dünyada Fatin’den ve benden başka erkek görmediği ve beni ise efendisi olup evli dahi bulunduğumdan benden ümitvar olmadığı cihetle âdetâ zarurî gibi bir şeydir. Yoksa pek zannederim ki ben kendisine azıcık yüz göstermiş olsam Fatin’i terk ve gönlü benimle irtibat eder. Zira buna çocuk dedik ise ahmak da değil ya? Efendi ile köle beyninde olan farkı takdir edemez mi? (23)

“Ahmak değil ya” ... Erkeklik cinsiyet olarak hiyerarşik konumda kadınların üstünde yer alsa da kendi içinde sınıflandırmalara sahiptir. Köle olma durumu bir erkeği ötekileştirmek için yeterli bir statüdür. İktidarın kolları ile sarılmış, maddi olarak korunan, fiziksel gücü elinde tutan efendi yerine baskılanmış, fakir, güçsüz, köle erkeği seçmek Zeynel Bey için gayet tabii ahmaklıktır. Çünkü, sistemin erkeklere özel sunduğu ayrıcalıklardan egemen erkeğin yanında bulunan kadın da faydalanır. Zeynel Bey sistemin işleyişini bildiğinden Fitnat’a birazcık yüz verse hemen ona koşacağını düşünür. Aslında Fitnat’ın ona koşup koşmaması da sistem içerisinde önemli değildir çünkü iktidarın rüzgarını dini ve ahlâki olarak da arkasına alan Zeynel Bey, istese kendi malı sayılan, ağzının suyunu akıtan ağacın meyvesinden “bir elmacık olsun” (22) alır ve

⁵⁷ Ferhunde Özbay, “Evlerde Ev Kızları- Cariyeler, Evlatlıklar, Gelinler”, *Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet*, hzl. Leonore Davidoff, İletişim Yayınları, İstanbul 2002, s. 17.

muradına erer. Bu tamamen meşru bir yoldur. Fakat aşk, bu dürtülere engel olur. Bir gece Fitnat'ın odasına girer, ona âşık olduğunu itiraf eder fakat beklediği gibi Fitnat ona yüz vermek yerine Fatin'e olan aşkı neticesinde gerekirse öleceğini korkmadan ifade eder. Zeynel Bey için tek çare kalır. Bu aşka saygı duyup, zavallı bu iki köleyi azat etmek ve birbiri ile evlendirmek...

Nükhet Esen'in Ahmet Mithat için formüleştirdiği “Kadından daha yaşlı bir erkeğin önce kocalığa özenmesi ama sonra insafa gelerek, âşık olduğu genç kıza babalık etmeye karar vermesi, onu evlendirmesi”⁵⁸ sistemi burada da geçerli olur. Zeynel, gelenekteki erkeklik kodlarının ona sunduğu istifraş fırsatını değerlendirmek yerine babalık rolüyle koruyuculuk vasfını üstlenir. Tanpınar da kocalık-babalık rollerinin çelişmesini yenen Zeynel'i överek şunları ifade eder:

“Hikâyenin en mühim tarafı şüphesiz kahramanın genç cariyeye duyduğu aşkı yenmesidir. Onun odasında geçirdiği tereddüt anı, çok acemi bir dille verilen karşısındaki hislerine hürmet endişesi, edebiyatımızda – yani adeta resmi şekilde- yeni bir insanın başlangıcıdır”.⁵⁹

Zeynel Bey, daha sonraları edebiyatımıza girecek olan cinselliğini kontrol altında tutamayan erkekler gibi (Felatun Bey örneğindeki gibi) iradesizlik sergilemek yerine cinsel arzularını kontrol altına almayı başarmıştır. Şehvetini mantıkla bastırması ve çağın getirilerine göre değişmeye başlayan toplumsal cinsiyet kimliğine uygun şekilde hareket etmiş ve bu sayede ideal erkekliğini devam ettirmiştir.

Hikâyenin gidişatında düğün hazırlıklarına başlanır, Fatin ve Fitnat baş göz edilir. Buraya kadar okuyucu bir mutlu sona ulaşıldığını düşünse de baskılanan, öteki konuma itilen gruplar bu kadar kolay şekilde mutluluğa ulaşacak kadar şanslı değildirler. Fatin ve Fitnat'ın mutlu aile tablosunu bir silah sesi böler. Yeni evli çift düğün sonrası birbirlerini daha çok tanımak isteyip de geldikleri yerler ve kökenleri hakkında sohbet başlayınca hikâyenin tansiyonu git gide yükselir. İki köle, şaşkınlık içinde kardeş olduklarını öğrenir ve trajik bir sonla intihar ederler. Bu noktada devreye giren ensest tehdidi ile evlilik usullerinin yeni toplum idealine ve yeni kocalık rollerine göre düzenlenmesi vurgusu yapılmıştır. Nükhet Esen aileye yönelik eleştirilerin de ötesinde cemaatten cemiyete

⁵⁸ Jale Parla, “Rakım Efendi'den Nurullah Bey'e, Cemaatçi Osmanlılıktan Cemiyetçi Türk Milliyetçiliğine Ahmet Mithat'ın Romancılığı”, *Merhaba Ey Muharrir: Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, hzl. Nükhet Esen, Erol Köroğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2006, s. 41.

⁵⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, 25. Baskı, İstanbul 2016, s. 455.

geçişte en fazla etkilenecek sosyal birimin aile olduğunu hatırlatarak ensest teması ile bu geçişin aileye yönelik tehdidinin bir göstergesi⁶⁰ olup olamayacağını sorgular.

Erkekliğin kurgulanışı açısından hikâyeye genel olarak baktığımızda, iki kahraman Zeynel Bey ve Fatin'in temsil ettiği erkeklikler birbirinden farklıdır. Üstünlük bu noktada sınıfsal olarak yukarıda bulunan, görece zengin, kimliği belli Osmanlı efendisindedir. Fatin ise daha çocukken köklerinden koparılmış ve kimliksizleştirilmiştir. Aidiyet duygusunun yokluğu ile hegemonik erkeklikten daha da uzaklaşan Fatin, sınıfsal olarak da ezilmeye mahkûm bir köledir. Bedeni üzerinde tahakkümde bulunan erkek Zeynel Bey ile üstünlük konusunda yarışamayacağını kendi de farkındadır. Fakat yaşanan aşk üçgeninde kadını, yani Fitnat'ı kazanan Fatin olur. Dengeleri değiştiren ise aşktır. Modern zamanların desteklediği evlilik tipinin aranan unsuru aşka duyulan hürmet nedeniyle Zeynel Bey, mecburen kocalık-sevgili isteğine ket vurarak baba olmayı seçmiştir.

2.1.2. *Mihnetkeşan*: Pro-feminist Bir Erkek Olarak Dakik Bey

Ahmet Mithat'ın diğer bir hikayesi *Mihnetkeşan*'i⁶¹ Dakik Bey karakteri üzerinden toplumsal cinsiyet bağlamında incelemek mümkündür. Dakik Bey eğlenceye, musikiye, yeme içmeye düşkün hem kâtip hem şair, musikiden de anlayan bir dosttur. Geçimini hakkaklık yaparak ve babasından kalan Galata'daki on iki odalı haneyi kiraya vererek sağlar. Anlatıcı Mithat, okuyucuya Dakik Bey'i bu şekilde tanıtırken “Beyler gibi geçinir” (106) ifadesini kullanır ve daha sonra kullandığı bey ifadesinin aslında hatalı olduğunu anlatmaya başlar. Dakik Bey, Osmanlı toplumunda görülen klasik zengin, ileri gelen her bey gibi değildir. Toplumun uygun gördüğü hayat tarzından daha farklı bir yaşamı, farklı bir gündelik rutini ve farklı bir bakış açısı vardır. Fatih civarında iki odalı bir evde yaşar, gündüzleri ise odasını ofisi gibi kullanır. Taamını etmek için Eminönü taraflarındaki Limon iskelesine iner, sıcak yemek veya sebze yerine deniz ürünlerini tüketir, meyhanelerde balık tavası, uskumru kızartması yiyerek rakı-şarap ile öğününü tamamlar. Daha kuşluk vaktinde işrete başlayan Dakik Bey, günün geri kalanını da Galata'nın Beyoğlu'nun en “murdar kârhanelerinde” (107) geçirir. Böyle bir yaşam

⁶⁰ Jale Parla, “Rakım Efendi'den Nurullah Bey'e, Cemaatçi Osmanlılıktan Cemiyetçi Türk Milliyetçiliğine Ahmet Mithat'ın Romancılığı”, *Merhaba Ey Muharrir: Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, hzl. Nükhet Esen, Erol Köroğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2006, s. 43.

⁶¹ Ahmet Mithat Efendi, *Letâif-i Rivayat*, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 105. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

tarzıyla daha hikâyenin başında, genel ahlâk ve toplum düzeninin dışına çıkan bir erkek çizilir. Dakik Bey gibi parasını kârhanelerde eğlenerek harcayan erkek ideal erkeklik değildir. Ahmet Mithat ise onun toplum normlarına uygun yaşaması için sürekli nasihatlerde bulunur.

“A karındaşım, sen kâtib-i muktedir, hünerver bir adamsın. Seni bazı büyücek adamlar tanıyor. Bu derece sefahatin manası yok. Aklını başına al, Eğleneceksen adam akıllı eğlen. Sairleri hovardalık etmiyor mu? Onların bu derece sefahate inhimaklerini görüyor musun?” (107)

Anlatıcının üzerinde durduğu nokta işret ve hovardalığın ahlâki boyutu değildir. Çünkü sairleri de hovardalık eder. Bu davranışlar iktidarın hegemonik erkeklere tanıdığı ayrıcalıklar olarak görülebilir fakat, ne zaman ki çizilen sınırların dışına taşan bir düşkünlük başlar, o noktada iktidarın sözcüleri Anlatıcı Mithat gibi devreye girer. Erkeğin gece gündüz meyhanelerde takılması, parayı karhanelerde çarçur etmesi, kadınların dünyasına kapılıp gitmesi irade kaybı demektir. İrade sahibi olmak için erkeğin ilk kurallarından olan tam zamanlı bir işte çalışma zorunluluğu Felatun Bey’in hikâyesinde olacağı gibi burada da karşımıza çıkar. Anlatıcı, Dakik Bey’in aklını başına alıp, sabah-akşam işe gitmesini ve ev-bark sahibi olmasını ister. Hatta Dakik Bey’in toplum nezdinde acınan bir erkek konumuna düştüğünü ifade ederek erillik kaybı ve ötekileşme endişesini hissettirir. Hovardalığını yine yapmasını, yine rakısını içmesini ama daha iyi mekanlarda, büyük adamların gittiği yerlerde eğlenmesini tavsiye eder. Çünkü iktidar düzeninde cinsiyet etkili olduğu kadar sınıf da etkilidir ve Dakik Bey’in gittiği yerler orta-üst sınıf bir erkeğin bulunmaması gereken yerlerdir. Fakat Dakik Bey, kendi görüşlerini sonuna kadar savunur. “Ben böyle bir tazyik altına giremem” (107) diyerek kararlılığını gösterir. Toplumda daha saygın ve daha zengin olabilmek için yürüdüğü yoldan vazgeçmeyeceğini belirtir.

“Evet, halk derler ki yazık şu çocuğa kendisi divane olmadığı halde divanelerin kabul etmeyeceği bir yolda hareket ediyor. Varsınlar desinler bunların dediği yola gitsem ne fayda göreceğim... Sen bir kere bana dostların şu haline acıyorlar deme. Saniyen bu gittiğim yolda benden başka kimse yok imiş? Evet yoktur çünkü dünyayı pençesine almak her yiğidin karı değildir” (108)

İnsanların düşünceleri ve hakkında söylenen sözler Dakik Bey için bir kıtas değildir. Halkın hüsn-i nazarını kazanmak bir yana, buna önem bile vermez. Dünyanın pençesine düşüp normlara uyan olmak yerine dünyayı avucunun içine alarak ona sahip olur ve kendi zevk anlayışına göre yaşar. Hatta ev-bark sahibi olmak konusunda dahi genel yargılardan farklı düşünerek iffetli bir kadın yerine ancak bir fahişe ile

evlenebileceğini söyler. Hikâyenin kalanına dair gönderme sayılabilecek bu ifade ile Dakik bey için erkeklik kodlarına uygun davranarak yaşamak, kul olmak ile eş değerdir ve özgürlüğü kısıtlar.

“Hürriyetime sahip olmak istiyorum. Hür olduğun halde dahi severler der isen hata edersin...Bizim görüşebileceğimiz adamlar güya ufacık dağları kendileri yaratmışlar. Ben ise bunlara kul olamam...Beni sevecek isen şu hâlimle sev. Dakik sefihtir, sefildir de, zararı yok, fakat alçaktır, hilekardır, gayrın hakkına göz diker, haindir, gaddardır, mürüvetsiz, merhametsiz deme. Hâsıl-ı kelâm, benim sefahatim ve sefaletim yalnız kendi nefsimi ait olup gayra zerre kadar zararım dokunmaz. Ne yapalım, dünyada bir de bu halde insan varmış deyiver” (109)

Dakik Bey’in sözünü ettiği “başka erkekliğin” kabulü imkansızdır. Farklı erkeklikler ya ötekileştirilip dışlanarak yok edilmeli ya da dönüştürülmelidir. Bu nedenle anlatıcının, topluma ve kurallara meydan okuyan savunmaya karşı verdiği tek tepki “Allah ıslah eylesin” demekten fazlası olamaz ve Dakik Bey sözde kendi hâline bırakılır. Fakat böyle bir erkeklik kurgusu mümkün olmadığından karakterin pişmanlık ve tövbe sürecinin başlaması için kader ağlarını örer. Hikâyenin ilk kısmında zevk ve safa adamı, eğlenceye ve rahatına düşkün bir erkek olarak tanıdığımız Dakik Bey, ikinci kısımda bir meyhanede beti benzi atmış, yıkılmış bir hâlde karşımıza çıkar. Gittiği bir kârhanede annesi tarafından fahişeliğe zorlanan on yedi yaşlarındaki kızla tanışan Dakik Bey’in yüreği pare pare olur. O vakte kadar fahişelerin zevk ve eğlence dolu güzel bir hayat geçirdiklerini düşünen Dakik Bey, onların genelevlere mecburiyetler yüzünden düşmüş olduklarını ve buralarda sandığı gibi sefa dolu bir hayatın sürülmediğini anlar. Gittiği genelevdeki fahişelerin acı dolu geneleve düşüş hikayelerini dinledikçe algısında kadınlara karşı yeni bir bakış açısı belirir. Fahişelik yapan kadın kötüdür gibi genelleyci toplumsal cinsiyet rollerinin ötesinde, kadını anlama çabasına girişen Dakik Bey, buradaki kadınları beş ayrı kategoriye koyar. İlk kategorideki kadınlar erkekler tarafından evlenme vaadiyle kandırılmış ve bu işe mecbur kalmış masumlardır. Dakik Bey, ikinci kısım kadınları anlatırken Mithat’tan kendini erkek olarak onların yerine koymasını ister ve bu kategorideki kadınların mecburiyetlerini şöyle anlatır.

“Ömrünü sana vakfetmiş olması azminde bulunduğun karıdan kemal-i muhabbet ve fart-ı merbutiyet bekler ve alemde seni yalnız seni düşünmesini ve efkârı senden başka bir kimse ile meşgul olmamasını arzu eder iken o karı seni horlar, daima yüzüne hırlar, olur olmaz şey için seni tahkir eder. Halbuki o senden daha muktedir olduğundan ağzını açamazsın. Bunca felaketlere mukabil bir de gider de hamam ustalarıyla natırlarıyla sairlerinin ağuş-ı şehvetinde vakit geçirir, hâsıl hem sevici hem rusbi olur ise takat getirebilir misin? Elbette tahammül edemezsin. Sen karından ne bekler isen o da senden onu beklemez mi?” (112)

Kadın-erkek ilişkilerinin eşitlik üzerine kurulduğu bu ifadeyle Dakik Bey'in bir pro-feminist olduğunu söylemek mümkündür. Erkeğin sırf kadından daha güçlü diye baskı kurması ona adil gelmez. Toplumsal cinsiyet rollerinin kadından beklediği davranışlar yerine gelirken, erkeğin de aynı hassasiyetle davranması gerektiğini, aksi takdirde kadın veya erkek fark etmeksizin durumun tahammül edilemeyecek noktaya geldiğini anlatmaya çalışan Dakik Bey, erkeğin kendini kadının yerine koymasını ve onu öyle değerlendirmesini bekler. Bu fikirler, yazar Ahmet Mithat'ın kadın-erkek eşitliği konusundaki düşüncelerinin bir yansıması gibidir.

Mihnetkeşan, düşmüş kadına acıma ve onu bu yola iten sebepleri bularak kurtarma temasını ele alan eserlerin başında gelir. Tanpınar, *Mihnetkeşan*'ı “O devirde fuhuşu göreneğe uyararak kayıtsız ve şartsız mahkûm edeceği yerde, fahişeye acıyan ve onun derdini paylaşmak isteyen bir eser” olarak görür ve ekler “Acıma hissi, kökünü dinden alan bir ahlâkın ötesine geçerek sadece mevzuuyla, bizde insani ahlâkın ilk uyanışı ve istiklalidir.”⁶² Bahsedildiği üzere fuhuş, din temelli yasalarla yönetilen Osmanlı İmparatorluğu'nda yasaktı. Birden fazla kadınla dinen imam nikâhlı olarak evlenmesine cevaz verilen Osmanlı erkeği istediği zaman esir pazarlarından cariye satın alabiliyordu. Ancak 19.yy'da esir ticaretinin kaldırılmasından sonra, fuhuşun vesikaya bağlandığı ve Müslüman kadın çalıştırmamak şartıyla, umumhanelere göz yumulduğu bilinmektedir. Gayrimüslim olsa da bu yerlerde çalışan kadınlar toplum için bir tehdit olarak görülmüş ve dışlanmışlardır. Dakik Bey'in kadına yaklaşım biçimi fahişeyi ötekileştirme odaklı erkek bakışından farklı olarak onu anlama ve onunla iletişim kurma yönündedir. Hatta o kadar ki Dakik Bey, kötü yola düşmeye ramak kalmış genç kızı kurtarmak için onunla evlenmek ister. Fahişe ile evlenmek isteyen bir erkek, elbette ki normlara bağlı ideal erkek olmaktan uzaktır. Fakat bakıldığında kadının kurtuluşunun yine bir erkek eliyle tasarlanması ve kadının erkeğin tahakkümünün altına girmesi ataerkil yapının gereğidir. Dakik Bey, kızı böyle bir “musibet ve felaketten kurtarabilmeye kendince iktidar gördüğünü” (113) anlatarak, kıza bu iktidardan faydalanmak istiyorsa onun emrinden dışarı çıkmamasını şart koşar. Dönemin koşulları da göz önünde bulundurulduğunda, maalesef Dakik Bey'in bulabileceği tek çözüm onun erkekliğinde saklıdır ve Dakik Bey, kıza evlenir. Kız, anlatıcının anlatımıyla gerçekten de kadın çıkar. Erkeğin istediği gibi eviyle ilgilenen, yemeğini yapan, gözü dışarıda olmayan, ahlâklı bir kadın olur.

⁶² Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, 25. Baskı, İstanbul 2016, s. 290.

Genel olarak baktığımızda kadının üzerindeki köle etiketi kalksa da mutlak bir kontrol evlilik yoluyla devam edecektir. Bu kontrol erkeğin kadını hem özgürleştirilmesi hem de onu eğitip modernlik öncesi koşullardan kurtarması yoluyla uygulanır⁶³. Böylece, erkeğin muhtaç kadına babacan tavırla yaklaşması kadının minnet duygularını ön plana çıkarır ve kocasına bağlı, sadık kadın üzerindeki otoriteye baş eğecektir. Hikayedeki kızcağız da umumhaneden kurtulmuştur fakat Dakik Bey'in sadece karısı değil aynı zamanda esiri olmaya hazırdır. Çünkü o da iktidarın erkeklerce yürütüldüğünün, tahakkümün erkek elinde olduğunun farkındadır.

2.1.3. *Yeniçeriler: Hegemonik Erkekliğin Sembolünden Ötekileştirilmeye*

Ahmet Mithat Efendi'nin 1871 yılında kaleme aldığı *Yeniçeriler*⁶⁴ aslında Türk Edebiyatının ilk tarihî romanıdır.⁶⁵ 1774-1807 yılları arasındaki I. Abdülhamit ve III. Selim zamanında geçen romanda dönemin tarihi ve politik gelişmeleri ile beraber yeniçeri karakterler dönemin erkeklik algısına dair ipuçları verirler. Yeniçerilik, kurulduğu ilk andan itibaren hegemonik erkekliğin pratiğe döküldüğü bir alan olup modernleşme dinamiklerinin değişmesiyle politik ve toplumsal imajı da değişmeye başlamıştır. Bu bağlamda Yeniçerilik algısının nasıl bir süreç ile değiştiğini görmek için kısa bir tarihin bakmak yerinde olacaktır.

Yeniçeri Ocağı'nın kuruluşu tam tarihi ile bilinmemekle birlikte Orhan Bey döneminde sayılarının 1000 kadar olduğu ifade edilen, maaşlı ve dâimî hizmet vermesi düşünülen bu askerler için I. Murad zamanında (1362-1389) Gelibolu'da Acemi Ocağı'nın kurulduğu ve bunun Kazasker Çandarlı Kara Halil ile Molla Rüstem'in yönlendirmesiyle gerçekleştiği genelde tekrarlanan bilgiler arasındadır.⁶⁶ Bu askerler daha sonra "yeniçeri" adıyla "yeni asker" zümresine dahil edilerek Rumeli'deki topraklı Türk ailelerinin yanına verilerek Türkleşmesi beklenildi. Devşirme köle olsalar da padişaha biat edip bağlanmaları nedeniyle kul statüsünde görülen yeniçerilerin sayılarının XVI. yüzyıl ortalarında 4000'e ulaştığı, asrın sonlarına doğru 9000'e vardığı, XVII. yüzyılda ise 12.000'i aştığı belirlenebilmektedir.⁶⁷ Zamanla güçlenen ve siyasi

⁶³ Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek*, İletişim Yayınları, İstanbul 2005, s. 115.

⁶⁴ Ahmet Mithat Efendi, *Yeniçeriler, Letaif-i Rivayat*, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 165. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

⁶⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, 25. Baskı, İstanbul 2016, s. 461-462.

⁶⁶ Kemal Beydilli, "Yeniçeri", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/yeniceri> (17.10.2019).

⁶⁷ A.g.m.

paradigmalarda da etkin bir hâle gelen ocakta XVIII. yüzyıla gelindiğinde sayılarda bir düşüş gözlenmektedir. Ağır geçen savaşlar, alınan mağlubiyetlerle beraber Yeniçeri Ocağı değer kaybına uğramaya başladığında kötü gidişin nedeni yeniçerilerin ticaret ve üretim faaliyetlerine başlaması olduğu düşünülür.

“Nizam bozulana kadar Yeniçeriler muntazamdı. Toplumsal köklerinden koparıldıkları, evlenmelerine izin verilmediği için aile ve akrabadan yana dertleri yoktu. Üretim ve ticaret dünyasından uzakta, yalnızca hanedanın sadık köleleri sıfatıyla yerine getirdikleri askeri-idari görevleriyle meşguldüler. Ne zaman ki ticaret ve üretim faaliyetlerine girişmeye başladılar, askeri disiplinleri ve becerileri geriledi. Böylece savaşa gitmektense ticaretleriyle meşgul olmayı yeğleyen, başkaldırmaya meyilli askerlerin elinde mağdur olan İmparatorluk da geriledi.”⁶⁸

Cemal Kafadar’ın da ifade ettiği üzere, savaşa gidip kılıç kuşanmak yerine sermayeye verilen önem artıkça ticaret yaparak daha zengin olmayı hedefleyen yeniçeriler, sık sık ayaklanıp siyasete müdahil olunca Yeniçeri Ocağı, *Vaka-i Hayriye* diye isimlendirilecek olan bir hareketle, 15 Haziran 1826’da Sultan II. Mahmut tarafından lağvedildi. Yeniçeriler, Osmanlı’nın kuruluşundan 19.yy’ın başlarına kadar geniş bir tarih sahnesinde boy gösterirlerken, askerî bir oluşum olmalarının yanı sıra farklı dinamiklerle Bektaşî kültürünü harmanlayarak kendi eril kültürlerini yarattılar. Bu kültür güç ve kuvvetli erkek imajı ile özdeşleşmekle beraber hegemonik erkeklik imajına oldukça benzemektedir.

Yeniçeri erkeği çizimlerde genellikle heybetli, kuvvetli pazılara sahip, uzun boylu, iri yarı, uzun pala bıyıklı, sert bakışlı olarak tasvir edilir. Connell’e göre, sertlik ve hükmetmeye ilişkin aşırı erkeksi bir idealin kurulması, ataerkil iktidarın geniş ölçekte sürdürülebilmesi için gereklidir ve bunun ürettiği fiziksel erkeklik imaj, grotesk bir biçimde, çoğu erkeğin gerçek vücut yapısına benzemez.⁶⁹ Yeniçerilerin vücudu da bu aşırılık idealine göre çizilir. Savaşta düşmanlarına korku salmasıyla ünlenen bu grup, tıpkı hegemon erkek gibi otoriter bir portre çizmiş, halkın saygısını sevgisini kazanmıştır. Fakat işler maddi ve politik yönden yukarıda belirtilen sebepler dolayısıyla terse döndüğünde büyük bir nefret söylemi ortaya çıkmıştır. Eserlerinde Osmanlı tarihini önemli bir malzeme olarak kullanan Ahmet Mithat Efendi’nin ideolojik görüşünü de düşündüğümüzde, Osmanlıcı görüşte olan Ahmet Mithat Efendi, Osmanlı hanedanının ilgasını istediği Yeniçerileri anlatırken taraf tutması kaçınılmazdır. Gelenekleri, davranışları ve hayat görüşleri ile kötü gösterilmeye çalışılan Yeniçeriler ve

⁶⁸ Cemal Kafadar, *Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken*, Metis Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2017, s. 30.

⁶⁹ R.W. Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, hzl. Özden Arıkan, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2017, s. 129.

tepetaklak olan yeniçeri erkekliği algısı söz konusu romanın da bel kemiğini oluşturmuştur. Roman, Osman Çorbacı ve karısı Ayşe'nin evlilik hikâyesini anlatmakla başlar. Osman Çorbacı bir yeniçeridir. Babası da zamanının hatırı sayılır yeniçerilerinden olduğu için o öldükten sonra rütbesi ve memuriyeti oğluna verilmiştir. Osman Çorbacı iri kara gözleri, çekme burnu, sık ve gümrah kara bıyıkları ile gayet güçlü kuvvetli bir vücuda sahiptir. Erkek bedeninin güç-kuvvet doğrultusunda yüceltilmesi, onun otoritesini de artıran bir unsurdur. Yeniçeri Osman'ın bedeni de bu amaçlar doğrultusunda çizilmiştir. Bu sadece erkeğin sahip olmayı istediği bir özellik değil ataerkil toplumun kadınlarının da arzuladığı bir şeydir. Ayşe'nin annesi kızına damat adayı ararken saydığı özellikler dikkat çekicidir.

“Bizim kıza öyle hoca moca istemiyorum, biz evin erkeği yeniçeri olmasına alışmışız. Erkek eve geldiği zaman tahtalar ve duvarlar titremeli. Evde erkek olduğu belli olmalı. Biz mal gözlü değiliz, adam gözlüyüz. Öyle hoca ve kâtip makulesi adamlar bizim gözümüzü dolduramaz ve doyuramaz. Yeniçeri olsun da varsın poturu bin yamalı olsun. Şimdi anladın mı muradımızı? Ayşe yeniçeri kızıdır, yine yeniçeriye varacak, yeniçeri karısı olacak yine yeniçeri doğuracak.” (166)

Bu söylemlerden yeniçeriliğin diğer erkekliklere göre baskın olduğunu gerçeği ortaya çıkmaktadır. Dönemin hegemon erkeği yeniçeridir. Yeniçeri erkek, kâtip bir erkek ile kıyaslandığında üstünlük ondadır. Dönemin toplumsal normlarına göre kadın korunmaya muhtaç olan; erkek ise karısını, dolayısıyla namusunu korumakla yükümlü olmandır. Bu işi layıkıyla yapabilecek kişinin de gücü kuvveti yerinde olmalı, adım attığında yeri görü inletmelidir. Ayşe'nin annesi yeniçeri damat isteğiyle bir yandan pragmatik bakış sergilerken bir yandan da geleneği muhafaza etmek ister. Yeniçeri kızı olan kızını, yeniçeri ile evlendirip bir yeniçeri doğurmasını ümit eder. Ocağa duyulan sonsuz bir bağlılık ve ocağın kültürünü devam ettirme gayesi de söz konusudur. Ocak, ırk veya kan bağından ziyade ortak bir aidiyetlik hissi ile birbirine bağlanmış bir cemaat gibi düşünülebilir. Bu cemaatin arka plandaki üyeleri de yeniçerilerin kadınları, eşleri, kızlarıdır. Ayşe'nin annesi de bu bağ ile hareket ederek, kızını bir yeniçeri ile evlendirmeyi kendine şart koşar. Osman Çorbacı da evlilikte benzer nitelikler arar. Evleneceği kadın yerine onu tanımlayacak eril kişiye odaklanır.

““Onun erkek karındaşını Galata'da iki kalafatçı dövdüler. Ben öyle iki kalafatçının hakkından gelemeyen herifin kız karındaşını almam” [...] “O kızın babası defterhanede kâtiptir. Ben defterhanede ömrünü geçirmiş bir kayın pedere nasıl damat olabilirim?” [...] O kızın validesi pek zengindir. Damadını hükmü altına almak ister. Ben buna tahammül edebilir miyim?” (166)

Ataerkil toplumlarda soy kutsal olup erkek fert üzerinden yürür. Bu nedenle Osman kendine gelin olarak alacağı kadının ailesindeki erkeklerin hayat tarzını, davranışını önemser. Mesela zengin bir kayınvalidenin ekonomik olarak ipleri elinde tutacağını düşünüp oğlunun tahakküm kaybı yaşamasından korkar.

Cemaatin harici etkenlere maruz kalmaması gerektiğinden evlilik de yine cemaat içi silsilede işler ve yeniçeri bağılılığı kopmaz, Osman Çorbacı ile Ayşe evlenir. Osman ile Ayşe dört beş sene mutlulukla yaşarlar fakat maalesef çocuk sahibi olamazlar. Ardından Osman yaklaşık bir sene sürecek askerlik görevini ifa için cepheye gider. Vazifesinin on birinci ayında karısından bir mektup alır. Mektupta Ayşe'nin bir oğlan doğurduğu yazılıdır. İlk başta Osman Çorbacı oğlu olduğuna çok sevinir hatta onun da bir yeniçeri olacağını söyler. Fakat daha sonradan bir aydır evde olmadığından bu çocuğun kendisine ait olamayacağını düşünür. Aldatıldığını sanıp öfkeden deliye döner, söylenip durur.

“Karı kısmına güvenmek olmaz derler, sahihmiş” [...] O hınzır kahbeyi paralayıp şimdiki hâlde kendisinin karalamış olduğu yüzünü al kanlara boyamalıyım. Yapar mıyım? Yaparım. Bıçağım hakkı için yaparım. Bari ayıbımızı kara yer örtün.” (168)

Aslında Ayşe suçsuzdur. Mektubun İstanbul'dan gelmesi ayları bulunca böyle bir hesap karışıklığı ortaya çıkmıştır. Fakat Osman Çorbacı, bunu hesap etmeyince namusuna leke geldiğini düşünüp erkekliğine zarar gelmemesi için bu işi temizlemek ister.

“Secde eder gibi yüzümü gözümü sürdüğüm zaman sakalımın tıraşı batmasın diye çekindiğim sinesine şimdi nasıl bıçak sokabileceğim? Güzel, ama namussuzluğa da nasıl tahammül edebilirim? Ya Rab bu belâdan kurtarmaklığın çaresi nedir?” (169)

Zavallı Ayşe'yi öldürmek için planlar yaparken amacı erkekliğini kurtarmaktır. Fakat toplumsal cinsiyet rollerinin aldatılmış bir adamdan beklediklerini yerine getirirken kendi duygularıyla çelişmeye başlar. Toplumun beklediği erkek olmak istemez ama elden başka bir şeyin gelmeyeceğini de bilir. Aldatılmış, namusu kirlenmiş bir adam karısını öldürüp lekeyi temizlemedikçe erkekliği tehlikededir. Osman Çorbacı da Allah'a yakararak bu ikilemden, bu “belâdan” kurtulmak istese de yapılacak şey açıktır. Osman gider, birliğinden izin alır ve arkadaşı Hasan Pehlivan ile İstanbul'a karısını öldürmek üzere yola çıkar. Osman Çorbacı, kadının sağ kaldıkça kendi erkekliğini rezil edeceğini düşünür. Osman'a ve hegemonik erkekliğe göre karı kısmı bir kez bu işlere bulaştı mı artık daha da durmaz. Hem kadın hayatta kaldıkça “Osman Çorbacının karısı” (170)

olarak anılacaktır. Çünkü ataerkil toplumlarda kadın, kendi yapıp ettikleriyle değil de eril bir tahakkümün varlığıyla tanımlanır. Ayşe de Osman Çorbacı'nın karısı oldukça Osman'ın erkekliği, namusu tehlikede olacaktır. Osman Çorbacı'nın arkadaşı Pehlivan Hasan kanlı bir cinayettense boşanmayı tavsiye eden mantığın sesidir. Fakat Osman için tek çare vardır o da karısını öldürmek...

Her şeyi bilen anlatıcı da olacakları önceden haber verircesine ufak ipuçlarıyla muhatabı kötü sona hazırlar. Ayşe öldürülecektir fakat Osman Çorbacı karısına kıyamayacağı için bu işi Hasan Pehlivan'ın yapmasını ister. Hasan Pehlivan Ayşe'nin ve yavrucağın canını alacakken o da biçarelere kıyamaz. Kadının masumluğuna kanaat getirerek onu karılığa almayı ama çocuğu bir bakkal dükkanının önüne bırakmayı teklif eder. Ayşe ölmeye hazırdır fakat oğlunun canını almalarına da kıyamaz. En azından annesiz babasız da olsa bir geleceği olsun diye düşünerek Hasan Pehlivan'ın teklifini kabul eder.

Anlatıcı bu noktada zaman sıçramasıyla farklı bir hikâyeye, Civelek Hüsnü'ye geçiş yapar. Kayıkçı Civelek Hüsnü bir gün Üsküdar iskelesinden bir anne ve kızını alır kayığına. Hüsnü ile kadın arasında geçen diyaloglar gerçekçi bir üslup ile anlatılır. Civelek Hüsnü'nün kullandığı kelimeler onun bıçkın delikanlı tavrını daha iyi yansıtmak için özenle seçilir.

“Bu vakte kadar nerede kaldınız? Kadın kısmının bu vakit sokakta işi ne” (178)

“Ne halt eder! O herif, bu kızın kocası mı? (178)

“Ben de yeniçeriyim [...] Daha hiç kanım yok, topu topu iki üç adam yaralamışım” (179)

Bu bıçkın, delikanlı yeniçeri, kayıktaki kızı kendisine ister. Anne babasına sormak lazım gelir dese de dinlemez. Şahap'a kolundaki “pazubend”i nişan olarak vermeye kalkışınca anne, delikanlının tepkisinden korkar ve ırzını, canını kurtarmak için nişanı almak durumunda kalır. Fakat Şahap da Hüsnü'ye vurulmuştur, o da evleneceğinin sözünü verir. Anne aniden gelişen bu işe şaşsa da olayları kontrol edemez. Hatta kızın bu cesareti dönemin okuyucusunu da şaşırtır ve yeniçeri döneminde bir kızın böyle cesaretli olup olmayacağını düşündürür. Kadının geleneksel bir toplumda böylesine işlere kalkışması nadir işlerden olacağı için anlatıcı araya girerek kızın bu cüretini aşka bağlayarak daha güvenilir bir zemine oturtur. Fakat anne evine döndüğünde kocasına bu olayları anlatamaz çünkü kayıkta iki gencin birbirine yüz yüze sözler verişi, baba rızası

olmadan kızının sözlenişi dönemin kültürel ve ahlâki kodları ile uyuşmamaktadır. Bu gizli saklı hâl iki ay kadar devam eder. Hüsnü, Şahap'ın babası ile konuşmak ve rızasını almak için yollar ararken Şahap kendinden beklenilenden daha cesur bir kız portesi çizer. Yüz yüze sözler verişi, pazubendi alıp öpüşü, “bu işin arkasını getir” deyişi bunun bir göstergesidir. Üstelik, Hüsnü'nün bir görücü bulup onlara göndermesini de kendi ister. Erkekten daha atak, fail bir kadın imajı söz konusudur. Ataerkil tahakküm, kadının söz dinleyen pasif bir pozisyonda erkeğin ise otorite konumunda bulunmasını ister. Şahap davranışları ile pasiflik vasfını yerine getirmez. Hatta Hüsnü yeniçerilerle berber dövüşmeye gitmek için vedalaşırken, Şahap annesinin yanında korkusuzca Hüsnü'nün boynuna atlar, “göğsünü setreden hilâlî gömleğin iliğini düğmesini kopartarak göğsünden ve memeleri üzerinden öpmeye” (186) başlar. Annesi utancından odadan çıkmak ister fakat onları tamamiyle de baş başa bırakmamak için evin kapısının önünde oturur. Bu davranışlardan Şahap'ın annesi de rahatsız olur. Şahap'ın annesi ataerkil kültürün uyarıcı sesidir, kızının bu cüreti ile ilerde neler yapacağından korkmaya başlar.

Hüsnü ise sevdiği ile kavuşmanın yollarını ararken Galata'da bir meyhaneye gider. İki yeniçerinin ertesi gün karşı karşıya geleceklerine kulak kabartır. Uzun bir süre bu konuşma devam eder. Bir aralık Hüsnü dayanamayarak iki adama döner. “Dayılar, yarınki ölümü bugünden mi düşünüyorsunuz? Öyleyse yazık sizin kır bıyıklarınıza!” (183) diyerek konuşmaya atılır.

Kanlı Mustafa __ “Oğlum, sen haddini bil de otur, kendi keyfine bak.”

Civelek Hüsnü __ “Vay! Oğlum mu? Pir ol be dayı! Sen benim gibi bir oğulu nereden buldun?”

Kanlı Mustafa __ “Nerede mi buldum, Kadıköy'ünde bakkal dükkâmı kepenginde buldum.” (183)

Bu diyaloglar sonrası müdahil ve her şeyi bilen anlatıcı araya girerek Civelek Hüsnü'nün bir önce anlatılan hikâyedeki Osman Çorbacı'nın çocuğu olduğu bilgisini verir. Meyhanedeki iki yeniçeriden bir diğeri ise Cellât Hasan'dır. Hüsnü bu ismi duyunca Hasan'ın kendi kayınpederi olduğunu fark eder ve ona daha yumuşak davranarak Kanlı Mustafa'yı ölümle tehdit eder. Meyhane gibi fazlasıyla eril bir ortamda iki yeniçerinin birbirine meydan okuması erkekliklerini kanıtlamak istediklerinin göstergesidir. Kanlı Mustafa bu rekabeti sezer ve bıçağını çekip Hüsnü'nün boynuna davranırken araya Cellât Hasan girer. Hüsnü'nün “kabına sığmayan bir delikanlı” olduğunu söyleyip onun erkekliğini övmeye başlar. Mustafa'nın onu öldürmesi yerine dost olmasını ister. Kabına

sıgmayan, bıçkın delikanlı yeniçeri Hüsnu, böylece erkekliğini diğer erkekliklerin önünde kanıtlamış olur.

İki yeniçeri ve Hüsnu arasındaki gergin ortam dağıldıktan sonra hep beraber rakı içmeye başlarlar. Sohbet Sultan Selim'in nizam-ı cedit uygulamasına gelir. Yeniçerilerin kaldırılıp yerine süngülü, tüfekli askerlerin gelecek olması eleştirilir. Sorun sadece yeniçerilerin kaldırılması değil ellerindeki silahların da alınacak olup "herkesin karı gibi" (184) kalacak olmasıdır. Erkeklik kazanılırken kullanması meşrulaştırılan araçlardan biri şiddet ve şiddeti pekiştiren silahlardır. Bu güç, militarizm kuşatmasındaki erkeklere mahsus olup hegemonik erkeklik tarafından kadınlara böyle bir imtiyaz sunulmadığı için silahsız kalmak karı gibi kalmakla eş değer tutulur. Erkeklerin elinden bu araçların alınması otoritelerini kaybedecekleri manasına da gelir. Kanlı Mustafa, Cellât Hasan hatta Civelek Hüsnu için kendi erkeklikleri karşısında yeni bir erkeklik grubunun oluşması bir tehdittir. Bu nedenle kendi erkeklik normlarının dışında kalan tüm erkeklikleri ötekileştirerek "karılık, kancıklık" (185) olarak nitelerler. Hatta Şahap, Hüsnu'nün dövüşmesini istemeyince annesi dahi çıkışarak "Sus hıncır! Niçin dövüşmesin? Yiğitler dövüşmesin de kadın gibi seyre mi baksın?" (187) diyerek yine erkekliği, kadınlığın karşıtı olarak tanımlar. Yeniçeriler ellerinden alınacak imtiyaz için, kadınlara benzememek endişesiyle dövüşmeyi, gerekirse ölmeyi göze alırlar.

İki yeniçeri grubu karşı karşıya geldiklerinde ise bıçaklar çekilir, hengâme yarım saat boyunca devam eder. Hüsnu tüm cesaretiyle ve gücüyle yeniçeri grubunun arasına hücum eder, hepsini dağıtır ve sırtında yaralı bir yeniçeri ile döner. Fakat ansızın tehlikeden çekip kurtardığı yaralı yeniçeri, cebinden çıkardığı bir bıçakla Hüsnu'yü sırtından bıçaklar. O sırada Hüsnu'yü arkasından vuran bu vefasız adamın dün gece meyhanede tartıştığı Kanlı Mustafa olduğu açığa çıkar. Düşmanları tarafından yaralandığında kurnazca bir hareketle Hüsnu'den yardım isteyip sonra onun işini bitirmeyi hedefleyen Kanlı Mustafa "Hüsnu sağ kaldığı surette benim namusumu ayaklar altına atar." (62) diye düşünmüş ve harekete geçmiştir. Bakıldığında konu yine erkekler arasındaki üstünlük mücadelesinden başka bir şey değildir. Bir önceki gece otoritesini kanıtlayamayan Kanlı Mustafa, hınçlanarak namusunu yani erkekliğini kazanmaya çalışmış, bunun için de şiddeti kullanmaktan çekinmemiştir.

Hüsnu ağır yaralanır ve ona kıyamayan Cellât Hasan onu bir berber Ali lâkaplı bir cerraha ardından da kendi evine yollatır. Hasan'ın perişan hâlini gören yeniçeri arkadaşlarından Osman Çorbacı da anlatılan hikâyede Hüsnu'ye acır ve Hasan'la beraber

onu ziyarete gider. Bu noktada anlatıcı “Kara Gün” (191) başlığı ile yeni bir bölüm açarken girişte Hüsnü’nün Osman Çorbacı’nın ölüm kararı aldırıldığı oğlu olduğunu açıklar. Akrabalık bağlarının ortaya çıkmasıyla metne yeni bir endişe gelir; enstendans endişesi... Hüsnü ile Şahap’ın anneleri aynı kişidir, yani anne tarafından kardeşirler. Hüsnü tedavi amaçlı giysilerini çıkardığında, Şahap’ın annesi Hüsnü’nün sırtındaki haç şeklindeki yaradan oğlunu tanır. Onu bakkal dükkânının önüne bırakmadan önce belki bir gün yolları kesişirse diye tanımak amacıyla attırıldığı bu bıçak yarasını görünce ağlayarak oğlunun üzerine kapanıverir. Şahap, Hüsnü’ye ilk başlarda mesafeli davranan annesinin aşırı duygusal bu davranışına anlam veremez. Hatta “Sakın anam da Hüsnü’ye gönül kaçırmış olmasın” (193) gibi bir düşünceye kapılır. Şahap’ın içinde bulunduğu toplumun ahlâki normlarıyla zıtlaştığı düşüncelerden biridir bu. Derken kapı çalınır, gelen Çorbacı ve Cellât yani eski namıyla Pehlivan Hasan’dır. Çorbacı, kurtardığı adam tarafından haince bıçaklanan bu gence acır. O anda gerçekler ortaya çıkar ve valide de kendini tutamayıp hem ataerkil sisteme hem yeniçerilik vassına hem de erkeklik kurgularına karşı büyük bir savunmaya girişir.

“Evet! Evet! Burada can çekişen... yok işte... işte can veren şu Balkan gibi yiğit benim senden doğduğum kahramandır. Evet! Senin ve benim oğlumdur! Kanlı herif! Katil herif! Allah’tan korkmaz herif! böyle bir evlâda ana baba muhabbeti ne olduğunu göstermedin. Benim gibi dünyasını bilmez bir kadının katline ne ile hükmettin idi? Bu bıçare çocuk henüz kendisini öldürecek cellâdın yüzüne güler sırttır bir masum iken bunun kanına girmeye Allah’tan korkmadın mı idi? Karını çocuğunu bir yeniçeriye verip de öldürtmeye göndermek, hem de aldata aldata göndermek yiğitliğe yakışır bir hâl mi idi? Bu herifin adı Hasan Pehlivan iken lâkabı Cellât kaldı. Sebebi sensin. Sizin yiğitliğiniz bundan ibaret midir? Yarabbi! Nedir dünyanın bu alçak heriflerden çektiği? Padişah bunların elinde mütehayyir! Halk bunların elinde esir! Karıları esirden beş beter! Kimse canından ırzından emin değil! Kendi ırzlarını kendi elleriyle ayakları altına atarlar! Alçak herifler! Namussuz herifler! Kahrolsunlar, dünyadan adları sanları kalsın!” (194)

Bu uzun manifesto benzeri konuşma, eril tahakküm altında ezilen kadının çılgınlıklarıdır. Şimdiye kadar ölümle tehdit edilmiş, çocuğu elinden alınmış, sistemin onu tâbi kıldığı sınırlarda saklanarak yaşamaya çalışan bu kadın, artık içindekileri tutamaz ve hem yeniçeri ocağı adı altındaki erkeklik namına yapılan hareketleri, hem kocasının namus uğruna aldığı idam kararını son derece sert bir dille eleştirir. Bu noktada yazarın ezilen kadının sesini sansüre uğramadan vermesi de takdire şayandır. Sisteme karşı bir ayaklanış olarak yorumlanabilecek bu sözler, dönemin erkeklik kurgusunun içinde susturulmuş olan kadınların sözcülüğünü yapar. Fakat hegemonik erkeklik hem öteki erkeklikleri hem de kadınları baskı altına almaya devam edecektir. Romanın sonunda Hüsnü hayatını kaybederken Şahap ise içine düştüğü karmaşık durumdan mütevellit Hüsnü’nün ölümüne inanamayarak hayaller görür, şuurunu yitirir. Hem kızını hem

oğlunu yitiren anne ise yine boyun eğen, yüreğine taş basan kadın olarak susmaya mecbur kalır.

2.1.4. *Felatun Bey ile Rakım Efendi: Modernleşirken Kadınsılaştan “Öteki” Erkeklik*

Ahmet Mithat Efendi'nin *Felatun Bey ile Rakım Efendi*⁷⁰ (1875) adlı romanı, bugüne kadar yapılan incelemelerde genellikle Batılılaşma açısından ele alınmış, romana adını veren iki karakterin Batılılaşmanın “yanlış” ve “doğru” alımlanışına örnek teşkil ettiği üzerinde durulmuştur. Felatun'un alafrangalığa kapılmış, modernleşmeyi iç yüzü ile kavramaktansa görünüşten ibaret sanan ve romanın yanlış Batılılaşan züppe bir karakter oluşu su götürmez bir gerçektir. Karşısında ikili zıtlıklarla konumlandırılan Rakım ise batıyı ve modernleşme sürecini ölçülü olarak alımlayan, çalışkan, ahlâklı bilgili, ideal karakteridir.

Tüm bunların ötesinde ise Felatun ve Rakım farklı erkeklikler sergileyen karakterlerdir. “Farklı erkeklik biçimleri arasındaki, etkileşim ataerkil bir toplumsal düzenin işleyiş biçiminin ayrılmaz parçasıdır.”⁷¹ Erkekler tahakküm kurucu olarak bunu sadece kadınlara yönelik yapmaz, birbirlerine karşı da tahakküm kurarlar. Bu etkileşimde diğer erkekliklerden üstün olup erkeklığı tam olarak taşıyan modele *hegemonik erkeklik* denmektedir. “Hegemonya” acımasız iktidar çekişmelerinin ötesinde özel yaşamın ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sızan bir toplumsal güçler oyunundaki toplumsal üstünlüktür.”⁷² Buna bağlı olarak da patriarkal kültürün hâkim olduğu toplumlarda genç, heteroseksüel, beyaz, iş sahibi, sporda başarılı, fiziksel olarak güçlü, kentli, duygularından arınmış bir erkek, hegemonik erkeklik kavramının ideal temsilcisidir. Bu tanıma ulaşmada elbette rekabetçi olma, kadınlar üzerinde ve aslında birbirileri üzerinde iktidar kurma ve bu iktidardan çıkar sağlama önemli bir yer tutar. Ancak erkeklik zamana ve topluma göre cinsiyet rolleri içerisinde farklı konumlarda bulunabilen bir değişkendir. Hegemonik erkeklığı inşa eden unsurlar arasında ekonomik durum, kültür düzeyi, fiziksel güç ve çekicilik, toplumdaki statü vb. unsurlar gösterilmektedir. Erkeklik, çocukluktan

⁷⁰ Ahmet Mithat Efendi, *Felatun Bey ile Rakım Efendi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

⁷¹ R.W. Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, hzl. Özden Arıkan, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2017, s. 268.

⁷² A.g.e., s. 269.

başlayarak bu gibi farklı unsurların etkisiyle şekillenir ve ataerkil toplumun değer ve beklentilerini karşılayarak kazanılır.

Hegemonik erkeklik, iktidarın devamını sağlamakla yükümlü olup o iktidarla çıkar ilişkisine sahiptir. İktidarın devamını sağlamak için de erkeğin ekonomik sistemin işleyişini devam ettirmesi gereklidir. Fakat Felatun babadan kalma serveti sayesinde, çalışmadan yaşar ve toplumun ekonomik işleyişinde aktif rol oynamaz. Romanın daha ilk sayfalarında sözü edilen çalışma meselesi, Felatun'un hegemonik erkeklik şemsiyesinin altında duramayacağıının sinyalleridir. Tam zamanlı bir işte çalışıyor olma durumu her dönemde erkekliğin ilk koşuludur. Diğer bir deyişle, kendi ayakları üzerinde durma, ardından evlenip eşi ve çocuklarının geçimini karşılama yolunda atılan ilk adım ekonomik işleyişinin bir parçası olmaktır. 16-17-18.yy'da devrin şartları da göz önüne alındığında erkekliğin koşulu, kılıç tutma, silah kullanma, fiziksel güce sahip olma iken artık Felatun ve Rakım zamanına geldiğinde modernleşme ile birlikte geleneksel erkeklik değerleri değişir. Kapitalizm rüzgarıyla sermaye, para, paranın işleyişi ve o parayı elinde tutma çabası erkekliği tanımlar hâle gelir. Felatun Bey'in baba parası, kapitalizmin çarklarında dönerek kazanılmadığı için ekonomik sisteme fayda sağlamaz. Felatun, parasını elinde tutma görevinde başarılı olmayan müsrif bir karakterdir. Parasını biriktirip o parayla aile kurup baba olup onlara bakmakla yükümlü bir erkek gibi davranmaz aksine pahalı giysiler için parasını terzilere dökerek çarçur eder. Felatun'un ne sahip olduğu paranın kaynağı tasvip edilen bir durumdur ne de o parayı döndürmesi... Parası olsa da işsizdir ve iş kaybı erkeklik kaybı demektir.

Rakım ise tam zamanlı çalışan bir devlet memurudur. Sadece iş sahibi olmakla kalmaz o işin devlet güvencesi altında olması açısından da iktidarla ilişkisi güçlüdür. Rakım, ekonomik düzenin işleyişine katkıda bulunmakla birlikte kendi geçiminde tam bir ekonomi adamıdır. Hesap kitapla, yani modernleşen kapitalist düzenin sermayeleriyle iç içedir, düzeni devam ettirecek para bilgisine sahiptir. Rakım, bu yetenekleri ile Felatun'dan daha üstün bir erkeklik sergilediğinde anlatıcı, Felatun'un erkekliği üzerinde tahakküm kurma hakkını kazanmış olur ve onu eleştirmeye başlar.

“Ya böyle haftada üç saat kaleme giderek onu da nakl-i hikayatla geçiren bir delikanlı ne öğrenebilir? Nasıl ne öğrenebilir? İşte Felatun Bey öğrenmiş ya! Yazısı var, okuması var, Fransızcası var, zeki, fatîn, cerbezeli hususiyle ayda babasının yirmi bin kuruş da iradı var!” (20)

Felatun'u okuyucu için de bir eğlence malzemesi hâline getiren anlatıcı Felatun'un işsizliği bir yana, giyime kuşama düşkünlüğüne de alaycı bir tavırla yaklaşır. Görünüşüne

fazlaca mesai harcayan Felatun, alafranga giyime meraklıdır. Alafranga giyimde Ahmet Mithat Efendi için belirleyici olan ise erkeğin kadınsı özellik göstermemesidir. Nurdan Gürbilek, Tanzimat edebiyatındaki alafranga züppenin yerel-ulusal kimliğini yitirip Batı'dan ödünç aldığı kimliği giyinirken erillikten de uzaklaştığına ve bir kadın-adama dönüştüğüne dikkat çeker ve Felatun'un hikayesi “Erilliğini kaybetmiş ya da bir türlü erilleşmemiş (mirasyedi) oğulun, hadım edilmiş ya da kadınsılaşmış genç erkeğin, yani bir kadın-adamın hikâyesidir.”⁷³ Kadınsılaşmış erkeği yaratan bu giyim kuşam, Felatun’u gülünç durumlara sokar.

“...Aslında Felatun’un dans edişine söz yoktur. Zaten ayağında dar bir pantolon olup, pantolonun dahi uygun olmamasından dolayı asla eğilemeyerek mum gibi dans ediyordu. Ancak oyun arasında nasılsa kazayla Margrit’in ayağına basmakla birlikte hemen kendisini toplamak için bir hareket yapmasından sonra arka tarafında bir cayırtı duyuldu. Yanlış bir sanıya kapılmayınız! Başka bir şey değildi. Pek dar ve siyah olmasından dolayı çürük bulunan pantolonun kıcı boylu boyuna ayrılmış olmaktan başka bir şey değildi.” (97)

Hegemonik erkelik sınırları içerisinde erkeğin kadın cinsiyetinden tamamiyle zıt bir konumda durması beklenir. Erkek olma meselesinin en öncelikli şartıdır kadın olmamak. Çünkü, cinsiyet rolleri teorisince erkeklik iktidar ve otorite ile ilişkilendirilirken kadınlık pasiflik ve itaatkarlık ile bağdaştırılır. Bu nedenle erkeklik normları anti-feminenlik üzerine kuruludur. İktidarın söylemini devam ettirecek erkeğin duygularından arınmış ve fiziksel olarak güçlü görünmesi gereklidir. Erkeğin giyimi kuşamı ile narin, ince, hassas görünmesi onu feminenliğe yaklaştırır. Erkekliği azalan bireyin dolayısıyla otoritesi de kaybolur. Felatun kadın gibi dar bir pantolon giydiğinde erkekliği zedelenir. Çünkü dans ederken ki hâli güçlü, dirayetli, sert olmaktan çok uzaktır. Giydiği pantolonla “mum gibi ince ve uzun” bir kadınsı siluet oluşur ki bir erkeğin bu şekilde görünmesi onun erkeksi niteliklerine hâle getirir. Felatun Bey’in giyimine ve moda son derece düşkün olması, Beyoğlu’ndaki terzi dükkanlarından çıkmaması, ayna karşısından ayrılmaması onun yitirmekte olduğu erillğe dair ipuçları olarak yorumlanabilir. Dış görünüş üzerinde ahlâki olarak bu kadar durulmasının bir sebebi de dönemin ekonomik anlayışında yatar denebilir. Cevdet Paşa, meşhur *Tezakir*’in de “Kırım savaşını takriben imparatorluğun yönetici gurubunun savaşı finanse etmek için konulan yeni vergilerle zenginleşerek nasıl lüks tüketime yöneldiğini anlatır ve eleştirir.”⁷⁴ Felatun’un roman boyunca giyimiyle yerden yere vurulmasının ardında yatan

⁷³ Nurdan Gürbilek, “Kadınsılaşma Endişesi: Efemine Erkekler, Hadım Oğullar, Kadın- Adamlar”, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, Metis Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 2016, s. 55.

⁷⁴ Cevdet Paşa, *Tezakir*, aktaran Şerif Mardin, *Tanzimat’tan Sonra*, İletişim Yayınları, 26. Baskı, İstanbul 2018, s. 48.

bu sebep yeni bir erkek kimliği yaratmakla doğrudan ilintilidir ve erkekliğin inşasında biyolojik unsurlardan çok dönemin değişen fraksiyonlarının etkili olduğunu gösterir.

İşsiz, parasını çarçur eden, kadınsı giysiler giyerek erkekliğinden uzaklaşan Felatun erillik sınırlarının dışına itildikçe bilinçli olarak gülünç ve utanılacak durumlara sokulur. Mesela evin aşçısıyla oynasırken üzerine mayonez dökülür ve Ziklas'lara rezil olmamak için bin bir hâle girer. Fakat benzer bir durumda, Rakım'ın kadınlara olan ilgisi, meşrulaştırılarak olağan hâle getirilir çünkü Rakım erkeklik kodlarına uyararak gücü de arkasına almıştır ve korunan erkektir.

“Hele hava düşüp de kürek çekilmek gerektiği zaman büyük kız pruva tarafından birinci hamlede, Rakım ikincide, küçük kız üçüncüde, babaları da dördüncü hamlede bulunduğu ve İngiliz gemicileri gibi küreklere eğilerek asıldıkları gibi tâ arka üzerine yatıncaya kadar da yaslandıklarından her ne kadar biraz yan tarafta kalırsa da herhâlde Rakım kendisini büyük kızın kucağına yaslanmış ve küçüğü de kendi kucağına dayanmış göürdü ki her şeyden fazla lezzet aldığı durum buydu. Lâkin anneleri veya babalarına bir kötülük verir miydi zannedersiniz?”

“Vay! Râkım'da böyle hevesler de vardı ha! Niçin olmasın? Size Râkım'ı yemezler içmezler, erkeklik ve dişilik onda yoktur diye mi anlattılar?” (55)

Rakım'ın cinsellikten haz duyması duygusal ve vicdani bir lezzet olarak adlandırılarak örtülmek istense de aslında Felatun'un aşçıya sarılırken hissettiği duygulardan farksızdır. Rakım'ın cinsel duyguları onun erkekliğine zarar vermeden yüceltilerek sunulurken Felatun'un Ziklas'ların aşçısına sarılmaya çalışması gülünç olaylarla anlatılır. Hatta Felatun aşçı diye evin hanımını kucaklar ve bu yüzden bir daha eve gelmeye cesaret edemez. Sosyal hayat içerisinde statüsü zedelenen Felatun sandal gezisinde de korkak erkek olarak gösterilir.

“Bir gün Felatun Bey dahi Ziklas ailesiyle sandal gezisine çıkmıştı. O gün hava biraz lodos olup Adalar açıklarında dahi biraz büyücek dalgalar oluştuğundan ve volta vurdukları esnada denizin sandalı karpuz gibi kaldırıp kaldırıp da yere vurması İngilizler için en fazla zevki gerekli olduğu hâlde Felatun Bey'in canını başına sıçratmış ve hele bir defasında "Anacığım! Anacığım!" diye bağırmişti. Doğrusu İngilizler bu lakırdılardan bir şey anlayamadılarsa da Bey'in durum ve görünüşünden korku ve çekinmelerinden şaşırarak günden sonra bir zaman daha bu durum ile eğlenmişler ve bunu Râkım'ın kulağına kadar ulaştırmışlardı.” (41)

Korkmak kadar doğal ve insani olan bir his hegemonik söylemin korkusuz erkeğinde barınamayacağından Felatun'la eğlenmek için bir malzeme daha çıkar. Romanın muhatabı olan erkek okuyuculardan Felatun veya Rakım'dan birini seçmesi, diğerine de gülmesi beklenir ki anlatıcının üslubuyla seçim çoktan yapılmıştır. Gülünecek olan kadınsılaşmış erkek Felatun'dur. Çünkü Felatun güç ve otoriteden yoksundur. Onun ilişkilerinde de otorite yoksunluğunu görmek mümkündür. Ataerkil tahakkümde kadına

ve erkeğe biçilen roller belirlidir. Hegemonik söyleme göre erkek iktidar sahibi, kadın ise itaatkâr olandır. Kadına hükmetme ve üzerinde hakimiyet kurma erkekliğin ölçütlerindedir. Fakat Felatun bu görevde de başarılı sayılamaz. Saraçgil'in ifade ettiği üzere “erkekler toplumsal rollerin kendilerine verdiği otoriteyi kullanamadıklarında özellikle kadınlarla ilişkilerinde son derece zayıf ve kararsız kalmaya mahkûm olurlar.”⁷⁵ Felatun da Polini ile ilişkisinde baskın taraf olmaktan çok zayıf bir erkeklik ortaya koyar. Sırf Polini istiyor diye yas tutmaya başlar ve yemek tabaklarına varıncaya kadar siyahlanmış tabaklar almak zorunda kalır. Polini'nin zorlamalarıyla her gün oyun salonuna kumar oynamaya gider. Tüm mirasını Polini'ye yedirerek servetini tüketir, Polini'ye kapılıp gider. Daha kendi ilişkisinde otoriteyi eline alamayan Felatun, “Beni kendi hâlime bırakıyorlar mı ha” (105) diyerek durumunun farkında olsa da bu hâliyle hegemon söylemin temsil ettiği erkek olmaktan çok uzaktır. Rakım ise Cananla ilişkisinde tam bir otorite örneği ortaya koyar, onu kesin talimatlarla yönlendirip gerektiğinde odalığı gerektiğinde zevcesi konuma koyarak otoritenin gücünü elinde tutabileceğini gösterir. Ayrıca modern Osmanlı erkeğinin vazifelerinden biri sayılan kadını eğitme hususunda da Canan'a özel bir ihtimam gösteren Rakım erkeklik kodlarına uygun şekilde Canan'la evlenerek yuva kurar, baba olma yolunda ilerler. Rakım artık erkekliğini kanıtlayarak erkeklik rollerini gelecek nesillere öğretmekle görevlendirilmiş ve romanın ideal erkeği hâline gelmiştir.

Erkeğe yüklenen eğitici misyon söz konusu olduğunda Felatun Bey'in kız kardeşi Mihriban'a da değinilmesi gereklidir. Mihriban, Tanzimat romanlarının iffetli-iffetsiz kadın ikiliğinde gidip gelen alafranga bir hayat tarzına sahip, diğer kadınlara benzemeyen özellikleri ile farklı bir konumdadır.

“Diğer kızlar gibi oya yapmasını bilmez. Çünkü alafrangalarda böyle şeyler yoktur. Kese, çorap gibi şeyleri de bilmez. Çünkü onları ancak alçak gönüllü kızlar örer. Nakışları da onlar işler. Yapma çiçekler Beyoğlu'nda çok... Bunları yapmak için neden zahmete girsin? Çamaşır yıkamak, ütölemek hizmetkarların; yemek pişirmek de aşçıların işidir. Hatta kendi başını taramak bile alafrangada olmayıp mahsusan perukâr karı gelir tarar” (22-23)

Böylesine bir serbestlikle büyüyen Mihriban, eve gelen görücüleri de beğenmez onlara birer bahane bulup küçümser ve geri yollar. Buna karşın, romanın sonunda bir asker yüzbaşıyla evlenecek olan Mihriban, hoppa ve asri kızdan kocasının sözlerini dinleyen bir kadına dönüşür ve bu sayede Felatun gibi alay konusu olup küçük düşmekten

⁷⁵ Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek*, İletişim Yayınları, İstanbul 2005, s. 266.

kurtulur. Bir erkeğin himayesinde hizaya çekilen kadın istenilen ölçütlere ulaştırılınca ideale yani erkeğin aksine itaatkâr olana evrilir. Romanın başında Canan kadar itaatkâr bir kadın olmayan Mihriban roman sonunda Canan'a benzedikçe hayatını yoluna koymaya başlar. Erkeklerle erkekliğin öğretildiği romanda kadına da asri kız olmaları yerine kocasına bağlı, söz dinleyen kadına rolüne bürünmeleri tavsiye edilir.

Sonuç olarak baktığımızda erkek olma vasfını kazanan Rakım'ken, Felatun otoriteden yoksun, iktidarın gücünü elinde taşımayacak kadar pasif, bu pasifliğiyle kadınsı özellikler gösteren ve bu nedenle de toplumun ikincil konuma ittiği bir erkektir. "Felatun'dan beklenen geleneksel erkekliğin temel öğelerini muhafaza ederek batılı Avrupa erkeğinin temsil ettiği dinamizm çerçevesinde yeniden tanımlamasıdır"⁷⁶ ama bu dönüşümde başarılı olamayan Felatun, olduğu gibi kabul edilmez. Hegemonik erkek söylemi içinde farklı erkekliklerin bulunabilmesi imkânsız olduğu için söylem dışında kalır, gülünç olan olur.

Sistem, kendi içerisinde kendinden farklı olanı değiştirmeye ve dönüştürmeye zorladığından Felatun'un romanın sonunda İstanbul dışında bir iş bulup para kazanarak ekonomik işleyişe katkıda bulunduğunu görürüz. "Öteki" erkekliğiyle toplum içerisinde var olmayacağını anlayan Felatun artık Rakım'ın söylediklerinin doğru olduğuna inanmaya başlar ve ezilip gülünç duruma düşüp erkekliğini kaybetmek yerine değişmeye başlayarak romanın eril muhatabına erkekliğin nasıl kazanılması gerektiğini gösterir.

2.1.5. *Karı Koca Masalı*: Çirkin Erkek ve Çirkin Kadın Üzerinden Değiştirilmeye Çalışılan Erkeklik Kurguları

Ahmet Mithat'ın *Karı Koca Masalı*⁷⁷ adlı eseri, toplumsal cinsiyet rollerinin kadın ve erkeğe yüklediği güzellik standartlarını sorgulayan, alışlagelmiş kalıpları yıkmaya çalışan bir romandır. Erkeğin iktidar inşasında fiziksel beden büyük bir öneme sahiptir. "İktidarı elde bulunduranlar olarak erkeklerin toplumsal tanımı, yalnızca zihinsel beden imajları ve fantezilere değil, kas gücü, duruş, beden duygusu ve dokusuna da dönüştürülür. Bu, erkeklerin iktidarının başlıca "doğallaştırılma", diğer bir deyişle doğa

⁷⁶A.g.e., s. 129.

⁷⁷ Ahmet Mithat Efendi, *Beliyat-ı Mudhike ve Karı Koca Masalı ve Ahmet Mithat Kaynakçası*, hzl. Nükhet Esen, İletişim Yayınları, İstanbul 2011. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

düzeninin parçası olarak görülme biçimlerinden biridir”.⁷⁸ Düzenin parçası ve yeri geldiğinde düzenin mutlak sesi olacak erkek, toplumsal cinsiyetini öğrendiği gibi toplumsal bedenini de beklentilere göre inşa etmelidir. Ataerkil kültürde erkek bedeni güçlü olma, kaslı olma, uzun olma gibi biyolojik etmenlere dayandırılır ki bu görünüş, hakimiyet kurmayı ve muktedir olmayı kolaylaştırır. Bu sayede erkek hem kadınlar karşısında üstünlük hem de öteki erkeklik gruplarına karşı hakimiyet kazanmış olacaktır.

Bedenin inşası, en arkaik metinlerden günümüze kadar uzanan ve günümüzde de farklı fraksiyonlarla işlenmeye devam eden bir süreçtir. Ahmet Mithat’ın metni ise bu kalıpların karşısına bir anti-tez olarak çıkmaktadır. Ahmet Mithat, hegemonik bir erkek bedeni çizip onu beklentiler dahilinde güzellik standartlarına uyan bir kadın ile evlendirmek yerine, beden inşasını ters yüz ederek “çirkin bir karı” ile “çirkin bir kocayı” evlendirir. Güzellik normlarını yıkarak hegemonik erkeklik şemsiyesinin dışında kalan öteki erkekliği ele alıp ona da evlenme hakkı tanıyan bu roman hem içerik hem de biçim açısından klasik metinlerden ayrı bir noktada durmaktadır. Roman bir üst kurmaca niteliğinde tasarlanmıştır. Anlatı bütünlüklü ve klasik olay örgüsünün işlediği bir yapıdan uzaktır. Anlatıcı ana hikâyeden sık sık çıkarak küçük konulara eğilir. Bu durumda okuyucuyu metne gark eden gerilim unsuru da bulunmamaktadır. Bu parçacıklı yapıyı N. Esen, İngiliz yazar Laurence Stern’ün *Tristiram Schandy* romanına benzetir.⁷⁹ Tıpkı *Tristiram Schandy*’de olduğu gibi olayların giriş, gelişme, sonuç gibi bölümleri yoktur. Romanın bu yapısı sayesinde Ahmet Mithat, gerilim odaklı, ileriye ve muayyen bir sona doğru hareket eden ve kapanışı olan, yani belli bir çözüme ulaşan bütünlüklü bir anlatı değil; tam tersine gerilimden yoksun, birbirini mantıklı şekilde takip eden bir olaylar zincirine bağlı olmayan, son odaksız, kapanışa ve çözüme yönelmeyen, parçalı ve dağınık bir anlatı yaratır.⁸⁰ Konu sürekli dallanıp budaklansa da yan hikayeciklerle örnekler çoğaltılıp beden algısına dikkat çekilir ve vurgulamak istenen mesaj muhatabına sürekli hatırlatılır.

Anlatının yazılış tarihi göz önünde bulundurulduğunda muhatap muhakkak ki erkek okuyucudur. Hatta Nükhet Esen, bu eril muhatabın anlatı içinde geçen söylemlerinden genç ve çapkın bir erkek olarak düşünüldüğünü ortaya koyar.⁸¹ O hâlde

⁷⁸ R.W. Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, hzl. Özden Arıkan, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2017, s. 123.

⁷⁹ Nükhet Esen, *Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 51.

⁸⁰ Halim Kara, “Anlatıda Bir “Cevelan”: Karı Koca Masalı’nda İstitrâf- Anlatı ve İşlevi”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 47, S. 47 (2012), s. 106.

⁸¹ Nükhet Esen, *Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 49.

anlatıcı olan bir eril sesin başka bir erili şekillendirmesi, eğitmesi, inşası söz konusudur. Ahmet Mithat, erkeklere evlilik ve ilişkiler hakkında nasihatler vererek Osmanlı toplumu için evliliklerde örnek olacak eril bir model yaratmaya çalışır. Bu modelin hegemonik erkeklikten farklı olarak bedeni, görünüşü, metindeki ifade ile “güzelliği” önemli değildir. Hatta erkeğin kendine eş seçerken de güzelliği bir ölçüt olarak almaması gerektiği vurgulanır. Divan edebiyatındaki gibi standart ve karikatürize edilmiş bir güzelliğin dayatıldığı geleneği yıkmaya çalışan bu söylem, tek bir güzellik formunun olmayacağı görüşünü desteklese de erkeğin güzel kadın arayışı bir noktada sürüklenmek gibi anlatılır. Yazara göre, klasik güzellik anlayışına uyan bir kadının talibi çok olur. Asıl erkek için bu durum birçok rakip demek olup seçilen olmamak erilliği zedeler. O nedenle erkeğin sorunla uğraşmayacağı, erilliğini elinde tutmasının kolay olduğu, sadece “yüreğine girecek kadar güzel” (89) olmasının yettiği, mümkünse çirkin bir kadın alması daha makbuldür. Hem güzel kadın almak için ona yaranmak büyük bir meşakkat gerektirirken çirkin kadın “meyus ve naümit” (132) olduğundan onunla evlenmek daha akıl kârıdır. Anlatıcıya göre böyle bir kadınla hayatını birleştiren erkeğin evlilik hayatı da daha kolay olur. Çünkü, meyus ve naümit kadın onu seven tek kişi kocası olduğu için ona tapar, yoluna kul köle olur. Güzel kadını ise zapt etmek, kul etmek daha zor olacağından erillik her an zedelenebilirken, çirkin kadını kul köle yapan adamın erkekliği yücelir. Bu bağlamda metin dışarıdan beden ilişkisi üzerinden hegemonik erkekliğin altını oyuyor gibi gözükse de bir yandan da erkek hakimiyetini merkeze alarak hegemonik erkeklik söylemine de katkıda bulunur.

Erkeğin nasıl bir kadınla evlenmesi gerektiğini gösteren anlatıda ideal olarak sunulan erkeklik kurgusu böylece şekillenmeye başlar. Erkek bireyin evlilikteki görevi ise açıktır. Kadınla birleşmenin şartı onu korumaktır. Anlatıcı bu vazifeyi “âlemdeki en nazik vazife” (92) addederek kadının korunmaya muhtaç bir varlık olduğunu vurgular. Kadın toplum içinde bir birey olarak yer alsın da “muhafaza hususundaki kuvvet ve ihtiyarım” (92) erkeğe teslim eder. Evlilikte erkeğin başlıca görevi de işte bu muhafaza olur. Erkeğin kadının namusunu korurken kendi sadakatini de göstermesi gerekir. Anlatıcı için sadakatin göstergesi kıskançlıktır. Kıskançlık, “karıya olan fazlaca bir sevgiden” geldiği için kıskanan erkek modeli öne çıkarılır. Bu sayede inşa edilmeye çalışan erkeklik için kıskanmak ve kıskanarak kadın üzerinde hakimiyet kurmak normalleştirilir hatta istenen bir özellik olarak gösterilir.

“Kıskançlık neden gelir? Kariya olan ziyadece bir muhabbetten değil mi? Öyleyse bana karı olacak hanım kıskanç olduğumdan dolayı bana darılmaz. Bilakis kendi hakkında pek aldırılmaz olursam o zaman darılır. Zira aldırılmaz olmağım sevgimin de azlığından ileri gelir.” (130)

Kadın-erkek eşitliği konusunda ise anlatıcı, “müsavat birbirinden ayrı olan iki şeyde aranır.” (93) diyerek evli çiftleri tek bir beden olarak gördüğünü ifade eder ve bu noktada eşitlik aranmayacağını savunur. Fakat metnin ilerleyen bölümlerinde anlatıcıdan daha eşitlikçi söylemler görmek de mümkündür. Gelenekteki âşık- mâşuka kavramları üzerinde durularak erkeğin de âşık olunan olabileceği anlatılmaya çalışılır. Gelenekte erkek hep delice seven, aşkından sürünen yani tâlip olan iken modern bir bakış açısıyla olayın karşılıklı gerçekleştiği hatırlatılır. Gelenekteki durum, biraz da âşık olunanın feminen olması gerektiği görüşünden kaynaklanır. Feminenlik daha pasif bir rolken âşık olan maskülen erkek aksiyona geçendir. Erkek için her zaman bir kadınsılaşıma endişesi var olduğundan erkek kişi, talip olunan olarak görülmez. Fakat anlatıcı bu kanıyı eleştirir ve erkeğin de âşık olunan olabileceğini savunarak “âşık-âşıka” kavramını daha eşitlikçi ve doğru bulur.

Anlatı, biraz da erkeğin kadına bakışını şekillendirmekle uğraşır. Erkeğin kadını sadece ev işleri yapan, yemek hazırlayan, temizlik yapan biri olarak görmesi ataerkil gelenekte normal olsa da Ahmet Mithat, modern bir Osmanlı erkeği yaratmak amacıyla, ataerkilliği bu bakıştan kurtarmaya çalışır.

“Onlar kadının güzelliğinden bahsetmezler. Derler ki: “Karı insanın yemeğini pişirir.” Sen de ki: Hayır! Yemeği Arap Fedayi cariyeniz de pişirir, Bolulu Mehmet Usta bendeniz de. Onlar derler ki: “Karı çamaşır yıkar.” Sen de ki: Hayır! Çamaşırı cariyeye de yıkar, hatta çamaşır makinesi de. Onlar derler ki: “Karı, kocanın dikişlerini diker.” Sen de ki: Hayır efendim! Dikişi terziler de diker, makine de. Onlar derler ki: “Karı dediğin şey nihayet evinin idaresine bakar.” Sen de ki: Hayır efendim! Ev idaresine masraflara bakan kişi veya kâhya da bakar.” (38)

Anlatıcı eşitlikçi söylemleri ile toplumsal cinsiyet rollerinin kadın kimliğini belli kalıplara sıkıştırılmasını eleştirir. Erkeklerin kendileri yaşlı ve çirkin olsa dahi evlenmek için güzel, genç kadın ararken; kadının bahtına ne düşerse cinsinden razı olmasını doğru bulmaz. Kadınların da yakışıklı, genç, güzel bir erkekle evlenmek istediklerini ve bunun normal olduğunu anlatır. Erkeğe kadını anlama ve onu birey olarak görme yetisi kazandırmaya çalışır.

Genel olarak baktığımızda, yeni ve modern bir erkeklik yaratımında eril kişi gelenekteki ataerkil tavırlardan daha uzak, daha eşitlikçi olarak çizilirken bir yandan da

erkeğin kadınlar üzerindeki tahakkümü devam ettirilmek istenir. Bu noktada erkeklerin birden çok kadın ile evlenmesi de gelenekteki anlayışın devamı olarak uygun görülür.

“Alelhusus hamden sümme şükren bir dine tâbiim ki hiçbir hürriyetime duvar çekmediği gibi bu bapta yani keyfim hususunda dahi beni bir daire-i esaret içinde bulundurmuyor. Bir tane alırım. Orta boylu olur da keyfim bir de uzun boylusunu ister ise bir de öyle alırım. Canım ister ise bir de semizini alırım. Bir de başka türlüünü alırım. Bunları kendime karı ederim.” (111)

İslam dini erkeğe birden çok kadınla evlenme hakkını tanır. Eril tahakküm bu hakkı erkekliğin özgürlüğü olarak tanımlayıp otoriteyi erkeğe verir. Anlatıcı her ne kadar diğer kadın-erkek eşitliği konularında radikal söylemlerde bulunsa da konu din referanslı bir noktaya geldiğinde gelenekteki anlayış olumlanarak devam eder. Böylece, dinsel ve töresel erkek önceliğinin normatif yapısı, modernitenin yenilikçi ve eşitlikçi bakışına yenik düşer. Yine din referanslı bir konu olan namus, zina vb. durumlarda erkeğin cinsel serbestisi evlilikle sınırlanır. Anlatıcı erkeğin bekâr dahi olsa evli bir adamın karısına göz dikmesini edepsizlik olarak niteler. Kadın ile erkeğin ilişkisinin onaylandığı tek durum teahhüddür. Anlatıcı, eril muhataba da kadınlarda gözü varsa, bekârsa, gidip evlenmesi yönünde nasihatler verir.

Metin içine yedirilen erkeklik inşası devam ederken sona doğru hep anlatılmak istenen karı koca masalına giriş yapılır. Anlatıcı Mahcemal adlı bir hanımın bahsini açar. Adından mütevellit bu hanımın pek güzel, bakılmaya doyulmayacak bir afet olduğu düşünülse de Ahmet Mithat bir zıtlık oluşturarak ay yüzlü ismini verdiği kısa boylu, soluk yüzlü, küçük göğüslü, çukur gözlü, seyrek saçlı Mahcemal Hanım'ın; upuzun, ipince, simsiyah kıllı, sarkık dudaklı, büyük burunlu, dişlek bir adam olan Cemal bey ile birbirlerini nasıl sevebildiklerini anlatıp hikâyeyi bitirmek ister. Mahcemal ve Cemal'in sevgileri güzellik kaygıları üzerine kurulu değildir. Onların evliliği, anlatının başından beri vurgulanan toplumun koyduğu güzellik normlarının dışında da iki insanın birbirini sevmeye hakkı olduğunun kanıtıdır. Anlatıcı, ilk olarak norma dair görüşü vererek muhatabının aklındaki yansıtır. Muhatap için sevmeye hakkından ziyade birbirine kalma söz konusudur.

“Mahcemal Hanım âlemde kendisini başka bir kimsenin sevmeyeceğini bildiği için hazır kendi kısmetine düşmüş olan Cemal Efendi'yi ister istemez seveceği gibi Cemal Efendi dahi kendisine başka bir karının iltifat edemeyeceği kadar çirkin olduğunu munsifane görür de o dahi Mahcemal Hanım'ı ister istemez sever. Böyle dersin değil mi? Böyle dersin ama hata edersin.” (136)

Hata, iki insanın aşklarını çaresizlikten eline geçenele yetinmek olarak algılamaktır. Hâlbuki, onların aşkları birbirlerini “her hâlde güzel ve hiç olmazsa sevimli” (136) bulmasından doğar. Ahmet Mithat, 1875’te kaleme aldığı bu eserle modernleşme sancılarının yeni yeni başladığı bir dönemde radikal değişiklikler ile erkeklik kodlarını değiştirip bükerek yeni bir modern kurgu içine almak isterken bazı noktalarda gelenekle örtüşen bir erkek profili çizmiştir. Hem yeni hem de eski kodlarla harmanlanan bu erkeğin evliliği ve kadınlara bakış açısı detaylıca anlatılarak klasik Osmanlı erkeği kurgusundan daha farklı bir kurgu muhataba kabul ettirilmeye çalışılmıştır.

2.1.6. *Bekârlık Sultanlık mı Dedin?: Bekâr Bir Erkeğin Toplumda Var Olması Mümkün mü?*

“Bekârlık Sultanlık mı Dedin?”⁸² adlı hikâyede Ahmet Mithat, Süruri Efendi’nin zevk ve sefa amacıyla kurmaya çalıştığı bekârlık saltanatından sonra, evlilik kurumuna sığınarak düzenli bir aile yaşantısına geçişini anlatır. Süruri Efendi evlilik kurumunu reddeden, bekâr olarak yaşamak isteyen bir erkektir. Yirmili yaşlarında Anadolu’ya memuriyete gidip aradan on on beş sene geçse dahi hâlâ evlilik düşünmeyen Süruri Efendi, İstanbul’a döndüğünde kendine bekâr bir hayat kurmayı planlar. Evlilik onun için bir derttir. Çoluk çocuğa karışıp onların maddi manevi sorumluluklarını üstlenmek istemez. Aklında çalışıp beş on lira kenara koyup safa sürmek vardır. Evlilikten çekinmek bir yana evliliğin getireceği maddi zorluklarla yaşam kalitesinin düşmesinden de korkar. Anlatıcı hikâyenin başında Süruri’nin evlilik karşıtı fikirlerinin sadece bireysel kaynaklı olmayıp toplumsal ve kültürel dinamiklerle de şekillendiğini ekleyerek dönemin zihniyetine eleştirel yaklaşır.

“Bekârlık sultanlıktır denildiği zamanlarda “Bekârın parasını, it[bit?] yer yakasını...” sözü dahi revaçta idi. Sonraları İstanbul içinde terakkiyat-ı medeniye bekârlar için emr-i mâişeti teshil ve tehvîn eyledikçe bu söz yavaş yavaş revaçtan sakıt oldu. Fakat ‘Bekârlık sultanlıktır’ diyenlere hâlâ sıkça sıkça tesadüf ediliyor.” (269)

Tanzimat ve modernleşmeyle yeni kalıplara bürünen kadın-erkek ilişkilerinde, bekâr erkeğe sunulan imkânların artması bekârlığa rağbeti de arttırmıştır. Geleneksel haremlik- selamlık evlerdense modern oteller, dayalı döşeli möbleli yemek salonları, emirlere âmâde otel görevlileri, yani modern yaşam tarzının getirisi olan batılı

⁸² Ahmet Mithat Efendi, *Letâif-i Rivayat*, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 269. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfâ numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

alışkanlıklar Süruri Efendi'yi de cezbeder. Hatta o da İstanbul'a geldiği gibi Beyoğlu'nda – ki metinde Beyoğlu mekân sembolizasyonu açısından özellikle vurgulanır.- iki odalı bir otele yerleşir. Burada işlerini hizmetlilere yaptırarak kadın dağdağasından uzak, safa içinde bekâr bir hayatı sürmeyi arzular.

Süruri'nin bu düşüncelerini destekleyen bir de yabancı bir doktor arkadaşı vardır. Süruri'ye evlilik, karı-koca hayatı gibi konularda felsefi konuşmalar yaparak düşüncelerinin şekillenmesinde etkili olmuştur. Doktorun bu konudaki görüşlerine bakmak erkeklerin de eril tahakküm tarafından baskılandığını, kalıplara sıkıştırıldığını görmek açısından oldukça malzeme sunar. Erkeklik, cinsiyetin ötesinde toplumsal bir pratik olarak konumlandırılmıştır (tıpkı kadınlık gibi). Doktor başta bu pratikleri sıralar. Erkeğin evlendiği kadını mutlu etmesi gerekir. Erkek ıstırap içinde olsa dahi yine de karısını hoş tutmak adına ona güler yüz göstermeye mecburdur. Kendi derdini bırakıp onun derdini dinlemelidir. Neşeli olmasa da neşeli rolüne bürünüp evliliğin devamını sağlamalıdır. Fakat bu yaptırımları kabul etmek istemeyen doktor, evliliğin bir “azap” (270) olduğunu açıkça ifade eder. Diğer bir açıdan ise evliliğe gayet ataerkil bir bakışla yaklaşarak, erkeğin etrafında kul köle olacak kadınlardan bahseder.

“Şimdi âlem-i medeniyette yaşıyoruz kuzum. Her biri kendisini sana beğendirmek için süs içine gark olmuş ve rağbetini kazanmak babında birbirleriyle rekâbete çıkmış bunca melek-simalar var ki bir işarete muntazırdılar. Onlar senin zevkini, rahatını itmama borçludurlar. Kendinde rağbet hissettin mi bunlardan beğen beğen beğendini kabul et. Artık moda değiştiği cihetle yeni modada elbise yapmak, yok elmaslarını yeni modaya tahvil ettirmek gibi karının bin meşguliyet-i cahilânesinden de kurtul. [...] Hem efendim ömrünü bir kariya vakfetmek insan için ne büyük felâkettir.” (271)

Bu ifade de dikkat çekici nokta şudur ki Tanzimat ve modernleşme ile yeni sistemleri de içine almaya başlayan evlilik, kadın ve erkeğin birbirlerinin isteklerini yerine getirmeleri ve bir noktada da birbirilerine karşı üstünlük kurmaları gereken bir şekle evrilmiştir. Kadın ile erkek arasındaki sembolik mübadele alanında merkezi aygıt, evlilik piyasasıdır ve tüm toplumsal düzenin temelinde bunlar yatar. Kadınlar burada sadece nesnelere olarak, ya da anlamı kendilerinin dışında belirlenen ve erkeklerin elinde tuttuğu sembolik sermayenin devam ettirilmesi artırılmasına katkı sunmak işlevini taşıyan semboller olarak var olabilirler sadece.⁸³ Kadın sembolleştikçe de nesneleşir. Doktorun söylemlerinde bu açıkça görülür. Evliliği bir dert olarak gören Doktor, konu çocuğa gelince illa çocuk isteniyorsa bunun bekârlıkta da mümkün olacağını anlatır.

⁸³ Pierre Bourdieu, *Eril Tahakküm*, çev. Bediz Yılmaz, Bağlam Yayıncılık, 4. Baskı, İstanbul 2018, s. 59.

“Dünyaya getirdiğim vücudun mesut olacağına emniyetim var mıdır ki bir zatı mesut ettim diye memnun olayım? Ya çocuğun sefil olur da ‘keşke bir taş doğura idi beni doğuran mader’ der ise bu nadimane düşünamin asıl hükmü mader üzerine değildir, peder üzerinedir. Ama kendine oyuncak olmak için mutlaka bir çocuk istiyor imişsin. Bekârlıkta da bu mümkündür. Gönlünün pek sevdiği bir karı ile bir senecik yaşamaya tahammül edersin, sonra evlâdını alıp bir süt valide vasıtasıyla büyütürsün, hevesin hâsıl olur.” (271)

Doktor bu söylemleri ile kadını tamamen sembolleştirerek doğurmaya programlanmış bir nesne olarak görür. Bir sene sonra kadının çocuk doğurduktan sonra tamamen ortadan kalkması bu sembolleştirilmenin bir ürünüdür ki bu durum kadını toplumsal alanın dışına iter. Doktor kadını bir damızlık olarak görmekle de kalmaz çocuk doğduğunda asıl hükmün anne değil baba üzerinde olduğunu da ekler. Erkek, bir baba olarak hükmü veren, hükmü koyandır. İsterse de o çocuğu alıp gider. Bu durumda kadın sadece sermayenin devamını sağlayan bir nesne olarak kalır.

Süruri Efendi, beş altı sene evvel İstanbul’a indiğinde doğru Beyoğlu’na gider, kendine Amerikan Hoteli’nde bir oda kiralar. İlk günler otelde gayet zevk ü sefa bir yaşam sürer, lâkin zaman geçtikçe gördüğü hizmetin kalitesi yavaş yavaş düşmeye başlar. Artık daimî bir müşteri olduğundan çağırılan uşaklar bir saatten önce gelmez, yemeklerin en tatsız yerleri ikram edilir, kadehler temizlenmeden sunulur, yataklar özensizce toplanır. Rahatsızlık git gide artınca da Süruri Efendi çareyi her hafta yeni bir otelde ilk günkü müşteri gibi konaklamakta bulur. Her gittiği otelde rahat etmesine özenle dikkat edilse de bu sefer de bütçe ile ilgili sorunlar doğar. Sürekli yeni otel tutmak Süruri’nin maddiyatını sarstığından otel işi uzun süreli bir çözüm olmaz. Ardından “bütün haneleri dolaşip en beğendiği bir karı ile mukavele” (278) etmeyi uygun bulan Süruri, iki ay kadar bu şekilde idare eder. Fakat bir gün eve gidip diğer bir mukaveleci erkek ile karşılaştığında sorunlar da baş göstermeye başlar. İki erkeğin bir kadının evinde barınması asla mümkün olmayacağından Süruri Efendi, kırk yaşındaki hâliyle dayak der, üstüne bir daha bu eve gelecek olursa karnının deşileceği tehditlerini de duyunca mukavele sevdasından tamamen vazgeçer. Fakat Süruri, bekâr yaşama isteğinde kararlıdır. Hep de umutludur. Safa süreceği hayatı iple çeker. Otel olmadı, mukavele olmadı, o zaman bekâr bir erkek olarak yaşamının tek çaresi kalır o da kendine ait bir ev tutmak, işlerini görececek bir kadın ile bir uşağı hizmetine almak...

Dayatmalarla kurulmuş bir cinsiyet hiyerarşisinde bekâr olarak yaşamaya çalışan Süruri Efendi, Feriköy taraflarında bir ev tutup, evine bir kadın alıp çamaşırını bulaşığını yıkatmayı, yemek pişirtmeyi düşünür. Hizmetli kadından beklentileri bununla da bitmez, “kendisine de bakmasını” (279) ister. Bu “bakma” metinde cinsel ihtiyaçlara atıf yapan

bir konumda durmaktadır. Süruri Efendi, kadına bu isteğini belli edince gayet katı bir ret alır. Fakat bu reddedilmeyi erkeklik kodlarında mantıklı bir yere oturtamaz. “Artık karının ettiği de münasebetsizlik değil mi ya? Bu kadar iffet-füruşluğun manası ne” (279) dense de sorunun kendi erkekliği olmadığı için ispatı için metin muhataba hizmetli kadının evin uşağı ile kırıştırdığı detayını verir ve böylece Süruri’nin erkekliği aklanmış olur. Süruri Efendi’nin kadını bir bireyden ziyade hem fiziki hem de cinsel ihtiyaçları giderecek-gidermekle zorunlu- bir nesne olarak görmesi eril tahakkümün bir yansımasıdır.

Ataerkil kültürlerde erilliğe atfedilen bu üstünlük, aslında kadınların toplumsal statüsünü, erkeklerin çıkarlarına uygun bir biçimde yeniden üretmeye dayalı olup evlilik yolu ile meşrulaştırılmasıyla meydana gelir. Hikâyenin sonunda da Süruri Efendi hem fiziksel ihtiyaçlarını hem de cinsel ihtiyaçlarını karşılayacağı kadını ancak evlilik yolu ile bulacaktır. Çünkü evlilik dinî olsun resmî olsun devletin kontrolü altında gerçekleşen ve üremeyi denetleyebilecek bir alanda gerçekleşir, diğer türlü gayrimeşrudur. Süruri’nin sistemin görünmeyen kolları tarafından meşru bir evliliğe mecbur bırakıldığı açıktır.

Süruri Efendi, iradesi dışında bir seçim yapmamak için dayanır, evliliği masaya yatırmadan önce bir de Feriköy’de kendine bir ev tutmayı dener. Ermeni Seropik Dudu’yu ve Petraki’yi de evin işlerini yapmaları için tutar. Her şey tıpkı başlardaki gibi iyi güzel gitse de muhatap bu çözümün de mutlu sona ulaşmayacağı farkındadır. Çünkü, metnin başından beri olay örgüsündeki detaylarla muhatabına tek çarenin evlilik olması gerektiği yavaş yavaş öğretilmiştir. Bu öğretilerdeki son ders ise evin hizmetlilerin artık bir hizmetliden çok efendi gibi yaşamasıyla verilir. Süruri Efendi’nin önüne çıkan yemekler etten çok kemiğe dönüşür, şarap su ile karıştırılarak seyreltilip sunulur. Tabii etin en lezzetli yerleri, şarabın en kalitelisi Seropik Dudu ile Petraki’nin sofrasındadır. Bu durumun farkına varan Süruri Efendi artık dayanamaz, kadını ve uşağı çağırır, kendisi için hazırlana sofraya onları oturtur, uşak sofrasına ise kendisi... Tabii bu, bardağı taşıran son damladır. Sonuç, “birkaç ay sonra Cihangir’de dört odalı kutu gibi bir evceğiniz içinde bir valide, bir kız, bir de damat efendiden ibaret familya halkı” (280) ...

Olay örgüsünün tırmanışına bakıldığında görülür ki Süruri Efendi adım adım evliliğe itilmiş, evliliğe mecbur bırakılmıştır. Bu mecburiyetin bir kolu bahsedildiği üzere gayrimeşru ilişkiyi yasallaştırma ve üremeyi denetim altına almak isteyen devletin kontrolü olup diğer bir kol ise eril hegemonyanın erkeği hizaya çekme çabasından ileri gelir. Süruri Efendi anlatıcının gözünde kısa boylu, zayıf, yüz hatları şekilsiz, sık siyah

kaşlı, sakallı “pek çirkin bir” adamdır. (272) Fakat kendisini dünyanın en yakışıklısı zanneder. Saatlerce ayna karşısında zaman geçirir. Hatta otel odasına yerleştiğinde en büyük sevinçlerinden biri de odasında büyük bir boy aynasının bulunması olur. Süslenmek onun için olmazsa olmazdır fakat hegemonik, ataerkil kültürdeki erkek için de erillik tehdidi...Felatun’la başlayan Gürbilek’in de üzerinde durduğu efeminelikten yani kadınsılaştan erkeğin erkeklik kodlarını yitirmesinden korkan sistem, Süruri’yi ikili cinsiyet sisteminin içine çekmeye çalışır. Kadınlık karşısında zıtlıklarla kurulan erkekliğin en iyi performe edileceği sahne tabi ki de heteronormatif bir evliliğdir. Evlilik ile cinsler arası iş bölümünün farkına varıp kadınsılıklarını reddetmesi beklenen Süruri’nin işe girip çalışması, ekonomik gidişatı eline alan istikrarlı bir erkek olması beklenir. Hikâye boyunca parasının elinde tutamayan, maddi süreçlerden bîhaber bir erkek portesi vardır muhatabın karşısında. Otellere dökülen, kafelerde harcanan yiyip içmeye harcanan, eğlence kadınlarına “erkekliğin şanıdan” (278) sayarak yedirilen onca para etrafında döner tüm metin. Süruri Efendi içine girdiği maddi bataktan çıkmak adına gidip kredi dahi çeker fakat derdine çare bulamaz. Her an, her dakikasını hesap kitapla geçirse de yanlış giden bir şeyler vardır ki bu işaretler muhatabı yine evliliğe doğru götürür. Erkeğin evlenip hesabını kitabını bilerek, parayı har vurup harman savurmadan, idareli şekilde elinde tutması, ailesini geçindirmesi ve ileride de çocukları doğduğunda onlara bakabilmesi beklenir. Aslında tüm bu beklentiler erkeği “erkek” yapmak adına erkeğin payına düşen ve bir yandan erkeği baskılayarak dönüştürmeyi hedefleyen ödevlerdir.

Süruri Efendi, hikâyenin başında bu ödevlerden korktuğunu açıkça dile getirirse de son çare olarak evliliğe sığınır. Yaşadığı onca deneyim sonrası hem maddi hem manevi anlamda pes etmiş “zavallı” (278) bir erkek vardır artık. Anlatıcı bir nevi kafasına vurula vurula yola gelen Süruri Efendi ile hafif müstehzi bir şekilde dalga geçmeyi de unutmaz. “Aman Allah’ı seversiniz evlenmeye mi karar verdi? Evlenmeye mi karar verecek? Allah göstermesin! Bekârlık gibi sultanlık durur iken evlenmeye imkân mı olur?” (278) denilen Süruri Efendi, en sonunda yola gelir, evlenir. Böylelikle hem erkekliği hem de “damat efendinin malı telef olmaktan” (281) kurtulur. Gelin hanım ise meşru evlilik sayesinde Süruri’nin her ihtiyacını karşılar, her gün süslenip püslenip yalnız kocasının istekleri ile ilgilenerken kadınlık rolünü ifâ eder. Anlatıcı son söz olarak bekârlığı sultanlık zanneden Süruri’nin dünya evine girince asıl bahtiyarlığı gördüğünü de ekleyerek muhataba yanlış

yollarda yürüyen bir adamdan doğru yolu bulmuş bir erkeğin dönüşümü sunarken muhatabını da evlilik yolunda cesaretlendirir.

2.1.7. *Henüz 17 Yaşında: Babacan Bir Erkeklik*

Ahmet Mithat Efendi'nin *Henüz 17 Yaşında*⁸⁴ adlı romanı fahişelik yaparak ailesine bakmaya çalışan On yedi yaşındaki Kalyopi'nin, Ahmet Efendi tarafından kurtarılışını konu almaktadır. Erkek egemen düzende namusuyla para kazanmaya çalışan fakat kadınlık ahlâkı üzerinden eleştirilerek sistemin dışına itilmiş ve bu nedenle de fahişelik yapmak zorunda kalan Kalyopi'ye yine bir erkek tarafından el uzatılması erkeklik kurgularını, dinamiklerini görmek için oldukça malzeme sunar.

Kalyopi'nin kurtarıcı erkeği Ahmet Efendi'ye yakından bakmak onun “modern” erkekliğini ve onu motive eden unsurları görmek açısından gereklidir. Ahmet Efendi, anlatıcının ifadeleri ile “uzuna karib boyu ile münasip vücutlu, koyu kumral sakallı, değirmi çehreli ve çehrece güzel olmadığı hâlde görüştüğü adamın teveccühünü celp edebilecek kadar cazibeli, tahminen otuz sekiz otuz dokuz yaşlarında” (11) bir adamdır. Daha hikâyenin başından görünüşü ile güven veren bir imaja büründürülen Ahmet Efendi, tam zamanlı ve düzenli bir işe mensuptur. Yanı sıra entelektüel bir dünya görüşüne sahip olduğu Victor Hugo, Alexandre Dumas, Voltaire gibi yazar ve düşünürlerle yaptığı atıflarla, tiyatrolara gidişi ile de gösterilir muhataba. Ahmet Efendi ve arkadaşı Hulusi, tiyatroya gittiklerinde Beyoğlu'nun işret âlemlerine de dalarlar fakat Ahmet Efendi, her gün kendini kaybedene kadar içen, ölçsüz davranışlar sergileyen bir adam değildir. İçki âlemlerinden tamamen uzak biri de olmayıp tiyatro öncesi akşam yemekleri için gittikleri lokantada arkadaşına eşlik etmeyi de bilir. Davranışları kadar fikirleri de Ahmet Efendi'nin erkekliği hakkında muhataba ipuçları verir. Hulusi Efendi ile kadın tiyatrocular hakkında konuştukları kısımda, tiyatroya kadın görmeye değil, kabiliyetli aktörleri izlemeye gittiğini ifade ederek kadının kazandığı şöhretin cinsiyetinden kaynaklı olmayıp maharetinden olduğunu vurgular. Dönemi için dahi oldukça modern bir cinsiyet eşitliği algısına sahiptir Ahmet Efendi.

Bunun yanı sıra romanın diğer bir erkek karakteri Hulusi Efendi, ikilinin sohbetlerinden anlaşılacağı üzere Ahmet Efendi kadar derinlikli bir adam olarak çizilmez.

⁸⁴ Ahmet Midhat Efendi, *Henüz 17 Yaşında*, hzl. Nuri Sağlam, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2017. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

Olay örgüsünün içine sıkıştırılan ufak ayrıntılarda görürüz ki Hulusi Bey, Ahmet Efendi gibi edebiyata, felsefeye düşkün değildir. Hatta onu müstehzi bir şekilde “feylesof” ilan eder. İçki âlemlerine çok daha düşkündür. Romanın genelevde geçen hemen her kısmında ya konyak ya rom ya rakı içer. Kadına bakışında da modern bir bakıştan ziyade klasik erkek kodları geçerlidir. İbn-i Sina’nın ara sıra işreti makbul görmesinden yola çıkarak nikâhsız zifafı normalleştiren zihniyle, geneleve gitme teklifinde bulunan da kendisidir. Metnin içine bilinçlice yerleştirilen bu ayrıntılar sayesinde, Ahmet Efendi’nin erdemli, namuslu ve modern erkekliğinin, Hulusi Efendi’ninkinden üstün olduğu okura hissettirilir. Ancak Hulusi Efendi’nin de nezaket sahibi olduğu, hovarda olmadığı ve namuslu bir insan olduğu vurgulanır.

Tiyatro çıkışı yağmura yakalanmaları ve İstanbul’a gitmek için arabacıların fahiş fiyatlar istemesi üzerine Hulusi Efendi, geneleve gitmeyi teklif eder. Fakat Ahmet Efendi’nin görüşü kesindir. Bir kadınla beraber olmak istemez. Bu kararında hem seneler önce işret ve zevk âlemlerine girip çıkması etkili olmuştur, hem de Ahmet Mithat Efendi’nin “Mihnetkeşan” adlı öyküsü... Hatta öyküyü okuduktan sonra o mecralardan elini eteğini çektiğini de ifade eder. Eril muhataba etkili bir dönüşüm hikâyesi sunmak için önemli bir örnektir kendisi. Zamanında kirli işlere bulaşsa da tövbe etmesini bilmiş, hatalarından ders almış bir erkektir. Kerhaneye adımını attığı ilk andan itibaren zihninde öyküdeki betimlemeler ile gerçeği karşılaştırır. Kalyopi’nin hikâyesi ile bu denli ilgilenmesinin önemli bir sebebini de okuduğu bu eser teşkil edecektir. Hulusi Efendi’nin “Eğer sen öyle her roman yazanın ispatlarına kulak verecek olursan, gerçekten gülünç olursun.” (25) demesiyle Ahmet Efendi, kurgu ve gerçeğin kesiştiği bir noktadan örnek vererek romanların, gerçek hayattan ders almak konusunda etkili olduğunu vurgular.

“Romancıların teşkil eyledikleri âlem, bir âlem-i maddî olmayıp âlem-i hayalî olduğunu düşünürseniz, romancıları muahezeye lüzum görmezsiniz. Hâlbuki “Mihnetkeşan” serlevhalı romanda muharrir şimdi senin beni davet eylediğin zifafhâne-i muvakkatleri öyle bir surette tasvir eyliyor ki hayal ile hakikatin ittihat eylediği veyahut edebileceği bir nokta var ise o da bundan ibarettir.” (25)

Ahmet Mithat Efendi, erkek muhataplarından da aynı değişimi bekler. Tıpkı Ahmet Efendi gibi *Henüz 17 Yaşında*’yı okuyup dersler çıkaran yeni bir erkeklik kurgusu ortaya koymayı planlar.

Ahmet Efendi, geneleve utana sıkıla ısrarlar üzerine ve son çare olarak gider. Kızlar önlerine dizildiklerinde bir diğerini gücendirmemek için seçme yapmayacak kadar ince düşünen bir erkektir. Hatta, yalnız yatma isteğini tekrar dile getirdiğinde hem Hulusi

Efendi hem genelev sahibesi Maryanko Dudu hem de kızlar hep birden gülmeye başlarlar. Yerleşik erkek normlarına göre, erkeğin cinselliği utanılan, sıkılınan bir şey değildir. Ahmet Efendi'nin davranışları bu nedenle herkese gülünç gelir. Eril sisteme göre bu davranışı anlamlandıracak tek seçenek vardır; o da erkeğin kızları beğenmemiş olması. Bunun haricinde kimsenin aklına o gece için Ahmet Efendi'nin cinsel bir birliktelik istemediği gelmez bile. Öyle veya böyle iki kız seçilir, biri Hulusi diğeri Ahmet Efendi'ye tahsis edilir. Sofralar kurulur, içkiler içiler, sazlar çalınır. Saat ilerleyince de Hulusi efendi Agavni ile odasına çıkar. Ahmet Efendi ise Kalyopi'nin parasını ödese de ona elini sürmez. Hatta ilk gece aynı yatağı dahi paylaşmazlar. İlk zamanlarda bu el sürmemenin nedeni iğrenme kaynaklı gibidir. Ahmet Efendi, başka erkeklerin el sürdüğü bir kadınla temas etmekten iğreti duyar. Hatta başka erkeklerin kadınlarla birlikte olduğu yataktan, çarşaftan, yüz yıkama takımından dahi tiksindir.

“Etrafa bakılacak olsa her şey temiz, her şey süslü görünür. Beyoğlu'nun en mükemmel yeri burası olduğuna şüphe kalmaz. Fakat bu temizlik, bu süs, işte aynıyla şu yüz takımının temizliğine süsüne benzer. Karıları da böyle! Levs-i fuhşun zihni telvis etmesi üzerine tathîr- i zihn edecek bir sabun dahi icat edilmiş olsaydı belki insan müsterih olabilirdi!” (45)

Çünkü erkek kadının tek sahibi olmalıdır. Kadının bir bireyden çok eşya statüsü gördüğü bir kültür içinde paylaşımı kabul edilemezdir. Ahmet Efendi hem fizikî hem manevî şekilde kirli olduğunu düşündüğü yataкта geceyi zar zor geçirir. Uyandığında ise aklında sabah sigarası ve kahvesi vardır. Fakat kalkıp da bir kıızı çağdırmaktan çekinir çünkü umumhanedeki diğerk erkeklerle yüz yüze gelmekten utanır, tanıdık biri çıkarsa ne yapacağını bilemez. Evet, cinsellik erkeğin utanıp sıkılmadan pratiğe döktüğü eylemdir, fakat ahlâk kurallarının içine yedirilmiş, gizli kapaklı olduğu sürece... Çünkü bu noktada İslami kaideleri çiğneyen nikâh dışı bir birliktelik söz konusudur. Erkeğin cinsel serbestisi Müslüman toplumlarda din kuralları devreye giderene kadardır ki bazı noktalarda da cariyeye, odalık, halayık gibi farklı kavramlarla bu sınırlar genişletilmeye çalışılmıştır, fakat konu umumhane olunca kılıfına uydurulacak bir şey de bulunamaz.

Fuhuşun Osmanlı'daki tarihçesine baktığımızda her zaman ahlâki bir sorun olarak ele alındığı açıktır. Bu nedenle devletin kontrol mekanizmaları bu mekânlarda da görülür. Hatta II. Abdülhamid'in izniyle 1884 yılında ilk resmi genelevin açılması da yine bir kontrol çabasıdır kaynaklanmıştır. Anlatıcı ise bu ahlâki sorunu toplumsal veya devlet sistematığı ile alakalı olarak görmek yerine bireysel bir pencereden ele alır. Ahmet Efendi'nin düşüncesine göre genelevlerin yavaş yavaş yok olması için erkeklerin

böylesine rezil mekânlara rağbet etmemesi gerekir. Hatta bu sorun çözülmünceye kadar erkeklerin düşmüş kadınlar ile evlenerek onları kurtarmalarını bekler. Sorunun çözümü bireyseldir, kaynağı ise Batı... “Doğu kavimlerini Batılılar bozmuştur.” diyen Ahmet Efendi, İslamiyet’te ve Osmanlı-Türk geleneğinde fuhuşun olmadığını iddia ederek bu ahlâksızlıkların “yeni şapkalarla” birlikte Batı’dan bulaştığını söyler. “Bu kötülük Osmanlı toplumuna, gayrimüslim kadınlar tarafından sokulmuştur. Şapkalar, gayrimüslim kadınların bir simgesidir ve onların girdiği her memlekette fuhuş türemiştir.”⁸⁵ Ahmet Efendi’nin çok da iyi temellendiremediği düşüncelerinin alttan alta İslam’ı öne çıkararak Doğu’yu aklamayı hedeflediğini söyleyebiliriz. İlginçtir ki Ahmet Efendi, rezil olarak tanımladığı bu mekânların tamamen kapatılması taraftarı değildir. Ona göre, bu işletmeler “melunluklarına” devam etmeli fakat bu melunluk, ahlâk sahibi insanlardan gizlenmeli, ulu orta yapılmamalıdır. Bakıldığında odak, ahlâksızlık veya ahlâklılık değil işin nasıl yapılacağı üzerinedir. Fuhuşun ulu orta yerine ancak gizli kapaklı yapılmasına müsamaha gösterebileceğini ifade eden Ahmet Efendi, aslında bir erkek olarak ahlâkı ile ters düşen böyle bir mekânda bulunmaktan utanç da duyar.

“Bu sofa üzerinde bulunan kapılardan birisi açılıp da dışarıya başka bir misafir çıksa? Vakıa çıkacak olan misafir dahi kendisini yemez yutmazsa da bir bildik olup da tanırsa? Ama öyle bir mahalle gelen bildikler dahi kendisini tayipte haklı olamayacak kadar rezalet içinde bulunuyor demek imiş. Ne demek olursa olsun! Her hâlde kendisi şâyan-ı ta’yîb bir hâlde bulunur ya?” (44)

Ahmet Efendi, kendi içinde ahlâk muhasebesi yaparken Kalyopi müşterisinin uyandığını haber alınca “kocacığım” diyerek odaya gelir. Gerçekte çok ince bir ilişkinin neticesinde söylenebilecek bu hitabın birkaç saatlik görüşme sonrası bu kadar rahatça ağızdan çıkmasına şaşırarak Ahmet Efendi, fuhuş batağına düşmüş kadınları, onların düzenlerini, yaşayışlarını merak eder. Kalyopi’nin vücudunda “emmekten, ısırılmaktan, sıkmaktan, çimdiklemekten mütehassıl çürükleri” (49) gördükçe kızın güzelliğine, gençliğine acımaya başlar. Kalyopi’nin kader sonucu alınıp satılan bir genç kız olduğunu anladığında ise normal şartlarda yanından geçerken dahi utandığı bu umumhanede bir gün daha geçirme ve onun gerçek hikâyesini dinleme kararı alır. Hatta Ahmet Efendi’nin bu kararı bir gün ile sınırlı kalmayacak günleri bulacaktır.

Kalyopi, ücretini ödediği hâlde kendisine asla el sürmeyen, onu aşağılamayan, kadınlığını kirli hissettirmeyen Ahmet Efendi’ye güvenir, yaşadıklarını açık sözlülükle

⁸⁵ Ayşe Melda Üner, “Ahmet Mithat Efendi’nin Eserlerinde Düşmüş Kadına Uzanan El: Mihnetkeşan ve Henüz On Yedi Yaşında” *Zeynep Kerman Kitabı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2010, s. 134.

anlatmaya başlar. Kalyopi Rum bir ailenin kızıdır. Babası aslında bir tütüncüyken işleri bozulunca aile geçim sıkıntısı derdine düşmüş, bir meyhane açmışlardır. Bu meyhanede Kalyopi daha on üç yaşındayken Müslüman Yümni Bey ile tanışıp, onun yanındaki kişi tarafından uzun süre cinsel istismara maruz kalmış, ardından Yümni Bey ile çocuk aklıyla kaçarak evlenmiştir. Fakat Hristiyan bir kızın Müslüman bir erkekle evlenmesi Kalyopi'nin mensup olduğu dinin cemaati tarafından hiç hoş karşılanmaz hatta Yümni Bey'in zoruyla din değiştirdiği söylentileri yayılır. Hem Kalyopi hem ailesi olanlara dayanamaz ve Hristiyan köylülerinin baskılarıyla Kalyopi, kocasından boşatılır. İş olup bittikten sonra ise aileye maddi destek verecek kimse çıkmaz, durum git gide kötüleşir. Kalyopi terzilik ile üç beş kuruş kazanacağını düşünerek bir tanıdıklarının yanında işe başlasa da aslında terzilik adı altında fahişelikle tanışmış olur. Öldürülen ablası, sakat kardeşi, işsiz güçsüz anne-babasının maddi zorluklarla baş edemeyeceğini bildiğinden kendi bedenini feda ederek borçları karşılığında umumhaneye satılır. Kalyopi kader kurbanı olup buraya düşmüştür. Ataerkil bir toplumda doğru dürüst kadın başına çalışacağı başka bir işin olmadığını da anlatır bir bakıma. Umumhanelerdeki düşmüş kadına erkeklerin bakışını ve ötekileştirilmeleri şöyle ifade eder.

“Evet! Hiç haremlerde kocasından başka erkek tanımayan, kocasını ez-can ü dil seven hanımlar bize benzerler mi? Biz neyiz? Dünyada hiçbir kimseyi sevmez, hayvan gibi bir mahluğuz. Bir müşteri bizi aldığı zaman bizden muhabbet bekler, lezzet bekler. Hâlbuki biz ona ne kadar muhabbet ve şevk ve lezzet gösterirsek hepsi yalandır. Öyle değil mi? Biz gönlümüz isteyerek ona gitmiyoruz ki! Geceliğimizi almak için gidiyoruz.” (59)

Bu sözler her ne kadar Kalyopi'nin ağzından çıksa da aslında eril tahakkümün düşünceleri, eril sistemin normlarıdır. Kadın, maddi bağımsızlığı olmadıkça -ki bu imkansızdır- erkeğe mahkûmdur. Erkekler, hegemonik sistemden aldıkları ayrıcalıkları kullanarak kendilerinde kadını ötekileştirme yetkilerini gördükçe fuhuş yapan kadına bir hayvan gibi davranırlar. Kadınlıkları, daha da ötesinde insanlıkları masaya yatırılmaz. Evinde yemek pişiren, çocuk bakan kadın kocası tarafından ne kadar baskı görüyorsa, erkeklerin cinselliklerini tatmin eden “fahişe” kadınlar da aynı, hatta daha zorlu bir baskıya maruz kalır, ötekileştirilirler. Kalyopi yaşı küçük de olsa kendisine yaftalanan etiketlerin farkındadır. Bir ev hanımı ile fahişenin asla benzemeyeceğini düşünerek o da sistemin dönmesine katkıda bulunacak düşüncelerini paylaşır. İçine doğduğu kültür ve koşullarının mecburiyeti dolayısıyla erkekliliği yücelten, erkeği bir üst cinsiyet olarak gören bir zihniyete sahiptir.

“Her birinizin temiz pak evleriniz familyalarınız olduğu hâlde buralara nasıl gelebilirsiniz ki burada bir bardak su içseniz o kadehin kim bilir nasıl ağızlarına geçmiş olduğundan emin değilsiniz. Biz sizlere güya her sabah hiç kullanılmamış temiz peşkirler çıkarırız. Sizden evvel kimsenin silinmemiş olduğunu söyleriz [...] Dedim ya işte burada karılardan başlayarak teneffüs eylediğiniz havaya kadar her şeyden iğrenseniz hakkınız vardır.” (82)

Kalyopi’ye empoze edilen bakışa göre her fahişe pistir, her erkek temiz, pak.. Erkekler de kendilerinden tiksirmekte haklıdırlar. Ahmet Efendi her ne kadar ahlâkî sınırları içerisinde kalarak Kalyopi’ye acısa, asla el uzatmasa da metnin bir noktasında çıkıntılar hissedilmeye başlanır.

“...Bu sözler bir yandan söylenmekle beraber diğerk taraftan dahi Ahmet Efendi soyunarak yatağa girmiş ve kız dahi yanına gelmişti. Efendi nefisini cebrederek kız ile biraz şakalaşmak ve yanaşmak istedi.” (83)

Ahmet Efendi’nin Kalyopi’ye âşık olmadığı, ona acıdığı metinde sürekli vurgulansa da anlatıcının aksettirdiğı bu kısım, onun da erkekliği ile mücadele ettiğini göstermektedir. Ahmet Efendi, cinselliğinden tamamen arınmış bir mahlûk olmadığı için, içinde bulunulan ortamın da rehabetiyle nefesine yenik düşecek gibi olur. Fakat hiçbir zaman mağlup olan olmayacak, romanın sonuna kadar iradeli bir erkek imajı çizecektir.

Fakat, romandaki her erkek bu konuda onun kadar muvaffakiyet gösteremez. Metinde geçen Cüneyt Bey, erkeklik kodlarının ona sunduğı fırsatları kullanarak kendine “bir zevce değil aşüfte” almayı arzular. “İsteddiğim gibi saçlarını döktürür serbest eğlenirim. Ne isterse yaparım. Usandığım zaman dahi bir diğerkini beğenirim. İşte bu da böyle!” (89) diyerek kadını cinselliğı ile elinde oyuncak etmeyi isterken Hulusi Efendi de Ahmet Efendi ile kerhaneye girip çıktıkça Agavni ile eğlenmesini pek âlâ bilir. Muhataba da farklı erkekliklerin varlığı ile bir kıyas imkânı doğuran anlatıcı, böylelikle ideal olanı yani Ahmet Efendi’nin erkekliğini parlatır.

İki günlük sefâhat sonrası bir hafta kadar ciddi şekilde çalışan Ahmet Efendi, bir aralık bulur bulmaz Hulusi Bey ile yine Maryanko Dudu’nun evine gider. Her ne kadar Ahmet Efendi acıdığı Kalyopi’yi görmeye istekli olsa da utanıp sıkılır. “İlk defasında halktan utanmak yalnız hanedan çıkıldığı zaman vaki olmuşken bu defa haneye girilirken dahi bu mahcubiyet vaki olduğunu unutmamalıyız.” (107) Anlatıcı Ahmet Efendi’nin bu tavrını üstüne basa basa vurgular ki Ahmet’in erkekliği ile diğerklerinin arasında bir ideallik farkı oluşsun. Bu nedenle Hulusi ve Ahmet Efendi’nin tavırları arasında sürekli bir kıyas söz konusudur.

“Hulusi Efendi, mükemmeli ile eğlenmek lâzım geldiği mütalâasında bulunduğu için Kalyopi'nin acemiliği ve çiraklığı onun efkârınca bir nakisa olup Ahmet Efendi ise mahza ahvâl-i beşeriyeyi tetkik için buraya geldiği cihetle Agavni 'nin zıdd-ı kâmilî bulunan bir kızın acemiliğini, çiraklığını bir meziyyet-i mahsusa olmak üzere telâkki eylerdi.” (111)

Ahmet Efendi idealize bir erkek olarak yükselirken, başlardaki iğrenme durumu da yavaş yavaş ortadan kalkar. Kalyopi ile zaman geçirdikçe onun iğrenilecek bir kız olmadığını görür hatta ona dostane öpücükler vermekten kendini alıkoyamaz. Kalyopi'ye karşı hisler beslediğini açık açık ifade eder ama bu hisler asla âşıkane duygular değildir. Aksine kıza karşı babacan bir şefkat ve merhamet beslemektedir Ahmet Efendi. Şehvânî duygularını bastırıp düşmüş kadına yardım eden bir babadır sanki. Kalyopi ve Agavni böyle bir erkekliğin mümkün olabileceğine başta inanmazlar. Ki haklıdırlar çünkü toplumsal cinsiyet rollerindeki erkeklikten çok farklı bir kurgu vardır ortada.

“Herkes bu misillü eğlence mahallerine ‘gideyim, bu geceyi zevk ve safa ile geçireyim’ diye gittikleri hâlde Ahmet Efendi ‘Gideyim. Zavallı Kalyopi'ye bir gece daha rahat ettireyim.’ Diye giderdi. Hem de bu suretle gidişleri üzerinden hafta geçmeyip bazı kere dahi haftada iki defa gittiği olurdu.” (142)

Ahmet Efendi bu merhamet duygusu bir adım daha öteye taşır ve talihsiz kızcağızı düştüğü kör kuyudan çıkarmayı, namuslu bir kadın hâline getirmeyi kendine hedef bilir. Ahmet Mithat'ın yardıma ihtiyacı olanın elinden tutması, Ahmet Efendi karakterinde yeniden ortaya çıkar. Ahmet Efendi Kalyopi'ye onu umumhaneden çıkaracağına dair söz verir. Tek şartı vardır; o da ne olursa olsun Kalyopi'nin bir daha asla fahişelik yapmaması, namuslu bir kadın olarak hayatına devam etmesi... Bir hafta sonra Ahmet Efendi Kalyopi için ödenecek parayı denk getirir, kerhaneye geldiğinde Kalyopi'nin de bir haftadır kimseye çıkmadığını, ırzını koruduğunu öğrenir. Bu ayrıntıyla muhataba Kalyopi'nin sözünde duracağıının sinyalleri de verilmiş olmuş. Velhâsıl borçlar ödenir ve kızcağız özgürlüğüne kavuşur. Ahmet Efendi bu kadarla da kalmaz kıza ve ailesine bir ev tutup her ay maddi yardımda bulunur. Aileye de kendisini bir âşık olarak değil baba sıfatı ile tanıtır. Kalyopi ise bu merhametli davranışların karşılığını verir, tam bir “ev kadını” olur, romanın sonunda da kendi cemaatinden bir erkekle evlendirilerek mutlu sona ulaşır.

Erkek egemen bir kültürde erkek kısıncasına takılıp kalmış kadınların bir birey olarak topluma kazandırılmalarını konu alan bu romanla, Ahmet Mithat yeni, modern ve korumacı bir erkeklik kurgusu ortaya koyarken, muhatabına da insan olma, ahlâklı olma ve cinsiyet eşitliği gibi konularda modern bir bakış açısı kazandırmayı amaçlamıştır.

Erkeği içine sığdırılmaya çalışılan kalıpların dışına çıkararak düşmüş kadının elinden tutturmuş ve kadını namusuyla çalışıp geçindirecek kadar da özgür ve iradeli çizmiştir.

2.1.8. *Acâib-i Âlem: Ölçülü Bir Erkeklik Kurgusu- Subhi Bey*

*Acâib-i Âlem*⁸⁶, Ahmet Mithat Efendi'nin kaleme aldığı bir seyahat romanıdır. Romanda bilim meraklısı Subhi Bey ile arkadaşı Hicâbi Bey'in çıktığı kuzey turunda tanışılan Miss Haft ile birlikte yaşanan maceralar anlatılırken bir yandan muhataba gezilen görülen yerler hakkında bilgiler verilir, bir yandan karakterlerin konuşmaları üzerinden toplumsal, sosyal, kültürel konular masaya yatırılır. Roman boyunca Hicâbi ve özellikle Subhi Bey'in, Miss Haft ile ilişkileri önemli bir yer tutmaktadır. İki Osmanlı Erkeğinin İngiliz bir kadınla aylar boyu beraber seyahat etmesi 1882 tarihli bu romanının farklı erkeklikleri ele alacağının işaretidir.

Subhi Bey, romanın esas erkek karakteridir. Kendisi bir bilim meraklısı olup, öğrenmeye, incelemeye meraklı, doğa aşığı bir adamdır. Hatta Subhi Bey'in muhataba ilk tanıtıldığı bölümün adı "Tuhaf Bir Âşık"tır. (23) Subhi Bey çevresinin tabiri ile "tabiata âşiktir. Ataerkillikte normatif cinsiyetin pratiği karşı cinse ilgi duyma olarak sabitlenmiştir. Kültürel düzen içinde Subhi'nin bir kadına âşık olup, onunla evlenmesi beklenirken Subhi evlenmeyi düşünmeyip kendini bilime adadığı için sanki bilime âşık gibi anlatılır. Subhi'nin çevresinin anlatımlarına bakıldığında söz konusu aşıklık hâli "zavallılık, çıldırışlık, hatta yarı vefat etmişlik" (24) ile nitelendirilir. Öyle ki Subhi'nin doğaya değil de bir kadına âşık olması da olağan dışıdır. Subhi Bey onlara göre ancak "lüfer balığının kılçığına âşık olabilir". (25) Kaptanların aralarında alaya varan bu konuşmaları Subhi Bey'in çevresince kabul görmeyen bir erkek olduğunu açıkça ortaya koyar. Kendisini böylesine bilime adadığı için de evlenip çocuk çoluğa karışmamıştır. Hatta büyük hemşiresinin ölümünden sonra eline bir kadın eli değmemiştir. En büyük arzusu da âşık olacağı kadınla tanışıp baba olmak değil dünyayı dolaşarak bir seyyah olmaktır.

Subhi Bey, hegemonik erkeklik sıfatından yoksundur. Ne tam zamanlı bir işi vardır ne de bir ailesi, eşi, çocuğu... Hatta yaşadığı ev bile sıradan bir insanın ihtiyaçlarına göre düzenlenmemiştir. Onun kamusal hayatındaki davranışları ile beraber özel alandaki

⁸⁶ Ahmet Mithat Efendi, *Acâib-i Âlem*, hzl. Nurullah Şenol, Bordo Siyah Yayınları, İstanbul 2019. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

hayatını tanımak yani “bu evi görmek Subhi Bey’i tamamıyla tanımak demektir.” (28) Subhi Bey’in evinde klasik mobilyalar, perdeler yoktur. Sadece bir yatağı, bir dolabı ve birkaç mutfak kap kaçağı vardır. Evinin odaları, eşya yerine topladığı bitki ve böcek koleksiyonuyla doludur. Asıl onu tanımlayan oda ise Arapça-Farsça kitaplarla yığılı, kurutulup boyanan bitki ve hayvan örnekleri ile dolu olan odadır. Subhi Bey’in tek malı mülkü bu koleksiyonlar olup hiçbir zaman maddi bir birikimi de olmamıştır. Bu açıdan bakıldığında parayı çarçur eden erkek züppe tipiyle bir noktada benzeşerek koleksiyonuna satıp eline geçen parayla seyahate çıkar. Tüm bu örneklere bakıldığında, Subhi’nin hayattaki önceliklerinin diğer erkeklerden farklı olduğu açıktır. Bu öncelikleri onun kişiliği ile ilgili olup erkekliğini de oluşturan unsurlardandır. Nancy J. Chodorow’un ifade ettiği gibi “cinsiyet kültürel olmanın yanı sıra aynı zamanda kaçınılmaz olarak kişiseldir, anlam algısı ve yaratımı bireyin psikolojik yanı ile de yakından alakalıdır.”⁸⁷ Subhi Bey’in meraklı ve öğrenme odaklı kişiliği de yarattığı erkeklik algısını etkilemiş, öncelikleri bir kadın ve aile hayatı değil, bilim ve dünyayı görme üzerine şekillenmiştir. Bu nedenle Subhi Bey, kültürdeki idealize edilmiş erkek imgelerinden farklı, toplumda farklılıklarıyla alay edilen öteki konumundaki erkek olarak romana başlar.

Hicâbi Bey ise Subhi gibi bilim meraklısı bir adam olsa da bir aile kurmuş, evlatları olmuştur. Suphi kadar kendini toplumdan soyutlamamış karısı, iki çocuğu, kız kardeşi ve küçük erkek kardeşi ile geniş bir aile hayatı sürerek toplumsal cinsiyet rollerinin adımlarını yerine getirmeye çalışmıştır. Fakat “mecnun” (53) addedilen Subhi ile dostluğu başta pozitif yaklaşımlarla sonuçlanmaz. “Haftada birkaç defa mutlaka evine giderek gece yarısına kadar bilimsel ve felsefi tartışmalar ile vakit geçir[mek]”, kimi zaman “Subhi’nin yatağını paylaşmak” veya “Hicâbi Bey’[in] kendi evinden bir takım yatağı Subhi Bey’in evine getirtmiş” (54) olması o zamana kadar Hicâbi Bey’in kazandığı “örnek” (54) aile babası statüsünü zedelemeye başlar. Ailesi ve çevresi sabahlara kadar Subhi beyle vakit geçirmesini, evin işleyişini ve yönetimini bırakmasını hoş karşılamaz. Hele de aylarca sürececek bir Kuzey seyahati, toplumsal normlarca oluşturulan erkeklik kurgusuna ters düşeceğinden büyük eleştiri alır. Hatta bilim aşkı uğruna kadın aşkını unutmuş Subhi bey bile evli barklı bir adamın karısını, çocuğunu bırakıp kendisi gibi pervasızca yolculuğa çıkabileceğinden emin değildir. “Ev halkının rızasını alabilmek, para konusundan daha zordur” (70) dediğinde Subhi Bey’in aslında kendisinin toplumdan

⁸⁷ Nancy J. Chodorow, *Duyguların Gücü: Psikanalizde, Cinsiyette ve Kültürde Kişisel Anlam*, çev. Jale Özata Dirlikyapan, Metis Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2019, s. 83.

o kadar da uzak, sosyal normlardan o kadar da kopuk olmadığı anlaşılır ve haklıdır. Hatta Subhi Bey’i seyahat fikrinden vazgeçirip deli olmadığını ispat etmek ister.

Hicâbi Bey söz konusu seyahat için parayı bulsa da yolculuğa ev halkının onayını almadan çıkmak istemez. Ailesi ile konuşup onları ikna etmeye çalışır fakat ailesinin gözünde tek bir düşman vardır o da Suphi Bey’dir. Hicâbi Bey’i alışıl gelmiş kuralların dışına çıkararak, toplumsal cinsiyet rollerinin erkeğe verdiği aile yönetimi görevini üstlenmekten vazgeçiren Subhi’nin ta kendisidir.

“Herkes “Subhi Bey denen mecnunla yakınlığı artıncaya kadar bizim beyefendi evini barkını sever, pek iyi bir adamdı. Onunla yakınlığı arttırılmalı beri bozuldu. Hele şimdilerde büsbütün divane oldu!” diye Subhi’yi ellerinden gelse bir kaşık suda boğmak isterlerdi.” (71-72)

Öyle veya böyle Subhi ve Hicâbi Bey, kuzey turlarına başlarlar ve ilk yolculukları gemi ile gidecekleri Odesa şehridir. Seyahat planlarına göre Odesa’dan Moskova’ya oradan da Petersburg üzerinden Kuzey kutbuna varmayı hedefler. Bu iki gezgin ilk durakları olan Odesa’da bir Rus prensesi ve kendileri gibi gezgin olan İngiliz Miss Haft ile tanışır. Miss Haft’ın bilime ve seyahate merakı hem Subhi’yi hem de Hicâbi Bey’i fazlasıyla etkiler. Rotaları da aynı olunca bu üç kişi birlikte yolculuk yapmaya karar verirler. İki erkek karakterin arasına bir anda eklenmiş olan Miss Haft, kadın-erkek ilişkisinin sınırları dışında tutulur. Metinde anlatıcı tarafından Subhi Bey’in, Miss Haft’a bir kadın olarak ilgi duymadığı, onu yalnızca seyyah bir dost olarak gördüğü söylenmektedir. Suphi Bey’in bir erkek olarak kadına bakışı da ilginçtir. Subhi Bey “Ben böyle insanları kadın, erkek gibi bir ad ile ayıramam. Kadın olsun, erkek olsun olgun insanlardır vesselam... Bu kadından ciddî olarak istifade edebiliriz.” (149) diye teklifini kabul ettiği Miss Haft’ın cinsiyet bağlamında kadın oluşu görmezden gelinir. Osmanlı’da kadının dışarı ile bağının olmadığı, görevlerinin ev içi sınırlı olduğu bir kültürden gelen Subhi Bey için, erkeklere ait bir dünya içinde yaşayan seyyah Miss Haft ancak “adam” diye nitelenebilir. Miss Haft, bu iki Osmanlı erkeğinin gözünde “erkeklerin “ak ağa” denen türünü andıran ve kadınlıktan nasipsiz bir şey” dir. (150)

Kadınlık üzerine sohbet etmeye başlayan Subhi ve Hicâbi Bey söylemleri ile dönemin erkeklik algısını ve kadınlara bakışını aktarmış olurlar. Onlar için eğer bir erkeğin kadınlara eğilimi varsa, kadınların da erkelere karşı olması gerekir. Ama ya Miss Haft “onları ilgiye layık erkeklerden saymıyorsa..?” (151) Bu noktada erkekliklerini sorgulasalar da varılan kararca kendi egolarından taviz vermezler. Onlara göre, Miss Haft’ın kadınlık tavrını göstermeme sebebi bilime olan aşkıdır. Fakat yine de “şanlı

erkekliklerine” (152) hanel getirmemek için kendilerini duygudan yoksun, “odun” gibi adamlar olarak tanıtmayı uygun bulmazlar. Miss Haft’ın kendilerine karşı beslediği güven hissine zarar vermeksizin ona iffetli ve namuslu davranışlarla karşılık vermeyi en doğru yol olarak görürler. Miss Haft, bu iki Osmanlı erkeğinin kibarlıklarına, dürüstlüklerine, bilgeliklerine hayran kalır.

Kadın gördüğü zaman onu ilgiye boğan, iltifatlar eden, flörtöz yaklaşan erkeklerin aksine Subhi ve Hicâbi Bey’in ölçülü davranışları Ahmet Mithat’ın okuyucuya yeni bir erkeklik formu kazandırmak istediğinin göstergesidir. Dünyayı gezen, evreni tanımaya çalışan, öğrenmeye meraklı bu yeni erkek, ilişkilerinde de aşırıya kaçmaksızın kadın ile iletişim kurmayı becerebilen biri olmalıdır. Miss Haft’ın bu iki Osmanlı beyefendisinde şaşırdığı ve hayran kaldığı özellik de buradan kaynaklanmaktadır. Avrupalı kadın gözünden Osmanlı erkeğini yücelten bir bakış açısı ile olumlanan bu yeni erkek tipi Rus prensesi için de şaşırtıcıdır. Hatta roman kahramanı üç seyyahın beraber yolculuğa çıkmasından sonra Moskova’da prenses onları tekrar gördüğünde imalı bir şekilde Miss Haft’a beyefendilerden memnun kalıp kalmadığını sorar. Çünkü prenses, kadın-erkek ilişkilerinin klasik dinamiğine göre Subhi veya Hicâbi Bey’in İngiliz seyyaha kur yapmasını, onu bir kadın olarak elde etmeye çalışmalarını bekler. Fakat ne bizim beyefendiler ne de Miss Haft sınırı aşacak hâl ve tavırlarda bulunmamışlardır.

Seyahat boyunca bu düzeyli ilişki devam ederken Subhi Bey, terbiye sınırları dahilinde Miss Haft’a karşı hayranlıktan daha derin duygular beslemeye, ona ilgi duymaya başlar. Hisleri karşılıksız da değildir. Miss Haft halasına yazdığı mektupta duygularını açıkça ifade ederken aslında Ahmet Mithat’ın rol model olarak koyduğu bu yeni Türk erkek tipinin Avrupalı kadınlar üzerinde nasıl bir etki bıraktığı anlatılarak eril okuyucu cesaretlendirilir.

“Türk sert yaradılışlıdır; ancak bunun anlamı dalkavuk, ikiyüzlü ve zevzek değildir demektir. Türk’ün sözü serttir ve yüzü gülmez. Bu da Türk’ün şehvet dolu gülümseyişleri olmayıp, erkeklik şerefinden kaynaklanan utanma ve ağırbaşlılığı var demektir... Halacığım! Otuzar yaşında iki erkek düşününüz ki, benim gibi bir genç kızın yanında aylarca zaman geçiriyorlar, ama bu aylarca zamanı bir aile arasında, bir evde geçirmiyorlar. Deryalar kadar geniş ve deryalardan daha müthiş ve vahşi moskof çöllerinde, ‘talika’ adı verilen dar bir araba içinde diz dize oturmaktan başlayarak, konak yerlerinde de hemen birlikte bir odada yatıp kalkarak vakit geçiriyorlar. Bu durumda, söz konusu iki erkeğin benim gözümde iki kadından hiç farkı görülmez ise, ne buyurursunuz... Bu iki adam iyi terbiye bakımından olur olmaz kadınlarla dahi karşılaştırılmazlar” (272-273)

Beraber seyahate çıktığı bu iki adamın erkekliğini yücelten Miss Haft, mektubunun sonunda Subhi Bey'in kendisine açıkça âşık olduğunu anlatırken de Subhi'nin nasıl ölçülü davrandığını vurgular.

“Önce benim için pek uygun bir yol arkadaşı idi. Şimdi ise, benim için can atan sadık bir baba, bir ağabey olmak istediğini her hâl ve hareketi (ile) ispat eylediği halde yine büyük bir çekinme, büyük bir utanma, bu şefkatli korumasında bi le çoğu zaman tereddüde yol açıyor. Subhi bey yerinde eğer bir Avrupalı olsa, acaba şimdiye kadar beni yol arkadaşlığında devamdan vazgeçmek zorunda bırakacak bin türlü edepsiz hâli görülmez mi idi? Buna hiç şüphe etmeyiniz.. Dünyada Subhi Bey kadar takdiri hak edebilecek hiçbir adam bulamayacağı için en sonunda onun aşkı kalbime yol bulacaktır.” (274-275)

Miss Haft'ın dediği gibi olur ve Subhi Bey'in edepli tavrı, beyefendi hâli, ölçülü hâlleri ve korumacı-babacan tavrı onu etkiler. Yazar, Subhi Bey için bu özellikleri bilinçlice seçer. Amaç, batıyı sembolize eden Miss Haft karşısında, doğunun niteliklerini daha da yüceltmektir. Bunun için uygun aktör Subhi Bey olup Subhi daha nasıl mükemmel bir erkek olarak çizilebilir telaşı söz konusudur. Subhi'nin ölçülü erkek tavrı Miss Haft tarafından da olumlanır. “Beden bakımından olduğu gibi yürek ve vicdan bakımından da el değmemiş namuslu bir kız olan Miss Haft” (423) kendisi gibi terbiyeli, kadın düşkünü olmayan, nezaketli bir erkek olan Subhi'yi kocası olarak uygun görür. Miss Haft'ın ahlâk algısı ile Subhi'nin erkeliğinin örtüşmesi biraz da miss Haft'ın İngiliz oluşuyla alakalıdır. Ahmet Mithat'ın *Müşahedat* romanında da yazdığı üzere ona göre, Protestan mezhebine göre büyütülen İngiliz kızları daha ahlâklı, daha pragmatik olmaktadır. Roman okuyarak hayatı, iyiliği kötülüğü öğrenirler. Miss Haft eğer İngiliz değil de daha baskı altında yetişen aşüfte denilebilecek bir Fransız kızı olsaydı Subhi Bey ile ilişkileri bu yöne ilerler miydi? Bu gibi bir soru da okurun zihninin bir köşesine gelmektedir.

Nişan törenlerinden sonra Londra'ya vardıklarında Miss Haft'ın halası ile tanışan Subhi bey, ilk başta Türk olduğu için eleştirilere maruz kalır. Hala Hanım, yeğenine kaba saba, vahşi olarak gördüğü bir Türk damat istemez fakat Subhi Bey'in ahlâklı davranışları sayesinde fikrinden vazgeçip, evliliğe onay verir. Bu evlilik doğu ve batının evliliği gibidir. Nikâhları hem İslam hem Protestan geleneklerine göre kısılmış olup burada dikkat çeken unsur, Miss Haft'ın din değiştirmemesi hatta dininin emirlerine uyarak evliliği gerçekleşmesidir. Miss Haft, bir erkek için dinini değiştirmeyi uygun görmezken, Subhi Bey de bunu bir şart olarak koşmaz, romanda din değiştirmenin sözü bile edilmez. Bu özgür iradeli ortamın dini ve kültürel dinamiklerle şekillendiği açıktır. Osmanlı toplumunda Müslüman bir erkekle gayrimüslim bir kadının nikâhı sorun teşkil etmez.

Romanın başında tasvir edilen Subhi Bey'in erkekliği eksik, ötekileştirilmiş ve hatta diğer erkekliklerce alay edilen konumdayken, Miss Haft'ın aşkıyla kontrol altına alınması gereken yönleri törpülenmiştir. Eskiden balık kılçığına âşık olacak kadar zavallı bakılan bu erkek, normatif düzence cinsiyetinin en belirgin pratiğini yerine getirip miss Haft'la evlenince cinselliğinin kanalize edileceği yön belirlenmiştir ve o artık idealize erkekliğin getirilerini adım adım yerine getirmeye başlar. Yeni bir ev satın alıp, evin geçimini üstlenmek için işe koyulur. Böylece Subhi Bey, evli barklı, muhtemelen çocuklu, bir yandan da edebi ve terbiyeyi elden bırakmayan ideal Osmanlı erkeğine evrilir.

2.1.9. *Vah*: Çakışan Erkeklikler

*Vah*⁸⁸, Ahmet Mithat Efendi'nin 1882 tarihli romanı olup farklı dönemlerde görülebilecek erkekleri bir arada yansıması açısından erkeklik konusunda oldukça malzeme sunar. Behçet, Necati ve Talat'ın bir kadın etrafında şekillenen erkeklikleri, erkeklik kavramının nasıl değiştirdiğini göstermektedirler. Romanda olaylar “bin iki yüz doksan şu kadar senesinin yaz mevsiminde bir pazar günü” başlar. (6/304) Tanzimat'ın ilan sonrası modernleşmenin iyi-kötü sancıları ile uğraşılan bir dönemde kadın-erkek ilişkilerinin gelenekselden moderne kayması ile Behçet, Necati ve Talat'ın erkekleri Ferdane ile kesişir.

Behçet ile Necati'nin bindiği vapura uzun boylu, güzelliğiyle herkesi kendine hayran bırakan ve üzerindeki gözlerden rahatsız olmayan bir eda ile “fütursuz”, “serbest tavırlı” (9/307) bir kadın biner. Behçet Bey kadından gözlerini alamaz, üstüne üstlük kadını evine kadar takip eder. Necati ise çok da üzerinde durmadığı bu kadını, Ferdane'yi, daha sonra Üsküdar'da bir tiyatro çıkışı tekrar görür. Erkeklerin sözlü tacizlerine maruz kalan Ferdane'yi korumak adına adamlarla kavga edip karakola düşer. Bu olay ile beraber Ferdane ve Necati arasındaki ilişkiler de gelişmeye başlar. Ferdane, kendisini kollayan erkeğe teşekkür etmek adına bir mektup yazar. Necati'nin ön plana çıkmasından rahatsızlık duyan Behçet ise gizli gizli oyunlar çevirerek hem Ferdane'yi hem Necati'yi âleme rezil etmeyi kafasına koyar. İkisinin mektuplaşmaları sırasında Ferdane tarafından gönderilen bir fotoğrafı alıp Ferdane'yi ahlâka ters düşecek dekolteli kıyafetlerle yeniden

⁸⁸ Ahmet Mithat Efendi, *Karnaval, Vah*, hzl. Kâzım Yetiş, Türk Dil Kurumları Yayınları, Ankara 2000, s. 297. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

kopyaladır. Necati'ye Behçet Bey tarafından gönderilen dönemine göre ahlâksız sayılabilecek bu kopya fotoğraflar, hikâyenin akışını değiştirir. Necati Efendi, fotoğrafın Ferdane tarafından gönderildiğini zannederek, onun hem böylesine açık seçik bir pozunu bir fotoğrafçıya, başka bir erkeğe nasıl verebildiğini hem de kendisine ne cüretle yolladığını sorgular. Fotoğrafı, Ferdane'nin ahlâkını eleştirdiği bir mektupla geri gönderir. Fakat mektup Ferdane'nin kocası Talat'ın eline geçince olanlar olur ve Talat Bey üzüntüsünden vefat eder. Necati Efendi ise tüm olayların Behçet'in çevirdiği bir oyun olduğunu öğrendiğinde pişman olur ve Talat Bey'in ölümüyle tek başına kalan Ferdane'yi kendine eş olarak alır. Behçet Bey romanın sonunda kaybeden, Necati ise kazanan erkek olur. Bu noktada Behçet, Necati ve Talat'ın erkekliklerini tek tek incelemek dönemin cinsiyet algılarını, farklı erkekliklerini görmek adına önemlidir. Romanda birbirine ikili zıtlıklarla konumlandırılmış iki erkeklik ile bunların dışında kalan patolojik bir kıskançlık krizine yakalanmış iradesiz bir erkeklik üçgeni vardır.

Behçet Bey'in tam zamanlı bir işi yoktur. Babasının vefatı sonrası yüklüce bir mirasa konan yirmi altı, yirmi yedi yaşlarındaki Behçet Bey oldukça tembeldir. Geç uyanır, saatlerce giyinip kuşanır, zaten çalışmadığı ve sorumlulukları da olmadığı için tüm gününü gezerek geçirir. Tahsil konusunda ise iyi bir eğitim almış, Mekteb-i Sultani'yi bitirmiştir. Aldığı eğitimden mütevellit Osmanlıcası, Fransızcasından daha noksandır. Behçet Bey, metinde anlatıcı tarafından bir bakımdan da dönemin “şık” larına benzetilir ki “zaten şık ve centilmen geçinenler için Türkçe'nin biraz kaht olması da başkaca bir süs yerine geç[er].” (29/327) Fakat Behçet Bey “şık” olarak adlandırılan bu erkeklerden biraz daha farklıdır. İçkisi, kumarı, süse püse aşırı şekilde bir düşkünlüğü yoktur. Asıl düşkünlük kadınlar hususundadır. Behçet'in dâhil olduğu “şık” erkeklerin de en dikkat çeken özelliklerinden biridir kadınlara rağbet. Kadını kendilerine âşık etmek centilmenliğin birinci şiarı sayılırken, kadına âşık olmak bu erkekler tarafından saflık olarak görülür. Âşık eden ama asla âşık olmayan erkek makbuldür. Kadını kendisine âşık eden erkeğe bir “fetih ve zafer” (32/330) kazanmış edasıyla yaklaşılr, erkekliği yüceltilir. Anlatıcı da Behçet Bey'in kadınlar üzerindeki maharetini anlatmak için onun Mekteb-i Sultani'yi bitirdikten sonra, 7-8 sene zarfında yetmiş-seksen kadınlı beraber olduğunu vurgular ki en uzun ilişkisi de sadece iki ay sürmüş, asla âşık olacak kadar saflığa düşmemiştir. Ferdane ile ilişkilerinin başlangıcı da bir rağbet ile gelişmiştir.

Behçet Bey'in vapurda başlayan Ferdane'yi takip macerası dönemin kadın-erkek ilişkilerine de ışık tutar. Vapur sahnesine odaklandığımızda kadın ve erkeklerin perde ile

ayrılmış bölümlerde oturduğu, erkeklerin ise kadınları gözetleyebilmek için perde kıyılarında yer kapmaya çalıştığı bir düzen vardır. Vapurlar ulaşımdan çok kadınları gözetleme amacıyla kullanılmaya başlanmıştır.

“İşte kış taraf mevkiinin bu misillü esbâb-ı rüchânından dolayı pek çok efendiler orasını tercih ederler. Hatta bazı kere iskeleler geldiği zaman dışarıya çıkmak hususunda acul olarak erkekler önüne dizilen hanımların vapur iskeleye çarpmakla hâsıl olan sadmeden erkeklerin kucaklarına düştükleri dahi vaki olur. Necati Efendi ile Behçet Bey dahi kış taraf mevkiinde oturuyorlar idiyse de burasını tercihlerine sebep şöyle temâşâ-yı nisvân gibi bir maksat olup olmadığı ta Boğaz’ın üst taraflarından beri devam eyleyen yolculuklar müddetinde hiçbir hâl ve tavırlarından anlaşılmamıştır.” (7/305)

Behçet Bey’in maksadı aslında Ferdane’nin vapura binmesiyle açığa çıkar. Ferdane’yi gördüğü andan itibaren erkekliğinin serbestisiyle gözlerini Ferdane’den ayırmaz. Ferdane’ye bakışları o kadar dikleşir ki bu tavrının anlatıcının eleştirdiği “temâşâ-yı nisvân” dan bir farkı kalmaz.

Tam da bu noktada Behçet ve Necati’nin erkekliği iki zıt yöne doğru farklılaşmaya başlar. Necati Efendi, arkadaşının bu hareketinden rahatsız olup onu uyarsa da Behçet Bey tavrından vazgeçmez. Çünkü Behçet Bey’e göre bir kadının böylesine ince yaşmaklar takip, serbestçe dolanmasının nedeni kendini erkeklere beğendirmek istemesidir. E erkek de “ne yapsın gözünü mü yumsun” (11/ 309) ... Ataerkil bakışa göre kadınların giyinip süslenmesinin tek sebebi erkeklerdir. Erkeklerin üstün varlığına kendilerini beğendirmek için süslenen kadınlara bakmak onlardan istifade etmek de erkeğin erillik hakkıdır. Behçet Bey de böyle bir kültürün ürünü olduğu için Ferdane’yi izlemekten vazgeçmez. Hatta vapur sonrası işini gücünü bırakıp -ki zaten bir nev’i mirasyedi olduğu için gidecek bir işi de yoktur- Ferdane’yi takip etmeye başlar, semt semt, sokak sokak peşinden gider.

“Nihayet yarın akşama kadar da beklerim. Yine çıkmazsa bir gece, iki gece, bir çok geceler... inat bu ya! Son nefesime kadar burada beklerim. Elbette o hanım hocanın hanesinden çıkar, elbette bir dahi onun arkasına düşerim.” (22/320)

Dediği gibi de yapar, geceyi uykusuz geçirse de Ferdane’yi takip eder. Fakat, Ferdane takıntısı bir günlük takip ile bitecek gibi değildir.

“Şu uzun boylu hanımı takibe ilk karar verdiğim zaman böyle geceleri dahi dışarlarda geçirmeye mecbur olacağımı bilseydim belki takipten vazgeçerdim. Fakat böyle bir günlük emeğimi sarfeyledikten sonra bir netice-i kat’iyyeyi ele geçirmeksizin avdet mümkün değildir. İş artık inada bindi. Mutlaka hanımı bekleyeceğim. Bir gece değil, beş gece olsa mutlaka...” (25/323)

Behçet Bey'in adının Ferdane olduğu daha sonra öğrenileceği uzun boylu hanımı takip macerası gizemli bir hâl aldıkça, okuyucuyu merakla sürükleyen kısımlarda, anlatıcı Behçet Bey ile hafif müstehzi bir şekilde alay etmekten kendini alamaz.

“Vay Behçet'te bir merak! “Yolcuları beklememek tramvaylarda yeni kaide mi ittihaz olundu?” diye itirazlar! Sebebi? Çünkü tramvay arabası uzun boylu hanımı beklemeksizin hareket etmişti. ‘Şayet arkadaki arabaya biner’ diye Behçet Bey gözlerini arkaya çevirdi ise de kadın o arabaya hiç iltifat etmeyerek Kabataş yolunu tuttuğu gibi araba dahi hareket edince artık Behçet'in tavrı büsbütün gülünç bir suret peyda eyleyerek hemen arabadan aşağı atladı.” (25/324)

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere olgunluktan uzak, çocukça bir takiple macera peşinde koşan Behçet Bey'in tavrıyla alay edildikçe, erkekliğinin de kazanan bir erkekliğe dönüşemeyeceğinin sinyalleri verilir. Behçet Bey, bir noktadan sonra kendi takibi de yeterli gelmeyince Ferdane'nin girip çıktığı eve bir bohçacı kadın ayarlayıp onun hakkında inatla her şeyi öğrenmek ister. Bu davranışa karşı muhatabın aklına Behçet Bey'in ilk görüşte aşka tutulmuş olduğu gelse de roman boyunca Behçet'in âşık olmadığı vurgulanır. Behçet Bey asla âşık olmayan erkeklerdendir. Âşık olmak yerine gönül eğlendireceği kadınlarla daha mutludur. Çünkü aşkın duygusallığı ile erkek hakimiyeti pek de aynı kefede bulaşamaz, aşkın getireceği santimental hâl, sorumluluk ve bağlılık Behçet'in “şık” erkekliğine gölge düşüreceğinden ısrarla Ferdane'ye âşık olmadığı vurgulanır. Behçet Bey âşık olmadığı gibi kadınları da âşık olabilecek kadar sadık bulmaz. Ferdane Hanım, Behçet'in arkasından döndürdüğu oyunları öğrenince Behçet Bey'in kadınlara bakışını eleştirerek Behçet özelinde genel bir erkeklik anlatısı ortaya koyar.

“Behçet Bey ol adamlardandır ki onlar kadınlarda gönül bulunduğuna inanmayarak yalnız nefis bulunduğuna inanırlar. Onlar bir kadının bir erkeğe can ve gönülden âşık olabileceğine asla ihtimal vermeyip olsa olsa hevesât-ı nefsâniyyesinin icbarıyla teslim-i vücüd ettiğini kani olabilirler. Bir kadın onların en terbiyelisi, en insaflısı güya sevdikleri kadın yalnız kendileri için perde-i ismet ve iffeti çâk eyledikleri müddetçe memnun olarak o kadını fuhuşla itham etmezler. Eğer kadın onları sevmeyip başka birisini tercih edecek olsa derhal fuhuşuna hüküm verip biçareyi en rüsvay olan kadınlardan daha eşna sayarlar. Ama düşün Despino ki kendileriyle olan bir macera asla rezalet addolunmaz da bu macerayı kendilerinden başkaları için affı gayr-ı kabil bir rezalet addederler.” (171/469-172/470)

Behçet Bey için de durum böyle olacaktır. Ferdane'ye âşık olmadığı vurgulansa da Ferdane ile Necati Efendi yakınlaşınca çirkinleşecek ve arkalarından oyunlar döndürecektir. Behçet Bey'in âşık olmaksızın takıntılı şekilde bir kadının peşinden koşması metinde bir “merak” (39/337) adı altında inat ve kadın düşkünlüğü ile geçiştirilmeye çalışılsa da bir erkek olarak yaptıkları ahlâkını sorgular niteliktedir. Fakat

anlatıcı bu takip meselesine eleştirel yaklaşmaz hatta Behçet Beyi ahlâki yönüyle över de.

“Ahlâk cihetinde dahi Behçet Bey epeyce medih ve sitayişe şayan bir adam görüldür. Vakıa ahlâkça hiçbir noksanı olmamak derecesindeki mükemmeliyet nev’-i beşere verilmemiş ise de insanların hasenat ve seyyiatını bilmuvazene hasenat ciheti galip olanların hüsn-i ahlâkına hükmolunmak lâzım gelir ise bu hükme Behçet Bey dahi isbât-ı liyâkat edebilirdi.” (30)

Ancak anlatıcı romanın ilerleyen bölümlerinde kendi ifadeleriyle çelişmeye başlayacaktır. Necati Efendi ile Ferdane Hanım yakınlaştıkça Behçet’in kıskançlığı da ortaya çıkmaya başlar. Her ne kadar âşık olmadığını söyleyip dursa da bir erkek olarak peşinden koştuğu kadın tarafından yüz bulamamak onu hiddetlendirir. Bu sefer takipten de öteye giderek başka yollara sapar. Despino’nun cebinden düşen Ferdane Hanım’ın resmini alarak fotoğrafçıya yeni giysilerle kopyalattırır. Bununla da kalmaz dönemine göre gayet açık seçik dekolteli olan bu resmi fotoğrafçının vitrinde sergilemesi için izin verir. Tüm derdi ise Ferdane’nin başka erkeklerle oynaşırken kendisine de dönüp bakmasıdır.

“Necati Bey ile muamelesi afifâne imiş. Biz de iffetsiz bir adam değiliz ya? Bizimle dahi afifâne bir münasebet peyda edebilir. Eyvah eyvah! Biz de dünyada yarsız kalmış bir sevda zükûreti değiliz. Fakat hüsnünü, cemalini, terbiyesini göklere çıkardığın hanıma biz de bir ‘bonjour’ diyelim diye merak ediyoruz.” (145/443)

Necati Efendi ve Ferdane’nin yakınlaşması Behçet Bey’i romanın kötü karakteri hâline getirirken metin, muhatabına yeni ve ahlâklı bir erkeklik kurgusu sunmaya başlar, Necati Efendi...

Necati Efendi, maliye nezaretinde tam zamanlı bir memuriyete sahip, yaşça daha olgun bir erkektir. Evli değilse de geniş bir aileye sahip olup bu ailenin de reisliğini üstlenmiştir. Hem kardeşlerine hem de onların çocuklarına bakar, kötürüm teyzesine yardım eder, üstüne bir de evlatlığı ile ilgilenir. Hakimiyet kurabilen iradeli bir erkek profiliyle Behçet Bey’in miras yedi sorumsuz tavırlarının karşısında konumlandırılır. Necati Efendi’nin Behçet Bey kadar iyi bir tahsili yoktur fakat meraklı kişiliği sebebiyle öğrenmeye açıktır, üstelik zekidir de. Anlatıcının gözünde bir “feylesof” tur. Felsefi düşünüşe hâkim erkek figürü Ahmet Mithat’ın romanlarında hep diğer erkekliklerden bir adım önde olup kazanacak erkeğe işaret eder. Her konuda bilgisi olan Rakım Efendi’nin de, *Taaffüf*’deki Râsih’in de, öne çıkan özelliği feylesofluğudur ve ikisi de romanın ideal ve kazanan erkekleridir. Necati Efendi düşünüş tarzıyla, feylesofluğu ile idealleştirirken

anlatıcı onu güzel ahlâkı ile de parlatır. Asla yalan söylemeyen, insanlar için kötü düşünmeyen Necati Efendi'nin kadınlara yaklaşımı da Behçet Bey ve “şık” zümresinden daha farklıdır.

Ferdane'yi vapurda gördüğü ilk andan itibaren ahlâka mugayir hiçbir hareketi yoktur. Aksine Behçet Bey'in gözü dönmüş bakışlarını eleştirir ve asla kadını “kendini beğendirmek için süslenip püslenmiş kadın”, “serbest kadın” minvalinden yaftalara sokmaz. Behçet'e karşı toplumsal yapının etiketlediği kadınların sözcülüğünü de üstlenir ve onu eleştirir.

“Sen kendi kendini hakka riayet mecburiyetiyle menetmelisin! Düşünmelisin ki bu kadının mutlaka bir sahibi vardır. Herif karısını giydirmiş, kuşatmış, süslemiş, donatmış. Fakat senin için değil. Ancak kendi zevki için! Şimdi sen ona nazar-ı tama 'la bakacak olursan âdeta herifin kendisindeki akçeye nazar-ı tama 'la bakmış olursun. Bu ise fâci bir sirkat değil midir?” (11/309)

Necati Efendi'nin bu sözleri her ne kadar kadını kamusal alanda birey olarak tanımaktan çok sahipli bir eşya gibi görse de kadına bakışı geleneksel erkek hegemonyasından farklıdır. Ferdane'yi kastederek bir sahibi yok ise de onu kendi bedenini “temâşâ için ticarete çıkmış” (11/309) olarak görmenin doğru olamayacağını, kadının asla böyle bir harekette bulunmadığını savunur. Hatta kadına bu gözle yaklaşmanın “erkeklik gayretine yakışmayacağını” (12/310) da ekleyerek kendi erkekliğinin sınırlarını muhataba baştan göstermiş olur. Fakat ilginçtir ki Behçet Bey'in takip macerasını öğrendiğinde onun erkekliğinden beklenen sert tavrı da göstermez. Ona göre kadının bu takipten haberi olmadığı için sorun yoktur ve bu eğlenceye katılmadığı için de üzülür.

Necati Bey, vapurda gördüğü fakat ismini dahi bilmediği Ferdane ile Üsküdar'da bir tiyatro çıkışı şans eseri tekrar karşılaşır. İlkten bu uzun boylu hanımı tanımasa da kadının sözlü tacize maruz kaldığını görünce “erkekliğinin şanından” kadına yardım etmek ister. Laf atan erkekleri uyarır, edepsizliklerini eleştirir. Karşısında laf anlamayan adamlar olduğunu anlayınca da sabrı tükenir ve bulduğu bir iskemleyi adamların başlarına geçirir. Bu kavga Necati Efendi ile Ferdane'nin ilişkilerinin başlamasına vesile olur. Ferdane, iffetini ve namusunu koruyan bu erkeğe teşekkür etmek, onu daha yakından tanımak için bir mektup yazar. Necati Efendi'yi yücelttikçe yüceltir.

“... O efendi [Necati] pek namuskârane bir hareket eyledi. Dünyada erkeklik şanını bihakkın tanımış bir adam ilk defa olmak üzere kendisini gördüm. Erkeklerin en çoğu o efendi gibi olsaydı çapkın ve erâzil güruhu artık sokaklarda halkın kadınlarına sataşmak gibi bir rezalete

mümkün değil cesaret bulamazlardı. Aferin o efendiye ki cümleye büyük bir ibret gösterdi.”
(68/366)

Necati Efendi bir kadının övgüleriyle hoşnut olsa da evli bir kadınla münasebetindeki ahlâki çizgileri aşmamaya özellikle dikkat eder. Amacının münasebetlerini ileriye taşımamak olduğunu da sıklıkla vurgular. Fakat ilerleyen mektuplaşmalar gösterir ki bu ikili arasında ilişki arkadaşlıktan çıkıp sevgililiğe dönecek, ahlâklı erkek Necati Efendi ile güzeller güzeli, iffetli kadın Ferdane'nin aşkı metnin roman boyunca aradığı ideal ilişki olacaktır. Behçet Bey bu yarışı baştan kaybetmiş bir “şık” tır. Ferdane'nin kocası Talat Bey ise çirkinliği ile Ferdane'yi hak etmeyen, aşağılık psikolojisindeki erkektir. Behçet ve Talat'ın erkeklikleri ne kadar kusurlu çizilirse karşılarında Necati Efendi o kadar yücelecektir.

Necati Efendi ile Ferdane arasındaki ilişki aşıkâr şekilde bir aşk meselesi olsa da bu ilişki roman boyunca üstü kapalı olarak geçiştirilir. Anlatıcı, ahlâklı ideal erkek kurgusunda başrole oturttuğu Necati'yi korumak adına bu aşkın cinsellikten kaynaklanmadığını, şehvetten çok dostâne duygularla hareket edildiğini her defasında vurgular. Beraber yapılan Göksu âlemleri, Adalar gezileri aralarındaki aşkı açıkça gösterse de anlatıcı gayrimeşru aşkın muhatap tarafından da onaylaması adına aşkın vücudâne yönünden çok fikrî yönünü parlatır. Hatta heteronormatif düzenin salgıladığı şehvâni duyguları masumlaştırmak adına onları cinselliklerinden arındırır.

“Hakikat! Ferdane ile Necati arasındaki muhabbet-i hâlise öyle bir suret peyda eylemişti ki eğer Ferdane bir mahbûbe-i dil-âşub olmayıp da bir kâmil erkek olsa Necati yine kendisini bu suretle sevecekti. Kezalik Necati bir müeddep erkek olduğu kadar bir müeddep kadın olsaydı Ferdane'nin yine bu derecelerde teveccüh ve muhabbetine mazhar olacaktı.” (131/429)

Ferdane ve Necati'nin ilişkilerinin iki erkek veya iki kadın arkadaşın yakınlaşmasından farksız olduğu söylenerek aralarında asla fizikî bir temas bulunmadığı da özellikle belirtilir. Ellerinin bile değmediği bu ilişki anlatıcının gözünde bir “dert ortağı” olmaktan fazlası değildir. Arada Tal'at Bey ve bir evlilik olmasına rağmen bu yasak aşk öylesine yüceltilir ki, okur adeta bu aşkı tasdik etmeye ve âşıkların kavuşmasını istemeye doğru yönlendirilir. Bu aşkıta Ferdane masum ve iffetli kadın, Necati Efendi ise ahlâklı, korumacı erkektir. Fakat ilginçtir ki Necati Efendi Ferdane aleyhinde dönen oyunlara kandiğinde korumacı erkek maskesinden sıyrılıp, kadını ahlâkıyla yaftalayan erkeklere benzemeye başlar. Bir anda Ferdane'nin Behçet Bey'in erkekliğini eleştirdiği konuşmanın başrolü olur. Çünkü Ferdane evli dahi olsa sadece kendisi ile ilgilendiğinde

ahlâken hiçbir problem yokken bir fotoğrafçıya dekolteli poz verdiğini zannedilince en aşüfte, en iffetsiz, en ahlâksız kadın Ferdane olur.

“Aman ya Rab! Sade-i masumiyet içinde dürr-i ferid-i iffet zannettiğim Ferdane ne kadar bayağı bir karı imiş!... Hayır hayır! Senin böyle dört paralık bir âlüfte olmaklığın dahi benim için Cenabıhakkın pek büyük bir nimeti addolunur... Fakat senin mübtezel bir karı olmaklığın bana o kadar büyük bir nimet oldu ki işte en rezilane bir resmin Beyoğlu dükkânlarında ikişer kuruşa satıldığını gördüm...Bundan sonra kendine lâıyk olan adamlara edâ-fürüşluk ediniz hanım! Haniya şu Bağlarbaşı tiyatrosundan çıkarken size terzilen sarkıntılık eden herifler tarafından lâıyk görüldüğünüz muamelât içinde ömür sürünüz. (180/478)

Tüm olayların aslında Behçet’in başının altından çıktığı anlaşılınca da Necati Efendi Ferdane’ye kendini affettirmek için yalvarmalarına başlar. Kadının namusu erkeklerin elinde oyuncak olur. Ferdane bir gün en iffetli kadınken bir gün en rezili oluverir. Bu iniş çıkışta onu gerçekten sevip onu birey olarak koruyan kollayan bir erkek maalesef yoktur. Ferdane’nin kocasının ölümü ile ikilinin arasındaki en büyük engel kalkınca Necati Efendi Ferdane’yi bir başına bırakmaz ve kendisine eş olarak alır. Fakat, Ferdane kocasının ölümünü kaldıramaz. Talat’ın başına gelenlerden kendini sorumlu tutarak güzelliğini cezalandırmaya karar verir. Başına gelen olayların güzelliğinden kaynaklandığını düşünüp yüzünü kezzapla yaralar. Necati Efendi, Ferdane’yi işte bu yaralı ve güzelliği lekelenmiş hâli ile kendisine eş olarak alır. Böylece roman boyunca oluşturulmaya çalışılan korumacı erkek kurgusu bir kez daha devreye girer. Roman, ikilinin arasındaki ilişkinin cinsel arzularından çok dostâne bir çizgide ilerlediğini ispat edercesine şehvâni duygulardan arınmış bir evlilik sunarken, muhatabına da “ideal, koruyucu ve ahlâklı bir erkek nasıl olunur?” un cevabını vermiş olur.

Vah Talat Bey Vah!: Çirkin Adam- Güzel Kadın Evliliğinde Patetik Erkeklik

Vah’da erkeklik kurguları için oldukça malzeme sunan Talat Bey üzerinde ayrıca durulması gerekir. Talat Bey romanda, erkek rekabetine dahi giremeyen baştan kaybedilmiş bir erkekliğin sembolüdür. Bu özellik ile Necati ve Behçet Bey’in birbirine zıt erkekliklerinin dışında kalan öteki bir erkeklik kurgusu ortaya çıkar. Talat Bey’in kusurlu erkekliği dış görünüşüyle birebir alakalıdır. Talat daha çocukken Ferdane ile nikahlandırılır. Hem Ferdane hem de Talat o zaman güzeller güzeli iki çocuktur. Fakat on yedi yaşına geldiğinde Talat Bey çiçek hastalığına kapılınca yakışıklı erkek- güzel kadın denklemi de bozulur. Talat Bey yüzündeki asla geçmeyecek izlerle Ferdane’yi hak etmediğini düşünür.

“Mademki felek beni bu hale koydu ben artık Ferdane Hanım’a lâayık değilim. Beğendiği kocaya varırsa hiç hatırım kalmaz. Kendisini tatlika hazırım.” (70/368)

Talat Bey artık Ferdane ile evlense de klasik evlilik dinamiklerindeki gibi hegemon bir erkeklik sergileyemeyeceğinin farkındadır çünkü hastalıklı beden imajı nedeniyle artık erkekliği sarsılmıştır. Ferdane sadece güzelliğiyle değil eğitimiyle de Talat’tan üstündür. Okuma yazma bilir, görece kültürlü bir kadındır. Talat Bey ise okuma, yazma eğitim gibi konularda eksiktir. Hem dış görünüşü hem de kültürüyle ikinci planda kalan Talat, hâliyle Ferdane’yi reddetse de Ferdane verilmiş sözden dönmek istemez ve Talat Bey ile evlenir. Ferdane, kocasına hürmette kusur göstermez ona tüm saygısı ve sevgisi ile davranır lakin gerçekte bu evlilik mutlu bir hayatın başlangıcından çok her iki taraf için de bitmek bilmeyen bir işkencedir.

Talat Bey’in erkekliği, onun yüzündeki kusurların izlerini taşır. Kadın karşısında tahakküm kuran olabileceken ikincil bir konuma düşen Talat, Ferdane’ye dünyayı dar edecek kıskançlık krizlerine girer. Ferdane’nin güzelliği herkesin dilinde oldukça rakiplerinin arttığının farkında olan ve bir üstünlük savaşında kusurlu bedeni ile galip çıkamayacağını çok iyi bilen Talat Bey, ulaşamadığı kadın imgesi karşısında ağır bir eziyet altındadır. Bu nedenle kendi gvensizlikleriyle Ferdane’nin güzelliğine, süsüne psne karışır. Nereye gitti, kiminle gitti sürekli takip eder. Karısının başka erkeklerle münasebeti olduğuna inanır. Aşıklarından mektuplar geldiğini zannederek dip köşe evi arar. Kıskançlığın temelinde kendisini olduğu gibi sevecek bir kadına inanmayışı yatar. Çünkü hegemonik erkeklikte bedenin inşası ile makbul erkeğin değerleri yaratılır. Norm bedenin dışına çıkıp ötekileşen yüzüyle Talat Bey artık sevilebilecek bir erkek değildir. Ona göre Ferdane’nin kendisi ile evlenmesinin sebebi sadece ona acımasıdır. Ferdane’nin ona acıdığını düşündükçe de aslında erkekliği patetik bir hâl alır. Erkeklik kudretinden yoksun acıması, irkin Talat Bey... Talat Bey’in kıskançlığı küçük krizlerle de bitmez. Ferdane Hanım’a Bağlarbaşı tiyatrosunda sarkıntılık eden adamları dava edeceğine kalkıp Necati Bey’i dava eder. Necati Bey ile Ferdane’nin bir ilişkisi olduğunu düşünür - ki bu noktada aksini iddia pek doğru olmasa da mahkeme zamanında aralarında bir ilişki yoktur-. Kamusal alanda karısına sahip çıkılmaya kalkışan Necati Efendi’yi ahlâksızlıkla suçlar. Bakıldığında sorun Ferdane’ye laf atılması değil, Ferdane’nin korunmasından ortaya çıkmıştır. Çünkü Talat Bey, Ferdane’ye sahip çıkamayacak kadar eksik bir erkek olduğunun farkındadır ve rakiplerinin bu görevi üstlenmesine dayanamaz. Kıskançlığı da

sadece güzel bir kadını sevip kendisine mal etmekle alakalı olmayıp toplumdaki diğer erkekliklerle kıyaslandığında kaybeden olmasının etkisi vardır.

Talat Bey'in erkekliği ne Necati ne de Behçet Bey ile yarışabilir, hatta kusurlu erkekliği ile metinde bir engel yarattığı için ortadan kaldırılır. Ferdane'nin Behçet tarafından kopyalanan dekolteli fotoğrafını görmek onun için son nokta olur. Artık bir erkek olarak kendine bir hareket alanı kalmadığını, Ferdane üzerinde itaat hükmünün bulunmadığını fark edince çareyi geri çekilmekte, boşanmakta bulur.

“Ne demiştin? Ha! Kahrolacak, mahvolacak bir adam varsa o da benim demiştin. Evet Ferdane o da benim? Hatta cürüm ve cinayet sahibi bir adam olabiliyor ise o da benim. Zira ben hüsünce, ilimce, akıl ve zarafetce hâsılı hiçbir şeyce sana küfüv olmadığım hâlde seni almış olduğum için en büyük cinayatkârım... Sen ulüvv-i cenâbca dahi bana galebe ettin. Ben seni almamak için ve hürriyetini eline vermek için çok çalıştım ise de sen ne yaptın ise yaptın onda dahi bana galebe gelerek kendini aldırдын. Hâsılı kuzucağım sen her şeyde bana faik çıktın... Bir kere düşün ki bir erkeğin her cihette zevcesinden aşağı olması o erkek için ne büyük bir yürek acısıdır!” (188/486)

Sonuçta ise erkek olmanın zorunluluklarını yerine getiremeyen, karısına her konuda yenik düşen, onu kamusal alanda koruyamayan, diğer erkekliklerle rekabete giremeyecek kadar kusurlu bir erkeklik sergileyen Talat Bey, romanın en zayıf karakterine dönüşür. Metin, dönemin modern, güçlü, kadına sahip çıkan, düzgün görünümlü erkek ile iffetli ve güzel kadın ilişkisini onaylamak ve muhataba ahlâk çerçevesinde sunmak adına Talat Bey'den âni ve hüznü bir ölümle kurtulur. Romana adını veren “vah” da Talat Bey'in yaşantısının ardından ağızlarından dökülecek olan bir nida olarak kalır. Okuyucunun vahı ile bir kez daha Talat'ın acınası, patetik erkekliği vurgulanmış olur.

2.1.10. *Bir Tövbekâr: Korkak Bir Erkeklik Mümkün mü?*

Erkeği, ikili ilişkilerinde takındığı tavır ve sergilediği duruş üzerinden ele alan bir başka Ahmet Mithat hikayesi ise *Bir Tövbekâr*' dır.⁸⁹ Hikâyenin baş kahramanı Feda Bey, bir gün Talât Hanım'a rastlar ve ona ilk görüşte âşık olur. Fakat Feda Hanım evlidir, bu nedenle Feda Bey ile Talât Hanım, arasında bir ilişki söz konusu olamaz. Fakat evlilik Feda Bey için bir engel değildir.

Feda Bey, Talât'a olan aşkı ile bir akşam Talât Hanım'ın konağına zorla girer. Talât Hanım kendisiyle birlikte olmaz ise Murtaza Bey'i öldürmekle tehdit eder. Hikâye,

⁸⁹ Ahmet Mithat Efendi, *Letâif-i Rivayat*, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 413. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfâ numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

Feda Bey'in üstünlüğünü kanıtladığı bir erkeklik gösterisi olacakken bacadan nasıl kaçtığını bilemeyen Feda'nın gülünç hikayesine döner. Anlatıcı, Feda Bey'i tanıtmaya başlarken, bahsedeceği hikâyenin bir örnek teşkil edeceğini ifade eder ve Feda Bey gibilerin hâl ve davranışlarının, genelin ahlâkında ne gibi olaylar yaratacağını göstermeyi amaçlar. Okuyucu, hikâyenin başından Feda Bey'in sonunun mutlu bitmeyeceğinin, onun ibret-i âlem olsun diye seçildiğinin farkındadır. Bu amaçla ilk olarak Feda Bey etraflıca tasvir edilmeye başlanır. Feda Bey yirmi üç, yirmi dört yaşlarında, uzun boylu, beyaz tenli, genç, güzel bir adamdır. Vücudu, gözleri, kaşları ile güzellik unsurunun üzerinde durulur ki erkeğin aslında iyi görünümlü olması, güçlü ve atletik bir yapısının olması toplumun görmek istediği erkek figürünün özelliklerindedir. Fakat Feda Bey'in sonu iyi bitmeyeceğini bilindiğinden, onun hegemonik erkek kurgusuna oturması da beklenemez. Bu nedenle atletikten ziyade "tıknaz" (413) olup güzelliğine fazlasıyla düşkünlüğü vardır. Süs ve güzellik takıntısı kadınlarla bağdaştırıldığından, Feda Bey efemine tavırlarla anlatılır.

"Hele nezafet ve süs hususuna o kadar ehemmiyet verir ki rivayete göre yüzünün traş hududu haricine daima ibrişim gezdirerek bazı süslü kadınların istimal eyledikleri tuvalet levazımından dahi istimal eder imiş. Süs hususuna pek ziyade ehemmiyet verenler... istedikleri gibi süslendikten sonra hüsn ve cemallerindeki mükemmeliyete o kadar kani olurlar ki kendilerini dünya güzeli addederler. Bu hal bizim Feda'da maa-ziyadetin mevcuttur." (414)

Felatun Bey'de de dikkati çeken güzelliğe düşkünlük ve kadınsılaşıma endişesi Feda'nın bir musibete uğrayacağını ilk sinyalidir. Felatun Bey ile Feda Bey'in benzeştiği diğer bir konu ise tam zamanlı bir memuriyete sahip olmama durumudur. Feda Bey de tıpkı Felatun gibi bir memuriyete mensup ise de devamlı iş güç sahibi bir adam değildir ve babasından kalan hanlar, hamamlar ile geçimini sağlar. Yine de Felatun gibi bu parayı çarçur ederek yiyenlerden değildir, parasına önem verir ki anlatıcı bu noktada Feda Bey'i takdir eder.

Üzerinde durulan diğer bu konu ise Feda Bey'in kadınlarla ilişkisidir. Feda Bey kadınlar tarafından fazlasıyla rağbet gören bir erkektir. Bütün kadınları "külliye ve kat'iyen mağlûp" (415) olarak görür. Galip ise tektir, kendidir. Ataerkil tahakkümün sonucu olarak onları yenik sayan bu bakış Feda Bey'in kadınlarla ilişkilerinde belirleyici unsurdur. Toplumsal cinsiyet rollerinin gereğince, erkeğin her bakımdan kadına galip gelmesi "emsalsiz bir nimet"tir. (415) Feda Bey de erkekliğinin ona sunduğu bu fırsatı sonuna kadar kullanmak ister ve tek eşli hayatı bir "alçalma" olarak görür. Bu konuda bazı kadınların serzenişlerine ise cevabı hazırdır.

“Sair bütün güzellerin bana iltifat edişlerini benim aleyhime medar-ı serzeniş addedeçeğinize kendi lehinize medar-ı iftihar addediniz. Beğenilecek ve sevinecek bir adam olduğumu bütün huban teslim ediyorlar demektir.” (415)

Tüm kadınların kendisine ait olduğuna inanıp onları mağlup olarak görmesi hegemonik erkekliğin ölçütlerindedir. Kadınlarla ilişkisinin dinamikleri erkeğin gücü üzerinden kurulmuş olsa da anlatıcı için güzelliğine önem veren, süse püse düşkün, tam zamanlı bir işi olmayan, miras ile yaşamını idame ettiren, tek eşli bir aileden ve düzenli bir yaşamdan uzak bir erkeklik, Tanzimat’la başlayan tek eşli, aile vurgulu, kocalık-babalık rollerince sıkıntılıdır. Bu nedenle toplumun düzeni gereğince Fedâ Bey’in sarsıntıya, çarpılmaya, kendine gelmeye ihtiyacı vardır ki Talât Hanım’ı görür ve ona âşık olur. Talât Hanım’ın ona asla yüz vermemesi, onunla meşgul olmaması Fedâ Bey’in Talât’a duyduğu hislerin daha da yoğunlaşmasına sebep olur. Fakat bu hisler temiz, saf bir aşk gibi değildir. Erkeğin kadına galip gelmesi için çabalanan üstünlük savaşının rekabetçi hisleridir. Daha önce bir kadın tarafından reddedilmemiş Fedâ Bey, ilk olarak Talât Hanım’ın bağına vasıta yollar, alınan cevap ise Fedâ Bey’i daha da alevlendirir.

“Siz halde bulunan beyler kendilerini kadınların mergubu zannederler ise de doğrusu kadınların maskarası olmaktan başka bir şey değildirler. Gönlünü bin kişiye veren, aguşunu bin adama açan kadınlara ne dersiniz? “Aşüfte” dersiniz de bunlardan kimseye bir hayır gelmeyeceğini dahi hem de haklı olarak hükmeylersiniz. İşte siz dahi erkeklerin aşüftesiniz. Gönlünüzü bin kadına verip, aguşunuzu bin kadına açarsınız.” (418)

Erkeğin kadına karşı üstünlük kurmaya çalıştığı düzen içinde bu sistemin aslında bir üstünlük değil “maskaralık” olduğunu açıkça dile getirmekten korkmayan Talât Hanım davranışları, ahlâkı ve fikirleri ile metnin “asıl” (418) kadınıdır. Anlatıcı bu asıl kadını örnek olarak sunmak ve onun bakış açısını yakalamaya yardım etmek için hikâyenin üçüncü bölümünü tamamen ona ve onun kocasıyla kurduğu ilişkiye ayırır. Talât Hanım, kocası Murtaza Bey ile görücü usûlü ile evlenmiştir. Ahmet Mithat, bu noktada batıdaki evlilik kurumunun Doğu’dakinden farklarını anlatır ve evlilik öncesi münasebeti uygun gören Batı evliliğinin karı-kocanın birbirinden soğumasıyla sonuçlanacağını belirtir. Ona göre en uygun yöntem evlilik sonrası muhabere ile eşlerin birbirini tanmasıdır ki bu yolla evlilik daha lezzetli hâle gelecek, sevdaları korunacak ve zamanla kadın-erkek ilişkileri bir ritim yakalayacaktır. Talât Hanım ve Murtaza beyin evlilikleri bu yolla kurulmuştur.

Murtaza Bey, Fedâ’nın aksine tam zamanlı bir memurdur. Çok eşli bir hayattansa düzenli bir aile hayatını seçmiş, içki, tütün gibi kötü alışkanlıkları olmayan bir erkektir. Karısı ile ilişkisinde ise kıskanç bir koca rolünden ziyade muhabbeti aşırılığa kaçmadan

muhafaza eden ölçülü bir adamdır. Anlatıcı, kıskançlığı güven eksikliği olarak tanımlar. Kendine güveni olmayan bir erkeğin hem kadınlar hem de hemcinsleri üzerinde galibiyet kazanması elbette ki zor olacağından Murtaza Bey, kıskançlık gibi eksikliği açığa vuran duygulardan arındırılmış, iradeli ve ölçülü davranan ideal erkektir. Fedâ Bey'in haddini aşan, ölçüsüz isteklerini de hesaba kattığımızda Murtaza Bey'in hikâyesinin kazanan erkeği olacağı açıktır. Aslında Fedâ da kendi erkekliğinin Murtaza Bey ile kıyaslandığında eksik olduğunun farkındadır. Vapurda Murtaza Bey ile karşılaştığında onunla kendisini karşılaştırma başlar.

“Şu kadar var ki Murtaza Bey, yalnız Boşnaklığından değil, hilkaten dahi ağırbaşlı, kahraman tavırlı bir babayiğit olmasıyla Fedâ Efendi ömründe ilk defa olarak insafî ele alıp kendisi gibi bir züppeye böyle alî-vakar bir delikanlının evvelce müreccah tutulacağını hükmetmiş fakat şu aşkında bir netice-i muvaffakiyet istihsal edebilir ise yalnız Talât Hanım'ın nahvet derecesine varan vakar-ı zennesine değil Murtaza Bey'in şan-ı kahramanisine dahi galebe çalmış olarak ikisinin dahi fevkine çıkmış olacağını hesap eylemekte bulunmuş idi.” (424)

Murtaza Bey, hikâyede üstünlük savaşının açıldığı bir diğer kişidir. Fedâ Bey, Talât Hanım üzerinde tahakküm kurup onu kendine almak isterken bir yandan Murtaza Bey'i aradan çıkarmak ve böylece onu erkeklik vasıflarında mağlup etmek için çabalar. Çünkü erkeklik kazanılması gereken bir statüdür.

Fedâ Bey reddedildikçe, erkekliğin ona sunduğu güç ve şiddeti Talât Hanım üzerinde bir tahakküm aracı olarak kullanmaktan geri durmaz. Kendisinin ısrar ve zorbalığının kadınlar için karşı konulamaz bir özellik olduğunu düşünür ki ataerkillikte erkeğin fiziksel gücü cazibe yaratır. Kadın korunmaya muhtaç olarak konumlandığında erkeğin kollayıcı tavrı çekici bir özellik hâline gelir. Toplumsal cinsiyet rolleri erkeğe gücü elinde tutma ve gerektiğinde bu gücü şiddetle pekiştirme hakkını tanıdığından Fedâ Bey de şiddet ve zorbalık kullanmaktan çekinmeyecektir. Talât Hanım'ın tek olduğu bir gece silahla evini basacak ve onu tehdit edecektir.

Hegemonik erkekliğin kuruluşu çeşitli biçimlerde ve düzeylerde şiddet içerir. Çocukken sokakta yenilen dayaktan, üst sınıf erkeğin alt sınıf erkek üzerindeki sembolik şiddetine kadar şiddet burada kurucu niteliktedir.⁹⁰ Toplumun beklentilerini karşılamakta güçlük çeken erkek, çareyi kendisinin de maruz kaldığı, öznesi de nesnesi de eril olan, arkaik bir yolda bulur: Fiziksel şiddet... Fedâ Bey, içinde bulunduğu erkeklik krizi ile rakısını içip hançerini de cebine koyarak Talât Hanım'ın evini basmaya giderken aklından tek şey geçmektedir o da kahraman olmak. Erkekliğini şiddet kullanarak kanıtlayıp,

⁹⁰ Alev Özkazanç ve Erman Örsan Yetiş, “Erkeklik ve Kadına Şiddet Sorunu: Eleştirel bir Literatür Değerlendirmesi” *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, C. 8, S. 2 (2016), s. 15.

Murtaza Bey'in karısını elinden almakla üstün erkek olacak ve kahraman statüsüne erişecektir.

Talât Hanım ile yüzleşmesinde ilk önce onu tehdit eder, eğer bağırıp çağırırsa asıl kendini rezil edeceğini söyler. Ahlâki suç durumunda dahi işin faili eril olmasına rağmen muhatap kadınsa suçlu da kadındır. Bunun farkında olan Talât Hanım ne kendi iffetine ne de kocasının namusuna söz getirmemek için susar. Feda Bey, yaptığı eylemlerin sorumluluğunu üstlenmek yerine bunları zaten toplumda ikincil konumda bulunan kadına yıkarak yaşadıkları rezaletin sebebinin de Talât Hanım olduğunu söyleyip eşini öldürmekle tehdit eder. Talât Hanım'ın süreçte duyduğu korku "Feda Efendi nezdinde mağlubiyetin ilk emaresidir" (430) Korku ile sağlanmaya çalışılan erkek otoritesini ise yine bir erkek bozacaktır. Fakat tüm bu baskın sahnesi gerilim öğeleriyle donatılmak yerine daha mizahî bir üslup ile ele alınır. Feda Bey'in düşeceği gülünç durumun zemini hazırlanır. Mesela Feda Bey, tehditlerini savurup Talât Hanım'a ahkâm keserken gayet korkusuzdur, Murtaza Bey'in ayak seslerini duyunca ise nereye saklanacağını bilemez. Karakterlerin güç hiyerarşisinde konumlandıkları noktaya göre korkak olma durumları da değişir. Anlatıcı Feda'yı "korkak" olarak tanımlar (433) ve kendi korku duyarken başka birini korkutmasına alaycı bir tavırla yaklaşır. Murtaza Bey'in odaya girmesiyle Feda Bey sinmiş ve telaşlı bir hâlde tavan arasına kaçar. Üstüne üstlük tıpkı Felatun'un gibi kaçarken dar pantolonu dizlerinden ve kışından yırtılarak rezil rüsva olur. Feda Bey'in gülünç durumlarına karşılık Murtaza Bey'in ciddi tavrı okuyucunun erkek karakter seçimini yönlendirmek, ideal olanı parlatmak için bilinçlice konumlandırılmıştır.

Anlatıcı hikâyeye son verirken "Feda Efendi'den cesaret beklenirken bilakis korkaklık zuhur etmiş olması ziyade şayan-ı istigrap değil midir?" ifadelerini hatime kısmına ekler. Erkeklik kurgularına göre bir erkeğin tanımlayıcı sıfatı korkak değil cesaret olmalıdır. Bu bakımdan Feda Bey, hikâyenin başından beri eksiklikleri göze çarpan bir erkek olarak Murtaza Bey ile giriştiği rekabette, erkekliği zarar görmüş olmandır. Murtaza ise birebir aksiyonların içinde yer alması da görünüşü, kuvveti, ağırbaşlılığı, ölçülü tavırları ve son sahnedeki korkusuz tavrı ile hegemonik erkekliğin temsilcisi olup hem kadınlar (Talât Hanım) hem de hemcinsinleri (Feda Bey) üzerinde otorite kurabilecek erkek konumdadır.

2.1.11. *Çingene*: Norm Dışı Bir Evlilik için Mücadele Veren Erkek

*Çingene*⁹¹ adlı hikâyede bir çingene kızına âşık olan Şems Hikmet'in, Çingene'yi eğiterek zarif bir hanıma dönüştürme ve hem kendisine hem ailesine hem de topluma kabul ettirme çabası anlatılır. Şems Hikmet Bey'in ne kendisinin ne de çevresinin kabul edileceği norm dışı bir aşka kapılması ve bu süreçteki çabası ırkçılık bağlamında çingenelerin ötekileştirilmesini işaret ederken bir yandan da toplumsal cinsiyet rollerinin erkeklere dayattığı kalıpları açıkça göstermektedir.

19.yy.'in modern görüşlerinin ışığında aşkta ve bağlantılı olarak evlilikte dengi dengine olma kuralı gözer çarpmaktadır. Sadece bireysel yaşam tarzlarının değil aile kurumunun da modernleşmesini isteyen bu kural ile artık erkekler annelerinin kendileri için seçtikleri gelin adaylarının veya kadınlar için uygun görülen yaşlı ve zengin erkeklerin aksine yaşı yaşına uyan dengi birer eşle hayatları birleştirmek isterler. Görücü usûlü evlilik kalıplarının yıkılmasına yardımcı olan bu görüş bir yandan modernliğe göz kırpsa da denklik unsuru beraberinde daha farklı kalıpların inşasına sebep olmuştur. Şems Hikmet Bey'in Çingene kızı Ziba ile evliliğinin temel problemi de işte bu denklik mevzuudur.

Şems Hikmet Bey, yirmi iki yaşında, orta boylu, “güzel delikanlı!” denilebilecek kadar yakışıklı (440) gayet iyi bir eğitim almış, beş dil bilen, maddi durumu bir hayli yerinde, ahlâklı, malına sahip çıkan biridir. O zamana kadar asla kabahati bulunmayan Şems Hikmet'in tek kusuru evlilik için kendine denk bir kadını seçmek yerine gidip bir çingene kızına, Ziba'ya, âşık olmasıdır. Şems Hikmet Bey, beş arkadaşı ile Kağthane'ye doğru bir sandal gezintisine çıktıkları akşam Ziba'nın güzelliğine hayran kalır, ona âşık olur. Anlatıcı dahi kızın güzelliğine vurulmuşçasına onu tarif eder.

“Boy fidan! Hem de hemcinsleri içinde, on bin kadında bir bulunamayacak derecede uzun. Gözler siyah. Ten esmer ise de diğer Çingenelerde olan esmerlik gibi değil. [...] Çene yumru! Ağız küçük: Dişler ak mermerden yapılmış gibi bembeyaz. Burun gayet güzel” (446)

Şems Hikmet ve arkadaşları sesi de en az kendisi kadar güzel olan Ziba'yı dinlemeye doyamazlar. Saatler iyice ilerleyince Şems Hikmet Bey, çingene karılarını bir tarafa çekerek ücretlerini ödeyip Ziba'ya yarın tekrar gelmesini ve muhakkak yalnız olmasını tembihler. Fakat ikinci bir buluşmanın ayarlandığı bu aşkı Çingene kızının

⁹¹ Ahmet Mithat Efendi, *Letâif-i Rivayat*, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 437. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfâ numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

güzelliği kurtaramayacaktır. Kıptî Ziba, Şems Hikmet gibi bir beyefendinin dengi olamayacak kadar edepsiz ve nezaketsizdir.

“Bir dakika kadar zihni bir şeyle meşgul olup da tavrına bir sükûn, bir gelecek olsa hakikaten görenleri tazime, perestişe mecbur edecek kadar cazibesi tesir gösteriyor. Fakat derhal yılışınca veyahut edepsiz sözler söyleyince veya bir şey dilenmek için arsızlanınca cemalindeki o heyet, o heybet zail olarak Çingeneliği meydana çıkıyor.” (446)

Her ne kadar sesi ve güzelliği ile büyülese de konuşmaya başlayınca tüm sihir kaybolur ve yerine yılışık, edepsiz sözler söyleyen bir Kıptî kızı geliverir. Şems Hikmet de bu illüzyonun farkındadır fakat aklında başka fikirler vardır. Ertesi gün büyük bir heyecanla Ziba’ya bir teklif sunar. Ziba’yı hizmetçi olarak alsa, kendisi ile gelip gelemeyeceğini sorar. Çingenelerin ötekileştirildiği bir kültür için Ziba’nın hizmetçilik yapması dahi imkânsızdır. Bu fikre hem Ziba hem de diğer çingene karıları fazlasıyla uzaktırlar. Öğrenilmiş çaresizlikleri ile kendilerine hizmetçiliği bile layık göremezler. “Çingenenin eli değdiği şey murdar olurmuş” (449) sözünden hareketle Şems Hikmet’in teklifine inanamazlar. Şems Hikmet’in aklında ise aslında bir hizmetçi almaktan fazlası vardır. Güzelliğiyle kendisini büyülen bu kızı yanına alıp, yetiştirip, edep ahlâk öğretip ondan bir hanım yaratmayı ister. Fakat, Şems Hikmet’in de çekinceleri vardır.

Yaşı yetmişlere gelen eğitmeni Selimcan’a çingenelerin kültürü, Müslümanların onlara bakış açısı ve kirlilikle özdeşleşmelerinin nedenini sorar. Müslümanlar için bir Ermeni veya Yahudi kızını almak caizken bir çingene ile nikâhlanmak problemlidir. Selimcan bu problemin çingenelerin Müslüman sayılmamasından kaynaklandığını anlatır. Hristiyanlar ve Yahudiler ehl-i kitap sahibi iken çingenelerin bir yandan içinde buldukları milletin kültür ve örfüne göre hareket edip bir yanda da kendi inançlarını gizlice yaşamaları, onların Müslümanlıklarını çelişkiye sokacağı düşünülür. (453) Eğer ki Şems Hikmet oracıkta Ziba’yı eş olarak almak istediğini söylese bu evliliğin önüne sınıf farklılığının, dini kuralların çıkacağına bilincindedir. Hatta kendi dahi içindeki aşkı ilk başlarda kabullenemez, kendisine aşk nidaları attıran kızın bir çingene olmasından utanır. Değersiz bir çingene kızı ile okumuş etmiş, tahsilli, zengin bir beyefendinin aşkı, çocukça bir hayalden fazlası değildir. Toplumun ondan beklediği erkek olarak kendine denk bir kadınla evlenip soyunu, kültürünü devam ettirecek çocuklar yetiştirmektir. Bu ideal Ziba ile beraber düşünüldüğünde Çingenelik tüm dengeleri bozar.

Şems Hikmet Bey’in eniştesi Rakım Bey, onun Ziba’ya yakınlığını ve ilgisini fark ettikçe, sistemin sözcülüğünü üstlenerek Şems Hikmet’i normların içinde tutmaya çalışır.

Şems Hikmet'in erkekliğinin onaylanması için uygun görülen bir eşle evlenmesi, tehlikeli sayılabilecek durumlardan uzak durması gerekirken içine düştüğü aşk belasından kurtuluşu yoktur. Hatta Ziba'nın sesini pek beğenip takdir eden Davut Bey bile konu aşka gelince gayet nettir.

Şems Hikmet: “Canım kız güzel değil mi ya? Bizim valide ve kayın biraderin hâli de mâlum. Bir çingene kızına âşık olmuş diye itiraza kalkışacak olurlarsa?”

Davut Bey: “Âşık mı olmuş diyecekler? Amma yaptınız ha? Bunlar çocuk mu olmuşlar? Hiç Çingene kızına âşık mı olunmuş?” (461)

Davut bey için böyle bir ihtimal bile söz konusu değildir. Kirlilikle özdeşleştirilen Çingene toplumundan bir kız ile evlenmek Şems Hikmet'in erkekliğini sarsmakla beraber toplumdaki saygınlığını da yitireceğinden Şems Hikmet Ziba'ya âşık olduğunu itiraf edemez. Fakat ne aşkından vazgeçmek ister ne de kendi toplumu ve kültürü ile çakışmak ... “Tesir-i sevdasıyla deli divane” (457) olduğu Ziba'yı yanında tutabilmek için hizmetçi rolünü devreye sokar. Ziba'yı ağabeyi ve eniştesinin rızasıyla -tabi ki para karşılığı- alıp Düriye Hanım'ın konağına götürür.

Şems Hikmet Bey için “Kıpti denilen kavmin dahi insan evladı olduğu hâlde öyle zelil ve muhakkar olmasının sebebi cehaletleri” dir. (469) Ona göre ehlileştirilme ile ilkel insanlardaki yönler törpülendiğinde ortaya medenî bir insan çıkar. Bu görüş Ahmet Mithat Efendi'nin düşüncelerinin bir yansıması gibidir. Zeynep Uysal, Ahmet Mithat'ın ötekileşmiş kahramanlarının bir tür evcilleştirilme, ehlileşme süreci yaşadıklarını belirterek hayatın mekânsızlaştırdığı, yani merkezi toplumsal yapının dışına itilmiş “kadınların” iyi terbiye ile evcilleştirilerek ev bark sahibi olduklarından bahseder.⁹² Ziba'nın gelişimi de söz konusu model üzerinden ilerler. Şems Hikmet, Çingene kızının olumsuz davranışlarını güzel bir terbiye ile törpüleyip onu bir hanıma çevirmek için Düriye Hanım'dan yardım ister. Düriye Hanım'ın tek şartı vardır o da bu olaylardan Şems hikmet Bey'in validesinin asla haberdar olmaması... Çünkü Şems Hikmet, evlenmese bile bir Çingene kızını hususi koruması altına alıp eğitmesiyle bile yerleşmiş kalıplara karşı gelmektedir. Hegemonik erkeklik söylemi her ne kadar içinde iradeli ve hükmeden bir erkek profili yaratmış olsa da belirlenen sınırların ihlâli o erkeği al aşağı edeceğinden sisteme itaat eden bir görünüme ihtiyaç vardır. Şems Hikmet, bu itaatkârane tavrıyla

⁹² Zeynep Uysal, “Ahmet Mithat'ta Mekânsızlar ve Yer Yurt” *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, hzl. Nükhet Esen, Erol Köroğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2006, s. 282.

hiçbir şeye karışmıyor gibi dursa da aslında Ziba'ya aşkı ve ondan vazgeçmemesi normlara karşı bir direniş örneğidir.

Düriye Hanım'ı ikna ettikten sonra Davut Bey'i de musikî eğitimi için ayarlayan Şems Hikmet, kendi erkekliğine yaraşacak bir kadını yeniden toplumun isteklerine ve beklentilerine göre şekillendirmeyi hedefler. Tabi buradaki problematik nokta Ziba'nın kendi kültüründen kopartılarak yeni bir forma sokulmasıdır.

“Şimdi buradan ben seni bir yalıya götüreceğim ki bana müteallik bir fakir kadının yalısıdır... Sen orada ilk terbiyeyi göreceksin. Sana bir de müzika ustası getireceğim. Ondanda müzik meşk edeceksin. Şöyle bir kabataslak terbiye gördükten sonra da ne yapacağımı ben bilirim. Hele sana istediğin kadar esvap yapacağım. Elmaslar zînetler de alacağım. Yalnız ilk arzu eylediğim şey şu Çingene yılışıklığını bırakarak ağırbaşlı kurumlu bir kız olmaklığıdır.” (468)

Asıl sorun Ziba'nın kimliği ve dinidir. Onu hizaya sokacak, çingenelikten kurtaracak olan ise yine eril tahakkümdür.

Üst akıl erkekliğin, kadını eğitme görevi bu hikâyede de merkezdedir. Şems Hikmet, kendinden aşağı gördüğü kadını alarak onu yeni birine dönüştürüp, eğitmeyi hedefler. Şems Hikmet'in himaye edici erkekliğinin önderliğinde Ziba, ahlâk ve görgü kurallarını öğrenmeye başlar. Şems Hikmet'in Ziba için planladığı eğitim süreci sadece bundan ibaret de değildir. Onu şan ve musikî alanında eğiterek uzmanlaşmasını isteyen Şems Hikmet, git gide hedeflerine de ulaşır. Ziba'nın hâli tavrı değişmeye başlar. Hareketleri nazikleşir, terbiyelenir, söz söylemesini öğrenir. Şems Hikmet bu gelişmelerden fazlasıyla memnun olmakla birlikte kıza olan aşkı da gittikçe büyür. Onu çevresine yeniden tanıtarak topluma adapta etmeyi ve belki de kendisi için uygun bir eş adayı olduğunu ispat etmek ister. Ziba, ilk Selimcan'a ardından da Artin Elvanyan Efendi'ye takdim olunur. Sihri Efendi'nin de üzerine şiir yazacak kadar hayran olduğu bu “yeni” Ziba, herkesi hayretler içinde bırakır. Fakat olaylardan haberdar olan başka kişiler de vardır. Şems Hikmet'in validesi ve eniştesi Rakım ilk başlarda Selimcan'ın sakinleştirici söylemleri ile geri dursalar da artık işlerin büyüdüğünü fark ederler. Valide Hanım, oğlunu bu Çingene kızından kurtarmak için başka bir kızı çözüm olarak sunar fakat Şems Hikmet kararlıdır.

“Binaenaleyh ben tehhül edecek olsam hiç sizin tarafınızdan mümanaata, muvafakata bakmam. ‘Falanı alacağım’ der ve alırım. Senin bildiğin zamanlar geçti. Bu zamanda benim gibi bıyığımı parmağına dolayan babayığitler değil a, bana oğul olabilecek çocuklar bile her haklarını her vazifelerini öğrenmeye başladılar. (483)

Şems Hikmet'in dediği gibi validesinin bildiği zamanlar çoktan geçmiştir. Fakat evlilik hâlâ toplumun müdahil olabildiği, sınırları çizili ve denklik kıstası ile ilerleyen bir kurumdur. “Çingene gelin” hâlâ imkânsızdır. Şems Hikmet Ziba'yı onlara kabul ettirebilmek adına tek tek her türlü muallak konuya açıklık getirir. Ziba'nın da ehl-i kitap insanı olup Müslüman olduğunu, pek çok kızdan daha fazla eğitim aldığını savunur fakat karşısına çıkan engel hep aynıdır, “cinsi, soyu, doğuşu” ... Eniştesi için evlilik bir gönül meselesinden çok bir vazifedir ve Şems Hikmet bu vazifeye karşı koydukça onu sınırlar dahilinde tutmaya onu normların istediği bir erkeğe dönüştürmeye çabalar. Anlatıcı artık bu noktada araya girerek muhatabına doğru yolu göstermeye kararlıdır. Aşka inanan bir okuyucu için Şems Hikmet'in sözleri doğru geleceğinden muhatabın Rakım Efendi'nin görüşlerini benimsemesi önemlidir. “Vakıa bizce Rakım Efendi'yi haklı bulmak daha doğrudur.” ifadeleriyle tarafını belli eden anlatıcı, bu eserlerin birkaç bin sene sonra okunduğunda o zamanın okuyucularının görüşleri dahilinde haklı olanın Şems Hikmet olabileceğini ve ırkçılığın olmayacağını da öngörür.

Şems Hikmet her ne kadar validesini sustursa da vapurlarda dile düşmekten kurtulamaz. Herkes onun evlenmek istediği çingene kızını sorar olur. Hem de Şems Hikmet daha böyle bir teklif için Ziba'ya bile açılmamışken... Dedikodular gitgide artar. Bir yandan sistemin erkeği sıkıştırdığı köşeden kaçmaya, Ziba'dan başkasıyla evlenmemeye çalışırken bir yandan da mahalle baskısına göz yummaya uğraşır. Validesinin uyarıları da artık canına tak ettiğinde ise bostan kuyusundan aşağı kendini bırakır. Evin uşağı ve bahçıvan sayesinde ölümden dönen Şems Hikmet Bey'in arkasında bıraktığı mektup dönemin erkeklik kodlarını anlamak için önemlidir.

Mektuba göre Şems Hikmet, bu yaşına kadar bir takdir dahi görememiştir. Hep istenilen davranışlar sergilemiş, asla kabahatte bulunmamıştır. Fakat iş cinselliğine yani bir erkek olarak bir kıza ilgi duymasına gelince Şems Hikmet'in övülesi kişiliği sorgulanmaya başlamıştır. Kendi ifadesi ile Çingene kızına karşı vücudâne bir his beslemekten öte onu eğiterek insan-ı kâmil yapmayı hedeflemiş fakat bu merakı onu hem ailesinde hem arkadaş çevresinde hem tanımadığı insanların nezdinde kabahatli bir adama dönüştürmüştür. Kendi duygu ve düşüncelerini savunamayan, bir erkek olarak itaatkârane davranışlardan fazlasını gösteremeyen, annesi ve eniştesinin daha sonra tüm İstanbul'un gözünde iradesiz bir erkeklik sergileyen Şems Hikmet Bey'in mektuba yazdığı cümle onun zedelenmiş erkekliğinin ispatıdır.

“Madem ki bir Çingene kızını sevmek dünyayı böyle alt üst eyledi benim o dünyada ne işim kaldı? Dünya yine ehl-i dünyaya kalsın. İşte ben başımı alıp dünyadan çıkıyorum.” (494)

Şems Hikmet, kaybedilmiş erkekliğinin altında ezilmek bir yana bir de ölüm döşeğine düşünce, hane halkı çareyi Ziba’da ararlar. Ziba, efendisinin hâline dayanamayıp hüngür hüngür ağladıkça onu çingeneliği ile ötekileştiren valide hanım ve Rakım Bey gördükleri güzel terbiye karşısında şaşır kalırlar. Ziba bir hafta boyunca konakta kalır, efendisine hizmet eder. Onun tüm bu vefakâr davranışları ve nazikâne hanımlığı herkesçe övgü toplar. Rakım Bey dahi düştüğü yanılığını fark edip iyi terbiye ile eğitilen bir Çingene kızının bir hanıma dönüşebileceğine inanmaya başlar. Fakat iş işten geçmiştir. Şems Hikmet, tek başına tüm yerleşmiş kalıplara karşı mücadele vermiş ise de intihar teşebbüsünün yirmi gün sonrası vefat eder. Ziba, ona sarf edilen tüm uğraşların neticesi olarak Şems Hikmet’in ardından kimseyle evlenmez. Oğlunu kaybeden valide ise teselliye gelin olarak almadığı Çingene kızını evlat olarak göğsüne basmakta bulur. Tabii Ziba’nın son raddede toplum içinde artık saygı gören bir konuma oturtulması onun çingenelik özelliklerinden arındırılmasıyla alakalı olup kadını ehlileştirilen erkek tahakkümü üzerinden düşünüldüğünde bir başarı projesidir. Metin, her ne kadar başından beri Çingene bir kızın okumuş, eğitilmiş bir erkeğe eş olamayacağını savunsa da insanların içine doğdukları toplum ve kültür nedeniyle ikinci sınıf olarak algılanmasını eleştirerek eğitim ve terbiye ile her insanın medenileştirilebileceğini vurgulamış, ılımlı bir orta yol benimsemiştir.

2.1.12. *Dolaptan Temaşa*: Erkeklik Yolunda Can Feda

Ahmet Mithat Efendi’nin *Dolaptan Temaşa*⁹³ adlı 1890 tarihli eseri toplumsal cinsiyet ve erkeklik kurgularının, geç Osmanlı dönemi erkek grupları arasında nasıl temsil edildiğini göstermesi açısından oldukça malzeme sunan bir anlatıdır. Uzun hikâye olarak tanımlanabilecek bu metin, önsözde kendi varlığını bir roman olarak değil “sadece bir sergüzeşt” (663) olarak ortaya koyarken anlatacağı hikâyenin, asrın özelliklerini göstereceğini de önceden belirtir. Olay, yeniçeri ocağının kaldırılmadan önceki senelerine tekabül eder. Hikâyede Behram Ağa rakıyı fazla kaçırdıktan sonra tesadüf eseri kendini bir dolabın içinde bulacak ve aşüfte bir kadın, kocası ve Yeniçeri sevgilisi arasında yaşananları dolaptan temaşa ederek kendi canını kurtarmaya çalışacaktır.

⁹³ Ahmet Mithat Efendi, “Dolaptan Temaşa”, *Letaif-i Rivayat*, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 663. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

Anlatıcı, “helva sohbeti” bölümüyle okuyucuya meddahvâri bir üslupla mahalle kültürünü tanıtmaya, hikâyedeki karakterlerin yaşadığı çevreyi, değerlerini, sosyalleşme kodlarını anlatmaya başlar. Geleneksel toplumun eğlence anlayışının bir uzantısı olan helva sohbeti, uzun kış gecelerinde erkeklerin akşam yemeği sonrası mahalle kahvelerinde toplanarak türlü oyunlar oynadığı, kitaplar okuduğu, musiki icra ettiği toplantılardır. Yeniçerilerin ve farklı sosyal sınıflardan birçok erkeğin toplanma mekânı olan bu kahvehaneler erkekler arasında, ortak bir paylaşım oluşturur, günlük, siyasi veya edebi sohbetler edilir, zaman geçirilirdi. Anlatıcı bu kamusal alanları anlatırken toplumsal yozlaşmaya yönelik eleştirilerde de bulunur. Kahvehanelerde afyon yiyenlerin, esrar çekenlerin sızıp kaldıklarını ve her helva sohbetinin “arifane” şekilde gerçekleşmediğini, aralarında “rezil” diye nitelendirilecekler olduğunu belirtir. Hatta Edirne’de helva sohbetlerinin yasaklanmasına neden olan bir anekdot da paylaşır. İki adam dama oyununda iddiaya girerler. Kazanan, kaybedenden kızını ziller takarak oynatmasını ister. Adam utana sıkıla el mecbur yapsa da kazanan kendisi olduğunda intikam adına rakibini dut ağacına asar. Okuyucu için bile bir noktada fazla abartılı gelen ve anlatıcı tarafından gerçekliği savunulan bu anekdot, kahvehanelerin erkek mekânı olmakla beraber içinde bulunan cemaatin kolektivitesi ile beraber işlerlik kazandığını gösterir. Günlük pratikler, geleneksel kültürün bakış açısıyla uyumludur. Kişilik de toplumsal pratikle; kolektiveyle bağlantılıdır.⁹⁴ Kişinin erkekliği kolektivitinin yönlendirmesiyle şekillenir. Bir bağlamda bu erkek mekânları erkeklik kurguları oluştururken, bir yandan da erkeklere cinsiyet rol kalıplarını öğretmektedirler. Çerçeve hikâyede adam her ne kadar kızına ziller takıp onu arkadaşları önünde dans ettirmekten utansa da erkeklik kurallarının geçerliği olduğu bu mekânda verdiği sözlerin -konulan erkeklik kalıplarının- dışına çıkamaz ve isteği yerine getirmek zorunda kalır. Toplumsal bir yozlaşmayı da beraberinde getiren eril kolektivitenin mekânı olan kahvehanelerin, buralarda yapılan helva sohbetlerinin, eğlencelerin ölçsüzlüğünden yakınlık yapan anlatıcı daha sonra asıl hikâyeye dönerek, Behram Ağa’nın da davet edildiği Kesmekaya’daki helva sohbetinden bahsetmeye başlar. Behram Ağa ve iki arkadaşı “akşamcı” tayfadandırlar. İçki müptelası olan bu tayfa akşam yemeğinden sonra namaza gider gibi evden çıkıp meyhanede rakı, nargile içip, çubuk tütürür. Anlatıcı bu konudaki görüşlerini şöyle anlatır:

⁹⁴ R.W. Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, hzl. Özden Arıkan, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2017, s. 317.

“Sözün doğrusunu ister misiniz? Mademki bir iptilâdır vardır, familya içinde çoluk çocuk arasında reis-i aile olan babanın kendisini cümleye kepaze edercesine işret-i rezilânesinden ise şu akşamcılık bi'l-vücut müreccah görülebilecek meayibden maduttur.” (666)

Patriarkın kodlarına göre baba evin reisedir ve aileyi, çocukları korumakla yükümlüdür. Herkesin gözü önünde, sorumluluklarını yerine getirmesini engelleyecek, kepaze hâle gelecek kadar içmesi eril otoriteyi sarsacağından erkeklik için bir tehdit yaratır. Fakat ironiktir ki, aile üyeleri namaza gittiğini düşündüğü zaman ölçülü şekilde “akşamcı olmak” daha kabul edilebilir bir durumdur. Çünkü görünüşte de olsa erkeklik normları korunur, baba figürünün otoritesi sarsılmaz, hatta din referanslı bir temele oturur.

Anlatıcının akşamcı olarak nitelediği Behram Ağa ve arkadaşları da helva sohbetine gittiklerinde alkolden mahrum kalacakları için ilk önce bir meyhaneye gitme kararı alırlar. Balat İskelesi'ne en yakın meyhanede içmeye başlayan Behram Ağa'nın arkadaşları meze alma bahanesiyle ortadan kaybolurlar. Behram Ağa ilk önce başlarına bir şey geldiğinden endişelense de daha sonra arkadaşlarının kendisine oyun ettiğini düşünmeye başlar. Saat ilerledikçe artan sarhoşluğuyla beraber kalkıp Kesmekaya'ya helva sohbetine gitmek için yola koyulur. Zifiri karanlıkta, تنها sokaklarda tek başına yürürken adresi de tam bilmediği için iyice ürpermeye başlar. Behram Ağa'nın korkusu gayet doğal ve samimi bir üslupla anlatılır. “Erkek korkmaz” kalıbının aksine cebinde bıçak taşısa dahi kendi güvenliğinden şüphe eden Behram Ağa'nın yaşı da vardır. Alkolün etkisi, korku ve yorgunluk birleşince Behram Ağa zor adım atacak hâle gelir, üstelik kaybolmuştur. Dinlenmek için sırtını dayadığı kapı geri kadar açılınca hikâye de bir başka boyuta açılır. Açılan kapıdan genç, güzel bir kadın görünür ve Behram Ağa'nın kollarına girer. O dakikaya kadar kendinden geçen, başı dönen, gözleri kararan Behram Ağa bir anda canlanır. Kadının entarisinden pabuçlarına kadar her ayrıntısına dikkat kesilir. Karşısında genç ve güzel bir kadın olunca gözleri fıldır fıldır dönmeye başlar. O anda okuyucunun zihninde canlanan “bu adam nasıl bir anda ayıldı?” sorusunu anlatıcı da duyar gibi olur ve savunmaya girer.

“O ne? Behram Ağa bu hâlinde bile o işli terliklere, dökme şalvarlara, hurçlu uzun eteklere dikkat edebiliyor ha?.. Vakıa ehl-i keyf bir akşamcı için hiç de istibat olunamayacak bir dikkat değil mi? Hayır! [...] Elinde şamdan merdivenden inen zatın kim olduğuna dikkat etmesi ne akşamcılıktan ne gececilikten neşet etmeyip belki kapıyı açıp içeriye girmiş bulunmasından dolayı nasıl bir sahib-i hane tarafından duçar-ı muaheze olacağı havfindan naşi idi.” (674)

Aslında tam da alkolün verdiği etkiyle cinselliğin kıyısında dolaşıldığının sinyalleridir. Anlatıcı bu durumu aklamaya çalışarak asıl sebebin korku olduğunu söyler. Fakat Behram Ağa'nın odağından verilen kadın tasviri de dikkatin erkek cinselliği ile uyandığını kanıtlar niteliktedir. Uzun eteğin yırtmacından beldeki kemere, entarinin göğüs kısmının tüllerle süslü açık tarafından, elmas gerdanlığa kadar bir paragraf boyunca anlatılan bu “taze ve süslü” kadın Behram Ağa'ya gülümseyerek “Buyurunuz!” der. Sanki gecenin bir yarısı hanesine tanımadığı bir adam dalmamışçasına...

Habersizce girdiği evde bu şekilde karşılanması Behram Ağa'nın kafasını iyice karıştırır. Behram Ağa Kesmekaya'ya gideceğini anlatınca kadın, bu saatte oraya varmanın geç olacağını en iyisinin bu gece birlikte sohbet ile, eğlence ile geçirilmesi olduğunu söyleyerek açık açık Behram Ağa'yı evinde kalması için iknaya çalışır. Aslında bu bir fırsattır çünkü evli kadının o saatte başka bir erkeğin evinde olması hem kültürde hem dinen asla kabul edilemeyecekken, Behram Ağa için sınırlar yoktur. Behram Ağa kırk, elli yaşlarında, evli, çocuklu, iş gücü sahibi bir adamdır. İlginçtir ki hegemonik erkekliğin birçok unsurunu yerine getirmiş bu adam, eril tahakkümün kendisine sunduğu bu fırsatı “kendi şan-ı iffeti aleyhine muhakkırane bir taarruz” (676) sayarak reddeder fakat tehditle karşılaşır.

“Şu dakikada halk camiden çıkıp kahveye gitmek üzeredir. Avazım çıktığı kadar yangın var diye haykırım. Âlemi buraya toplarım. Sonra da “Bu adam kapımı omuzlayıp içeri girdi. Benim hakkımda türlü türlü fena kasıtlarda bulundu. Can kurtaran yok mu?” diye veririm patırtıyı! Veririm gürültüyü! Nihayet kolluktan yeniçerileri getirip sizi teslim ederim. Ondan sonra nerelere gidip ne kadar cerimeler vereceğinizi ve hatta ne kadar falaka değnek yiyeceğinizi siz düşünmelisiniz.” (676)

Bu tehdit, geleneksel kadın-erkek dengelerini alt üst ederken gösterir ki erkekliği kazanmak ve korumak adına yapılması gerekenler ahlâk kodları ile çakıştığında, baskın gelen her zaman erkeklik kimliğinin onurudur. Bu nedenle Behram Ağa kadının yapacaklarını göze almak istemez. Gecenin bir yarısı orada oluşunu aklayacak bir mazereti de olmadığından el âleme karşı erkekliğini küçük düşürmektense korkarak kadının teklifini kabul eder. Kabul ederken de kendince haklı mazeretler bulmaya çalışır. Çünkü korku dolayısıyla teklifi kabul etmesi erkeklik normları ile pek de uyumsuz. Kodlarla çakışmayan “daha erkeksi” bir bahane lazımdır.

“Behram Ağacasına ki biçarenin hanesindeki kaşık düşmanı tazeliği zamanında bile çehre züğürdü iken yirmi senelik bir muşeret-i zevciye ile bu çehre züğürtlünü iflâs-ı küllî derecesine vardırırmış. Hele dört lâkırdıyı bir araya getirip de ağzından tatlı bir sohbet çıktığı yok. Böyle bir refika ile ömür geçirmiş olan biçare Behram Ağa şu anda karşısında en dil-pesend, en nazar-rüba, dilbaz, kurnaz, şen şatır, cerbezeli elhâsıl, mükemmel bir karıyı görür de yüreği ısınmaz olur mu?” (679)

Karısının çehre züğürtlüğünden bıkan erkeğin; işveli, cilveli bir kadına ihtiyaç duyması onun erkekliğini kuvvetlendireceğinden bahaneye anlatıcı da inanır. Teklifi yapan kadına, Dilber Leyla'ya daha mesafeli ve eleştirel bakan ataerkil göz, Behram Ağa'yı mazur görür. Behram Ağa ve Leyla, içki sofrasına oturmuş zevk ü sefa ederken çalan kapı hikâyenin gerilimini gitgide artırır. Hem Behram Ağa hem anlatıcı hem de okuyucu tedirgin olmaya başlar. Fakat Leyla, gayet sakin hâliyle gelenin kocası olduğunu normalleştirerek söyler ve Behram Ağa'yı bir dolabın içine gizler. Hâlbuki gelen kocası değil âşığıdır! Hem de 120 kiloluk, iri yarı bir yeniçeri...

Behram Ağa'dan daha farklı bir erkeklik kurgusunu beraberinde getiren yeniçeri karakteri dönemin üstün erkekliklerinden birini görmek için oldukça malzeme sunar. Yeniçeriler yüzyıllar boyu kültürel değişimlerle şekillenen, sert, soğukkanlı ve hükmedici bir hegemonik erkeklik kurgusu yaratmışlardır. Erillik, güç, akıl, aktiflik, çatışabilme, şiddete başvurma, rekabet becerisine sahip olma, başarı tutkusu, uzmanlık ve teknik bilgilere sahip olma, risk alabilme ve kahramanlık kavramları ile ifade edilirken⁹⁵ Osmanlı coğrafyasında tüm bu unsurları Yeniçerilik makamı bünyesinde toplamıştır. Görünüş açısından da yeniçeri erkeğini incelemek toplumsal cinsiyet rollerindeki yeri nasıl işgal ettiklerini gösterir. Hikâyedeki yeniçeri, yürüdükçe yerleri sarsan, dev gibi bir vücuda sahiptir. Gür ve burulmuş bıyıklı bu adamın çıplak pazılı kolları balık, ay yıldız ve Ya Ali dövmeleri ile dolu olup, heybetli göğsü ve pazılı baldırları kıllarla kaplıdır. Belinde bir silah ve kocaman bir teke bıçağı bulunmaktadır. Gayet korkutucu bir portre ile çizilen bu erkek vücutu, hegemonik erkekliğin düşüncesine göre kadınlar için cazibe yaratacak, bu yöntemle de erkeğin otoritesini korumasını sağlayacaktır. Hemcinsleri üzerinden düşünüldüğünde ise fiziksel gücü elinde tutan erkek diğer erkekler üzerinde hakimiyet kurmak için sağlam bir silah elde edecektir. Hikayedeki yeniçeri de tam bu amaçlarla doğmuş bir birliğin üyesi olarak heybetli, güçlü bir erkeklik sergilemeye hazırdır. Fakat atlanmaması gereken şey metnin yazılış tarihidir.

Önsözde hikâyenin yeniçerilerin kaldırılmadan önceki bir zaman dilimine tekabül ettiği belirtilmiştir. “Osmanlı Devleti'nin kuruluş ve yükselme dönemi aşamalarındaki savaşlarda kazanılan başarıların zaman içinde artan bir abartıyla kendilerine mal edildiği yeniçeriler, devletin ve dolayısıyla askerî kurumların yeniden yapılandırılmasını gerektiren daha sonraki devirlerde bu yenilenmenin karşısında duran

⁹⁵ Serpil Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar- Ailede Piyasada ve Sokakta Erkekler*, Metis Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2016, s. 29.

bir engel hâlinde ortaya çıkmış, çeşitli isyanların, padişahları tahta çıkarma ve tahttan indirmelerin fâili olarak tarih sahnesinde zamanla artan bir olumsuzluk içinde yer almaya başlamış, böylece geçen uzun bir dönemden sonra geciken reformların, çeşitli yenilgilerin ve kaybedilen toprakların sorumlusu sıfatıyla kanlı bir devlet müdahalesi neticesinde 14 Haziran 1826'da tarihten silinmiştir.”⁹⁶ Giderek bozulmalara ve toplumda yozlaşmalar yaratmaya başlayan kurumun üyeleri de eski popülaritelerini elbette kaybedeceklerdir. Anlatıcı bu nedenle Behram Ağa'ya yaklaşılana samimiyetle yaklaşmaz yeniçeriye. Daha alaycı bir üslup hakimdir. Heybetli vücuduyla Leyla'yı kollarına aldığıında “bir gulyabanînin yanına reng-amiz bir kelebek konmuş” (681) benzetmesini yapar mesela. Gulyabani kılıklı dehşet verici bu adamın varlığıyla iyice korkuya kapılan Behram Ağa ise yeniçerinin kendisini bir çırpıda öldüreceğinin farkındadır ama asıl korkusu ölmek değil “naaşının böyle her ciheti meayible memlû bir haneden zuhur” (681) etmesidir. Canı tehlikedeysen bile erkekliğini zedeleyecek herhangi bir ihtimali düşünen Behram Ağa dolabın içinde soğuk terler döker. Bu sırada yeniçeri Mustafa ve sevgilisi aralarında Leyla'nın evli olma durumunu konuşurlar. Yeniçeri için Leyla'nın evli olması bir sorun yaratmaz. Hatta evlenmesi için izni dahi kendisi vermiştir. Leyla'dan tek istediği bu evlilikle kocasından olabildiğince para koparmasıdır. Yeniçerinin ideal erkekliği daha bu noktadan sarsılmaya başlar. Kadın parası yiyen üstelik de bu parayı kadının kocasından temin eden bir erkek... Karşılıklı çıkar anlaşmaları ile ilerleyen ilişkilerinde Mustafa sert, kahraman erkek, Leyla ise erkeğinin dibinden ayrılmayan, sessiz ağırbaşlı kadındır. Daha doğrusu o role bürünür.

“Kurnaz Leyla hakikat-i hâlde bu tehditlerden pek de fütur getirmiyor idiyse de Zorlu Mustafa'ya asıl havfindan beş on kat ziyade etvar-ı haifane gösteriyor idi. Mustafa dahi kariyü korkuttukça kahramanlığına itimadı artarak koltuklarını kabartıyor idi. (682)

Leyla'nın bu davranışı akıllara V. Woolf'un bir sözünü getirir. “Kadınlar yüzyıllardır, erkek görüntüsünü gerçek boyutlarının iki katında gösterebilen büyülü ve enfes bir güce sahip birer ayna görevini yerine getirmişlerdir.”⁹⁷ Kadın, gerçekleri erkeğin yüzüne vurduğunda erkeğin aynadaki görüntüsü küçülmeye başlar. Connell'e göre bu durum ataerkil iktidar yapısını açıklamaktadır. “Herhangi bir öneme sahip işi almak için girilen rekabette erkekler kendilerine güvenme ve iddialı olma açısından daha üstündür. Kendilerini hormonları yüzünden sürekli zayıf düştikleri bir iktidar çekişmesinde

⁹⁶ Kemal Beydilli, “Yeniçeri”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/yeniceri> (10.10.2019).

⁹⁷ Virginia Woolf, *Kendine Ait Bir Oda*, çev. Suğra Öncü, Afa Yayınları, İstanbul 1992, s. 41-42.

tüketmektense, tabi kılındıkları bir konumu kabul etmek kadınlar için akılcıdır.”⁹⁸ Leyla, Mustafa'nın damarlarına erkeklik pompaladıkça ataerkil tahakkümün istediği itaatkâr kadın, otoriter erkek rolleri gerçekleşmiş olur. Çünkü Leyla da gerçekte sahip olduğu baskın kadın karakteri ile çevresindeki erkekleri parmağında oynatacağını bilse de ataerkil sistemin içinde yer alamayacağını farkındadır. O yüzden ağlayan kadın, işveli kadın gibi etiketlerle eril tahakkümün işleyişinin bir parçası olmuş, tabi kılındığı konumu kabul etmiştir. Şimdiki planı ise Yeniçeri Mustafa'yı içirtip sarhoş etmek ve o sızdığı anda Behram Ağa'yı evinden çıkartarak işleri yoluna koymaktır. Fakat işler daha da sarpa sarar, kapı tekrar çalar, bu sefer gelen gerçekten Leyla'nın kocasıdır. Behram Ağa'nın korkusu ikiye katlanırken Dilber Leyla'nın Yeniçeri geldiğindeki rahat davranışları kocasının gelişiyle bozulur. O da bir anda telaşa kapılıp Mustafa'dan saklanmasını ister. Behram Ağa dolabın içine Zorlu Mustafa öteki odaya... Ama Mustafa, Leyla'nın teklifini erkekliğine sığdıramaz. Kaçmanın kabadayılığına dokunacağını söyleyerek karşı çıkar. Her ikisi de kepaze olmaktan korksa da Leyla bir kadın olarak ahlâksız damgası yemekten çekinir. Fakat Mustafa'nın çekincesi ahlâki değil erkeklikle ilgilidir. Kaçıp saklanırsa başka bir erkeğin tahakkümüne boyun eğeceğini için hayatını anlamlı kılan tek özelliğini, erkekliğini kaybetmekten ve bu nedenle kepaze olmaktan korkar.

Dilber Leyla'nın kocası ise hikâyede üçüncü bir erkeklik sergiler. Ahmet Ağa, kırk yaşını geçkin, askeri geçmişi bulunan, uzun boylu, geniş omuzlu olsa da kibar bir adamdır. Metin bir noktada Ahmet Ağa ile Zorlu Mustafa'yı kıyas etmeye başlar. Yeniçerilerin olumsuz imajının karşısına hegemonik erkekliği temsil edecek yeni bir erkeklik koymak ister.

“O zamanlar “Osmanlı” diye işte böyle paşalılara [Ahmet Ağa kast ediliyor] ve bunların daha küçüklerine, velhâsıl inmiş binmiş, cihani gezmiş görmüş adamlara derlerdi. Bunların hemen kâffesi gayet cerî, cesur, cündî, silâhşör şeyler olup öyle Zorlu Mustafa'nın zur-ı bazusu gibi ham kuvvetlerden pek de ürkmeyenler idi. Bununla beraber yeniçeriler gibi atak, edepsiz, beyhude sefk-i dimaya meyyal terbiyesiz şeyler olmayıp hâlim, sabur, mütevazi, akil, terbiyeli şeyler idiler.” (685)

Olayların gidişatından rekabete girişeceği belli bu iki erkeklik kıyaslandığında Zorlu Mustafa dönemin sosyo-kültürel değişkenleriyle güçlü ama edepsiz bir erkek olarak görülürken ondan daha üstün olan Ahmet Ağa hem kalıplı, güçlü hem de terbiyeli olarak çizilir. Hatta dolaptan olayları seyreden Behram Ağa dahi Ahmet Ağa gibi ahlâklı, düzgün bir adamın neden ahlâksız, düzenbaz Leyla ile evlendiğini anlayamaz. Dilber

⁹⁸ R.W. Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, hzl. Özden Arıkan, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2017, s. 115.

Leyla, bu iki erkek üstünlük savaşına girişmeden kendisini aklamak istese de Ahmet Ağa'nın "karılar laf söylemez" (686) minvalinden ataerkil bir çıkış ile susturulur, söz erkeklerindir. Ahmet Ağa, yeniçeriye dışarı çıkıp, karısını boşadıktan sonra istediğini yapabileceğini söyleyerek adamı da mazur göreceğini ifade eder. Amacı, namusunu dolayısıyla da erkekliğini zedeleyen bu olaydan kendisini çıkarmak, olayın üstünü örtmektir.

"Şu dakikada ev benim evim ve şu karı benim karımdır. Evime, karımın yanına gelmiş olan bir yabancıyı dışarı çıkartmayacak olur isem gayretsiz, namussuz bir adam sayılırım. Fakat dışarıya çıktuktan ve karıyı tâtlik eyledikten sonra ne bu hane ne içindeki karı benim olmayacağından sen buraya girip kırk yıl da çıkmayacak olsan yine benim namusuma taarruz etmiş sayılmazsın. Anladın mı karındaşım!" (687)

Ahmet Ağa aldatılmış olmayı, evliliğinin bitecek olmasını hiç dert etmezcesine namusunu temiz tutmanın, erkekliğini elinde tutmanın yollarını arar. Fakat Yeniçeri Mustafa bu öneriyi kabul etmez. Onun da endişesi kendi erkekliğidir. El âleme evden kepaze bir şekilde çıkmış olup erkekçe dövüşmekten kaçmış veya diğer erkeğin merhameti ile azat edilmiş görülmeyi erkekliğine yediremez.

"Teklif vakıa yiğitçesine bir teklif ama o yiğitlik sende kalıyor. Çünkü beni buradan çıkarmış oluyorsun. Bende ise kepezelikten başka bir şey kalmıyor. Çünkü senin ettiğin tekliften dolayı korkup emre itaat etmiş oluyorum. Benim gibi bir kabadayı böyle bir teklifi kabul edebilir mi?" (687)

Mustafa'nın bu konuşmasındaki kilit sözcük aslında itaattir. Hegemonyanın kendine tanıdığı hükmetme ayrıcalığını kullanamayan erkek diğer erkekler tarafından baskılanmaya muhtaçtır. Eğer Mustafa evden çıkarsa itaat edip boyun eğmiş sayılacaktır. Gariptir ki iki erkek de işin ahlâki yönünü irdelemekten çok erkekliklerine değen kısımlar ile meşgul olup ikisi de erilliğini korumaya yönelik davranır. Namus kavramı dahi erkekliklerinin dinamikleri ile ilişkilidir. Anlatıcı iki erkek arasında geçen konuşmada tabi ki Ahmet Ağa "işî sulhen suret-i merdanede tesviye etmek" (687) istediği için onu daha uzlaşmacı ve barış yanlısı bulur. Yeniçeri Mustafa'yı ise okuyucu gözünde al aşağı etmeye çalışır. Terbiyesiz, edepsiz gibi sıfatlar sıralayarak kabadayılığının içinin boş olduğuna kanaat getirir. Hatta Ahmet Ağa'nın uzlaşmacı teklifi sahte kabadayı Mustafa'dan korkusundan değil, Leyla gibi değersiz bir kadın için kan dökmenin gereksiz olacağı içindir. Anlatıcının Leyla'ya tavrı ise daha başkadır.

“Bu iki erkek arasında teati olunan sözler Dilber Leyla’ya ne surette tesir ediyorlar idi diye düşünmeye, gönül yormaya lüzum yoktur. Aslan gibi adamların namuslarını paymal eden o esafil-i nisvanda ne yürek kalmıştır ki onun hissiyatı hakkında it’ab-ı efkâra lüzum görülsün. (687)

“Aslan gibi adamlar” ... Ahmet Ağa’ya aslan benzetmesi yapılması doğal olsa da bir iki paragraf önce terbiyesiz, edepsiz, kaldırım kabadayısı diye sövülen Yeniçeri Mustafa’nın bir anda aslan gibi adam oluşu kafaları karıştırır. Aslında bakıldığında Mustafa hiyerarşik düzende ne kadar Ahmet Ağa’nın altında yer alsa da konu bir kadınla kıyasa gelince aslan ilan edilir. Olayların tüm ahlâksızlığı sanki bir tek Leyla’nın suçuymuşçasına onun omuzlarına yığılır, erkekler ise mazur görülür. Yine de bu mazur görme erkekleri birbiri üzerinde hakimiyet kurma ve üstünlük kanıtlama düşüncesinden vazgeçirmez. İki erkek kavgaya tutuşurlar fakat çok geçmeden metnin de ideal erkeği olan Ahmet Ağa, bir sorani darbesiyle yeniçeriyi öldürür. Anlatıcı, adım adım gelişen bu cinayette Ahmet Ağa cinayete mecbur kalmış gibi bir duruma sokarak olayları yumuşatmaya çalışır. Ahmet Ağa’nın erkekliği idealdir çünkü hegemonyanın şiddet ayrıcalığını tanıdığı bu erkek sadece en zora düştüğü anda şiddete başvurmuş, erkekliğini kurtarmış ve namusunu temizlemiştir. Ahmet Ağa, Mustafa’nın yerde yatan cesedine bakıp üzülür.

“Zavallı herif! Bir kahpe uğruna gebermekten ziyade eşekçesine bir kibir ve gurur uğruna terk-i can eyledi. Fakat ah hınzır aşıfte! Asıl sebep o oldu. Ben bu dağ gibi kahramana kıyar mı idim? Hay mekkâre hay!” (690)

Ahmet Ağa, dağ gibi bir erkeğin yitip gitmesine üzülen şefkat sahibi bir adam olarak konumlandırılırken suçlu yine Leyla ilan edilir. Leyla’nın cezasını verecek hüküm sahibi ise rakibini alt etmiş erkekliğini ispatlamış kişi de yine Ahmet Ağa’dır. Leyla yalvarıp af dilese de sonu yerde yatan yeniçeriden farksız olur, kocasının kollarında can verir. Odada iki ceset, dolapta ise Behram Ağa...

Behram Ağa adamın insanlıktan çıkıp teker teker cinayet işlemesini izleyince korkusundan ne yapacağını bilemez. Odayı saran kan kokusuyla beraber iyice dehşete kapılır. Ahmet Ağa’nın çıkıp gitmesini beklemek gibi bir plan yapsa da işe yaramaz. Evin kedisi huzursuz ortamdaki etkilenip dolaba doğru miyavladıkça dikkatleri dolaba çevirdiğinde Behram Ağa’nın korktuğu başına gelir. Dolabın kapısı açılır, Ahmet Ağa ile burun buruna gelirler. Behram Ağa korkarak olayları anlatmaya tesadüfen eve nasıl girdiğini, gitmek ise de karısının tehditleri ile mecburen kaldığını açıklamaya başlar. Leyla’nın teşvikkâr davranışlarını da anlatmaktan çekinmez. Ahmet Ağa, Behram

Ağa'nın samimiyetine inanır ve onunla anlaşma yaparak yaşananların gizli kalması şartını koşar. Fakat bu şartı hapse girmekten, katil diye anılmaktan korkacağı için değil, el âleme karısı tarafından aldatılan erkek olarak rezil rüsva olacağı için ister. Hâlâ derdi biten evliliği, öldürdüğü iki insan değil, erkeklidir. Kahve ocaklarında, paşa dairelerinde erkekliliğinin dedikodusu malzemesi olmasından çekinir. Bunu güvence altında tutmak için de ilk önce Behram Ağa'ya iki rekât namaz kıldırır, Kur'ana el bastırır ve yemin ettirir. Böylece, erkekliliğin güvencesi dinin ritüelleri ile de korunmuş olur. Ahmet Ağa, Behram Ağa'nın kaybolup tesadüfen evine girdiğine inanmak için bir de onunla Kesmekaya'ya helva sohbetine gitmek, arkadaşlarının davranışlarına göre yalan söyleyip söylemediğini görmek ister. Helva sohbetine gittiklerinde durum açığa kavuşur, Behram Ağa rahat bir nefes alır.

Bu noktada, ahlâksızlığın örtük kalması durumunda kabul edilebilirliğinin tartışıldığı hikâyenin en başında söz verdiği için kızını ziller takıp oynatmaya mecbur kalan ve daha sonra dut ağacına asılarak can veren erkeğin sözünden dönmeyişini hatırlamakta fayda vardır. Hikâyenin sonunda da işler bir erkek olarak söz vermekle yoluna koyulmuş, erkeklikler kurtarılmıştır. Sonuç olarak baktığımızda, toplumsal cinsiyet rollerinde erkeğe biçilen formdan farklı bir erkeklik ortaya çıkması imkânsız olduğundan hem Behram Ağa hem Yeniçeri Mustafa hem de Ahmet Ağa erkeklik çizgilerinin içinde kalmaya çalışmış, erilliklerini sarsacak davranışlardansa yeri geldiğinde ölmeyi seçerek erkekliklerini korumayı seçmişlerdir. Özellikle Ahmet Ağa ve Yeniçeri Mustafa'nın tüm hikâye boyunca tek dertleri erkekliklerinin başkaları tarafından nasıl görüneceği olup, onlar erkekliklerini ispat için çalışmışlardır. Hikâyenin tek kadın karakteri Dilber Leyla ise sanki tüm ahlâksızlıkları tek başına işlemiş gibi bir bakışla yargılanmış, kendisi gibi sonu ölümlle biten Mustafa dahi onuruyla "kahraman" gibi ölürken Leyla bir aşüfte olarak ölmüştür. Tüm canları alan katil Ahmet Ağa ise kadını ve dostunu ortadan kaldırınca erkekliliğine geri kavuşmuştur.

2.1.13. *Ahmet Metin ve Şirzat*: Muhataba Örnek Bir Entelektüel ve Milli Erkek İnşaası

Ahmet Mithat Efendi'nin *Ahmet Metin ve Şirzat*⁹⁹ isimli eseri, aslında bir seyahat romanıdır. Romanın kahramanı Ahmet Metin, *Kavalyero Turko* adında İtalyanca bir roman bulur. Bu roman iki yüz elli yıl önce yazılmış olup anlatılanlar yaklaşık sekiz yüz yıl öncesine dayanmaktadır. Söz konusu romanın kahramanı Şirzat, Selçuklu Devleti döneminde yaşamış bir Türk asilzadeyi araması için Sicilya'ya gönderilir. Şirzat, Sicilya'da denizcilik ile ilgili bilgiler edinirken başından da birçok macera geçer. Bu maceraları okuyan Ahmet Metin, Şirzat'ın yolundan gitmek, onun yaşadığı yerleri daha iyi tanımak ister ve o da Sicilya'ya gitmeye karar verir. İşte, *Ahmet Metin ve Şirzat* böyle bir yolculuğun romanıdır.

Romanın karakterleri Ahmet Metin, Akilo ve sevgilisi üzerinden ele alınacak çalışmada ilk olarak Ahmet Metin'i Sicilya'ya gitmeye iten nedeni incelemek gereklidir. Roman boyunca entelektüel bir erkek vardır muhatap karşısında. Son derece mantıklı, meraklı, öğrenmeye ve anlatmaya hevesli bu adamın kendisini inşa ediş süreci, yetiştirilişi ile de yakından ilgilidir. Ahmet Metin, Bosnalı zengin bir ailenin tek erkek çocuğu olarak el bebek gül bebek büyüyen bir çocuktur. Babası İslam Dragoz, okumamış bir adam da olsa tahsilli olmanın değerini bildiğinden tek erkek evladının üzerine düşerek onu en iyi şekilde eğitmeye, yetiştirmeye çalışır. Muallimlerle, özel lisan hocaları ile geçer Ahmet Metin'in çocukluğu. Hem İtalyanca öğrenir hem de evdeki Rum hizmetçilerden duya duya kendi kendine Rumca'yı söker. Okul çağı geldiğinde ise Mekteb-i Sultani'ye gider, fakat hiç ders çalışmasa bile çabuk anlayıp, öğrenen bir zekâsı vardır. Okuma tutkusu da bu özelliğinin bir parçası olarak görülebilir.

Ahmet Metin, on dört, on beş yaşlarına geldiğinde ise babasını kaybeder. Baba otoritesinin yitimi ve idaresine düşen yüklü bir servetin varlığı onu Beyoğlu'nun "Aş ve nuş ve sefahat ve fuhuş âlemleri" ne itse de o, Beyoğlu'nun arsız erkeklerinden olmayı doğru bulmaz. Yirmi bir yaşına kadar hovardalık, sarhoşluk, kumarbazlık gibi her türlü âleme girip çıkar. Fakat, Ahmet Metin, dünyanın güzel, çirkin tüm yüzlerini görüp onların arasından kendine uygun olanı seçebilecek kadar olgundur. Tanzimat romanlarında babanın vefatı sonrası, Beyoğlu'nun şaşaalı dünyasına girip çıkamayan mirasyedi

⁹⁹ Ahmet Mithat Efendi, *Ahmet Metin ve Şirzat*, hzl. Fazıl Gökçek, Özlem Nemetli, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2013. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

erkeklerin aksine Ahmet Metin'in ayakları yere basmaktadır. Ahmet Metin gibi "ciddi tavırlı genci mütelevviz edebilecek şeyler" (31) kadın, kumar veya tütün değildir. Kendi kendisine konuşurken ortaya koyduğu düşünce biçimi onun düsturu gibidir ki anlatıcı da Ahmet Metin'in bu düşünce yapısına vurgu yaparak onun vücutça olduğu kadar fikirce de metin olduğunu özellikle belirtir. Anlatı, ideal erkeği yaratma çabasında olduğundan onu her olgu etrafında değerlendirmeye çalışır. Söz konusu olgulardan biri de evliliğdir. Muhatap karşısında hemen yuvasını kurup aile babası olmayı hayal eden bir erkek yoktur mesela. Ahmet Metin, aksine bu tür işlerin aceleye gelmeyeceğini savunur. Buradaki kritik nokta ise "zavallı bir kızı bedbaht etme" korkusudur. Kendi hayalleri ve emelleri varken bir kızı kendine mahkûm etmeyi doğru bulmaz. Bir erkek için evliliğin en doğru zamanı, dünyada tadını arzuladığı, hasretini çektiği hiçbir şey kalmadığına hüküm verdiği andır. Ahmet Metin de Avrupa'yı görmeden evlenmeye yanaşmak istemez. Aksi hâlde karısını yalnız bırakıp gitmek, o zavallı kızı bedbaht etmek olur şey değildir.

"Yok! Şu Avrupa'yı da bir görmeyince evlenmek olamaz. Evlendikten sonra bana bu arzu gelecek olursa karımı yalnız bırakıp gitmeliyim ki, bu da namertlik, kancıklık olur, dedi." (33)

Bu "kancıklık ve namertlik" mevzuu, romanda birçok kez üzerinde durulan, eril muhatabın kaçınması gereken en büyük iki sorundur. Ahmet Metin, korkusuz bir erkek olarak çizilirken hiçbir şeyden çekinmediği hâlde kancıklıktan ve namertlikten korkması dikkat çekicidir. Kancık, dişi hayvanlar için kullanılan bir sıfatken döne, güvenilmez erkek gibi bir anlama bürünmüştür. Olumsuz bir davranışa dişiliği niteleyen bir sıfatın yüklenmesi elbette ki erilliğin kadınlaşmasından korkan ataerkil kültürün bir uzantısıdır. Ahmet Metin'in de en çok önem verdiği konu kancıklık ve namertlik olup onun tam bir "erkek" olduğu temellendirilmek istenmiştir. Romanın daha başlarında bu uyarılarla eril muhatabının dönüşümü hedeflendiği de açıktır.

Ahmet Metin'i tanımamıza ve onu idealleştirmemize olanak sağlayan bir diğer husus ise onun para kazanma, servetini koruma konusundaki düşünceleridir. Tanzimat romanlarının babasının vefatıyla paraları yiyip bitiren erkeğinden; artık çok daha bilinçli, neyi nasıl harcayacağını bilen, hesaplı kitaplı erkeğe doğru bir gidiş gözlenmektedir. Ahmet Metin yirmili yaşlarına kadar Beyoğlu'nda kumarlarda az çok babasının servetini harcamış da olsa onun bu yoldan dönmesi geç olmaz. Paranın bu şekilde çarçur edilmesini doğru bulmayan Ahmet Metin, yine kendi kendisine sözler vererek düsturlar edinmiştir.

“Bu serveti ben kazanmadım. İtlafına da hakkım yoldur. Bahusus bir kere itlaf eder isem babam gibi yeniden servet kazanmaya kendimde hiç iktidar göremiyorum. Yalnız varidatını yer isem ancak buna hak dava edebilirim.” (32)

Para hesabına oldukça realist yaklaşan Ahmet Metin, babasından kalan mirası tüketmek yerine faydalı yollarda kullanmak ister. Roman boyunca da büyük harcamaları hovardalık, kumar gibi kötü alışkanlıkların uğruna değil de yunus balığı avcılığına başlamak, bir kotra yaptırmak, deniz yolculuğuna çıkmak gibi hayalleri için yapar ki bu durumda da yapılan harcamalar ilime ve uğraşa yönelik olduğundan muhatabın gözüne batacak bir mirasyedilik söz konusu değildir. Son derece entelektüel ve kültürlü olmasının bir sonucudur boş yere para harcamayarak kendini geliştirmek istemesi.

Bilgiye olan merakının yanı sıra, başta denizcilik olmak üzere birçok spor dalına ilgisi vardır. Adının “Metin” olması da sportif vücudu, güçlü bedeni ile uyum içindedir. Eril bedenin iktidar olması için gerekli tüm şartlar Ahmet Metin de haizdir. Çünkü erkek sporları, eril bedenin “iktidar göstergesi” olarak inşasına ve hegemonik erkekliğin yeniden üretimine önemli katkı sağlar ve sporun fizik, güç ve fiziki dayanıklılık eğitimi olarak tanımlanması, erkeklik ve kadınlık arasındaki farkların ve hangisinin daha güçlü olduğunun yeniden, yeniden üretilerek tanımlanmasına yarayan anlamları vardır.¹⁰⁰ Bu bağlamda düşünüldüğünde Ahmet Metin’in güçlü bedeni ve sportmenlik vurgusu onun hegemonik erkekliğinin işaretidir.

Ahmet Metin’in, Frenk avcılarının yalnızca bir hançer kullanarak aslan avına gidişini öğrenmesi, onun aklına Karadeniz’de yunus balığı avcılığı yapma fikrini getirir.

“Bizim kahraman bunu işitince cihanda henüz hiçbir kimsenin aklına gelmemiş olan eğlence şu Karadeniz’de yunus sayyâdlığı olduğunu düşünerek işte mücerred bu zevki de almak için İstanbul’a gelmiş idi.” (37)

Anlatıcının bu ifadeleri Ahmet Metin’in kimsenin yapmadığını yapma, ün kazanma, başarılı olma gibi merakını vurgulamaktadır. Hakikaten de Ahmet Metin, bu avcılıkta da son derece başarılı olur. Bir, bir buçuk ay süresince on beş, yirmi yunus avlar. Bu başarısı sadece Karadeniz’de de duyulmakla da kalmaz. Ahmet Metin, avcılık konusundaki maharetlerini ve resimlerini içeren Fransızca bir makale kaleme alarak Fransız gazetelerine gönderir. Tüm Avrupa, Ahmet Metin’in bu başarısından haberdar olur ve sayısız tebrikler gelir. Ahmet Metin’in Karadeniz seyahatinin ayrıntılarının uzun uzun

¹⁰⁰ Serpil Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar- Ailede Piyasada ve Sokakta Erkekler*, Metis Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2016, s. 252.

verilmesinin nedeni ise temsiliyet meselesidir. Avrupalıların gözünde sportmen, başarılı bir avcı olarak tanınan Türk erkeği Ahmet Metin, doğuyu, köklerini, Osmanlı'yı en mükemmel şekilde temsil etmiş olur.

Yetiştirilişi, aldığı eğitim, evlilik, para hesabı, mertlik konusundaki düşünceleri ve başarılarıyla son derece ideal bir erkek figürüne büründürülen Ahmet Metin'in anlatıcı tarafından üzerinde durulan son yönü ise hayattan beklentisidir. Ahmet Metin'e göre "hayattan maksat ya işlemek ya rahat etmektir." (35)

"Yalnız, rahat velev ki zevkten safadan ibaret olsun, velev ki insanın bir dediği iki olmasın, insanı mutlaka bıktırır. Çünkü miskin eder. Bıkmak, usanmak her şeyden ziyade miskinliğin cümle-i netayic-i mazarrasındandır. Ale'd-devam rahat ve tenaüm içinde bulunan insanın asabı muhtell olup, maddi manevi birçok hastalıklara düşer olur ki cümlesine birden 'meskenet' denilebilir. Miskinin de nazarında dünyanın hiçbir zevki kalmaz yalnız işlemek ise, insana hiç rahat, huzur yüzü göstermez. İnsanın işi gücü neden ibaret ise ona hasr-ı ömür ederek, binaenaleyh cihanın ahval-i sairesinden bihaber kalır." (35)

Bu noktada belirtmek gerekir ki Ahmet Metin'in hayatın maksadını saf ve işlemenin bir dengesi olarak görmesi elbette ki anlatıcı yazarın yani Ahmet Mithat Efendi'nin dünya görüşlerini yansıtır. Tüm bu karakterizasyonun, bir roman ile amaca yönelik şekilde hareket ettirildiği açıktır. Ahmet Metin herhangi bir romandan etkilenmez, onun üzerinde tesir eden roman bir sahaftan aldığı İtalyanca *Kavalyero Turko* romanıdır. Roman, XIII. yüzyılda yaşayan ve Selçuklu asilzadesi olan Şirzat'ın Akdeniz'deki maceralarını anlatmaktadır. Romanın muhtevasına baktığımızda ise Türk-İslâm kültürünün izlerini taşıyan bir dönemi anlattığı görülmektedir. Ahmet Mithat Efendi'nin özellikle Türk-İslam tarihine verdiği önem düşünüldüğünde bu romanın yazar tarafından bilinçlice seçildiğini söylemek mümkündür. Ahmet Mithat Efendi'nin öğretim aşkı milli kültür ve Türk İslam tarihi ile birleşince ortaya bir araç olarak kullanılabilen *Kavalyero Turko* romanı çıkmıştır. Bu hamlenin farkında olan anlatıcı da "Demek oluyor ki, Ahmet Metin'in hasıl eylediği şu merak bizim için dahi bir merak-ı milli hükmünü alabilir." (47) diyerek tüm eseri millilik bağlamına oturtmuştur. Bu nedenle Ahmet Metin'in görülmemiş mükemmellikte bir adam olması, köklerini, tarihini öğrenmek istemesi, kültürü, okuma merakı şaşılacak şey değildir. Orhan Okay, Ahmet Metin'in bu idealize karakteri için "Ahmet Midhat 1892'de neşrettiği bu romanının karakterini, o yıllarda Türkiye'de benzeri görülmeyen bir ilim, fen ve ahlâk kahramanı olarak düşünmüştür. Yine bu sebepten, romancının tipler kadrosu en idealize edilmiş olanıdır

diyebiliriz.”¹⁰¹ ifadelerini kullanmıştır. Ahmet Metin, Osmanlılığın şanının Müslümanlık ve Türklük’ten doğduğunu söyler. Ona göre, “Bu iki şeyin ikisinin de tarihleri cihanda hiçbir milletin hiçbir halkın tarihine kıyas kabul edemeyecek derecelerde kahramanâne ve şairânedir.” (46). İtalyan bir romanın başkahramanında bir Türk asilzadesini görmek, Ahmet Mithat Efendi’nin de milli odaklı tarih anlayışını desteklemektedir. Ahmet Midhat Efendi’nin Türk-İslam tarihlerimizin eksik kaldığını düşünerek, okurunu aydınlatmak istemesi Ahmet Metin’i salt bir seyahat romanı olmaktan çıkarmış, onu döneminin erkeklerine sunulacak, “Nasıl entelektüel bir milli erkek olunur?” un cevabını taşıyan bir gelişim kitabına döndürmüştür.

Asıl romanın olay örgüsüne ilham olan hikâyeye dönersek, Selçuklu asilzadesi Şirzat, Sicilya Arapları’nın refakatindeyken İtalyanlara esir düşmüş ve gemide Roza isimli İtalyan bir kıza âşık olmuştur. Beklenmeyen bir fırtına sonucu Şirzad ve Roza denize düştüğünde ise beraber ıssız bir adada zorlu hayat mücadelesi verirler. Birbirine âşık bu iki genci ıssız adadan kurtaranlar ise Aydınöğlü Beyliği’nin gemisi olur. Bu olay sonrası sevdiği adama kavuşan Roza, İslam dinini kabul ederek, Şirzat’ın ailesinin bulunduğu Alanya’ya göç ederler.

Ahmet Metin, bu romandan o kadar etkilenir ki Şirzat’ın gittiği her yeri görmek, onun yolunu takip etmek ister. Fakat bu amaç sadece bir karakterin peşine takılıp gitmekten fazlasıdır. Ahmet Metin, bu yolculukla beraber İstanbul’dan Sicilya’ya kadar Türk- İslam tarihinin ve Osmanlı İmparatorluğunun izlerini görmek, kendi kültürünü aynı coğrafyada birebir yaşayarak tanımak ister.

“[...]Asıl marifet dahi böyle bir eser-i kadimin silinmiş olan mahkûkatını meydana çıkarıp hem kendisi okuyabilmek hem de âleme okutmaktır... İslâm ve Türk tarihi nerelere kadar tevsi-i hudud eylediği ve Avrupa ile münasebetlerini ne derecelere getirmiş olduğu ancak bununla anlaşılır. Mesele, zahir halde hayalî bir hikâyeden ibaret ise de tasvirat-ı tarihiyesi de hayalî değil ya! İşte havi olduğu esami-i eşhasın aglebi esami-i tarihiyedendir. Esami-i mevakinin ise kâffesi esami-i coğrafiyedendir. İslâmdan Türkler’dan Osmanlılardan kaç haberdardır ki yedi, sekiz asır mukaddem kendi eslafları Avrupa halkıyla münasebetlerini bu derecelere kadar vardırırmış olsunlar? Bizim tarihlerimiz bu babta lâldirler.” (45)

Ahmet Metin, bu ulvî amaç için Meliketü'l-Bahr isimli boyu yirmi bir, eni yedi, derinliği beş metre olan büyük bir kotra yaptırır. “Henüz ne Ayvansaray’da ne de İstanbul’un sair bir mahalinde böyle bir tekne yapıldığını kimse görmemiştir.” (14) Yelkenlinin projesini kendi çizebilecek kadar donanımlı olan Ahmet Metin, bu yelkenliyi

¹⁰¹ Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi*, Dergâh Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2008, s. 456.

Ayvansaray'da Türk sanatkârlarınca millilik dairesinde inşa ettirir. Avcılık kadar denizciliğe de hâkim olan Ahmet Metin, bilgisini burada da konuşturur ve kotranın inşa sürecinde tüm ayrıntılar ile ilgilenir, gemicilerini dahi kendi seçer.

“Öyle olacak ya! Tayfalarımız dahi Türk! Aşçımız da Türk. İstitar mâni olmasa idi hizmetçi kadınları dahi Türkten alır idim. Ben neyim? Türk değil miyim? Türk olan yine Türk olana ragiptir.”
(83)

Kotranın yapımında çalışacak kişilerin Türk olmasını da özellikle ister ki milli köklerine bağlı bir erkeğin yine milletine iş kapısı açmak istemesiyle bağdaşmaktadır.

Nihayetinde kotranın tüm hazırlıkları tamamlanınca, kotra birkaç gün boyunca ziyaretçilere açılır. Gemiye gezmeye gelen Ferah ve Şeyda Efendi gibiler Ahmet Metin'le beraber bu yolculuğa katılmayı teklif ederler. Fakat Ahmet Metin, Ferah Efendi'yi evli olduğu için, Şeyda Efendi'yi ise memur olduğu için kabul etmek istemez. Çünkü toplumsal cinsiyet rollerince sürekli devam ettiği bir işi olan, evlenip çoluk çocuğa karışmış olan erkeğin karısını, düzenini bırakması, yani aile reisliğini merkez haneden yapamaması büyük bir sorundur. Ferah veya Şeyda Efendi'nin ifa etmesi gereken görevler boş bırakılmayacağı için onların deniz aşırı maceralara katılımı da teşvik edilmez. Onların aksine Hüseyin Basri seyahat etmeye daha uygun bir gençtir. Bekârdır, devamlı bir işi yoktur. Üstelik bu yolculuğa “telif ve tahrir” mesleğine girmek istediği için çıkmayı istediğini söylemesi Ahmet Metin'in oldukça ilgisini çeker. Hüseyin Basri her ne kadar gönüllülük için uygun aday olsa da işleri yüzünden bu yolculuğa çıkamayacak, onun adına yapılan odada ise Neofari konaklayacaktır.

Özenle inşa edilen bu kotranın odalarına da yakından değinmek gereklidir. Büyüklüğü ile göz dolduran kotra yatak odaları, mutfığı, kütüphanesi, hamamı ile bir hane görünümünde inşa edilmiştir. Ahmet Metin, buna dayanarak seyahate çıkmadan önce konağını kiraya verir. Döndüğünde ise bir “sahilhane” yaparak kotra ile yaz, kış Büyükdere, Tarabya, İstinye, Bebek, Beykoz, Kandilli, Kuruçeşme hatta Adalar dahil hemen her yerde geçirebileceğini düşünür. Ahmet Metin, hesabına kitabına dikkat eden bir erkektir. Ahmet Metin'in serveti korumaya yönelik fikirlerini de düşündükçe kotra için yaptığı harcamalar gereksiz değildir. Servetin çarçur edilmesine karşın mantıklı bir harcama ile ileriye dönük bir yatırım yapılmıştır.

Ahmet Metin'in maddi zekasını da gösteren Meliketü'l-Bahr'ın izleyeceği yol İzmit üzerinden Sicilya kıyılarıdır. Kotranın ilk durağı ise Kale-i Sultaniye, oradan da Pire Limanı olacaktır. Kale-i Sultaniye'ye vardıklarında Mutasarrıf Paşa Ahmet Metin'i

yemeğe davet eder. Paşa, “Bazı konsolosları da davet edeceğim. İlk Osmanlı sportmenini görsünler!” (129) diyerek Ahmet Metin’i ilk Osmanlı sportmeni olarak tanıtır. Akşamki yemeğe Fransız, Rus, İngiliz, İtalyan, Avusturya ve Yunan konsolosları eşleriyle birlikte katılırlar. Burada yine bir temsiliyet meselesi vardır. Avrupalı üst düzey yöneticilerin karşısında ilk Osmanlı sportmeni Ahmet Metin!.. Batı karşısında komik şekillerde batılılaşan, alay edilen, züppe erkeklerle karşılıklı düşünüldüğünde Ahmet Metin bir gurur kaynağıdır. Olgun, akıllı, bilgili ve yanı sıra fiziken de güçlü kuvvetli Türk erkeği imajının altı roman boyunca sürekli çizilecektir. Ahmet Metin’in gemide geçirdiği süre boyunca da sporla haşır neşir olduğu açıktır. “Riyazet-i bedeniye” için geminin toplarından güllerle yaptırıp sabah ve akşam yarım saat gülleli cimmastik antrenmanları yapar. Öğle yemeğinden önce ise yirmi okkalık ağırlıklarla yarım saatte dört bin adım yürüyerek zinde kalır. Kimi zamansa şişe ve şamandıralara tüfek atmakla vaktini geçirir. Kısacası Ahmet Metin’in sportmen erkek imajı sadece avcılıkla sınırlı kalmayıp bedensel hemen her antrenmanı kapsar şekilde programlanmıştır. İdeal erkeğe manen olgunluk, bilgi, kültür gibi tüm unsurları ekleyen Ahmet Mithat, hegemonik erkek bedeninin en güçlü imajını da yine Ahmet Metin nezdinde sunmayı amaçlamıştır.

Kadını Eğiten, Onu Kötü Yollara Saptıran Erkek: Ahmet Metin

Ahmet Metin, düşünce yapısı ile olsun fiziki yeterliliği ile olsun romanın ideal erkeğidir. Hatta Avrupalılar karşısında Türk-İslam gururunun sembolü gibidir. Fakat onun romandaki işlevi bu kadarla sınırlı kalmaz. İdeal erkek olarak çevresindeki kadınları eğitmek gibi bir görev de toplumsal cinsiyet rolleri gereğince erkeğin sorumluluğudur. Ahmet Metin’in Neofari ile hikayesinin romanın merkezine oturma nedeni de işte bu erkeklik görevinin ifasıdır.

Ahmet Metin’in bu görevi üstlendiğini pratikte ilk olarak Neofari’den önce Vasiliki’de görürüz. Vasiliki, Ahmet Metin’in annesinden evinden getirttiği ve hizmetine aldığı güzel Rum hizmetçisidir. Yolculuk boyunca da ona eşlik edecektir. Ahmet Metin’in burada dikkat ettiği nokta Vasiliki’nin tam bir Avrupalı gibi hareket etmesi ve içine girdiği Avrupai ortama rahat şekilde ayak uydurmasıdır. Bunun için Vasiliki’yi elinden geldiğince eğitmeye, ona Fransızca öğretmeye başlar. Ardından batılı, kültürlü bir kadının bilmesi gereken kadar piyano çalmayı öğretir. Tanzimat’tan beri süregelen kadını alıp eğitme motifinin bir devamı gibidir Vasiliki-Ahmet Metin ilişkisi. Vasiliki de tavrı, zekâsı, hevesi ile güzel bir öğrencilik sergiler. Hatta Neofari başta olmak üzere

gemiye gelen tüm konuklar Vasiliki'nin eğitimine, terbiyesine hayran kalırlar; bir hizmetçi olabileceğine inanmazlar. Neofari, Ahmet Metin'e âşık oldukça Vasiliki gibi bir hizmetçiyi kendine rakip olarak görmeye başlayacak, hatta kızı aradan kaldırmak adına bir kılavuzun canına kıymayı dahi göze alarak cinayet işleyecektir. Neofari'ye göre Vasiliki gibi bir kadını yanı başında tutan erkeğin onunla cinsel manada bir ilişkiden uzak olması mümkün değildir.

“Bu kadar genç, kaviyü'l-bünye adam olsun da papaz gibi bir hâlde bulunsun. Bu kabil midir? Arada mâni var Katrina, mâni var... Vasiliki ile bu adamın arasında mutlaka bir ahz ü ita vardır da herif onun için kimsenin yüzüne bakmak ihtiyacında değildir.” (412)

Neofari, bu ifadeleri ile aslında Ahmet Metin'in olması gerekenden de fazla idealleştirilmiş, mükemmel bir erkek olarak sunulduğunu gösterir gibidir. Roman boyunca gerçekten hizmetçi-efendi arasında ahlâka mugayir hiçbir hareket görülmez.

Vasiliki güzelliği, becerisi, zarafeti ile övgü topladıkça gemi mürettebatından hesap memuru Süreyya da ona karşı duygular beslemeye başlar. Süreyya, Vasiliki'yi Ahmet Metin'den kıskanıp onun Neofari ile birlikte olup aradan çekilmesini umut eder. Vasiliki de içten içe kimseye bir şey söylemese de Süreyya'nın ilgisinden hoşlanmaktadır. Fakat, Ahmet Metin'in kıza verdiği terbiye gereğince Vasiliki asla efendisine ihanet etmeyi istemez. Anlatıcı, bu terbiyenin nasıl etkili olduğunu “Efendisi uğrunda her şeyi feda edebilir. Kendi hayatını bile! Yalnız Süreyya'yı feda edemez.” (142) ifadeleri ile anlatır.

Ahmet Metin için de Vasiliki değerlidir. Hatta Vasiliki ile Neofari'yi karşılaştırdığında hizmetçisini hem daha güzel hem de daha oturaklı bulur. Vasiliki'yi yetiştiren erkek olarak Ahmet Metin, ona evlilik teklif etse de Süreyya ile aşklarını öğrenince aşkın yüceliğini bozmak istemez ve sorunsuzca aradan çekilmeyi uygun bulur. Bu iki gencin evlenmesi için maddi olarak onlara yardım edip, nasihatler vererek Vasiliki'yi artık kızı gibi görmeye başlar.

“Bu misafirimiz bulunan kadından ibret almalısın kızım! İşte gençlik ise var kibarlık, zenginlik ise var hatta ilim ve irfan ve zekâvet ve fetanet bile var ama haifane akli olmadığından ve iffetini ve ismetini muhafaza edemediğinden işte kendisini sair benat nevinden daima mahcub kalacak bir menzile-i petsiye duçar eylemiştir. Ona nispetle sen asıl şayan-ı hürmet bir kadınsın! Bu itibarı muhafaza eylemek dahi kadınlık için en büyük kahramanlıktır.” (473)

Ahmet Metin'in bu davranışı onun, muhatap gözündeki eğitici, koruyucu erkek profilini daha da güçlendirir. Bu profil Neofari üzerinde de etkili olacaktır. Fakat önce

Neofari’yi biraz daha yakından tanımak gereklidir. Neofari, aslında Ahmet Metin’in çocukluğundan tanıdığı Neofari Koçagari’dir. Şen, şuh, latif bu kadın kocasından ayrı açık bir ilişki sürdüren, âşığı kocası olarak tanıtan, zengin Moldovyalı bir kadındır. 19.yy’ın Moldovya’sına özellikle de Yaş kentine bakıldığında bir Avrupa kentinden çok doğulu bir yaşayışın hâkim olduğu görülmektedir. Köken olarak doğulu sayabileceğimiz fakat yetiştiriliş tarzı son derece Avrupai olan bu kadın, kültürüne yabancı kalacak bir eğitim görmüş, yaşayışı, terbiyesi, adetleri tamamen batılılaşmıştır. Ağabeyinin telkinleri ile Neofari daha çocukken Almancayı, Fransızca’yı öğrenmiş, annesi dahi çocuğu ile tercüman vasıtasıyla anlaşma ihtimalinden korkmuştur. Kendi kültürüne yabancılaştıkça uyum sorunları da baş göstermiştir.

“Alafranga büyüyen bir çocuğun ne hal ve tavır peyda eylemekte olduğunu köylülere ve hatta kendi validesine hiç sormayınız. Onlarca pür arsız! Yüzsüz! Edepsiz! Haşarı!.. Artık böyle bir çocuk Moldavanlara benzer mi ya? Nemçe çocuğu olmuş kalmış.” (171)

Neofari ağabeyinin yönlendirmeleri ile eğitimi için Paris’e yatılı olarak gönderilir. Burada Fransız adab-ı muaşeretine göre eğitim alır. Paris’teki tahsilini tamamlayıp istemese de memleketine dönen Neofari, zengin fakat kendisinden yaşlı Akilo ile evlenir. Bu noktada Akilo’yu da cinsiyet rollerinin sınırları arasında sıkışmış bir erkek olarak ele almak, onun erkeklik kurgularını görmek önemlidir.

Akilo, Neofari’den yaşça çok büyüktür fakat Paris’te eğitim almış olması onu Neofari’ye yakınlaştırır. Yaş’ın popülasyonu düşünüldüğünde Neofari ile en çok benzeşen kişi Akilo’dur. Akilo, Neofari’yi evliliğe ikna edebilmek için evlendiklerinde ne zaman isterse Avrupa, Amerika seyahatleri yapabileceklerini onu istediği tiyatroalara götüreceğini, kışın şehir merkezinde, yazın ise deniz hamamlarında vakit geçirteceğini söyler. Dedikleri vaat gibi altı boş söylemler değildir aslında ve karısını da gezdirtecektir. Fakat aralarında büyük bir yaş farkı vardır. Anlatıcının dahi olaya müdahil olarak “Kırkından hakikaten müteceviz bir adam. On sekiz yaşındaki kıza “evladım” mı diyecek?” (179) ifadeleri ile anlatmaya çalıştığı bu evlilik öyle veya böyle gerçekleşir. Neofari için yaşlı bir adama varmak da bir şıklıktır. Ona göre kocalar gezmiş tozmuş hayatı görmüş olmalıdır. Neofari, Akilo ile evliliğini de bu mantık üzerine kurar ve Akilo ile evlenir.

Akilo ise sözünü tutup karısını balayı için Karpat Dağlarına tatile götürür. Bu kadarla da kalmaz oradan Peşte’ye ardından Viyana’ya geçerler. Fakat Neofari’nin akli hep Fransa’da, Paris’tedir. Zaman geçtikçe Akilio’nun aşkı da Neofari’ye yetmez olur ve

Neofari, sürekli Paris'teki batılı eğlence hayatına dönmek, orada yaşamak ister. Paris'e gittiklerinde ise fazla Avrupalı davranışlarla evde verdiği partilerle Akilo'nun bir erkek olarak evlilikteki tüm otoritesini devralır. Bu evlilikte erkek pasif, boyun eğenken kadın ise gününü gün edendir. Akilo, Neofari'nin salonlarda yabancı erkeklerle vakit geçirip onlarla flörtöz bir biçimde şakalaşmasını hoş karşılamaz elbet fakat elinden gelecek hiçbir şey yoktur. Azıcık söz etse karsının onu bırakıp gitmesinden korkar. Toplumsal cinsiyet rollerince ilişkilerde ve evlilikte tek söz sahibi tahakkümün erkek olması alışageldiği için anlatıcı dahi Akilo'nun iradesiz erkekliliği ile alay etmeye başlar. "Zavallı Boğdanlı bu lüzuma nasıl katlanacak? Alafranga olmuş ise de Neofari gibi bilküllüye Fransız olamamış!" (182) ifadeleriyle aslında Akilo'nun hem bir erkek olarak nasıl çaresiz kaldığını hem de nasıl bir kültür şokunun içine düştüğünü anlatır. Neofari, Akilo'dan sıkılıp belki de çok eşli denebilecek flörtöz bir hayat yaşamayı arzular. Hatta Roza isimli kızları dahi bu evliliği kurtarmaya yetmez çünkü Neofari annelik duygusunu yaşamaktan çok Paris'te Roma'da gezmeyi isteyen bir kadındır. Bir noktada da hayatı Nikolso ile keşişir. Nikolso tıpkı Neofari gibi bir eğitim görmüş, Bükreş doğumlu olsa da Fransız terbiyesi ile büyümüş bir gençtir. Tabi Neofari'de görülen kimliksizle bağdaştırabilecek ahlâki sorunlar Nikolso için de geçerlidir. Anlatıcı Nikolso'nun çapkınlığından bahsederek aslında Neofari, Nikolso ilişkisine dair sinyaller verir. Nikolso yakışıklı, gayet hoppa, çapkın ve kendini beğenmiş bir erkektir. Git gide Neofari ve Nikolso arasında yakınlaşmalar başlar. Akilo karısının başka erkeklerle içli dışlı olduğunun farkındadır fakat onları yalnız bırakmamaya çalışmaktan başka fiilen yaptığı bir eylem yoktur. Karısının batılılığı, kültürü, eğitimi, parası altında ezilen bir erkektir Akilo. Neofari ile Nikolso sandal gezintileri planlayıp, ava çıkıp, ata bindikçe sürekli onlarla olmaya çalışır. Akilo'nun bilgisi olmadığı bu gibi faaliyetlerde can hıraş çaba göstermesi ne yazık ki çaresizliğini daha da ortaya koyar.

"Ekseriya attan düşüyor idi. Attığı tüfeklerin taneleri ağlebi boşa gidiyor idi. Sandalda küreğe otursa on dakikada yorulup kan terlere batıyor idi. Her haliyle her hareketiyle herkesi kendisine güldürüyor idi. Hele karısını! Hele bilhassa Nikolso'yu!" (189)

Anlatıcının gözünde erkeklik iradesini kaybetmiş, karısını başka erkeklerden koruyamayan ve bu nedenle gülünç durumlara düşen bir erkek vardır. Tek rakibi Nikolso da değildir, Neofari'nin etrafı alt tabakadan birçok erkekle çevrilmiştir. Hatta bu durumu gören Fransa'nın kibar aileleri artık onların evine gelmeyi bırakmış, durumdan onlar dahi rahatsız olduklarını göstermişlerdir.

İnişler, çıkışlarla yürüyen evlilikte, Akilo kışın gelmesiyle beraber daha fazla karısının gözetmenliğini yapamaz ve Yaş'a, mahsullerle ilgilenmeye döner; Neofari ise Paris'te kalır. Evlilikleri artık sadece kâğıt üstünde devam ediyor gibidir. Neofari kocasının yokluğunda Nikolso ile ilişkisini yürütmeye devam eder. Hatta artık Nikolso toplum içinde onun kocası rolünü oynamaya başlar. Nikolso'nun tüm servetini harcıyıp beş parasız kalmasıyla ikilinin ilişkisi iyice bir çıkar ilişkisine döner. Neofari, arzuladığı batılı hayata, ona karışmayan genç yakışıklı ve parizyen bir kocaya sahiptir, Nikolso ise gününü gün edebileceği bir zenginliğe... Akilo, bu ilişkide ataerkil güçlerin kendisine sunduğu idareyi elinde tutamayan, pasif, ezilen erkekliği ile dalga geçilen bir zavallıya dönüşür.

Neofari artık Nikolso ile karı-koca hayatı yaşamaktadır. Birlikte tıpkı Ahmet Metin gibi uzun bir deniz seyahati yapmak için Valesko adında bir tekne kiralarlar. Pire'ye Ahmet Metin'in geldiğini ise gazetelerden öğrenirler. Ahmet Metin'in sportmenliğinden sonra kotrası da basın ilgisine mazhar olmuştur. Ahmet Metin git gide Avrupalıların hayran kaldığı bir erkek figürüne dönüşür. Neofari de şanı kendisinden önce gelen bu Türk erkeğini daha yakından tanımak için Ahmet Metin'in kotrasına bir vizite yollar. Ahmet Metin davete icap ederek onlara Şirzat'ın izinden gitmekten ve Türk tarihini aydınlatmayı amaçladığı rotasından bahseder. Neofari, bu kültürlü, bilgili, güçlü erkeğin maceracı tavrından oldukça etkilenir. Ahmet Metin ile sohbet ettikçe onunla birlikte seyahat etmeyi ister. Hatta açık açık kendini davet ettirmeye çalışır. Nikolso ise o kadar hevesli değildir. Ahmet Metin'in sözünü ettiği romanın Sicilya'daki Araplar ve Türkler ile ilgili olduğunu öğrenince Ahmet Metin'e: "Arapların Türklerin İtalya'yı cenubide ne işleri var? Bunlar bir romancının hayalinden ibaret iseler de bir ciddi adam o hayalâtın âsârını aramaya gider mi?" (150) diye sorar. Ahmet Metin bunun üzerine Türklüğün kökenlerinin aslında Hazret-i Nuh'a kadar vardığını anlatır. Bu ilk karşılaşmanın ardından Neofari'nin Ahmet Metin'e bakışı romanın atardamarıdır.

"Bir yabancı Osmanlı ama bak herif ne malumat sahibi adam! Yalnız Paris'te Fransız lisanını Fransız maişetini öğrenmek güzel giyinip kuşanmak, güzel söz söylemek bir erkek için, ziyet olamaz. Erkeğin en büyük ziyeti maâriften sanayiden her türlü hünelerden nisâbıdır!" (152)

Artık, giysiden öteye geçemeyen sözde batılı erkeklerin komik romanları yoktur. Neofari gibi zor beğenen, Avrupalı olmasa da aldığı eğitimle batılı sayılabilecek zengin bir kadının iltifatları ile Türk erkeği övülür. İdeal erkek, bilgili Türk erkeği iken karşısında "ilim züğürdü" Nikolso'nun olması okuyucunun gözündeki ikili zıtlığı daha

da ortaya koyar. Her ne kadar Nikolso Ahmet Metin'i kısıksansa ve gerçekte karı-koca olmadıklarını açık etme tehlikesi sezse de Neofari'nin ısrarları sonucu onlar da bu yolculuğu dahil olurlar. Ancak Valesko teknesi daha sonradan ortaya çıkacak olan bir hamle ile Nikolso tarafından ateşe verildiği için Neofari ile Nikolso, Ahmet Metin'in gemisine sığınır ve Ahmet Metin'e yolculuğunda eşlik ederler. Ahmet Metin ile Neofari, seyahat boyunca tarih, coğrafya, mitoloji, güzel sanatlar gibi birçok konu üzerine sohbetler ederler. Ahmet Mithat'ın istitrat kullanarak bilgiler verdiği bu pasajlar sadece muhatabına bilgi aktarmayı hedeflemez, ayrıca bilgisi ve görgüsü ile en terbiyesiz, en şuh kadını bile kendisine hayran bıraktıran Ahmet Metin'in ideal erkekliğinin ispatına dönüşürler.

Yolculuk esnasında Ahmet Metin, gittikleri her yerin savaşlarından, tarihinden, coğrafyasından, kültüründen, mitolojisinden bilgiler verir. Romanın sayfa sayısı olarak büyük bir kısmını oluşturan bu kısımlar Ahmet Midhat Efendi'nin bir Osmanlı aydınının nasıl olması, neler bilmesi gerektiğine dair görüşleridir. Fakat bu kullanımlar sadece bilgi aktarımı için yer alan ansiklopedi maddeleri gibi değildirler. Bu istitratlardan önemli bir yer tutan tarihi ve mitolojik hikâyeler, romanın gidişatını değiştireceklerdir. Ahmet Metin, bilgisi, kültürü, olgunluğu ile Neofari 'yi kendine âşık etmekle kalmaz aslında yol boyunca anlattığı hikayelerle ona doğru yolu gösterir. Neofari, bahsedildiği üzere toplumuna, kültürüne yabancı, yanlış bir batılılaşma evresinden geçmiş, terbiyesi ve ahlâkı problemlili, kocası olduğu hâlde âşığıyla gezilere çıkan, çocuğuna bir anne olarak yeterli ilgiyi göstermeyen sadece eğlenmeyi isteyen bir kadındır. Onu yola sokacak nasihatler ise Ahmet Metin'in anlattığı hikayeler sayesinde olur. Özellikle mitoloji bağlamındaki hikâyeler, Neofari'nin hayatıyla özdeşleşmekte ve ona ders çıkarması için bir kapı aralamaktadır. Venüs, mitoloji dünyasının şuh kadınıdır. Hatta anlatıcı, Venüs'ü Jüpiter ve Merkür'le olan münasebetleri nedeniyle "aşuften" olarak niteler. Afrodit ise kocasını başka erkeklerle aldatır. Bir bakıma Neofari de Venüs veya Afrodit'ten farksızdır. Afrodit, sarhoş Bakkhos ile ilişkiye girip ondan iki oğlu olur. O gün herkes sızincaya kadar içer, sarhoş olur. Fuhuş kol gezer, kötülüklerin ardı arkası kesilmez. Afrodit'in tek aşığı Bakkhos da değildir. Truva prensleri Ankhises ile olan ilişkisinden de bir prens doğurur. Prens Aineias, aşka düşkünlüğünü annesinden alırken babasından namus, din, kahramanlık gibi öğretileri alır ve sonunda da hükümdar olur. Ahmet Metin'in anlattığı bu hikâye Neofari'ye tutulan bir ayna gibidir.

“Şu hayal ile de bu hikmet tahayyül ve tefekkür edilmiştir ki heva ve sevda eğer mukabilinde Anşiz gibi bir kahraman bulunur ise netayic-i memduha intac edebilecek ihsas-ı memduhadan olmak hükmünü alabilir. Fakat mukabilinde Baküs gibi bir sarhoş Merkür gibi bir hırsız bulunur ise yine bunlara münasip bir suret alır.” (316)

Anlatıcı, aşkın ancak kahraman ve namuslu erkeklerle yaşandığında doğru olacağını, sarhoş, hırsız, ahlâksız kişilerin çevresindekileri de kötü sona sürükleyeceğini vurgular. Aslında bu çıkarım Neofari'nin hikâyeden kendine biçtiği bir kıssadan hisse gibidir. Gemi yolculuğu devam ettikçe Ahmet Metin, bu minvaldeki hikayelerini anlatır durur. Konu, Venüs'ün Mars'la birlikteliğinden doğan Harmonia ile Amor'a geldiğinde ise burada evliliğin meyvesi çocuk üzerine vurgu yapılır. Böylece Neofari'nin annelik duygusu ortaya çıkarılmaya çalışılır. Ahmet Metin'in anlattıklarından yola çıkıldığında Venüs'ün Neofari ile başka bir ortak noktası da her aşığıyla gönül eğlendiren bu kadınların gerçek bir bela-yı aşka tutulmasıdır ki, Neofari kocasını sadece Nikolso ile değil birçok erkekle aldatmış fakat bir noktada da Ahmet Metin'den karşılık beklemiştir. Neofari ile Ahmet Metin'in roman boyunca fiziksel bir teması, cinsel bir ilişkisi yoktur lakin Ahmet Metin ile Neofari'nin kurduğu ilişki Neofari'nin “katı kalbini yumuşatacaktır.” Yolculuk boyunca hikayelerden kıssalar çıkardıkça Neofari hayatı hakkında bir iç hesaplaşma içine girer. Ahmet Metin ile tanışmasının ardından Nikolso ile ilişkisini gözden geçirdikçe nasıl böyle bir adamla beraber olduğuna inanamaz.

“Öyle ya! Neofari gibi hiçbir şeye ihtiyacı olmayan bir şuhmeşrebin bir adamı cidden sevmesi için de o adamı sair bilcümle insanlara faik bulması lazım gelip hâlbuki şimdi Ahmet Metin'e kıyasen Nikolso'yu alalede adamlardan bile gereği gibi aşağı bulmaya başlamış idi.” (347)

Bu kıyaslamalarla beraber Nikolso gözden düştükçe Ahmet Metin muhatabın gözünde idealliği yakalar. Osmanlı erkeğinin fevkaladeliği Neofari'nin ağzından vurgulanır.

“Bu genç Osmanlı hakikaten fevkalade bir adamdır. Vukuf ve malumatına ve her hal ve şanındaki terbiyesine, nezaketine nazaran bu adama “Osmanlı” ve “Türk” ve “Müslüman” demeye insanın dili varmayacağı geliyor. Zira şimdiye kadar almış olduğumuz malumata göre zihinlerimiz bu isimleri barbar, cahil, zalim gibi sıfatlar ile müteradiftir diye telakkiye meyl etmiş idi. Bu adam en fazıl Avrupalılar gibi birşey! Bir mükemmel Avrupalıdan bir farkı var ise o da yalnız iffet fevkâlâdesinden ibarettir.” (346)

Ahmet Metin farkında veya değil bir şekilde Neofari'yi yetiştirmiş onu olgun bir kadın hâline getirmiştir. Bu yönüyle de Avrupalılardan dahi üstün bir erkeklik sergilemiştir. İyi-kötü, yanlış-doğru gibi olguların ayırdına varan Neofari'nin kurtarıcısı gibidir Ahmet Metin. Nikolso'nun kendi gemilerini yakıp ardından mücevherleri çaldığı

ortaya çıkınca Ahmet Metin, Neofari ve Nikolso hakkındaki gerçekleri öğrenir fakat kurtarıcı imajını elinden bırakmayarak Neofari'ye merhamet gösterir. Onu kovmak yerine Nikolso'nun yaptıklarından mesul olmadığını söyler. Cinayet konusunu da bilmediğinden seyahate onunla devam etmekten memnun olacağını da belirtir. Fakat Ahmet Metin, Neofari'ye duyduğu hayranlığı, saygınlığı tamamiyle yitirmiştir.

Yolculuğun son durağına doğru Neofari ise hatalarının farkına varmış, hikayelerdeki kötü insanların sonunu gördükçe hayatında yeni ve temiz bir sayfa açmak istemiştir.

“Korfu'ya vardığımız zaman bir Avusturya posta vapuruyla Triyeste'ye çıkıp oradan doğruca kızıma gideyim ve kızımı da birlikte alıp babasının yanına avdet edeyim. Biçare adamcağız hakkında şimdiye kadar etmiş olduğum fenalıklardan dolayı affımı istirham eyleyim... Bade önümüzdeki mevsim seyahate kadar hep kendi iradesine tevfik-i muamele ederek yaşayıp cezayir-i bahr-i sefid seyahatini icra edeceğiniz zamandan evvel kocam ile beraber İstanbul'a geleyim. Siz Meliketü'l-Bahr'e râkib olduğunuz halde biz dahi bir güzel tenezzüh vapuru isticar edelim de ufak bir filo teşkil eyleyerek bu seyahati dahi birlikte icra eyleyelim.” (740-741)

Eşi ve kızına geri dönmeye karar veren Neofari nihayetinde sonu ölümle bitse de hayatına çeki düzen vermiştir. Bu çekidüzenin mimarı şüphesiz Türk-İslam kültürünün temsilcisi olan entelektüel erkek Ahmet Metin'dir. Neofari, aldığı eğitimin sorunları nedeniyle ahlâksız yollara düşse de Ahmet Metin'in ona yol göstericiliği sayesinde kurtulmuş ve doğruyu bulmuştur. Bu roman vesilesiyle de örnek bir erkeklik sergilenip erkek okuyucuyu olaylardan ders çıkararak Ahmet Metin'i takip etmesi ona benzeyerek ideal bir erkeğe dönüşmesi hedeflenmiştir.

2.1.14. Emanetçi Sıtkı: Duyarlı Bir Erkek

Ahmet Mithat Efendi'nin 1893 tarihli “Emanetçi Sıtkı”¹⁰² adlı eserinde ise evlenmeyi istemeyen, başka bir erkeğin hikâyesi anlatılır. Yine evliliğin merkezde olduğu bu hikâyede Tanzimat sonrası modern evlilik pratiğinin giderek kamusallaşması ve evliliğin kadın-erkek ilişkilerini düzenleme aracı olarak görülmesi etkili olmuştur. Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi* adlı kitabında evliliğin antik Yunan ve Roma'da kamu güçlerinin müdahalesinden uzak olduğunu, fakat daha sonra yavaş yavaş kamusallaşarak hukuksal ve statüye ilişkin bir sisteme dönüştüğünü anlatır.¹⁰³ Evli erkek ile bekâr erkek

¹⁰² Ahmet Mithat Efendi, *Letaif-i Rivayat*, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 733. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

¹⁰³ Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, 9. Baskı, İstanbul 2018, s. 358.

arasında yapılan bir statü karşılaştırması evli olanı öne çıkardığı gibi diğerini ötekileştirerek onun erkekliğini tehlikeli bir alana iter. *Emanetçi Sıtkı*'da da Sıtkı, ahlâkıyla mükemmel bir insan, ideal bir erkek olarak çizilirken konu evliliğe geldiğinde bekâr olması büyük sorun yaratır.

“Emanetçi Sıtkı Efendinin yalnız bir kusuru var idi. Malûm a, kusursuz insan olamaz. Kusurdan münezzehten yalnız bir Allah olabilir. O kusur ise bu adamın bekârlık ihtiyar etmiş olmasından ibaret idi. Evvel dahi haber verdik ya, konak, daire, debdebe hepsi mükemmel. Yalnız konak içinde bir sahabe eksik. Kaffesi mükemmel ama içinde bir kuş yok.” (737)

Anlatıcıya göre bekâr kalmak bir erkeklik kusurudur. İstanbul ile taşrular arasında iletişimi sağlayan, gerektiğinde para transferinden sorumlu emanetçi adamlardan olan Sıtkı, hâli vakti yerinde, bir ev, bir dükkâna sahip, kırk yaşlarında, mükemmel ahlâklı bir adam olsa da Sıtkı'nın evliliğe yanaşmaması eleştirilir.

“Evet, Sıtkı'nın şu hikmetlerini beğenmezsiniz. Biz dahi beğenmeyiz. Teehhül insan için bir safa değil bir vazifedir. Bir teehtül nasıl ki bizim vücudumuza vesile olmuş ise bizim teehtülümüzün dahi sair vücutlara vesile-i husul olması mukteza-yı beşeriyedendir. Bizce gayr-i müteehhil bir adam mutlaka nakıstır.” (738)

Foucault'nun da bahsettiği gibi başlarda Antik Yunan ve Roma'da tarafların niyetine bağlı, duygusal ilişkiler evlilik çerçevesindeyken, bu pratiğin kamusallaşmasıyla evlilik “yurttaşlığa ilişkin” bir şekle dönüşür.¹⁰⁴ Anlatıcı erkeğin kadınla olan ilişkisini bir eğlence aracı değil bir insanlık -belki de vatandaşlık demek daha doğru olur- görevi olarak tanımlar ve ona göre kırk yaşına gelmesine rağmen, insanlık vazifesini yerine getirmemiş, evlenmemiş erkek kusurludur. Fakat evlenmeyi reddeden Sıtkı'nın hovarda olmadığı vurgulanır. Yani tek bir kadına bağlılık yemini edip diğer güzellerden mahrum kalmak gibi bir derdi yoktur. Hatta anlatıcı “ne erkekten ne kadından hiçbir taalluku, münasebeti olma[dığını]” (737) da ekler. Böylece, Sıtkı'nın evliliği reddetmesinin altında yatabilecek homoseksüel bir nedenin önü kapatılmış olur. Sıtkı'nın, bir önceki “Bekârlık Sultanlık Mıdır?” adlı hikâyedeki Süruri Efendi gibi evlilik sorumluluklarından kaçan, bekârlığı safa zanneden bir anlayışı da yoktur. Onun evliliği reddetmesindeki problem bir aşk hikâyesine dayanmaktadır. Etrafindakilerce evlilik konusunda sıkıştırılan ve hep kaçamak cevaplar veren Sıtkı Efendi, toplum baskısından kurtulamayacağını anlayınca bu sırrını anlatmaya karar verir.

¹⁰⁴ A.g.e. s., 354

Sıtkı Efendi, anne babası ölünce iyiliksever ve zengin biri olan Dimyatizade tarafından evlatlık alınmıştır. Aile, Sıtkı'yı kendi oğulları gibi severek büyütmüş, Sıtkı on bir yaşlarına geldiğinde ise Rıza'yı evlat edinmişlerdir. Bir de ailenin öz kızı Ayşe Şeref Hanım vardır. Bu üçünün çocuklukları beraber geçer. Her ne kadar kardeş gibi olsalar da Dimyatizade'nin, Sıtkı'yı damat olarak alma gibi planları vardır. Fakat Dimyatizade'nin eşi bu fikre pek de sıcak bakmaz. Konağı, ölümlerinden sonra “yabanın ne idüğü belirsiz bir yetimi”ne (739) bırakmak istemez ve koca adayı olarak kızına Sıtkı'yı değil, Rıza'yı seçer. Rıza da tabii boş durmaz, Ayşe Hanım ile git gide yakınlaşır. Sıtkı ise Ayşe Hanım'ın ahlâkına bir zarar gelmesinden çekinerek daha temkinli ilerler fakat bir erkek olarak da evlenmeyi arzuladığı kadını eğitmeyi hedefler.

“Çocukluk bu ya! Ben hayali büyütmeye başladım. Aramızda yaşça bir büyük fark olmadığından tutturarak kendimi Dimyatizade'ye damat ettirdim. Fakat bunun için zevce-i müstakbelemin talim ve terbiyesinde bir kat daha itinalı davranmak lâzım geldi. Ayşe Hanım'a ne öğretir isem kendi faydam için öğreteceğimi ve ne terbiye verir isem kendi bahtiyarlığım için vereceğimi der-piş ederek ona göre çalışmaya başladım.” (740)

Tanzimat döneminin temsil ettiği erkek kimlikliğinin vazgeçilmez parçası kadını eğiten olmaktır. Kadının kendi çıkarlarına hizmet etmesi için eğiterek ideal eş ve anne konumuna getirecek güce muktedir kişi kocanın kendisidir. Patriarkal bir cinsiyet düzeni içinde erkek üstün konumda olduğundan eğitime görevi ondadır. Sıtkı da daha on üç, on dört yaşlarındayken içselleştirdiği bu fikirleri eyleme dökmeye başlar, Ayşe Şeref Hanım'ı eğitmeyi kendine bir görev bilir. Bir erkek olarak Rıza'yı da rakip gördüğü için Rıza ile Ayşe Hanım'ın yakınlaşmalarını tehlikeli bulur. Sıtkı'nın yaklaşma amacı eğitimken, Rıza'nın odaklandığı konular başkadır. Rıza, Ayşe Hanım'a “kadınlığa ve gönül ihtisasına dair” mevzu bahisler açtıkça Sıtkı, müstakbel eşinin ahlâkının bozulacağını düşündüğünden aralarındaki münasebeti engellemeye uğraşır fakat başarılı olamaz. Hatta üçüncü kişi olarak aradan çıkması için evlendirilmeye çalışılır. Gönülü Ayşe'de olan Sıtkı Efendi, evlenmeyi reddetse de Dimyatizade'ye zorluk çıkarmamak adına konaktan ayrılır, kendi evine çıkar.

Ayşe Hanım'ın kendisi yerine Rıza'yı seçmesini de haklı bulur. Sıtkı, seyrek sakalları, büyük ağız ve burnuna kıyasla küçük gözleri, esmer teni ile kadınların pek de dikkatini çekecek biri değildir. Orta boyu, zayıf ve nahif vücudu ile hegemon bir erkek görüntüsünden fersah fersah uzaktır. Rıza'nın yakışıklılığı ise hem Sıtkı hem de diğer herkes tarafından kabul edilmiştir. İkili zıtlıklarla tasvir edilen bu iki erkeğin, bedenleri ile girdikleri kıyasta Rıza her ne kadar dolandırıcı, hovarda, kumar düşkün olup Sıtkı

ahlâk timsali olsa da kazanan bellidir. Rıza'nın bedeni galip gelir çünkü "beden hegemonik erkeklik inşasının önemli bir paçasıdır, bedenler tekrar eden benlik atıflarımızı ve dolayısıyla birinin erkek veya kadın, erkeksi veya kadınsı, heteroseksüel veya eşcinsel vb. olarak kimliğini etkiler."¹⁰⁵ Sıtkı'nın bedeni her ne kadar cinsiyet olarak erkeği gösterse de yeteri kadar erkeksi değildir. Kendi de bunun farkında olduğu için rakibinin seçilmesini haklı bulur. Fakat metinde erkeğin bu kadar yakışıklı olması da olumlanan bir özellik olarak sunulmaz.

"Evet! Fevkalâde güzellik min-cihetin erkekler için iyilik ise de min-cihetin de fenalıktır. [...] Ya cemalinden dolayı her macera-yı sevda-perdazide muvaffak olan erkek için? O halde şüphe etmeyiniz ki cemal bir nekbet olur. Kocasını güzel olan kadının hukuk-ı zevciyesi daima tehlikededir. Ona nispetle kocasını çirkin olan kadın daha ziyade emin olabilir." (744)

Anlatıcıya göre, erkeğin yakışıklılığı hovardalığa yol açabileceği gibi çirkin bir kocayla evli kadın erkeğinin peşinde koşmak zorunda kalmaz. Rıza işte bu yakışıklı erkeklerden olup Ayşe Hanım'ın başına dert olur. Evlilikte cicim ayları bitince Rıza soluğu zevk ü sefa gecelerinde, kumarda, hovardalıkta alır. Ayşe Hanım'ın ise bunlara itirazı yoktur. Hatta "gençtir yapar" minvalinden bir yaklaşımla gönül eğlendirmelere ses etmez. Patriarkal düzenin içinde sesi bastırılmış sıradan bir kadındır Ayşe Hanım. Kocasıyla küskünlükleri artıkça barış çubuğunu da kendisi uzatır olur. Rıza'yı yanında tutmak için açıkça birkaç yüz altın vermeyi göze alır. İşin içine maddiyat girdikçe Rıza-Sıtkı karşılaştırması da yeniden başlar. Rıza hem aşikâr biçimde karısından para sızdıran, hem eldeki elmasları, kıymetli kitapları, mushafları satıp parasını kumarda çarçur eden bir erkeğe dönüşür. Sıtkı Efendi ise rakibinin karşısında lakabından mütevelli bir emanetçi olarak dünyanın en güvenli adamı olarak yükselmeye başlar. Hatta Ayşe Hanım ve annesine yardım eli uzatan da kendisi olur. Fakat Ayşe Hanım'ın validesi bu yardımı kibrinden kabul etmez. Hâl böyle olunca Ayşe Hanımlar elde avuçta ne varsa kaybetmeye başlarlar, maalesef konak elden gider. Rıza'nın çapkınlıkları artık katlanılmaz boyuta geldiğinde bir erkek olarak savunması da hazırdır. Ayşe'nin "bir gül gibi birkaç kere koklandıktan sonra solduğunu" (746-747) ifade ederek kadınlara meyline kılıf uydurmaya çalışır. Erkeğin cinsel ihtiyaçlarını karşılayacak onu her an tatmin edecek genç, güzel, taze kadın arayışının bir söylemidir bu. Anlatıcı Rıza'nın utanması arlanması

¹⁰⁵ James W. Messerschmidt, *Hegemonik Erkeklik Formülasyonu, Yeniden Formülasyon ve Genişletme*, ed., Çimen Günay Erkol, Nurseli Yeşim Sünbuloğlu, çev. Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İnisiyatifi, Özyeğin Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2019, s. 216.

yok derken düşünülmesi gereken şey, ataerkil kültürdeki erkeklerin zaten cinselliklerini utanılacak bir pratikten ziyade gurur kaynağı olarak görmelidir.

Rıza'nın vefatı sonrası Ayşe Hanım kurtulmuş gibi gözüксе de maddi sorunlar git gide artar. Ana kız temizlik işlerine, el oylarına başlarlar. Sıtkı Efendi, koruyucu erkek kimliği ile onu büyüten aileye kol kanat germek ister. İkinci kez yardım teklifi ile karşılarna gelir ama sonuç aynıdır. Ayşe Hanım'ın annesi bu yardımı da geri çevirir. Zamanında Sıtkı'yı sahiplenip ona kendi oğlu gibi bakan bir ailenin, evlâtlığından gelen bu yardımları reddedişi de gariptir. Aslında bu reddetmeler metinde sağlam bir nedene oturtulmaz. Sadece hanımefendinin kibri ile açıklanmaya çalışır. Fakat başka bir erkeğin boyunduruğu altına girip, maddi olarak erkeğe bağımlı hâle gelmek yerine dört kolla çalışmayı seçen hanımefendi belki bilinçli belki bilinç dışı eril tahakküme bir başkaldırı sergiler. Nitekim hanımefendi ölene kadar ana kız sadece kendi emekleri ile geçinirler. Zaman zaman Ayşe Hanım'ın talipleri çıksa ve annesi onu ikinciye baş göz etmek istese de Ayşe evlenmeyi istemez. Ayşe'nin “Artık koca kahrı çekemeyeceğim. Yaşım otuza vardı. Bundan sonra kocayı ne yapacak imişim. Kimsenin matemi için değil kendi rahatım için kocaya varmayacağım.” (750) sözleri de yine feminist bir duruşa göz kırpar gibidir. Fakat annesinin vefatı sonra Sıtkı'ya yazdığı mektupla bu feminist tavır tamamen silinir.

“Vakıa şimdiye kadar her emelinizi, her arzunuzu, her hizmetinizi reddederek gönlünüzü kırmış olduğumuzdan ve bizlere ne kadar dargın olsanız haklı görüleceğinizden size bu ricayı etmeye dilim varamaz ise de erkek hem de fezail-i merdaneye tamamen malik olan erkek kısmı bizim gibi saçı uzun aklı kısa bir mahlûk ile uzun uzadıya kin güdecek kadar dargın olmayı mertlik şanına muvafık bulamayacaklarından eğer kusurumuz af buyurulur ise [...]“(751)

Bu ifadelerle başlayan mektup, ataerkinin üretimine katkıda bulunan bir kadının sesidir. Sıtkı Bey'den bir ricada bulunurken dahi onun erkekliğini överek, erkek cinsiyeti karşısında kadını hiyerarşik olarak alt bir konuma yerleştirir. Bu düşüncenin temelinde toplumsal cinsiyet kodları ile öğretilmiş ve içselleştirilmiş kadınlık pratikleri yatar. Sıtkı Efendi, Rıza ile giriştiği üstünlük mücadelesinde aldığı ilk yenilgi sonrası ahlâkıyla üstün erkekliğini sergilemekten vazgeçmemiş, ardından Ayşe Hanımlara yardım eli uzatarak git gide erkekliğini ispata başlamıştır. Bu sürecin son noktası ise işte bu mektup olur. Ayşe Hanım'ın övgüleri ile erkekliği artık tasdiklenen Sıtkı için metinde mutlu sona çıkacak bir kapı aralanmış olur.

Sarı Mustafa vasıtasıyla Ayşe Hanım ile mektuplaşmaya başlayan Sıtkı Efendi, metinde erkek gücünü geri kazandıkça Ayşe Hanım ile aralarındaki muhabbet de güçlenir. İlk mektuplardaki “ağabey” ifadeleri yavaş yavaş kalkar, mektuplar âşıkane bir

şekle bürünür. Şimdiye kadar asla bir kadınla evlenmeyip sâdıklığını da göstermiş olan Sıtkı Efendi artık ideal bir koca adaydır. Ayşe Hanım, belki de zamanın adetlerine ters düşecek bir hamle ile ortada erkek tarafından gelmiş bir evlilik teklifi yokken kendisi bu teklifi yapmaya kalkışır, “Erkeğin şanıyla” (760) tevazu gösteren Sıtkı Efendi’nin ayaklarına kapanmak ister. Sonunda ise yine gelenek ve göreneklere bağlı kalınarak Sıtkı Efendi, Gülfem Kalfayı görücü olarak Ayşe Hanım’ın evine yollar, böylece Sıtkı ile Ayşe Hanım evlenirler.

Sıtkı Efendi duyarlı bir erkek olarak konağıyla, aldığı takılarla Ayşe Hanım’ı mutlu etmesini bilir. Sıtkı’nın karısına hediye ettiği bu takılar aslında Ayşe Hanım’ın kendi takıları olup Rıza’nın hovardalıkları yüzünden satılan takılardır. Çeyizler ise Ayşe Hanım ile annesinin el emekleri olup Sıtkı bu oyaları ederinden yüksek fiyatlara satın alan kişidir.

“Müteveffa Rıza Bey gibi bir koca elinde insanlar ve erkekler hakkında bittabi pek fena bir fikir peyda eylemiş bulunan Ayşe Şeref Hanım şu ahval meyanında nihayet bir de insan mostrası görerek yalnız Sıtkı Efendi’ye değil insanlığa, erkeklige de yeniden bir meftuniyet peyda eyliyor idi.” (764)

Sıtkı Efendi, sadece erkeğini kazanmakla kalmamış tüm erkeklik idealinin bir sembolü hâline getirilmiştir. Ahlaklı, sâdik, duyarlı erkek Sıtkı Efendi hayatındaki en önemli vazifeyi, insanlık vazifesini de yerine getirerek evlenmiş, tüm kusurlarından arınarak metnin sonunda “kahramanlar mertebesine” (761) konularak ödüllendirilmiştir.

2.1.15. *Taaffüf*: Üst Akıl Erkeğin Kadını Olgunlaştırması

*Taaffüf*¹⁰⁶ Ahmet Mithat Efendi’nin 1895 tarihli, dönemin kadın-erkek ilişkilerini ele aldığı romanıdır. Tanzimat’ın ilanı sonrası değişmeye başlayan kültürün bir uzantısı olarak yeni bir aile modelinin ortaya çıkmaya başladığı tarihlere tekabül eden bu eser, adından mütevellit aile kurumunu iffet olgusu üzerinden işler.

Romanda aldatılma ile karşı karşıya kalabilecek bir erkeğin dinî ve kültürel normların dışında tepkiler vermesi ile farklı bir erkeğin ortaya çıkışı söz konusudur. Romanın asıl odaklandığı karakter ise Sâniha’dır. Sâniha’nın kocasını aldatmaya

¹⁰⁶ Ahmet Mithat Efendi, *Cinli Han, Taaffüf, Gönüllü*, hzl. Necat Birinci, Ali Şükrü Çoruk, Erol Ülgen, Türk Dil Kurumları Yayınları, Ankara 2000, s. 71. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

teşebbüsü ve ardından doğru yolu bularak evliliğine geri dönüşü bir *bildungs* roman¹⁰⁷ olarak okunabilir. Sâniha'nın aşama aşama çocukluğundan başlayıp eğitimini, Râsih ile evliliğini, daha sonra sapacağı kötü yolu ve bu yoldan kurtulmasını anlatan roman, onun olgunlaşma ve ideal bir kadın olma sürecini anlatmaktadır. Bir bakıma Sâniha'nın büyüme hikâyesidir. Bu nedenle romanın içeriği Râsih kadar Sâniha'nın da kadınlık rollerini nasıl taşıdığı hakkında malzeme sunar. Râsih'in erkekliğini incelemek için Sâniha'nın da evliliklerindeki kadınlığına bakmak gereklidir.

Sâniha üzerindeki ilk etkin erkek karakter, Sâniha'nın babası Dâniş Bey'in kızının üzerine fazlasıyla ihtimam göstermesiyle konağa çağırılan, Fransız Doktor Fratenberg'tir. Fratenberg, Sâniha'nın özel tabibi olmakla kalmaz onu evladı gibi sever, ona dadılık yapar. O kadar çok vakit geçirirler ki Sâniha'nın ilk kelimeleri dahi Fransızca olur. Yedi, sekiz yaşında da e Fransızca'yı ana dili olarak konuşur yazar hâle gelir. Dâniş Bey'in ölümüyle Doktor Fratenberg, Sâniha'nın hayatında daha etkin bir role bürünür. Tabii bu durumda Sâniha, geleneksel Osmanlı-Türk kültüründen ziyade Fransız âdâb-ı muaşeretle haşır neşir olur. Bir yandan da doktorun telkinleriyle matematik, cebir, kozmoğrafya gibi sayısal bilimlerde de özel dersler almaya başlar. Doktorun aklında hem batı hem doğu kültürünü hakkıyla bilen, sözel bilimlerde olduğu kadar sayısal alanlarda da fikre sahip aydın bir kadın yaratma düşüncesi vardır. Fakat annesi ve kültürün normları gereği artık on beş yaşına gelmiş bu kızın evlendirilmesi lazım gelmektedir. Aslında başlarda Saniha'nın pek çok talibi vardır, hele de koskoca konak ve ailenin zenginliği düşünüldüğünde... Fakat doktorun ölümüne kadar Sâniha kocaya verilmez. Batılı bir erkeğin himayesi altında eğitimine odaklanılır. Bu noktada kadının eğitimi hususuna fazlasıyla önem veren erkek anlatıcı-yazar Ahmet Mithat devreye girerek, cinsiyet eşitliğini savunan bir açıklama ile Avrupa tahsil sistemini ve Doktor Fratenberg'i destekler.

“Avrupalılar kızların talim ve terbiyesine âdeta erkekler kadar ehemmiyet vererek hele muallimlik şahadetnamesini istihsal etmekte bulunan kızların bîdâa-i ilmiyeleri erkeklerden hiç de aşağı değilse de, behrenin bu sureti yine bir sınıf kadınlar meyanında mahsur ve binaenaleyh mahduttur. Bizde ise el-hâletü hâzihi okur yazar kadınlarımız pek çok ve bilhassa İstanbulca okumak, yazmak erkek çocuklar kadar kızlar beyninde dahi müteammim ise de, evvelce dahi denildiği veçhile kızlarda malumat ciheti şimdilerde bile nakıstır.” (102)

¹⁰⁷ Bildungs roman, aydınlanma çağı Almanya'sında ortaya çıkan bir roman türüdür. Genelde genç kahramanın gelişme sürecini anlatır. Bu kavramı ilk kez kullanan Johann Carl Simon Morgenstern'dir.

Tabi bir erkek gibi tahsil gören Sâniha evlenmedikçe etraftan onu yaftalayıcı sesler de duyulmaya başlanır. Onu bir yandan hoppa olmakla, alafrangalıkla suçlarlarken bir yanda da kadınlığını eleştirirler.

“Hanım onun nesine kız demeli? Hekimlik onda, mühendislik onda, müneccimlik onda. O bambaşka bir şey. Âdeta bir erkek. Maâzallah, maâzallah! Daha neler göreceğiz.” (102)

Ataerkil kültür kadın üzerinde tahakküm kurmaya çalışırken; okumuş, bir erkek kadar bilgili, erkeğin yetkinliklerine sahip olmaya aday olabilecek bir kadının varlığı sistemi rahatsız eder. Cinsiyet sınırlarının muğlaklaşması söz konusudur. Erkek ile mücadele edebilecek ikinci bir cinsiyetin, kadının varlığı belirginleştirdikçe, eril tahakküm tehlikeye girer ve cinsiyet matrisinde Sâniha, kadın olarak konumlandırılmak istenmez. Erkeğe biçilmiş pratikleri uygulayan kadının ötekileştirilmesi söz konusudur. Erkeğin kadından beklentisi ise farklıdır. Pierre Bourdieu’nun iddia ettiği üzere;

“Kadınları varlığı (esse), algılanan- varlık (percipi) olan sembolik nesnelere halinde oluşturan eril tahakküm, onları daima bir bedensel güvensizlik hatta sembolik bağımlılık halinde tutmak gibi bir etkiye sahiptir... Onlardan ‘kadınsı’, yani güler yüzlü, sempatik, itaatkâr, ağırbaşlı, ölçülü olmaları beklenir hatta kendi kendilerini geri plana atmaları.”¹⁰⁸

Bu noktada ataerkil kültür, kendini geri plana atmak bir yana üstüne üstlük erkek yetkinliklerine göz dikmiş Sâniha’nın kadınlığını sorgulamaya başlar. Fakat bir noktada erkek gibi olmasına da izin verilmez. Eril tahakküm onu hiyerarşinin öyle bir konumuna yerleştirir ki metinde diğer kızlardan meziyetleri sıralanarak üstünlüğü ifade edilse de asla bir erkekle boy ölçüşemez.

“Sâniha Hanım ne kadar okumuş olsa, bir erkek hem de Râsih gibi feylesof derecesinde sâhib-i tettebbu olamayıp her mensup olduğu ilmin mebâdisinde veyahut sathiyyatında kalacağı derkârdır.” (89/159)

Sâniha’yı cinsiyet normlarının ötesine uzanan bir bakışla olgunlaştırmaya çalışan Doktor Fratenberg’in ölümüyle “asıl öksüzlük” (105) baş gösterir. Karakterin tekâmül sürecinde karşılaştığı zorlukları aşmasına yardım edecek olgun erkek pozisyonuna artık Râsih geçecektir. Râsih, manevi gelişimini tamamlamış, akıl ve duygu yeteneklerini işlemiş, yaşadığı çağa ve içine doğduğu kültüre uyum sağlamış, yani olgunlaşmış bir erkektir. Dâniş Bey’in ve ardından doktorun ölümüyle konağın yönetimi iki kadının idaresine, Sâniha ve annesine kalınca Saniha’nın evliliği artık kaçınılmaz olmuştur. Bu

¹⁰⁸ Pierre Bourdieu, *Eril Tahakküm*, çev. Bediz Yılmaz, Bağlam Yayıncılık, 4. Baskı, İstanbul 2018, s. 87.

noktada karşılına çıkan konağın yönetimini elinde tutabilecek, maddi süreçleri yönetebilecek en güvenilir, en ideal damat adayı ise Rasih'tir. Rasih'in görünümü de hegemon bir erkek olmaya adaydır. Orta boylu, kara yağız, kalın vücutlu, yakışıklı, güzel, Fransızca bilen, Paris'te eğitim almış, yirmi dört, yirmi beş yaşlarındaki bu adam, Sâniha'yı görüp beğendiğinde açık yüreklilikle Sâniha hakkında söylenenleri de bildiğini vurgulayarak onunla evlenmeye ancak kendisinin cesaret edeceğini söyler. Demek ki Râsih, erkekliği ile Sâniha'yı kontrol edebileceğini düşünerek kendinde o güveni bulur. Fakat tek şartı iç güveysi olmamaktır ki erkeklik onurunu bir kadının gücü altında ezilmesin. Çünkü erkekte daha zengin kadın figürü cinsiyet rollerini alt üst eden bir unsurdur. Ekonomik yapıda erkeğin üstünde duran kadın cinsiyet hiyerarşisini bozmakla beraber kocasının erkekliğini de zedeler. Râsih, iç güveysi gittiği takdirde bir kadın tarafından "beslenmenin" (13) hegemonik erkekliği ile çelişeceğini farkındadır.

"İçki içmem, kumar oynamam. Hovardalıktan bıkmış usanmışım. Bütün muhabbetim evime, familyama münhasır kalacaktır. Lâkin kendi işemi zevceme tahmil etmek gayret-i merdaneme dokunur. O familyayı yalnız kendim işe edebilecek kadar zengin olsam bunu da izdivaç için şart-ı esâsi itihaz eylerdim." (114)

Bourdieu'ya göre erkek varisi olmayan ailenin soyun sona ermesini önlemek için kızına bir erkek almaktan başka çaresi yoktur. Râsih de işte bu erkektir. Atayerli¹⁰⁹ âdetin aksine bu erkek eşinin evine gelip yerleşir ve böylece bir kadın gibi, yani bir nesne gibi ("gelin gibi" der Kabilliler) dolanır ve erillik bizzat kendisinin de şüphe altına girdiği bir duruma düşer.¹¹⁰ Fakat Râsih her ne kadar bu durumu önceden sezip kendisini, erilliğini koruma altına alacak şartlar öne sürmüş olsa da istedikleri kabul olmaz. Râsih, Sâniha ile evlenir ve korktuğu üzere konağa içgüveysi olarak yerleşir. Hatta anlatıcı bir noktada konağa "Hanımın Konağı" denilmesini de hatırlatacaktır. Râsih'in isteği gerçekleşmemesine rağmen anlatıcının içgüveysi meselesi üzerinde durması, Rasih'in hegemonik erkek olmaya ne kadar yakın bir aday olduğunu gösterir. Bir yandan da bozulacak evliliklerinde yakıp yıkan yerine sessiz kalmayı seçecek olmasının nedenleri de hazırlanıyor gibidir. Her ne kadar bu evlilikten maddi beklentileri olmasa da bir erkeğin aldatmaya teşebbüs etmiş bir kadına içgüveysi oluşu düşündürten bir nokta olacaktır. Hatta anlatıcı da bu evliliğe bir para meselesi olarak bakmanın yanlış olacağını dile getirirken "aşk ve sevda meselesi" diye de nitelendirilmeyeceğini açıkça söyler. Râsih ve Sâniha birbirlerine büyük aşklarla, kara sevdalarla vurulmuş değillerdir.

¹⁰⁹ Patrilokal: Baba evinde, ata yurdunda ikâmet edilmesi.

¹¹⁰ Pierre Bourdieu, *Eril Tahakküm*, çev. Bediz Yılmaz, Bağlam Yayıncılık, 4. Baskı, İstanbul 2018, s. 60.

İlişkilerinin başlangıcında yoksun olan bu tat, daha sonra birbirlerini tanıyıp sevdikçe oluşmaya başlar. O hoppa, alafranga, “erkek” Sâniha’nın evinin kadını olmasına tüm hanımlar şaşar. Râsih de beklenildiği üzere “evinin bihakkın babası” (120) olur. Fakat Sâniha’nın olgunlaşmasını tamamlaması için hâlen vermesi gereken bir sınavı vardır. Anlatıcı olacakları önceden haber verircesine bir *forshadowing* ile konuyu aşk evliliğinden, evli olan kadına duyulan aşka çevirir.

“Bir kadının müteehhil olduğu hâlde bir erkeğin gayr-i müteehhil olması suretiyle aralarında husûl-i muşaka meselesidir. Bekâr bir adamın hayalât-ı müştehiyânesi her intihâb-gerdesi olan kadını ihata edebilir. Gönlü serbesttir. Göz alıç, gönül kapıcı bir güzele velev ki müteehhil olsun müptelâ olmakla o bekâr adama muaheze olunmaz. İştihâsının derece-i şiddetine göre bu iptilâ bir hastalık, bir cünun derecesine varabilir. Fakat o müteehhil olan kadın için böyle bir hâl nasıl telâkki olunur?” (127)

Erkeğin “güzele bakmak sevaptır” minvalinden bir bakışla evli bir kadına âşik olması anlatıcıya göre sorunlu bir hareket değildir. Bir kadını sevdi diye eleştirmesi beklenmez. Fakat o kadına “heveslenmesi” başkasının malına göz dikmesi olarak görüldüğünden erkekler arasındaki hiyerarşik boyutu tehlikeye atan bir hamle gerçekleşir. Ataerkil kültür için kadın fail bir öznenen çok elde tutulmaya çalışılan bir “mal” dır. (128) Namus bağlamında kadın bedeninin deneyimlediği içselleştirilmiş deneyim de (*habitus*) zaten başkası için yaratılmış olmaktadır (female body for other).¹¹¹ Erkeklik adına üretilen bu strateji kadının hareket alanını kısıtlarken bir yandan da onu nesneleştirir. Anlatıcı arzu nesneni olan kadının ilgiden hoşnut olabileceğini de ekleyerek bir ilan-ı aşk durumunda kadının yapması gerekenin teklifi reddetmek olduğu vurgular. İdeal, namuslu, iffetli, erkeğine itaat eden kadının yapacağıdır bu. Kadın teklifi hoş karşılarsa geriye tek çare kadını boşamaktır. Fakat bu noktada da anlatıcı erkekten çok kadını suçlu bulur, hatta sadakatsiz olan kadının bir daha hangi erkek tarafından kabul edileceğini sorgular. Anlatıcı, olay örgüsünden çıkarak gayrimeşru ilişkilere odaklandığı bu istitrat ile Sâniha’nın başına gelecekleri hem önceden sezdirir hem de muhatabı Sâniha’yı nasıl yaklaşması konusunda bir nevi bilgilendirmiş olur.

Olay örgüsüne döndüğümüzde iki, iki buçuk sene ve sonrasında bir çocukla taçlanan Râsih-Sâniha evliliği, üçüncü yıllarına geldiğinde artık teklemektedir. Rasih, zamanlarını karısı ve çocuğuyla geçirmek yerine semt semt gezerken, Sâniha, sinir buhranları geçirip kocasının kendisini eskisi gibi sevmediğini düşünmeye başlamıştır.

¹¹¹Serpil Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar- Ailede Piyasada ve Sokakta Erkekler*, Metis Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2016, s. 192.

Tosun Bey rolü ile başkasının malına göz dikecek erkek karakteri de konağın içine sızdığında, Sâniha'nın ilgi açlığı ile hatalar bir bir gelmeye başlar. Tosun Bey “pek şüh-mizâc, pek şen” (134) biridir. Evli ve çocuk babası bu adamın tüm amacı eğlenmek, dünya zevklerini sonuna kadar yaşamaktır. Orhan Okay, “Tosun Bey'in şahsında alafranga bir tipten çok, Hayyam'dan Nedim'e kadar Şark'ın hedonist tipinin biraz alafrangalaşmış şekli”¹¹² bulduğunu ifade eder. Aşk gibi santimental duygular yerine zevke yönelik maddi hazların peşinde koşan hovarda bir erkektir Tosun Bey. Anlatıcı Tosun'un iffetini ölçmek yerine onu materyalist kabul edip ahlâkı üzerinde çok da üzerinde durmaz. Nitekim erkektir. Eğlenmek, maddi belki de cinsel hazların peşinde koşmak zaten erkekliğin bir parçası gibi kabul edilir. Eğlenmeye, zevk ü sefaya düşkün Tosun Bey, konağa gelip gittikçe icra ettiği piyano eserleri haremın kulağına kadar gider ve herkes ona hayran kalır. Harem memnun kaldıkça Tosun Bey'in gitgelleri de sıklaşır. Dönemin zihniyetini ve ahlâk kodlarını düşündüğümüzde evli bir adamın erkek arkadaşını bu kadar içli dışlı bir şekilde eve alması Râsih'in kabahatidir. Bu kabahatin uzantısı olarak da piyano bahsi ile Sâniha Hanımla yüz yüze olmasa da nota kağıtları üzerinden üstü kapalı bir şekilde iletişime geçer Tosun Bey. Görünen odur ki Rasih'in kendi elleriyle getirip evine koyduğu adam, karısına âşık olur.

Bu noktada metin Tosun Bey'in karakteri üzerine müdahil yorumlamalar yapsa da asıl hedef Sâniha'dır. Ataerkil kültür kadının, yani Sâniha'nın, bu ilişkiye nasıl cevap verdiği ile ilgilenir ki anlatıcı da istitrat kısmı ile muhatabın odağını bilinçlice bu noktaya çekmiştir. Saniha'nın yapması gereken Tosun'un mektuplarını cevapsız bırakmakken kendini müdafaa ettiği olumsuz mektuplar yazması işe yaramaz. Tosun Bey de “hayır” cevabını duymak istemezcesine mektup üzerine mektup yollar, reddedilmeyi erkekliğine yediremez. Kadının “hayır”ı erkek için geçerli değildir. Reddedildiği hâlde ısrarla sürdürdüğü talepler, imâlar bir tacizdir aslında. Fakat anlatıcı bu durumda asıl suçlu Sâniha'yı görerek erkeklerin, kadınların müdafaalarını bir davet olarak gördüğünü, Sâniha'nın da ilgiden hoşnut olabileceğini, Tosun'un Sâniha üzerinde ne büyük tesirler yarattığını anlatıp muhatabı da buna ikna etmeye çalışır. Tosun'a yazdığı mektubunda kocasının ilgisizliğinden dem vuran Sâniha, kendisinin bir iç sıkıntısı içinde olduğunu ve “Tosun'un sehârene parmaklarıyla piyano perdelerine dokundukça kendi urûk ve asabını dahi bu sûret-i lezîzde ve lâtifede tahrik etmeyecek olsaymış iç sıkıntısında

¹¹² Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*, Dergâh Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, 2008, s. 444.

boğulacak [olduğunu anlatır.] (76/146) Bu iç sıkıntı anlatıcısına göre ilgisizlikten değil, hassas kadının histeri krizlerinden doğmaktadır.

“Evvel-be-evvel iştahsızlık. Ondan mütevellit zaaf ve kansızlık. Sinirlerde sık sık buhran. Şiddetli iç sıkıntıları. Daima ağlamak istidadları. Nasihat ve tesliye edildikçe onların makûsunu istifham etmek. Kocasını çıldırması sevdiği, gözünden kıskandığı hâlde, kocasının kendi hakkındaki muhabbetini kâfi görmemek. Bazen teminât-ı muhibbânede kizbine zâhib olmak. Hatta bazı kere hayatını bile tevehhüm eylemek. [...] İşiniz yoksa bin hekime, bin hocaya müracaat ediniz. Kordiyal suretindeki edviye bu hastalıklara karşı âcizdir. Nushalar, tütsüler, buhurlar dahi tesirsizdir. Bunun için yalnız bir şey ister. O da kadının kendi içtihadât-ı fikriyesindeki hataya vukufundan ibarettir.” (145-146)

Metnin yazıldığı dönem göz önünde bulundurulduğunda histeri, kadınlara özgü bir hastalık olarak, kadın bedeninin güçsüz, sapkın ve kontrol dışı olduğunu göstermeyi amaçlayan ve bu tespite dayanarak, kadın bedeninin toplumsal düzene tehdit oluşturduğu, bu nedenle cinsel ve sosyal olarak denetlenmesi gerektiğine inanılan bir hastalıktır.¹¹³ Sâniha'nın histeri krizleri onun aslında kocası ile kıyaslandığında ne kadar güçsüz ve kontrol dışı olduğunu vurgular. Onu “iyileştirecek” olan da kişi de zaten kocasıdır. Sâniha'nın histerisi ile Râsih bir anda aklanır ve karısının Tosun'a meylinde adamı eve sokmak haricinde pek de bir kabahati kalmaz.

Râsih'e döndüğümüzde ise asıl soru bir erkek olarak onun bu olaylara nasıl tepki verdiği. Aslında Râsih tüm olan bitenden haberdardır. Okuyucu da bu bilgiye vâkıftır çünkü roman, zaten Râsih'in, Sâniha'nın odasında bulduğu mektup parçalarını şöminede yaktırması ile başlar. Râsih garip bir biçimde her şeyin farkında olan ve karısının ayıbını örtmeye çalışandır. Hatta ilişkiyi ilk öğrendiği anda dahi tüm kontrolü elinde tutarak öfkeye kapılmadan Sâniha'ya sadece acır. “Vay hain Tosun, Vah benim zavallı Sanihacığım!” (13/83) sözleri klasik bir erkeğin ağzından çıkmayacak kadar duyarlıdır. Râsih, karsını anlayıp dinlemeden mahkûm etmek yerine kurtarmaya çalışır ve bu yönüyle edebiyatımızda da yeni ve modern bir erkek kurgusunun ilk örneğidir. Daha önceki romanlarda olduğu gibi asıp kesen, namusunu temizlemeyi erkekliğini kurtarmanın tek çaresi olarak gören bir erkeklikten farklı, olgun bir erkeklik sergiler. Hatta gizli mektubu bulup okuduğunda erkekliğinin zedelendiğini düşünüp korkuya kapılmak yerine mutlu dahi olur.

“Vakıa Rasih Efendi o amana kadar pek büyük merak ve ıztırâb-ı elîm içinde idi. Zira yedi sekiz aydan beri zevcesinde gördüğü tebeddülâtın sebep ve hikmetini bilmiyordu. Tosun Beyle musadakası pek ciddî olduğu için kendi hukuku ve namusuna böyle bir dost tarafından bu kadar

¹¹³ Serpil Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar- Ailede Piyasada ve Sokakta Erkekler*, Metis Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2016, s. 248.

melûnane bir surette taarruz edebileceğini hatır ve hayalinden bile geçirmiyordu. [...] Odasına koşup parçaları tanzim ederek okuduktan sonra işin kendi korktuğu suret ve derecede olmadığını görerek îade-i itminân eylediği gibi zevcesinin hastalığı ne olduğunu anlayarak bu vukufundan dolayı da ziyadesiyle sevinmişti.” (147-148)

Karısının aldatma teşebbüsünü görse de bunun nedeninin kendi erkeklığı değil kadın histerisi olduğunu düşünen Râsîh sevinçlidir. Ayrıca kendini rakibi Tosun ile kıyasladığında da üstün bir erkek olarak görmektedir ki Sâniha'nın eninde sonunda doğru yolu bulup kendisine döneceğinden çok emindir. Çünkü akıllı her kadın elbette ki kendisini seçecektir.

“Sâniha hem akıllıdır hem malûmatlı! Cahil, ahmak bir şey olsaydı o zaman korkardım. İhtimal ki artık korkacak bir şey kalmamış, her şey olmuş bitmiş bulunurdu. Lâkin kendisi fikr ü nazarı ilm ü hikmetle münevver bir kadın olduğu için, elbette hakikati takdir edecek, elbette yola gelecektir.” (149)

Anlatıcının Tosun ve Râsîh'i anlatırken kullandığı kelimeler vurguladığı nitelikler de ister istemez bir kıyası zihinlere getirir. Râsîh, anlatıda bilginin ve aklın sembolü, manevi olgunluğa erişmiş, hatta biraz da zekâ tanrıçası Minerva ile özdeşleştirilen “feylesof” bir adamdır. Tosun ise maneviden çok maddiyatta takılı kalmış, ismiyle bile dış görünüşüne atıfta bulunulan, zevk uğruna ölecek bir erkek... Muhatabın zihninde de bu kıyasın sonucu açıktır. İdeal ve hegemonik erkeklığı taşıyabilecek güç Râsîh'te haizdir. Rasîh, sadece hemcinslerine üstün olmakla da kalmaz, kadını eğitecek kudrete de sahip olmandır. İnci Enginün'ün de belirttiği üzere “Evlilik hayatında tecrübesiz kadınları tehlikelerden korumak eşlerine düşmektedir.¹¹⁴ Karısını iffetlendirmek için evlilikte kadını istenilen normlara sokacak kişi Râsîh'tir. Râsîh, karısına hiçbir şey yansıtmadan tedbirler almaya karar verir. Cariye Peyker'e gizli aşkın delili sayılacak mektubu yırtıp atmasını, şöminede yakmasını tembihler. Hatta Tosun Bey ile Sâniha Hanım'ın mektuplaşmalarını sağlayan evin kahyasını ve karısını konaktan uzaklaştırarak sürdürür. Sâniha Hanım'ın yapabileceği muhtemel hataları önlemek, karısını kurtarmak ister. Belki de Râsîh'in aktif bir hareket yerine sessiz sedasız planlar yapmasının altında herhangi bir dile düşme durumunda erkeklığıne söz getirebilecek aldatmanın delillerini ortadan kaldırmak yatmaktadır. Her ne niyetle olursa olsun Rasîh'in evliliğini kurtarma adına yaptığı tek ve etkili şey Venüs ve Minerva heykelleri üzerine yaptığı felsefik konuşmadır.

¹¹⁴ İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, Dergâh Yayınları, 12. Baskı, İstanbul 2017, s. 205.

Doktor Fratenberg, Sâniha'ya bu heykelleri hediye ederken mitoloji hakkında bilgiler verir ve ekler.

“Bir de bunların müteehhil kadınlar hakkında bir hükümleri vardır. Onu da sana kocan anlatsın. Ömrüm müsait olup da sana böyle bir koca bulabilseydim artık vefatımda dahi tamamıyla müsterihen teslim-i can ederdim.” (99/169)

Burada kadını eğitecek kadar bilgili ve olgun bir erkek tahayyülü vardır. İdeal kocanın bu iki heykelin rolünü bilmesi, karısına da anlatarak onu ahlâken eğitmesi beklenir. Çünkü evliliğin dinamikleri içinde kadın ve erkeğe yüklenen cinsiyet rollerinin bir sembolüdür bu iki heykel. Râsih, Venüs ve Minerva üzerinden kadına ahlâk aşılayarak onun doğru erkeği seçmesini sağlayacaktır. Venüs güzelliğin, cismâni şehvetin sembolüdür. Venüs'ün melekesi cazibedir. Râsih, kadınlardaki cazibe ve arzuyu da Venüs ile özdeşleştirir. Minerva ise Venüs'ün karşısında ikili bir zıtlık gibi konumlandırılır. Minerva akıl ve hikmetin vücut bulmuş hâlidir.

“İşte efendim, Venüs ile Minerva'nın mukayesesi şundan ibarettir. Kadın kısmı asıl Minerva füyuzatıyla mütefeyyiz olmalı. Venüs'ü kendi yanına uğratmamalı [...] kendisi yalnız minervasıyla kalmalı ve illâ hakikaten Venüs gibi Jupiterzâde bir imree-i semâviyye bile olacak olsa bütün semâviler nezdinde de, ehl-i zemîn indinde de haysiyetten mücerret, muarrâ ve şâyeste-i temeshur ve istihza bir âşüfte-i rezâlet-peymâdan başka hiçbir hüküm, hiçbir ehemmiyet kazanamaz.” (107/177)

Râsih'e dolayısıyla da hegemonik erkeklığe göre kadın, bedenini cinselliğinden sıyrarak akıl ve hikmetin yolunda ilerlemelidir, aksi takdirde rezil bir aşüfteye dönüşür. Bu, Sâniha için bir uyarıdır. Çünkü, Sâniha gibi Fransız terbiyesi ile büyümüş başta hoppalıkla dahi nitelendirilen bir kadının, kocası tarafından eğitilmeye, olgunlaştırılmaya ihtiyacı vardır ki öyle de olur. Sâniha, erkeğin evlilikte kadına biçtiği rolleri Minerva'nın niteliklerini sahiplenerek öğrenir, Tosun Bey'i de kat'i bir dille reddeder. Bu sayede, erkeğin karısına verdiği ders ile aile kurumu korunmuş olur.

Sâniha'yı Râsih'ten başka evine döndüren bir diğer ses de oğlu Nurullah'ın “anne” diye seslenişidir. İnci Enginün'ün de bu eserde çocuk faktörünü, evliliği kurtaran önemli bir unsur olarak ele alır.¹¹⁵ Bir annenin cazibe yollarına kapılıp gitmesi yerine hikmeti bulup çocuklarına öğretmesi beklenir. Sâniha da işte bu çağrışı duyarak kadınsı duygularını bir kenara atar ve kocasının, yani üst akıl erkeğin sözünü ettiği hikmetin peşinden gitmeyi seçer. Hata yapacakken durumun farkına varabilen ve o hatadan

¹¹⁵ A.g.e., s. 205.

dönmesini bilen eğitimli, kültürlü Sâniha Hanım, namuslu kalmayı da becererek Ahmet Mithat Efendi'nin en müspet kadın kahramanı olur. Sonuç olarak baktığımızda Râsih'in yol gösterici olgun erkekliği, kadını eril sistemin işleyişinin içine geri koymada, itaatkâr bir kadın yaratmada başarılı olmuştur. Böylelikle hem Sâniha'nın iffeti kurtulmuş hem de Râsih'in olgun erkekliği sayesinde hemcinslerine karşı üstünlüğü ve kadınlar üzerindeki tahakküm gücü ispatlanmıştır.

2.1.16. *Gönüllü*: Milli Kimlik İnşasına Doğru

Ahmet Mithat Efendi'nin *Gönüllü*¹¹⁶ adlı romanı, 1897 Türk-Yunan Savaşı münasebetiyle kaleme alınmıştır. Söz konusu savaşı konu olarak merkeze alan roman, adını baş kahramanı Recep Köso'nun gönüllü olarak savaşa katılmasından alır. Roman boyunca ana ekseninde gelişen Recep Köso anlatısı, geriye dönüş tekniğiyle dallandırılarak farklı zamanların anlatıları iç içe geçmiş şekilde sunulur.

Roman, Serfiçe vadisinin yakınlarında Karamanoğlu Mehmet Bego adında bir beyin çiftliğindeki ziyafet tasviri ile başlar. İlk önce anlatıcı *Bıçak Silmi* adı verilen bu ziyafeti gelenek görenek bağlamında uzun uzun açıklar. Ramazan ayının gelmesine yakın insanların toplanıp işret masalarında yiyip içip çekip, ramazan geldiğinde de perhize girmeleri için mesire yerlerinde düzenlenen bu ziyafette kuzular pişirilir, köçekler oynatılır, âlem gece yarısına kadar devam eder. Geleneğe göre kuzular yenildikten sonra kürek kemiği falına bakılır. Ömer Neşo, fala bakacak kişi olup, ip ince, up uzun, ak sakallı, hâlâ matruş, avurdu avurduna geçmiş, fakat gözleri parıl parıl parıldayan uhrevi bir kişi olarak tasvir edilir. Neşo, ziyafette kürek kemiğine baktığında gördüğü şey cenktir. Pek fena bir muharebenin olacağını, büyük bir bozgunun onları beklediğini rivayet eder. Gece geç olup işret dolayısıyla herkes sızıp da yataklarına çekilince Recep Köso uyumak istese de uyuyamaz. İçini sıkıntı kaplar. O anda uyur uyanık fakat gözleri açık şekilde kendini bir muharebe sahnesinin içinde bulur. Filomene adında bir kadının ve oğlunun yardım çılgınlıklarını duyar. Recep Köso'nun gördüğü bu kâbusvari hayal ile anlatıcı geriye dönüş tekniğini kullanıp bundan on beş on altı sene öncesine gider ve Recep Köso'nun gençliğini, Filomene ile olan aşkını anlatmaya başlar.

¹¹⁶ Ahmet Mithat Efendi, *Cinli Han, Taaffüf, Gönüllü*, hzl. Necat Birinci, Ali Şükrü Çoruk, Erol Ülgen, Türk Dil Kurumları Yayınları, Ankara 2000, s. 191. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

Recep Köso, aslında savaş nedeniyle yirmi, yirmi bir yaşlarındayken ailesi ile birlikte Yenişehir'den Serfiçe'ye göç etmiştir. Uzun boyu, ince beli, geniş omuzları ile iri yarı bir “kahraman”; güzel yüzü, kaşları, bıyığı ile yağız bir “delikanlı”dır. Babasının ölümüyle de ailenin reisliğini üstlenmiştir. Genel olarak betimlenen Recep Köso portresi fiziğiyle de davranışlarıyla da onun hegemon bir erkeklik sergileyeceğinin işaretleridir. Büyüdükçe erkeğe atfedilen güç ile özdeşleştirilen ata binmek, silah kullanmak, avlanmak gibi sportif tüm faaliyetlere merakı da gittikçe artar. Connell, ideal erkeklik imajlarının, en sistematik biçimde rekabete dayalı spor aracılığıyla oluşturulduğunu ve özendirildiğini söylemektedir.¹¹⁷ Özellikle av gibi güç ve hırs duygularının ön plana çıktığı faaliyetler ideal erkek imajının ve erkeksiliğin vücut bulmuş hâlidir. Anlatıcı da bu noktada araya girerek bir erkeğin nasıl olması gerektiğini açıklamaya ve bu merakları “kahramanlık” olarak nitelemeyip övmeye başlar.

“Recep gibi bir gencin böyle atlara, tüfeklere, tabancalara, falanlara merak etmesi ... kendi sahibini iner biner, cerî cesur, çevik ve çabuk bir kahraman ederler. Halbuki çocuk bunlara merak etmeyecek olursa hiç meraksız, hevesiz, kalması mümkün olmayıp o hâlde kumar gibi, işret gibi falan gibi fistekiz gibi nice muzır ve tehlikeli meraklara düşeceğinden bu tehlikeli meraklara düşüp de malını, vücudunu, namusunu, duçar-ı tehlike edeceğine o kahramanâne meraklara düşerek terbiye-yi merdânesini ikmal eylemiş olur.” (40/230)

Recep Köso'nun fiziğiyle, ilgi alanlarıyla gayet otoriter bir erkeklik oluşturmaya başladığı aşikârdır. Romanın ilerleyen bölümlerinde koruyucu erkek ve savaşan gönüllü vasfıyla tam bir kazanan erkek hâline dönüşecektir.

Erkekliğini kuvvetlendiren bir diğer husus ise aileyi bu bağlamda da namusunu koruması, bu konu üzerine fazlasıyla ihtimam göstermesidir. Geceleri dışarı çıkıp, gezip tozduğunda validesi bu gezip tozmalara delikanlı olduğu için icazet verir, verirken de uyarılar yapar. Babası ölmüş olduğu için aile reisi, evin babası Recep'tir. Üzerindeki sorumluluğu bilip o şekilde gezmesi tozması tembihlenir. İş evliliğe geldiğinde de Recep yine kendi seçimini yapmakta özgürdür; ta ki seçimleri din ile zıtlaşmadıkça... Recep'in evlenmek istediği Filomene, bir Rum kızı olup Hristiyan'dır. Recep'in validesi, kızı gelin olarak almakta sakınca görmese de dinî vecibeler gereğince gayrimüslim bir kızın Müslüman olmadıkça, Müslüman erkekle evliliği validesinin de kafasını karıştırır. Filomene, aşığı için din değiştirmeyi dahi göze alsada kızın babası araya girerek bu din değiştirmenin Hristiyanlığa inancın yitmesi ile değil evlenme vaadiyle

¹¹⁷ R.W. Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, hzl. Özden Arıkan, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2017, s. 123.

gerçekleştirildiğini iddia edince, evlilikleri çıkmaz bir yola sürüklenir. İşin bir de babayı yani Sonkur Yankos'u ilgilendiren bir kısmı vardır ki Filomene'nin babası kızını bir Müslüman Türk'e vermek istemez. Onun yerine yine Rum ve Hristiyan bir damada gelin vermek ister. Bir noktada da artık kızını dizginleyemeyeceğini, eğer bir adamla evlendirirse onu zapt altına alma sorumluluğunun kocasına geçeceğini düşünerek Andrea Kostopolo ile nikâhlarını uygun görür. Dönemin erkek kurgularına göre baba kızının vücudundan, ırzından, namusundan sorumludur. Fakat büyüyüp de genç kız olduktan sonrası artık kocanın görevidir. Ataerkil bir kültürde kadının tek başına, birey kimliği ile hareketi sınırlıdır. Bir tek annelik vasfıyla anıldıkça namus bakımından tehlikesiz bir alana yerleştirilir. Bunun haricinde korunması, kollanması, hep göz önünde tutulması gereken, namusu veya namussuzluğu ile tehlike yaratabilecek olan kadının her an bir gözetmeni vardır. Filomene'nin babası da evlilik yoluyla bu sorumluluğunu kocaya devretmek ister. Fakat Filomene, Recep'ten başkasıyla evlenmeyi kabul etmez. Yankos da çareyi kızını manastıra kapatmakta bulur.

Kalabaka Manastırı'nda herkesten soyutlanmış biçimde Recep'ten vazgeçmesi beklenen Filomene, bir papaz, bir kocakarı ve kocakarının oğlu Petros ile yaşamaya mecbur tutulur. Petros ile samimi olup onun aracılığı ile aşığı Recep'e bir mektup yollamayı planlar. Petros'a yaşadıklarını aşkını anlatır. Bu noktada roman, Müslüman Türk erkeği övgüsünü alt metinde gayrimüslimlerin ağzından işlemeye başlar. Petros ve annesi Müslüman erkeklerinin mert ve sâdık olduklarını söyleyip, aslında kıza validesinin bile merhamet etmediklerini düşünürler. Onlar yumuşadıkça Filomene de Recep'e mektup yollama işini çözmüş olur. Bahşiş karşılığı Petros'u ikna eder ve mektuplaşmaları sonrası Recep sevgilisinin yerini öğrenip manastıra gelir. Birbirlerine kavuşan Filomene ile Recep Köso, hasret giderirler, sarılırlar, koklaşırlar.

“Karşınızda bir levha farz ediniz ki tahtadan yapılmış kerevit gibi bir şey üzerine serilen bir yatağı ve onun içinde sarmaş dolaş tabirine bihakkın seza-vâr olan bir çift genç irâe eyliyor. Hem de ne hâl ve vaziyette? Her birinin kolları diğerinin vücudunu sımsıkı sardıktan maada delikanlının başı kızın çenesi altında kalmak suretiyle kızın, çözükle perişan saçları delikanlının yüzünü gereği gibi örtmüş” (105/295)

Her ne kadar manastır görevlisi kocakarı ve oğlu onları bu hâlde görünce şaşırırsalar da ses etmezler, onları kendine hâline bırakırlar. Recep Köso gibi hegemonik erkekliğin temsilcisi olmaya en yakın, fiziğiyle, davranışları ile ideal bir erkeklik sembolü olan delikanlının sevdiği kız ile beraber olması hoş görülür. Ataerkil tahakkümün erkeğe sunup kadını yanına dahi yaklaştırmadığı ayrıcalıklardan biri olan cinsellik

olağanlaştırılır. Recep'in namus timsali erkekliğine hâlel gelmemesi için yaptığı davranışı aklayan bir açıklaması da vardır.

“Bizim için birbirimizden ayrı yaşamak, ölümden bin kat beterdir. Birlikte yaşadığımız günlerin her birisi de bir ömre bedeldir. Anladın mı kuzum? Kaç gün birlikte yaşayabilirsek o kadar ömür yaşamış oluruz... Haydi kuzum daha ziyade yorulup üzülmeylem. Odanıza çekiliniz de rahatınıza bakınız. Biz de rahatımıza bakalım.” (108/298)

Âşıklık ile masumane bir kalıba bürünen gayrimeşru ilişki sonrası Recep ile Filomene, yaklaşık yirmi gün aynı yatakta beraber kalırlar. Fakat anlatıcı muhatabın aşk masumluğu ile yumuşamasına karşın, “romancı penceresinden” olaylara bakarak olumsuz bir tavır takınır ve ikilinin hareketlerini “mecrâ-yı tabîiye muhalif ve cinayete müşabih bir hâl olarak telâkki eyle[r]. (111/302)

Recep ile Filomene'nin mutlulukları yirminci günün sonunda babası Yankos'un gelmesi ile bozulur. Recep nereye saklanacağını bilemeyince manastır dışında geceyi geçirmeyi uygun bulur. Fakat yirmi gündür dışarı çıkmaması sebebiyle köye Yunan askerlerinin geleceğini, Yenişehir'in Müslüman ahalisinin hicret edeceğini ancak öğrenir. İşte roman başında anlatılan Recep Köso ve ailesinin Yenişehir'den Serfiçe'ye göçü bu şekilde gerçekleşecektir. Bu esnada Yankos da kızını manastırdan alıp götürür. Recep Köso hicret öncesi gelip Filomene'yi görmek istediğinde boş bir odayla karşılaşır. Yine de Müslüman sözünün eridir, sözünün sağlamaştırılması adına Recep, Petros'a sevgilisi ile buluşma ayarladığı için bahşış vermeyi unutmaz. Recep Köso, o geceyi Serfiçe'de geçirir. Yatağına yattığında ise aklında Filomene değil, anası, kardeşleri vardır. Oğulluk, ağabeylik vazifelerini ve aile reisliği vasfını karalamaya erkekliği el vermez. “Mertçe hareket etmeli. Yüzümüze tükürtmemeli, mertliğin en büyük şanı yüzüne tükürtmemektir.” (125/315) diye düşünerek erkekliğini zedeleyecek bir hamleden kaçınır ve sevda peşinde koşmaktansa annesinin, kız kardeşlerinin namusunu Yunan askerlerinden korumayı kendine farz edinerek ailece göç ederler.

Anlatıcı, muhatabın Recep Köso'nun memleketini ve sevgilisini bırakıp gidişini mantıklı bulmadığını sezer ve yine araya girerek sevdanın sadece bir maşukaya olmadığını, insanın dinine, devletine, vatanına, milletine, ailesine karşı da büyük bir bağlılık duyulabileceğini açıklar.

“İhtimal ki kahramanlığı bu derecelere vardırıan âşıkların kalplerinde maşukalarının sevdasından başka hiçbir sevda bulunmayıp ihtisâsât-ı muhibbânesi yalnız maşukasına münhasır kaldığı ve dünya ve mâfihası ondan ibaret bulunduğu için netice-i hâlleri bu fecaate münker oluyor. Hâlbuki bizim Recep Köso'nun böyle olmadığını gördük. Gönlünde bir de Çelebi Molla var ki aralarındaki

münasebet yalnız bir ana oğul münasebetinden de ibaret değildir. Muallim ve tilmiz münasebeti, müriyet ve mürit taallûku gibi daha bin münasebet ve taallûkat bu ana oğulu birbirine raptetmektedir. İş yalnız bu kadar da değil. Recep Köso'nun gönlünde iki de hemşire var ki bunlara dahi arasındaki münasebet yalnız bir münâsebet-i biraderâne ve hâherâne değildir. Onun bir de pederâne ve duhterâne sureti vardır.” (136-137/326-327)

Anlaşılan o ki Recep Köso'nun maşuğunu bırakma nedeni sadece annesine, kız kardeşlerine duyduğu sevgi değil erkeklik vazifesinden ötürü babalık rolünü üstlenip onları korumak istemesinden de kaynaklanır ve Recep'in seçimi anlatıcı tarafından da takdir ile karşılanır. Recep bu davranışıyla, milli mücadele rüzgârının estiği tarihlere gelindikçe maşuk yerine vatani seçecek erkek karakterlerin öncülü gibidir. Metin, yazılış tarihi ve milli bilincin yavaş yavaş yer edinmeye başladığı zamanlar açısından düşünüldüğünde eril muhatabı yeni bir erkeklik kurgusuna hazırlayan bir geçiş süreci olarak okunabilir. Recep Köso'nun hicret sonrası on altı yıldan sonra orduya gönüllü olarak katılması da bu savı destekler.

Anne imajı da milliyetçi bir erkeklik yaratmaya yöneliktir. Çelebi Molla, oğlu gönüllü olarak askere katılmayı istediğini söyleyince bunu zaten bir vazife sayarak “Cenge senin gibi kahramanlar gitmeyip de benim gibi kadınlar gidecek değil a” (141/331) diyerek de askerî mücadelenin cinsiyetler arasındaki farkını vurgular, erkeğin güç olarak üstünlüğünü hatırlatır.

“Bu bir emr-i mefrûzdur ki bir Müslümanı ondan menetmek lâıyk değildir. Sana yine evvelki muharebe münasebetiyle söylemiş olduğum sözleri tekrar ederim. Din ve devlet uğrunda cenk ve cidal erkekliğin şanıdır. Bu yolda her fedakârlığı göze almak vatanperverlik muktezasıdır. Git oğlum! Hak yardımcınız olsun.” (142/352)

Böylece yeni yeni şekillenmeye başlayan milli kimlik inşası erkekle özdeşleştirilerek, din referanslı eril bir hakimiyete dönüşecektir.

Recep Köso, orduya katılır, görevi silah tutmak değil de cephe arkasında hafiyelik yaparak gerekli bilgileri yollamak, stratejik açıkları bulmak, düşmanın ele başlarını yok etmek olur. Anlatıcı, gönüllülerin üniformaları giydikleri anda daha da ihtişamlı gözüktüklerini de belirtir çünkü vatan uğruna savaşmanın yüceliği, muhatabın dönüşümü için de önemlidir. Recep Köso, sakal bırakır, kılık kıyafet değiştirir ve bir Rum kılığına girerek gazete muhbiri olarak görevini ifa etmeye başlar. Fırsat ele geçtiğinde de düşman cephanesini ateşlemek, topları çivilemek gibi hizmetlerde bulunacaktır. Romanın 14. bölümü “Harp” isimli olup tüm macera savaş odaklı anlatılmıştır. “Din ve devlet uğrunda en büyük en mukaddes vazife ile” (162/352) görevlendirilen Recep Köso, Polemos adlı

bir gazetede “Koso” lakabıyla yazılar yazmaya başlar. Bu sırada Osmanlı’nın cephede fazlasıyla işine yarayacak bilgileri öğrenir, kumandanlarına iletir. Yenişehir’e vardığında ise ister istemez doğup büyümüş olduğu yerleri, Filomene’yi aklına getirir. Her ne kadar vatan uğruna canını feda etmek için gönüllü olsa da alttan alta ziyafet gününde gördüğü kâbusun da etkisiyle kalkıp buralara gelmiştir. Recep casusluk görevini tamamlayıp süvari kıyafetlerini giyince anlatıcı, yine övgülerine başlar.

“...Koso, yine aslına rücu ederek Recep Köso namıyla kahraman bir gönüllü süvari neferi olmuştur. Uzun boyuna, geniş omuzlarına, ince bel ve dolgun kalçasına mızraklı süvari üniforması ne kadar da yakışmıştır. Belini sıkan enli bir kayışa merbut demir kınlı uzun kılıç, şakır şakır yerlerde sürünüyor... Göğsünü tezyin eden iki sıra iri düğmelerin her biri bir nişan-ı ıftihar gibi parlar... Recep Köso zaten insan güzeli bir adamdır. Hele süvari üniforması içinde bir kat daha kahramanlaşmış bir kat daha heybet peyda eylemiştir.” (195/385)

Üniforma burada bedenın toplumsal olarak tahayyül edilmesindeki önemli unsurlardandır. Tek tipleştirici ve birleştirici bir amaçla bireyi bir gruba, bir topluluğa bağlayacak manevi hazzı sağlar. Milli kimlikteki erkeklik kurgusunun kutsallık atfederek üzerine düştüğü asker olmak ve dahilinde üniforma giymek duygusal bir bağlamda sunulur. Burada da Recep Köso, Filomene’nin karşısına sivil olarak değil de üniformasıyla çıkmayı yeğler. Erkekliğine anlam kazandıran giysilerle sevgilisinin evine doğru giderken “Yetişin Osmanlılar yetişiniz! Kanlı herif oğlumu öldürüyor.” (196/386) nidalarını duyarak koşmaya başlar. Kadın oğlunu korumaya çalışırken, çocuk da kaçmak için balkondan atlamaya çalışır. Recep yaklaştıkça fark eder ki çığlıklar atan kadın, seneler önceki sevgilisi Filomene, kanlı herif ise Andrea Kostopol’dur. Yani Recep’in o gece gördüğü kâbus gerçeklerin habercisidir. Filomene’nin başı gerçekten derttedir, kurtuluşu ise Recep’te... Recep Köso kılıcını çekip kadınla çocuğun imdadına yetişir, birkaç Osmanlı da çığlıkları duymuş yardıma koşmuştur. Bir genç mülazım Andrea’yı kafasından vurup yere serer. Filomene Osmanlılara nasıl teşekkür edeceğini bilemez.

“Sizi buraya Hak Teâlâ hazretleri gönderdi. İki dakika daha gelmemiş olsaydınız oğlum da, ben de katlonulmuş gitmiştik bile. Sizi buraya Allah gönderdi, Allah! Hem de Müslümanların Allah’ı Recep Köso’dan öğrendiğim Allah!” (201/391)

Recep “kahramanâne kollarını” açarak Allah’ın kendisini de gönderdiğini söyler. Filomene, büyük bir sevinçle Recep’in kollarına koşar, biraz önce kurtardığı çocuğun Recep’in oğlu olduğunu anlatır. “Bugün oğlunu, karını kurtarmak suretiyle babalık, kocalık vazifesini ifâ etmiş oldun” (203/393) diye de ekler. Recep Köso, on altı yıl aradan sonra hem maşuğuna hem çocuğuna kavuşur. Recep’in hicreti sonrası Filomene zorla

Andrea ile evlendirilmiş ama Filomene asla kendine el sürdürmemiş, kendini Recep'in karısı saymıştır. Çocuğunu da gizli gizli doğurup bir müddet başka bir köyde büyüttükten, babasının mirası da kendi denetimine geçtikten sonra ipleri biraz daha eline alarak oğlunu nüfusuna kaydettirip evine almıştır. Marko adındaki oğlana, Müslüman bir babasının olduğunu da anlatmış, onu köklerinden koparmamıştır. Marko babası ile tanışınca kendi isteğiyle bir Müslüman ismine geçmeyi de ihmal etmemiş adı Osman Hâlis olmuştur.

Toplumun ondan beklediklerini bir bir yerine getiren Recep Köso, Yunanlılarla savaşır yardıma muhtaç kadını kurtararak tam bir hegemonik kahraman erkek hâline gelmiştir. Geriye yapılması gereken tek şey vardır; Filomene'yi nikâhına alıp ona kocalık, oğluna da babalık yapmak... Fakat Recep, Yenişehir'den göçü sonrası Serfiçe de evlenmiş, bir yuva kurmuştur. Bu nedenle hâlihazırdaki karısının yanına giderek Filomene'yi ikinci eş olarak almak için izin ister. Recep'in bu isteği derhâl kabul olunur, hatta kocasını ikinci bir kadının da sevmesi olumlu bir üslupla ele alınır. Çünkü Recep artık bir kahraman, hegemon bir erkektir. Ataerkil sistemin erkeğe tanıdığı çok eşlilik ayrıcalığından faydalanması için ondan daha iyi bir aday yoktur. Recep ve Filomene, tekrar Osmanlı'nın hakimiyetine geçen Yenişehir'de Müslüman düğünü ile evlenirler. Çok eşliliğe onay veren bir noktada roman sonlanırken, Recep'in başlardaki ideal erkekliği, kahraman milliyetçi tavırlarıyla daha da güçlenmiş, muhataba milli kimlik inşasına giden yolda örnek bir milliyetçi erkeklik kurgusu anlatılmıştır.

2.1.17. *Mesâil-i Muğlâka*: Kahraman Osmanlı Erkeği

Ahmet Mithat'ın 1898 tarihli romanı *Mesâil-i Muğlâka*¹¹⁸, kahraman Osmanlı erkeğini merkeze alarak ideal bir erkek inşa etmeyi hedefler. Yeni bir erkeklik kurgusunun gerekliliğinden doğan bu romanın yazıldığı tarihlere baktığımızda, 19.yy. Osmanlı Devlet ideolojisinde köklü politik değişikliklerinin olduğu görülür. Fransız İhtilali'nin etkileriyle Yunan, Sırp, Bulgar gibi birçok ulusun ayaklanması, beraberinde yenilgilerle sonuçlanan birçok savaş, dönemin genel eğilimi olan uluslaşma fikrinin tezahürüdür. Bu fikirden zarar görecektir kozmopolit Osmanlı toplumunun bir arada tutulması için Tanzimat Fermanı'nı ile birlikte, bir de "Osmanlı Milleti" adı altında farklı kimlikleri de barındıracak bir "Osmanlıcılık" fikri ortaya atılır.

¹¹⁸ Ahmet Mithat Efendi, *Eski Mektuplar, Altın Âşıkları, Mesâil-i Muğlâka, Jöntürk*, hzl. Ali Şükrü Çoruk, Mehmet Fatih Andi, Kâzım Yetiş, Türk Dil Kurumları Yayınları, Ankara 2003, s. 303. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

Ataerkil bir toplumda, yeni bir ideolojinin yayılması için sadece politik kolların işlenmesi yeterli değildir. Söz konusu fikir, kültürün iktidar kabul ettiği eril tarafından da onaylanmalı ve grubun içinden fikrin sembolü hâline gelecek bir lider çıkarılmalıdır. Bu nedenle, Osmanlıcılık ideolojisinin başarılı olabilmesi, sosyolojik bağlamda toplumda yer etmesi için kahraman Osmanlı erkeği figürünün sembolleşmesi gerekmektedir. Elbette ki edebiyat bunun için biçilmiş kaftandır. Artık, Felatun, Bihruz, Şık Şöhret veya Feda Bey gibi apolitik, batı hayranı -hatta bu nedenle efemineleştirilen- erkek kurgularının karşısında hegemonik, güçlü bir erkeklığe ihtiyaç vardır. Bu ihtiyaç bir yandan erkeği hâkim cinsiyet kılmayı amaçlarken bir yandan da kamusal alanda Osmanlı'nın kurtuluşu için özellikle inşa edilir. Kahraman erkeklikler, I. Dünya savaşının patlak vermesiyle daha da politik bir noktaya çekilecek ve milliyetçilik merkezli bir konuma oturtulacaktır. Fakat o noktaya gelmeden, Batı hayranı erkekliklerden, milliyetçi erkekliklere geçişin arasında konumlandırabileceğimiz Abdullah Nahifi, Osmanlıcılık propagandasının tutunabilmesi için batı karşısında ahlâki olarak yeniden konumlanan yeni bir Müslüman- Osmanlı erkeğidir.

Romanın olay örgüsünden bahsetmek, Abdullah Nahifi'nin erkeklik kurgusundaki yerini tespit için önemlidir. Roman "Madame de Rose Bouton" bölümü ile başlar. Yaklaşık 18 sayfa boyunca uzun paragraflar ve ayrıntılı hikayelerle okuyucuya Rose Bouton ailesi tanıtılır, Nahifi'nin ismi hiç geçmez. Ta ki Bouton'ların evinde çalışan Rosette'nin alıp cebine koyduğu vizite kağıdının üstündeki yazı okunana kadar... Fakat bu bilinçli bir seçimdir. Bu sayede yazar, odak noktası hâline getirmek istediği kahramanı için 18 sayfalık bir gizem perdesi oluşturmuş olur. Anlatıcı, bu gizemi bilmiyormuşçasına muhatabını metne bağlamak için "Şu romanda bu Abdullah Nahifi hakikaten merak edilecek bir adam!" (321) ifadelerini kullanır ve okuyucunun merakı gittikçe artar.

Romanın ikinci bölümünde ise Nahifi'yi olayların baş kişisi hâline getirecek aksiyon sahnesi anlatılır. Sahnede, Saint German Bulvarının en tenha olduğu saatlerde isimleri verilmeyen, hatta kar yağışı nedeniyle görünüşleri de muğlaklaştırılan bir adam ve kadın kavga hâlinededir. Kardan zor da olsa bu iki kişinin birbiri ile tartıştığını gören bir diğer adam ise haklı haksız ayırt edemeden kadının şiddete maruz kaldığını fark eder. Etrafta olaya müdahil olabilecek polis, jandarma vb. kimsenin olmadığını görünce mecburen onları ayırmak adına yanlarına gider. Mesafe azaldıkça karın sebep olduğu muğlaklık da ortadan kalkar ve kadının romanın başından beri anlatılan Rosette olduğu ortaya çıkar. Rosette'nin "Kurtarınız Efendi!" nidasıyla ona yardımcı bir vazife gören ise

Abdullah Nahifî'dir. Olayların devamında Abdullah Nahifî ve adam kavgaya tutuşurlar, arbede esnasında Nahifî Fransız adama "Türk tokadı" tabir edilen okkalı bir darbe indirir. Kavgada yağmurluğunun başlığı açılan, giysisi yırtılan Abdullah'ın, artık fiziki görünümü de açığa çıkar. Abdullah, "orta boylu, yirmi beş, yirmi altı yaşlarında, değirmi çehreli, iri kaşlı, gür bıyıklı, arslan tavırlı bir delikanlıdır." (331) Abdullah'ın yere serdiği adam da onu tanır ve "Tanıdım Abdullah! Seni tanıdım. Sen de beni sonra tanırsın. Hesabımızı dostlar vasıtasıyla tevsiye ederiz." (332) dediğinde olay örgüsünün bu kavga sahnesi üzerinden ilerleyeceğinin sinyalleri verilir. Fiziği ile heybetli gözükən, davranışları ile kahraman bir tavır sergileyen Abdullah'ın hegemon bir erkek olduğu aşikârdır. Bundan dolayı da korunmaya muhtaç kadın üzerinde etkiye sahiptir. "Kadın nevi zaten pek ziyade kudret-i takdîre malik olur." (334) sözleri ile anlatıcının da dikkat çektiği kuvvet unsuru sayesinde Rosette, Abdullah'ın kol kanat geren tavrından etkilenir. Karlı, sisli, bir gecede gizemli şekilde çıkıp gelen ve mağdur kadını kurtaran kahraman erkek, kadın karakter için bir cazibe noktası hâline getirilir.

Kavgadan mağlubiyetle ayrılan cepheye baktığımızda ise adamın Paris "étudiant" âleminden olduğu bilgisi verilir. Abdullah da Paris'e hukuk okumaya gelmiştir. Romanda bu iki grup Fransız öğrenciler ve Osmanlı öğrencileri olarak ikili zıtlıklarla konumlandırılır. Moustique lâkaplı (Türkçe manası ile sivrisinek) étudiant ile Abdullah'ın görünümü karşıtlık ilişkisi üzerinden verilir. Moustique, beden ve özgüven açısından kendini eksik hisseden bir erkektir ki kavga sonrası arkadaşlarının yanına giderek tabir-i caizse adam toplamaya başlar. Nahifî ise bilakis olayın üstünü kapatmak ister fakat beklenmedik bir anda beş adamın hücumuna uğrar. Anlatıcı eril bir terminoloji ile bu kavga sahnesini de uzun uzadıya tasvir eder. Olay sonunda Nahifî hırpalanmış olsa da olayın burada kalmayacağını açıkça söyler.

"Fakat şanlı bir surette hitam bulacaktır [...] Matbuat bana hücum eden étudiant'ların isimlerini elbette yazmıştır. Bunları bana bildirirsiniz. Kaç kişi iseler cümlesini birden duelloya davet ederiz. Aynı saatte cümlesiyle birer birer duello ederiz. Ecelim o yüzden ise helak olurum. Değil ise cümlesinden akıtacağım birer parça kanla namusumuzdaki bu lekeyi yıkarım" (51/349)

Ahmet Mithat Efendi'nin söylemine göre, Müslüman Osmanlı erkeğinin, Fransız erkeği karşısında mağlup olması kabul edilebilecek bir olay değildir. Olay bir namus meselesine döner çünkü başka bir erkek tarafından erillik zedelenirken diğer bir yandan da mesele ulusal bir bağlamda cereyan etmektedir. Devlet, eril ruhlu bir oluşumdur ve bu noktada sadece Abdullah'ın erkekliği değil, Osmanlı'nın da erkekliği, bir bakıma da

namusu muğlak bir alana girer, taraflar karşı karşıya gelir: Koskoca Fransız étudiant güruhuna karşı tek başına mücadele veren kahraman Osmanlı erkeği Abdullah Nahifi... Bu erkeğe daha yakından bakmak gerekirse Ahmet Mithat'ın onu Osmanlı Türk-İslam düşünce ve ahlâk anlayışının temsilcisi olarak idealize ettiği açıktır.

“Ulûm-ı hukûkiye tahsili için Paris'e gelmiş İstanbullu bir Türk, bir Müslüman ama hareket ve sekenâtındaki kibarlığa nazaran öyle avâm- ı nâsdan olmayıp mutlaka milletin en ileriye gelenlerinden biri olduğunu tefhim etmişti... Muamelesi gayet semihane. Hesap sormak hiç sevmediği şeylerden, çapkın da değil. Başka étudiantlara kıyas edilirse kız gibi bir çocuk! [...] Paris aşüftelerine kıyas ederseniz kızıdan daha mahcup. (357/59)

Kız gibi olmak normal koşullarda kadınsılaşıma endişesini akla getirirse de Michele validenin “Kız gibi bir çocuk” ifadesi efemine bir karakterden ziyade namuslu bir insan yakıştırması için kullanılır. Ataerkillikte namus kavramı kadınla, kadın bedeni ile ilişiktir. Kadının ahlâkı üzerinden namus belirlenir. Abdullah'ın namusluluğunu belirleyecek ölçek de kadınlardır. Abdullah, Fransız aşüftelerine kıyasla onlardan daha yüksek bir ahlâka sahiptir, namusludur, yani kız gibi bir çocuktur, aşüfte kadınlar gibi değildir. Diğer bir yandan ise namusu koruma ataerkillikte erkeğin görevi olduğundan Abdullah, bu vazifeyi de layığıyla yerine getiren ideal erkektir. “Abdülhamid rejimi kodlarına göre beden, devletle özdeşleştirilip onarmaya çalışılır, ama bu sefer açık açık “namus”u kurtarılması gereken bir şey olarak tahayyyül eder.”¹¹⁹ Abdullah Nahifi kadın bedenini korudukça namusunu ve bedenle özdeşleştirilen vatanını muhafaza etmiş olur. Fakat konu namus üzerinden ilerlediğinde Abdullah'ın Rosette ile ilişkisine de değinmek gereklidir. Rosette, metinde gayet ahlâklı, oturaklı, sevimli ve masum bir karakterdir. Ahmet Mithat'ın dile getirdiği üzere Fransız kızları hafifmeşrep olmaya meyilli iken Rosette onların aksine sanki bir şarklıymışçasına davranır.

“... [Rosette'nin] Evza ve etrafı o kadar masumane bir suret kesbediyordu ki Abdullah Nahifi âdeta karşısındaki kızın Fransız ve Parisli olmadığı ve şarktan o taraflara düşmüş bir muhaddere olmasına inanacağı geliyordu.” (53/351)

Hatta Rosette o kadar vefalıdır ki yaşanan olay sonrası iki gün, iki gece Abdullah'ın başında bekleyerek ona refakat eder, sonrasında ise Michele valide ve Abdullah'la beraber bir ev, bir aile hayatı yaşamaya başlarlar. Aralarında hiçbir kan bağı bulunmasa da bu üç kişi beraber yaşayarak geleneksel Osmanlı aile geçimini Fransa'da sürdürürler. Bu tutum anlatıcının üslubu ile de onaylanır. Fakat dikkat edilmesi gereken

¹¹⁹ Kıvanç Tanrıyar, *Aykırı Cinsellikler: Türkçe Edebiyat'ta Cinsel Yönelim ve Cinsiyet Kimliği*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2018, s. 20.

nokta; Rosette ve Abdullah'ın nikâh kıymaksızın aynı evi paylaşması hatta üstü kapalı bir biçimde cinsel ilişkiye girdiklerinin hissettirilmesidir.

“Michele valide gittikten sonra Abdullah soyunup yatağına girdi. Hem de kapısının sürgüsünü sürerek girdi. Çünkü bazı geceler ya Abdullah kendi kapısını sürmelemez veyahut Michele valide ménage'ını teşkil eden selâseden diğer birisi sürgüyü sürmeyi unutturdu!” (67/365)

Metinde, Rosette ve Abdullah arasındaki bu gayrimeşru ilişki doğal karşılanır. Sanki Abdullah evi çekip çeviren geçimi ile sorumlu evin efendisi, ailenin reisidir. Evin masrafları her ne kadar bölüşülmek istense de Abdullah bu hareket Osmanlılık adetlerine ters düşeceğinden idareye muktedir olarak kendini belirler. Çünkü, bir erkeğin bulunduğu hanede kadınların idare için söz hakkı ev işleri ile sınırlıdır ve evin yönetiminden sorumlu olmak erillik göstergesidir. Bu nedenle rollere baktığımızda Abdullah evin efendisi, Rosette güzel cariyeye, Michele Valide ise annedir. Ataerkil kültürün cinsiyet rolleri Paris'te de harfiyen vücut bulur. Belki de bu nedenle Rosette ve Abdullah arasındaki cinsel ilişki metinde eleştirilmekten ziyade olumlanır konumdadır. Bunun bir diğer nedeni de Abdullah'ın evlilik niyetinin alt metin olarak verilmesidir. Rosette, Abdullah'ı Madame de Rose Bouton'dan kıskandığı zaman, Abdullah açık açık niyetini belli ederek onun da kendisini sevdiğini ifade etmekten kaçınmaz.

Abdullah'ın düello sonrası Paris'te ünü gittikçe artar. Namus davasına dönen bu olayın kahramanı olarak Fransız matbuatında boy boy resimleri yapılır, kadınların gözdesi hâline gelir.

“Abdullah Paris'te âdeta meşahirden olmak derecesin, bulmuştu. Onun yerinde başka birisi olsa idi bu şöhretten pek büyük istifadeler ederdi. Nakdî suretinde maddî istifade değil. Fakat her taraftan ziyafetlere davet olunmak ve bahusus kadımlar salonlarında celb-i enzâr eylemek gibi manevî bir istifade ki bir genç adam için bunlar dahi sevimemeyecek şeyler midir? Fakat Abdullah Nahifî gereği gibi merdümگیرiz bir adam olmaktan fazla asla mefhareti de ilmî bir surette aramak bulmak iştiyakında olmasıyla bu iltifatlara öyle çıldırasıya sevinmiyordu.” (75/373)

Abdullah Nahifî kazandığı şöhret ile böbürlenmek yerine mağrur davranışlar sergileyerek muhataptan takdir toplar. Anlatıcı, şöhretin getirdiği âlemlerde her erkeğin bulunmak isteyeceğini ifade ederken, Nahifî'nin bunları elinin tersiyle itmesi onu daha da ideal olan hâline getirir. Hatta Rosette de bir kahramana dönüşen, “kuzu postu içinde bir aslan” (81/379) olan Nahifî için deli divane olmaya başlar. Madame de Rose Bouton'ın evine gittiği bir günde Abdullah'ın bahsi geçince onu kıskanır, suratı asılır. Eve döndüğünde ise sofrada Abdullah'a Mösyö ve Madame De Rose Bouton'ları tanıyıp tanımadığını sorar. Abdullah “hayır” dediğinde ise Rosette onu yalancılıkla suçlar.

Muhakkak Bouton'ların evine gittiğini ve hatta Madame'a Türk sigarası ikram ettiğini düşünür. Anlatıcı burada araya girerek muhatabın Abdullah'ın yanında durması için olayların içinde bir iş olduğunu hissettirmeye başlar. Romanın ideal eril karakteri Abdullah bir anda harcanmak istenmez. Rosette'nin "her çiçekten bal almaya çalışan" sahte Abdullah ile kendi mağrur Abdullah'ını bir sanması genç kızlık hâline verilir. Şöhretiyle kadınları peşine düşüren elbette ki ahlâk sahibi Abdullah Nahifi olamaz. Nahifi'nin hem Rosette hem Michele Valide tarafından suçlanmasında anlatıcının yorumu da cinsiyet eşitliği açısından dikkat çekicidir.

"Ah gönül! Her belâyı hep senin elinden çektik. Erkekleri de mahkûm etmeyelim! Halli gayr-ı kabil olan muamma ne erkeklerdir ne kadınlar. O muamma gönüldür gönül! Onun hâli işte gayr-ı kabildir." (100/398)

Rosette, Abdullah Nahifi'yi Rose Bouton'ların evine gitmekle suçlasa da asıl suçlu Abdullah'ın ismini kullanan aslında sahte bir Müslümandır. Tabi böyle bir sahte kahramanın ortaya çıkışı gerçek kahramanın yani Abdullah'ın erkekliğini bir kat daha artıracığı için bilinçlice olay örgüsüne yerleştirilmiştir. Sahte Abdullah, çay ziyafeti için salona girdiğinde erkeklerin çoğu onu bir rakip olarak görüp pek de fevkalâde bulmazlar. Ortamdaki hegemon erkeğin varlığını kabul etmek istemezler. Sahte Abdullah, içine girdiği rekabet ortamında aciz bir kadını himaye eden erkekliğini överken anlatıcı da onun tavrından ve İslamiyet'e olan bilgisinden Müslüman olmadığı vurgusunu yapar. Müslümanlıkla beraber poligami üzerine bahis açıldığında ise Müslümanlığın getirisi olan bu çokeşli sisteme ziyafetteki kadınların çoğu hayran kalır. Hatta Madame De Rose Bouton, poligami ve erkeklik üzerine şu yorumlarda bulunur.

"Azizim poligami poligami ama o da adamına göredir. Daha on iki on üç yaşlarında birkaç türlü emrâz-ı zühreviye ile kendilerini sakat eden bizim Paris erkekleri için poligami değil a monogami (vahdet-i zevce) bile çoktur." (124/422)

Bu ifadelerle bir nev'i batılı erkekler ile Müslüman erkekler kıyaslanır. İslamiyet'te kumar, alkol vb. kuvvetten düşürecek durumlar günah olduğu için ona cinsel anlamda bir kadının az geleceği düşünülür. Hegemonik erkekliğin ölçüsü olan fiziksel kuvvet Müslüman erkelere atfedilir. Gücü yerinde olan bir erkek için tek kadınla yetinmek olacak şey değildir. Fransız erkekleri ise fiziksel kuvvetlerini alkolle, kumarla, gece eğlenceleriyle tükettiklerinden Rose Bouton onların birden fazla kadını idare edemeyeceğini anlatır.

Bu noktada Madame De Rose Bouton'ın kocasından bahsetmek de yerinde olacaktır. Monsieur Bouton, karısının gayrimeşru ilişkilerine vâkıftır. Afrika'dan yeni gelen yüzbaşılar, avukat şakirtleri ve benzeri birçok erkeğin karısına olan rağbetlerinden haberdar olan Monsieur, bu durumu kendi lehine çevirerek o da evlilik dışı ilişkisi için zemin sağlar. Her iki taraf durumu bilse de bilmezlikten gelmeyi uygun görür. Hatta âlemin diline düştüklerinde dahi Monsieur, eşini boşanmaya yanaşmaz. Çünkü batı mahkemelerinde boşanma için fuhuşun ispatı lazımdır ki bu noktada Monsieur Bouton'un da durumu ortaya çıkacağı için gayet tehlikelidir. Anlatıcı bu karmaşık ilişkiyi "Paris bu!" (132/430) diyerek açıklarken bir yandan da Müslüman dünyada yaşanan karı-koca ilişkilerinin nizamını vurgulamış olur. Batı dünyasının ilişkilerindeki serbestlik ile birçok gayrimeşru ilişki yaşayan Madame De Rose Bouton'ın bu seferki âşığı sahte Abdullah Nahifi olur. Sahte Abdullah, gerçek Abdullah'ın şöhretinden faydalanarak Rose Bouton ile aşk yaşamaya başlar, onu kandırarak dolandırmayı hedefler. Kadından elli bin frank para koparmak isterken Monsieur'un banker dostları olayı haber verince gerçekler ortaya çıkar. Sahte Abdullah aslında Suriyeli bir Marunî olup, "dolandırmış olduğu kadınların ilki Madame Rose Bouton olmayaca[ğı] (434) öğrenilir.

Böylece gerçek Abdullah'ın Osmanlı-Müslüman erkek kimliği bir kat daha yüceltilmiş, Abdullah Nahifi taklitlerinin karşısında daha da ideal olan hâline gelmiştir. Metnin doğu-batı ikileminde kurgulanmaktan ziyade, Osmanlı-Müslüman kültür dairesini odak alan bir ideolojik arka planı olduğu açıktır. Abdullah'ın romanın sonunda Rosette ile İstanbul'a taşınıp evlenmesi de manidardır. Abdullah, Paris'in tüm karmakarışıklığı ve ahlâksızlığı karşısında İstanbul'un manevi değerlerini üzerine temellendirilmiş bir aile kurmuş, çocuk sahibi olmuş ve ideal erkekliğini sonraki nesle aktaracak baba konumuna yükselmiştir. Çocukların bakımı için bir kadın arandığında ise Madame La Baron De Rose'un muallimelik hizmetine alınmaması, bu ahlâklı ailenin namusu korunmuş, muhataba örnek bir aile ve Abdullah üzerinden de ideal bir erkeklik kurgusu gösterilmiştir.

2.2. Emin Nihat

2.2.1. *Müsameretname*

“Binbaşı Rıfat Bey'in Sergüzeşti”: Sıradan ama İradeli Bir Erkeklik

Emin Nihat Bey'in *Müsameretname*'sinde kitaba ismini veren “Müsameretname”¹²⁰ adlı hikâyenin baş kahramanı Binbaşı Rıfat Bey'dir. Rıfat Bey'in sergüzeştine baktığımızda Hristiyanlığın karşısında dinini savunan bir erkek profili sergilediği açıktır.

Hikâyenin konusuna kısaca değinmek gerekirse, Binbaşı Rıfat Bey, Sarıyer tarafına gitmek için vapura bindiğinde sohbet edecek birilerini arar. Bir süre sonra gözü yanında oturan elli yaşlarındaki adama takılır. Bir elinde gazetesi bir elinde Fransızca, Osmanlıca yazılı not defteri ile kültürlü bir adam olduğu anlaşılan bu “fazilet-mend” beyefendi, Rıfat Bey için sohbet etmeye gayet uygundur. Bir sigara teklifi ile başlayan sohbet beyefendinin Rıfat Bey'i evine davet etmesiyle devam eder. Rıfat Bey planları başka olsa da yol arkadaşının ısrarlarına dayanamayıp daveti kabul eder. Eve vardıklarında da beyefendinin iki geç kıızıyla tanışır. Hatta babalarının işi çıkınca Rıfat Bey'e onlar eşlik ederler. Fakat aradan uzun zaman geçmesine rağmen adam evine dönmez, saat gittikçe ilerler. Bu esnada evin küçük kızı Rıfat Bey ile fazlasıyla yakından ilgilenmeye başlar, yanına sokulur, cilveler yapar. Rıfat Bey'e içkiler, mezeler ikram edilir, hatta kızın yatak odasına çıkılır. Kızın fazla serbest tavırları ve yatak odasına davet edişi karşısında Rıfat Bey gayet şaşırır da güzel kızın teklifini geri çeviremez. Ancak kızın başka planları vardır. Hikâyenin sonunda bu planlar açığa çıkar. Bu iki kız kardeş ve vapurda karşılaşılan babaları birer misyonerdir. Amaçları da Rıfat Bey'i Hristiyan yapmaktır. Fakat Rıfat Bey bu teklifi sertçe reddederek dirayetli bir erkeklik sergiler.

Binbaşı Rıfat Bey dinî değerlerine sıkı sıkıya bağlı bir erkektir. Hatta adamları vapurda karşılaşmaları esnasında açılan Hristiyanlık bahsinde dahi derhâl konuyu geçiştirir. Böylelikle hikâyenin gidişatına dair olası ihtimallerin önü anlatıcının sohbet detaylarını vermesiyle kapanır. Dinî değerlerin yanı sıra millî değerler hususunda da Rıfat Bey'in hassas olduğu düşünülebilir. Adam ile Rıfat Bey'in sohbetlerinin bir diğer konusu bu koldan yürür. Fransa'da kızlarının hastalanıp tebdil-i hava için İstanbul'a geldiğini anlatan adamın İstanbul'u “aziz bir vatan” (31) olarak nitelendirmesi, “Osmanlıların hâl ve şanları ve cihet-i itikadiyede olan zehap ve irfanları hakkında güzel güzel bazı fıkralar

¹²⁰ Emin Nihat Bey, “Müsameretname”, *Müsameretname*, Özgür Yayınları, İstanbul 2003, s. 25. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

beyan etmesi” (33) Rıfat Bey’in güvenini kazanmak için bilinçlice seçilmiş konular gibidir.

Hikâyenin bu kısmına kadar Rıfat Bey erkeklik pratiklerinde gayet başarılıdır ve artık toplumsal cinsiyet rollerinin erkekte görmek istediği dinî ve millî değerlere bağlılığı muhataba gösterilen Rıfat Bey’in erkeklik sınavı cinsellik eksenine kaydırılır. Davet olunan evin kızları Rıfat Bey’e fazlasıyla ilgi gösterirler, yanında sokulup serbest tavırları ile onu baştan çıkarmaya çalışırlar. Adım adım arttırılan yakınlaşmalara karşı Rıfat Bey’in tavrı nettir. Kardeşleri kibarca reddetmeye ve ahlâk sınırlarının içinde kalmaya çalışır.

“Bir de büyük kız kalkıp dışarı çıkmasıyla kendisi daha ziyade yanı başıma sokularak ‘Mösyö sizden pek memnun oldum’ diye kılıcımın püskülüyle oynamaya başladığı gibi o vakit ben de efkârından beyan-ı mahzuziyetle hakkımda olan nazar-ı muhabbetinden müteşekkirdiğimi usuletle anlattım. Lâkin kendisine arz-ı mahzuzuziyet edişimden daha ziyade memnun olarak birkaç derece daha muamele-i serbestane göstermesiyle hemşiresinden ihtirazen biraz sıkılmaya başladığımdan tamamiyle muamele-i müteakabile göstermek uyamayacağını anlayarak ben biraz kendimi tutarak ağırca davranmaya başladım.” (36)

Rıfat Bey her ne kadar yüz vermese de küçük kız “birtakım fıkırdaklıklar”ına (37) devam eder. Kızların böylesine serbest davranışları Rıfat Bey’i az çok şüphelendirir fakat davet edildiği evin babasına ve kızlarına böyle bir durumu yakıştıramaz. Yatak odası sahneleri ise artık Rıfat Bey’in içine düştüğü durumu netçe ortaya koyar. Yatak odasında üstler başlar dökülür, camlar açılır, gömleklerin düğmeleri çözülür. Kız, Rıfat Bey’in cinsel arzularını alevlendirerek, onunla birlikte olmayı ve onu manipülasyona açık bir hâle getirmeyi amaçlar. İşte o anda da açıkça isteğini dile getirir, Rıfat Bey’den Hristiyan olmasını ister. Fakat Rıfat Bey, iradesiz ve manipülasyona açık bir erkek değildir. Kendi doğruları ve inançları o kadar baskındır ki anlık şehvani duygulara kapılıp, nefesine yenik düşmez.

“Madamlar, herkesi kendiniz gibi şaşkın mı zannedersiniz? Bir ecnebiye arz-ı nefis eden sizin gibi iffetsizlerle artık uzunca mükâlemeye tenezzül edemem. Şu kadar söylerim ki, üç beş liralık mesarifile husulü mümkün olan bir mahzuziyet-i seriü’z-zeval için teklifinizi kabul eden ahmakların sizce ne kadar hayır ve menfaati olacağını düşünmelisiniz. Ve bundan başka o misüllü hamiyetsizlere bile arz-ı nefis etmekle kendinizi ne derece muhakkar etmiş olduğunuzu anlamalısınız.” (50)

Binbaşı Rıfat, kendine hakaret sayılabilecek bu teklifi reddetmekle kalmaz, böyle bir durumda kalıp da din değiştirebilecek erkekleri de yerden yere vurarak ideal olanı parlatmaya başlar. Sadece şehvet ve para odaklı hareket edip manevi değerlerini hiçe

sayan bir erkeği “hamiyetsiz” olarak nitelendirip muhataba üstü kapalı bir erkeklik dersi de verir.

Mehmet Kaplan, Binbaşı Rıfat Bey’in “dinî, efsanevî ve ulvî bir havadan uzak” eğitilmiş bir binbaşı olmasına rağmen “ne gazi, ne veli ne de âşık” tipi olmayıp, sıradan bir erkeğin nefsi ile mücadelesini anlattığını vurgular ve Binbaşı Rıfat’ı dinî, millî değerler bahis konusu olunca aklını başına toplayarak iradesini kullanan bir subay olması yönüyle geleneksel hikâyelerde görülebilecek kahramanlardan tamamen farklı ve modern bir karakter olarak konumlandırır.¹²¹ Geleneksel anlatılarda erkek karakterler genellikle olağanüstü güçlerle çevrili olup hegemonik bir erkeklik sergileyen kahramanlardır. Rıfat Bey ise kendi hâlinde sıradan bir adamdır. Kahraman erkekten, sıradan, çok da vasfi olmayan, fakat iradeli erkeğe geçişin önemi, dönemin dinamikleri ile beraber okunduğunda daha anlamlıdır. Tanzimat ve modernleşme sancıları kolektif ve cemaatçi yapıyı erozyona uğrattıkça birey ve bireyin iç dünyası anlatıların merkezine yerleşmeye başlamıştır. Bu geçiş sürecinde sıradanlaşmanın ilk örneklerinden sayılabilecek Binbaşı Rıfat’ın abartılardan uzak fakat millî, dinî ve ahlâkî değerlerine sahip çıkan, nefesine yenik düşmeyen erkekliği muhataba yeni bir erkek olarak sunulmuştur. Hikâyenin sonunda ise Binbaşı Rıfat’a, gösterdiği hamiyet ve dirayet için tebriklerin sunulması da muhataba kendi ile özdeşleşebileceği ve takdir görebileceği bir erkekliğin mümkünlüğünü göstermiştir.

“Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızıyla Vuku Bulan Sergüzeşti”: Batı Karşısında Hayranlık Uyandıran Bir Erkeklik

Geleneksel hikâye formundan Batılı tarzda modern hikâyeye geçişin ilk basamaklardan biri Emin Nihat Bey’in *Müsameretname*’sidir. Toplamda yedi hikâyeden oluşan *Müsameretname*, 1871-1875 yılları arasında on iki cüz hâlinde yayımlanmıştır. Eser, yapısı itibariyle hem gelenekten izler taşıırken hem de Batıya ait unsurlarla modern Türk hikâyesinin oluşmasında rol oynamıştır. Pertev Naili Boratav, *Folklor ve Edebiyat* adlı kitabında *Müsameretname*’yi çerçeve kurgu tekniği çevresinde oluşan yeni ve modern bir eser olduğunu belirtir.¹²² Bu modern yapı bir noktada modern konuları da beraberinde getirmiştir. Klasik anlatılardaki aşk olgusunun artık yeni bir boyutta, değişen

¹²¹ Mehmet Kaplan, “Hikâye Tahlilleri: Bin Başı Rıfat Bey’in Sergüzeşti”, *Yol*, İstanbul 1966, s. 15, aktaran Ahmet Koçak, “Müsameretname ve Yazarı Emin Nihat Bey’e Dair Yeni Bilgiler”, *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, C. 10, S. 12 (2015), s. 781.

¹²² Pertev Naili Boratav, *Folklor ve Edebiyat I*, Adam Yayıncılık, İstanbul 1982, s. 310.

kültürle beraber yeni dinamiklerle ele alındığı eserde evlilik, boşanma, esaret gibi temalar üzerinde durulmuştur. Bu hikâyelerden biri de “Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızıyla Vuku Bulan Sergüzeşti”¹²³ adlı hikâyedir.

1879 Tanzimat Fermanı’nın ilanı ile kapılarını batıya açmış olan Osmanlı’nın, Avrupa’da kendisini en mükemmel şekilde temsil edecek erkeklere ihtiyacı vardır. Yeni yeni ihtiyacını hissettiği, batının arzulanan kadınına hükmedecek olan bu yeni erkeklik kurgusunda hem görünüş hem ahlâk ve terbiye hem de vatan, millet, din sevgisi önemli yer alacaktır. Bu işleyle çizilmiş erkeklerden biri de hikâyenin baş kahramanı Osmanlı Kaptanı Nacid Bey’dir. Osmanlı Donanmasında görev alması için yetiştirilmek üzere altı sene İngiltere’ye gönderilen Nacid Bey, İngiliz gemilerinden birinde mühendis olarak görev almaktadır.

Nacid Bey, mühendisliğinin yanı sıra karaya indikçe dil konusunda da kendini geliştirmek için sürekli pratikler yapar ve bunula da yetinmeyip dile olan merakıyla Mister Havel adlı bir hanımdan İngilizce dersleri almaya başlar. İşte bu sırada ona İngiliz Edebiyatı hususunda yardım edecek Elizabet ile tanışır. Elizabet, doğulu Osmanlı erkeğinin karşısında arzulanan batı kadınıdır. Elizabet’le dersler ilerledikçe münasebetleri de git gide artar. Hatta Elizabet pederini de yanına alarak Nacid Bey’i gemisinde ziyaret eder. Hem pederi hem de kendisi Nacid Bey’i pek beğenirler. Akşam ise Elizabet ile Nacid Bey ise kol kola girip İngiltere sokaklarında sohbet ederler.

“Orada Elizabet bana, gemiye yalnız benim için geldikleri hâlde süvari ve bilcümle zabitan tarafından gördükleri muamele-i ihtiramiye kendilerince bais-i şükranıyet olmakla beraber gemi halkı nazarında benim o rütbe makbul ve muhterem olduğumu ispat eylediğini ve İngilizlerin o derece hüsn-i teveccühlerini kazanışım kendilerinin dahi başkaca nazar-ı memnuniyet ve emniyetlerini celp eylediğini beyan ile işte kendisini birlikte gezmek üzere benim refakatime veriş mücerret pederinin kalbinde suret bulan eser-i mahzuziyet ve emniyeti fiilen ispattan başka bir şey olmadığını zann-ı kavisinde bulunduğunu ifade eyledi.” (133)

Muhatabın karşısında batının modernliği içinde boğulup züppeleşen, kadın peşinde koşarken komik durumlara düşen veya efemineleşen zayıf bir erkekten ziyade iradeli, cazibeli, güçlü ve erkeksi doğulu bir Osmanlı erkeği vardır. Nacid Bey, bu hâliyle batının hayran kaldığı ve sonsuz güvendiği bir erkektir. Yirmi üç, yirmi dört yaşlarındaki boylu poslu, endamlı Nacid Bey’in cazibesine karşı koyabilecek bir kadın yok gibidir. İngiliz erkeklerinin aksine geniş göğüsleri ile herkes onu kıskanır hatta İngiliz erkekleri

¹²³ Emin Nihat Bey, “Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızıyla Vuku Bulan Sergüzeşti”, *Müsameretname*, Özgür Yayınları, İstanbul 2003, s. 127. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

ona benzemek için giyimde kuşamda Nacid Bey'i taklit etmeye dahi başlarlar. Bir de sakal bahsi vardır. İngiliz erkekleri gibi sakallarını tıraş edince toplum içinde Osmanlı olduğunu gösterir bir ibare kalmadığından bu durumdan rahatsızlık duyar. Hatta bir lordun eşi ile tanıştığında kadın Nacid Bey'i evvela İngiliz zanneder, Türk olduğunu öğrenince ise yanından kalkıp gider. Osmanlılar için zihinlerde oluşan “göğüs ve baldırı çıplak, vahşi” (141) korkutucu imgenin de eleştirildiği metinde Nacid Bey işte bu negatif algıyı yıkmak için çizilen bir Osmanlı erkeğidir. Elizabeth ile ilişkisinde fazlasıyla övülen, saygı duyulan, hayran kalınan bir erkek olarak konumlandırılması da batının gözündeki vahşi Osmanlı erkeği tabusunu yıkmak için bir araçtır. Sakal da bu işin başlangıcı olur ve Nacid Bey İngiltere’de yarım sakalı ile arz-ı endam etmeye başlar.

Elizabeth ile dersler gittikçe sıklaştıkça Nacid Bey ile aralarındaki münasebet de bir öğrenci-öğretmen ilişkisinden fazlası olmaya başlar. Elizabeth, Nacid Bey’in derslerini günün son saatlerine koymaya başlar ki ders sonrası sohbet etmeye, gezmeye, beraber vakit geçirmeye zaman kalsın. Elizabeth’in Nacid Bey’e gösterdiği bu özel muamele ataerkil doğunun iftihar kaynağı hâline gelir.

“Elizabeth’in benim hakkımda gösterdiği muamele-i ihtiramiye ve müsaade-i imtiyaziyeye nazaran herkesten ziyade nazar-ı kabulüne mazhar olduğumu hissederek sefine-i meyil ve hevesi derya-yı aşk ve muhabbetine yelken kürek yol vermek ister idiysem de rüzgâr-ı cevri-bî-vefaîsini bilemediğim ve ne kadar olsa bir buhayre-i ecnebiye değil mi, temevvüc-i insafına pek de güvenemediğim cihetle cesaret edemeyerek çarnaçar mersa-yı teenni merbut-ı zencire-i zabt u karar olurdu.” (135)

Tabii bu durum Nacid Bey'i hayran olunan erkek olarak göstermekten öte İngiliz erkeklerine kıyasla Osmanlı erkeğinin nasıl gözde bir erkeklik sergilediğini ortaya koyar. Elizabeth’in İngiliz erkeği onlarca öğrencisi varken aralarından sadece Nacid Bey’in galip gelmesi erkeklığın her an rekabet hâlinde olduğu da düşünüldüğünde manidardır. Çünkü Nacid Bey hikâyede bireyselliğinden çok temsil ettiği kültürün cinsiyet kodlarıyla vardır. Bu nedenle ilk başta Elizabeth’in “ecnebi” oluşundan kaynaklı tereddütleri de vardır. Doğunun erkeği için batının kadını, cinsellik dahilinde her ne kadar arzulanan olsa da bir noktada olumsuzlanandır. Doğulu erkek yazarımız bir taraftan uzaklardaki Avrupalı kadını idealize etmekte ve arzulamakta öte yandansa eleştirmektedir.¹²⁴ Elizabeth de aslında bu ikilem üzerine kuruludur. Gayet hoş, güzel, nezaketli bir kadındır fakat

¹²⁴ Olcay Akyıldız, “Garp ile Şark’ın Çok Cinsel Hikayesi III: Osmanlı Romanının Şehrazatları ve Tehlikeli ‘Box Woman’ları,” *Sharfliler*, <http://www.Sharfliler.com/garp-ile-sarkin-cok-cinsel-hikayesi-iii-osmanli-romaninin-sehrazatları-ve-tehlikeli-box-womanları/> (25.12.2019)

“ecnebi” dir. Nacid Bey’in çelişkilerinin kaynağı da işte bu ecnebilikten kaynaklanır. Osmanlı kadınlarının itaatkârlığının yanında batılı kadınların serbest hâlleri iktidara oynayan bir erkek için korkutucudur, erkeğin otoritesini her an sarsabilir. Bu nedenle de batılı kadın güvenilmezdir. Aşkına sahip çıkıp çıkmayacağını da garantisizdir. Aslında tam bu noktalarda muhabata Elizabeth ile Nacid Bey’in ilişkisinin yürümeyeceğinin ipuçları verilir fakat, Nacid Bey ilişkiyi devam ettirir.

Nacid Bey’in yaklaşık bir buçuk sene sürecek Hindistan seferi ortaya çıkınca ise metne ikinci bir kadın girer; Filaver. Bu ikinci İngiliz kadının da âşık olup hayran kalacağı kişi yine tabii ki ideal erkek Osmanlı kaptanı Nacid Bey olur. Her ne kadar İngiltere’den sevgilisi Elizabeth ile ağlaşıp ayrılan Nacid Bey’in gönlünde Elizabeth’in yeri ayrı olsa da batılı kadınların böylesine ilgisine mazhar olmak onun erkekliğini de yücelttikçe yüceltir.

“Filaver gemide herkesten ziyade benden hoşnut olup benimle ülfet ve ihtilâta aşırı hâlde mecburiyet kesb eylemiş idi. Benim de gerek Filaver’e ve gerek sair İngilizlere hakkından ziyade muamele-i refikiye ve ihtiramiyede bulunuşuma sebep, çünkü o vakitler İngilizler nazarında Türklerin ahlâk ve etvarı vahşetle ittisaftan daha pek de kurtulamamış olduğundan ben şu zu’ım ve zehablarında olan yanlışlığı fiilen ispat ile Osmanlılar hakkında nazar-ı emniyet ve muhabbet-i kâmilelerini celp ve imale için gerek muamelât-ı şahsiye ve gerek vazife-i resmîyede İngilizler fevkinde izhar-ı mekânât ve maharetle harekât-ı cemile ibrazına kendimi mecbur addederdim.” (149)

Bütün İngiliz kadınları Nacid Bey’e âşık olup ona herkesten çok hayranlık duysalar da ahlâklı Osmanlı erkeğinin bu yakınlıklara cevabının tek sebebi zihinlerdeki Osmanlı imajını düzeltmektir; asla cinsellik değil... Nacid Bey’in kendine edindiği bu görev, Filaver ile flörtleşmeye varan yakınlığı da böylece aklamış olur. Gemide on sekiz ay kadar Filaver ile yan yana vakit geçiren Nacid Bey, Filaver’e sevgilisi Elizabeth’ten bahsetse de bu konu Filaver’in gözünde çok da büyük bir engel teşkil etmez. Osmanlı erkeklerinin dört kadına kadar evlenebildikleri imasıyla Filaver, Nacid Bey’in peşini bırakmaz. Elizabeth ile mektuplaşmaları dahi kıskanarak ona bir daha cevap yazmamasını isteyecek kadar da ilişkilerine müdahil olmaya çalışır.

Hindistan seferi sonrası İngiltere bir tiyatrodaki Elizabeth ve Nacid Bey, Filaver ile karşı karşıya geldiklerinde ise gayet tatsız anlar yaşanır. Bir nev’i iki kadın da Nacid Bey’i kıskanır ve onun için yarışır. Fakat gelin adayı bellidir. Mister Havel, Nacid Bey’i karşısına alarak Elizabeth ile evliliklerini desteklediğini ancak öksüz, bir babası ile yaşayan Elizabeth’in Osmanlı’ya gelin olarak gidemeyeceğini anlatır. Tek şart vardır o da Nacid Bey’in İngiltere’de kalması... Nacid Bey’in önüne çıkan bu engel onun milli ve

dini bağılılıklarını da parlatmaya yarayacak bir fırsata dönüşür. Nacid Bey aşka kapılıp vatanını unutup ecnebi memleketlerde yaşamayı kabul etmez. Vatanını terk etmek istemez fakat Elizabet'i de sever. Elizabet ise Nacid Bey'i içine düştüğü zor durumdan "sana tebaiyet ve muvafakatla mükellefim" (168) sözleri ile kurtarır. Sadece Osmanlı kadınlarını değil deniz aşırı ülkelerin kadınlarını bile kendisine tâbi edebilen iktidara muktedir Osmanlı erkeği imgesi metinde git gide güçlenir. Nacid Bey ve sevgilisi Elizabet İngiltere'de evlenirler ve Elizabet hamile kalır. Hamileliğinin dördüncü ayında ise artık Nacid Bey'in vatana dönmesi gerekir çünkü Dersaadet'e dönüşü için emir verilmiştir. Nacid gibi ideal bir Osmanlı erkeğinin vatani görevini ifa etmesi bir onurdur. Vatan sevgisi içinde ülkesine geri dönen Nacid, arkasında karnı burnunda Elizabet'i bırakmak zorunda kalır. Elizabet bu ayrılışa ne kadar üzülse de Nacid Bey'i vatan vazifesinden alıkoymaz. Hatta eşinin İngiltere'deki terzi vs. borçlarını da kendisi ödemeyi teklif eder. Bu açılardan bakıldığında Filaver ile eşinin ilişkisini sorun etmeyen, on sekiz aylık ayrılıkta ona sadık kalan, evliliklerinde ona tâbi olacağını sözünü verip, vatanını terk etmeyi göze alan, eşi yanından ayrılırken borçlarını dahi üstlenen bir İngiliz kadınıdır Elizabet.

İstanbul'da ise oğlunu evlendirmeyi bekleyen bir anne vardır. Ataerkil kültürün şekillendiricisi olmasa da taşıyıcısı olan anne, elbette ki oğlu Nacid Bey'i Müslüman bir Türk kızıyla baş göz etmek ister. İngiltere'de herkesin hayran kaldığı Nacid Bey'in Dersaadet'te otoritesi aynı şekilde devam etmez. Annesinin baskılarından korkar ve Elizabet ile evliliğini itiraf edemez. Terbiyesi ile Elizabet'i övmeye çalışsa da başarılı olamaz. Çünkü yukarıda bahsi geçtiği üzere ecnebi kadın doğulu erkek için bir tehdit olarak görülür. Batı kültürü ve ahlâkı içinde büyümüş serbest bir alafranga kadın, Osmanlı aile yapısını bozacak bir unsurdur. Nacid Bey'in annesi de bu nedenle ecnebi bir gelini asla kabul etmek istemez. Fakat Elizabet ile Nacid Bey'in mektuplaşmaları da gizli gizli devam eder. Metin boyunca ecnebiliği, güvenilmezliği ile kötü gösterilmeye çalışılsa da aslında hiçbir yanlış hareketi bulunmayan Elizabet ise bir oğlan doğurmuş, adı Hanri konulmuş fakat bebek yedi gün sonra vefat etmiştir. Nacid Bey bu haberini aldığı anda onu ilk üzen oğlunun vefatı değil, ismi ve isminden mütevellit Hristiyan olarak ölmesi olur. Elizabet'i yani batılı kadını Osmanlı ailesi için bir tehdit olarak gören eril anlayış böylelikle vurgulanmış olur. Nacid Bey'in ideal Osmanlı erkeği kurgusuna özellikle eklenen dini inançlarına ve vatanına olan bağılılığı Elizabet'ten ayrılmasını gerektirir. Hikâyenin başında batılı kadının erkeğin iradesini sarsacak bir güvenilmezliğe

sahip olduğunun sinyalleri verildiğinden bu boşanma ile hem Nacid Bey'in erkekliği hem de Osmanlı aile yapısı korunmuş, muhataba batının kadınından uzak durması öğütlenen örnek bir doğulu erkek kurgusu sunulmuştur.

“Vasfi Bey ile Mukaddes Hanımın Sergüzeşti”: Aşılamayan Baba Otoritesi

Emin Nihat'ın *Müsameretname*'sinde yer alan ve toplumsal cinsiyet kodları ile malzeme sunan başka bir hikâye ise “Vasfi Bey ile Mukaddes Hanımın Sergüzeşti”¹²⁵ adlı bir aşk hikâyesidir. Çalışmada incelenen diğer hikâyedeki ideal Osmanlı erkeğinin aksine bu anlatıda zayıf iradeli ve baskılanan bir erkeklik söz konusudur. İki farklı erkekliği aynı yazarın ifadeleri ile okumak, erkekliklerin hem dönemden döneme, kültürden kültüre nasıl değiştiğini hem de hegemonik yapı içinde hemcinslerini baskılayan erkeklerin nasıl bir iktidara sahip olduğunu görmek amacıyla oldukça önemlidir. Toplumsal cinsiyet hiyerarşisi düşünüldüğünde her ne kadar asıl baskı görenler kadınlar olsa da erkekten de toplumsal kodlarla kültür içinde belli normlara uyması ve hiyerarşik olarak kendi üstündeki hemcinslerinin özellikle baba gibi bir erkek otoritesinin kurallarına uyulması beklenir. Hikâyenin baş kahramanı Vasfi Bey ise evlilik hususunda babasının baskıları nedeniyle kendi kararlarını uygulaması imkânsız olan, hayatının otoritesini bir babasının bir köle Hüsrev'in eline bırakan pasif bir erkeklik sergiler.

Vasfi Bey, Mukaddes Hanım ile daha on üç yaşlarındayken mektepte tanışır, ona âşık olur. İki sene beraber okusalar da Mukaddes Hanım'ın yaşı gelip ailesi kızını okuldan alınca ister istemez ayrılırlar. Aradan seneler geçer ve Vasfi Bey bir gün Kağıthane'de yine Mukaddes Hanım ile karşılaşır. Vasfi Bey, ilk aşkını unutmamıştır ve ona karşı beslediği tüm hisler tekrar uyanır. Artık her Cuma ve pazar günü Kağıthane'ye gidip Mukaddes Hanım'ı beklemeye onu bir kere daha görmeye çalışır. Aylardan sonra Mukaddes Hanım'ı bir kez daha görür. Bu görüşmede Vasfi Bey'lerin kölesi Hüsrev, Mukaddes Hanım'ın dadısı Cevri Kalfa ile anlaşarak iki gencin görüşmesini sağlar. Buraya kadar geleneksel bir aşk hikâyesinden farklı olmayan anlatı, Vasfi Bey'in düştüğü aşk macerasını babasına açamaması nedeniyle sergilenen erkeklik ile ilginçleşmeye başlar.

¹²⁵ Emin Nihat Bey, “Vasfi Bey ile Mukaddes Hanımın Sergüzeşti” *Müsameretname*, Özgür Yayınları, İstanbul 2003, s. 127. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

Vasfi Bey âşık olduğu Mukaddes Hanım'ı gidip istemek ister fakat bu derdini babasına anlatmaktan çekinir. Çünkü babası Vasfi Bey'i amcasının kızı ile evlendirmeye niyetlidir. Vasfi Bey babasına henüz evliliğe hazır olmadığını ifade etse de evlilik onun kendi kararına bırakılmayacak kadar önemli bir konudur. Erkeklik doğuştan hak edilen bir statüden çok kazanılması gereken bir ideal olduğu için Vasfi Bey'in erkekliğinin üstünde de aşılamayan hegemonik bir eril otorite vardır; baba otoritesi... Erkeklerin hemcinsleri ile girdikleri rekabetin değişmez unsurudur baba otoritesidir. Erkeğin ya babanın tahakkümünden kurtulup kendi erkekliğini ilan etmesi beklenir ya da üst erkeklığe rıza göstererek boyun eğmesi ki tâbi olunan bu durumda da erkekler ataerkillik ve hegemonyanın meşrulaştırıcısı olurlar. Vasfi Bey bu iki pratiği de yerine getiremez. Ne baba otoritesine karşı gelip kendi iktidarını ispatlayarak kendine bir hakimiyet alanı yaratabilir ne de aşkıdan vazgeçip tamamen babaya itaat eder. Bu arada kalmışlık durumunda kendi adına harekete geçmesi için ise Hüsrev'i görevlendirir. Hatta ilk olarak bu konuyu açması için evin kölesi Hüsrev'den yardım ister.

“Ben tehhül arzusunda bulunduğumu doğrudan doğruya pedere söyleyemem. Valideye söyleyebilirim, ama ah o biçare de hekimler elinde. Hele üç dört ay var ki ekser vakti yatakta geçiyor. Ve o hâlde günden güne ağırlaştığından kendisinden ifakat memul değil. O cihetle efkârımı valideye açmanın hiç yeri yok. [...] Hüsrev! İşte konakta senden serbest bir adam yok. Başkasına minnet etmeden ise muradımı bir aralık pedere sen açiver.” (227)

Dönemin zihniyeti içinde düşündüğümüzde bir köle kadar dahi “serbest” bulunamayan Vasfi Bey, kendi hayatını şekillendirebilmek, istediği kadınla hayatını birleştirebilmek için bir köleden medet ummaya başlar. Hatta tüm mektuplaşmaları sağlayacak kilit kişi de Hüsrev'dir. Hüsrev sayesinde mektuplaşmalar giderek artar. Hem Mukaddes Hanım hem Vasfi Bey birbirlerine kavuşacakları günü bekler olurlar. Fakat Vasfi Bey'in validesinin vefatı ile baba-oğul arasındaki ilişki daha da çıkmaza girer. Vasfi Bey'in babası için erkeklerle mektuplaşan bir kızı gelin almak asla kabul edilecek bir şey değildir. Eğer illa evlenilecekse tek gelin adayı vardır, amca paşanın kerimesi... Aksi takdirde başka bir evliliğe asla karışmayacağını açık açık ifade eden baba hem maddi hem manevi kaynaklarını çekerek Vasfi Bey'in kendisine itaatini sağlamaya çalışır.

Vasfi Bey'in aklında ise öyle veya böyle annesinden kalan bir miktar birikmiş sayesinde Mukaddes Hanım ile evlenmek, birkaç gün sonra ise konağa gelip gelinine babasının elini öptürmek vardır. Bu arada Mukaddes Hanım'ın dadısı Cevri Kalfa da sürekli Vasfi Bey'i nikâh konusunda sıkıştırır, aksi takdirde hayırsız bir iş için Mukaddes Hanım'ın ahlâkına söz getirmekten çekinir. Vasfi Bey'in tek bahanesi ise annesinin

hastalığı ve vefatı olur, babasının bu evliliğe razı olmadığından bahsetmek istemez. Ama konuyu da bir yere kadar geçiştirebilir. Son çare, annesinden miras yadigâr kalan tek taş bir pırlanta yüzüğü tarafından nişan olmak üzere Mukaddes Hanım'a göndertir. Bu noktada da yine ezilmiş erkekliğini gizlemeye girişecektir.

“Bir de benim çekindiğim yer orası idi ki, nişan taktığımdan pederimin haberi olmadığı ve düşünüme dahi asla karışıp muavenet etmeyeceği Mukaddes Hanım tarafından duyulmasının kuruntusu idi. Mamafih bunun için sevgilimden o kadar çekinmem. Fakat Cevri Kalfa ile bahusus pederinin zerre kadar bu işe vakıf olduklarını istemem çünkü ne olur ne olmaz, beşli benim hâlim onların nazarında pek çirkin görünür de sonra büsbütün işim müşkilâta düşer diye korkardım.” (240-241/16)

Vasfi Bey bir erkek olarak ideal olanın farkındadır. Kendi erkekliğinin de hegemonik bir erkeklikten ne kadar uzak olduğunu bildiği için baba otoritesi altında ezilmiş bir erkekliği açıkça göstermekten çekinir.

Her şey zaten ters giderken bir de üstüne Mukaddes Hanım'ın babasının Trabzon'a tayini çıkınca Vasfi Bey, ağlamaya sızlamaya başlar. Duygusal açıdan fazla santimental bir erkek olarak okuyabileceğimiz Vasfi Bey'in zayıflıklarından biridir bu melankoli hâli. İçine düştüğü durumdan kurtulmak adına çareler aramak, düşünmek yerine melankoli içinde sürüklenmeyi seçen Vasfi Bey ilişkisinde etkin bir rol oynayamaz. Harekete geçen ise yine köle Hüsrev olur. Hüsrev, Trabzon'a gidip ikili arasındaki iletişime vasita olmayı teklif eder. Vasfi Bey, sevgilisinin ve Hüsrev'in gidişi ile İstanbul'da iyice yalnız kalır. Yalnızlığı ile daha da melankolik hâllere girer ve babasından da uzaklaşmak adına Bursa'ya gider. Babası bu ayrılığa dayanamayıp oğlunu geri çağırdığında ise Vasfi Bey'i evlilik kararına itaat için zorlar. Bahanesi de validenin ölümü ile başı boş kalan haremın başına bir kadının gerekli oluşudur. Fakat bu mesele de Vasfi Bey'in babasının kendisine bir cariye alarak haremın başına onu geçirmesi ile kapanır.

İki sevgili arasındaki mektuplaşmalar Mukaddes Hanım'ın Trabzon'a sağ salim varışı haber veren mektup sonrası bir anda sekteye uğrar. Vasfi Bey uzunca bir müddet sevgilisinden haber alamaz. Günlerce bekleyişin ardından gelen mektup ise Hüsrev imzalı olup Mukaddes Hanım'ın hastalığını anlatırken ardından gelen ikinci mektup ise Mukaddes Hanım'ın ölümünü, sözde ölümünü haber verir. Sevgilisinin öldüğüne inan melankoliye yatkın, duygusal, zayıf iradeli Vasfi Bey'in dünyası bu haberle kararır. Kendini yerlere atar, ağlar durur, intihar etmek ister. Vasfi Bey'in duygusal iniş çıkışları ve verdiği aşırı tepkiler onun iç konuşmaları ile aktarılır.

“Ey felek-i gaddar! Bunca demdir ümid-i visali ile yaşayan bir mehparenin vadi-i firkatteki hayat-o elem-nâkini de mi çok gördün? Ey rüzgâr-ı bed-girgar! Bu şebistan-ı muhabbette pervane-i ruhsar-ı âli olduğum sevgilimin şem-i hayatı dide-i rekabetini mi kamaştırdı da fanus-ı cismini zulmet-zar-ı nar-ı zindan eyledin. Ey bağban-ı dehr! Zîb-i refarı tarh-ı zeminini tezyin eden bir gonca-i nevküşadenin har-ı miyanı dest-i terbiyeni mi incitti de nihâl-i vücudunu böyle mevsim-i evvelbaharında şikest eyledin? [...] Bari ben gideyim, sevgilimin neşr-i gubar-ı matem eden hak-i siyahını göreyim ve üzerine hûn-ı eşkimden kızıl kızıl güller dikeyim. Ve ta ki enis-i meşhedi olmak için işte oracıkta ser-fedakârlık edeyim.” (249/250)

Berna Moran, bu iç konuşma ile Emin Nihat Bey’in sağlamak istediği şeyin psikolojik bir gerçeklik sunmaktan veya ruhsal bir çözümleme yapmaktan ziyade söz sanatlarından yararlanarak üslup bakımından güçlü ve okuru etkileyecek bir parça yazma olduğunu ifade eder.¹²⁶ Bir bakıma bu iç konuşmalarla muhatapın santimental havadan etkilenererek duygusallaşması ve Vasfi Bey’in hâline, Vasfi Bey’in perişan erkekliğine acıması beklenir. Vasfi Bey’in hâli git gide daha da kötüleşir. Aklında her an intihar düşüncesi vardır. Onu bu yoldan döndüren ise Lütfü Dede olur. Lütfü Dede halk hikâyelerindeki aşğa yardım eli uzatan akıl hocası figürünü hatırlatır. Her ne kadar kendisi geleneksel bir motif olsa da Vasfi Bey’e nasihatleri gayet modern olup zihniyet değişiminin izlerini taşır.

“Evet! Onların ser-fırazı Mecnun’dur. O da Leyla-perest değil, Mevlâ-peresttir. Hem onların her birisi aşk içinde bir ibret gösterdi. Kimi kayalar deldi, kimi sahralara vurdu! [...] İşte onların her birisi muhabbet yolunda çekmedikleri mihen ve meşakkat kalmadı. [...] Sen arkandaki alafranga esvaplarını mı bırakacaksın? Bari cihanda birkaç evlat yetiştir de teksir-i ebna-yı milletine sebep ol veya hiç olmazsa bir hayr-ı halef bırak da neslinden gelenlerin mahzar-ı yad-ı hayr-naki olasin. Yoksa seninkisi kâr-ı akıl değildir.” (257)

Gelenekteki âşıkların mirası kulaktan kulağa aktarılan sevdaları iken artık modernleşme ile beraber kodlar değişmiş, erkeğin başlıca görevi evlenip çocuk sahibi olmak, o çocukları vatana millete hayırlı birer insan olarak büyütme olmuştur. Lütfü Dede’nin bu babalık vurgulu modernist nasihatleri Vasfi Bey’in güçlü bir erkeklik sergilemesine de önünde babalık için bir yol olduğunun ve hâlâ kurtarılacak bir erkekliği olduğunun farkına varmasına yardım eder. Böylece Vasfi Bey canına kıymaktan vazgeçer. İntihar tehlikesinin atlatılmasıyla metinde bir anda çıkagelen Cevri Kalfa, aslında Vasfi Bey’in erkeklik serüveninin babalıkla devam edeceğinin sinyalleri olur. Cevri Kalfa, Mukaddes Hanım’ın ölmediğini, hatta Mukaddes Hanım’ın da Vasfi Bey’in vefat ettiğini sanıp karalar bağladığını anlatır. İşin aslına göre Hüsrev her iki tarafa da birbirinin öldüğünü söyleyip Cezayir’e kaçmış, Vasfi Bey’in hayatının kontrolünü eline

¹²⁶ Berna Moran, “Araba Sevdası”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, 29. Baskı, İstanbul 2016, s. 78.

verdiği köle, neredeyse hayatının sonunu getirecek olaylara neden olmuştur.

Vasfi Bey'in başına gelen bu olayların asıl nedeni ise bir erkek olarak ondan beklenen otoriteyi sergileyememesidir. Baba otoritesi altında baskılanan erkekliği ile aktif bir rol oynamaktan kaçınan, sorumlulukları Hüsrev'e devrederek sadece kollarını açıp mukaddes Hanım'ını bekleyen bu erkeğin sonu o kadar da ümitsiz bitmez. Hikâyenin sonunda Vasfi Bey, Mukaddes Hanım'ı kendine eş olarak alır ve her ikisi de mutlu sonuna kavuşur. Böylelikle Vasfi Bey için Lütfü Dede'nin bahsettiği babalık yolu da açılmış olup erkekliği artık babalığı ile güçlenmeye hazırdır.

2.3. Şemsettin Sami

2.3.1. *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*: Kadın Kıyafetleri İçinde Bir Erkek

Şemsettin Sami tarafından kaleme alınan *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*,¹²⁷ Kasım 1872'den 1873 yazına değin *Hadîka* gazetesinde tefrika edilmiş, kitap olarak ilk basımı 1875 yılında yapılmış bir romandır. Edebiyatımızın ilk romanı sayılabilecek bu eser, klasik bir aşk anlatısı olmaktan öte dönemin cinsiyet rollerini de gösteren bir alt yapıya sahiptir.

Roman, Talât Bey'in Aksaray'daki evinde klasik Osmanlı ev içi görüntüsü (ana-oğul-Arap bacı) ile başlar. Talât on sekiz, on dokuz yaşlarında, yüzünde hâlâ tüy tüs çıkmayan, gayetle güzel (25) bir çocuktur. Babası öldükten sonra annesi Saliha Hanım'ın dikkatle terbiye verdiği, işinden kalemdeki evine gidip gelen, eğitilmiş, ahlâk sahibi Talât, evin Arap bacısı Ayşe Kadın'ın gözünde artık evlenecek yaşa gelmiştir. Ayşe Kadın Saliha Hanım'a sürekli oğlunu evlendirmesi üzerine telkinler verir. Ayşe kadın bu noktada eski geleneğin temsilcisi olup kendisi de çok küçük yaşlarda evlendirilmiştir. Onun karşısında ise daha modern, görece daha kültürlü, daha okur-yazar bir anne olan Saliha Hanım vardır. Gelenek ve modernin erkek üzerinde uygulamak istediği farklı kurgular bu iki kadında ortaya çıkar. Ayşe Kadın, Talât Bey'in iç güveysi olup gitmemesi, kötü yollara düşmemesi için uygun bir kız bulunup hemen baş göz edilmesi, dizlerinin dibinde oturtulması taraftadır. Patriarkın kurucu bir kolu olan geleneksel annelik anlayışı ile hareket eden Ayşe Dadı, günü geldiğinde iktidar olacak erkeği yanında tutmaya çalışırken Saliha hanım ise aşk temelli yeni bir aile anlayışı simgeler.

¹²⁷ Şemsettin Sami, *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*, Özgür Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2015. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

Saliha Hanım'ın metin içindeki gömülü hikayesi de aslında bir aşk propagandasıdır. Artık ebeveynlerinin veya yaşlı kadın akrabalarının kendileri için kararlaştırdıkları görücü usulü evlilikleri kabul etmek istemeyen bilakis romantik, aşk dolu bir ilişki özlemi çeken erkeklere¹²⁸ Saliha Hanım ve eşi Rıfat Bey'in aşkı örnek olarak sunulur. Çocukken birbirlerini görüp beğenmelerinin hikâyesi aşkı olumlayan bir üslupla anlatılır. Saliha Hanım, âşık olduğunu babasına anlatıp utandığında dahi annesi onun yanına gelerek “Yok kızım yok, sen utanma, baban seni kızdırmak için söyler. Sen mektepteki şeriklerini sevmelisin. Kız olsun, oğlan olsun, hiçbir zararı yoktur.” (42) gibi modern bir söylemle karşılaşır. Aşk da bakıldığında 19.yy'ın nüfus mühendisliğinin bir aracıdır. Ekonomik krizle beraber artan vergiler için yeni bir nüfusa ihtiyaç duyulduğundan bu evliliklerin aşk propagandası ile süslenmesi dönemin romanlarının da genel trendidir. Eğitimi, ahlâkı, saygısıyla örnek bir erkeklik sergileyen Talât Bey romanda anne-babasının arasındaki “aşk-u muhabbetin meyvesi” olarak nitelendirilir.

Gençlerin aşk evliliği yaparak evlenme ve çocuk sahibi olma siyasetini güttüğü romanda erkek karakter olarak Talât Bey'in çocukluktan erkeklığe geçişi ve eğitimi üzerine ayrıca düşülür. Çünkü o “bir yandan annesinin iktidar gücünün sebebi ve garantisidir.”¹²⁹

“Saliha Hanımın kayınpederi ile kayınvalidesi vefat ettikleri gibi anası ve babası dahi terk-i dar-ı fena ve sevgili zevci ihtiyar-ı dar-ı beka etmiş olduğundan, biçarenin Talât Bey'den başka kimsesi yoğidi. Bu sebepten Talât Bey'i bir derecede sever idi ki, Talât Bey akşam biraz geç kalsa “Aman, oğluma ne oldu? Oğlum daha gelmedi!” diye deli olur idi. Her ana oğlunu sevecek a. Lâkin bizim Saliha Hanım birçok sebebe mebni [sebepten dolayı], oğlunu başka analardan pek çok ziyade sever idi. Bunun ile beraber Saliha Hanımın akıl ve dirayetine bak ki, derunundaki, [gönlündeki] muhabbetini oğluna bildirmez, nazlı alıştırmaz. Çünkü malum a... Öyle nazlı alışan bazı çocuklar... gençler ...” (63)

Saliha Hanım'ın sözünü ettiği “bazı çocuklar, bazı gençler” ifadesi -her ne kadar söz konusu dönemde Ahmet Mithat Efendi eserini kaleme almamış, metin dolaşımında olmamış olsa da- baba figüründen yoksun olup efemineleşen Felatun gibi erkekliklere bir gönderme olarak alınabilir. Saliha Hanım baba otoritesinden yoksun büyümüş oğlunun fazla nazlı olmaması için onu dengede tutmaya çalışır. Fazla üzerine düşse kadınsılaşacak, boş bıraksa zina peşine düşecek... Her iki türlü de erkeklik tehlikeye gireceği için o erkeğin ataerkil bir yapının ailenin başına geçip çoluk çocuk sahibi olması

¹²⁸ Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*, Metis Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 2015, s. 191.

¹²⁹ Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek*, İletişim Yayınları, İstanbul 2005, s. 51.

imkânsız gözüyle bakılır. Neyse ki bu senaryoya Fitnat dahil olur ve Talât Beyin erkekliği de kurtarılmış olur.

Talât Bey, bir gün tütün almak için gittiği dükkânın üstündeki cumbalı evde güzel bir yüz görür ve gördüğü anda Fitnat'a tutulur. Gece gündüz aklı Fitnat'ta olup onu bir kerecik daha görmek istese de Hacı Babası kızı asla sokağa bırakmaz. Hacı Baba, Fitnat'ın üvey babasıdır. On dört sene önce evlendiği dul kadın vefat edince, Fitnat'a öz kızı gibi bakmış onu kendi kızı gibi büyütüştür. Onun namusuna gösterdiği ihtimam ile Fitnat Hanım, ahlâklı, dikiş nakış ile uğraşan, güzeller güzeli genç bir kız olmuştur. Bir gün tesadüfen o da pencereden dışarı bakarken Talât Bey'i görür, o da ona vurulur. Tüm derdi Talât olur. Hatta Emine kadın ve Şerife Kadın, Fitnat'ın bu mutsuzluğunu fark edince onu dışarı çıkarmak isteseler fakat karşılarında muhafazakâr bir Hacı Baba engeli çıkar. İlginçtir ki Hacı Baba, kızını dışarı çıkarmamasının sebebini din zeminli bir nedenle oturtmaz. Onun asıl endişesi kızının kamusal alanda erkeklerin rahatsızlığı olmadan dolaşamayacak olmasıdır. Hatta kendisi dahi "Öyle yerlere kız gönderilir mi? Ben erkeğim, ihtiyarım fakat yine de öyle yerlere gitmeye çekinirim." (80) diyerek durumun vahametini ortaya koyar.

Talât Bey ise âşık olduğu Fitnat'ı görme yolları ararken Hacı Babanın evinden çıkan nakışçı kadını görünce aklına bu kadınla iletişime geçmek gelir. Fakat toplumsal kodlar gereği bir erkek olarak bunu yapması imkansızdır. Aklına çarşafa bürünüp kadın kılığına girip nakışçı kadından dersler almak gelir. Talât gibi zaten erkekliği muğlak bir alanda bulan ve annesinin dahi bu konuda endişelere düştüğü bir erkek için kadın kıyafetleri giyip dolaşmak onun görünüşte gittikçe kadınsılaştığını ve metnin olumsuz bir noktaya doğru ilerlediğini gösterir. Talât bireysel olarak bu tehlikeyi göze alıp Beyoğlu'ndan peruğunu alır, yazma ve yemeni bulur, tebdil-i kıyafet edeceği eski evlerine giderek çarşafa bürünür. Mehmet Kaplan, Talât'ın dönemin ahlâkından beklenilmeyecek davranışla kadın kılığına girdiğini belirterek klasik kaidelerdeki gibi annesini yollatmasının, kızı istemesinin daha doğru olacağını da ekler.¹³⁰ Erkek bireyin heteronormatif ve ataerkil kapılar ardında yaşarken bir anda kadın kimliğine girmesi onu karşı cins gibi hissettirmeye iter. Talât Bey kadın olarak kapıdan dışarıya adımını attığı anda laf atanlarla, omuz atanlarla karşılaşır, peşine erkekler takılır.

¹³⁰ Mehmet Kaplan, "Taaşuk-ı Talat ve Fitnat", *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar-2*, Dergâh Yayınları, 10. Baskı, İstanbul 2016, s. 79.

“Ah biçare kadınlar neler çekerler imiş! Biz erkekler onları kukla mesabesinde kullanıyoruz. Yolda serbest ve rahat yürümelerine mani oluruz. Bu ne rezalet ne küstahlık! Bir erkek tanımadığı bir başka erkeğe rast gelse yüzüne bakmaz, söz söylemez. Lâkin tanımadığı ve hiç başka defa görmediği bir kadına rast geldiği gibi gülerken yüzüne bakmaya ve söz söylemeye başlar ve kovsalar bile yanından ayrılmaz. Demek oluyor ki biz karıları insan sırasına koymayız. Kendimizi eğlendirmek için onların ruhunu sıkırız. Serbest gezip seyir etmelerine ve eğlenmelerine mani oluruz.” (88)

Çarşaf giydiği anda tacizlere uğrayan Talât Bey, bu durumu ahlâksız bir iki erkeğe değil tüm erkek egemen sisteme dayandırarak “biz” söylemi ile eleştirilerini dile getirir. Erkek bir anlatıcının erkek bir karakteri kadın kılığına sokarak yaptırdığı empati, kamusal alanın aslında tamamen erkek gücü ile çevrelenmiş olduğunun kanıtıdır. Kadın, ataerkinin sistemli baskılarıyla kamusal alandan uzaklaştırıldıkça ev içine hapsedilir, tıpkı Fitnat örneğinde olduğu gibi... Romanın alımlanışına baktığımızda bu eserlerin kadınlar tarafından okunduğu bilinse de ideal okur kentli, orta ve üst sınıf erkeklerdir ve erkek şiddeti nasihatlerle anlatılmak yerine içlerinden birinin deneyimleri ile okuyucuya aktarılır. Yazarın toplumsal alışkanlıklar ve gelenekler üstüne dile getirmek istediği bütün yorumlar, karakterlerden birinin sözleri ile aktarılır.¹³¹ Sadece Talât değil, Saliha Hanım’ın kadınların konumu üzerine yaptığı yorumlar, Hacı Baba’nın erkek tacizine dair getirdiği eleştiriler... Her bir sorun bir karakterle mesaj içerikli bir niyet içinde ele alınır.

Talât bey nakış öğrenmeye hevesli bir kız kılığına girip Râgıbe Hanım olarak dört beş gün dolaşır. Râgıbe’nin babası müderris olduğu için kızına okuma yazma öğretmiş, fakat bu nedenle Râgıbe kadınlıktaki hünerleri öğrenmekten geri kalmıştır. Şerife kadın da Râgıbe Hanım ile Fitnat’ı birbirlerine arkadaş olsunlar diyerek tanıştırmak ister. Böylece Râgıbe Fitnat’a okuma yazmayı öğretecek, Fitnat da Râgıbe’ye dikiş nakış gösterecektir. Talât Bey bu fikri duyduğu anda sevinçten deliye döner. Onun için artık aşığı ile kavuşma zamanı gelmiştir. Fakat kavuşan Râgıbe mi yoksa Talât mı olacaktır? Metin Râgıbe ve Fitnat’ın baş başa olduğu bölümlerde git gide güvenli -heteronormatif-zeminden kaymaya başlar. Anlatıcı da okur da kılık değiştirmeden haberdar olmasına karşın bir noktada okurun kafası karışır. Heteroseksüel bir matraste izlediğimiz roman, tebdil-i kıyafet (cross-dressing) nedeniyle homoseksüel bir çizgiye kayar.

“Fitnat Hanım, Râgıbe Hanım’a mı yoksa kardeşine mi âşıktı, kendisi de farkında değildi.” (105)
“Râgıbe Hanım ile ister idi ki, daima beraber olsun bir dakika ayrılmasın.” (110)

¹³¹ Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanın Kökenleri ve Gelişimi*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2004, s. 69.

Bu ifadelerle ile söylem tuhaflaşmaya başlar. İkisinin vedalaştığı sahnede “iki kızcağız dudak dudağa öpüştükten” (103) sonra okuyucunun zihni normların dışına çıktıkça gerilim de gitgide artar. Kadın kılığındaki Râgibe'nin erkeklere kodlanan okuma-yazma uğraşlarının olması, erkek olan Talât'ın da kadınlara biçilen suretle dikiş nakış öğrenmeye çalışması cinsiyet kategorilerini ters yüz eder. Ardından metin, heteroseksüel düzeni tekrar hatırlatırcasına Fitnat'ın Ali Bey ile evliliğine odaklanır.

Hacı Baba, Fitnat'ın yaşı geldiğini düşünerek zengin bir adam olan Ali Bey ile nikâhlamaya kalkar. Fitnat gözyaşları içinde Râgibe'ye derdini anlatır, Talât Bey'e olan aşkını ilan eder. Talât bey de dayanamayıp çarşafını çıkarıp kendini ifşa eder. Fitnat'ı görüp âşık olduğunu, ona yakın olabilmek için kadın kılığına girdiğini anlatır. Ortada bir aşk temelli bir de gelenek temelli evlilik vardır. Fitnat ne kadar gözyaşı dökse de Emine ve Şerife Kadın Fitnat'ı kandırarak onu Ali Bey'in konağına gelin götürürler. Aşkla kurulacak evlilikten mahrum kalan Fitnat, gerçeklerin farkına vardığında iki gözü iki çeşme ağlar durur ve asla Ali Bey ile yakınlaşmak istemez. Talât Bey'e mektuplar yazarak hâlini anlatır. Bu noktada okuyucuya Ali Bey'in Fitnat'ın öz babası olabileceğine dair ipuçları verilmeye başlanır. Ali Bey, Fitnat hanımı görünce eski karısını görmüş gibi olur, gözlerine inanamaz. Duygusallaşarak ağlamaya başlayan Ali Bey'in hikayesi de daha önce gömülü hikâye olarak verildiğinden okur git gide ortaya çıkacak tesadüfe alıştırılır. Hatta Fitnat, açık açık Ali Bey'e “sizi babam gibi seviyorum” dahi der. İpuçlarını toplayan okur için Fitnat ve Ali Bey'in gerdek gecesini beklemek, muhtemel bir ensest tehlikesini beklemeye dönüşür. Fakat Ali Bey'in merhum karısının hatırına Fitnat ile ayrı yatmaya karar vermesi ile bu durum engellenmiş, sınırlar korunmuş olur. Fitnat'ın annesinden yadigâr kalan muskanın Ali Bey'in eline geçmesi ile hem anlatıcının hem de yazarın bildiği sırra artık Ali Bey de vâkıftır. Fitnat onun özbeöz kızıdır. Öğrendiği gerçek ile Ali Bey, kızına koşsa da artık çok geçtir çünkü sevdiğinden ayrı kalıp, başka bir adamla evlendirilmeye zorlanan Fitnat canına kıymıştır. Trajik bir sonla intiharı seçen Fitnat'ın bu hâlini gören Talât da oracıkta can verir.

Talât Bey'in metnin başında erkek olma aşamasındayken, kadın kıyafetleri giyerek erkekliğin sınırlarını ihlâl etmesiyle başlayan süreç, romanın sonuna kadar ihlâllerle devam eder. Erkeklik her şeyden önce toplumdaki kontrolün ifadesi ve icrası olduğundan güçlerini adil bir biçimde kullanarak, yaş ve sosyal mevki hiyerarşilerinden kaynaklanan güç dengelerini korumaya dikkat ederek kullanmalıdır.¹³² Talât cinsiyetinin

¹³² Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek*, İletişim Yayınları, İstanbul 2005, s. 50-51.

getirdiği hiyerarşiyi kullanmak yerine aksine toplumun ikincil saydığı cinsiyetin yani kadının çehresine bürünür. Kadın kılığında dahi olsa aynı odada karşı iki cinsin nikâhsız bulunarak mahremiyet sınırlarını aşması ikinci büyük ihlâl olur. Toplumsal olarak cinsiyetler arası kesin ayrımın olduğu kültürde, kadınsılaşmak, kadın kıyafeti ile dolaşmak, kadına dair herhangi bir özelliğin erkek bedeninde bulunması hegemonik ve ataerkil yapının temeline zarar vereceği için masum karşılanmaz. Beden sınırlarının aşıldığı romanda hem Fitnat hem de Talât kaybeden olurlar.

2.4. Namık Kemal

2.4.1. *İntibah*: Erkekliği Kazanma Yöntemi Olarak Kadınları Kurban Etmek

Namık Kemal'in 1876'da yayımlandığı romanı *İntibah*¹³³'ta Ali Bey ve erkekliği karışımıza çıkar. Ali Bey yirmili yaşlarında, zengin bir ailede büyümüş, iyi bir eğitim almış, terbiyeli, kaleminden evine, evinden kalemine giden bir erkektir. Tüm bu özellikleri ile romanın başında ideal erkek olarak çizilirken okuyucuyu "*Geldi sabah-ı rûz-ı civanîye infilâk/ Eyyâm-ı fitne erdi belâlar mübareği*" (31) beyiti karşılar. Gelenekte de sık sık görülen, bir anlamda olacaklarla ilgili bir hazırlayıcılık ve prolepsis görevi gören bu modern epigraf, Ali Bey'in artık ana-baba kuzusu bir çocuk olmaktan çıkıp gençliğe adım atacağı ve erkek olma yolunda ilerlerken karşılaşacağı sorunların sinyallerini vermiş olur.

Fiziksel olarak erkek cinsiyetinde doğmakla, toplumsal cinsiyet bağlamındaki erkekliği kazanmak aynı şey olmadığından Ali Bey'in varması gereken bir hedefi vardır. Bu açıdan Mehmet Kaplan, *İntibah*'ın, Ahmet Midhat Efendi'nin *Felatun Bey'le Rakım Efendi*'si gibi bir tip romanı olmadığını, aksine "ferdî bir hayat tecrübesini hikâyeye ve tahlil eden dramatik ve psikolojik bir eser"¹³⁴ olduğunu dile getirir. Ali Bey'in ferdî hayat tecrübesinde vermesi gereken ilk sınav, baba figürünün ölümü olur. Erkeğe nasıl erkek olunacağını öğretecek bir rol- model yoksa sıkıntılar da beraberinde gelir. Her ne kadar tip olarak nitelendirsek de Felatun da babasız büyümüş erkeklerdendir. Fakat Ali Bey'in

¹³³ Namık Kemal, *İntibah*, Özgür Yayınları, 7. Baskı, İstanbul 2014. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

¹³⁴ Mehmet Kaplan, "İntibah", *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar-2*, Dergâh Yayınları, 10. Baskı, İstanbul 2016, s.119.

geleneksel otoritenin temsili olan baba figüründen yoksunluğu Felatun'un ki kadar hafif sorunlarla geçiştirilmeyecek, hayatına mal olacaktır.

Ali Bey'i yoldan çıkararak ilk dönemece Çamlıca'da rastlanır. Babasının ölümüyle sarsılan Ali Bey için annesi telaşa kapılır ve onu içine girdiği üzüntülü hâlden azıcık da olsa çıkarabilmek adına Çamlıca'ya götürür. Başlarda zorla olan bu götürülmeler Ali Bey için git gide bir alışkanlığa dönüşür. Memuriyetten arkadaşları ile toplanıp Çamlıca'ya gidişi ise anlatıcının ifadesi ile “felaket”lerin başlangıcı olacaktır. Okuyucuya açıkça yaşanacak olaylardan bahseden anlatıcı, acemilikten ziyade tekniğin bir parçası olarak Ali Bey'in erkekliğini kazanma yolundaki hatalarını açıkça göstermek adına ikinci bir prolepsis ortaya koyar. Olaylara müdahil bu anlatıcı, yaptığı Çamlıca tasvirleriyle de kamusal alandaki erkek kimliğini ahlâki boyutlarıyla ele alır. *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat* romanında karşılaşılan erkek tacizi meselesi bir toplumsal tarih malzemesi olarak burada da gündemdedir. Anlatıcı, Çamlıca'da bir nevi avlanmaya gelen erkeklerin kadınlara karşı bakış açısını, onlara sıralanan “soğuk” (36) yalanları eleştirir. 19.yy'ın ikinci yarısına tekabül eden bu romanların alt metninde erkek tacizinin eleştirilmesi, şimdiye kadar dini kaidelerle ayrı tutulmuş cinsiyetlerin sorunlu bir araya gelişini gösterir. Batılılaşma olgusunun neden olduğu sosyo-kültürel değişim ile kamusal alanlarda yan yana var olmaya çalışan kadın ve erkeğin sınırları bu romanlarla çizilmeye, hizaya sokulmaya çalışılır.

19.yy. erkeklerinin, kadınların arabalarının arkasından yaptıkları gayri ahlâki işaretleri gören Ali Bey de onları taklit etmeye başlar. Ali Bey'in bu hareketi metinde “arkadaş hatırı” (37) olarak nitelendirilir. Aslına bakıldığında ailesinden aldığı terbiye ve eğitim ile ters düşen bu hareketin bir hatırdan çok bulunduğu sosyal çevrenin erkeklik kurallarına uymak, ötekileşmemek adına yapılmış bir hareket olduğu açıktır. Anlatıcı bu hareketinin “bir facia-i can-güdaza” ya (37) dönüşeceğini ifade ederek Çamlıca'nın Ali Bey'in “mezarı” (38) olacağını da ekler. Böylece, sistemli olarak arka arka arkaya verilen prolepsislerle anlatıcı romanın sonunun olumsuz biteceğini ima eder. Ali Bey'in erkekliğinin başarısız olacağı belli olsa da eril muhatabın bu öyküden dersler çıkarması beklenir.

Çamlıca'da Mehpeyker ile karşılaşan Ali Bey ilk görüşte kadına tutulur. Fakat bir erkeğin tüm iradesini kadının eline geçirecek kadar kendinden geçip, kapılmış birine dönüşmesi tehlike demektir. Hele ki kadının cazibesi var ise... Mehpeyker'in şehvetli ve cazibeli olması onu B. Moran'ın da ifade ettiği *femme fatal* (ölümcül kadın) tiplemesi

hâline getiren özelliklerdir. Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu* adlı kitabında *İntibah ile Hançerli Hanımın Hikâye-i Garibesi* arasındaki benzerlikleri yakalamış, 17.yy. meddah hikayelerindeki erkeğe tutulan şehvetli fahişe tiplemesini Mehpeyker'in öncülü kabul etmiştir.¹³⁵ Romanda da erilliği sarsacak bu şehvetli fahişeye yani Mehpeyker'e dönük olumsuz tavır ilk buluşmadan itibaren okuyucuya empoze edilmeye başlanır.

“Hanımefendi -ki ismi Mehpeyker'dir- ahlâk ve terbiyece bütün bütün Ali Bey'in hilâfına olarak gayet namussuz, alçak bir ailede perveriş bulmuş ve zaman-ı rüşde balığ olur olmaz rezailin envaında mürebbîlerine üstad olmuştu” (30).

Mehpeyker ahlâkı, terbiyesi, büyüdüğü ailesi ile yerden yere vurulur. Çünkü, bu fettan kadın cazibe silahını kullanarak Ali Bey'i kendine âşık etmiş ve kontrolü tamamiyle ele almıştır hâlbuki erkek hegemonyasının devamı için kadının cinselliği de erkek kontrolünde değildir. Kadın ve erkek arasındaki cinsel güç dengeleri değiştikçe, eril otorite kaybı kaçınılmaz olur. Bu nedenle Mehpeyker hegemonya için açık bir tehdittir. Şeytani planlarla erkeği baştan çıkararak bu kadının dış görünüşü de ayrıntılı tasvirler ile gittikçe güçlendirilir. Kaş, kirpiği, dudağı uzun uzun Ali Bey'in odağından verilir ki Ali Bey'in kendini kaptırması ve iradesizliği bir nedene otursun. Mehpeyker gibi erkeği av olarak gören, ahlâksız, düşmüş bir kadının; utangaç, halim selim, tecrübesiz bir çocuk olan Ali Bey'i ağına düşürmesi kaçınılmaz olur. Daha doğrusu müdahil anlatıcı muhatabın tam da böyle düşünerek Mehpeyker'i fettan kadın, Ali Bey'i ise bir kader kurbanı olarak görmesini ister.

“Ali Bey de Mehpeyker ile ülfete başladıktan sonra meşâğıl-i masumanesinden hemen bütün bütün tecerrüt ile gerek hanesinin gerek kaleminin işlerine büyümüş de küçülmüş bir pir-i cihan-dide gibi tabassur ve kâr-aşinalıkla çalışır idi.” (63)

Anlatıcıya göre Ali Bey'in romanın başındaki masumiyeti artık kırılmış, saf, temiz hâli kaybolmuştur. Ailesinin uslu çocuğu, Mehpeyker yüzünden şehvani arzulara kapıldıkça anneye yalanlar söyleyen, geceleri eve girmeyen, içki âlemlerinde eğlenen bir erkeğe dönüşmüştür. Muhatabın zihninde canlandırılmak istenen erkek portresi kader kurbanı bir Ali Bey'dir. Fakat, anlatıcının sesinin kısıldığı, metnin gidişatı ele aldığı noktalarda gerçeklerin daha farklı olduğu hissedilmektedir. Ali Bey bir evin bir oğlu, annesinin bir tanesi, babasının üzerine hususiyetle eğildiği evladıdır. Hâlâ çocuktur bir bakıma. Kusursuz gibi çizilen erkekliği saflık ve şefkatle yoğrulsa da zayıf iradeli bir

¹³⁵ Berna Moran, “Âşık Hikâyeleri, Hasan Mellah ve İlk Romanlarımız”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, 29. Baskı, İstanbul 2016, s. 45.

erkektir. “Kadınlara tamamen sahip olduğu duygusuyla kendinden emin hareket edemediği sürece zayıflığını aşamaz... Kendi güvensizliğinden dolayı kadınlardan şüphe eder ve bu yüzden kadınların kendisinden bekledikleri sadakati gösteremez.”¹³⁶

Peki Mehpeyker anlatıcının nefret ettiği kadar kötü bir kadın mıdır? Her ne kadar Mehpeyker ahlâksızlıkla suçlansa da Ali Bey’e âşık olmadığı, parası için onunla olduğu, amacının gönül eğlendirmek olduğu söylenemez. Mehpeyker’in aşkı gerçektir ve zaten bu aşk gerçeğe temellendirildiği için, Mehpeyker intikam almak isteyen kadına dönüşecektir.

“Yalnız şurasını söylememiştik ki kız, bey ile görüştüğü günden beri kendinden bir habbe almamış hatta bir akşam getirdiği birkaç okka turfanda meyve için müstağniye bir münazaa bile çıkarmış idi. Vakıa bu hareketin en büyük sebebi göstermek istediği muamele-i halisaneyi teyit idi.” (110)

Alıntıdan anlaşılacağı üzere metin de müdahil anlatıcının manevralarından kaçtıkça Mehpeyker’in sevgisinin hakikatine işaret eder. Mehpeyker’in samimiyetine Tanpınar da inanır. “Bu yüz kırk sahife boyunca muharririn sesinden fazla biz behemehâl olduğunun dışına çıkarılmak istenen bîçare kadının itirazlarını duyarız. Sanki durmadan: “Fakat ben bu değilim... Ben hiç bir zaman düşündüğün insan olmadım!.. Bırakın da beni kendimi anlatayım” der gibidir.”¹³⁷

“Sizi bir kerre gördüm. Gönlümde başka bir hâl hisseder oldum. Toprak üstündeki çiyeler güneşi görünce havaya münkalib olduğu gibi benim de yüzünüze bir kerre nazar etmekle bütün bütün gönlüm yükselmeye başladı. Arkama bakmak istedim, geçmiş zamanlarımın ahvalinden iğrendim. Elimden tutup da beni düştüğüm mezbeleden kurtarmaya muktedir dünyada bir sizi tasavvur ettim.” (82)

Mehpeyker içine düştüğü kötü yoldan kendisini kurtaracak kahraman erkeğin Ali Bey olduğunu düşünür. Toplumsal cinsiyet rolleri gereğince de erkeğin şehvani arzulara kapılmadan, düşmüş kadına el uzatarak onu kurtarması, savunması beklenir. Ne yazık ki, kendi erkekliğini dahi tamamiyle dizgine alamamış, kimi zaman annesinin kimi zaman arkadaşlarının yönlendirmeleri ile hareket eden Ali Bey, Mehpeyker’in ihtiyacını hissettiği koruyucu erkeklik vasfından çok uzaktır. Özellikle de ahlâki boyutta erkekliğini zedeleyecek bir sorun gördüğü noktada çözmek yerine silip atmayı tercih eder. Mehpeyker gece eve dönmediği için sorgusuz sualsiz onu terk eder mesela. Gerçekte Mehpeyker’in eve gelmeyiş nedeni ise değer verdiği, âşık olduğu Ali Bey’i Abdullah

¹³⁶ Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanın Kökenleri ve Gelişimi*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2004, s. 97.

¹³⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, 25. Baskı, İstanbul 2016, s. 396.

Efendi'nin yapacaklarından korumak, Ali Bey'e sadık kalmaktır. Ki metin de Mehpeyker'in o gece Ali Bey'i aldatmadığını doğrular nitelikte Abdullah Efendi ile ayrı yataklarda uyduğunu vurgular.

“Hâsılı iki aşına- yı kadim ahz u ita ile meşgul iki tacir gibi işleri hitam bulur bulmaz birinin parmağı diğerinin eline dokunmaksızın birbirinden ayrıldılar, birer odaya çekilerek uykuya vardılar” (118)

Jale Parla, Ali Bey'in kat'i kararlarla Mehpeyker'i bırakıp annesine döndüğü noktada, mutlu sona kavuşmuşken neden romanın bitmediğini şöyle açıklar.

“Ali Bey'in ana kucacağına dönüşüne kadar olan öyküsünü güdük kalmış bir büyüme olarak, “doğal” cinselliğe uyanış günahının bağışlanması için bir çocukluğa dönüş olarak değerlendirebiliriz.”¹³⁸

Metin her boş bulduğu fırsatta Ali Bey'i masum erkeğe çevirir. Çünkü Ali Bey masumlaştıkça kadın cinselliğine kapılıp gidilişi unutulacak, hegemonyanın istediği irade sahibi erkek için temiz bir sayfa açılacaktır. Ali Bey'in Mehpeyker'e yaptığı yargısız infazlar, Dilâşub'a öldüresiye şiddet uygulaması erkekliğini aklamak adına aldığı aksiyonlardır ve erkekliğini yetersiz hissettiği her an kadınları suçlu ilan eder.

Dilâşub, içinde bulunulan sosyal normların Ali Bey'e erkekliğini kazanması için sunduğu bir fırsattır. İroniktir ki, kadın cinselliği ile tanıştığı anda “*lezaiz-i süfliyye*”¹³⁹ den tat almaya başlayan ve masumiyetini yitiren Ali Bey'in kurtuluşu, yine bir kadın cinselliğinde bulunur. “Havayî lezzet” (102) olarak tanımlanan cinsel ihtiyacını “hiç olmasa başka yerde aramaya muhtaç” (102) olmasın diye Ali Bey'in odasına Dilâşub konuverir.

“Ev bark sahibi olacak zamanın geldi. Şimdi sana bir kibar kızı bulsam almadan göremeyeceksin. Aldıktan sonra şayet hoşlanmazsan, ömrün boyunca azap içinde kalırsın, bu bir. Evde iki hanım peyda olur, biz birbirimizle geçinemezsek yine sen rahatsız olursun, bu iki. Ama bu cariyendir beğenirsen koynuna alacaksın, istediğin gibi terbiye edeceksin.” (108)

Ataerkilliğin en büyük savunuculuğunu bir noktada annelerin teşkil ettiği düşünüldüğünde Fatma Hanım, oğlunun erkekliğini geri kazanması için onun cinselliğine denetleyici bir gözle müdahildir. Hatta dinî ve kültürel kaidelerden de faydalanarak evlenme olmaksızın ona bir cinsel serbesti sağlar.

¹³⁸ Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, 12. Baskı, İstanbul 2016, s. 93.

¹³⁹ Geniş bilgi için bkz.: A.g.e., s. 75.

“Etme Ali’ciğim! Mademki şu kızcağızı beğendin, kıymetli validenin hatırı için olsun odana al da biraz rahat edeyim.” (108)

Annesinin “şeytana galebe gelmek için melekten istimdat” (102) alarak özenle seçtiği bu kız, Mehpeyker’in aksine namus timsali olarak çizilir. Dilâşub, Ali Bey’in erkekliğini geri kazandıracak iffetli bir melektir ve bu hamle bir noktada işe yarar. Ali Bey “sefahat-i reddiyeden bir muhabbet-i ismet-kâraneye intikal” (129/9) ederek tam zamanlı kalemine devam eder, evine ilgi göstermeye başlar. Fakat bu ilişkinin de ömrü kısa olur. Mehpeyker, Abdullah Efendi ile Ali Bey’in Dilâşub’tan ayrılması için plan yapar. Hamamda Dilâşub’un belindeki benleri görünce eline geçen kozla kızın mahremiyetini ulu orta dökmekten kaçınmaz. Ali Bey’in kulağına Dilâşub’un “insana muttasıl bin türlü işaretler, bin türlü işveler” (140) ettiği gidince Ali Bey öfkesinden deliye dönerek sinir krizi geçirir. Namusunu lekelediğini düşündüğü Dilâşub’a şiddet uygularken masum olabileceği aklına bile gelmez.

“Son nefesinde katilin ciğerini koparmaya saldıran yaralı asker gibi asabî, gayet müthiş nihayet derecede bi-rahmane bir hamle ile Dilâşub’un zaman-ı şevkinde koklamaya lâyıkıyla kıyamadığı o nazik saçlarına sarılarak ve sekerat-ı mevt hâlinde zuhur eden harharalar kadar korkunç bir sada ile ‘Benlerini kime gösterdin? Fahişe!. Davet-nameyi kime yazdın? Mel’un diyerek biçare kızın başını yanındaki duvara bir suretle çarptı ki vurmasıyla Dilâşub’un ağzından burnundan siyah siyah kanlar dökülerek meyvit gibi boylu boyuna yere yıkılması bir oldu... Pençesine sayd geçmiş, gözüne kan görmüş canavar gibi dişleriyle, tırnaklarıyla kızın ötesini berisini yırtmaya koparmaya başladı.” (143-144)

Son derece somut şekilde anlatılan şiddet, Ali Bey için zedelenen erkekliğini düzeltme yoludur. Erkekliğinin tehlikeye girdiğini düşündüğü ilk anda şiddete başvurur çünkü şiddet hegemonik erkekliğin en önemli kaynaklarından olup, ataerkinin sunduğu bedenselden çok psikolojik bir ayrıcalıktır. Ali Bey erkekliğini kazanmak adına şiddete başvurarak aslında özgüvensizliğini açığa vurur. Metindeki ahlâksızla suçlanan iki kadın Mehpeyker ve Dilâşub Ali Bey’in erkekliğini zedelediği düşüncesi ile ataerki tarafından ölümle cezalandırılır. Fakat değinmek gerekir ki Mehpeyker, Dilâşub gibi kaderine boyun eğip ortadan kaybolmayı seçmez. Âşık olduğu adamdan gerekirse intikam almayı ister ki Tanpınar’ın da Jale Parla’nın da Mehpeyker’i “canlı” karakter diye nitelendirmesi bu insaniliğinden doğar. Canı yanmıştır ve can yakmak ister. Romanın gidişatında Dilâşub ne kadar pasif ve edilgen ise Mehpeyker o kadar aktiftir. Hatta Ali Bey’in tüm eylemlerinin fâili de Mehpeyker’in kendisidir. Amacı sadece Ali Bey’den intikam almak gibi dursa da kötü yola düşmüş, etiketlerle ötekileştirilmiş, dışlanmış bir kadın olarak tüm sistemden hıncını almak ister. Fahişeliği bırakmak “düştüğü mezbeden kurtulmak” istese de ataerki tahakküm onu sadece zaman geçirecek, gönül eğlendirecek kadın

olarak kodladıkça amacında başarılı olamaz. Kendisini kurtaracak erkek Ali Bey de elinden alınca artık kaybedecek bir şeyi kalmayan Mehpeyker Ali Bey’i öldürme planını devreye sokar.

Abdullah Efendi’nin yardımıyla Hırvat bir katil tutulduktan sonra Ali Bey artık meftunu olduğu içki-kadın âlemlerine götürülme bahanesiyle boş bir eve hapsedilir. Zil zurna sarhoş olması beklenir ki canı alınırken zorluk çıkarmasın. Bu sırada Mehpeyker’in intikamın şiddetini artırmak adına getirdiği, Ali Bey’in kanlı kafasını göstermeyi planladığı Dilâşub, dönen oyunları anlar ve Ali Bey’in canını kurtarmak için kendisini feda ederek onun kaçmasına yardım eder. Ali Bey polislerle geri döndüğünde ise iş işten geçmiş, Dilâşub kalbinden hançerlenmiştir. Mehpeyker, o anda kurduğu tüm oyunları Ali Bey’e itiraf eder. Dilâşub’un masumiyetini ispatlarken bir yandan da başta kendisinin de en az onun kadar ahlâklı ve masum olduğunu ima eder.

“Siz tuttunuz, o zavallının [Dilâşub] sadakatinden de şüphe ettiniz. Fahişelere satılmasını emrettiniz. İtikadımızca ben de fahişe değil miyim? İşte kızı aldım. Size hıyanet etmek değil yolunuzda can verecek kadar vefakâr olduğumu ispat eyledim. Bundan sonra bendenize inanmaz mısınız? İşte davamın sahil olduğunu şu cenazenin sayenizde na-hak yere dökülen kanı meydana çıkarıyor.” (185)

Sonuç olarak baktığımızda, babasının ölümüyle erkekliği kazanma yolunda özgürleşmek yerine yoksullaşan¹⁴⁰ klasik Tanzimat romanı karakteri Ali Bey’in başına gelen tüm felaketlerin sorumlusu romanın ahlâkçı sesi nedeniyle Mehpeyker ilan edilmiş, Ali Bey ise namusuna söz getirmeyen kader kurbanı masum erkeğe dönüştürülmek istenmiştir ki zaten en başında eğitimi, ekonomik durumu, yaşayışı ile pek de dışlanmamış, ötekileştirilmemiş bir erkektir. Fakat açıktır ki Ali Bey’in hayatına giren kadınların hepsi -annesini Fatma Hanım da dahil- onun erkeklik krizlerinin kurbanı olmuş, haksız yere suçlanmış, ölümle cezalandırılmışlardır. Çocukluktan olgun erkeklığe geçişte güvensizlikleri nedeniyle hegemonik erkekliğin istediği “kadına sahip olma”yı başaramamış, istikrarlı bir ilişki ve aile kuramamıştır. Zedelenen erkekliği ile toplumdan dışlanma riskiyle karşılaşan Ali Bey’in sonu da kurban ettiği kadınlara benzer. Hegemonyanın erkeklik sisteminde var olamayacak kadar iradesizleşen Ali Bey de altı ay sonra hayatını kaybeder.

¹⁴⁰ A.g.e., s. 86.

2.5. Hüseyin Rahmi Gürpınar

2.5.1. *Şık*: Moda Uğruna Maskara Olan Erkek

Edebiyatımızdaki efemine karakterler deyince Felatun Bey'den sonra akla ilk gelen *Şık*¹⁴¹'in Şık Şöhret'idir. *Şık*, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın ilk romanı olup ilk olarak 1888'de Ahmet Midhat Efendi'nin Tercüman'ı Hakikat gazetesinde tefrika edilir. Ardından 1889 yılında kitap hâlinde basılır. Roman, kitaba da adını veren şıklık meselesini açıklamakla başlar. Şık olmanın sınırları çizilirken verili erkeklik tanımlarının ihlâli söz konusu olduğunda eril iktidarın yitimi endişesi baş gösterir. Anlatıcı, Şık Şöhret'in giyimine kuşamına düşkünlüğünü bir ihlâl olarak görür.

“Şöhret Bey şıktır ama nasıl şık? ... Kıyafette görülen müfrit şıklık, bazen tabiata karışan mefsedetin alâim-i hâriciyesi demektir. Bir erkek pudra, düzgün, allık, kırmızılık gibi zenana mahsus olan vesait-i tezyiniyeyi istimalde kadınları geçer ise onun ahlâkından şüphe edilebilir.” (16)

Bir erkeğin süslenmesinde aslında problem yokken bu şık olma eğilimi kadınlarınkine vardığı takdirde erkekliğin kırmızı çizgileri zedelenmiş olacağından hegemonik erkeklik kurgusunda pudraya, düzğüne, allığa yer yoktur. Erkekliğin imajıyla özdeşleşen otoriter görünüm kadınsılaştıkça, bireyin hem kadınlar üzerinde hem de hemcinsleri olan erkekler üzerinde iktidar gücü de sarsılmış olur. Anlatıcıya göre erkek, cinsiyetinin getirisi olan özellikleri değiştirmeye çalıştığında kadınlar tarafından da hoş karşılanmaz. Şöhret Bey'in giyimi, kuşamı, makyajı, saatlerini ayna önünde geçirmesi toplumsal cinsiyet rollerince kadına biçilen özelliklerdir. Bu nedenle anlatıcı Şöhret Bey'in erkekliğini sorgulayıcı bir üslupla onu “korseli, pudralı şıklardandır (17) diyerek bir nev'i ötekileştirir. Fakat Şöhret Bey, her şık gibi maddi açıdan eli para görenlerden değildir, parası kıttır. Modaya çok meraklı olsa da Beyoğlu'ndaki ünlü terzilere gitmek yerine mecburen sokak aralarındaki terzilere gider. Moda olan ne varsa hemen kendine adapte etmek isteyen Şöhret Bey'in dar pantolon merakı da kadınsı hatları ortaya çıkaracağından dolayı eleştirilir. Onun süslü püslü, dar kalıplı giysilerini görenler onu deli zannetse de Şöhret Bey insanların kendisinden gözlerini alamadığını düşünür.

“Bana çirkin diyenlerde asla tabiat yoktur. Bu biçareler musikiden en güzel bir parça dinleyip de hiçbir letafet hissetmeyen en meşhur bir ressamın i'caz-kâr fırçasından çıkan bir levha-i tasvire

¹⁴¹ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şık*, hzl. Zeynel Şengül, Turkuvaz Yayınları, İstanbul 2019. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

bakıp da hiçbir şey anlamayan tagilere benzerler... Benim hüsn ü anım hakkında bir hüküm verebilmek salahiyeti ancak sanayi-i nefise erbabına ait bir keyfiyettir.” (18-19)

Bir bakıma narsistlik olarak da okunabilecek bu özgüven söylemi, anlatıcının tavrıyla gülünç bir konuma oturtulur ve Şöhret bey metinde sürekli rezil durumlara düşecek ötekileştirilen bir efemine karakter olarak yerini alır. İlk alay konusu ise onun fiziksel özelliklerdir.

“Efendim, Şık’ımda renk esmer, çehre insanların orangutan neslinden azman olduğunu iddia eden bazı hükemanın sözlerini tasdik ettirecek derecede kaba ve uzun! Alt çene ileri doğru çıkık! Kara kaşların her biri ikişer parmak enliliğinde! Burun Fransızların “agilen” tabir ettikleri şekilde yani gagavâri, ufacık siyah gözler gayet çukurda! Boy sırk, endam nahif sinnen yirmi beş yirmi altı tahmin olunabilir.” (19)

Dış görünüşü ile karikatürize edilen Şöhret Bey, bu hâliyle iktidara muktedir bir erkeklikten uzaktır. Zaten kendisi hegemonik erkekliğin ilk şartlarından olan tam zamanlı bir işe sahip olma vasfından da yoksundur. 19.yy’ın gittikçe artan maddi endişelerinin arasında, bir işte çalışarak ekonomik döngüye katkıda bulunmayan bu erkeklik, anlatıcının kinayeli ifadeleri ile eleştiriye maruz kalır.

“Valideden pederden kibar olmadığı gibi kendi sa’y ve gayretiyle kazanmak meziyetinden de külliye mahrumdur. Vâkıa kendisi ...Kalemine devam ederse de bu devamı yalnız bir sözden ibarettir. Kaleme niçin böyle seyrek geldiğinin sebebi kendinden sorulsa aldığı yüz elli altı buçuk kuruş maaşı o büyük zekâ ve irfanıyla mütenasip bulmadığı için olduğu cevabını verir.” (20)

Şöhret Bey’in para ihtiyacı metresi ile buluşmalarda ortaya çıkar. Anlatıcının “piyasa âşüftegânının en bayağılarından” (20) olarak nitelendirdiği Madam Potiş adlı Fransız bir fahişeyi metres tutar. Batılı, moda uyan bir metres onun şıklığına şıklık katacak bir aksesuar gibidir. Hatta Şöhret Bey onunla birlikte olmak adına annesinin küpelerini çalıp, satmaktan geri durmaz.

Madam Potiş ise erkeği baştan çıkararak fetan gayrimüslim kadın tipine benzer. Para için erkek avcılığı yapar ve mekr-i zenan denilen kadın hilesi ile Şöhret’i parmağında oynatır. Ona uydurma dans dersleri ayarlar, sahte köpekler bulur. Açıkçası Şöhret Bey’in elinde tutması gereken idare, tamamiyle Madam Potiş’in elindedir. Hatta ona “metreslikten ziyade mürebbiyelik” (22) yaparak Şöhret Bey’i manipüle eder. Bu durum, Şöhret Bey’in erkekliğinin otoriteden yoksun olduğunun ispatıdır. Hegemon bir erkekte bulunması şart olan hükmetme ve hakimiyet yetisi, kadınsı tavırlar nedeniyle işlemez olmuştur. Fakat onun akli iktidar olmakta değil moda uymaktadır. Şık görünebilmek için bir koluna metresini takarken, Avrupai bir adetle bir koluna da köpek takıp gezdirmek

ister. Madam Potiş ise gülüp eğlenmek adına Drol adını verdiği bir sokak köpeğine ipek başlıklar giydirerek Şöhret Bey'i kandırır ve köpeğin ender bulunan bir cinse mensup olduğuna ikna eder. Şöhret Bey'in manipülasyona açık saf hâlleri anlatıcı tarafından her an vurgulanarak muhatap gözünde ötekileştirme aşama aşama ilerletilir. “Bu ipekli başlığı giydikten sonra bizim köpek Şöhret'ten daha yakışıklı, daha şanlı olur.” (26) denilen Şöhret Bey için Madam Potiş “budala bir Türk” (26) sıfatını kullanır. Şöhret Bey, taranıp pudralanır, Madam Potiş süslenir, bir saate yakın hazırlanırlar. Ardından köpek Drol'ü de yanlarına alarak sokağa çıkarlar.

Şöhret Bey'in düşeceği rezil durumlardan biri Drol'ü gezdirirken, sokak ortasında yaşanır. Şöhret Bey, süsüyle püsüyle, kolundaki metresi ve köpeğiyle yürürken, diğer sokak köpeklerinin hışmına uğrarlar. Köpeklerle beraber iki Ermeni'nin de peşlerine takılmasıyla olay iyice bir cümbüşe dönecektir. Ermenilerden biri köpeğin asil bir cins olmadığını anlar, diğeriyle iddialaşır. Derken sokak köpekleri bir yandan Drol'e saldırarak havlarlar, Madam Potiş çığlıklar atar, Ermeniler kavgaya tutuşur. Tüm sokak onları izlerken Şöhret Bey zavallı bir hâlde bastonuyla köpekleri kovalama derdine düşer. Çünkü Drol gibi nadide bir köpeğin zarar görmesinden korkar. İlk badireyi atlatan üçlü bir fayton bulup oradan uzaklaşır ki Şöhret Bey'in ortasında kaldığı manzara gayet kaotik ve gülünç bir hâldir. Bu duruma moda ve köpek sevdası yüzünden düşen Şöhret Bey bir nev'i cezalandırılmış olur.

Metinde rezilliklerin yaşanacağı mekân olarak ise bir Fransız lokantası seçilmiştir. Batının modasına, giyimine, kuşamına hayran olan Şöhret Bey, batılılar gibi yemek içmek için gittiği lokantada âleme rezil rüsva olur. Ayrıca lokantanın sahibi Baba Predriks ile anlaşılan Potiş'in getirdiği her müşteri için pay aldığını da ekleyen anlatıcı, karşı cinsle ilişkisinde dahi ipleri elinde tutamayan bir erkeklik kurgusu yaratmayı hedefler. Şöhret Bey, sürekli kandırılan dalga geçilen ve üzerinden para kazanılan bu hâliyle otoriter bir erkek olmaktan, hegemonik erkeliğin sembolü olmaktan oldukça uzaktır. Lokantada iyice sarhoş olan Şöhret ve Madam Potiş, cinsel arzu ve haz bakımından da ölçüyü tutturamayan davranışlar sergilerler. Garsonların önünde öpüşmeye başlarlar. Şöhret hem kadınılaşıp hem de cinselliğine hakîm olamayarak erkekliğin sınırları aştıkça metinde türlü türlü alay konusu hâline gelir. Lokantaya da getirdikleri köpek, ikilinin meşgul hâllerinden istifade mutfağı birbirine katınca, ikinci bir cümbüş kopuverir. Müşterilerin yemeklerine dadanan köpek durdurulmak istenince hayvanın ulumaları ve saldırgan hâlleri herkesi korkutur. Tüm lokanta “canavar” dedikleri Drol'ü etkisiz hâle getirmeye

çalışırken Şöhret ve Madam Potiş dünyadan bîhaber birbirleriyle sarmaş dolaş oturmaktadırlar.

Bu noktada “canavar” ilan edilen Drol’ü kontrol altına almak için ortaya atılan Mösyö Edmon’un erkekliği de anlatıcı tarafından masaya yatırılır. Şarabın etkisiyle bir anda erkeklik gösterisinde bulunmaya çalışan Mösyö’nün, köpeği görünce korkup geri kaçması alaycı bir üslupla anlatılırken cebinde silah taşıyan erkeklerin asıl korkaklar olduğuna vurgu yapılır. Söz konusu silahın patlaması ve insanların çılgınlarla kaçışmasından ancak durumun farkına varan Şöhret Bey Drol’ü kurtarmaya girişir fakat arbede esnasında Drol’un yaramazlıkları yüzünden burada da dayak yer. “Bîçare âdetâ insan kılığından çıkıp başka bir heyet kesb etmiş”, “yüz, göz şişip tırmık içinde kalmış, ceketi birkaç yerinden yırtılmış, bütün düğmeleri sökülmüş” (69) acınacak bir hâle gelen Şöhret Bey, Baba Predriks’in zararını ödemek için cebindeki son parayı bırakır fakat Drol’ü muhakkak yanına alıp oradan ayrılır. Böylece Şöhret Bey’in erkekliği sadece kadınsılaşarak değil, diğer erkekler tarafından baskılanarak da zarar görür. Üstüne üstlük Madam Potiş’i bulmak için uğradığı pansiyondaki kadın Şöhret Bey’in üzerine bir kova kömür tozu döküverir. Şöhret’in çok övündüğü şık hâlleri de bir anda toza dumana karışır. Muhatabın zihninde adım adım kaale alınmayan, otoriteden yoksun, acınacak ve gülünç durumda bir erkek portresi yaratılarak efemine karakterlerin sonunun iyi bitmeyeceğinin sinyalleri verilir. Gittikçe erkekliği nedeniyle ötekileştirilen, dayak yiyen hatta köpeği ile bir başına kalan Şöhret Bey’in yatacak bir yeri de yoktur. “Çünkü maskaralık kıyafetiyle ben insanım diyerek kimin karşısına çıkabilir?” (65)

Bu esnada metinde Şöhret Bey’in gülünç tavırlarını daha da parlatacak, acınacak hâlini daha da gözler önüne serecek ideal bir erkeğe ihtiyaç duyulur. Ahmet Mithat’taki Rakım, Hüseyin Rahmi’de Maşuk olur. Taksim’de yüzünü gözünü yıkarken rast geldiği arkadaşı Maşuk Bey, Şöhret’in aksine tam zamanlı bir memuriyete sahip, Osmanlı edebiyatına son derece vâkıf, Potiş gibi koket kadınlardan uzak duran, ahlâklı, ölçülü bir erkek olarak çizilir. Romanın muhatap karşısına çıkardığı bu karakterin idealize bir yaratım olduğu açık olsa da anlatıcı bu durumu örtbas etmek istercesine “Ama zannetmeyiniz ki size Maşuk’un hâlini beğendirmek istiyoruz. Hayır! Maksat yalnız Maşuk’u tanıtmaktır. (69) diyerek kendini aklamaya çalışır. Maşuk’un kadınlarla ilişkisi de etraflıca anlatılarak Şöhret Bey ile aralarında zıtlık ilişkisi kurulmaya çalışılır.

Maşuk’un sevgilisi Madam Potiş gibi gayrimüslim olsa da aşüftelikte işi olmayan gayet ahlâklı ve terbiyeli, kendi parasını kazanan bir “matmazel” olarak çizilir. Kız-kadın

ayrımı yapılcasına bilinçli olarak seçilen bu hitaplar da Potiş ile Adel'in farklılıklarını belirginleştirmek için kullanılır. Matmazel Adel, büyük bir kiralık odada yaşamasına rağmen “bu hane öyle her arzu-yı serbâzaneye müsait hanelerden değildir. Aşığı kendisini başka bir beyt-ü'l- visale davet eyleyemez” (71) yani cinsel birliktelik yaşayamazlar. Bu nedenle Maşuk bey, Adel'in oturduğu hanede bir oda da o kiralar. Anlatıcının tabiri ile bu sayede “hane halkına sezdirmeksizin yatakdaş dahi” (72) olurlar. Aslına baktığımızda Maşuk-Adel ilişkisinin, Şöhret-Potiş ilişkisinden pek de farkı yoktur. İkisi de nikâhsız birliktelik yaşarlar ve bu birliktelikler İslamiyet'e göre günahdır. Tek fark, Maşuk ve Adel birlikteliklerini gizli saklı yürütür, halka açık yerlere çıkmaktan kaçınırlarken Madam Potiş ve Şöhret ilişkilerini alenen yaşarlar. Kadın erkek cinselliğinin gizli kapılar ardında yürüdüğünde sorunsuz, halka ifşa olduğunda ise ahlâksız görünen bir boyutu vardır. Şöhret'in ilişkisinin ahlâksız bulunmasının bir diğer nedeni de aslında karakterin kadinsılaşan cinsiyet sorunudur. Şöhret, Maşuk Bey gibi sınırları belli ve toplumsal cinsiyet rollerine uyan bir erkeklik kurgusu içinde hareket etse, erkekliğini elinde tutabilse, nikâhsız da olsa ahlâk sınırlarını ihlâl etmemiş olacak ve olumlanacaktır.

Maşuk Bey, Şöhret'le karşılaşınca onu arkadaşlarının da bulunduğu bir ziyafet ortamına davet eder. Söz konusu arkadaşlardan biri de tıpkı Şöhret Bey gibi şıklık meraklısı Raik'tir. Anlatıcı Raik için bir başlık dahi açarak onu “Bir Şık Daha” (67) bölümünde anlatır ki muhataba sunulacak ibret-i âlemlikler artırılmış olur. Raik Bey, Şöhret gibi çirkin denilebilecek bir görünüşe sahipken kendini dünya güzeli zanneder, her anında aynaya bakarak kendine hayran olur. O da tam bir efemine karakterdir. Maşuk Bey ve Şöhret ortama girdiklerinde herkesin gözü Şöhret'e takılır lakin tabi ki güzelliğinden değil, maskaralık hâlinden... Fakat Raik, kendisi de bir “şık” olduğundan gülünç gözükken yırtık pırtık, üstü başı kömür tozu ile kaplı giysilerin son moda olduğunun farkına varan tek kişidir. Hatta diğer arkadaşlarının alaycı bakışlarını “bayağılıklarına” vererek Şöhret'i hafife almaz. Fakat Şöhret, gece boyu başına gelenleri anlattığında sofranın alay malzemesi olur. Metresi ve yaşamıyla ilgili eleştireler geldikçe aslında bu noktaya kadar yaratılan erkeklik kurgusundan beklenmeyecek bir hamle ile kendini savunmaktan da geri durmaz.

“Siz yaşamayı ne zannediyorsunuz? İstanbul'un bir köşesine tıklı. Memuriyet mi? Sanat mı? Her nereye devam ediyor isen sabah git akşam gel. Kazandığın parayı hanende her kimin var ise onlarla ye! Her günün, her saatin birbirinin aynısı olsun. Sonra da şu hale yaşamak nâmını ver. Fransızların bir sözü vardır: ‘eğer teferrüd etmek ister isen umumdan başka türlü yaşa’, derler.” (78)

Tüm gece ardı ardına gelen rezilliklerin bir patlaması olarak metin içinde kontrolü ele almak isteyen Şöhret Bey'in çıkışları devam eder.

“Efendi Hazretleri! Bana hikmet dersi vermeye kalkıştılar, ama herkesin hikmeti kendi zatı ve ahlakıyla mütenasip olması lazım geleceğini nazar-ı dikkate almaları icap eder. Belki ben öyle miskinane yaşamaktan hoşlanıyorum da ‘avantüriye’ bir surette vakit geçirmek istiyorum.” (78)

Öteki erkekliklerden olduğunun farkında olan Şöhret, heteronormatif bir totaliter rejimin içinde baskılandığını dile getirir. Heteronormative, insanların biyolojik iki cinsiyete (kadın-erkek) sahip olduğunu ve bu iki cinse uygun rollere göre yaşaması gerektiği görüşüdür. Bu öyle bir rejimdir ki içinde bulunduğu erkeklere (kadınlara da aynı şekilde) hiçbir özgürlük tanımadan onlardan kendi kurallarınca hareket etmelerini bekler. Şöhret istediği gibi süslenip püslendiği, kadınlar gibi yüzüne düzgün çektiği bir dünyada yaşayamaz çünkü heteronormatif sistem, onun “adam” gibi bir erkek olup kadınsılaşmamasını, “miskinane” yaşamı bırakarak çalışmasını, iş gücü sahibi olmasını direktir. Dönemin “normal” erkeklik anlayışı budur. Fakat şöret bu baskı altında kimliğinden utanç duyup benliğini tecritleştirmez. Aksine sahip olduğu kimliği ile barışık bir hayat sürerek halka açık mekânlarda da bu tutumunu devam ettirir. Roman boyunca başına gelen rezillikler de sistemin tek tipleştirme dayatmasına karşı gelmesinden kaynaklanır. Hegemon erkekliğin içindeki yabancı otların temizlenmesi gerekir ve sistem sürekli Şöhret Bey ile uğraşır durur. Şöhret'in kendi sesini bulduğu ve ötekinin sınırlarını silmeye çalıştığı bu noktada metin yavaş yavaş anlatıcının kontrolünden çıkar ve okuyucu Şöhret Bey ile empati kurmaya başlar. Fakat tam da bu sırada araya hegemonik erkekliğin sözcülerinden biri girerek gidişatı tersine çevirir.

“Eğer yaşamak hususunda teferrüdün bu türlüünü beğeniyor iseniz emin olunuz ki bu hikmetin ameli olarak dünyada Don Kişot'tan başka kendinize bir iş daha bulamazsınız... Eğer bu suretle teferrüd merakınız ciddi ise sizi tebrik ederim şöret Beyefendi! Çünkü kısmen buna muvaffak olmuşsunuz. Kıyafetiniz kimsenin kıyafetine benzemiyor. Harekâtınız hususunda da size bir uyarı daha bulunabileceğinden şüpheliyim. Eğer bu gece Beyoğlu sokaklarında vukuatınız bir kez daha tekrar ederse bu cihetlerde herkesin sizi birbirine parmakla göstereceğinden şüpheniz olmasın. Merak bu ya... Bu da bir türlü iştihardir. (79)

Kendi rejimine aykırı olan erkeklikleri bir nev'i tehdit ederek sessizleştirmeyi hedefleyen bu sese muhalif olabilecek bir diğer kişi ise Raik'tir. Raik Bey de Şöhret'in kendini savunmasından güç alarak sesini duyurmaya, öteki erkekliklere destek olmaya çalışır. Herkesin zevk ve giyim hususunda özgür olduğunu, Frenklerde bunun bir terbiye meselesi olduğunu vurgulayıp kendi tırnaklarını uzattığında dahi toplum baskısına maruz kaldığını anlatır. Konuya Batı girdiği anda milliyetçi damar da kendini hissettirmeye

başlar. Razi ve Selami'nin ifadelerinden onların kendi erkekliklerini milliyetçilikle tanımladıkları açıktır. Selami, Şöhret ve Raik Bey'e, Batı'nın "muhasenat cihetini icraya gayret" (81) etmeyi tavsiye etse de unuttuğu bir şey vardır ki batılılaşma denen süreç seçimlik değildir. Modernleşme bir paket hâlinedir. Osmanlı gibi uzun süre kendi adet ve görenekleri içinde yaşamış bir toplum için modernleşmenin kimi kısımlarını alıp kimi kısımlarını kapı dışarıda bırakmak pek de mümkün olamaz.

Raik Bey'in matmazel Adel'i gördüğü andaki iç konuşmaları da erkek olma rekabetini örnekler niteliktedir. Ona göre Adel, ortama girdiği anda kendine erkek aramış ve gözlerini Raik'e dikmiştir. Raik her ne kadar "öteki" bir erkeklikliğe sahip olsa da diğer erkeklerle rekabet içindedir, üstünlük kurma çabasındadır. Bu yüzden Adel yüz verdiği anda Maşuk'u bırakıp kendisine koşacağını düşünür. Bu durum metnin ikinci "şik"ı Raik'in de başına gelecek gülünç rezilliklerin habercisidir. Şöhret Bey'in sofradaki konuşmaları da gayet alaycı bir üslupla aktarılır. Batı edebiyatından Mösyö Kanber dediği uydurma bir şairi anlatmasına, saçma sapan bir Fransızca ile şiirler okumasına, ciddi ciddi sülüklerin faydalarını anlatmasına kahkahalarla tepki verilir. Böylece Şöhret bir kez daha "maskaralık vazifesini" (87) ifa eder. Anlatıcı bir noktada tuhafıkların fazla kaçtığını, gerçeklikten uzaklaştığını hissedince araya girerek muhatabını inandırmaya çalışır. Şöhret Bey modelinde birçok erkek olduğunu, bu söylemleri görüp işittiğini belirterek hayallerin hakikatlerden doğduğunu ekler.

Herkesin yataklarına geçmesiyle bu sefer odak tekrar Raik'e döner. Şöhret Bey ile aynı odayı paylaşan Raik, matmazel Adel'in kendi odasına geleceğinden emin bir hâlde her tıkırtıya kulak kabartıp heyecanla onu bekler. Odalarının kapısı vurulur. Raik, gelen kişinin Adel olduğunu düşünüp karanlıkta kendisi ile Şöhret Bey'i karıştırıp onun kucağına atlamasından korkarak bir anda Şöhret'in ve kadının üzerine atlar. Kadın, Raik ve Şöhret Bey bir hengâme içinde cebelleşirken Drol de onlara katılarak ortamı iyice hararetlendirir. Böylelikle tüm ev halkı uyanır. Gerçek sonradan ortaya çıkar ki Şöhret helaya giderken cinselliğini dizginleyemeyerek bir kocakarıya asılmış, o kocakarı da Şöhret'le olabilmek için odalarına gelmiştir. Cinselliğini makul ölçüde tutamayıp rezil olan bu tip, Ziklas'ların evinde aşçı kadına asılırken üstü başı mayonez olan Felatun'u akla getirir. Felatun, Raik, Şöhret... Hepsinin ortak noktası heteronormatif arzularının problematik bir hâle dönüşmesidir. Hepsi şehvet kontrolsüzlüğü nedeniyle gülünç durumlara düşerler. Şöhret buradan da kapı dışarı edilerek Drol'le sokağa atılır. Fakat yanında götürdüğü sadece köpek değildir.

Ertesi gün Tepebaşı'nda toplanan Maşuk Bey ve arkadaşları, olaylı gecede herkesin birer eşyasının çalındığını fark ederler. Bu esnada Şöhret Bey, Madam Potiş'ini ve köpekleri Drol'ü koluna takıp, kalabalığın alaycı bakışları arasından geçerek bir köşeye otururlar. Şöhret'in geçen geceye kıyasla üstü başı temiz ve şıktır. Maşuk Beyler dün geceki hırsız bulmuşlardır, fakat delil aramak adına hemen harekete geçmezler çünkü hâlâ metnin Şöhret Bey ile işi bitmemiştir.

Madam Potiş ile iş birliği yaparak kendini dans hocası olarak tanıtan Hristo, namı diğer Mösyö Tirel, Şöhret Bey'i "çekirge dansı"na (112) kaldırır. Hem Potiş hem de Şöhret, tüm kalabalığın önünde uydurma bir dans için becermeye çalıştıkları hareketlerle gülünçten ziyade acınacak duruma düşerler. Üstüne üstlük bacağına daha da kaldırması istedikçe Şöhret'in o meşhur dar pantolonu ağ tarafından cart sesiyle beraber yırtılıverir. Bu sahne akıllara yine hem Felatun Bey'i hem de Talât Hanım'a sarkıntılığı yüzünden evin efendisinden kaçarken bacaya sıkışan, pantolonu yırtılan Feda Bey'i getirir. Pantolonu yırtılmakla kalmayan Şöhret, bacağına daha da havaya kaldırmaya çalışırken dengesini kaybeder ve madam Potiş ile beraber önce yere ardından da havuzun içine düşerler. Şöhret Bey'in yüzü gözü kan içinde kalır, ikisinin de elbiseleri üstlerine yapışmış, salkım salkım yosunlarla kaplanmışlardır. Karnavalesk ve Rabelaisvâri¹⁴² bir yapıya bürünen bu manzara ile rezilliğin tam ortasına düşmüş olur metin. Drol'ün ortalığı birbirine katıp ardından vurulması üzerine gelen polislerle beraber Şöhret Bey daha da rezil olacaktır. Polislerin köpeği sorması fakat Şöhret Bey'in validesinden çaldığı küpeyi sorduklarını zannetmesiyle işler Karagöz-Hacivat oyununa döner. Yanlış anlaşılmalara Şöhret Bey suçlarını ifşa ederken, hâlâ soyu tükenmekte olduğunu zannettiği Drol için üzümlü ağlamaktadır. En sonunda da tıpkı metnin başındaki gibi ayrılmaz üçlü Madam Potiş, Şöhret Bey ve Drol'ün ölü bedeni ile beraber merkeze doğru yol alırlar. Fakat ilk hâllerinden çok daha zavallı ve komik durumdadır.

Şık romanı, *Tercüman-ı Hakikat* adlı gazetesinde tefrika eden Ahmet Midhat Efendi'nin yazdığı "Hâtîme" bölümünde erkeklere nasihatler ile son bulur. Şöhret Bey'in roman boyunca giyimiyle, ahlâkıyla, ilişkileriyle, yaşam tarzıyla yerden yere vurulmasının ardında yatan sebep, yeni ve otoriter bir erkeklik kurgusu yaratmakla doğrudan alakalıdır. Çünkü erkekliğin inşasında biyolojik unsurlardan çok dönemin fraksiyonları etkilidir ki Tanzimat'tan itibaren özellikle ekonomik krizin artmasıyla

¹⁴² Geniş bilgi için bkz.: Jale Parla, Türklerin "Komik"leşmesi, ya da Karnavallaşması", *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, 14. Baskı, İstanbul 2018, s. 60-66.

çoğalan batı hayranı ve giyime kuşama fazlasıyla para döken erkeklerin, patriarkal düzen tarafından hizaya çekilmesi gereklidir. Şık Şöhret de hizaya gelmeyip cezalandırılan erkekliklerden olur.

2.6. Nabızade Nâzım

2.6.1. Zehra: Kapılmış bir Erkek olarak Suphi

*Zehra*¹⁴³, Nabızade Nâzım'ın Türk edebiyatının ilk realist roman denemelerinden biri olarak kabul edilen eseridir. Karakterler gerçekçi bir üslupla oluşturulmuş ve çok yönlü ele alınarak psikolojilerine ağırlık verilmiştir. Romanda, kıskançlığı ile ön plana çıkarılan Zehra'nın Suphi ile evliliğinde kocasını başka kadınlardan kıskanması ve onu elinde tutmak için kurduğu planlar anlatılmaktadır. Romana ismini veren Zehra olsa da roman boyunca değişimine tanıklık edilen karakter Suphi'dir. Onun erkekliğini bir anlamda da kaybedişini eril muhatabına bir ders olarak sunan anlatıyı, toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden ele almak gereklidir.

Romanın başındaki Suphi ile sonundaki Suphi tamamen birbirinden farklı erkekliklerdir. Muhataba ilk kez tanıtılan Suphi, eğitim ve terbiyesine özellikle itina gösterilmiş, temel eğitimini babasından almış daha sonra mahalle mektebinden diplomasıyla mezun olmuş genç bir delikanlıdır. Babası ölmeden önce Suphi'yi Asmaaltı'nda namuslu, güvenilir bir tüccar olan Şevket Efendi'nin yanına çırak olarak vermiştir. Zehra ise Şevket Efendi'nin kızıdır. Anlatıcı, Suphi'nin olumlu yanlarını anlattıktan sonra Zehra'nın çocukluğunu anlatmaya başlar. Fakat Suphi'nin aksine Zehra'nın olumsuz yanlarını sıralar. Onun çocukluğundan beri kıskanç yapıda olduğunu, kıskançlıktan kardeşinin kafasını dahi ezdiğini anlatır. Babası Şevket'in zihnine odaklanılarak verilen bu kısımlarda dikkati çeken nokta metnin hikâyenin gidişatına dair ufak bir ipucu vererek (*forshadowing* ile) Zehra'nın bu kıskançlığının nelere mâl olacağını muhatabına da sezdirmesidir.

“Kızın tabiatı Şevket'i ciddi düşündürmekte idi. Bu tabiatta olanlar- bahusus kadın iseler- ileride gayet fâci vukuata sebep olacaklarını biliyor idi.” (15)

¹⁴³ Nabızade Nâzım, *Zehra*, Remzi Kitabevi, 2. Baskı, İstanbul 1969. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

Bu *forshadowing* aslında metnin Suphi ve Zehra ilişkisine nasıl yaklaşacağını da hissettirmektedir. Suphi'nin uçurumdan yuvarlanmasının sorumlusunun Zehra olacağı açıktır. Şevket Efendi'nin, kızının durumundan şikâyet etmesiyle birlikte Suphi, Zehra'nın varlığından haberdar olur. Başlangıçta Suphi'nin aşk, kadın gibi öncelikleri olmadığı bilgisi de verilir metinde. Bu durumda Suphi'yi hâlâ çocuk veya masum olarak nitelendirebiliriz, zaten şehvete kapılıp masumiyeti kaybediş ile hayatta da kaybetmeye başlayacaktır.

“[Suphi] hayatın bekâret devrinden devre-i şehvanîsine intikal etmiş veya tabir-i diğerle melekîyetten insaniyete geçmişti. Yatağa girdiği gibi gündüzkü işigalâtının metaibi tesiriyle tatlı bir uykuya dalıp gitmek devirleri geçmiş ve artık gözü önünde birtakım parlak kanatlı hulyalar uçmaya başlamıştı.” (16)

Suphi'nin yatmadan önce aklına artık Zehra gelmektedir. Zehra'ya karşı hissettiği ilk duyguları “acıma” olarak değerlendirir. Suphi, Şevket Efendi'den Zehra'nın kıskançlığını dinledikçe ona merhamet beslemeye başlar. Kadın kıskançlığı metinde bir hastalıkmişçesine konumlandırılır ve Suphi, bu hastalığa tutulmuş Zehra'ya acıyan, duyarlı erkektir. Fakat gün geçtikçe, bu duygularının daha da yoğunlaştığını, Zehra ile meşguliyetinin arttığını fark eder. Onu mutlu etmek, yüzünü güldürmek onu kıskançlık hastalığından kurtarmak ister. Mağazada işlerin yoğunlaştığı bir gün Suphi'nin, patronun evine gitmesiyle de pencereden Zehra'yı gören Suphi, ona âşık oluverir, daha doğrusu hislerinin aşk olduğunu anlar.

“Kızı bahtiyar etmek onu sevmeye, kendisini sevdirmeye ve muhabbet-i mütekaabile neticesinde tehhüle muhtaç olduğunu hesaba koydu. İşte bu hesap Suphi'yi ikaz eyledi. Kızın bahtiyarlığını da arzu edışı behemehal onu sevişten ibaret demek idi.” (24)

Suphi, realist düşünceden son derece uzak, kapılmaya açık bir erkektir. Zehra'ya da böyle kapılır. Bu düşüncelerle kafasını meşgul ettikçe Zehra'ya olan ilgisi git gide artar. Şevket Efendi, Suphi'nin Zehra'ya olan ilgisini de fark edince onları hemen nişanlar, çünkü evliliğin, belki de bir “koca” faktörünün Zehra'nın kötü ahlâkını tadil edeceğini düşünür. Şevket'e göre, ataerkil sistem içinde evlilikle beraber erkek egemenliği altına giren kadının daha itaatkâr oluşu, erkeğin idareyi ele alışı, Zehra'nın kurtuluşudur. Zehra da kendi kurtuluşunu ataerkil köklerin eline bırakır. Ahlâkını nasıl ıslah edeceğini düşünüp durur, onun da bulduğu çözüm babasıninki gibi evliliklidir. Suphi'ye âşık olduktan sonra “zihninde bir ümit nuru parlamaya” (33) başlar. “Zavallı

kızcağız” 1 (32) kurtarması beklenen ideal erkek Suphi’dir. Başta hem anlatıcının hem de Şevket Efendi’nin Suphi’ye dair umutları vardır.

Nitekim evliliğin ilk zamanları da Zehra’da bir değişim ve iyiye gidiş fark edilir. Eski kötücül kıskançlığı pek görünür değildir. Suphi’nin sevgisiyle daha sakin, daha huzurlu bir hayat sürmektedir. Şevket Efendi, kızı ve damadını birbirine daha da yakınlaştırmak için adımlar da atar. Musikiden hoşlanan damadı için kızına piyano ve kanun dersleri aldırır. Evliliklerinin ilk yazı Bulgurlu’da ve Libade’de büyük bir saadet ve sakin bir rutin içinde geçer. Suphi ve Zehra, sabah erkenden kalkar, sütlü kahvelerini içip ayrı ayrı kitaplarını gazetelerini okurlar. Öğlen yemek sonrası hafif bir uykuya dalıp akşama doğru kadınlar dışarıya çıkar, konu komşuya giderler, Suphi ise hayvanına binip etrafı dolaşır. Haftada iki gün de eve musiki hocası gelir. Anlatıcı, bu karı kocanın yaşayışını bir “saadet-i magbute” (imrenilecek bir saadet) olarak gösterir. Buraya kadar her şey beklenen gibi gitmiş, Zehra’nın hastalık olarak ifade edilen huysuzlukları bitmiş, kıskançlıkları durmuştur. Fakat evliliklerinin temelinde bir sorun vardır, evlilikleri ataerkil kültürün desteklediği toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden yürümüyordur. Böyle bir evlilikte beklenen kodlar erkeğin iradeli, otoriter olması kadının ise itaatkâr bir role bürünmesi beklenir. Hâlbuki Suphi ve Zehra’nın evliliğinde bu roller ters yüz edilmiş gibidir.

“Suphi’nin bütün emeli sevgili karısının arzularına esirane itaat göstermek, en ufak bir tebessümüne nailiyet uğrunda bütün arzularını ezip çiğnemekten ibaret idi.” (44)

Suphi, Zehra’nın çekim gücüne kapıldıkça erkeklik otoritesini kaybetmeye, itaatkâr bir erkek olmaya başlar. Bu denge içinde Zehra da gücü eline geçiren olduğu için kıskançlıklarını gizlemeyecek, su yüzeyine dökecektir.

Soğuklar bastırınca aile Cağaloğlu’na taşınır. Hayatlarındaki bu değişiklik onların rutinleri de değiştirir. Suphi, erkek arkadaşlarının ısrarı ile bazı geceler Beyoğlu’nda gezmeye çıkmaya başladıkça Zehra’yı bu durum oldukça rahatsız eder. Kimseye derdini açmasa da odasına geçip saatlerce ağlar. Romandaki asıl çatışma Münire Hanım’ın eve cariyeye olarak getirdiği genç ve güzel Sırrıcemal’in hayatlarına dahil olmasıyla başlar. Zehra’ya dair sadece kıskançlık krizlerinden, sinir buhranlarından bahseden anlatıcı, Sırrıcemal’i ayrıntılarıyla bedenen ve ruhen tasvir etmesi dikkat çekicidir. Sırrıcemal’in belinin inceliğinden, uzun gerdanına, ufak ağzından, pembe ellerine kadar tek tek güzelliğini ön plana çıkaran uzuvları anlatılarak Zehra ve Sırrıcemal arasında yaşanan

rekabet ortamı okuyucuya hissettirilir. Sırrıccemal'in eve gelmesiyle birlikte Zehra'nın hâli hazırda az da olsa su yüzeyini çıkmış olan hastalığı, kıskançlık duyguları daha belirgin hâle gelir. Zehra, tamamen değişerek evlilik önceki sert mizaçlı hâline döner. Zehra, hırçınlaştıkça Suphi bir erkek olarak onu dizginleyebilecek güçten yoksun olduğundan, başvurduğu tek yol iltifatla onu hoş tutmaya çalışmak olur. Sırrıccemal ise kendisine karşı takınılan bu kötü muameleden köşe bucak kaçmaya, evde mümkün olduğunca Zehra ile yüz yüze gelmemeye çalışır.

Bu sırada metin içinde de sürekli Sırrıccemal'in güzelliği, iyi ahlâkı ve sakin tavırları parlatılıp Zehra ile kıyaslandığında “ahlâkan ona faik bulunduğu” (53) özellikle vurgulanarak muhabata itaatkâr tavırlı kadının ideal olduğu empoze edilir. Sırrıccemal ise iyi huyuyla *victim* (kurban) tipindedir. Kurban kadınla kurulan cinsel ilişki arzusunun denetimli hâli olduğundan anlatıcı Sırrıccemal'in safında durmaktadır. Zehra ise bu noktada *femme fatale* (ölümcül kadın) olmaktadır. Romandaki kadın karakterlerin kategorilere oturtulması Suphi'nin erkekliği ile ilgili de pek çok şey söylemektir. Çünkü, ölümcül kadın, erkeğe birebir hükmetmese bile – ki Zehra kocasının evden ayrılmasına engel olamayacaktır- onun üzerinde oldukça yoğun bir etkiye sahiptir. Nabizade Nazım'ın *Zehra*'sını da ölümcül kadın olarak gören Moran, bu tiplerin Batı'dan uyarlanan tiplere karşılık gelmediğini vurgular, “zaten Batı'da kurban tipi de (*victim*) vardı[r], ölümcül kadın (*femme fatale*) tipi de. Bununla birlikte bizde, sözünü ettiğimiz kadın tiplerinden hiçbiri Batı'dan gelmez, çünkü toplumsal koşullar başkadır.”¹⁴⁴ İslam'ın ve ataerkil yapının şekillendirdiği bir kültür içinde kadın-erkek ilişkileri de farklı dinamiklerle ilerler. “Erkeğin egemen olduğu bir düzende kurban tipi güvenliği temsil ederken ölümcül kadın tehlikeyi temsil [eder].”¹⁴⁵ Bu tehlikeden etkilenecek karakter ise erkek kahraman Suphi'dir. Suphi, hegemonik bir erkeklik sergileyemeyip, kadınların ağına düştükçe kaybeden olacaktır.

Zehra, ölümcül kadın tipinin vazgeçilmez emaresi planlarına hemen başlar. Sırrıccemal'in her hareketini tetkik altında tutar. Amacı kocasını kaybetmesine neden olabilecek bu cariyeyi evden göndermektir. Suphi, karısının Sırrıccemal'e eziyet çektirdiğini, onu göndermek için uğraştığını görür fakat ataerkil bir erkekten beklenen bir

¹⁴⁴ Berna Moran, “Tanzimat Dönemindeki Karşıt Kadın Tipi”, *Murat Sarıca Armağanı*, Akbay Yayınları, Ankara 1988, s.290.

¹⁴⁵ A.g.e., s. 291.

tavırla otoritesini koyup ona engel olamaz. Pasif bir hareketle karısını “kendi hâline bırak[ıp]” “ağzını açmaz.” (58)

“Zehra’nın Sırrıccemal’e karşı olan muamele-i kahiresi vakıa yüreğini sızlatmakta idiyse de karısının hissiyatını daha ziyade tahriş etmiş olmamak için sesini bile çıkarmamakta ve kendisini âdeta hiç bir şey görmemeye, işitmemeye alıştırmakta idi.” (58-59)

Fakat ilginçtir ki Suphi, evliliğini kurtarmak adına annesine Sırrıccemal’i istemediğini de söylemeyi de tercih etmez. Çünkü Sırrıccemal’le arasında günden güne artan bir çekim söz konusudur. Bir yanda Zehra’nın hırçınlığından kaçmaya çalışır bir yanda Zehra’dan boşansa ne yapacağını düşünür. “Boşanmış erkek” tanımlaması onu korkutur. Haklıdır da. Çünkü hegemonik erkeklik, erkeğin evlenip karısını itaat altına almasını, çocuk sahibi olup bu erkeklik değerlerini aktarmasını böylece de sistemin devamında aktif rol oynamasını ister. Hâlbuki Suphi, iradesiz ve korkak erkekliği ile bir “komedyaya oynamaya” (59) başlamıştır. Anlatıcı artık hasta diye nitelendirdiği Zehra için “zavallı” sıfatını kullanmaz, Sırrıccemal’e duygular besleyen ve bir yandan da karısından korkan Suphi için “zavallı çocuk” diye hitap etmeye başlar. Çünkü “ne yapayım, seni seviyorum ama karımdan koruyorum” (63) diyerek acınacak bir erkeklik sergilemektedir Suphi. Karısını da sevmiştir zamanında fakat Zehra’nın maneviyatından Sırrıccemal’in ise “cismaniyet”inden (65) etkilenmiştir. Suphi’nin Sırrıccemal’de çekici bulduğu şey cinsellikle ilişkili bir arzudur.

“[Suphi] Tesadüf ettiği yerde Sırrıccemal’i gözleriyle yiyecekmiş gibi kemal-i hırs ve iştiha ile bakmakta idi. Mümkün olsa günden güne ateş almakta olan hırs ve arzusunu teskine can atmakta idi. Fakat Zehra’nın gün geçtikçe dört açılan enzâr-i dikkat ve teccüssü altında bir türlü cesaret bulamamakta idi.” (65-66)

Suphi, cinsel arzu ve şehvetini dizginleyemez, akıl ve rasyonalite ile hareket etmektense duygularına kapılıp gider ve bu nedenle de oradan oraya çekilmeye müsait bir erkektir.

Sırrıccemal ile Suphi arasındaki yakınlaşma sadece Zehra’nın değil, Zehra’nın dadısı Nazikter’in de ilgisini çeker. Nazikter, Zehra’ya Sırrıccemal’in evdeki “hanım oldum ben” davranışlarından bahsedince Zehra deliye döner. Nazikter’i saçlarından koparırcasına tutup döver. Münire Hanım zor alır gelinin elinden Nazikter’i. Bu kargaşada da Suphi ortada yoktur, “fırtınayı uyandırmamak için karısına görünme[z] bile.” (69) Tüm meşguliyetini Sırrıccemal’e çevirmiş, tek derdi Sırrıccemal’i “kollarının arasına alabilmek” hâline gelmiş, karısıyla yataklarını ayırmıştır. Üstelik Sırrıccemal gebe kalınca işlerin rengi değişir. Sırrıccemal evdeki hâkimiyetini gittikçe artırır, ikinci

hanımmışçasına dolaşır. Anlatıcının bahsettiği o nazik tavırlı, iyi ahlâklı, her şeye hemen boyun eğen cariye artık yoktur. Hatta kendisini dövmeye kalkan Zehra'ya “âdetâ lâyıklıca bir mukabele bile” (76) gösterir. Anlatıcı her ne kadar başlarda Sırrıcemal'i parlatmış olsa da metin hakimiyeti ele geçirdiği anda Sırrıcemal'in de aslında kurban tipinden ölümcül kadına dönüştüğünü muhataba gösterir. Artık Suphi sadece karısı Zehra'nın etkisi altında değil Sırrıcemal'in de tesiri altında sıkışmış bir erkektir. Tüm bunlara rağmen yaptığı tek şey “hiçbir şeye karar vermeksizin zamanın suret-i müruruna kemal-i sükûn ile intizar eylemek[tir].” (78) Olaylara müdahil olmaması/olamaması bir yana iki kadının tavuk gibi kendisi için mücadele ettiğini gördükçe erkeklik gururu okşanır, anlatıcının tabiriyle bir horoz gururu ile durumdan hoşnut olur.

Sırrıcemal'in kendisine gösterdiği ilgiye kapılıp giden Suphi, cariyesinin ısrarları üzerine Makrıköyü'nde (Bakırköy) beş odalı ayrı bir ev tutar. Böylelikle Zehra artık metnin “ötekisi” olur. (85) Tüm ilgi ve alaka Sırrıcemal'in üzerindedir. Suphi artık eve geç geldiği için Zehra'ya değil Sırrıcemal'e açıklamalar yapar, “Sırrıcemal suale başlamadan o sayıp dökmeye başlar.” (85) Suphi, metin boyunca kendi otoritesini kendi eline alamaz, hep bir kadının hakimiyeti altındadır. Bu kişi Zehra olur, Sırrıcemal olur, fark etmez, itaat edendir. Suphi'nin kadınlara kapılıp gitmesinde rol oynayan önemli nokta ise onun arzularıdır. Sırrıcemal, Suphi'nin zayıf noktasını gördükçe onu kaybetmemek için âşık hâllerini daha da artırır. Suphi ise romanın başındaki gibi Zehra'ya acımaya başlar. Onu tek başına bıraktığı için vicdan azabı çekip boşanmayı nasıl becereceğini düşünür. Üstelik annesini de bir başına bırakmıştır. Tüm bunları yaşarken de gözyaşlarını tutamaz. Suphi, ataerkil ve hegemonik bir erkekten beklenmeyecek bir duygusallığın içindedir.

Zehra ise fail olan olmaya devam eder. Kocasını evden ayrılmış bile olsa onu geri döndürmek için harekete geçer ve intikam planları düşünür. O, Batı'dan çevrilen romanları okur, aşkı, intikamı, nefreti Batı'nın romanlarından öğrenmiştir. İntikam planı yapmak için de Tanzimat devrinin ilk çeviri romanlarından olan *Monte Kristo*'ya başvurur. Zehra'nın ölümcül kadın tehdidinin altında onun Batı'nın kültür çevresine özenmesi de yatar. Zehra, okuyarak, düşünerek bir plan yapar ve hafif meşrep bir kadını, Suphi'nin başına bela eder. Ürani'yi Suphi'yi baştan çıkarması için mağazaya yollar. Zehra'nın planı tam da istediği gibi işler, Ürani tüm işvesiyle cilvesiyle Suphi'yi avcunun içine alır. Ürani öylesine cezbedicidir ki Suphi nefesine karşı koyamaz. Ürani'nin isim

günü davetiyle başlayan yakınlaşmaları, şehvetli geceleri de beraberinde getirir. Suphi artık “hovardalık âlemlerine” (112) girmiştir.

“Suphi âlem-i sefahatin henüz acemisi olmakla beraber şu gecelik sergüzeştinden bile ibret alabilmiş idi. Ürani'nin hüsn ü cemalini bir nikap, bir deri gömlek addetmekte idi. Biraz uğraşsa o nikabı, o gömleği çekip çıkarabileceğine mutmain idi. [...] İnsan aldanırsa böyle dilber fetanlara, böyle lezzetli düzenlere aldansın.” (112-113)

Suphi de aldandığının, kolayca manipüle edildiğinin farkındadır. “Gözü bağlı olarak bir aşiftenin dâm-ı ihtiyaline tutulup gitmekte olduğunu hisse[der]” (117). Fakat arzularını dizginlemeyecek kadar iradesizdir. O yüzden Ürani'nin peşinde koşmaya, günlerce onun evinde kalmaya hem boşadığı karısı Zehra'yı unutmaya hem de karnı burnunda bekleyen yeni karısı Sırrıcemal'i ihmale başlar. Suphi'nin metin boyunca kapılıp gittiği üçüncü kadındır bu. Üstelik erkeğin dizginini el geçirmek için bedenini kullanan bir “ölümcül kadın” ... Üst üste kadınların tahakkümüne giren Suphi için Ürani son duraktır artık.

Sırrıcemal, günlerce eve gelmeyen kocasını aramaya, Zehra'nın evine gider. Fakat kocasını orada bulamayışı onu daha derin bir umutsuzluğa sürükler çünkü kim olduğunu dahi bilmediği bu üçüncü kadın, Zehra'nın yaşadıklarını yaşatacaktır ona. İlkten direnmek savaşmak ister fakat Zehra kadar güçlü değildir. Suphi'nin ortağı Muhsin'den kocasının artık işe de gitmediğini, tüm parasını Rum “fahişe” (131) yedirdiğini öğrenince çaresiz kaldığını anlar. Üzüntüden ağzına bir lokma yiyecek koymaz, mum gibi erir, saçları dökülür. Giderek paniğe kapılır, çünkü yalnızdır ve kendisini sarnıca atarak öldürür.

Zehra, intikam planının adım adım işlediğini gördükçe gizli gizli gülümser fakat asıl arzusu kocasının evine, Zehra'ya geri dönmesidir. Prof. Dr. Zeynep Kerman da “aslında Zehra'nın istediğinin intikam almak değil, kocasının kendisine dönmesi”¹⁴⁶ olduğunu dile getirir, kocasının, gözüne “sevimli bir düşman” olarak görüldüğünü anlatır. Fakat kocası, Fransız tiyatrosunda, Tepebaşında, Konkordiya'da Ürani ile cinler, konyaklar devirmekte, balolarda danslar etmektedir. İş, güç, aile tamamen Suphi'nin vazgeçtikleridir artık. Sırf bu nedenle de eril sistemin erkeği değildir. Sadece kadın-erkek ilişkilerinde değil hemcinsleri arasında da hiyerarşik olarak alt kademelere düştüğü açıktır. Muhsin, Suphi'nin otoritesinin zayıfladığını gördüğü anda mağazadaki maddi

¹⁴⁶ Zeynep Kerman, “Zehra Romanı”, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Akçağ Yayınları, Ankara 1988, s. 179.

dengeleri kendi lehine çevirir. Suphi'nin ekonomik gücünü kaybedişi de onun uçurumdan yuvarlanmasını hızlandıracaktır.

Mağazanın kontrolü Muhsin'in eline geçerken Suphi, omuzları yarı çıplak şekilde konyak içip, başka erkeklerle kol kola dans eden Rum fahişe Ürani ile meşgul olmakta onu kıskanmaktadır. Ürani, eril otoriteyi sarsmak için onu zayıf yerinden vurarak başka erkeklerle münasebetini artırır ve Suphi üzerinde cazibesini kullanarak onu tuzağına çeker. Şehzadebaşı'nda Handehane-i Osmanî tiyatrosuna gittikleri bir gün tiyatroyu şuh kahkahalara boğup tüm erkeklerin ilgisini üzerine toplar. İnci Enginün, bu sahneyi şöyle yorumlar:

“Localarına gelen Salih adlı bir “şık” a Ürani çok iltifat eder. Ürani güldükçe, Suphi “kan ağlar”. Ürani Suphi'nin kıskançlığından memnundur. Komedi sırasında locada olup bitenlerin tasviri, Suphi'nin herkesi güldüren bu komediden zevk alamayarak kıskançlık içinde kıvrandığını göstermek amacıyladır.”¹⁴⁷

Suphi, arzuladığı kadının sadece kendisine ait olmasını isteyerek hegemon bir erkek gibi durumdan rahatsız olmaya başlar. Fakat Suphi, Zehra'ya tutulduğu günden beri erkeklik olgusunun ona sunduğu fırsatları kullanamamış, ezilmiş, boyun eğmiş bir erkek olarak yine pasif hareketlerde bulunur. Ürani, Salih adında bir erkeğe fazlaca yakınlaşp adresini verince sinirinden ani bir hareketle sandalyesinden fırlasa da söyleyecek söz bulamaz, usulca geri oturur. Yine fail olamayandır Suphi.

Bu kıskançlık krizi sonrası Ürani'den nefret etmeye başlayan Suphi, tıpkı Zehra ile evleri ayırdıktan sonraki ruh hâliyle Zehra'ya acır gibi şimdi de Sırrıcemal'e acır. Bir bakıma suçluluk psikolojisidir içine düştüğü hâl, büyük bir farkındalık değil. İşte bu yüzden Ürani'nin peşinden koşmaya devam eder. Hatta Suphi'den artık sıkılmaya başlayan Ürani, onu kapı dışarı etmiştir, artık onu evine almamaktadır. Tüm bunlara rağmen Suphi gözyaşları içinde Ürani'nin kapısına dikilir. “Ürani'ciğim!.. Ben senin köpeğimin... kölenim... ez beni... çiğne beni...” (153) diye ağlarken Ürani gülerek ayağıyla Suphi'yi yerlerde sürükler, Suphi de neşelenir. Bu sahne, Suphi'nin artık mecazen de yerden kalkamayacağını, otoriteyi eline alamayacağını açık bir işarettir.

Ürani, kıskançlık krizi sonrası “köpek” olan Suphi'yi pahalı bir bilezik karşılığında affeder. Suphi'nin cebinde para bir bir biterken Zehra da onun yuvarlanışını görür ve Suphi'den ümidi keserek mağazanın ortağı, otoriteyi elinde tutan güçlü, kurnaz

¹⁴⁷ İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, Dergâh Yayınları, 12. Baskı, İstanbul 2017.

erkek Muhsin ile evlenir, Cağaloğlu'nda bir eve çıkar. Ürani de boş durmaz, Suphi'nin son kalan parasını da Boğaziçi'nde bir eve taşınarak harcatır. Suphi, sevgilisiyle gününü gün etmekte, Boğaziçi'nin keyfini çıkarmakta olduğu için Muhsin-Zehra evliliğine de tepkisiz kalır. Bir ara annesini bir başına bıraktığı için vicdanî olarak ikileme düşse de hayatın zorluklarını aşmayı değil, sefasını sürmeyi seçer. Çünkü şimdiden birçok şeyi kaybetmiştir, güçsüzdür. Elinden mağaza çıkmıştır, parası kalmayınca Ürani başka erkeklere koşacaktır, bir iki biriktirdiği parası olsa da hazıra dağ dayanmayacağı için onun da bir anlamı yoktur ki validesiyle yeni bir hayat kurabilsin. Sırrıccemal'e dönmeyi düşünse de utanır, zaten parasız hâliyle onun da mutlu olmayacağını farkındadır. Zehra ise tamamen hayatından çıkmıştır. Suphi, çaresiz kalmanın verdiği korkuyla ıstırap içindedir. İntiharını düşünür fakat ondan dahi korkar. Geriye kalan tek çare ise Ürani'ye kapılıp gitmeye devam etmektir. Çünkü diğer yol meşakkatli bu yol ise zevk, sefa doludur.

“Bu genç yaşında da zevk ve sefa sürmedikten sonra niçin dünyaya gelmeli idi? Ayıplayacaklarmış!.. Adaam! Şu zevk ve sefa ne kadar mukavvat olsa yine metaib-i dünyeviden hayırlı idi ya..” (168)

Bu noktada anlatıcı da Suphi'nin çaresiz erkekliğini görür ve metin içinde ilk kez kendi sesini net şekilde duyurur.

“Suphi, doğru düşünebilse idi öyle tevehhümü gibi iş işten geçmemiş olduğunu halâs ve necat için vaktin hâlâ müsait bulunduğunu, intihara filan hiç lüzum görülmeceğini bulup kestirebilecek idi. Fakat o muhakemesini çok yanlış yürütmekte idi.” (167)

Suphi'nin bir erkek olarak sorunu mantıksal düşünme sürecini gerçekleştirmemesi ve duygusal uyaranlara kapılıp şehvet, arzu ve cinselliğin cezbediciliğine karşı koyamamasıdır. Anlatıcı da bu durumu artık görür ve onun kurtuluş için umudu olduğunu dile getirir, yani Suphi yerine o düşünür. Fakat Suphi, hayatının iradesini ele geçirmek için bile isteksiz, “aciz” dir. Ürani'nin işine yarayan bu acizlik sayesinde yeni bir ev kiralanır, yeni mobilyalar döşenir, Ürani'ye yeni takılar alınır. Parası da Suphi'nin babasından kalan dükkanların satılmasıyla ödenir. Suphi'nin gayrimenkulleri satılıp parası bitince de Ürani, eline avcuna aldığı bu adamla oynamaktan sıkılır. Her an artık Suphi'ye hakaretler eder, cefa çektirir. Suphi, birey olarak varlığını o kadar yitirmiştir ki bu eziyetlerden “lezzet” (174) alan erkeklik onurunu kaybetmiş bir erkeğe dönüşür. Üstelik, Ürani, Suphi'ye fiziksel şiddet uygulamaya da devam etmekte, ayağı ile çiğnemekte, elleriyle vurmaktadır. Psikolojik şiddet de hemen arkasından gelir.

Bir gece yatağına bir başka erkeğı alır, Suphi'yi ise kapı dışarı koyar. Suphi, sevdiği kadının bir başka erkekle beraber olmasına da ses çıkarmaz.

Suphi'nin tek arzusu Ürani'nin kollarına dönmektir. Ürani'ye yalvarır yakarır lakin sokaklarda yersiz yurtsuz bir başınadır. Tiyatrolara giderken giydiği bir iki “kibarane” elbisesinden başka hiçbir şeyi yoktur. Gayet pis, daracık, rutubetli bir oda bulup hana yerleşir. Bu sırada hâlâ Ürani'yi görüp kendini affettirmek için de Beyoğlu'nun pahalı mekânlarında gezmekten kendini alamaz. Sırf bunun için gidip kıyafetlerini satar. Dara düşünce dilenmeyi düşünür fakat onu da Ürani'den utandığı için yapamaz, erkeklik gururuna yediremediğı için değil... Ürani'ye mektup yazarak kendini acındırmayı mantıklı bulur fakat Ürani'nin Osmanlıca bilmemesi yüzünden mektup da işe yaramaz. Ürani defteri de artık kapanmıştır. Sel sefil, aç bir hâlde dolaşırken Furuzağa tulumbacı kahvelerine dadanır ve arkadaşlarının ısrarıyla tulumbacı olmaya karar verir. Fakat tulumbacı olmak korkusuz, kahraman erkek işidir. Hem onurlu bir hayat sürmeli hem de güçlü bir bedene sahip olmalıdır. Suphi bu şartlardan hiçbirini yerine getiremez. Birkaç arkadaşı Suphi'ye kefil olur, onun ahlâkını tescil eder, ama beden konusu muallakta kalır. Tulumbacı reisi bile hem bedenen hem de ruhen zayıf olan bu erkeğı nereye koyacağını bilemez, ister istemez “kökenci” lik vazifesine yerleştirir. Tabii bu görev damlara çıkmayı, ateşe en yakın olmayı gerektirdiğı için Suphi'nin can güvenliğı de artık tehlikedir. Suphi, hegemonik bir erkek olmayı başaramadığından bedeni de bu ağır vazifeyi kaldıramaz. Daha ilk yangında bacakları kuvvetten düşer, nefes alamaz, gücü kuvveti kesilir. Alevlerin ve dumanların arasında bayılır kalır.

Beş on gün yanıklar içinde yanan Suphi'ye bir uyarıdır sanki tulumbacılık ve sonrasında yaşadıkları. İlk cezası kesilmiştir, lakin bu sonda da değildir. Çünkü romanın başındaki iyi eğitim görmüş, terbiyeli erkek, artık iflah olmaz bir hovarda, kadınların ağına kapılan bir erkektir. Kendisi dahi bu değişimin farkındadır.

“Suphi ne kadar değişmiş idi. Zehra kendisini şimdi görseydi belki de tanıyamazdı. Bir zamanın nazik, terbiyeli Suphi'si şimdi sırım gibi sertleşmiş, uçarılaşmış, bıçkınlaşmış idi. Elfaz ve ibarat-i müstehcene ve âmiyanin envaini öğrenmiş, bir vakitler Zehra gibi, Sırrıcemal gibi timsal-i sabahat ve iffet ile hem-aguş-i visal iken şimdilerde en çirkef karırlarla düşüp kalkmaya almış idi.” (191)

Hatta Suphi bir iki kere kavgaya karışmış, dayak yiyip hapishanelere bile düşmüştür. Rezilce tavırları orada da sorun yaratınca kovulur, günlerce sokaklarda aç yatar. İşte tam bu sırada ise Beyoğlu'nda Ürani'yi bir başka erkekle, “rakip” (196) ile sarmaş dolar görür. Artık kaybedecek bir şeyi olmadığını düşünen Suphi, aylarca

üzerinde hakimiyet kuran, bile bile tuzağına düştüğü, üstelik arzulayıp sahip olamadığı bu kadını “ortadan kaldırmaya” (196) karar verir. Roman boyunca ilk önce Zehra’dan sonra her şeyden korkmaya başlayan Suphi, bu sefer cinayetten korkmaz. Ürani’yi öldürerek intikam almak, son hamlede ezilen erkekliğini kurtarmak ister. Yine de içinde o kadar büyük bir cesaret bulamayıp alkole başvurur. Şişelerce konyak içip kendini kaybettiği anda kamasını sıyırır hem Ürani’yi hem de yanındaki erkeği acımadan öldürür. Ürani’yi bir iki bıçak darbesiyle bırakmaz, beş altı kere daha kama saplayarak cesedi paramparça eder. Bu sinir krizinin bir cümle ile açıklaması ise anlatıcıdan gelir. “İşte, [Suphi] ettiğini kahpenin yanına koymamıştı.” (198)

Romanın en başından beri iradesini kendi eline alamayacak kadar aciz olan Suphi, ataerkil kodlara göre kendisini bu hâllere düşüren kadına hak ettiği karşılığı vermiş, böylece erkekliğini aklamış, üzerinde tahakküm kuran kadının sonunu getirmiştir. Suphi tutuklanır fakat polisler ne kadar uğraşsa da Suphi’nin katil olduğunu destekleyecek yeteri kadar delil bulamadıkları için Suphi’yi ancak Trablusgarp’a sürgüne gönderirler. Zehra kendi başlattığı intikam oyununda arzuladıklarına kavuşamamıştır, pişmandır. Üstelik Muhsin’le evliliği de yolunda gitmeyince okuduğu romanlardaki intihar eden kadın karakterleri düşünüp kendi de intiharı deneyecek olur ama başaramaz. Muhsin’den bir çocuğu olur, ancak o da iki hafta yaşar. Romanın arzulu ve etken ölümcül kadını yaptıkları için bebeği ile cezalandırılır. Muhsin’de çocuğunun acısından iki ay yaşayıp vefat eder. Romanın sonunda Suphi’nin annesinin de bir yol kenarında kimsesiz öldüğünü öğrenen Zehra, vicdan azabından yataklara düşer. Doktorlara gitmez, ilaçlarını içmez, intihar değildir belki ama ölümünü kendi elleriyle bilinçli bir şekilde hazırlar. Romanın ölmeden geriye kalan son karakteri ise Suphi. Fakat o da iradesiz erkekliği yüzünden asla gücü eline alamaz ve erkekliği sürgünlerde kaybolup gider.

2.7. Rezaizâde Mahmut Ekrem

2.7.1. *Araba Sevdası*: Hayalperest Bir Erkek

Tanzimat’ın ilanı ve modernleşme süreci bireyi sarsmaya başladıkça edebiyattaki “züppe” karakterler de artmaya başlamıştır. Felatun, Şöhret derken ilk akla gelenlerden Bihruz Bey de yanlış batılılaşmanın örneği olarak doğmuştur. Jale Parla’nın babasızlık kavramı üzerinden incelediği *Araba Sevdası*¹⁴⁸, edebiyat eleştirmenlerince genellikle

¹⁴⁸ Rezaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, hzl. Fatih Altuğ, İletişim Yayınları, 2. Baskı İstanbul 2015. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

“alafranga züppe” tiplemesi odağında ele alınmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde “bir modanın ve iktisadî şartlar altında hemen bir lahza teşekkül etmiş köksüz bir kalabalığın romanı”¹⁴⁹ olduğunu söylerken Robert Finn ise Bihruz Bey’in “Avrupa’dan gelen her şeye hayranlık duyan züppenin” ilk örneklerinden olduğunu belirtir.¹⁵⁰ Züppe tipi üzerine odaklanan tüm çalışmalar batı hayranlığı ekseninde ilerlemiştir. Bihruz Bey, batı hayranı, içine doğduğu kültürün dinamiklerinin farkında olmayan fakat Batı kültürünü de hakkıyla yaşatabilen biri değildir. “Bir kültürden koparılmış, ama henüz diğer kültürden de bihaber olan yeni neslin köksüzlüğünün örneğidir.”¹⁵¹ Yavaş yavaş dönemin genel trendi hâline gelen bu yaşam biçimiyle modernitenin değişime tâbi tuttuğu Bihruz Bey’in sergilediği erkeklik, toplumsal cinsiyet bağlamında incelenmeyi de zorunlu kılar.

İlk önce Bihruz’un erkekliği hegemonik erkeklik içinde yer alabilecek düzeyde mi ona bakmak gereklidir. Erkeklik, diğer erkeklerin önünde ve onlar için, kadınlığa karşıt olarak ve her şeyden önce kişinin kendi içindeki bir tür dişil korkusu içinde inşa edilmiştir.¹⁵² Bihruz Bey bu tanımlamadaki kadınlığa karşıtlık ilkesini tam olarak yerine getirememektedir. Kadınsılaştıkça erkek egemen kontrolü elinden yitirmesi de ihtimal dahilinde olduğundan hegemonik erkeklik için açık bir tehdittir. Tüketime ve görülmeye meraklı hâliyle kadınsılaştırmanın sınırlarında dolaşmaktadır. Dönemin ünlü terzi “Terzi Mir” den çıkmayan, parlak potinler giyip ipek şeritli saatler takan, hayattaki amacı “alafranga beylerin hepsinden daha süslü gezmek” (58) olan Bihruz Bey, görüntüsüne ve görülmeye son derece düşkündür. Modaya uygun kıyafetler diktirmek onun takıntısı hâline gelmiştir. Mendillerini bile marka olanlarından seçer. Hatta öyle ki romanın sonunda borç batağına saplanıp arabasına haciz gelecekken dahi üç gün önce Terzi Mir’e gidip yüz doksan lira (yaklaşık 38.000 TL)¹⁵³ harcayacak kadar kıyafete, modaya, süse meraklıdır. Dar pantolonları, renkli ayakkabıları, marka mendilleri ile oldukça dikkat çekicidir.

“Vapurda bulunan bazı genç beyler Bihruz Bey’in tuvaletine, etvarına, kıyafetine, başka başka dikkat edip dururlarken bir de beyefendinin Fransızca gazete alması karinesiyle sahte

¹⁴⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, 25. Baskı, İstanbul 2016, s. 481-482.

¹⁵⁰ Robert P. Finn, *Türk Romanı İlk Dönem: 1872-1900*, çev. Tomris Uyar, Agora Kitaplığı, 2. Baskı, İstanbul 2003, s. 88.

¹⁵¹ Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanın Kökenleri ve Gelişimi*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2004, s. 224.

¹⁵² Pierre Bourdieu, *Eril Tahakküm*, çev. Bediz Yılmaz, Bağlam Yayıncılık, 4. Baskı, İstanbul 2018, s. 69-71.

¹⁵³ Daha geniş bilgi için bkz.: Recaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, hzl. Fatih Altuğ, İletişim Yayınları, 2. Baskı İstanbul 2015, s.142.

alafrangalardan olmadığını anladıkları gibi gıptakârane bir nazarla beyi baştan ayağa kadar süzmeğe başladılar. Bihrûz Bey de o bakışlardan memnun oldu” (172)

Alıntının son cümlesi aslında Bihrûz’un ilgi odağı olmaktan nasıl hoşlandığını kanıtlar niteliktedir. Gözler hep üzerinde olsun isteyen Bihrûz Bey’in efemine tavırları nedeniyle kadınlar üzerinde tahakküm kuramayacağı ve diğer erkek grupları tarafından baskılanacağı düşünülür. Perîveş ile ilk konuşmalarında da ilgi odağı olma arzusunda olduğu açıktır. Perîveş ve yanındaki kadın konuşurlarken İngiltere sözünü duyar duymaz kendi giyiminin tıpkı bir İngiliz gibi alafranga olduğuna kanaat getirip, sözün kendisine atılmış bir taş, bir “pırlanta” olduğunu düşünür ki aslında sadece beğenilme egosu ile gerçekleri çarpıtmaktadır. Perîveş gibi hemcinslerini bile kendine hayran bırakabilen bir kadın tarafından beğenilmek, onun erkeklik egosunu şişirdikçe Bihrûz Bey daha da bahtiyar olur.

Her ne kadar Bihrûz kadınsı bir erkek olarak varlığını sürdürmeye çalışsa da toplumun erkekler kadar kadınlardan beklediği norm hâline gelen imajlar vardır. Kadınlar da belli kalıplar içerisine sıkıştırılarak onlardan hegemonik erkekliğin iktidarına ayak uydurması, boyun eğmesi beklenir. Sıklıkla arzulanan imajlar hassas, kırılgan, histerik, hayal dünyasında yaşayan, sürekli ağlayan kadın tipleridir. Bihrûz Bey’in de giyimi kuşamı ne kadar kadınsı ise aslında iç dünyası da bir o kadar hassas ve dolayısıyla da efeminedir. Sanki onun benliğini oluşturan her unsur hayal âleminden kopup gelen parçalardır. Romanın başında Perîveş’i ilk gördüğü andan itibaren zihninde kurduğu bir dünyaya geçiş yapar. Perîveş’in yüzünü dahi görmeden ona âşık olur, onun hakkında hiçbir şey hatta ismini bile bilmemesine rağmen sadece bir landoya bakarak hayatına dair çıkarımlarda bulunur, hayalinde soylu, kibar bir ailede yetişmiş, melekvarî bir sevgili yaratır. Anlatıcı Bihrûz Bey’in çıkarımlarının sadece onun zihninin bir ürünü olduğunu muhataba sıklıkla hatırlatır.

“Sarışın hanımın yaşından bahsetmedik, çünkü bilmiyoruz. Dişlerini vafsetmedik, çünkü göremedik” (73)

“Burada yalnız şunu anlatmak lazımdır ki Perîveş Hanım -Bihrûz Bey’in yakıştırdığı gibi- öyle şerefli bir aileye, asıl bir hanedana sahip olmadığı gibi ikametgahının bulunduğu mevki de Bihrûz Bey’in taksimince tahminine muvafık olmak üzere sınıf-ı kibara mahsus olan yerlerden değildi” (84)

Bihrûz, Perîveş’in söylenmiş her sözünü, yapılmış her hareketini olumlu bir tepki olarak algılar. Ona yazdığı mektubu büyük bir bahtiyarlıkla kabul ettiğini zanneder.

Cuma günü için sözleştiklerini düşünüp, tekrar Çamlıca'ya gittiğinde ise Perîveş'i göremeyince deliye döner. Perîveş'i kendisine verdiği sözler nedeniyle eleştirir. Söz verip tutmamasını kaba bir davranış olarak görüp niçin gelmediğini düşünür durur. Fakat bu söz meselesi bile bir hayal ürünüdür.

“Evvelâ sarışın hanımın parol tutmadığından şikâyet ediyordu. Halbuki beyefendiye kimsenin parol verdiği yoktu. Saniyen parol olmayınca randevuya gelinmediğinden dolayı haber göndermeye, itiraza, filana da mahal olamazdı. Salisen beyin muhabbet-namesi kabul olundu ise de def-i bela için kabul olundu hatta bunu almak için uzanan el de sarışın hanımın değil refikası Gülşeker Hanım'ın eliydi. Rabian mektup okunmadı yalnız açıldı bakıldı... Sadisen mektup pek yerine gitti ki iki parça edilip büküldükten sonra Bağlarbaşı Bülbülderesi'ne inerken solda kalan metruk kabristana fırlatılmakla hâmil olduğu esrar-ı garabet medar-ı aşk u muhabbet mevdu-I mahremiyet-i hâmuşân edildi.” (163)

Anlatıcı, Bihrûz Bey'in zihninde yarattığı ve bilinç akışı, iç monolog gibi tekniklerde daha da ortaya çıkan her hayalini tek tek çürütür. Fakat Bihrûz Bey sadece pozitif bir hayal âleminde de yaşamaz. Perîveş'i her yerde arayıp bulamadığında büyük bir hayal kırıklığına uğrar. Ruh hâlinin melankoliye yatkınlığı sebebiyle de Perîveş'in öldüğünü söyleyen Keşfi Bey'e hemen inanır. Fakat detayları yine kendi hayal âleminde değiştirerek ruhunun santimental köşelerinde yarattığı aşkı süslemekten kendini alamaz.

“Zavallı kızcağız, tifoya tutuldu deniyor; yanlış!... Veremden gitti... Zâlim verem!... O bir kurttur ki dâima öyle nâzik fidanlara ârız olur. Onu da galiba ben dâvet ettim. Niçin itiraf etmeyeyim?...” (215)

Bihrûz Bey'in, Perîveş Hanım'ın ölüm nedeninin tifo değil de verem olduğunu düşünmesi de onun ilgi odağı olmak isteyen bir erkek olduğunun göstergelerindedir. Perîveş'in ölmesinin nedenini dahi kendine bağlayarak aşk acısından ölen bir sevgili yaratır zihninde. “Sevgilisinin tifodan değil veremden ve kendi aşkıdan öldüğünü telkin ederek muhayyilesi bile [onu] aldatır”¹⁵⁴ Bihrûz'un hayalperestliğine karşı bir zıtlık olarak metin gerçekleri sunarken, kendi anlatı zeminini de oldukça detaylı bir gerçekçilik oluşturur. Bihrûz'un sokak sokak nereye gittiği, hangi semtleri dolaştığı, kullandığı taşıtlar gibi günlük hayata dair tüm ayrıntıların kadar verilmesi bunun bir örneğidir. Fakat önemli olan nokta romanda son derece hayalperest bir erkek varken onun dışında kalan tüm unsurların hayalden uzak, realist bir çerçevede anlatılmasıdır. Bilinçlice kurulan bu zıtlıkla Bihrûz'un hayal âlemlerinde dolaşması zirveye vardıkça, okuyucunun ayakları yere bassın istenir. Çünkü hayal dünyasında yaşama, duygularını akıldan ön planda tutup, duygularına göre hareket etme toplumsal cinsiyet kalıplarına göre kadınlığa-kadına

¹⁵⁴Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, 25. Baskı, İstanbul 2016, s. 481-484.

biçilmiş rollerdir. Erkek ise kadının aksine mantığı ile hareket etmeli, duygularından arınmış olmalıdır. Kişi, iktidarın iplerini hayal ile, rüya ile, duygu ile tuttukça elinden kayıp gitme riski artar. Yeri geldiğinde can feda edip vatan kurtaracak iktidar sahibi erkek sadece aklıyla, mantığıyla hareket etmelidir ki hakimiyet kurabilsin. Kısacası erkeklik imajının ayakta durması için mantık lazımken Bihrûz Bey duygularıyla yaşar.

“Muhabbetnamenin en çok yürek yakıcı parçalarından: Aşk!.. Aşk!.. Bana bu keskin ateşleri hissettirişin bilahare meprize olmuş şiddetli bir pasyonun ümitsizliği içinde terk etmek için ise beni bitirdin!” fıkrasını okuyunca biraz evvel menbana avdet etmiş olan katarat-ı teessürden birkaç tanesi kirpiklerinin ucundan elindeki kâğıdın üzerine ‘tıp!.. tıp!..’ diyerek düştü. Bu damlaların sukûtu Bihrûz Bey’in yüreğini daha ziyade tuşe ettiğinden biçare âşık kendini bütün bütün âlâm-ı ye’se terk ile enikonu ağlamak istedi...” (169)

Kadınlıkla ilişkilendirilen ağlamanın, duygu iniş çıkışlarının Bihrûz Bey’de de görülmesi onun erkekliğini zedeler. Çünkü o, duygusal anlarda katarsis yaşadıkça yönlendirilmelere açık hâle gelir ki hegemonik erkekliğin ideali bilakis yönlendiren olmaktır. Bihrûz bey ise bu yönleriyle hegemonik bir erkeklik sergilemekten uzak şekilde Perîveş’in peşinde iradesizce döner dolaşır.

Hayatta karşılaştığı zorluklarla mücadelesinde de yine çare realist çözümlerde değil kurgusal metinlerdedir. Fransızca hocası Mösyö Piyer’in getirdiği *Pol e Virjini, La Dam O Kamelya, Ihlamurlar Altında, Genç Werther’in Acıları* gibi romanlardan aşkı, hayatı, *Graziella* gibi romanlardan ise aşkın yasını tutmayı öğrenir. Şehveti, arzuyu ise *Şövalye Foblas’ın Maceraları*’ndan.. Bir erkeğin cinselliğe veya hayata dair öğrenmesi gereken tüm tecrübeleri yaşayarak değil kitaplardan model alarak hayatına entegre etmeye çalışır. Bu nedenle de öğrenme süreci realist bir zeminde işlemez. Bihrûz’un hayalperestliğinden başka sistematik bir öğrenme aracı yoktur. Romanları okudukça da kendini kurgu dünyasına daha çok kaptırır. Bihrûz, herhangi bir yaşantıyı ancak metinsel klişeler repertuarına tercüme ederek deneyimleyebilmektedir.¹⁵⁵

Kimi zamansa yaşadıklarının emarelerini romanlarda görmek ister ve sevgilisine ithaf edilecek şiirler arar. Enderunlu Vasıf’ın şiirlerinden birini âşık olduğu Sarışın’a göndermek ister. Şiirde geçen “Bir siyeh-çerde civandır” ifadesini okurken Osmanlıca’nın yazılışı dolayısıyla kelimelerin nerede başlayıp bittiğini bilemez ve kelimenin başını “Bersiye” şeklinde okur. “Çerde”yi de “Cerde” olarak özel isim addedince aslında esmer bir yağız delikanlıya yazılmış olan şiiri sarışın sevgilisine gönderir. Bihrûz’un dile dair yanlışlıkları sadece Osmanlıca ile de sınırlı değildir.

¹⁵⁵ Fatih Altuğ, “Bihrûz’un Aptallığı/ Abdallığı”, K24, <https://t24.com.tr/k24/yazi/bihruz-klise.1166> (20.10.2019).

Fransızca'yı ana dili gibi okumak istese de aslında başaramaz. Annesiyle konuşurken aralara Fransızca sözcükler sıkıştırarak kendi alafrangalığını ispat etmeye çalışır. Hatta Fransızca ile Türkçe'yi karşılaştırdığında Türkçe'yi "kaba" bulur. Tanzimat romanlarında "Avrupa'dan gelen her şeye hayranlık duyan züppenin, sonuçta kendi öz kültürüne kara çalmasına varan tutkusunu yermek, çok yaygın bir eğilimdir."¹⁵⁶ Fakat ortada olan tek şey aslında Bihrûz'un entelektüel konularda, okuma yazma gibi kabiliyetlerde pek de akıllı olmayışıdır. Üstüne üstlük sakardır.

"Bu aralık yolunun üzerine karşılaştığı süslü bir madamın fistanına bastı yırttı. Telâşından zarar-dide olan zatın cinsiyetini düşünmeden ve bhusus bigâneliğini düşünmeyerek "pardon mon şer!" dedi geçti. Biraz daha ötede bir tepsi içinde kahve ve bira götürmekte olan garsona çarptı, tepsiyi yere düşürdü. Şişeler kırıldı. Dökülen kahveler, biralar kendisiyle beraber kadın erkek, birkaç kişinin daha üstüne başına sıçradı." (81)

Bihruz Bey'in tam olgunlaşmamış çocuksu bir hâli tavrı vardır ki kadınsılaşmakla beraber çocuksulaşmak, erkekliğin önündeki en büyük ikinci tehlikedir. Bihrûz'un göze çarpan mantık dışı hayal dünyası ve basit günlük konularda dahi yaptığı yanlışlıklar, okuma yazma hataları, yani saf oluşu, onu hegemonik bir erkeklik kurgusundan uzaklaştıran unsurlardandır. Tanpınar'ın da dediği gibi "kendi muhayyilesi bile onu kolayca aldatılabilir."¹⁵⁷ Perîveş olayının iç yüzü tamamen bir aldatılmadır. Keşfi Bey'in olay örgüsünün en dalgalanmalı anlarında ortaya çıkarak sarışını tanıdığına dair söylemlerde bulunması, ölüm yalanını uydurması da Bihrûz'un düşünmeden kolayca inandığının emareleridir. Hatta Keşfi Bey'den Perîveş'in mezarını öğrenmek istediğinde bindiği kayıkçı dahi onu kandırarak yanlış gemiye götürür. Bihrûz Bey'in etrafındaki herkes bir şekilde onu aldatır, en çok da kendi muhayyilesi... Fakat bu aldatılma, erkek otoritesinin manipülasyonu gibi bir durumu ortaya çıkaracağından eril tahakküm için gayet sorunludur. Asıl istenen Bihrûz'un iradeli bir erkek olarak sistematik bir düşünce sistemine sahip olması, durumları mantığıyla ölçüp biçerek tartması ve her zaman akli ön planda tutmasıdır. Bihrûz bey ise böyle bir yetkinliğe sahip olmadığından erkekliği de kaygan bir zeminde tutunmaya çalışır.

Bihrûz'un yetkin olmadığı diğer bir konu ise iş sahibi olmak ve beraberinde kazandığı parayı yönetmektir. Hegemonik erkekliğin başlıca koşullarından olan tam zamanlı işe sahip olma şartı bu romanda da ihlâl edilir. Özellikle genç erkeğin, babanın

¹⁵⁶ Robert P. Finn, *Türk Romanı İlk Dönem: 1872-1900*, çev. Tomris Uyar, Agora Kitaplığı, 2. Baskı, İstanbul 2003, s. 88.

¹⁵⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, 25. Baskı, İstanbul 2016, s. 484.

ölümü sonrası ortaya çıkıp sorumluluk alması beklenirken tıpkı diğer Tanzimat romanı erkekleri gibi Bihruz da bu işi başaramaz. Babasından kalan yirmi sekiz bin liralık yani yaklaşık 5.600.000 TL değerinde bir miras¹⁵⁸ ile geçimini sağlayacağını düşündüğünden tam zamanlı işine de devam etmez. Ekonomik döngüye katkı sağladıkça iktidarın gücünü pekiştirecek ve o iktidardan da faydalanılacak olan ayrıcalıklı bir hegemon erkek kurgusu için para kazanmak ve o parayı elde tutmayı becermek en mühim unsurlardandır. Bihruz Bey, süse püse merakıyla, görülme arzusuyla, moda düşkünlüğü ile terzilerden çıkmadıkça, araba sevdası yüzünden borçlar altına girdikçe, Mösyö Piyer'e olur olmadık her kitap için safça ederinden fazla verdikçe o çok güvendiği mirası da yavaş yavaş tükenmeye başlar. Gelir-gider dengesinde gelir olmadığı için de iyice parasız kalır hatta en büyük eğlencesi arabasına dahi haciz gelir. Kapitalist sistemin çarklarında parayı döndüremeyen Bihruz Bey, ataerkil tahakkümün ona sunduğu ayrıcalıkları kullanarak iktidara muktedir bir erkeklik sergileyemez. Erkekliği hayal dünyasıyla, duygularla, saf oluşuyla adım adım sarsılırken üstünlüğünü kanıtlayabilmek için hemcinsleri ile kendini kıyas etmeye çalışır. Erkeklik, toplumsal beklentileri de kapsayan bir norm olarak dayatıldığından erkekleri birbirleri ve kadınlar üzerinde tahakküm kurmaya yönelir. Bihruz Bey'in iç monolog tekniği ile anlatıldığı çoğu bölümde kendini sürekli Keşfi Bey ile mukayese ederek ondan üstün olmaya, dolayısıyla da iktidar sahibi olmaya çalıştığı gözlemlenebilir. Fakat bu mukayese adil ve gerçeklere dayanarak ilerlemez. Bihruz Bey'e göre, her hâlükârda üstün erkekliği sergileyen kişi hep kendisidir. Çamlıca'da Keşfi Bey'le sohbet ederken Perîveş'in landosunu görüp, kendilerine dikkatlice baktığını fark edince bu bakışı nasıl yorumlayacağını bilemez. Yine zihninin derinliklerine giderek ihtimaller oluşturmaya başlar.

“Bu bakışın mânâsı Keşfi Bey'e: ‘Bey! Sen o arabaya hiç de yakışmıyorsun!’ demek mi idi? Yoksa kendisine karşı: ‘Ne için öyle âdi adamlarla görüşüyorsunuz?’ Veyahut ‘Yanımızda o bulunmasa idi, size daha başka türlü bakacaktım’ yollu bir şey miydi?’ (67)

Keşfi Bey ile kendini kıyasladığında Keşfi “âdi” adamdır. Onu kendi erkekliğinin seviyesinde görmez. Fakat Perîveş ile ilişkisinde onu bir rakip, bir tehdit olarak görmekten de vazgeçmez. Ona göre erkekliğini kurtaracak hamle Perîveş'in, Keşfi Bey yerine kendisini seçmesidir. Hâlbuki, Keşfi bey oyunda bile değildir. Ne dediği gibi Perîveş'i tanır ne evini bilir ne de öldüğünü... Keşfi'nin yalanlarına inanmak Bihruz Bey

¹⁵⁸ Bihruz'un babasından kalan mirasın bugünkü Türk lirası hesabını Fatih Altuğ kitapta dipnot olarak vermektedir. Daha fazla bilgi için bkz.: Rezaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, hzl. Fatih Altuğ, İletişim Yayınları, 2. Baskı İstanbul 2015, s. 59.

için daha kolaydır. Söylenenlere inanır ve gerektiğinde erkekliğini kıyaslayarak yüceltebileceği, erkekliğini tasdikleyecek bir rakip oluşturur kendine.

Romanın sonu ise hayal âleminde yaşayan Bihrûz için büyük bir sarsıntı olur. Aslında hiç ölmeyen Perîveş'i sokakta görüp ablası sanarak yanına gider ve hâlâ yasını tuttuğu sarışın sevgilisinin mezarını öğrenmek ister. Hâlbuki trajikomik şekilde mezarını sorduğu kişi karşısında durmaktadır. Perîveş gülerek “Hele yüzüme bir iyi bakınız, sakın hemşirem sandığımız ben olmayayım?” (304) dediğinde Bihrûz’un söyleyecek lafi kalmaz. “Ah! Pardon! Mil pardon!” (305) deyip durur. Tüm hayatını bir yalana inanarak inşa ettiğinin farkına varır. Gerçekler ortaya çıktığında sağlam kalabileceği bir zemin yoktur ayaklarının altında.

“Bir an içinde gönlünü hayret ve nefret ve hasretin hepsine benzer fakat hiçbiri değil na-kâbil-i tahlil ve tarif bir hiss-i garip istila etti. Bu hiss-i garip içinde hayatından telh ü şirin hiçbir zevk alamaz oldu. Varlığını bilemiyordu. Nerede bulunduğunu, ne yaptığını, ne yapacağını düşünmeye muktedir olamayarak vücudunu hareket ettiriyordu.” (306)

Roman boyunca hegemonik erkekliğin hiçbir şartını tam anlamıyla yerine getiremeyen Bihrûz, modernitenin yarattığı öteki bir erkeklik sergilemiştir. “Batıdan ithal edilmekte olan toplumsal ahlâkî ve kültürel normlar arasında yolunu bulma çabasında yalnız kalmış, güvenilir kılavuzdan yoksun”¹⁵⁹ olan Bihrûz kendi erkeklik imajını zedelediği gibi roman sonunda da arkasından kadınları kendine güldüren hayalperest erkekliği ile maskara olur.

3. Servet-i Fünûn Dönemi Roman ve Hikâyesinde Erkeklikler

3.1. Halid Ziya Uşaklıgil

3.1.1. *Ferdi ve Şürekâsı*: Kapitalist Sistemin Ezilen Erkeği Olarak İsmail Tayfur

Halid Ziya Uşaklıgil’in *Ferdi ve Şürekâsı*¹⁶⁰ (1894) adlı romanı Ferdi Efendi’nin ticarethanesi ve işçilerinin odağında farklı sınıflara mensup iki insanın evlendirilmesini ve sonrasında Hacer’in trajik ölümüyle fakir erkek İsmail Tayfur’un aklını kaybedişini anlatır. Romanın toplumsal cinsiyet bağlamında erkeklik konusuna malzeme sunacağı nokta aslında bu sınıf farklılıklarından doğan çatışmadır. Kapitalist sistemin 19.yy’da

¹⁵⁹ Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek*, İletişim Yayınları, İstanbul 2005, s. 118.

¹⁶⁰ Halid Ziya Uşaklıgil, *Ferdi ve Şürekâsı*, Özgür Yayınları, İstanbul 2011. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

ivme kazanmasıyla beraber toplumsal yapıda görülen kültürel değişimler biyolojik edinimlerden fazlası olan toplumsal cinsiyeti de etkilemiş, kadınlar ve erkekler arasında yeni ve modern dünya işleyişine uygun iş gücüne dayalı bir rol dağılımı ortaya çıkmıştır. Kadın, ev içinde “ev hanımı” olarak çalışırken erkekler fiziksel güçlerinden kaynaklı kamusal alanda yer almaya ve temel geçimi sağlamaya başlamışlardır. Sınıflı toplumlarda bireylerin, ailelerin ve hanelerin sınıfsal konumuna göre, yani geçimini sağladığı için aile reisi olarak toplumsal statüyü elinde tutan erkeğe göre belirlendiği kabul edilir.¹⁶¹ Toplumsal cinsiyet ve sınıf farklılıkları üzerine yapılan çalışmalar, mensup olunan sınıfın kadınlık ve erkeklik üzerinde belirleyici olduğunu ve maddi gücü elinde tutan erkeklerin kadınlar üzerinde tahakküm kurmasının daha kolay olduğunu vurgulamışlardır. Kadın ve erkek iş gücü arasında bir uçurum yaratarak tahakküm oluşturan kapitalizm, ezen-ezilen paradoksuyla erkeklerin kendi içlerinde bir hiyerarşik düzen kurmasına neden olmuştur. *Ferdi ve Şürekâsı*'nda sadece kadının değil, erkeğin de sınıfsal aidiyetine göre baskı gördüğü bir düzenin izleri vardır. Santimental bir aşk hikâyesi ile çevrelenmiş bu anlatıda İsmail Tayfur hem işvereni ve hemcinsi Ferdi Efendi tarafından hem kapitalist düzenin ezilen çalışanı Hasan Tahsin Efendi tarafından hem de ailesi, annesi tarafından baskılanarak erkekliği sorgulanır bir konuma gelmiştir. Bu noktada ilk olarak ezen-ezilen bağlamında eril tahakkümün romandaki sembolü olan Ferdi Efendi'yi yakından incelemek erkeklikler arasındaki hiyerarşik düzenin sınıfsal aidiyetlerle nasıl şekillendiğini görebilmek açısından önemlidir.

Ferdi Efendi, otuz beş sene önce babası Hüseyin İlhami tarafından kurulan Ferdi ve Şürekâsı Ticaretgâhı'nın yönetimini ele almış, git gide mali kazancı yükseltmiş, emrinde de dört işçi çalıştırmakta olan bir iş verendir. Toplumsal sınıf bağlamında bu statü ona erkek olması ile beraber romanın en güçlü karakteri olma fırsatını sunar. Tam zamanlı bir işte çalışıyor olmak hegemonik erkekliğin ilk koşulu iken bir de hiyerarşik olarak çalışma düzeninde üst konumlarda bulunmak kapitalizmin ortaya çıkardığı yeni tahakküm araçlarına sahip bir erkeklik demektir. Peki Ferdi Efendi'nin de sahip olduğu bu yeni tahakküm araçları nelerdir? Kapitalist öncesi geleneksel dönemde efendi- köle dinamiği ile yönetilen ihtiyaç karşılama süreci, Sanayi Devrimi ile birlikte çalışan-işveren ve emek üçgeninde ilerler olmuş ve bu üçgenin ana unsuru da para haline gelmiştir. Para, sermaye sahiplerinin erkek işçiler üzerinde yaptırım uygulayabilmesinin bir yolu iken

¹⁶¹ Serpil Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar- Ailede Piyasada ve Sokakta Erkekler*, Metis Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2016, s. 43.

diğer bir yol ise statü olgusudur. Ferdi Efendi, sermaye sahibi olarak para ile otoritesini sağlamış, bir yandan da “oturduğu sandalyesi” yani statüsü ile erkek işçiler üzerinde etki sahibidir. Ferdi Efendi'nin yazıhanesine odaklanıldığı kısımlarda yazıhanedeki dört çalışanın da aslında işlerinden memnun olmadığı vurgusu vardır. En yaşlı işçilerden olan Hasan Tahsin Efendi, yaşına ve çalışma hayatına hürmeten dahi olsa ezen-ezilen döngüsünden kurtulamaz, Ferdi Efendi'nin parası ve erkekliği altında ezilir.

“O gururuna, kibrine bir mütteka-yı âhenin gibi arkasında duran kasanın içindeki parada benim kanımdan, benim hayatımdan bir parça olduğunu unutuyor. Otuz beş senelik bir memuru, altmış yaşında bir ihtiyarı, babasının bütün mesai-i hayatına iştirak etmiş, onu zengin etmek için saçlarını ağartmış, onun milyonlarını hesap etmek için gözlerinin ferini kaybetmiş bir zavallıyı, huzuruna çağırılmış da tekdir ediyor. Senin o üzerinde milyonluk bir altın kürsü gibi müteazzımâne oturduğun sandalyeye o kuvveti vermek için bi ne olduk, bilir misin? Kuruduk! [...] Ah! Ayda on beş lirana avuç açan bir aile babasını tekdir etmek hoşuna gidiyor, öyle mi?” (18)

Hasan Tahsin Efendi, koltuğu ile üzerlerinde tahakküm kuran Ferdi Efendi'nin gözünün paradan başka bir şeyi görmediğini düşünür.

“Bu gözleri, dudakları görüyor musunuz? Para, zavallı insanları kurban-ı seyyiatı eden o iblis; boş sofrasının üzerinde ağlayan aç bir aileyi gördüğü vakit bu gözlerle bu dudaklarla güler. (28)

Hasan Tahsin Efendi, iş hayatının baskısı altında o kadar ezilir ki rakamlar onun bir takıntısı hâline gelir. İşinden çıkıp evine gittiğinde dahi muhasebeciliği bırakamaz, rakamlar onun hayatının merkezindedir. Rakamlara olan obsesifliği o kadar büyüktür ki çocuklarına birer rakam ismi vermek, Münir, tokmak gibi bir çocuk olduğu için ona dokuz diye hitap etmek ister. Hasan Tahsin Efendi'nin hafif alaycı üslupla anlattığı rakam takıntısı aslında kapitalist düzenin insanları, dönemin çalışan kitlesi düşünüldüğünde özellikle erkekleri nasıl esir ettiğini gösterir.

Kapitalist sistemin sermaye sahibi erkeği altında ezilen sadece Hasan Tahsin Efendi değildir. Diğer üç çalışan da aynı durumdan mustarıptirler. Az ücretle yoğun saatler çalışan bu işçiler kimi zaman pazar günleri dahi mesai tutarlar. Haksızlıklara ses çıkaracak, eril gücü devirecek bir erkek ise maalesef yoktur. Ferdi Efendi'nin para ve statü sayesinde hemcinsleri üzerinde tahakkümü o kadar güçlüdür ki bir pazar günü, tüm işçiler oturup saatlerce mesai bitimi için Ferdi Efendi'yi beklerler. İronik kısım ise Ferdi Efendi sabahleyin erkenden çıkmıştır. Fakat dört işçiyi saatlerce orada tutmaya ismi dahi yetmiştir. Toplumsal ilişkiler ekonomi ile şekillendikçe erkeklikler de hiyerarşik düzendeki yerlerini sosyal statülerine göre almaya başlamışlar, para gücüne sahip erkekler, erkek işçiler üzerinde bir kontrol mekanizmasına sahip olmuşlardır. Bu noktada,

patriarka ve üretim tarzı ilişkisinin ekonomik ve kültürel olanla bağı üzerinde duran Serpil Sancar, sınıfsal farklar ile farklı erkeklikleri ilişkilendirerek erkekleri piyasadaki konumlarına göre sınıflandırır. İlk grup erkeklik ellerinde sermaye gibi güçlü bir unsura sahip, iş adamı üst sınıf erkekler, ikinci grup erkeklik ise söz konusu sermayenin işletilmesini sağlayan ve emekleri karşılığında pay alan orta sınıf erkekler ve son olarak ise o sermayeye sahip olmayı arzulayan ama olamayan, ezilen, mağdur ve hep kaybeden alt sınıf erkekler.¹⁶² Romanda ilk grup erkekliklerin temsilcisi Ferdi Efendi iken, her daim fakir, ezilen, mağdur ve hep kaybetmeye mahkûm “zavallı” (34) erkeklerin sembolü ise İsmail Tayfur’dur.

İsmail Tayfur, babasının ölümü üzerine validesinin geçimini de yüklenmek zorunda kalmış, aile reisliği görevi için okuma aşkından vazgeçmiş bir erkektir. Babasının vefatı onun için bir darbe niteliğindedir, çünkü aslında hayallerinde mektebi bitirip arkadaşları gibi iyi yerlerde bir memuriyete girme gibi hayalleri vardır. Fakat baba otoritesi hayatından çıkınca bu hayallerde suya düşer ve artık çalışmaya mecbur kalır. Onun için daha da acı olan babasının kaza geçirip “öldüğü meslekten, hatta can verdiği işyerinden ekmek istemektir. (35) Böylesine bir muhtaçlık içinde Ferdi ve Şürekâsı Ticaretgâhı’nın kapısını çalan İsmail Tayfur, Ferdi Efendi’nin yanında işe girmiştir. Babasız ve beş parasız hâlde validesi ve evlatlıkları ile kala kalan İsmail’in hayattaki tek mutluluğu Sâniha’dır. Küçüklükten beri yan yana büyüyen Sâniha ile İsmail birbirlerine delicesine âşıktırlar. Fakat İsmail Tayfur, bu aşktan çok mesut olsa da kafasında her an soru işaretleri vardır. Bir erkek olarak karısının geçimini sağlayabilecek, onu müreffeh şekilde yaşatacak erkeklik vasfını kendinde göremez. Sâniha’ya sevgisinden başka verebilecek hiçbir şeyi yoktur. Ona bir elbise dikileceği vakit parasızlık yüzünden nasıl ümitsizliğe düştüğünü hatırlar. Ufacık bir elbiseyi dahi karşılayamazken eşine sunmak istediği hayatı nasıl kuracağını bilemez. Kendine acırken de bulunduğu yazıhanenin zenginliği içinde daha da ezilir ve Sancar’ın ifade ettiği sermayeyi arzulayan ama ona asla sahip olamayan zavallı erkeğe dönüşür.

“İsmail Tayfur, iki adım ötede, servetini şu nazar-ı lâkaydâne ile seyreden bu zengine [Ferdi Efendi] nasb-ı nigâh-ı dikkat etmiş duruyordu. Ah! Bu servetin bir parçası kendisinde olsa neler yapardı! Yeşillikler arasında âşiyane-i saadet gibi sıkışmış bir köşk... Ağacları ziya-yı şemse set çeken bir bahçe... Çimenlerin üstünde yuvarlanır altın başlı iki çocuk... Küçük pembe şemsiyesi altında

¹⁶²Serpil Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar- Ailede Piyasada ve Sokakta Erkekler*, Metis Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2016, s. 46.

elindeki kitabı unutmuş, çocuklarını âşıkâne seyre dalmış bir genç valide... Bütün bu şeyler gözlerinin önünden geçiyordu.” (39)

İsmail Tayfur tüm bu zenginliği arzularken bu servetten bir şekilde pay alabileceği asla aklına gelmez. Çünkü kendisi de içinde bulunduğu hiyerarşik düzenin farkındadır, beklentileri bellidir. Geçim derdi ile mahkûm olduğu konumu kabullenmiştir. Fakat romanın tüm gidişatını değiştirecek teklif işte bu noktada gelir. Ferdi Efendi, İsmail Tayfur’u yanına çağırarak ona ticaretgâhın gelirinden yüzde yarım bir hisse verdiğini açıklar. İsmail Tayfur, bir anda değişen bu işçi- işveren dinamiğinin nedenlerini çözmeye çalışırken cevap Hasan Tahsin Efendi’den gelir. Hasan Tahsin’e göre Ferdi Efendi’nin bu lütfü elbette ki bir çıkarla bağlantılıdır. Yoksa durup dururken iktidar sahibi, işveren erkeğin, kendi altında çalışan bir zavallıya iyiliği çelişki yaratır. Hasan Tahsin Efendi’nin düşünce biçimi gayet doğrudur aslında. Her şeye hâkim anlatıcının aktardığı Hacer detayı, Hasan Tahsin Efendi’nin tahminlerini doğrular. Anlatıcının ifadesine göre, Ferdi Efendi’nin odasından İsmail Tayfur çıkar çıkmaz içeri kızı Hacer girerek babasının boynuna atlayıp ona teşekkürlerini sunar. On beş yaşındaki Hacer, İsmail Tayfur’un işe girdiği ilk günden beri ona aşiktir. İlk başlarda çocukça bir hayranlıkla başlayan bu ilişki git gide bir aşk takıntısına dönüşmüştür. Hacer, tüm vaktini İsmail Tayfur’la geçirmek ister, her an yazıhaneye gider, İsmail’in yanından ayrılmaz. Fakat Hacer’in yaşı büyüdükçe babasının yazıhaneye girişini kısıtlar. Bu olayla beraber, İsmail Tayfur’u artık göremeyeceğini düşünen Hacer’in dünyası başına yıkılır. Tüm yaşadıklarını, aşkını, üzüntüsünü anlattığı mavi kaplı günlüğü pederinin eline geçip Ferdi Efendi her şeyi öğrenince, kızına damat olarak İsmail Tayfur’u almaya söz verir.

“Binaenaleyh Hacer, hikâyesini bitirip de niyaz ile memlû gözlerini gözlerine dikerek ‘İşte, baba!’ dediği vakit Ferdi, ‘Vaat ederim, İsmail Tayfur’u damat edeceğim’ demişti. Bu söz, o kadar kuvvetli ve hükümlü söylenmişti ki: ‘İsmail Tayfur’a bana damat olmasını emredeceğim!’ suretiyle kabil-i tefsir idi.” (61)

Anlatıcının da vurgulayarak üzerinde durduğu nokta, Ferdi Efendi’nin kuvveti ve hükmüdür ki bu kuvvet ve hükmün kaynağı toplumsal cinsiyet ve toplumsal sınıf farklılıklarından doğan, erkek olarak para ve statüye sahip olma hâlidir. Ferdi Efendi o kadar güçlüdür ki bir emri ile insanları kendine bağlayabileceğinden şüphesizdir. Şirketin gelirinden biçilen hisse ise İsmail Tayfur damat olmadan önce ona sunulan bir rüşvet gibidir. Ferdi Efendi’nin evinde de artık İsmail Tayfur’dan “Bey” diye bahsedilmeye başlanır. İsmail Tayfur dikey bir hareketlilikle alt tabakadan daha üst bir sosyal sınıfa

girecektir. Fakat, sınıfsal yapıdaki bu pozitif değişimin tek şartı vardır Hacer ile evlenmek...

İsmail Tayfur şimdiye kadar fakirlik içinde, üç beş kuruşa tamah ederek yaşamış, babasının vefatıyla hem bir valideye hem de evlatlığa bakmak zorunda kalmış biridir. Ferdi Efendi'nin altında ezilir de ezilir. Mektebe beraber başladığı arkadaşlarının şimdiki konumlarını düşünerek – ki biri Hariciye Nezareti'nde biri elçilikte çalışmaktadır, diğeri ise yazardır- diğer erkekler karşısında kendini mağlup olarak görmekten de usanmıştır. “Arzu edip de nail olamamış” hayalleriyle her daim kaybedendir. Fakat, her ne kadar refah dolu bir yaşamı arzulasa da aşkından yani Sâniha'dan vazgeçmez istemez. Onu sevdiğini her söyleyişinde vücudu bir “mağlubiyet çığlığı” (106) atarcasına sarsılır. Mağluptur çünkü, seçim şansı var gibi gözükse de yoktur. Çünkü bir işte çalışmak erkekler için pek çok kapıyı açmakta ve bu çalışma ideali kadınlar üzerinde olduğu kadar erkeklerin birbirleri üzerinde de baskı ve iktidar kurmalarına yol açmaktadır.¹⁶³ İsmail Tayfur bu çaresizlik içinde bir nev'i para karşılığında kendisinin satın alındığını ve Hacer'e esir olacağını düşünür.

“Fakat bugün, evet bugün isterse yüz bin liralık adam olacak. Yüz bin lira ile neler yapılmaz? Neler satın alınmaz? İsmail Tayfur bunları pekâlâ bilirdi; fakat o, yüz bin liraya satın almak isterdi, satılmak değil!” (69)

Hasan Tahsin Efendi ise İsmail Tayfur'un aldığı bu teklifi nasıl kabul etmediğine şaşır, onu ikna etmeye çalışır. Ona göre, bu evlilik İsmail Tayfur'un kurtuluşu ve sefil hayatın bitişi demektir. Kendisinin yaşayamadığı ve bu yaştan sonra da asla sahip olamayacağı zengin hayatını, İsmail Tayfur'un yaşamasını ister. Hayallerini, aşkını ve gururunu bir kenara bırakıp Hacer ile evlenmesini öğütler. Aşkla evlendiği kadının parasızlık çekince bir ümitsizlik sebebine dönüşeceğini iddia ederek saadetin asıl kaynağını para olarak işaret eder. Bu hâliyle Hasan Tahsin Efendi, kapitalist sistemin İsmail Tayfur üzerinde kurduğu baskıyı daha da arttırır. Tahsin Efendi'nin iknaları bir yandan, kapitalist düzeninin ekonomik dayatmaları bir yandan İsmail Tayfur'u boğarken son darbe ailesinden gelir.

Ferdi Efendi arayış fazla soğutmadan Hacer'in mürebbiyesi Nerime Hanım'ı ve hizmetçisi Melekzât'ı İsmail Tayfur'un evine göndererek nişan hazırlıklarını başlatır.

¹⁶³ Tayfun Atay, “Erkeklik En Çok Erkekleri Ezer” *Toplum ve Bilim İstanbul*, S. 101 (2004): 3-7, aktaran Beril Türkoğlu, “Fay Hattında Erkeklikler: Çalışma ve İşsizlik Ekseninde Erkekliğe Bakış” *Mülkiye Dergisi*, C. 37, S. 4 (2013), s. 36.

Olaydan haberi olmayan İsmail Tayfur'un annesi Besime Hanım, ilk başta fazlasıyla şaşırır. Oğlunun ahlâkından, çalışkanlığından elbet emindir lâkin sosyal sınıflarının da farkındadır. Hatta Hacer ile oğlunu kıyasladığında dahi İsmail Tayfur mağlup sıfatını taşıyandır. Fakirdir, işçidir ne malı ne mülkü vardır. Besime Hanım, tüm bu realiteleri bir bir saydıktan sonra dahi hâlâ oğlunun damat olarak istenildiğini görünce artık bu evlilik onun için de bir kurtuluş olur; Sâniha içinse ölüm... Sâniha, tüm kalbiyle âşık olduğu adamın bir başka kadınla nişanlandığını duyunca dünya başına yıkılır. Fakat evin evlatlığı olan Sâniha da kendi sosyal statüsü dolayısıyla Hacer Hanım gibi zengin bir ailenin kızıyla yarışamayacağını bilir ve büyük üzüntüyle aşkını kalbine gömüp İsmail Tayfur'un evliliğini destekler. Ona bir kardeş olmayı seçmek zorunda kalır çünkü asıl mevzuunun ekonomik şartlar altında şekillendiğini bilir.

Hem Besime Hanım'ın hem Sâniha'nın bu evliliğe destek çıkması İsmail Tayfur'un boynuna geçirilen son ilmek olur. Kendi erkekliğini ortaya koyup seçim yapma şansına sahip olamayan mağlup erkek İsmail Tayfur, sistemin, kapitalizmin, iş arkadaşlarının, annesinin baskısı altında ezildikçe ezilir. Kendine bir hareket alanı kalmaz ki hatta nişanlandığı bile kendisinden gizlenir. Bedeniyle romandadır, baş erkek karakterlerdendir ama sesi zorla kısıtıldığından varlığı ortada yoktur. Onun adına kararlar verilir ve onun adına uygulamaya konur. Hatta alacağı nişan yüzükleri dahi Ferdi Efendi tarafından Hasan Tahsin'in görevlendirilmesiyle hallolur. Bu pasifliğin sebeplerinden biri erken yaşta baba kaybı olmakla beraber Tanzimat romanlarındaki babanın ölümü ile züppeleşen erkeklerin aksine- çünkü züppeleşmek için maddi imkânı yani parası yoktur- özgüvensizlik sorunu çeker. Baba kaybı parasızlıkla birleşince mecburen özgüvensiz, iradesiz bir erkeklik ortaya çıkar. Kendi hayatına muktedir olamayan İsmail Tayfur, bir anda gelirden hisse kazanan çalışan statüsünden ticarethanenin ortağı oluverir. Hisse kağıdına attığı bir imza ile kendi sonunu getirir, tüm uğraşlarına rağmen "bir meta gibi" (179) satın alınarak mecburen Hacer ile evlenir.

Düğün boyunca İsmail Tayfur'un lakabı "güvey" dir. İktidarı eline almak bir yana kendi geleceğinde bile söz sahibi olamayan, mağdur erkekliği biraz zedelenir; çünkü artık bir içgüveysidir. Hacer ise evliliklerinin ilk gecesinde aşkının heyecanı ile mutlu günlerine kucak açmışken İsmail Tayfur'un itirafları ile sarsılır, İsmail Tayfur asla kendisini sevmemiştir, sevmeyecektir. Ağzından asla sevgi sözcüğü çıkmayan İsmail'in Hacer ile bir karı-koca ilişkisinden çok "eski bir arkadaş" (226) olarak evliliklerini sürdürmek istemesi hayatında kendi özgürlüğü ile alabildiği tek kararken bunun en büyük

nedeni karşısındakinin sermaye sahibi, işveren, otoriter bir erkek olmaması, kadın olmasıdır. Ezen- ezilen çatışmasında gücü eline geçiren muktedir olduğu anda Hacer'in hayatını karartmaya başlayan İsmail Tayfur, adım adım kendi hayatını da bir işkenceye çevirir. Karşılıksız aşka tutulan ve bu evlilikle daha da kısıpaca giren Hacer, umduğunu bulamaz. Günleri odasına çekilip ağlamakla geçer. Olayların patlak verdiği son radde de bir gece yine uyandığında İsmail Tayfur'un odada olmadığı gören Hacer, kocasını aramaya başlar. İçinden bir ses onu Sâniha'nın odasına iter. İsmail Tayfur, Sâniha'ya yalvararak ona ilân-ı aşk etmekte ve Hacer'e duyduğu nefreti anlatmaktadır. Sâniha'yı birlikte kaçmaya ikna etmeye çalışır. Hacer, kandırıldığının farkına varır ve içini bir anda bir intikam duygusu bürür. İsmail Tayfur odaya geldiği zaman kapıyı kilitler ve odayı ateşe verir. Tüm evi saran o yangında Hacer yanarak can verirken İsmail Tayfur ise yaşadıklarını kaldıramayıp aklını yitirir. Olayların üstünden bir sene geçse dahi hayatını karartan o imzayı unutmaz. "Ferdî ve Şürekâsı Ticaretgâhı için: İsmail Tayfur" (264) yazısını acıklı bir şekilde durmadan imzalamaya devam eder. İsmail Tayfur'un yanında ise artık Sâniha vardır. Sâniha sevdiği erkeğe tüm sadakatiyle bağlıdır. Yaşanan felaket sonrası aklını yitirmiş hâliyle de olsa ona bakan, onun yanında olan kişi Sâniha'dır.

İsmail'in trajik sonunu hazırlayan ve onun erkekliğini şekillendiren en önemli etken toplumsal sınıftır. Sonuç olarak baktığımızda eril tahakkümün kapitalist düzenle iç içe geçtiği bu roman, toplumsal cinsiyetin toplumsal sınıf farklılıkları ile doğrudan ilişkili olduğunu kanıtlar niteliktedir. Her ne kadar başlangıçta İsmail Tayfur, ataerkil bir kültüre erkek olarak doğduğu için şanslı addedilebilecekken, sosyal aidiyetlik onun toplumsal cinsiyetini de belirlemiş, işveren-işçi dinamiğinde ezilen, hükmedilen erkek olmaktan kaçamamıştır. Aşk ile para arasında seçim yapması beklenen ve aslında bir seçim şansı dahi olmayan İsmail Tayfur ne göğsünü gere gere serveti reddedip erkeklik gururunu yüceltebilmiş ne de bir koca olarak karısını mutlu etmeyi başarabilmiştir. Ekonomik koşullar altında şekillenen özgüvensiz, iradesiz ve maalesef her daim mağlup erkekliği nedeniyle İsmail Tayfur kendi hayatında söz sahibi olamamış hem kendi hayatını hem de Sâniha ve Hacer'in hayatını bir uçuruma sürüklemiştir.

3.1.2. *Mai ve Siyah*: Melankolik Bir Erkek Olarak Ahmet Cemil

Tanzimat döneminin modernizasyon sancıları çeken yeni ve realist erkeklerinden sonra Servet-i Fünûn'a doğru geçerken artık asır sonu anlayışının getirdiği sübjektif ve duygusallığın ön planda olduğu erkeklerle karşılaşmaya başlanmıştır. Her gün tam

zamanlı işine devam eden, para hesabı yapan, realist kaygılarla evlenip çocuk yapan erkekten, hayatı santimental uçlarda yaşayan melankolik erkek tipine doğru kayış dönemin dinamikleri ile birebir alakalı olup Servet-i Fünûn'cuların asır sonu psikolojilerinin getirişyle ortaya çıkmıştır. Asır sonu yani *Fin de Siècle* tabiri Fransa'da 19.yy'ın bitişi için kullanılmış, şaşaalı bir devrin çöküşü yeni bir dönemin başlangıcını belirtmiştir. Böyle bir geçiş dönemi insanların üzerinde büyük psikolojik farklılıklar yaratacağından toplumsal cinsiyet anlayışını da etkilemiş ve rasyonalizm yerine subjektifliğin, duygusallığın ve depresif hislerin öne çıktığı aşırı santimental bu atmosferden erkekler de etkilenmişlerdir.

Halid Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah*¹⁶⁴ adlı romanının baş karakteri Ahmet Cemil, dünyayı sanat üzerinden algılayan duygusal, hassas ruhlı bir erkektir. Ondaki bu melankolik hâlin başlangıcı somut bir olayla başlamaz. Babasının vefatı elbet onu duygusal buhranlara sürükler fakat baba trajedisine değinmeden önce mizacen hassas yapılı bir erkek olmasında etkili olan dönemin dinamiklerini düşünmek gereklidir. Servet-i Fünûn edebiyatı II. Meşrutiyet'in sancıları ve Abdülhamit'in baskıcı rejimi altında ilerleyen bir dönemdir. Bu siyasi yapı elbette ki edebiyata da sirayet etmiş, politik, siyasi, toplumsal konularda eser yazımı arka plana düşmüştür. Baskıcı ve denetlenen bir sistem içerisinde Servet-i Fünûn dönemi yazarları özgürlüğü bireyin iç dünyasında aramaya başlamışlardır. Bu bağlamda bireylerde yaşanan bu ruhsal değışim karakterlere de yansımıştır. Eskiden politikadan ekonomiye, ticaretten siyasete etkin olan erkeğin aktif hareket alanları daraldıkça kendi duygularına yönelen melankolik hâlleri de edebiyatın içine girmiştir. Eskiden realist sorunlarla baş etmeye çalışan erkeklerden yoğun duygularla hayal dünyasında yaşayan erkeklere geçiş dönemi Ahmet Cemil'in de doğuş sürecini anlamlı kılar.

Ahmet Cemil, hayalleri olan bir erkektir fakat hayallerinin sekteye uğrayacağı ilk yer babasının beklenmedik vefatı olur. Devrinin hâlleri nedeniyle belleğine kazanmış bir duygusallık, bir santimentalizm ile yaratılan Ahmet Cemil'in bir de babasızlıkla yüzleşmesi onun hassaslığını daha da yoğunlaştırır. Hegemonik erkeklik kavramıyla birebir zıtlaşan bu duygusal erkek profilini Jale Parla şu şekilde yorumlar.

¹⁶⁴ Halid Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, Özgür Yayınları, 21. Baskı, İstanbul 2015. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

“Ahmet Cemil bir yandan kırılğan ve romantik sanatçı kişiliğinden kaynaklanan zaafllara sahipken bir yandan da Tanzimat romanından devraldığı bir başka zaaflla babanın yokluğunda oğulun acze düşmesiyle beliren eksiklikle malûdür.”¹⁶⁵

Tanzimat romanlarında da sıklıkla görülen baba kaybı, yani hegemonik bir otoritenin yokluğu erkek ayrıcalığını ve erkek gücünü kazanması gereken oğulun ödeyeceği bedeldir. Ya oğul bu bedeli ödeyerek kendi hegemonik erkekliğini topluma ispatlayıp “erkek adam” olur ya da Tanzimat romanlarında geçen erkeklik deneyimlerindeki gibi öteki veya eksik bir erkek olarak konumlandırılırlar. Ahmet Cemil, babasının yokluğu ile büyük bir duygusal boşluğa düşer. Mizacen hassaslığı, Ahmet Cemil’in baba kaybını atlatmasını ve olgunlaşmasını sürekli erteler. O, hâlâ babanın yol göstericiliğine ihtiyaç duyan bir çocuk gibidir. Olgunlaşmamış, geceleri babasını arayan duygusal bir çocuk...

“Kaç sabah Ahmet Cemil yatağından, göğsünde bir ateş ile kalktıktan sonra, sanki korkunç bir rüyadan uyanmış da sabahleyin o rüyanın altından mesut bir hakikat çıkacakmışçasına odasından yavaşça yürüyerek babasının odasına gitmiş; onu henüz yatağın içinde, sakin bir uyku ile uyuyor görecekmış ümidiyle titremişti.” (47)

Toplumun Ahmet Cemil’den ilk beklentisi, babasının vefatı sonrası toplumsal roller gereğince evin reisi olmayı üstlenmesidir. Ahmet Cemil babasızlığı dahi tam sindirememişken artık kendinin “baba” yerine geçmesi gerektiğinin farkındadır. Tabii bu sorumluluğu üstlenmek onun için zor bir sürecin başlangıcıdır. Bu durumda erkek evlat, gönüllü olmadığı bir babalık, hamilik pozisyonuna itilir ve bu pozisyon kendini gerçekleştirmenin, arzularını yerine getirmenin önündeki en büyük engeldir.¹⁶⁶ Dul kalan annesi ve zavallı kız kardeşine bakması, onların sorumluluklarını alması gereken kişi artık Ahmet Cemil’dir. Annesi de bu beklentilerini açıkça ortaya koyar. Annesi o sıralarda henüz mektebe devam eden Ahmet Cemil’e “Ne vakit şahadetname alacaksın?” (67) diye sorduğunda asıl ima edilmek istenen Ahmet Cemil’in artık okumak yerine çalışıp para kazanması gerektiğidir. Ahmet Cemil, kendi idealleri ve hayallerine göre çizmek istediği yol erken yaşta sekteye uğrayınca, okuldan arta kalan vakitlerde ve gece saatlerinde oturup çeviri yapmaya başlar.

“Ben çalışmayacak olursam nasıl olur, anneciğim? Ben çalışmalıyım ki bir şey olabileyim, ben şimdi yorulursam sonra rahat edeceğim.. Hele mektepten çıkayım, bak ne olacağım? Oğlunu bir matbaa sahibi, bir ceride müdürü görürsen iftilhar edersin, değil mi; anneciğim?” (88)

¹⁶⁵ Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İletişim Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2012, s. 19.

¹⁶⁶ Zeynep Uysal, *Metruk Ev*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 197.

Ahmet Cemil, maddi imkânsızlıklarla da olsa tüm gücüyle çalışıp okulunu bitirir, şahadetnamesini alıp Mir’at-i Şuûn matbaasında işe girer. Kendi için gayet sancılı geçen okul yılları, en yakın arkadaşı Hüseyin Nazmi için o kadar da meşakkatli geçmemiştir. Ahmet Cemil’in baba kaybı ile yaşadığı duygusal yoksunluk, ardından omuzlarına yüklenen toplumsal cinsiyet rolleri ve maddi kaygılar, Hüseyin Nazmi’nin zenginliklerle dolu yaşamı ile kıyaslandığında baştan kaybedilmiş bir hayatı sembolize ederken Hüseyin Nazmi ise tamlığın göstergesidir. Ahmet Cemil, bu ikili karşıtlık durumunda sürekli kendi hayatını sorgulamaya ve Hüseyin Nazmi ile kendini kıyaslamaya başlar.

“Ah! Hüseyin Nazmi’nin kütüphanesinin penceresi, o güneşle dolu bahçe, o ziya telatumu, o sahra kokusu, orada duyulan fikir hazzı... Bu, kafesinin boyası solmuş pencere, şu güneşin kifayetsizliğinden toprağı yosunlanmış bahçe... Şu dakikada bütün geçmiş saadetinin güzel yuvası olan bu evceğiz sanki bir işkence zindanı gibi Ahmet Cemil’i eziyordu. Burada yaşamaya mecbur olmak; burada, şu basma perdeli, tek pencereli dar odacıkta yazın şu bunaltan sıcaklarıyla çalışmak... Ah! Ahmet Cemil zengin olaydı, evet zengin olaydı. Onun da Erenköyü’nde bir köşkü köşkte müzeyyen bir kütüphanesi, kütüphanenin önünde latif bahçesi olaydı; Lamartine’i, Musset’yi orada okuyaydı, fakat on altı sahifesini kırk kuruşa tercüme etmek için değil, yalnız kendi zevki, kendi saadeti için...” (78-79)

İşte bu sorgu ve kıyas, baba yokluğu sonrası Ahmet Cemil’i derin bir melankolinin içine sokar. Ahmet Cemil, Hüseyin Nazmi’nin sahip olduklarını gördükçe kaybedilmişlik hissini daha da sarsıcı şekilde hissetmeye başlar. Hatta kaybedilen sadece zenginlik, süslü bir kütüphane, büyük bir bahçe ile de sınırlı değildir. Asıl kaybedilen babadır, otoritedir, güçtür. Hüseyin Nazmi erkekliğini kazanma yolunda ilerlerken arkasında destekçisi babası ve babasının tüm zenginliği vardır, Ahmet Cemil’in ise bakıma muhtaç annesi ve kız kardeşinden başka -ki onlar da ayrıca sorumluluk demek- kimsesi yoktur.

“Şu dakikada duyduğu cesaretsizlik bir türlü elindeki zili çekmeye iktidar bırakmamıştı. Geri dönmek, buradan, bu güzel köşkün, gözlerinin önünde servetin bir timsali gibi yükselen bu binanın kapısından kaçmak, avdet etmek ta o Süleymaniye’deki evceğizin kucağına atılmak, babasının henüz hayalini gördüğü o köşeciğe kadar giderek: Baba! Sen bizi bırakmamalıydın’ demek istedi.” (70)

Bu yoğun duygular, dönemin hassasiyeti ve Ahmet Cemil’in kırılğan mizacı bir araya geldiğinde Ahmet Cemil’in sanat dünyası da yavaş yavaş oluşmaya başlar. Ahmet Cemil, ticaretle uğraşabilecek veya fiziksel güç gerektiren işlerde çalışabilecek güçlü mizahta bir adam değildir. O döneminin duygusal havası içinde kendini sanata, sanatına adar. Tek gayesi ve tek derdi şiiRIDIR. Edebiyat dünyasını değiştirecek nitelikte bir şiiR kitabı yazarak edip olmak onun vazgeçilmez hayalidir.

“Henüz yirmi iki yaşında, bütün maneviyeti yalnız bir ümidin tahakkukuna muntazır... Şöhret bulmak, edip olmak, herkesçe tanılmak, bugün o kadar acılıklarına göğüs vermek için hayatını zehirlediği bu edebiyat âleminin bir gün yüksek zirvelerine çıkmak ve ismini o kadar yükseltmek ki... O tasavvur ettiği yüksek payeye bir had bulamıyor; sonra da bu derece itila emellerine kapılıyor olduğundan kendi kendine utanıyordu. Edip olmak, şöhret almak, senelerden beri bütün düşüncesi bu değil miydi” (39)

Sürekli lisan ve şiir üzerine düşünen Ahmet Cemil, kendine yeni bir dünya yaratır, o dünyanın santimentalizmine de kendini iyiden iyiye kaptırır. Fakat bu kaptırma ayakları yere basmayan bir sürüklenme de değildir. Ahmet Cemil, eseri ve hayalleri için fazlasıyla uğraş verir. Divan şiirine yönelip Fuzûlî’leri, Bâkî’leri, Nâbî’leri, Nedim’leri okumakla kalmaz, Batı Edebiyatını da yakından tanımak için okumalar yapmaya başlar. Lamartine’i, Hugo’yu, Musset’yi, Parnasyenleri, Sembolistleri, Dekadanları, Coppe’yi, Mendes’i, Verlaine’i ve diğer önemli eserleri okur. (175) Okuduklarından çıkarımlar yaparak yazarların kelime seçimlerinden düşüncelerine kadar her ayrıntıya odaklanır, kendi eserinde de ince düşünerek her beyitini özenle ortaya koymaya çalışır. Ahmet Cemil’in yaratmak istediği lisan, aslında radikal bir değişimdir. Sanatçı kişiliği ile dünyayı sanat penceresinden gören bir erkek için asıl hassasiyetin dil olması tuhaf değildir. Aradığı eksiksiz dili yaratıp hayallerindeki şair olabilmek onun için yoğun bir arzu nesnesidir.

“Onda şiir ile uzun iştilig mariz bir hassasiyet husule getirmişti. Öyle bir hassasiyet ki onunla malul olanları başkaları için, anlaşılmaz, makuliyetine kati hüküm verilemez; hareketlerinde, fikirlerinde, duygularında bir büyüklük olduğuna kanaat edilir de isabetini teslime cesaret edilemez muammalar haline getirir. Öyle bir hassasiyet ki bir gün hayatı bütün çirkinlikleriyle, aç kalmış ailelerden, öksüz genç kızlardan, beynini bir kurşun parçasıyla dağıtan meyuslardan, avuç açan beyaz saçlı adamlardan, çocuklarını kilise kapılarına bırakan valdelerden, bir şarap şişesinin yanında insanlıktan çıkmaya çalışan bedbahtlardan, bütün o çirkinliklerden mürekkep gösterir; insana “Kaç! Bu hayattan kaç!..” der.” (65-66)

Çok iyi bir yazar olmakla gelecek bütünlüğe ihtiyacı olan Ahmet Cemil için bu imkânsızdır. Çünkü roman boyunca tamlık hissini arayan fakat verdiği kayıplarla giderek eksikleşen Ahmet Cemil’in sığındığı yüksek romantizm, İkbâl ve Lamia’nın gidişi ile yıkılacaktır.

Ahmet Cemil’in sukut-ı hayale uğrayacağıının ilk sinyalleri kız kardeşi İkbâl’in mutsuz ve sorunlu evliliği başlar. Kardeşi İkbâl ile gazete sahibi Tevfik Efendi’nin oğlu Vehbi Bey’i evlendirir fakat evlilikleri çok da mutlu huzurlu ilerlemez. Bir kere İkbâl ve Vehbi bambaşka insanlardır. Aralarında bir sevgi bağı yoktur. Vehbi Bey, sürekli içer, evin içinde durmadan bağırır, zorbalıklar yapan bir adamdır. Üstüne üstlük Vehbi babasının on altı yaşındaki karısıyla da ilişkisi vardır. Vehbi Bey, felçli babasının

ölmesini dört gözle bekleyecek kadar da kötüdür. Bu mutsuz evlilik Ahmet Cemil'in yıkımına neden olacak şekilde İkbâl'in kocası tarafından şiddete maruz kalıp hamileyken öldürülmesiyle sonuçlanır.

Erkekliğin şiddetle ilişkisi karmaşıktır. Şiddet, erkeğin, kadın veya hemcinsleri üzerinde hakimiyet kurmak için bedensel üstünlüğü ile başvurduğu bir tahakküm aracı olarak toplumsal mekanizmada durmaktadır. Karmaşık olan da şudur ki her ne kadar erkek fail olsa da koruyan da olmalıdır. Kadını korumak erkeğin bedenine yüklenen sorumluluklardan biridir. Ataerkil kültürde kadın korunmaya muhtaç zayıf bir varlıkken erkek her daim güçlü olandır. Metin her ne kadar kız kardeşini, yardıma muhtaç kadını koruyacak bir Ahmet Cemil istese de muhatapın karşısında pasif ve yaşananları izleyen bir erkek vardır. Ahmet Cemil'in başlarda Vehbi hakkında olumlu ya da olumsuz bir düşüncesi yoktur. Fakat Vehbi'nin babasının vefatıyla yönetimini ele geçirdiği bir matbaaya sahip olması, Ahmet Cemil için gelecek vadeden bir durumdur. İkbâl ve Vehbi'nin evlilikleri bu ekonomik avantaj eşliğinde düşünüldüğünde, Ahmet Cemil içten içe vicdan azabı duysa da içindeki o sesi bastırmaya çalışır.

“Ahmet Cemil'in hulya hayatında başlıca ümitlerinden biri bir matbaa sahibi olmak değil mi idi? O halde işte o ümidin bir tahakkuk mukaddemesi gibi başlayan şu vakaya karşı bir itminan duymak lazım gelirken ne için makûs bir tesir duyuyor? Kalbinde hafî fakat vazîh bir his matbaada şu tebeddülün – ümidinin tahakkuku değil- bir inkırazı olduğunu söylüyordu. Bir aralık kendi kendisine: -Vehim! Ne için öyle olsun? Her vakayı fena şümulü ile telakki etmek bana mahsus bir bedbinlik mesleği. Halbuki mesele pek sade: Ben bir matbaada bulunuyorum ki idare heyeti bana tamamıyla yabancı. Bugün bir vak'a o idareyi eniştemin eline geçiriyor, şu hâlde bana evvelce yabancı olan matbaa ile bugün aramızda bir karabet hâsıl oluyor demektir. Matbaanın, gazetenin idaresi bana tevdi edilecek olursa bundan ne için ürkmek lâzım gelsin? demek istedi.” (216)

Ahmet Cemil, matbaasına öyle veya böyle kavuşur. Hatta babasından kalan evini ipotek ederek matbaaya makineler alır, bir süre boyunca da matbaayı Vehbi ile birlikte idare ederler. Bu süreçte Ahmet Cemil, İkbâl'in mutsuz olduğunu görür lâkin hem annesinin olaylar büyümesin diye ortamı sakın tutma çabalarından olaylara müdahale edemez. Eğer zamanında müdahale etmeyi başarabilse belki kız kardeşini kaybetmeyecektir. Bu pasifliği hem ekonomik bağımlılık hem de hassas mizacı ile birlikte düşünülmelidir.

“Neden gizli ağlıyorsun? Mademki senin ağlanacak şeyin var, niçin beraber ağlamayalım? Evet ne olur, ara sıra kalbinin üzerinde bir sakil yük hissedip de onu atmaya muhtaç olduğun zamanlar odama uğrasan ne olur?..” (195)

Ahmet Cemil'in İkbâl için yapabileceği tek şey ağlamaktır. En başından baba himayesinden yoksun kalan erkeklığı ağlama hâli ile daha da sorunlu bir noktaya doğru ilerler ve İkbâl'in ölümü ile kayıpları ikiye katlar. Kız kardeşinin kaybı, Ahmet Cemil'in müdahil olmadığı konular yüzünden ödeyeceği bir bedeldir. İkbâl'in vefatı sonrası vicdan azabı çekerken tuttuğu yas ile melankolik hâl de gittikçe şiddetlenir. Bu duygusal yoğunluğu artıracak bir diğer olaysa Lamia'nın evlenişi olur.

Ahmet Cemil'in yoğun duygularla beslediği hayal dünyasının bir vazgeçilmezi de Lamia'dır. Lamia, Hüseyin Nazmi'nin kız kardeşidir. Dolayısıyla da Ahmet Cemil'den çok daha müreffeh ve zengin bir hayat sürmektedir. Ahmet Cemil'in bu noktada hissettiği ise yetersizliktir. Ahmet Cemil, Kocalık statüne erişmesi için sahip olması gereken özelliklerden, güçlü ve zengin bir hayattan yoksundur. Lamia'yı hâlihazırda yaşadığı şaşaalı hayat tarzında yaşatamayacağını farkındadır. Onu maddi kaygılarla dolu hayatının içine çekmekten utanır. Bu utanç ve yetersizlik Lamia'ya kavuşmadaki en büyük engeldir. Okuyucunun karşısında, erkek olarak doğmanın ayrıcalıklarını yaşayacakken aksine yetersizlikle sınanan bir erkeklik kurgusu vardır. Bu kurgu içinde babasının ölümü ile yoksunluk, Hüseyin Nazmi kıyasları ile kaybetmişlik ve Lamia ile yetersizlik girdabında sürüklenip giden Ahmet Cemil'in sukut-ı hayale uğrayacağı çok açıktır.

Lamia'nın başka bir adamla evleneceğini öğrendiğinde ise yetersizlik ve çaresizlik onu pasifliğe iter. Pasiflik, yani hiçbir harekete geçmeden, olaylara müdahale etmeden, sadece seyirci konumunda olma durumu erkeklikle birebir çatışan bir hâldir. Cinsiyet rollerine göre erkek yeri geldiğinde mecazen, yeri geldiğinde de fiilen, eline kılıcını silahını alıp savaşan olarak konumlandırılmıştır. Ataerkil kültürde erkek, süreci izleyen değil sürece yön veren bir ayrıcalığa sahiptir. Siyaset, politika, ekonomi gibi kamusal alanlarda da görünüşte kadına ait olduğu sanılan mahrem alanlarda da aktif olarak rol alan söz ve tahakküm sahibi olan yine erkektir. Bu nedenle toplumun ve kültürün Ahmet Cemil'den beklentisi olayların akışına yön veren bir otorite kurmasıyken Ahmet Cemil, sevdiği kıza aşkını ilan edemeyecek kadar sessiz, kardeşi öldürüldüğünde sadece bir tokatla yetinecek kadar zayıftır.

Ahmet Cemil'i kendi eserini yakarak yok etmeye götüren bu duygusal sürecin son basamağı, uzun uğraşlar sonucu ortaya koyduğu edebiyat dünyasına yön vereceğini düşündüğü eserinin başarısızlıkla sonuçlanmasıdır. İlk başta eserini arkadaşlarıyla paylaştığında beğenildiğini düşünür fakat Raci'nin gazetede yayımladığı makalesi her

şeyi tersine çevirir. Raci, Ahmet Cemil'e ve eserine karşı alay edici sözlerle yazdığı makalede, onun şiire getirdiği yeniliklere karşı çıkar. Bu da yetmezmiş gibi eniştesi Vehbi, Ahmet Cemil'i gazetenin adını alçalttığı bahanesiyle matbaadan kovar. Ahmet Cemil'e böylesine ağır tenkitlere maruz kalmak, alay konusu olmak fazlasıyla ağır gelir. Artık hem istediği o büyük şair olma hayali hem de matbaa sahibi olma arzusu sönmüştür. Büyük bir şair olmakla gelecek bütünlüğe ulaşamayan Ahmet Cemil, eserini yakarak yok eder.

“Artık duman azalıyor, ateş kâğıtların arasından kayarak, geçtiği yerde külden esmer kümecikler bırakarak aşağıda, köşelerde daha yakacak şeyler arıyordu. O zaman iki eliyle defteri ortasından ayırdı, evvela bir kâğıt kopardı, bunu soktu, kâğıt bir müddet kızgın küllerin üzerinde tereddüt ediyor gibi durdu, sonra yer yer sarardı, birdenbire duyulmuş bir acı ile kıvrandı. Daha sonra o sarı kıvrıntılardan bir ateş dalgası geçti, kâğıdın her tarafından bir küçük alev çıktı. Ahmet Cemil acı bir hande ile bakıyor, şimdi esmer bir kül tabakası şeklinde duran bu kâğıdın üzerinde bir beyazlıkla beliren yazılara bakıyordu. Bir iki satırını okudu, “Ah! Ne yalan şeyler!.. Ah! Sahte şiirler!...” diyordu.” (383).

Bunun üzerine bir de tekrardan maddi sorunlar baş gösterir ve matbaadan kovulduğu için evin taksitini ödeyemeyecek duruma gelen Ahmet Cemil, babasından kalan, ipotek ettirdiği evi de kaybeder.

Tüm hayalleri yıkılan, babanın destekleyici gücünden uzaklaştıkça zayıflayan Ahmet Cemil'in yaşadığı duygusal kayıplar sonrası toparlanması, maruz kaldığı alay ve aşağılama sonrası bir erkek olarak varlığını kanıtlaması için gereken, rasyonel düşünerek kendi otoritesini yaratmasıdır. Toplumsal cinsiyet rolleri gelenek aktarımıyla devamlılığını korumakta ve kadınlık- erkeklik rolleri, kalıplara oturdukça toplumsal yaşam, sistematik şekilde düzene girmektedir. Kadını camdan bir küre içine koyup hayallerle süsleyen ataerkil bakışta duygusallık, hassaslık, narinlik, kırılabilirlik gibi özellikleri kadınlıkla özdeşleştirirken, erkeklik tamamen duygulardan arınmış sert bir kaya olarak sembolize edilir. Erkek, mantığının sesinden başka bir şeye ihtiyaç duymayan, duygularından arınmış, rasyonel davranandır. Tahakküm ayrıcalıkları ile donatılmış erkeğin duygusal boşluklara düşmesi onu bir manipülasyona ve iradesizliğe sürükleyeceği için santimentalizm büyük bir tehdittir. Ahmet Cemil'e döndüğümüzde ise Ahmet Cemil'in mantığıyla hareket eden rasyonel erkek pratiğini yerine getiremediği açıktır. Gerçekte düşünmeyi bilmeyen, düşünme disiplininin yoksun olarak Ahmet Cemil, roman boyunca hülyalara dalar. Kurduğu hayallerle somut olanı daha da soyutlaştırır. Mailikler, gökyüzü, gece, deniz veya yıldızlar gibi romantik dışsal

uyaranlara baştan çıkıp hayal dünyasında baran-ı elmas altında gezinir. Sükût- u hayale uğradığında da tepkisi aynıdır.

“Gözlerinin önünde o mai gece ile bu siyah gece tekabül etti: Mai ve siyah. Ah! Biçare hırpalanmış, ezilmiş hayat!... Mai bir gece ile siyah bir gece arasında geçen şu nasipsiz, bahtsız ömür. Bir baran-ı elmas altında inkişaf ederek şimdi bir baran-ı dürr-i siyahın altında gömülen o solmuş emel çiçekleri!... İşte, işte, görüyor gözlerinin önünden yağan bu siyahlıklar, denize döküldükçe bir sekerat zemzemesiyle boğulan bu zulmetler, işte bunlar o hülya hayatının üzerine çekilen bir matem kefeni değil miydi?” (398)

Ahmet Cemil, işte böyle bir siyah gecede İstanbul’dan ayrılır. Gökyüzünün siyahlığına, denizin siyah sularına kendini kaptırır. “Bu defa gökyüzü için baran-ı dürr-i siyah (bir siyah inci yağmuru)” diyerek hayallerini karanlığa gömen Ahmet Cemil, artık geriye kalan tek yoldaşı annesi ile birlikte orada yeni bir hayat kurmaya karar verir. Çünkü hâlâ çocuktur. Genel olarak baktığımızda, tamlık, bütünlük hissini bir türlü elde edemeyen Ahmet Cemil’in temel sorunu baba himayesizliği nedeniyle erkekliğe geçişi tamamlayamayıp, çocuk olarak kalmasıdır. Roman, Ahmet Cemil’in erkeklik pratiklerini yerine getirip adım adım olgunlaştığı bir anlatıdan çok uzaktır. Geleneksel erkekliğin aksine ince ruhu yüzünden toplumdaki ayrıcalıklı hâlini kaybeden bir erkek çocuğudur Ahmet Cemil.

“O vakit titreyerek ayağa kalktı: “Geliyordum, anne!..” dedi ve hayatta bir ümidi kalmamış bu çocuk yavaş yavaş, bu siyah geceden, şu kendisini çekip almak isteyen ademden ayrılarak, mevcudiyetini daha kuvvetle çeken bu sese uyarak, annesini takip etti.” (400)

Romanın sonundaki alıntı ile anlatıcının da çocukluğunu kabul ettiği Ahmet Cemil, muhatabın karşısında gelişim göstermek yerine babasının ölümü sonrası hamîsizlik durumunu ve kendisine yüklenen aile reisliği yükünü kaldıramamış hem Lamia’yı hem İkbâl’i kaybetmiş, eseri ilk hamlede başarısızlığa uğramış duygusal bir erkektir. Bu noktadan bakıldığında toplumsal zihinlerdeki duygularından arınmış, güçlü ve aktif bir erkek figürü ideal olarak dururken, Ahmet Cemil’in ince ruhlu erkekliği erkeklik pratiklerinde başarısızlığa mahkûmdur ve romanın kaybedeni olur.

3.1.3. “Mai Yalı”: Hayallerde “Erkek” Olmak

Erkek olmak sadece erkek bedeninde doğmak demek değildir. Erkek olmanın getirisi olan birçok pratik ve sorumluluk da erkeğin omuzlarına biner. Hayali olsun olmasın bir işte çalışmak ve maddi gücü elinde tutmak ilk şarttır. Hemen ardındansa yuva

kurup evlilik kurumuna bağlanmak, çoluk çocuğa sahip olmak, onların geçimini sağlamak gelir. Bu aşamalar sıradan bir erkeğin hayatından monoton bir kesit gibi görünse de aslında güçlü, otoriter ve iradeli bir erkeğin normlarıdır. Bu aşamaların eksikliği durumunda ise başarısız bir erkeklik kaçınılmazdır.

Mai Siyah'tan sonra Halid Ziya Uşaklıgil'in duygusal, ince ruhlu fakat arzularına ve hayallerine kavuşamayan bir diğer erkeği ise Mai Yalı'nın¹⁶⁷ kaptanıdır. "Mai Yalı", bir gemi kaptanın hayallerini, özlemlerini, bir aileye ve mutlu bir yuvaya sahip olma arzusunu anlatırken erkeklik kavramının pratiklerini ve bu pratikler yerine gelmediğinde yaşanan başarısızlık hissini de dile getirir.

Kaptan, yirmi yıldır Boğaziçi'nde gemiyle yolcu taşımaktadır. Yirmi yıldır uğradığı iskeleler, seyrettiği yeşil tepeler ile denizin çeşitli görünüşleri arasında tekdüze bir yaşam sürdürmüştür. Baharları güzel havayla birlikte birazcık canlansa da kışın bütün takati söner hâdedir. Ev hayatı da tek düzedir. Birlikte oturduğu kız kardeşini bir istihkâm subayı ile evlendirmiş, annesini de onunla birlikte göndermiş ve sonunda tamamıyla yalnızlığın kabuğuna çekilmek zorunda kalmıştır. Toplumun erkek bireyden beklediği evlenip yuva kurma, çocuk sahibi olma yaşı gelmiş de geçmiştir. Kaptan, erkeklik pratiklerini bir bir yerine getiren rasyonel, baskın bir erkeklikten çok, hayal dolu ve eksik bir erkeklik sergiler. Eksikliği, çevresindeki erkekler gibi bir eve, bir eşe sahip olamamasıdır. Yalnızlıkla çevrili hayatında bazen hapsoldüğü gemiden kaçmak isteyen kaptan aslında denizin özgür kolları arasında sıkışıp kalmıştır. Mekân burada belirleyici olmaktan çok kısıtlayıcıdır. Uçsuz bucaksız deniz sanki kollarıyla kaptanı sarar, sarmalar, boğar. Yazarın bilinçlice kurduğu bu zıtlık gösterir ki her ne kadar boğazın mavi suları enginliği özgürlüğü ifade etse de kaptan için normlar yerine gelmedikçe mutluluk çok uzaktadır.

Aslında onun hayalleri, ihtişam dolu sefa içinde yaşanan bir ömür değildir, aksine gayet tamahkârdır. İsteddiği şey gemiden uzaklaşan herkes gibi olmak, bir ağaç altında oturup dinlenmek, kahvede tavla oynamaktır, bir de aile kurmak... Kaptan'ın aileye duyduğu özlemi anlattığı satırlarda karakterin sıcak bir yuva, eş, çocuk özlemi, ruhunun derinliklerinden gelen sevilme arzusu tüm incelikleriyle ortaya konmuştur ki bunlar Servet-i Fünûn'un tipik özellikleridir. Kaptan'ın ruh hâlindeki endişesi psikolojik

¹⁶⁷ Halid Ziya Uşaklıgil, "Mai Yalı", *Saklanan Düşman Erkeklerle Dair Öyküler*, Can Yayınları, İstanbul 2019, s. 89. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

tasvirlerle aktarılmış ve karakterin ruhsal durumunu daha iyi anlatmak için bir araç hâline gelmiştir. Kaptan'ın asıl sorunu bir aile kurmak değil, zamanında bir aile kuramamış olmaktır. İşte bu noktada devreye erkeklik pratikleri girer. Bu pişmanlığının farkında olan Kaptan hayallerini bu yüzden “olsa” diye değil “olmuş olsa” diye kurar ve geç kalmışlığının acısını çeker. Acılarını dindirmek ve özlemlerini gerçekleştirmek için yapabileceği tek şey hayallerine sığınmaktır. Hayal gücünün yarattığı sembol ise mai yalıdır.

Kaptan bir gün Boğaz'da bir yalı görür ve bütün dünyası alt üst olur. “Kalbinde birden o zamana kadar hissedilmeyerek geçen etkilerin serpilmesiyle, bir arzu uyan[dı].” (93) Önceleri yalıya sahip olmayla başlayan bu hayalini gitgide dallandırıp budaklandırır, içinde sevdiği bir eş ve çocuklar da ister. Toplumda şu anki konumunda neyi eksikse bir bir o eksiklikleri Mai Yalı'nın içine doldurur. Kırk beş yaşına gelmiş bu adam artık hayallerin imkansızlığının farkında ama buna rağmen o rüyanın tam içindedir. Hatta yalıya sahip olabilmek için ciddi ciddi ne kadar para biriktirmesi gerektiğini düşünür. Sanki evli çocuk babası ve maddiyatını kontrol altında tutmak isteyen bir erkek gibi davranır, hesap kitaba girer, işi gücü bu olur. Fakat, yalı sadece bir mülke sahip olmayı simgelemez. Mai Yalı'ya sahip olunmakla gelecek, normlara uygun bir erkeklik pratiği ve dahilinde de bir yuvayı sembolize eder. Kaptan için Mai Yalı'ya sahip olununca ekonomik anlamda güçlü bir erkeklik, eşiyile evlenmiş otorite kurmuş bir kocalık ve çocuk sahibi olmuş bir babalık pratikleri de beraberinde gelecektir. Asıl arzulanan işte bunlardır.

Kaptan, arzularını hayal dünyasında yaşamaya o kadar alışmıştır ki en küçük ayrıntıları dahi atlamaz, hasta olduğunda yanına gelen çocuğunu ve onun ilgisini de hayaline ekler.

“(…) Sonra babasının yatağına tırmanarak yanına sokulacak, sokulacak babam iyi olsun diye yanında uyuyacağım fikriyle mini mini basını onun yüzüne yanaştırarak içini çeke çeke uyuyacaktır. Ah. O bunların arasında bu hastalıktan ne mesut olacaktır” (95-96)

Mai yalıda geçirdikleri her günü zihninde kuran ve yaşıyormuşçasına mutlu olan Kaptan geceleri karısıyla beraber rıhtımda mehtaba çıkmayı, karısının zarif yeldirmesini, çocuklarının başlığını kısacası hemen her ayrıntıyı tasarlar. Normlara uygun bir hayat yaşayamamanın boşluğunu hayallerle tamamlamaya çalışır. Yalıya baktıkça “Benim yalı, benim mai yalı” (96) diyerek içindeki temellük arzusunu dışa vururken sahip olmak

istediği kocalık ve babalık rollerine ulaşan, hayatta başarılı olmuş bir erkek profili hayal eder.

Tüm bir kışı böyle hayallerle geçiren Kaptan bir yaz günü eski arkadaşı bahriye miralayına rast gelir. Konuşurlarken rüyasının sembolü olan mai yalının önünden geçerler fakat yalı her zamankinden farklıdır. Bir kadın ve çocuk gemiye doğru el sallar. Birkaç saniyeliğine de olsa hem okuyucuyu hem de kaptan mai hayallerinin rüzgarıyla kadın ve çocuğun kendisine el salladığını düşünür, okuyucudaki gerilim gittikçe artar ve ardından acı gerçek gelir. Bahriye miralayı arkadaşı yalıyı göstererek “İşte burasını aldık” (98) deyişi hikâyenin kırılma noktasını oluşturur. Kendi sahip olamadıklarına bir başka erkeğin sahip oluşu, kaptanın elinden giden erkeklik otoritesini, başarısızlığa uğramış hayallerini açıkça ortaya koyar. Fakat Kaptan hayallerini dahi elinden alan bu adama karşı hırs besleyip onunla rekabete girişmez. Çünkü diğer erkeklerden daha güçsüz, geç kalınmışlıklar nedeniyle daha az otoriter ve baskın olamadığının farkındadır.

Kaptan için artık erkek olmanın getirisi olan kocalık veya babalık statüleri asla erişilemeyecek noktadadır. Yuva kurma isteği diğer bir deyişle mai yalıya kavuşma hayali gerçekleşmemiş, yalnızca hayalinde yıkılmış bir özlem olarak kalmıştır. “Orasını almakla onun hayatının biricik süsü olan rüyayı da almışlar, onu çalmışlardı” (97) ifadesi aslında tüm bu hayalin hakikatten ne kadar uzak olduğunu, kaptanın elinde sadece rüyadan ibaret bir hayat olabileceğini fakat onun da elinden alındığını hüznüyle şekilde ortaya koyar.

3.1.4. *Aşk-ı Memnu*: Batılılaşmanın Mekânı Yalıda İki Farklı Erkek-lik

*Aşk-ı Memnu*¹⁶⁸, Halid Ziya Uşaklıgil tarafından 1899-1900 yılları arasında Servet-i Fünûn dergisinde tefrika edilmiş, daha sonra 1900 yılında roman şeklinde yayınlanmıştır. Roman, elli yaşlarındaki Adnan Bey ile yirmi iki yaşındaki Bihter’in evlenmesi ve evliliğinde aradığı mutluluğu bulamayan Bihter’in; aşk, gençlik, heyecan gibi daha dünyevi arzularını, kadınlık duygularını tatmin etmek için Adnan Bey’in yeğeni Behlül ile yaşadığı yasak bir aşkı anlatır.

Öncelikle bahsetmek gerekir ki, Türk roman geleneğinde önemli bir yere sahip olan *Aşk-ı Memnu*, yapısı itibariyle eleştirmenlerce de takdire şayan bulunan bir eserdir.

¹⁶⁸ Halid Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Özgür Yayınları, 12. Basım, İstanbul 2008. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

Tanpınar; realist teknik ve psikoloji itibariyle bakılırsa *Aşk-ı Memnu*'yu bir satranç oyununa benzetir.¹⁶⁹ Robert P. Finn ise *Aşk-ı Memnu*'yu, simgeler ve olayların derinleştiği, kişiler arası dengenin ustalıklarla kurulduğu, unsurları denetim altında tutulmuş, gerilimi sürekli korunmuş, Türkçede yazılmış belki de tekniği en kusursuz roman olarak addeder.¹⁷⁰ Bu yorumlar ışığında romanı ele aldığımızda açıktır ki Halid Ziya'nın yarattığı karakterler çok yönlü ve farklı bakış açıları ile okunmaya müsaittirler. *Aşk-ı Memnu*, bu yapısı nedeniyle geleneksel okumalardan, feminist teori ile yaklaşımlara, toplumsal cinsiyet eşitliği bağlamına kadar farklı farklı bakış açıları ile incelenmiştir. Roman, karakterlerinin kuruluşu, birbirleri arasındaki psikoloji ve realist tekniğin sağlamlığı itibariyle erkeklik odaklı bir okumaya da izin vermekte olup romanı bir de Behlül ve Adnan Bey cephesinden incelemek farklı erkeklikleri görmemize imkân sağlayacaktır.

Behlül ve Adnan Bey'in erkekliklerini incelemeyen önce, dönemin cinsiyet rollerini, erkeklik kodlarını anlamak adına, batılılaşma dinamikleri üzerinden ele alınması gereken yasak aşk teması üzerinde biraz durmak gereklidir. Servet-i Fünûn döneminin genel bir trendi hâline gelen konak ve yalılarda yaşanan yasak aşk temasının II. Abdülhamit Dönemi Türk romanındaki yerini inceleyen Nurullah Çetin, bu temanın popüler olmasını, Fransız realist romancıların etkisine bağlar ve “Fatma Âliye'nin *Muhadarat*'ı (1892), Hüseyin Rahmi'nin *Bir Muadale-i Sevda*'sı (1899), Mehmet Rauf'un *Eylül*'ü (1901) ve Saffet Nezihî'nin *Zavallı Necdet*'i (1902) sıralayarak *Aşk-ı Memnu*'nun tefrika edildiği dönemde yayımlanan aynı temayı işleyen benzer aşk romanlarını ele alır.¹⁷¹ Peki bu benzerliğin sebebi nedir?

Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek* adlı kitabında “Düşüncenin Laikleşmesi” başlıklı bir bölüme yer ayırmıştır. Bu bölümde, II. Abdülhamit dönemi politikası ve Türkçülükle beraber ortaya çıkan Jön Türkler'i ele aldıktan sonra dönemi modernizasyon bağlamında inceler. Saraçgil'e göre, Abdülhamit'in politikasının bayrağına dönüşen kültürel muhafazakârlığa, yani Müslüman cemaatin ahlâkî ve geleneksel değerlerinin savunulmasına tepki olarak aydın çevrelerde yeni kültürel eğilim ve arayışlar ortaya çıkıyordu.¹⁷² Giderek artan batılılaşmanın etkisiyle, Fransızca öğreniminin

¹⁶⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, hzl. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 1998, s. 280.

¹⁷⁰ Robert P. Finn, *Türk Romanı İlk Dönem: 1872-1900*, çev. Tomris Uyar, Agora Kitaplığı, 2. Baskı, İstanbul 2003, s. 181.

¹⁷¹ Nurullah Çetin, “II. Abdülhamit Dönemi Türk Romanında ‘Aşk-ı Memnu’ Teması”, *Türkoloji Dergisi*, C. 15, S. 1 (2002), s. 19.

¹⁷² Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek*, İletişim Yayınları, İstanbul 2005, s. 147.

yaygınlaşması, batı literatürünün ve yayınlarının takibi yeni bir aydın, laik zümreyi doğurmaktaydı. Modernleşme sadece kurumlar ve giyim kuşam ekseninde ilerlemiyor, başkentte yaşayan orta- yüksek tabakalı halkın yaşam biçimini de etkiliyordu. Yeni değerlerin gündelik hayata girmesi ve kadın-erkek yaşantısının zıtlaşan bir tabandansa geleneksel de olsa bir arada olabilmesi, bu modern ve yeni Osmanlı zümresinin alışkanlıklarını değiştiriyordu. Saraçgil, bu yeni yaşamın yavaş yavaş, ümmetin bir vatandaşlar topluluğu hâline gelmesi için gerekli olan yeni aile, Avrupa burjuva ailesi modeline uygun bir biçimde inşa edildiğini ifade eder ve bu yeni aileye özgü mahremiyet arayışının ailelerin gündelik yaşam alışkanlıklarını da değiştirdiğini ekler.¹⁷³ Artık haremlik- selamlık gibi ayrımlardan ziyade ailelerin kadın-erkek beraber çıktıkları boğaz gezileri, klasik Batı müziği eşliğinde geçirilen akşamlar, beraber yenilen akşam yemekleri yeni bir aile içi yaşam dinamiği ortaya koyuyordu. Tanzimat'tan beri sevgi temelli bir aile formu üzerinde duran bu modern anlayışın gündelik yaşama yansımalarıyla beraber geleneksel Osmanlı ev içi yaşamı dönüşmeye ve aile reisi erkeğin pozisyonu da şekil değiştirmeye başlıyordu.

Aşk-ı Memnu eksenine indiğimizde Adnan Bey'in sahip olduğu aile ve yaşam tarzı işte böyle bir dönemin ürünüdür. Adnan Beyler batılılaşmış bir ailedir. Zeynep Kerman tam da bu nokta üzerine yoğunlaştığı *Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış* adlı kitabında *Aşk-ı Memnu*'nun yeni-eski zihniyet çatışması üzerine kurulu olmadığını, hizmetkârlar dışında bütün şahısların Avrupaî bir hayat yaşadığını anlatır.¹⁷⁴ Boğazdaki yalılarında alafranga bir hayat süren bu aileye artık kalfalardan ziyade Avrupalı bir mürebbiye eşlik eder, Nihal, dikiş nakış öğrenmek yerine piyano dersleri alarak Batı müziği ekolünde bir eğitim görür, kardeşi Galatasaray'da okur. Firdevs Hanım'ın ise annelik anlayışı Türk örf ve geleneklerinden farklıdır, tek emeli gençlik ve güzelliğini korumak ve alabildiğine serbest davranmaktır.¹⁷⁵ Hem Adnan Beyler olsun hem Firdevs Hanımlar ikisi de batılı bir yaşam sürdürmektedir. Bu nedenle de Tanzimat'takinden çok farklı bir hayat tarzı söz konusudur ve bu koşullar ev içinde geçebilecek bir yasak aşka kapı aralamış olurlar.

¹⁷³ A.g.e., s. 149.

¹⁷⁴ Zeynep Kerman, *Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış*, Dergâh Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2008, s. 92.

¹⁷⁵ A.g.e., s. 94

Aldatılan Bir Koca Olarak Adnan Bey

Öncelikle belirtmek gerekir ki Adnan Bey, romanın asıl kişisi değildir. Roman, Bihter'in romanı olmakla beraber¹⁷⁶ özellikle Adnan Bey geri planda kalmış, muhataba tüm ayrıntıları yansıtılmamıştır. Metnin anlattığı kadarıyla Adnan Bey, elli yaşlarında, zengin, kültürlü, bakımlı, her zaman güzel giyinen, sakalları her zaman taranmış şık bir beyefendidir. Yukarıda sözü edilen Osmanlı'nın seçkin zümrelerinden bir adamdır. 16 sene evli kaldığı karısını kaybetmiş, bu evlilikten Nihal adında bir kızı ve Bülent adında bir oğlu olmuştur. Çocuklarına oldukça düşkün Adnan Bey, bir süre evlenmeyi düşünmemiş, onlara hem annelik hem babalık yapmış, dört sene boyunca kendini onlara adamıştır; ancak Bülent'in mektebe başlaması, Nihal'in de birkaç sene içinde gelin olması ihtimali onu büyük bir yalnızlığa itecektir.

“O zaman bu boşluğun yanında yalnız, ara sıra yalnızlığına tesliye bahşetmek için uğrayan çocuklarının birkaç tebessüm sadakasıyla metruk kalp ısınamayarak, o yalnızlığın bütün kar parçaları hayatının semereden mahrum kalmış fedakârlıklarını kalın bir kefenle örterek, evet, yapayalnız kalacaktı.” (62)

Adnan Bey, çocuklarının kendi hayatından yavaş yavaş çıkacağı farkındadır ve artan yaşıyla beraber hissedeceği boşluğu Bihter ile doldurmak gayesindedir. İlk karısı ile evliliğinde de beklediği huzuru maalesef bulamamış, karısının hastalıkları ile boğuşup durmuştur. Artık aradığı, mutlu ve huzurlu bir hayattır. Romanın ilk sayfalarında anlatılan Boğaziçi'ndeki sandal gezisinde Firdevs Hanım ve kızları ile karşılaşan Adnan Bey, Bihter'in (22 yaşında) gençliğine ve güzelliğine vurulur. Bihter, Adnan Bey'e karşı büyük bir aşk hissetmese de Adnan Bey ile evlenmeye karar verir. Bu evlilik kararını Berna Moran, bir noktada Bihter'in maddi beklentilerine dayandırır.¹⁷⁷ Adnan Bey'in maddi olanakları bir nevi Adnan Bey'in güvenilir, kol kanat gelecek bir erkek figürüne bürünmesini sağlamıştır.

“Lakin Adnan Bey'le izdivaç demek Boğaziçi'nin en büyük yalılarından biri; o önünden geçilirken pencerelerinden avizeleri, ağır perdeleri, oyma Louis XV ceviz sandalyeleri, iri kalpaklı lambaları, yaldızlı iskemleleriyle masaları, kayıkhanesinde üzerlerine temiz örtüleri çekilmiş beyaz kikle maun sandalı fark olunan yalı demektir. Sonra Bihter'in gözlerinin önünde bu yalı bütün hayalinin tantanasıyla yükselirken üzerinde kumaşlar, dantelalar, renkler, mücevherler, inciler serpiliyor; bütün o çilgincasına sevilip de alınmayarak mütehassir kalınmış şeylerden mürekkep bir yağmur yağıyor, gözleri dolduruyordu. (44-45)

¹⁷⁶ Berna Moran, “Aşk-ı Memnu”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, 29. Baskı, İstanbul 2016, s. 94.

¹⁷⁷ A.g.e., s. 95.

Bihter bu evliliği biraz da annesinden kaçmak, daha iyi yaşam standartlarına sahip olmak adına yapmıştır. Ayrıca Bihter'in annesi nedeniyle arkasından gelen "Melih Bey takımı" isminden kurtulmak, Adnan Bey isminin ona açacağı temiz sayfayı ümit ettiğini söylemek de yanlış olmaz. Bu nedenle Adnan Bey'in yaşı, başlarda Bihter için çok da sorun değil gibi durmaktadır; fakat evlilik gerçekleşip de Bihter'in gerçek arzuları ortaya çıkıp Bihter'in para ile geleceğini sandığı o saadet gelmedikçe Adnan Bey- Bihter çatışması gözle görülür hâle gelir. Adnan Bey her ne kadar zengin olsa da yaşı ve beklentileri itibariyle Bihter'in isteklerini karşılamayan bir erkektir ve Bihter, Adnan Bey'e karşı şiddetli bir aşk besleyemez. Saraçgil, Bihter-Adnan evliliğinin temeldeki sorununu Tanzimat'tan beri süregelen aşk odaklı aile fikrine bağlar. Ona göre, Halid Ziya, Adnan Bey'in genç karısını cinselliğin ötesinde göremeyişi ve böylece onunla bir sevgi ve dostluk ilişkisi kuramayışı üzerinde hiç düşünmez; Tanzimat'ın başından beri tüm aydınların gözünde, karı koca arasında kurulacak sevgi ve dostluk ilişkisi, özlenen yeni ve daha sağlıklı bir ailenin temeli olarak algılanmaktadır.¹⁷⁸ Her ne kadar Bihter arzularına karşı koyamayan bir kadın olsa da bu evliliğin yürümeme nedeni sadece kendisi değildir.

Adnan Bey bir baba olarak şefkatli, koruyucu, güvenilir olsa da koca olarak kendisinden beklenen tutkulu aşkı hissettiremez. Aile reisliği görevinde de otorite sahibi ve iradeli bir erkeklik sergileyemez. Firdevs Hanım, Bihter ve Nihal arasında dönüp dolaşan olan oyunlara müdahale edemeyen bir erkek olarak Adnan Bey, çevresindeki kadınların entrikaları içinde kalır. Roman boyunca az çok her karakter, Bihter ve Behlül'ün yasak aşkını hisseder veya şüphelenir; ancak Adnan Bey, tüm bu süreçte ortada yok gibidir. Bihter'in ikili ilişkiye dayanan arzularını karşılamak bir yana, onun ev içindeki otoritesinin yokluğunu da çok önemsemez. Adnan Bey'in bu noktadaki ihmalkârlığı, Bihter'i ondan ve yalıdan uzaklaştıran nedenlerden biridir. Nitekim, Bihter, istediği her şeye sahip olacağını düşünerek geldiği yalıda, kendini bir "yabancı" olarak hissettikçe yalnızlaşacak ve Behlül'e yönelecektir. Adnan Bey ve Bihter ile evliliğine genel bir açıdan baktığımızda Adnan Bey'in yaşına ve beklentilerine uygun bir eş adayı seçememesi ve daha sonrasında Bihter'in yabancılaşmasında koruyucu bir rol oynayamayışı onu sorunlu bir koca hâline getirirse de aslında aldatılmayı hak edecek bir aksiyonu, şiddetsel bir eğilimi, kötü bir niyeti veya ahlâk dışı bir davranışı yoktur. Kendisi de bu evliliğin hata olduğunu gün geçtikçe kabullenir ve derin bir iç sorgulamaya girişir.

¹⁷⁸ Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek*, İletişim Yayınları, İstanbul 2005, s. 158.

“Bu izdivaç bir müthiş hata idi; bunu nihayet, Bihter'i kollarının arasında camit bir cisim ruhsuzluğuyla, ölmüş bir kadın hissizliğiyle, o deraguşların heyecanlarından hisse alamayarak, gözlerini başka bir sevdâ hayali ararcasına onun gözlerinden ayırarak, vücudunu verip de asıl kadınlığının hararetini vermeyerek, hissettikçe anlamış idi. Bihter onun olurken kendisini başkasına veriyor gibiydi. En har, en haris buselerin altında dudaklarını müncevit bir nefesle donmuş bulur ve o saniyede aşkının en müteheyyic ateşlerinin üzerinden bir kar rüzgârı geçirdi. Bihter'in gevşek kollarla ona sarılışları vardı ki itiyor, reddediyor zannettirildi; dudakları öyle buselerle uzanırdı ki ateşsiz, ruhsuz temalarıyla rüyalarda alınan ölü, kuru buselere benzerdi; bütün aşklarında Bihter kendisini onun olmaksızın veriyordu.” (365)

Her ne kadar yanlış bir eş seçimi yapmış olsa da roman boyunca, Adnan Bey, kendisine âşık, sâdık ve bağlı bir kadının yokluğunu çeker. Onu evliliğe iten içindeki boşluğu doldurma arzusu, ne yazık ki hiçbir zaman yerine gelmez ve Adnan Bey büyük bir hayal kırıklığına uğrar.

Adnan Bey'i bir de Nihal ile ilişkisi bağlamında baba olarak ele almak gereklidir. Çocuklarına oldukça düşkün Adnan Bey'in Nihal ile kurduğu baba- kız ilişkisi eşinin vefatıyla beraber daha da güçlenmiştir. Nihal, annesiz büyümenin tüm güvensizliği ile babasına sığınmış, babasına karşı yoğun temellük hisleri besleyen bir kızdır. Bihter'in daha doğrusu aslında herhangi bir kadının varlığı, babayı paylaşmak demek olacağı için Nihal roman boyunca Bihter'i bir düşman gibi görür. Nihal, kendisiyle babasının arasına başka bir kadının girmesine dayanamayacak kadar hassas ve babasına bağlı bir kızdır. Adnan Bey, kızının bencilce davranışlarının az çok farkında olmasına rağmen annesiz büyüyen bu kızcağzın şımarıklıklarını, hassas ruhunu hoş görür. Şefkatli bir babadır Adnan Bey. Kızının her an yanında olmaya çalışır, bayılmalarında başından eksik olmaz; fakat Nihal için bu ilgi yeterli değildir. Bihter'in varlığı ile git gide yalnızlaşan, Bihter nedeniyle ilk önce babasını ardından Bülent'i ve yalıda sevgi duyduğu birçok insanın uzaklaştırılmasıyla da tüm çevresini kaybeden Nihal ile babasının ilişkileri ancak Bihter'in intiharı sonrası düzelir. Adnan Bey'in Bihter ve Behlül arasındaki yasak aşkı öğrenmesi ve Bihter'in intiharı sonrası baba-kız birbirlerinin yaşamında en önemli kişiler konumuna gelir. Aradıkları mutluluğu ve huzuru bulamayan baba-kız yaşanan tüm felaketleri geride bırakmayı ve beraber sadece ikisinin el ele olduğu bir yaşamı kurmaya hazırlanırlar.

“Şimdi bu baba kız yaşamak için birbirine merbut, muhtaç idiler. Bunu tekrar ederken zihninden bir şimşek süratiyle bir korku geçiyordu: Ya ikisinden biri yalnız kalırsa? Sonra bu korkudan kaçmak için babasını çekiyor:

– Artık kaçalım, diyordu ve gözlerini kapayarak, kalbi bir dua ile o korkuya cevap veriyordu:

– Beraber, hep beraber, yaşarken ve ölürlen...” (514)

Bu satırlarla sona eren roman, aldatılmış, yaralanmış ve kızını koruyamamış bir babanın yanlış seçimleri ve dirayetsizliği nedeniyle düştüğü acizliği gösterirken, koca olarak olmasa da baba olarak Adnan Bey'in hâlâ hayatta bir umudunun olduğunu gösterir.

Kazanova Erkek Behlül

Behlül, romanın kilit erkek karakteridir. Adnan Bey'den daha fazla bir malumatla muhataba sunulan Behlül, Galatasaray'da yatılı olarak okuyan, yalıya haftada bir uğrayan, Adnan Bey'in yeğenidir. Romanda onun köşk halkı ile ilişkilerinden, somut verilerden çok yaşam tarzına, karakterine yönelik bilgiler verilmiştir ki Bihter ve Behlül aşkını ortaya çıkaran koşulları hazırlayan belirleyici etmenlerden biri Behlül'ün tavrı, yaşam tarzı, karakteri genel anlamda erkekliğidir.

Öncelikle en göze çarpan mevzuu Behlül ve kadınlarla ilişkisidir. Behlül için hayat realist kaygılardan ziyade gönül eğlencelerini barındırır ve bu eğlencelerin vazgeçilmezleri de kadınlardır.

“Bence işte aşkın felsefesi bundan ibarettir: Bu demetlerden mümkün mertebe çok bağlayabilmek... (160)

[...]

Bu demetler o kadar çoğalacak, o kadar çoğalacak ki nihayet odamın hücrelerinde boş yer kalmayacak. Odamda bunlardan o sevda mezheresi vücuda gelecek.” (161)

Behlül bu düşünceleriyle sanki Türk Edebiyatının Casanova'sı veya Don Juan'ı gibidir. Bitmek tükenmez bir aşka tutkunluğu, kadınlara meyli söz konusudur. Kadınlara gönül eğlendirmek onun hayatının tek amacı gibidir. Bunun için İstanbul'un tüm eğlence yerlerini gezer durur. Sürekli bir arayış, sürekli yeni bir macera, sürekli bir aşk peşinde koşar. Hoppa ve çapkın bir erkektir Behlül. Firdevs Hanım dahil olmak üzere Bihter, Peyker, Nihal, Kette gibi neredeyse tanıştığı her kadınla flört hâlinindedir. Firdevs Hanımlarla birlikte Adnan Bey'in ailesinin Göksu'ya gittiği gün de Behlül için bir gönül eğlencesine dönüşür. Peyker'e kur yaparak onu baştan çıkarmak için uğraşır durur, onu öpmek ister. Fakat Peyker, böyle bir şeyin olma ihtimaline dahi sinirlenir.

“Biliyor musun, Bihter? Kaynınız mıdır, yeğeniniz midir, nedir, tuhaf ve cesur bir çocuk! Eniştenin hukukuna ufak bir tecavüze tahammül edemeyeceğimi bilirsin. Ben kocama hıyanet etmek fikriyle evlenmedim. Beni rahat bırakmayacak olursa evime kabul etmemeye mecbur olacağım. (176)

Peyker'in Behlül hakkındaki “çocuk” çıkarımı oldukça yerindedir. Ahlâki sınırlarını bilmeyen, hayatta bir ideali olmayan, sadece eğlence için yaşayan Behlül, her

kadından, her şeyden çabucak sıkılan maymun iştahı ile hâlâ büyümekte olan haşarı bir çocuk gibidir. Bu çapkın hâlleri Peyker ile de sınırlı kalmaz, içine doğduğu kültürün ahlâki kodlarından bihaber, Firdevs hanıma dahi kahkahalar eşliğinde kur yapar. Ciddiyet nedir bilmez. Firdevs Hanım ondan “ciddiyetini takınmasını” istediğinde, Behlül gülerek, “Lakin mümkün olmayan şeyler teklif etmeyiniz, rica ederim. Ciddiyet! Siz beni hiç ciddi gördünüz mü?” diye sorar. (400)

Fethi Naci’ye göre Behlül, bütün işi gücü eğlence ve kadın peşinde koşmak olan, yüzeysel Batılılaşmanın yarattığı; geleneksel değer yargılarını yitirmiş, yeni değer yargılarından yoksun biri, en küçük ahlâki sorumluluk duygusu kalmamış tipik genç örneğidir ve Halid Ziya, Behlül kişiliğinde zamanla toplumda daha da yaygınlaşacak bir genç tipini çok iyi canlandırmıştır.¹⁷⁹ Behlül’ün bu uçarı kaçarı âşık tavrı ve her an kadınları ilgiye boğma hâli, evliliğinde mutsuz, aradığı tutkulu aşkı bulamamış Bihter için cezbedici bir özelliğe dönüşür. Bihter’in içindeki doldurulamaz aşk arayışının, aşkı oyuncak etmiş bir erkeğin eline düşmesi, Behlül ve Bihter’in yakınlaşmasına neden olur. Behlül için ise Bihter, gizli aşkın heyecanından doğan ele geçirilmesi gereken iştah kabartıcı bir arzudur.

“Bu akşam onları tamamıyla bağlı, yapacak bir vaka olmaksızın, Bihter’i salıverecek olursa, artık onun kendisi için ulaşılmaz, yakalanamaz bir ufukta uçan bir hayalden ibaret kalacağına, ve işte o zaman, acısından öleceğine kanaat etti. Şimdi Bihter’e yaklaşmıştı. Dudaklarıyla saçlarına sürünerek bu karanlığın içinde daha ziyade samimiyet, daha fazla mahremiyet kesbeden, rica ile dolu sesi titreyerek, gitmeyiniz, hayır gitmeyiniz diyordu. Sizin yanınızda o kadar mesut oluyorum ki, fakat böyle, yanınızda yalnız ben, anlıyor musunuz, yalnız ben varken... Sizinle bir arada nasıl bahtiyar olurduk!...” (243)

Başlarda Bihter’in Behlül’e âşık olduğu söylenemez. Hatta Behlül de bu durumun farkındadır.

“İşte bir kadın ki beni seviyor, henüz sevmiyorsa bile yarın sevecek; evet, bir kadın ki mutlak beni yahut bir başkasını sevecek... Şu hâlde ne için beni sevmeyip de başka birini sevmesine müsaade etmeli?...” (243)

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere ukala tavırlarla da olsa Behlül’ün bir erkek olarak kendine özgüveni olduğu açıktır. Zaten amcasıyla Bihter’in evliliğini, kendi aşk anlayışı içinde mantıklı bir çerçeveye de oturtamaz.

¹⁷⁹ Fethi Naci, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2013, s. 12.

“Bu izdivaç dünyanın en çılgin bir şeyi idi. Elbette böyle bir kadın böyle bir kocaya sadık kalamazdı. Şu halde onun ne kabahati olabilirdi? Kabahat asıl izdivacın idi. Hususıyla madem ki o bu hıyanetin vukuu esbabını ihzar için bir şey yapmamış idi” (252)

Behlül, amcası gerçekten Bihter’in beklentilerini karşılayabilseydi bu ihanet de işlenmeyecekti diye düşünür. Bu algının altında yatan ana sebep kendini aklama çabasıdır. Behlül, yaptığının yanlış olduğunu bilir fakat git gide Bihter’in arzusuna kapılır. Bihter’e tam anlamıyla sahip olmak için elinden geleni yapar. Fakat, Bihter’e sahip olduğunu hissettiği anda tüm ihtirası da söner gider. Çünkü onun yaşam felsefesi budur, aşkın peşinden koşmak ve onu bulduğu anda sıkılıp bir diğer çiçeği koklamak... Bihter artık Behlül’ün gözünde değerli bir arzu nesnesi olmaktan çok, kolayca elde edilen, sıradan hatta kocasını aldatan kadına dönüşür. “Nihayet Bihter’de izdivaç haclesinden kaçarak başka birinin mahremiyet hücrelerine giren bir kadın görmeye başlamıştı...” (345) ifadesiyle anlatılan bu durum Behlül’ün derin ilişkilerdense sığ ve günübürlük sevgilerin adamı olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Bihter’in elinin altında olmasından sıkılan ve maceralar arayan Behlül için yeni hedef ise Nihal’dir. Tabii bu hedefin belirlenmesinde baş aktör Firdevs Hanım’dır. Kızının Behlül ile bir geleceği olmadığını farkında olan ve otoritesiyle Adnan Bey’den bile daha fazla irade göstererek gidişatı ele Firdevs Hanım, Nihal ve Behlül’ün duygusal anlamda yakınlaşmalarını sağlar. Behlül, yaşadığı onca aşkın, maceranın, zevk dolu hayatının artık değiştiğini kanıtlamak istercesine Nihal’e açılır.

“Sen bir oyuncaksın, hayatımda artık yapılan, eğlenilen şeylerden bezildikten sonra tesadüf olunmuş bir oyuncak; fakat kırılıp atılacak bir şey değil, pek kıymetli, hayata tek irtibat bağı olarak alıkonacak, her zaman için, işitiyor musun, en yumuşak, en nazlı çiçekler arasında saklanacak bir oyuncak Bilsen Nihal, sana böyle söylerken kendime ne kadar şaşıyorum! Hep değişmiş, başkalaşmış bir Behlül! Çünkü sen beni değiştirdin, evet, evet, büsbütün. Benin çocukluğundan, saffetinden bana bir şey sirayet etmiş oldu; sanki hayatımın birkaç senesi bütün o boş emellerle dolmuş sayfeleri birden yırtılıverdi. Senin karşına çocuklaşmış, hatta ne için itiraf etmeyeyim, temizlenmiş, olarak çıktım. Bana o mini mini elini uzatırsan, ben kurtulmuş bir adam olacağım. Mesut, artık başka emeller arkasından koşmaya lüzum görmeyecek, kendisine mukadder saadete vasil olduktan sonra orada bahtiyarlığının içinde yaşayacak bir adam... İtiraf et ki, Nihal, senin de böyle bir ele, böyle bir sıyanet ve refakat eline ihtiyacın var...” (451-452)

Behlül, değiştiğini artık bir çocuk olmadığı, gerçek bir “adam”a dönüştüğünü anlatsa da aslında o, Nihal’in saf sevgisine lâıyk olmakla gelecek olan aklanma ve vicdan rahatlatmanın peşindedir. Nihal’in evlilik teklifini kabul etmesiyle de nerdeyse amacına ulaşır fakat; gerçeklerin su yüzüne çıkmasıyla romanın tüm gidişatı değişir.

Bihter ile aralarında geçen yasak aşkın ifşa olması Bihter’i olduğu kadar Behlül’ü de yıkıma götüren bir yoldur. Bunun bilincinde olan Behlül, sanki ilişkilerinin tek

sorumlusu Bihter’miş gibi davranır. Nihal’e duyduğu hislerin kendisini temizlendiğini düşünür ancak; erkekliğinin getirisi ile ulaştığı sınırların artık sonuna gelmiştir. Şimdiye kadar zararsız, eğlence düşkünü, aşka tutkun bir erkek olarak görülürken artık toplumsal kodların ihlâli nedeniyle dışlanacak olandır ki kendisi de çareyi kaçmakta bulacaktır. Çünkü sıradan bir evli kadınla beraber olmamış, amcasının karısı ile yasak aşk yaşamıştır. Yani davranışlarının sonucunda muhatap olacağı, yüzleşeceği kişi amcası Adnan Bey’dir ve akrabalık kodlarının da ihlâli söz konusudur. Behlül’ün kaçmasının sebebi de işte budur. Bir erkek olarak belki başka bir evli kadınla aynı ilişkiyi yaşasa bu da böyle bir aşk macerasıydı deyip geçmesi muhtemel olan Behlül, küçüklüğünden beri ona kol kanat geren, babalık yapan, hatta kızını onunla evlendirmeyi uygun bulan bir adamın güvenini boşa çıkarmış, nefesine yenik düşerek ona ihanet etmiştir. Bu hâlleri ile baktığımızda Behlül, romanın başındaki kadınların gözdesi erkekten korkak ve hain bir erkeğe dönüşmüş, bir anlamda cezalandırılmıştır.

3.1.5. *Kırık Hayatlar*: Ailenin Modernleşmesi ve Erkeklik Rollerinde “Kocalık”- “Babalık”

Hâlid Ziya Uşaklıgil’in *Kırık Hayatlar*¹⁸⁰ adlı romanı, modernleşmenin aile kurumunun üzerindeki etkilerini anlatır. Roman, 1901 yılında Servet-i Fünûn dergisinde tefrika edilmeye başlanmıştır. Eser sansüre uğradığı için yazılışından uzun bir süre sonra 1922 yılında Vakit gazetesinde tekrar tefrika edilmiş ve 1924’te de kitap halinde basılmıştır. 1870’lerdeki erkeklik temsillerinden daha farklı bir erkeklik temsili görebilmek adına, eserin yazılış tarihlerini belirtmek gereklidir ki Tanzimat döneminde toplumsal hayatta etkili olan modernleşme sancısı, 20.yy’ın başlarına doğru, artık sosyal yapıların içindeki kurumlara sirayet etmiş ve aile hayatının düzenlenmesi konusuna yoğunlaşmıştır.

19.yy. sonu 20.yy’ın başlarında, “Osmanlı evlilik gelenekleri ve daha genel olarak Türk kadınlarının ıstırapı konusunda açık bir protesto yükselmiştir. Bu protestocuların çoğu, şeriat yasalarının dört kadına kadar evlenme izni tanıdığı, onlara sayısız cariyeler ekleyebilecek konumda olan, karılarını istedikleri an boşayabilen üst ve orta sınıf erkekleridir.”¹⁸¹ Ellerindeki haklardan vazgeçmek pahasına tek eşli, modern bir aile

¹⁸⁰ Halid Ziya Uşaklıgil, *Kırık Hayatlar*, Özgür Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2017. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

¹⁸¹ Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*, Metis Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 2015, s. 190.

kurumunu destekleyen erkeklerin zihinlerindeki yeni aile tahayyülü *Kırık Hayatlar*'da farklı formlarla ortaya çıkmıştır.

Tanzimat ve II. Meşrutiyetin mimarları olan reformcu erkekler yeni dünya ile uyum sağlayacak, yeni bir toplum yaratma fikrinin etrafında tartışıyorlardı.¹⁸² Bu tartışmalarda sadece kadınların modernleştirilmesi değil modern bir aile modelinin nasıl olması gerektiği üzerinde de durulmaktaydı. Aile kurumunun yeniden inşası ile devletin inşası arasında sıkı bir ilişki bulunduğundan, modernleşmenin kamusal alandan özel alan olan ev içine girişinin yaşandığı dönemlerde, erkeği ve onun iktidarını tanımlayan başlıca faktörlerden biri aile reisliği olmuştur. Osmanlı-Türk modernleşme romanlarında delikanlılığı tanımlayan şey toplumsal sorumluluk sahibi olmak ve bu sorumlulukları hakkıyla yerine getirmektir. Bunun da göstergesi evlenip aile sahibi olup onların geçimini ve yönetimini sağlayabilmektir.¹⁸³ *Kırık Hayatlar*'da Ömer Behiç karakteri üzerinden sözü geçen erkeklik kurgularını görmek mümkündür.

Ömer Behiç, ailesi çok istese de mülkiyeli olmak yerine doktor olmayı seçmiş, öğrenimini tamamladıktan sonra Fransa'da yüksek lisans yaparak iç hastalıkları uzmanı olmuştur. Okurken annesini ardından da babasını kaybeden Behiç, ilk olarak Jale Parla'nın babasızlık üzerinden kurduğu tiptemeyi akla getirirse de o, baba parası yiyip, içki âlemlerinde kadınlarla eğlenmek yerine, otoriter bir tutum sergiler ve kendi ailesini kurarak toplumsal rolleri yerine getirmeyi hedefler. Öyle de olur. Karşısına çıkan ilk izdivaç vesilelerinden birini yakalayarak Vedide ile evlenir. Romanın başlangıcında Ömer Behiç ve eşi Vedide Şişli'de bin bir özenle bir ev yaptırır ve oraya yerleşirler. Bu ev, onun için önemlidir çünkü başarılı bir doktor olarak iş hayatına atılmış, hastaları tedavi ederek toplumsal sorumluluklardan kaçmamış, evlenmiş, aile kurmuş, iki çocuk sahibi olmuş Ömer Behiç, ailesinin geçimini ve yönetimini sağlamak için bir sorumluluk daha almış, kendilerine ait bir ev inşa etmiştir. Bu görevini de tamamlayan Ömer Behiç'in aile hayatı, romanın başlarında kusursuz gibi gözükür. Evlerinin camından Kağıthane'ye doğru bakıp karısı ile kalabalığı izlerken yaptıkları yorumlar önemlidir. İstanbul'un eğlence yaşamının birer parçası olan bu insanlar, modernleşen aile kurumunun reddettiği çok eşliliği, gizli gönül ilişkilerini yaşayan yozlaşmış değerlere sahip kişilerdir.

¹⁸² Serpil Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*, İletişim Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2017, s. 85.

¹⁸³ A.g.e., s. 129.

Modern bir toplum ve ona uyumlu modern insanı yaratma arzusunun farklı erkeklik tarzları üzerinden nasıl tanımlandığını araştıran Nükhet Sirman, erken dönem romanlarında aşkın anlatılış tarzlarına bakarak bu anlatılarda cariye alan, çok eşlilik yapan, kendi dengi olmayan kızları eş alan, eski kafalı erkekleri eleştiren “modern erkek” bakışı olduğunu ifade eder.¹⁸⁴ Ömer Behiç de romanın başında bu yeni modern erkek bakışının temsilcisi gibidir ve gizli gönül ilişkileri yaşayarak eşlerine acılar çektiren erkekleri “ah bu erkekler hatta ekseriya hem erkekler hem kadınlar” diyerek eleştirir, aldatmaya maruz kalan kadınlara acıyarak şefkat gösterir. Onlardan biri de Şekûre’dir. Refet-Şekûre-Ferruh arasındaki ilişki romanda karşımıza ilk ihanet olarak çıkar. Refet ve Ferruh birbirilerini seviyordur. Refet’le birlikte yaşayan Ferruh’u ondan ayırmak için ailesi Ferruh’u Şekûre ile evlendirir.

“Çocuklarını kurtarmak için bir çare düşünmüşlerdi: izdivaç! O zaman Şekûre bulunmuş idi. Birisini kurtarmak isterken, diğer birinin, bir suçsuz kızın hayatını tehlikeye koymaktan hiç kimse çekinmemişti. Onların indinde Şekûre bir alet, alınacak bir ilaç, müracaat olunacak bir çare idi ki kendisinden beklenen fayda hasil olamayınca atılabildi.” (140)

Korku yüklü bir biçimde de olsa, evlilikte eşler arasında duygusal ve düşünsel birliği amaçlamaya başlayan modern Osmanlı reformcu erkekleri, İslam’ın onlara sunduğu fırsatları bir kenara itip gerçekten kendileri için ne istemekteydiler? Deniz Kandiyoti bu soruya şöyle açıklık getirir:

“Bu erkekler artık ebeveynlerinin veya yaşlı kadın akrabalarının kendileri için kararlaştırdıkları görücü usulü evlilikleri kabul etmek istemiyor, onların denetiminde bir evlilik hayatı yaşamayı reddediyor ve romantik, aşk dolu bir ilişki özlemi çekiyorlardı. Bu tavır Osmanlı ataerkil düzenine başkaldırısının bir biçimiydi”.¹⁸⁵

Ferruh, her ne kadar anne babasına evliliği konusunda başkaldırmış erkeklerden olsa da başarılı olamamıştır. Ebeveynlerinin fikirlerince düzenlenen görücü usulü bir evlilik yapar. Fakat yine de kendine alan yaratmaya çalışarak kaç-göç bir ilişkiyi göze alıp önceden âşık olduğu Refet’le ayrı bir eve çıkar. Bu olayları öğrenen Şekûre daha da hastalanır, veremden vefat eder. Ömer Behiç, mağdur kadın Şekûre’yi koruyan kolluyan bir tavır takınsa da modern Osmanlı erkeği gözüyle içten içe gelenekteki evlenme

¹⁸⁴ Nükhet Sirman, “Gender Construction and Nationalist Discourse: Dethroning the Father in the Early Turkish Novel”, *Gender and Identity Construction. Women of Central Asia, the Caucasus and Turkey*, (2000), s. 162-176, aktaran Serpil Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti :Erkekler Devlet Kadınlar Aile Kurar*, İletişim Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2017, s. 128.

¹⁸⁵ Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*, Metis Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 2015, s. 191.

biçimlerini ve kurbanlarını düşünerek Ferruh'a da ikinci kadın Refet'e de acımaya başlar. Çünkü bu aşk üçgeninde Ferruh, ailesinin baskısı altında kalmış, iktidarı eline alamamış ve kaç göçle sinmiş bir erkeklik sergiler. Ailedeki eril egemenliği kaldıramayan, duygularına yenik düşen ve sürekli ağlayan Ferruh devlet egemenliğinde de başarısız olacağı için öteki erkeklerden olur. Ferruh'un Şekûre'yi aldatması karşısında romanda bahsi geçen bir diğer ihanet olan Kamer Hanım'ın kocasını aldatma olayına da değinmek gereklidir. Şekûre kocası tarafından aldatıldığı için acınacak bir mahlûktur. Aynı olay Kamer'in kocası için de geçerli olacakken Vedide şöyle bir yorumda bulunur:

“Zannetmem! dedi, aldatılan bir kadının zaafına, aczine, zavallılığına mukabil aldatılan bir erkekte öyle bir kuvvet öyle bir metanet öyle bir hakimiyet vazifesi farz ederim ki o zilletin altında hakir, sefil sürüklenen erkeklere, gaflet bile beraat medarı olamaz.” (74)

Vedide'nin ihanete uğrayan erkek için yaptığı yorumlar ataerkil bir yapının erkekten beklentilerini gösterir niteliktedir. Erkeğin ne olursa olsun yardıma muhtaç duruma düşmemesi, dayanıklılık göstermesi, hakimiyetini kaybetmemesi beklenir. Toplumsal cinsiyet rollerince biçilmiş, sert, dayanıklı, duygularından arınmış erkek formundan çıkmak gayet zordur. Çünkü hegemonik erkeklik normlarına göre insana has duygularla üzülme veya “kadın gibi” acizlik gösterip zavallı olmak onun erilliğini azaltır. Vedide de hegemonik erkek söyleminin sözcüsü olup Kamer'in eşinden beklediği davranışları saymış, onun, Şekûre gibi acınacak olmadığını düşünmüştür.

Ferruh gibi erilliği zedelenmiş, iradesiz bir başka erkeklik tavrı, Talat Bey'in hikayesinde görülmektedir. Talat Bey'in annesi, oğlunun mürüvvetini görmek için erken yaşta onu evlendirir. Bu evlilikte karı-koca mutlu olsalar da anne bu evliliği bitirir ve bu sefer Talat'ı Nebile ile evlendirir. Talat Bey'in tıpkı Ferruh gibi kendi hayatına müdahil olmadığı, geleneksel evlenme biçimlerinin etkisiyle baskılanan bir erkeklik ortaya koyduğu görülmektedir.

Mehmet Ali ve Sûzidil'in ilişkileri ise daha farklı roller üzerinden kurulmuştur. Sûzidil, mutlu bir yuva kurma hevesleri ile evlenir fakat evlendiğinin ilk günü köle gibi muamele görmeye başlar. Ardından da kocasının fiziksel şiddetine maruz kalır. Erkeklik-şiddet ilişkisi açısından bakıldığında, ezilen ve köle gibi kullanılan Sûzidil üzerinde tahakküm kurma yolu şiddet ile sağlanır. Ataerkil toplumda erkekler, K. Millett'in anlayışına göre, gücü, otoriteyi ve kontrolü sürdürmek için psikolojik ve teknik olarak

kadına fiziksel uygulayabilecek kişiler[dir.]¹⁸⁶ Mehmet Ali de bu erkekliklerdendir. Egemen erkeklik normlarının şiddetle güçlenmesi ve şiddet üzerinden sürdürülmesi durumu söz konusudur ki Sûzidil her şeye rağmen oğlu Ferit'i de yanına alarak evine döner. Başka bir deyişle erkek; şiddeti ve korku otoritesi sayesinde hükmettiği kadın üzerinde baskı kurmaya devam eder. Bu ataerkil baskının yardımcı kollarından biri de ataerkilliği inşa eden anne tutumlarıdır. Mehmet Ali'nin annesi, oğlunun ilişkisine her an müdahildir. Oğlunun içkisine, karısına el kaldırmasına laf etmeyerek hemcinsini korumasız bırakır ve erkeklik söylemini devam ettiren bir pozisyonda yer alır. Sûzidil'in tüm yaşadıklarını sineye çekip evine dönmesi üzerine Andelip Bacı “Ayıp değil ki a canım arada çocuk da var. E ayıplanmaz...” (134) diye yorumlarda bulunur. Kadın aldatılmış olsa dahi evliliğin her koşulda sonlandırılmayacağını ifade eden bu yorum akıllara “ataerkil pazarlık” konusunu getirir. Kandiyoti'ye göre ataerkil pazarlık, kadınların toplumsal uyum ve direniş stratejilerinden biri olup kadının, evlilik üzerinden ataerkillikle anlaşma yapmasıdır.¹⁸⁷ Evli bir kadın olarak, eşin sağladığı güce, korumaya ve statüye karşılık ödenen bedel, erkeğin toplumsal hiyerarşideki üstün konumunu kullanarak uyguladığı baskıya göz yummak, evinin kadını olmaktır. Sûzidil de evlilik kurumu aracılığıyla Mehmet Ali ile yaptığı pazarlığa uyarak bedelleri ne olursa olsun evine geri dönmeyi uygun görmüştür.

Şekûre-Ferruh, Talat-Nebile, Sûzidil- Mehmet Ali gibi birçok kırık hayatın hikayesini anlatan romanda asıl ihanet Ömer Behiç'in evliliğinde yaşanır. Romanın başında ideal erkekliğiyle görevlerini bir bir yerine getirmiş Ömer Behiç'in de sergilediği tek bir erkeklik yoktur. Connell'in de vurguladığı üzere tek bir bedende farklı erkekliklerin olması muhtemeldir ki Ömer Behiç'in de kocalık rolünün altına gizlediği, bastırılmış duyguları bir noktada açığa çıkar.

“İzdivacın sakın merbutiyetiyle bütün ihtiras ve garam emellerini uyutabilmiş uslu bir zevç sıfatının arasından, arada bir öyle bir isyan anları olurdu ki, bir başka Ömer Behiç, birden esen bir ateşli rüzgâr ile kanı tutuşmuş, bütün asabı alevler içinde haris mest, garip bir cinnetin hummalarıyla iradesi meslûb bir Ömer Behiç çıkardı.” (102)

Uslu koca sıfatının altından bambaşka bir yüzü gözüken Ömer Behiç, her ne kadar aldatan erkekleri eleştirse de kendi de aynı hisleri duyar. “Ateşten bir kadın ihtiyacı”

¹⁸⁶ James W. Messerschmidt, *Hegemonik Erkeklik Formülasyon, Yeniden Formülasyon ve Genişletme*, ed., Çimen Günay Erkol, Nurseli Yeşim Sünbuloğlu, çev. Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İnisyatifi, Özyeğin Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2019, s. 24-25.

¹⁸⁷ Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*, Metis Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 2015, s. 201.

hisseder fakat modernleşen aile kurumunun ortaya koyduğu normlar içinde aldatma kabul edilemezdir. O nedenle evliliğe olan sadakatini bozacakken, sığınağı izdivaç ve sevgiyi birbirinden ayırmada bulur. Hâlbuki modern erkeğin gözünde aile, Avrupa burjuvazi ailesi modeline uygun, kadın-erkek arasındaki ilişkinin sevgi bağı üzerine kurulduğu [...] mahremiyeti tesis edilmiş yuvadır.¹⁸⁸ Ömer Behiç'in modernleşen ailenin temel taşı olan sevgiyi izdivaçtan ayrı düşünmesiyle, mutlu yaşamları kırık bir hayata dönüşecektir. Çünkü kahramanların cinsel arzuları, kadın veya erkek fark etmez, yıkımla sonuçlanır, mutlu bir evliliğe ulaşamaz.

Ömer Behiç, muayene için gittiği evde Veli beyin kızları, Nebile ve Neyyir ile tanışır. Neyyir, daha on sekiz yaşındadır fakat Ömer Behiç'i görüp ona tutulmuş bir genç kızdır. Ömer Behiç, her ne kadar bu ilişkiyi doğru bulmasa da Neyyir'i düşünmekten ve onunla beraber olmaktan kendini alamaz. Evlilik dışı bir birlikteliği sürdüren Ömer Behiç, kendi iç dünyasında günahlarıyla mücadeleye girer. İhaneti, "pis ve uçuruma atılmak" olarak tanımladığı hâlde iradesine engel olamayarak kendini bu uçuruma sürükler. Ancak kızı Leyla'nın ölümüyle pişmanlık duyarak Vedide'ye geri dönecek ve aile kurumunun gerektirdiği rolleri tekrar üstlenerek iyi bir eş, iyi bir baba olmaya çalışacaktır.

Vedide'nin aldatma hususundaki tepkileri de dönemin toplumsal cinsiyet normlarını ortaya koyar niteliktedir. Vedide, kocasının artık eskisi olmadığını farkına varıp onun ceplerini karıştırmak, odasını yoklamak, kapıları dinlemek istese de içindeki korku ona engel olur.

"Ya inkâr kabul etmeyecek bir kanıt bulursan? Ya öyle bir belirtiyeye ulaşırsan ki seni artık kuşkulanmanın avuntusundan da yoksun bırakırsın? Evet, o zaman ne yapacaksın? . . . diye bağırırdı" (316)

Vedide'nin korkusu aldatılma durumunda ne yapacağını bilememe hâlidir. Romanın başında, "Bahtiyar kadın, inanıyor musun ki bu böyle her zaman, her zaman devam etsin?" diye kendi kendine düşünür, okuyucuya vahim hadisenin sinyalleri verilir. Vedide'nin karakter inşasına baktığımızda onun korkularını anlamak daha kolay olacaktır. Vedide, geleneksel bir aile yapısında büyümüş, evliliğinde itaatkâr bir eş, iyi bir anne olmayı hedeflemiş, evine ve çocuklarına kendini adanmış bir kadındır. Vedide'de

¹⁸⁸ Serpil Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*, İletişim Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2017, s. 129.

erken dönem romanlarında sıkça rastlanan nitelikte çocuksulaşan kadın tavrı dikkat çekicidir. Bu çocuk-kadın figürünün bilinçli mimari eril tahakküm ve hegemonik erkeklik normlarıdır. Kadın, cinselliğini kullanıp erkeğin iradesini sarsabilecek güçtedir. Böyle bir kadınla karşılaşan erkekler, toplumsal cinsiyet rollerinin kendilerine verdiği hükmetme yetisini kullanamaz ve kadının ağına düşerler. Bu nedenle, erkekliği tehlikeye sokacak, cazibesine dayanılmayan kadınlar yerine seksapalitesi düşük cinselliği arzuları ile yaşayamayan kadınlar ideal olmalıdır. Vedide de böyle bir idealize anlayışın ürünü olup Ömer Behiç ile ilişkilerinde genelde şahsına hükmedilen, ufak, kız çocuğu rolüne bürünür.

“O karısını bir buse ile, bir kelime teskin ederdi, çocuk! derdi. Siz kadınlar hepiniz az çok çocuksunuz. Hele bir endişeye kalbinizde sizi kemirecek bir kurda her vakit muhtaçsınız. Bu öyle bir asabi maluliyet ki bunun tek devası gözyaşlarıdır. Saadetinizin neşvesini salim olarak bırakmak için sizi ufak tefek vesileler bularak ağlatmalı. Kadınlar ağlamazlarsa saadetlerinin sükûnunu dolduracak şeyler icat ederler, mevhum musibetlerle kendilerini zehirlerler.” (78)

Ağlayan, hassas ve çocuksulaşan kadın itaate razıdır ve Vedide evliliğinde kendine biçilen bu rolü oynayarak Ömer Behiç’in erkekliği altında özgüvenini yitirmiştir. Kocasını kendinden üstün görür. Ona göre kocası zeki, bilgili, yakışıklı, zevk sahibi biridir. Oysa Vedide, kendisini yeterince güzel, fiziğini diğer kadınlar gibi narin ve çekici bulmaz, bilgi konusunda kendini eksik görür. İhanet gibi bir durumda kendini güçlü hissedemez ve korkuya kapılır. Aile saadetinin bozulmasıyla kızlarının düşeceği korkunç durumları düşünerek yıkılıp kalır. Nitekim, öyle de olur. Küçük kızları leyla, ölüm döşeginde can çekişirken Ömer Behiç Neyyir’le beraberdir. Leyla’nın ölümü babasını eve döndürse de artık onların hayatı kırık bir parçadan ibarettir.

Sonuç olarak baktığımızda, romanda kutsal aileye ihanet teması etrafında şekillenen kadın-erkek ilişkileri, farklı karakterlerin hikayeleriyle iç içe anlatılmıştır. Karısını aldatan fakat bir yandan da geleneksel evlenme biçimleriyle ters düşerek aile hayatında söz sahibi olamayan iradesiz Ferruh ve Talat Bey; hegemonik erkekliğin otoritesinden faydalanarak şiddet kullanıp Sûzidil üzerinde tahakküm kuran Mehmet Ali, ideal ve modern erkeği oynamak isterken kendi ihtiraslarına yenik düşen Ömer Behiç, aslında var olan farklı erkekliklerin birer temsilidirler. İlişkilerinde kadına da roller biçip onları konumlandıran bu erkekler, dönemin kocalık- babalık gibi farklı erkeklik normlarını sergilemişlerdir.

3.2. Mehmet Rauf

3.2.1. *Eylül*: Estetik Kaygılı Bir Erkek Olarak Necip

1900’de Servet-i Fünûn dergisinde tefrika edilmeye başlanan *Eylül*,¹⁸⁹ dönemin estetikçi, duygusal, bohem erkekliklerini gösteren bir diğer romandır. Ondan hemen önce kaleme alınmış, Halid Ziya’nın *Aşk-ı Memnu*’suna benzer bir örgüyle roman, yasak aşk üzerine kuruludur. *Zavalhı Necdet*’i de bu yasak aşkların içine kattığımızda art arda gelen bu benzer temanın doğuşu ile erkeklerin aşk anlayışının nasıl değiştiğini görmeye olanak sağlayan Eylül romanı, okuyucuya farklı erkeklikleri incelemek için oldukça malzeme sunar. Çalışmanın bu kısmında da Necip’in iki özelliği üzerinde durularak onun estetik dünyası ve kadınlarla ilişkisi üzerinde durulacaktır.

Erkeklik ve aşk anlayışının dinamizmine girmeden önce, kısaca romanın olay örgüsüne değinmek yerinde olacaktır. Suat’la beş yıldır evli olan Süreyya, babasının baskılarıyla yaşadığı bağ evinden sıkılıp, mevsimin boğucu atmosferinden ve ailenin kontrolünden uzakta bir yaz geçirmek için Boğaz’da bir yalı kiralamaya karar verir. 50 liralık bir maddiyata tekabül edecek bu taşınma masrafları, eşi Suat’ın babası tarafından temin edilir ve Suat ile Süreyya boğazda “fildişi yuva” adını verdikleri bir yalya taşınırlar. Taşınma sürecinin bir diğer destekçisi ise Süreyya’nın halasının oğlu Necip’tir. Çiftin kendilerine ait eve geçmesine manevi olarak yardım eden, hatta gidip yalıtı kiralayan Necip, bir süre sonra yalının müdavimi olur. Suat ve Süreyya da bu durumdan oldukça memnundurlar hatta Necip’e kalması için baskı dahi yaparlar. Beraber çıkılan sayfiye yürüyüşleri, sandal gezintileri ile Necip, Süreyya ve Suat’ın evliliğine dahil oldukça onların yuvasına özenmeye başlar. Bilhassa, Suat’ın kadınlığı, sabrı, kocasına bağlılığı Necip’i etkiler. Bu etki git gide bir hayranlığa ve daha sonra da aşka dönüşür. Bu süreçte Süreyya’nın sandal sevdası uğruna Suat’ı ihmal edilişleri, Suat’ın Necip’e karşı yaklaşmasına zemin hazırlar. Zaman geçtikçe ikili birbirine karşı duygularını saklayamaz olur. Önceleri göz temaslarıyla doğan ve ortak duygularla büyüyen aşk, her ikisini de bir çıkmaza sürükler. Yaz mevsimi sona erip Eylül ayı geldiğinde ise artık konağa dönme zamanıdır. Necip, son bir hamle ile Suat’a birlikte gitmeyi teklif etse de Suat bu yasak aşkın imkânsız olduğunu kabullenir. Fakat ikilinin birlikte yaşayamadığı bir romandansa birlikte öldüğü bir romanı tercih eden yazar, Necip’in de konakta olduğu bir gün büyük bir yangın çıkarır ve Suat, alevlerin içinde kalır. Süreyya, karısını

¹⁸⁹ Mehmet Rauf, *Eylül*, Özgür Yayınları, İstanbul 2006. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

kurtarmak için bir atılır gibi olsa da gerekli cesareti gösteremez. Suat'ı kurtarmak için kendini feda eden Necip olur. Suat ve Necip ne yazık ki alevlerin içinden çıkamayarak beraber can verirler.

Sonu ile klasik bir melodrama hissi veren bu olay örgüsünün kuruluşu, karakterlerin psikolojik tahlilleriyle güçlendirilmiş ve bu teknik sayesinde de bir erkek olarak Necip'in ruh dünyasını, kişiliğini, onu motive eden dinamikleri görmek kolaylaşmıştır. Necip'e bir erkek olarak yaklaşımdan önce o erkekliği yaratan koşulları ele almak gereklidir. Öncelikle politik olaylar kuşkusuz bireylerin ruh hâlini doğrudan etkileyeceğinden dönemin siyasetine odaklanılmalıdır. Padişah II. Abdülhamit, 1876'da tahta çıktığında imparatorluk siyasal ve sosyal bir çalkantının içindedir. Baskıcı bir rejim altında iyice ezilen ve ifade alanları kısıtlanan bireyin kendi içine, öz yaşantısına dönmesi kaçınılmazdır. Tabii burada Batı'nın estetizmine göz kırpan yeni aşk anlatıları da ortaya çıkmaktadır. *Mai Siyah*, *Aşk-ı Memnu* ve *Eylül* Fransız estetik anlayışının etkisiyle doğan ürünlerdir. Dönemin siyasal-sosyal yapısının Batı'nın romantizm süslü bireyselliğine hazır olmasından mütevellit bohem bir hayat süren, çalışma disiplininden uzak, estetik düşkün, romantik bir erkek tipi romanlar üzerinden Osmanlı'ya da sirayet etmiştir. Bu etkilenme ve dönüşümü Murat Belge şöyle anlatır:

“19. yüzyıl sonlarında Batıda estetizm akımı iyice güçlenir. Bizim yazarların da bu dönemde aynı akıma kapılmaları kaçınılmaz olur. Batı'da estetizm, romantizmin sulandırılmış bir devamıdır. Çok kabaca özetlersek, burjuva toplumunun maddeciliğinden, çirkinliğinden bir kaçıştır bu akım. “İyi”, “doğru” gibi kavramlar, toplumla ilgili her şey kapı dışı edilir. Mantık, fikir yadsınır ve “güzel”, hayatın en yüksek değeri olur. Osmanlı aydınları burjuva toplumunun baskısından tedirgin değildir bu sıra. Ama Osmanlı devletinin perişanlığı onlar için tarihi bir kâbus durumuna getirmiştir. Halkla, hayatla, köklü bir bağları yoktur. Abdülhamit baskısı görüş ufuklarını iyice daraltmıştır. Esinlenmek için baktıkları Batı'da, estetizmi görürler. Zaten Batı'yı hiçbir zaman yeterince anlamamışlardır. Böylece Batı estetizminin yerli kopyası edebiyatımızda boy gösterir.”¹⁹⁰

Necip, bir erkek olarak işte böyle bir dönemin estetize edilmiş karakteri olarak muhatabın karşısına çıkar. Estetiğin kaynağı ise musikidir. Zeynep Kerman da *Eylül*'ün bir vak'a romanından ziyade bir “duygu romanı” olduğunu ve bu “duygu aktarılması”nı yani “communication”ı sağlayanın musiki olduğunu vurgular.¹⁹¹ Romanda, musiki sayesinde, Necip ve Suat arasında sanatsal zevk odaklı bir yakınlaşma başlar. Necip, sadece musiki seven bir adamdan da fazlasıdır. Müzik kültürüne ve literatürüne hâkimdir. Chopin, Haydn, Beethoven, Schumann, Schubert gibi büyük musiki üstatlarını dinler,

¹⁹⁰ Murat Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 2015, s. 350-351.

¹⁹¹ Zeynep Kerman, “Eylül Romanında Musiki” *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Dergâh Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2009, s. 232.

anlamaya çalışır. Suat'ın notalarını yenileyerek onu bu konuda eğiten de kendisidir. Necip, Suat için notalar getirip bu eserler icra edildikçe ikisi de estetizm hoşluğu içinde mest olurlar. Fakat Necip'in Suat'a getirdiği eserlerin hemen hepsi facia ile sonuçlanan operalardır ve bu husus *Eylül*'de musikinin nasıl önemli bir fonksiyon icra ettiğini bir kez daha ispat eder.¹⁹² Çünkü roman, operaları taklit edercesine bu iki âşık kahramanı bir felakete doğru sürükleyecektir.

Necip döneminin estetik kaygılı bir erkeği olarak ona göre insana en fazla tesir eden şey musikidir. Onun mutluluk anlayışı da klasik bir eğlenceden farklıdır. O, musiki ile mest olduğu zamanları “ömrünün en tatlı zamanları” addederek klasik müzikten yüksek bir haz alır. Hele de Suat'la beraber müşterek bir ilgi alanı bulmasıyla bu haz gittikçe şiddetlenir. Onunla aynı eserlere hayranlık duymak, aynı şeyden mutlu olmak, Z. Kerman'a göre aralarında bir “duygu köprüsü vaziyeti” görür ve Suat aşkını Necip'in daha önce tanıdığı ve aşk zannettiği münasebetlerden ayıran da musikinin birleştirici ve yüceltici vasfıdır.¹⁹³ Romanda Musiki öyle birleştiricidir ki Necip ne zaman Suat'ı özlese, ona yakın olmak istese opera dinler. Suat yanında değilken dahi çevresindeki herkesi unuttur sadece onu hatırlar, ona duyduğu aşkı estetizmle süsler.

“Sonra gece, musiki ona bir gıda-yı ruh oldu. Yemekten sonra Bollavayn Maskeran'ın medhali mütelaşi revîşiyile birden başlayınca bir müddet etrafında masaları işgal eden tuvaletli madamları, mösyöleri unutup kendini o kadar mesut olduğu küçük odada zannetti; operanın küçük havalalarının teakubu onu mest ve bîhuş ediyordu; musiki ona yanında Suat varmış, onun hava ve nefesini teneffüs ediyormuş gibi bir rüyet-i hatıra, bir nüfuz-ı his veriyordu.” (174)

Bu yakınlaşma Suat ve Süreyya'nın beş senelik evli hâlinden daha yakın bir bağı doğurur aslında. Süreyya ile Suat piyano bahsi ile birbirinden uzaklaştıkça Necip ve Suat için yeni fırsatlar doğar. Çünkü Suat için piyano çalmak hayatının bir parçasıdır. Suat'ın sanata düşkün ince zevkli bir kadın olduğunu vurgulayan bu detay karşısında Süreyya ise sanat inceliğinden mahrum kalmış, musikinin ruhunu anlayamamış bir erkek olarak konumlandırılır. Musiki, romandaki erkekliklerin kurgusunda önemli bir unsurdur ve buna bağlı olarak Necip ince ruhlu, romantik erkek; Süreyya ise vurdumduymaz erkek olarak etiketlenir. Necip ve Suat'ın musikiye düşkünlükleri ise onlar için aşklarını yaşamının, baş başa kalmanın, sadece kendilerine ait bir dünya yaratmanın en estetik yolu gibidir. Tıpkı o dönem Osmanlı aydınının kaçışı estetizmde bulunduğu gibi Necip ve Suat da musikiyi bir liman olarak görürler. “Modern yaşamın gerçekleriyle yüzleşen

¹⁹² A.g.e., s. 235.

¹⁹³ A.g.e., s. 235-237.

bireyler, böylelikle sanatsal duyuşun “estetik gerçekliğini” musiki aracılığıyla gün yüzüne çıkarırlar. Suat ve Necip de dış dünya üzerindeki kaba gerçekliklerini musiki aracılığıyla estetik bir zemine çekmeyi başarırlar.”¹⁹⁴ Musiki sayesinde realist dünyayı, sorunları, hatta Süreyya’yı bile unuturlar. Suat ve Necip, sanatın ince kıvrımlarında dolaşırken duyguları da gittikçe büyüyecek ve bir yasak aşka dönüşecektir.

Roman estetizm bağlamında düşünüldüğünde Necip’in tifoya tutulması da onun, döneminin ince ruhlu, duygusal, fiziken de kırılğan ve hassas erkeklerinden olduğunu vurgular niteliktedir. Necip, günlerce hastalıkla boğuşur, yataktan kalkamaz. Ona bu günlerinde yardımcı olacak şey doktorlar veya ilaçlar değildir. Aşkının yani Suat’ın hayran olduğu ellerini zarafetle örten eldivendir Necip’e güç veren. Necip eldivene dokundukça Suat’ın ellerini teninde hisseder. Küçük bir kumaşa tüm Suat arzusunu sığdırarak Suat’a dair bir şeylere sahip olabilmenin hazzını tadar.

“...ve bu eldiven meselesi unutulduğu zaman onun yegâne malı, mal-ı kıymettarı oldu: o pür-hayat bir el, sanki Suat’ın eli gibi geliyordu ve onun eline mâlik olmak Necip’i saâdetten çıldırtıyordu.” (195)

Suat’ın kaybettiğini zannettiği eldivenin teki Necip’in yastığının altında bulması aslında romanın gidişatını değiştiren önemli bir semboldür çünkü belki de asla söylenemeyecek olan duyguların bu eldiven sayesinde iması söz konusudur. Çünkü romanda eldiven bir bez parçası olmaktan ziyade estetizmin simgesidir.

“Necip’in nazarını cezbeden bir şey de onun elleri idi. Bu eller nerm ve rakik nesleriyle beyaz ve ince idi; altındaki maimtrak damarların müşevveş hatları insana bu nefis mahlûkun ne elden bin türlü avarız ile zayi olacak fenayap zavallı bir vücut olduğunu hiss-i elemi veriyordu.” (249-250)

Necip, her ayrıntıya dikkat eden, ince ruhuyla zarafetten hoşlanan ve tüm bu duyguları bir eldivende bulmuş bir adamdır. Onu alıp saklayıp büyük bir bağlılıkla hastalığında yanından ayırmaması, hatta o eldiven sayesinde güç bulup ayağa kalkması işte bu estetizmden doğan bir anlayıştır. Suat da eldivenin aslında kaybolmadığını, Necip tarafından alındığını anladıktan sonra eldivenin diğer tekini yanından ayırmaz olur ki musikide olduğu gibi estetik yine birleştirici bir unsura dönüşür.

Sonuç olarak baktığımızda, birbirlerine ilân-ı aşk etmek yerine opera parçaları ile sessizliklerini anlamlı kılan, musiki ile ulvi duygularını aktaran Suat ve Necip’in aşkı

¹⁹⁴ Beyhan Kanter, “Eylül Romanında Estetize Edilmiş Kimlikler”, *TÜBAR (Türklük Bilimi Araştırmaları)*, S. 28 (2010), s. 234.

estetik bir zemin üzerine inşa edilmiştir. Bu durum Necip'in karakter olarak yaratım süreci ele alındığında daha mantıklı bir hâle gelir. Rejim ve politik meseleler nedeniyle uzaklara kaçma hayalinde olan Servet-i Fünûn'cular için de Batı musikisi bir kaçış ve hayatı yeniden anlamlandırışı gibidir.¹⁹⁵ Necip de aynı zihniyetin ürünü olan bir erkek olarak, onun hayatı algılayışı, aşkı yaşayışı ve kendini anlamlandırışı musiki sayesinde mânâ bulmuş ve estetik bir bağlama oturmuştur.

Kadın Düşmanı Bir Erkek Olarak Necip ve Mizojinizm

Servet-i Fünûn romanlarının estetik kaygılı erkeklerinden biri olmakla beraber Necip'in yakından incelenmesi gereken bir karakteri vardır. Roman boyu onu Süreyya ve Suat'ın yanı haricinde görebilmek pek mümkün olmasa da kendine has bir yaşayışı olduğu açıktır. Erkekliğin en önemli göstergesinden olan devamlı gittiği bir işi yoktur öncelikle. Beyoğlu'nda bohem bir yaşamı vardır. Tüm gününü otellerde, yemeklerde, sayfiye yerlerinde geçirir. Roman boyunca gördüğümüz tek uğraşı kadınlar ve musikidir. Bunun dışında başına buyruk hayatını, bohem yaşayışını sever, hatta Suat ve Süreyya ile Boğaziçi'nde geçirdiği zamanlarda bile Beyoğlu'nu özler. Beyoğlu'nun şık “mağaza bebekleri gibi” (56) kadınları ile yakın olduğu sezdirilir. Eğlenmeyi seven ama evlenmeyi düşünmeyen bir erkektir. Necip için “evlenmek ölmektir.” (19)

“Necip için böyle bir bucağa kapanarak kalmak, baharı, bütün yazı böyle geçirmek... Oh, bunun imkânı yoktur. O serbest alışmış, gezmeye, eğlenmeye alışmış...” (19)

Necip'in evlilikten köşe bucak kaçmasının nedenlerinden biri tabi ki serbestlik arzusu olsa da bir diğer neden güven unsuru üzerinden tartışılabilir kadın düşmanlığıdır. Roman boyunca Necip, kadınlara karşı büyük bir güvensizlik içindedir. Hatta onlardan ne kadar uzak durabilirse hayatın tehlikelerine karşı o kadar “zırhlı” olacağını düşünür. Suat'ın evlilikteki yumuşaklığını, ağırbaşlılığını, kocasına bağlılığını gördükçe kendi içinde çelişkiye düşse de Suat'ın melekâne tavırlarının zaman geçtikçe değişeceğine inanır. (32) Necip için kadınlar tek tiptir ve güvenilmezdir. Köklerini Antik Yunan'a kadar götürebildiğimiz bu erkek davranışı “mizojinizm”¹⁹⁶ olarak nitelendirilir. Mizojini terimi, kadın düşmanlığı olarak kavramsallaştırılmış olup kadınlara karşı her

¹⁹⁵ Zeynep Kerman, “Eylül Romanında Musiki” *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Dergâh Yayınları, 3.Baskı, İstanbul 2009, s. 242.

¹⁹⁶ Mizojini: Erkeğin kadına üstünlüğünü açıklayan düşünce ve inanç sisteminin adı. Sözcük kökü Yunancadaki kadın ve nefret (gyne – misein) kelimelerinden geldiği belirtilir.

türlü nefret, düşmanlık, önyargılı tutum, tavır veya davranış olarak tanımlanmaktadır.¹⁹⁷ Mizojinizm, aşkın kutsallığı ve yüceliğinin kadının cinselliği, şehveti ve kötücül duyguları nedeniyle kirlendiğini öne sürer. Kadına karşı genellemeci bir tavırla onu her an aldatmaya hazır, cinsel haz peşinde koşan, sinsî bir varlık olarak görür. Tabii bu davranışın temeli cinsiyet rollerinin erkekliği iktidar ve güç sahibi olarak tanımlarken; kadını itaatkâr, boyun eğen varlık şeklinde etiketlemesi yatar. Bu açıdan bakıldığında, mizojinizm etiketlere uygun olmayan kadınların norm dışı tutulması ile birebir ilgilidir; çünkü kadın eril iktidara tehdit oluşturdukça nefret edilene dönüşmesi kaçınılmaz olur. Mizojinizmin hayatın pratiklerinde yer alışı ise eril bireyin geçmiş deneyimleri, aile yaşantısı ve kadınlarla ilişkisine dayanır.¹⁹⁸

Necip için de benzer bir durum söz konusudur. Geçmişte yaşadığı olumsuz ilişkilerini genelleyerek kadınlara karşı kendini korumacı bir tavır almıştır Necip. Bu nedenle Suat'a bakışı başlarda olumsuz ve temkinlidir. Fakat git gide Suat'ın evlilik içindeki hâl ve tavırları Necip'i de etkilemeye başlar. Necip yavaş yavaş zırhını indirdikçe evliliğe ve mutlu bir yuvaya olan özlemi gözle görülür biçimde ortaya çıkar. Her ne kadar kadınları güvenilmeyecek birer varlık olarak görse de o da evlenip bir yuva kurmayı arzular, kendisine sonsuz bağlarla bağlanacak sadık bir kadının ilgisini görmek ister.

“... Her şeyin böyle müzehher ve muattar olduğu, önünde böyle fısıldayarak giden bir zevç ve zevce bulunduğu bir zamanda tâ umk-ı ruhunda titreyen bir ihtiyaç-ı elîm ile beğenmemekten, iğrenmekten kadınsız geçen mahrum hayatının bütün ihtiyaç-ı amiki ile saadet arzularının taşıdığı hissediyordu.”
(72)

Suat ile Süreyya'nın evliliğine bakıp onlarla vakit geçirdikçe kendi eksikliklerini fark eden Necip, onların mutluluğunu ve huzurunu kıskanmaya başlar. Suat'a karşı yakınlığı bu şekilde adım adım büyürken dikkati çeken bir nokta şudur ki Necip, sanki bir kadına değil de karşısında gördüğü modele âşık olmaya başlar. Aşkın hararetlenmeye başladığı uzunca bir müddet muhatap, Suat'ın sesinden mahrumdur. Aşk ve hayranlık sadece Necip'in zihnine odaklanarak anlatılır. Okuyucu Suat'ı sadece Necip'in gözünden görür. Suat'ın sakinliğini, sabrını, yumuşaklığını muhataba anlatan Necip'tir. Bu durum da Necip'in aslında zihninde yarattığı bir modele âşık olduğunu gösterir. Kadına karşı bir güven problemi yaşayan erkeğin zihninde yarattığı, kendi duygularına ve yaşayışına hitap

¹⁹⁷ Veysi Baydar, “Popüler Kültürde Mizojini”, Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, C. 8, S. 12 (2013), s. 152.

¹⁹⁸ Türk Edebiyatı'nda kadın düşmanı olarak görülen bir diğer erkek kahraman ise Reşat Nuri Güntekin'in *Bir Kadın Düşmanı* adlı eserindeki “Homongolos”tur. Latincece homunculus [küç.] adımı anlamına gelmektedir.

eden kadın modeli, Necip'in bir kaçış yolu gibidir. Suat'ı gördükçe evliliğe ve mutluluğa dair umutları artar; fakat her an çelişkededir. Kadın olgusunun altını kendi zihninin ürünü olan etiketlerle doldurdukça Suat'tan başka bir kadınla evlenemeyeceğini, çünkü öyle bir kadın olmadığını düşünür.

“Şimdiye kadar böyle kendini ismetiyle, sükûn ve hilmiyle, iyiliğiyle teshir eden gözler görmediğini düşünerek “Ya nerede göreceğim?” diyordu. Hep tanıdığı kadınları düşündükçe ya sefaletin sevk ettiği baha-yı iffet olan servet ve tantana içindeki kızları yahut salon hayatının sevaik-i muhtelifi ile solmuş müteahhil kadınlarını görüyor, “Levs içinde ismet aramak... Bulunmayacağı tabii olan yerde inci sayd etmek ... diye gülüyordu.” (78)

Necip, sıklıkla aşk ve kadın odaklı düşüncelerini ifade ederken levs (pislik) ve namus kelimelerini kullanır. Bu mizojinizm davranışıyla açıklanabilecek bir durumdur. Kadın, cinselliği nedeniyle pis veya pislenmeye hazır olandır ve elbette ki namusu tehlikede olan. Söz konusu düşünce tarzı nedeniyle Necip'in Suat'a karşı duyduğu güven kaypak bir zemine oturur. Bu nedenle, en ufak bir şüphe Suat'ı kirli ilan etmeye yetecektir.

Roman, Necip'in Suat'a karşı zırhlarını yavaş yavaş indiği anda ters köşe bir hamle yaparak ortaya bir kıskançlık mevzusu atar. Suat, Süreyya ve Necip, hep beraber bahçede oturdukları bir gün Süreyya'nın gözleri kapının önünden geçen bir gence rastlar. Süreyya, Suat'a “Bu kim Suat, tanıyor musun?” (98) diye sorar. Suat'ın “bilmem” cevabı Süreyya için yeterli olsa da Necip için tereddütlü ve sıkıntılı bir cevaptır. Necip'e göre yoldan geçen bu genç ve Suat arasında kesinlikle duygusal bir ilişki vardır ve Suat bunu saklamaktadır. Tamamen bir güvensizlik göstergesi olan bu davranış, Necip'in kadınlara olan güven problemini, mizojinisini su yüzüne çıkarır. Suat'ın hayran olduğu “melekliğine” böyle bir ihanetini yakıştıramasa da onun her hâlükârda bir kadın olduğunu düşünüp onu kirlilikle suçlamaya başlar.

““Kadın değil mi?” diyordu. Onları ne zaman insan kâfi derecede anlamış, tanımış olurdu? Öyle olmasına ne mâni vardı? Zahirî bir sebep, bir işaret yoksa bile herkes bilmez miydi ki kadınlarda böyle şeyleri gizleyebilmek için ne hain kabiliyetler, suhuletler, ne muvaffakiyetler vardır. Sebep? Lâkin kadınlara hıyanet için sebep sormak kadar budalalık olur mu? Bu onlar için bir ihtiyaç, aldatmak, hıyanet etmek, bu bir vazife-i tabiiye-i hayatiye gibi değil midir? Ah, onlar böyle levslerle aldatıklarına, kendilerine, büyük, temiz ruhlarına aldananlara acaba nasıl bir nazarla bakarlar, yarabbim? [...] Kabil mi Suat, sen, sen de böyle şey yapar mısın? Sen de mi çamursun, Yarabbim, sen de mi Suat?” (99-100)

Necip için bütün kadınlar aldatmaya meyillidir. Bu doğanın bir kuralı gibidir. Aldatmayan kadın yoktur. “Kadınlık demek aldatabilmek” (103) olduğu için kadının varlığından tiksinen ve onları sürekli suçlayan Necip, Suat'ı da diğer kadınları da

kirlenmiş olarak görür. Suat'ın ihanetini o kadar gerçek sanır ki Süreyya acımaya başlar. Bununla da yetinmez, sanki Suat ile aralarında karşılıklı ve sağlıklı bir ilişki varmışçasına kendini kullanılmış görüp, Suat'ın elinde oyuncak olduğunu düşünür.

“Evet, ölüyordu. Evvela Süreyya'ya acılamakla başlayan hissiyatı şimdi kendinin de bir oyuncak olmasından galeyan etmiş, hırs, ıstırap, istikrah merhametsiz bir ateşle onu yakmaya, tehevür ve gazap onu kudurtmaya başlamıştı. ‘Ah eğer sen de yalansan Suat, eğer sen de hainsen...’ (101)

Üzerinde durmak gerekir ki eğer kocasını aldattığı kişi kendisi olsa asla ses çıkarmayacak Necip, tercih edilmeme psikolojisiyle Suat'ı suçlu ilan edip onun ahlâkını sorgular. Süreyya'nın bir eş olarak bu meseleyi büyütmeyp Necip'in paranoyalara kapılması, onun kadınlara karşı hastalıklı derecedeki güven sorunundan kaynaklanır. Süreyya'ya ve kendine acımaya başlayan Necip'in sayfalar süren bu bilinç akışı monologlarında, “levs” ve “iğrenme” kelimeleri tekrar eder durur. Mizojinik bu tepkiler ancak yalının önünden geçen söz konusu genç hakkında gerçekler ortaya çıkınca son bulur. Suat bir hainden, dünyanın en temiz meleşine dönüşür Necip'in gözünde. Ancak Suat hâlâ tam güvenilen değildir. Suat'ın ahlâkı Necip'in terazisinde tartılır durur.

Suat, Necip'in kendi eldivenini sakladığını ve hatta hastayken o eldivenin varlığı ile huzur bulup iyileştğini öğrenir ve bu sayede ikili arasında gizli saklı kalmaz. Suat da Necip'e karşı bir şeyler hissettikçe ikisinin aşkı gözlerle yaşanmaya başlar. Başlarda platonik başlayan aşk, kadın cephesinden karşılık bulduğu anda Necip'in endişesi başka bir yöne, Süreyya odaklı bir ahlâk meselesine kayar. İçlerinden geçen duyguları bağıra çağıra söylemek isteseler de arada Süreyya vardır. İşte bu noktada içine düşülen ikilem, ahlâk ve cinselliğin zıtlaşması olur. Peki bu yasak aşkın müsebbibi kimdir? Necip bu tarz bir yaklaşımla ilişkilerini sorgulamaya başlayınca kadın düşmanlığı da yine baş gösterir.

“‘Hem bir kabahat varsa bile sırf bana ait değil a... Hiç bana ait değil!’ diye düşündü. Sonra acı bir tebessümle, ‘Zavallı Suat, seni şimdiden itham ediyorum!’ diye acıdı. ‘Fakat gerçek değil mi?’ diye devam etti. Bu öyle şeydi ki, öyle bir günahı ki, sade Suat'ın arzusuyla husul bulacaktı. Bu arzu kendinde ne kadar şedit ve payidar olursa olsun hiçbir netice-i fiiliyeye müncer olamaz, daima akim, beyhude kalırdı; fakat sade Suat'ın bilmesi ve bilerek sükût etmesi onu bir kabul ve kabulü de hıyanete iştirak değil, asıl mesuliyet ona yükleniyordu. [...] Ve erkeğin ihanetiyle kendini mazur görmek için o kadar mu-şıkaf davranırken onu da kimbilir nasıl şeylerin bu neticeye sevk ve icbar ettiğini, bu ihtimali asla düşünmüyordu.” (197-198)

Necip için bu yasak aşkın sorumlusu kendisi değil de susarak çekingen kalmayı seçen Suat'tır. Zaten Necip'e göre bütün kadınlar aldatmaya meyilli kadınlar olduklarından Suat asıl suçludur. Kadını kurban edip erkeği aklamaya çalışan bu bakış açısı anlatıcıya dahi problemler gelir. Anlatıcı, alıntıdan da anlaşılacağı üzere bu noktada

Suat'ın yanında durarak muhatabı onun hangi şartlar altında sustuğunu düşünmeye iter. Bir noktada Necip de bu düşüncelerinden pişmanlık duyup kendi çıkmazlarının kabahatini Suat'a yüklemekten vazgeçer; ancak çıkmazlar devam etmektedir.

Bir yanda zar zor güvenilse de arzu edilen bir kadın, bir yanda ise ahlâki kaygılar vardır. Necip başta bu arzu kısmını görmezden gelerek Suat'ı sadece ruhu ve kişiliği için sevdiğini söyler durur. Ahlâki olarak kendini güvenli alanda tutmaya çalışır. Ancak cinsel bir birleşmenin söz konusu dahi olmadığı romanda Suat ile aynı “deniz havuzu”na girmek, bedenlerinin aynı yerde suyla buluştuğunu düşünmek Necip'in arzularını alevlendirmeye yeter. Necip, ahlâki kaygıları ve arzularının -kendine göre sade ruhu sevmekten doğan yüce duyguların- arasında sıkışır kalır. Suat için de durum farksızdır. Süreyya'nın sandal sevdası ile iyice ilgiye muhtaçlaşır. Piyano bahisleri ile yakınlıkları git gide artan Necip'e karşı bir şeyler hissetmeye başlar fakat Suat ve Necip, birbirlerine bağlandıkça ahlâki kaygı da git gide büyür. Bu ikilemin kaçış noktası ise melekâne bir aşk tasavvuru ile mümkün olur. Bedenî bir aşktan ziyade manevî aşkı merkeze alan bu tasavvuru Murat Belge şöyle yorumlar:

“Osmanlının aşk nevrozunun, anahtarı buradadır zaten. Yüce kadim, âşık olunup uğruna herşey feda edilecek kadın, aynı zamanda cinsiyetten uzak kadındır. Çünkü kirlî, çirkin birşeydir cinsiyet. Estetikten anlamayan orta sınıf kadını çirkinleştirerek cinsel çekicilik günahından korur. Yüksek tabaka kadını ise güzel, çekici olmalı, ama yanma erişilmemelidir.”¹⁹⁹

Belge'nin oluşturduğu bu kategori içinde Suat'ı ele almak mümkündür, çünkü Suat da piyano çalan, okur yazar üst sınıftan bir kadındır. Necip'e göre eğer bu ruha duyulan ulvî aşk cinselliğin sınırlarına girerse kirlenecek, âşık olduğu “muhterem kadın” (204) ın adı kötüye çıkacaktır. Necip için aşkın yüceliğe en yaraşır hareket ise kadını cinsellikten ayrı tutmak ve “sade ruh ve şiiri için sevmek” (205)tir. Bu fikrini Suat'a da açık açık anlatır.

“Ve gerçekten, nihayet ona bunu itiraf edip ‘Evet, benim kardeşim olunuz’ dediği zaman gözlerinde o kadar müteşekkirene bir iştiyak ve tehalük gördü ki, bu da kifayet etmiyormuş, ruhları yine kâfi derecede yaklaşmamış gibi pür-sirişk bir sesle ‘Kardeşim, yahut benim ninem olunuz...’ diye inledi.” (206)

Suat'ın da içine düştüğü çelişkiden kurtuluş yolu olur Necip'in fikri. Aşkın formunun değişmesiyle Suat ve Necip arasındaki yakınlık da boyut atlar, bir “mutluluk dönemine” girerler. Kendilerini akladıkları için artık yan yana gözükmeğe rahatsız

¹⁹⁹ Murat Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 2015, s. 346.

olmaz, aksine çekincesiz şekilde birlikte vakit geçirmeye başlarlar. Aşklarından cinselliği çıkarmasalar bir kadın olarak toplumda dışlanacak olan Suat böylece uğrunda her şeyin feda edileceği hatta alevler içinde yanmanın bile degeceği ulvî kadın sıfatını elde eder.

Eylül'deki Diğer Erkeklikler: Süreyya ve Fatim

Eylül'ün erkeklik kurgularını anlamak için sadece Necip'i ele almak eksik bir inceleme olur. Romanın gidişatında pasifliği ile de olsa rol oynayan Süreyya'yı da yakından incelemek gereklidir.

Süreyya'nın otoriter ve baskın bir babası vardır. Romanda "Beyefendi" adıyla anılan baba, kendisinden başka kimsenin fikrini dinlemeyen, dediğim dedik bir adamdır. Süreyya ve Suat'ın bağ evinden taşınıp Boğaz'da bir yalıya taşınmalarının önündeki engel de Beyefendi'dir. Süreyya'ya taşınmak için 50 lira gereklidir ve Beyefendi o 50 lirayı vermek istemez.

"Fakat işte mümkün olmuyor, babam razı değil... Çünkü, çünkü istemiyor, sevmiyor, hepsi işte ondan. Eğer isterse biz mesut olacağız... Bak, saadetimize ne kadar ehemmiyetsiz bir mâni var..." (14)

Kendisinden "Sonra biz de adamız değil mi? Zevcesini mesut etmek için elli lira bulamayan bir erkek" (16) olarak bahseden Süreyya, babasının otoriter erkekliği altında ezilir. Sanki küçük bir çocukçasına babasını bir Suat'a şikâyet eder, bir validesine. Validesinin cevabı ise ataerkil kodlardan çok da farklı değildir. Annesi "Sen erkek değil misin, bir karını besleyemiyorsun" (26) diyerek serzenişte bulunur ki bu ses ataerkil tahakkümün sesidir. Erkeklik kodlarına baktığımızda olgunluğa erişmiş, kendi ailesini kurmuş ve bu ailenin de reisliğini üstlenmiş bir erkeğin maddi olarak da güçlü olması, ailesini geçindirmesi, onların sorumluluğunu alması beklenir; ancak Süreyya maddi açıdan babasına bağlıdır ve ekonomik gücü elinde bulunduramayışı Süreyya'nın erkekliğini derinden sarsar.

Romanda benzer bir konumda olan diğer erkek ise Fatim'dir. Süreyya'nın kız kardeşi Hacer ile evli olan Fatim, aileye iç güveysi olarak katılmıştır. Onların evlilikleri duygusal bir zeminden ziyade maddi kaygılar üzerine inşa edilmiştir. Beyefendi'nin "araya araya bulduğu yakut" (43) olan Fatim, bir noktada Hacer ile parası için evlenen, durmadan kayınpederine yaranmaya çalışan paragöz biridir. Zaten Süreyya tarafından da saygı duyulan, takdir gören birisi değildir. Suat ve Süreyya'nın taşınma durumunda da

destekleyici olmaktan ziyade dalga geçen lakayt bir adamdır. Hacer, Fatin ve babasına eğlence konusu olan Süreyya, yalıtı kast ederek “Evet yarın gidip tutacağız...” der. Hacer alaycı tavırla gülererek “Hangi han satıldı acaba” derken Beyefendi “Mahmutpaşa’da han mı yok? Bir tanesini satmıştır...” der, Fatin de “Vallahi billâhi!” (35) diyerek dalga geçmeye devam eder.

Gerçekte ise Suat ve Süreyya’nın taşınması için gerekli olan 50 lirayı bulup buluşturan Suat olur. Klasik ataerkil ailenin dinamizmini sarsan bu para meselesi büyük aile içinde de tartışmalara yol açar. Süreyya’nın kız kardeşi Hacer, ağabeyi için “Karısının parasıyla sayfiyeye giden erkek” (41) tanımlamasını yapar. 50 lira ayrıntısı romanda alelade bir detay olarak verilmiş gibi dursa da aslında Suat ve Süreyya’nın zamanla birbirinden uzaklaşmalarına neden olacak olayların temeli gibidir. Süreyya maddi olarak zayıf erkek konumuna düştükçe elini güçlendirmek, hegemonik her erkeğin yaptığı gibi aile ekonomisinin sorumluluğunu almak ister. Eskiden kaleme arada sırada giderken, yalıya taşınmayla beraber masrafların da artmasıyla kaleme her gün gidip gelmeye başlar. Bu bir anda doğan çalışma azminin sebebi her ne kadar geçim kaygısı olsa da bir diğer etken erkeğin, kadın karşısında gücünü kaybetmeme ve onurunu koruma isteğidir.

“Ey ne yapalım? Para kazanmak lazım değil mi? İşte pekâlâ görülüyor ki, ana baba adama para vermiyor. Halbuki her sene insan karısının parasına boyun eğmez a... Ev tutulunca ne ise... Fakat karısının ekmeğine...” (50)

Suat ise kocasının evde oturmaya alışmasından, beraber gezip tozmaktan hoşlandığından Süreyya’yı kaleme yollamak istemez. Karı koca koskoca bir yalıtının içinde oturup birbirilerine çalışmamayı aşılıyarak can sıkıntısından ölürlere aslında.

Süreyya ile Suat’ın karı-koca ilişkisine baktığımızda ise görünürde birbirini seven, mutlu bir aile tablosu vardır. Çocuklarını kaybetmiş olsalar da beraber keyiflice zaman geçirmeyi, Boğaz’ın tadını çıkarmayı planlayan bu çiftin huzurlu oldukları düşünülür. Fakat romanda Suat’ın zihnine odaklanılan yerlerde huzur gibi görünen bu sessizliğin aslında yıkıma doğru giden bir felaket olduğu anlaşılır. Süreyya’nın bitmek bilmeyen mutsuzluğunun sebebi bağ evi gibi gözükse de Suat asıl nedenin bu olmadığı, evliliklerinde problem olduğunun farkındadır. Suat kocasını mutlu etmek için babasını dahi devreye sokarken Süreyya, Suat’ı mutlu etmek için adımlar atmaz. Suat’ın piyanosunu dinlemeye bile katlanmak istemez. Zaten yalıya taşındıktan sonra ya kaleme giderek ondan kaçır ya da sandal sevdası peşinde koşturur durur.

Suat, kocasıyla bir şeyleri paylaşmak adına deniz onu tutsa da bir iki sandal gezintisine çıkar fakat sonraları dayanamaz, mecburen kocasını evde tek başına beklemeğe başlar. Suat, herkesten uzak kocasıyla baş başa geçireceği bir tatil hayaliyle geldiği bu yalıda dadısı ile eve tıklıp kalır. Üstelik Süreyya'nın istekleri de son bulacak gibi değıldir. Yalıydı, kotraydı derken, şaka yollu Suat'a: "Sen babanı bir daha kandırarak birkaç yüz lira vurabilirsen o zaman istediğimiz gibi bir ev sahibi oluruz" (54) diyerek ataerkil ailenin yapısını sarsıcı aksiyonlarda bulunur. Art arda gelen bu olaylar evliliklerinin bir huzur tablosundan patlamaya hazır bir bomba olduğunu gösterir ki Suat bunun farkındadır.

"[Suat] Yine aynı şerait dahilinde bir sene evvel hayatını o kadar mesut ve müreffeh görürken bugün sade ve tarif ve iraesı gayr-ı kabil şeylerle gözleri açılıp hayatını görmek, ehemmiyet verilmeyip tevekkül gösterilecek yerlerde ciddi davranmak seyyiesiyle bir saadetin değıl, her hayatta olduğu gibi, saadet rengini muhafaza eden bir saadetsizliğin kurbanı olduğunu, hayatının artık fark edilen bu yarasıyla geçeceğini pek acı acı görüyordu." (116)

Süreyya karısını sevmiyor değıldir; ancak baba nedeniyle bastırılmış erkeklığı ve büyük aile içinde kaybolup giden otoritesi onu duyarsız bir erkeğe dönüşmüştür. Kardeşi Hacer dahi yalıya sıklıkla girip çıkan Necip'in durumunu uygunsuz bulurken Süreyya, roman boyunca asla Suat ile Necip'in yakınlaşmasından rahatsızlık duymaz mesela. Hatta denize açılmayıp kendileri ile oturması için ısrar eden Suat ve Necip'e "Ben sizin piyanonuzla karışıyor muyum, siz de beni bırakın..." şeklinde umursamaz bir cevap verir. (142) Kendi zevkleri için sabah erkenden kalkıp sandalla açıldığında Necip'i karısı ile evde baş başa bırakmaktan da çekinmez. Bu hâli tavrı ile Süreyya, gayet sorumsuz ve iradesiz bir erkeklik sergiler. Roman boyunca harekete geçtiği tek konu yazın bitimi ile yalıdan taşınılıp konağa geçilmesi olur ki bu durumda da baskılandığı, erkek olarak kaale alınmadığı mekâna, yani baba evine dönüş yapmış olur.

Yalıdan taşınmak Suat ve Necip'in birbirlerine karşı daha tedbirli, daha korumacı davranmasını gerektirdiğinden aşkları önündeki bir engeldir gibidir. Suat ister istemez Süreyya'ya bu fikrinden dolayı kızar. Kocasını artık bir düşman gibi görmesinin ötesinde evlilikleri de iğrenç gelmeye başlar. Süreyya Suat için acınacak bir erkekti artık. Ama yine de Necip Suat'a "Ah Suat gel gidelim" teklifinde bulunduğunda Suat'ın cevabı hayır olur. Suat'ın aklında Süreyya vardır ancak bu aşk dolayısıyla ortaya çıkan bir endişe değıldir. Suat, kocasının düşeceğı duruma acıdığı için teklifi kabul etmez ve kocasına acıdığını da açık açık dile getirir. Ataerkil tahakküme göre saygının, otoritenin bittiği yerde başlayan bu acıma erkeklik iradesini de derinden sarsar. Roman sonunda çıkan

yangındaki konumu da yine aynı pasifliğin bir uzantısıdır. Süreyya, konakta çıkan yangında Suat'ın üst katta alevler içinde kaldığını görmesine rağmen içeriye girip onu kurtarmaya cesaret edemez. Necip ise âşık olduğu Suat için canını feda etmeye hazır, korkusuz bir erkek olarak romanın sonunda yüceltilen erkeğe dönüşür.

3.3. Saffet Nezihî

3.3.1. *Zavallı Necdet: Yazılı Olmayan Erkeklik Kuralları:*

1900'lü yıllara geldiğimizde ise Servet-i Fünûn topluluğunun az tanınmış üyelerinden Saffet Nezihî'nin *Zavallı Necdet*²⁰⁰ adlı romanı karşımıza çıkar. *Zavallı Necdet*, Servet-i Fünûn döneminin sıklıkla işlenen temalarından yasak aşkı konu alır. Romana adını veren Necdet Feridun, Meliha ve İbrahim Şems arasında geçen bu aşk üçgeni, sadece dönemin kadın-erkek dinamiklerini, yasak aşk sonucunda çekilen ıstırapları göstermekle kalmaz, erkeklerin hemcinsleri ile arasındaki ilişkilerini de gözler önüne serer.

Tanzimat sonrası geleneksel kalıplardan yavaş yavaş sıyrılmaya başlayan kadın ve erkeğin ilişkileri, modern öznenin oluşumuyla değişmeye başladıkça muhafazakâr erkeğin kalıplarla örülü aşk söylemi de yerini sınırlarını esneten romantik erkeğin aşk pratiğine bırakmıştır. Necdet Feridun da böyle bir erkekliğin ürünüdür. Tek bir kadına âşık olup ömrünü sadece ve sadece ona adayan deli divane Mecnun'lardan değildir. İlk görüşte aşka kapılan Talat'lardan da farklıdır. Mekteb-i Sultani'de okumuş olan Necdet Feridun, varlıklı bir ailenin oğlu olup Babî'î'de bir devlet dairesinde görevlidir. Fransızca bilir fakat Batı hayranı Felatun veya Bihruz gibi bir "züppe" bir yaşam tarzı yoktur. Onun entelektüel bir birikimi vardır. Necdet Feridun, Batı müziğinden, klasiklerden hoşlanır. Hatta Meliha'dan ilk etkilenişi de onun piyano başındaki "elemli musiki"sine kulak vermesi ile gerçekleşir.

"Yalnız kaldığım zaman – bilmem nasıl oldu, anlayamadığım bir hissin sevgiyle- pencerenin pancurlarını açtım, piyano dinlemeğe başladım. Aman Yarabbi! Mozarın bir vals o derece sanatla, o kadar bir maharetle çalınıyordu ki kendi kulaklarıma âdeta inanamıyacağım geliyordu. İnce musiki sanatının bizim kadınlarda bu derece ilerleyişini ben, mümkün değil, tasavvur edemezdim. Tatlı bir hayal içinde dinledim. Kendimden geçerek dinledim. Bütün hüviyetimi o nağmelere vererek dinledim" (10)

²⁰⁰ Saffet Nezihî, *Zavallı Necdet*, İnkılâp Kitabevi, 6. Baskı, İstanbul 1961. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

Necdet Feridun'un Meliha'ya ilgisinde büyük rol oynayan piyano bahsi roman boyunca da devam eder. Meliha her sıkıntıda, üzüntüde piyanonun başına oturur, hatta Necdet Feridun'un intihar öncesi istek parçası olan Frederic Chopin'in ölüm marşı romanın kapanışı olmaktan ziyade Necdet-Meliha aşkının kapanışı gibidir. Necdet Feridun, Batı musikisini takip ettiği kadar batı edebiyatına da ilgilidir. Fransızca dergileri, romanları, Moupassant'ın *Belle Amie*'sini okur. İstanbul'a gelen Fransız tiyatro topluluklarının gösterilerini izler, arkadaşları ile Lüksemburg gazinosunda veya Konkordiya tiyatrosunun fuayesinde buluşur. Tüm bu alafrangalık, Bihrûzvari bir hayattan çok farklıdır, onun davranışları yüzeysel bir hayranlıktan çok, kültürlü bir çevrenin ürünüdür. Bu açıdan bakıldığında Necdet Feridun; Felatun, Bihruz, Şık Şöhret gibi haleflerinden farklı bir erkek olarak konumlandırılabilir.

Aşk ve aşka bakış açısı ise Necdet Feridun'u "zavallı" ya dönüştürecek önemli bir unsurdur. Anlatıcı onun kadınlarla arasındaki çapkın ilişkilerinden bahsederken, "Biçarenin büyük bir meraka, tedavisi kabil olmayan bir hastalığa tutulmuş olduğunu bildik. Bu merak, aşk hastalığı idi. Ve bu hastalık şundan ibaretti: Meşgul olduğu veya takip ettiği her kadını kendine âşık zannetmek." (3) der. Buradaki aşk saygın bir evlilikle sonuçlanan veya uhrevî bir havaya bürünen aşktan çok daha farklıdır, sınırları esnek. Kimi zaman evli kadınlar, kimi zamansa genç madamlar Necdet Feridun'un peşinde koşar. Evlilik, sınırlayıcı bir bağdan çok flörtöz bir yapının yardımcısı gibidir.

"Fakat o kadar garip hikâyeleri vardı ki... Kocasını terk ederek onunla beraber seyahat etmeği teklif eden genç madamlar, nişanlısile bozuşup kendisine gönül bağlayan güzel matmazeller, onun için bozulmuş izdivaçlar, geri bırakılmış seyahatler, tertip olunmuş ziyafetler, suvareler... Bu hikâyelerin her birinde birer (kahraman) mevcut; onlar da tabii, güzellikleriyle meşhur matmazeller, madamlar olacak. Nihayet ufak bir sebep, ehemmiyetsiz bir vaka, velhasıl bir hiç için Necdet Feridun onu terk ediverecek... İşte o uydurma hikâyeler böyle nihayet bulurdu." (5-6)

Necdet Feridun, fazlasıyla erkeklik egosuna sahiptir. Narsist biçimde her kadını kendine âşık zanneder ve kendisine ilgi gösteren kadınları "zevk sahibi" addederek, yüz bulamadıklarını "kusurlu" diye nitelendirir. Aslında Necdet Feridun birçok kadının ilgisine mazhar olabilecek kadar yakışıklıdır. "Sarı lepiska saçları, küçük uçları kıvrık bıyıkları, mavi büyük gözleri ile erkek güzeli" (4) olarak tasvir edilir. Bu yakışıklılığı ve erkek olmanın getirileri ile hegemonyasını da kuran Necdet Feridun, kadınları sadece kusurlu veya zevk sahibi diye ayırt etmekle kalmaz, onları "fikirsiz" olarak görür. Çünkü, kadınlar Necdet Feridun'un tüm hayatını onlara adayacağını zannedecek kadar "budala"dırlar. Evlilik, Necdet Feridun'un yaşam tarzıyla asla örtüşmez. Annesinin

“kayıtsız yaşama arzusu” (15) olarak nitelendirdiği bu yaşam biçimini, Necdet Feridun’un aşk maceraları ile dolu çapkın hayatını bir anda değiştirecek olay ise Erenköy’de o yıl kaldıkları yazlık evin bitişiğindeki pembe köşkün kızı Meliha’dır.

“Azizim! Pek büyük bir felâkete duçar oldum. O kadar büyük ki şimdiye kadar kadınlar üzerindeki âşıkane muvaffakiyetlerinin cümlesine bedel bir felâket, meyüs bıraktığım gönüllerin, meftun olarak terk ettiğim aşkların hepsinin intikamından dehşetli bir felâket darbesi... Nasıl tasvir edeyim bilmem. Öyle dehşetli bir darbeye uğradım ki kalbimin en ince damarlarını kuruttu. Şimdi orada kadın aşkı yerine kezzap akıyor. Oh! Akan bu acı madde ruhumu yakıyor, ciğerlerimi yakıyor, bütün benliğimi yakıyor. Ben buna müstehak idim azizim! Meyüs bıraktığım bu kadar kalbin feryatları, bu kadar kadınların gözyaşları sanki... Ah evet, sanki...” (7)

Meliha’ya olan aşkını romantik ve dramatik bir üslupla dile getiren, aşk acısıyla kıvranan Necdet Feridun’a ilk başta kimse inanmaz. Arkadaşı, bu aşk hikâyesinin de tıpkı öteki uydurmalar gibi sadece abartılı bir macera olduğunu düşünür. Fakat Necdet Feridun’un yaşadıklarını anlatırken ki hâli, tavrı, hatta ağlaması işin ciddiyetini değiştirir. Peki nedir bu narsist, ego dolu, gönül eğlendiren Necdet’i kör kütük âşık eden, değiştiren?

Feridun Necdet’in aşkı ilk görüşten doğan bir aşk değildir. Hatta köşke taşındığı ilk günler, büyük bir aşktansa yaz boyu gönül eğlendirecek yeni maceralar arayışındadır. Bunu açık açık kendi de itiraf eder. Meliha bahsi ise ilk kez annesi ve kız kardeşi yoluyla açılır.

“-Bilsen Necdet, bir kızları var ki, melek!

-Bundan bana ne anneciğim?

-Hele piyanosu olmaz şey, şimdiye kadar bu derece güzel piyano işitmemiştim. Ya annesi, hele kendisi o kadar nazik ki... Fakat bilmem bunları ne için söylüyorsunuz; doğru, hakkın var. Sen yaşadığın müddetçe bekâr kalacaksın değil mi oğlum?” (9)

Sonsuza kadar “bekâr” kalacak gibi gözüken bohem bir aşk hayatı olan Necdet Feridun’un Meliha’dan ilk etkilenişi yukarıda bahsi geçen piyano ile olur. Meliha’nın ezgilerine hayran kalan Necdet’in merakı bu güzel kıza karşı git gide artar fakat yine ortada gerçek bir aşk yoktur. Necdet için, yazı eğlenceli geçirecek, sevda hikâyesi yaşatacak “mini mini bir melek” ten fazlası değildir Meliha. Necdet, Meliha’yı birebir görmese de anne ve kız kardeşinin anlatımlarından yola çıkarak hayalinde yeniden yaratır. Yaratmakla da kalmaz onu kendine “âdeta âşık olmuş” bir kız olarak görmeye başlar. Meliha cephesinden bir adım gelmediğini fark ettiğinde ise erkeklik egosu ve narsist kişiliği daha da ön plana çıkar.

“Bu derece zarif, bu kadar nazik, terbiyeli bir kızın benim gibi bir genci beğenmemesi kabil değildir. O halde beni gördükçe, sokakta, Fenerde tesadüf ettiği zamanlarda hiç tanıımıyormuş gibi soğuk, kayıtsız davranması, peçesini bile kaldırmıyarak o güzel yüzünü şöyle uzaktan görmekliğime olsun müsaade etmemesi neden? (12)

Necdet Feridun’un bir erkek olarak kendine güveni o kadar tamdır ki zihnindeki soruların cevabı asla ilgisizlik değildir. Ona göre, Meliha’nın kayıtsızlığın nedeni ancak ve ancak “erkeklere karşı zaaf eseri göstererek mağlup olduğunu anlatmamak için[dir]” (12) Şimdiye kadar peşinde koşan onlarca kadının nişanlılarını, kocalarını dahi bırakarak Necdet’le olmak istemelerinden yola çıkıldığında Necdet Feridun gibi bir erkeği reddedecek kadın yoktur.

Necdet Feridun, bir ay kadar Meliha’yı tedkik altın alır. Sabahları kalkar kalkmaz penceresinin önüne oturup pembe köşkü izlemeye başlar, akşam olduğunda yine pembe köşkten gelecek olan piyano seslerine kulağını kabartır. Velhasıl, Necdet’in gecesi gündüzü Meliha olur. Hatta Necdet, kalemden iki ay izin alıp tamamen odağını Meliha’ya çevirir. Meliha’yı incelemek, onu tanımak tek arzusu hâline gelse de hisleri bir aşktan ziyade takıntıyı andırır. Hatta kendisi dahi yaşadığı duygu yoğunluğunu sevda diye nitelendirmez, sadece bir “heves” olarak yorumlar. Fakat bu küçük adımlar aşka doğru ilerlemektedir. Necdet’in hislerine aşk tutkusunu verecek asıl unsur Meliha’nın kayıtsız tavrı olur. Meliha ile ilk karşılaşmalarında Necdet, onun meleklere yaraşır güzelliğinden büyülenir, Meliha’nın gözlerinin içine bakarak ona gülümser. Fakat Meliha’da ne bir karşılık ne bir utangaçlık vardır. Onun bu tepkisiz ifadesi Necdet’i hayrete düşürür. Necdet’in gözleri bir anda kararır ve Necdet oracıkta bayılır. Şimdiye kadar asla bir kadın tarafından reddedilmemiş, hatta ilk adımların hep kadınlar cihetinden geldiği, her daim arzulanan, tercih edilen bu adam, ilk kez böyle bir durumla karşı karşıyadır. Bu sarsıcı darbe Necdet’i yataklara düşürür. Fakat akıllı fikri hep Meliha’dadır. Kendisine yüz vermeyen kadınları nasıl “kusurlu” olarak görüyorsa Meliha’yı da “kibirli” (19) bulur. Kız kardeşinin Necdet’in sinirli tavırlarına binaen Meliha ile aralarında bir aşk olabileceğini düşünmesi ve ağabeyine Meliha’ya âşık olup olmadığını sorması Necdet’i çılgına çevirir.

“Artık o sırada ihtiyarım elimden gitmişti. Demek ki, hakaretle mukabele gören aşkı; yıkılan mahvolan perişan olan emellerim kızlara eğlence vesilesi oluyordu. Artık ne yaptığımı bilmiyordum. Sesim çıktığı kadar:

-Yıkıl karşımdan terbiyesiz! dedim. Benim gönlüm o kadar sefil midir ki sarı çiyanların istihzasına vesile olsun. Meliha ismini bundan böyle ağzına almayacaksın.” (13)

Necdet, kendisine yüz vermeyecek bir kadına âşık olacak kadar zaaflarına yenik düşen bir erkek olarak görülmek istemez. El âlemin diline maskara olmaktan korkar. Çünkü böyle bir durumda erkek hegemonyasını ve kadınlar üzerindeki tahakkümü kaybetmek kaçınılmazdır. Siniri de bundandır. Bu sırada kız kardeşi ile Meliha'nın ağabeyi Ferit Saffet Bey'in nikâh mevzuu gündeme gelir. Meliha'nın babası Necdet'i karşısına oturtup akrabalıktan söz ettiğinde Necdet hemen kendisine pay biçerek Meliha ile evlilik hayallerine başlasa da işin aslı başkadır. Meliha'nın babasının aklında oğlu ile birlikte kızının da evlendirmek vardır tabi ki fakat damat adayı Necdet Feridun değil, Necdet'in Mekteb-i Sultâni'den tanıdığı, altı sene beraber eğitim gördüğü yakın arkadaşı İbrahim Şemsi'dir. Meliha'nın babası Necdet'e danışarak İbrahim Şemsi için onay almak istediğinde Necdet, arkadaşının ne kadar dürüst, güvenilir, iyi ahlâklı bir adam olduğundan bahseder. Tercih edilenin kendisi değil de İbrahim Şemsi olduğunu daha sonra fark eden Necdet aslında bu evliliğin bir nev'i mimarı olur. Bir erkek olarak arzuladığı kadının en yakın arkadaşına yâr olacağını duymak, hatta bu ilişkinin kendi sözleri ile kurulduğunu bilmek Necdet'i duygusal krizlere sokar.

“Başım döndü, döndü. Gözlerim karardı, karardı. Ve o karartı arasında görüyordum: Meliha gelinlik beyaz saten elbisesile İbrahim Şemsi'nin koluna girmiş gidiyor; İbrahim Şemsi bütün ümitlerimi, bütün emellerimi, of; bütün saadetlerimi, bütün hayatımı almış götürüyordu.” (22)

Çok değil daha bir iki ay önce aşkı eğlenceli bir macera olarak gören Necdet Feridun, şimdi reddedilmelerin darbeleriyle ellerinden kayıp gidenlerin acısını çekmeye başlar. Tabii bedeni de bu sarsıntılara dayanamaz, Necdet sık sık bayılır ve yataklara düşer. Nikâh günü ise ister istemez etraftan söz olmaması adına kız kardeşinin ve aşkı Meliha'nın nikâhlarına katılır. İçinden aşkını haykırmak da gelse etrafa gülümsemeye çalışan Feridun Necdet, bu azaplı günü zar zor atlatıp, olaylardan uzaklaşmak adına doktor tavsiyesi ile Bursa'ya gider. Bursa'da kaplıcalarla, temiz havalarla şifa bulup iyileşmeyi ve tabi ki de aşk illetini yenmeyi ümit eder. Fakat Bursa istirahati fazla uzun süremez, çünkü akrabalık vasfindan dolayı düğüne iştirak etmeli, ne olursa olsun orada bulunmalıdır.

Feridun Necdet'in İstanbul'a dönüşüyle işler daha da karmaşık hâle gelir. Necdet, İbrahim Şemsi ve Meliha'ya hislerini fark ettirmeden onlarla beraber vakit geçirmeye çalışır. Erkek olsun kadın olsun her insan için zor bir sınavdır bu. Geceleri köşkte üçü beraber oturur, Meliha onlara piyano ve keman çalar, kitaplar okur. Feridun Necdet, bu sohbetler sırasında her ne kadar Meliha'dan uzaklaşmaya çalışsa da git gide samimiyetleri

artar. Meliha- Necdet ilişkisine ortam hazırlayan diğer bir unsur ise İbrahim Şemsi'nin mesleğinden doğan koşullardır. İbrahim Şemsi askerdir. Vazifesi gereğiyle sık sık Meliha'yı bırakarak başka yerlere gitmek zorunda kalır. Fakat karısının yalnızlık çekmesini istemediği için de onu dostu olarak gördüğü Necdet'e emanet eder. Meliha ise aşka, ilgiye düşkün bir kadın olarak kocasının ihmalleri karşısında Necdet'in ilgisine tepkisiz kalamaz.

“Meliha kendi kendini okşayan, meziyetleri, hevesleri, her şeyi İbrahim Şemsi'den daha ziyade bende buluyordu. Ben musikiye, şiire, güzelliğe, her güzel şeye tapıyordum. İbrahim Şemsi; o, bir asker... Huhu, kalbi bir askere lâyük emellerle, hislerle dolu.. Manevralarda muvaffak olmayı gönül avlamaktan pek kolay, lâkin şerefli buluyordu.” (31)

Necdet'in aşk acısıyla kıvranan bir erkek olduğu düşünüldüğünde Meliha'nın tavırlarından hoşnut olması beklenir. Fakat, Necdet bu yakınlaşmanın neticesinde meydana gelecek korkunç olayları düşündükçe kendini geri çeker. Necdet'in önünde çok büyük bir engel vardır; yazılı olmayan erkeklik kuralları... Erkeklerin hemcinsleri arasındaki ilişkileri düzene sokan bu yazısız kurallar gereğince, bir erkeğin arkadaşının sevgilisine, eşine yan gözle bakması asla kabul edilecek bir durum değildir. Erkek adamın böyle bir durumda nasıl davranacağı meselesi kültürel kodlarla öğretilmiş bir pratiktir. Erkeklik şerefine leke sürdürmemek adına yapılması gereken tek hamle vardır, o da söz konusu kadını bir nevi “kardeş”, “bacı” olarak kabul edip arzularından, aşktan vazgeçmek... Tam da böyle bir ahlâki çelişkinin içine düşen Necdet tehlikenin farkındadır. Belki İbrahim Şemsi, Necdet'i bu kadar yakın görmese, onu ailesinin içine alıp erkek kardeşliğine layık bulmasa işler çok daha farklı gelişecektir fakat İbrahim Şemsi'nin karsını Necdet'ten kıskanmaması, aksine Meliha'yı ona emanet etmesi bu yazılı olmayan kuralların uygulanma zorunluluğunu daha da artırır. Diğer bir yandansa Meliha'nın gitgide artan ilgisine kayıtsız kalmak, onu görmezden gelmek imkânsız gibidir. Meliha bu ilişkide güçlendikçe, Necdet kontrolünü iyice kaybeder, alınma kondurulan bir buseyle bile kendinden geçer.

“Biraz sonra da harareti dudakların alınma bir buse; ateşli, sevda saçan bir buse kondurmuş olduğunu duydum. Vücudum buz kesilmiş, tüylerim ürpermişti. Benim namusuma, vicdanıma o kadar emniyet göstermiş olan bir arkadaşın, bir kardeşin her şeyden kıymettar ismetine leke getirmek; aman Yarabbi! Gözlerim kararıştı.” (36)

Hem kendi erkekliğine hem de arkadaşının erkekliğine zarar vermekten çekinen Necdet Feridun için bir diğer büyük sorun ise Meliha'nın hamile olmasıdır. Gözleri önünde kurulan bu yuvanın hatta kurulmasında etkisi olan bu yuvanın yıkımı kabul

edilebilir bir şey değildir onun için. Necdet, İbrahim Şemsi, babalık duygusunu tadacak arkadaşının hayatını yıkmaktan, onu ömrü boyunca yaşayacağı bir ıztırâb altında bırakmaktan korkar. Yuvanın tehlikeye gireceğini hissettiği an tekrar onlardan uzaklaşmak, kaçmak ister ve Midilli'ye seyahat eder. Bu açıdan bakıldığında Necdet her ne kadar Meliha'dan kaçıyor gibiyse de aslında köşe bucak kaçtığı İbrahim Şemsi'dir, dolayısıyla da kendi vicdanıdır.

“Bir kere düşün! Namusunu, zevcesini bana emniyet eden İbrahim Şemsi'ye hiyanet etmek; evladına bir namus lekesi bırakmak... Hayır, hayır bu kabil değildi.. Zavallı İbrahim Şemsi iki üç ay sonra evlât babası olacak... Ah kadınlar, bu kadınlar...” (37)

Dost olarak gördüğü İbrahim Şemsi'nin yüzüne bakmaktan utanan Necdet'in uzaklaşmaları tehlikeli durumları ortadan kaldırmak niyetiyle de olsa işleri gittikçe tersine döndürür. Necdet kaçtıkça Meliha'nın aşkı daha da körüklenir. Meliha için artık tek arzu vardır; Necdet'le beraber olmak.. Midilli dönüşü Necdet, Meliha'yı hasta yatağında bulur. Meliha bile isteye çocuğunu düşürmüş, kendince Necdet ile beraberliğine ket vuracak engeli ortadan kaldırmak istemiştir. Aslında ahlâki yönü bir tarafa bırakıldığında Meliha'nın bu hareketi onu romandaki erkeklere kıyasla daha fâil, daha aktif bir role oturtur. Necdet'in aksine arzularına kavuşmak adına eylemlerde bulunan Meliha ilişkinin kontrolünü de eline almak, emelleri doğrultusunda hayatını yeniden kurmak ister. Necdet'i korkutan da Meliha'nın bu gözü kapalı cesareti ve “hırçınlığıdır”.

“Şimdi bir arada bulunmak mecburiyetinde kaldığımız zaman hararetli nazarlarile daimî surette beni kendimden geçirmek istiyor. İrademi, ihtiyarımı elimden almak azminde bulunuyor. Beni nüfuzu dairesine almak ve sonra da bütün emellerine oyuncak yapmak istiyor.” (41)

Erkeğin iradesini sarsan, onun hegemonyasını elinden almaya kalkan ve iktidarı ele geçiren kadın şüphesiz patriarkın düşmanıdır. Roman boyunca da Meliha, metnin kötü karakteri olarak şehvetten başka bir şeyi düşünemeyen sığ bir kadın olarak muhataba sunulmaya çalışılır. Meliha'nın ihtiraslı bir kadın oluşu masaya yatırılır ve ondaki bu temellük arzusu artıkça Necdet'in ihtiraslı duyguları aksine soğumaya başlar. Her ne kadar aşk Necdet ile Meliha arasında olsa da Necdet erkeklik kurallarına uymaya çalışan ve arzularına direnen bir erkek olarak tasvir edilir. Bu direnme, muhatabın Necdet'e karşı yapabileceği tüm suçlamaların önüne geçer.

Necdet, özellikle de sebep olduğunu düşündüğü çocuk düşürme olayı sonrası tamamen yıpranır, günden güne fenalaşır. Sinir hastalığı onu yataklara düşürür. Aşkı ile

ahlâkı arasında kalan, erkeklığe yaraşır şekilde adımlar atmaya çalışan Necdet'in sonu maalesef ki ölüm olur. Roman, bu noktadan sonra mektup tekniğı ile ilerler. Artık, muhataba Necdet'in neden intihar ettiğini, arkasında nasıl bir manzara bıraktığını aktaracak olan Necdet Feridun'un arkadaşıdır. Eline geçen mektupları tek tek okumaya başlayan bu arkadaş ile beraber muhatap da sırları öğrenmeye, Necdet Feridun'a acımaya, onu "zavallı" olarak görmeye başlar.

Mektup bir itiraf niteliğindedir. Necdet'in kimseye açmadığı sırlarını, içine düştüğü açmazları, aşkı, nefsi ve ahlâkı arasında kalışını ve onu intihara sürükleyen darbeleri bir bir anlatır. Meliha'nın şiddetli aşkı karşısında, kaçmaktan ve ezilmekten başka çaresi olmadığını açıkça ifade eder. Necdet, direnmiş fakat başarılı olamamıştır. Midilli seyahati sonrası Meliha'dan uzak kalmaya çalışsa da akrabalık ilişkileri dolayısıyla eniştesinin hasta kız kardeşini ziyaret etmek icap etmiştir. Çocuğunu kaybeden bir baba olarak İbrahim Şemsi acınacak bir hâdedir, Meliha'nın aklı ise hâlâ Necdet'te... Necdet'e ilan-ı aşk eden Meliha, artık onsuz yapamayacağını, tüm arzusunun ona kavuşmak olduğunu fakat bu kaçamaklarla kendisini harap ettiğini anlatarak Necdet'ten karşılık bekler. Feridun Necdet'in aklında, vicdanını kurcalayan iki büyük çelişki vardır. İbrahim Şemsi'ye karşı böyle bir vicdansızlığı yapmak bir yana Meliha'nın teklifini reddettiğinde Meliha'nın çıkaracağı rezaletler de onu ikilemde bırakır. Necdet için teklifi kabul etmek ayrı bir cinayet, etmemek ayrı bir cinayettir.

Feridun Necdet, yine ve yine Necdet Meliha'dan uzaklaşmak ondan ve onun sorunlu düşüncelerinden kaçmak ister, çareyi kız kardeşinin adalardaki köşküne gitmekte bulur. Fakat Meliha adım adım amacına doğru yürümektedir. Necdet'in arkasından o da ağabeyini ziyaret adı altında Adalar'a gelir. Necdet'in artık kaçacak yeri kalmamıştır. Meliha köşke geldiği andan itibaren "hırçnlıkları" ile Necdet'i sıkıştırmaya, onu avucunun içine almaya çalışır. Temellük arzusuyla yanıp tutuşan bu kadının son hamlesi ise şimşeklerin çaktığı bir gecede korku dolu gözler ve dekolte geceliğı ile Necdet'in odasına girmesi olur. Necdet, karşısındaki manzara karşısında son derece şaşkın ve iradesizdir. Damarlarına enjekte ettiği "mayi" nedeniyle de zihni gayet uyuşmuş, fikirleri bulanıklaşmıştır. Necdet'in kendi ifadeleriyle anlattığı o anlar, Necdet'in nasıl arzularına yenik düşeceğinin habercisidir.

"Üzerinde yine beyaz müslinden dekolte bir gecelik vardı. Omuzları üzerine geniş, beyaz ipekli bir matine atılmıştı. Saçlar gelişi güzel bırakılmıştı. Acaba bu da mı hayal idi. Hayır, bu, bir hakikat idi. [...] Ben şiddetli bir helecane içinde kalmıştım. Şimdi korkuyu, ümidi, sevinci, kederi birbirine karıştıran bir sevda hissi kalbimi helecane getiriyor, bütün vücudumu titretiyordu. Yine bir şimşek

ziyası ortalığı aydınlattı. Meliha elleriyle yüzünü kapadı. Matinesi omuzlarından sıyrılarak ayaklarının ucuna düştü.” (101)

Meliha ile Necdet’in o gece beraber oluşu, Necdet’in ifadesiyle bir “cinayet uçurumu” (105) dur. Necdet aylar boyu direndiği, karşı koymaya çalıştığı tehlikenin tam ortasına düşmüş, bir erkek olarak şerefini lekelemekle kalmamış, tüm iradesini de kaybetmiştir. Sabah uyanır uyanmaz İbrahim Şemsi’nin köşke gelmesiyle Necdet onun yüzüne bakacak gücü kendinde bulamaz ve apar topar annesinin yanına döner. Kendisini bir “câni” olarak nitelendirdiği mektubunda o gece sonrası birçok kez ağladığını da itiraf eden Necdet Feridun, vicdan muhasebesi ile baş başa kalır. Necdet’i zavallılığa yani intihara götürecek en büyük nedenlerden biridir bu vicdan meselesi... Karısını emanet edecek kadar ona güven duyan arkadaşının karısı ile beraber olmak Necdet’in erkeklik anlayışına çok ağır gelir. Zaten hastalıklar nedeniyle güçsüz düşmüş olan vücudu bu ağırlık altında daha da ezilir ve Necdet yine yataklara düşer. Günler sonra uyandığında ise başında Müzehher vardır.

Meliha ile yaşadığı son gecenin ıstırabı ile kıvranan Necdet’in uğraşması gereken bir başka sorundur Müzehher. Küçüklüğünden beri Necdet’e karşı duygular besleyen bu kızın tek ümidi Necdet’le olabilmektir. Hatta Necdet’in annesi durumun farkına varıp oğlunu evlenmeye ikna etmek ister. Her ne kadar romanın başında kayıtsız yaşamayı seven, gönül eğlendiren Necdet’ten artık eser kalmadıysa Necdet başlarda bu evliliğe sıcak bakamaz. Aklında, kalbinde, “damarlarında” Meliha aşkı vardır. Fakat Meliha’yı kendinden uzak tutmakla onu yavaş yavaş öldürdüğünün farkına varamayan Necdet, Müzehher için aynı hataya düşmez ve onun son ümitlerini kırıp, ikinci bir cinayetin ağırlığı altında ezilmekten kaçınır. İster istemez Meliha’nın da onayını alan Necdet, Müzehher ile evlenmeye karar verir. Fakat, Müzehher bu ikili arasında yaşananları anlayınca sessiz sedasız aralarından çekilir ve bu durum Müzehher’in de sonu olur. Yasak aşkın ortasına düşen bu kızcağız, çok geçmeden vefat eder.

“Validem yanıma yaklaştı. Beni kolları içine alarak kalbinin üzerinde sıktı. Kesik, titrek bir sesle:- İnsafsız! Dedi; kızı öldürdün! Nihayet öldürdün! Artık sabredemedim. Sinirlerim boşanmıştı. Hüngür hüngür ağlıyordum. Küçük bir çocuk gibi ağlıyordum. Müzehher’i ben mi öldürmüştüm.” (138)

Erkekliğe yaraşmayacak bir hareketle İbrahim Şemsi’ye ihanetinin ardından masum bir kızın ölümüne sebep olan Necdet Feridun’un artık dayanacak gücü kalmamıştır. Aşk oyunları çeviren çapkın erkekten, aşk altında ezilen çaresiz bir erkeğe

dönüşen Necdet'i intihara götüren ise Meliha'nın Necdet'ten hamile kaldığını açıklayıp eğer ki Necdet kendisi ile birlikte olmazsa her şeyi itiraf edeceğini söylemesi olur.

“Bu çılgın kız kat'i kararını vermişti. Güle güle hiç çekinmeyerek kocasına her şeyi itiraf edecekti. O zaman... İbrahim Şemsi, bu mert, vicdanlı çocuk bu darbeye tahammül edemiyerek onu bırakacak, sonra da görünmez bir yere, alaycı nazarların kendisine yetişemeyeceği uzak bir mahalle gidecek, çekilecekti. Ve hatıra, hayale sığmayacak ıstıraplar, teessürler içinde mahvolup gidecekti. Buna da ben sebep olacaktım öyle mi?” (144)

Artık bir zavallının daha hakkına girmeyi göze alamayan Necdet, günler boyu Meliha'nın tehdidini düşünür, işin içinden çıkamaz. Çünkü verilen kararlar sadece Meliha ve Necdet'i değil hem İbrahim Şemsi'yi hem onların kardeşlerini hem doğmamış bir çocuğu kısacası tüm hayatlarını etkileyecektir.

Karşısına çıkan her büyük sarsıntıda çareyi Meliha'dan uzaklaşıp ondan kaçmakta bulan Necdet'in son hamlesi de yine aynıdır. Fakat bu defa kaçıp gideceği yer Bursa, Midilli veya Adalar değildir, ölümdür. Necdet, Meliha'nın teklifini kabul etse vebalini aldığı insanların ahlardan yaşayamayacak, reddetse ortaya çıkan rezillikler içinde boğulup gidecektir. Artık Necdet için, nefes alıp verdiği hayatta bir çözüm yoktur. Çözüm ölümdedir. Bu kararı verebilmek dahi aylardır vicdan azabı çeken Necdet'in kurtuluşu olur. İstiraplarından kurtulan Necdet, akşam Meliha'dan da ölüm marşını çalmasını rica eder. Âşık olduğu kadının kendi sonunu getirdiğinin farkında olarak Meliha'nın piyano tuşlarına değen parmaklarını son kez izler. Ardından odasına çekilerek itiraf mektuplarını yazar ve hayatına son verir.

Son derece egolu, narsist, kadınları bir aşk macerasından, bir gönül eğlencesinden fazlası olarak görmeyen, evlilikten köşe bucak kaçıp kayıtsız yaşamayı arzulayan, her kadını kendine âşık sanıp sonra da onları “budala” olarak nitelendirecek kadar problemlili bir bakış açısına sahip olan Feridun Necdet'in erkeklik sınavı olur Meliha. Kendisine yüz vermedi diye bir heves uğruna peşine düştüğü kadının ağına kendisi takılır. Tehlikeden kaçmaya çalışıp, arzularına karşı dirense de olayların gidişatı, akrabalık ilişkileri bu aşkı daha da körükler. Bu kadarı yetmezmiş gibi bir de erkeklik ilişkilerinin düzenleyicisi olan kuralların tamamen zıttında davranarak kendisine emanet edilen kadınla birlikte olan Necdet, aşktan ezilen çaresiz bir erkeğe dönüşür ve sadece erkekliğini kaybetmekle kalmaz, tüm hayatını kaybeder. Doğumu çok zor gerçekleşen Meliha ise çocuğunu doğurur doğurmaz vefat eder. Doğan çocuk ise kaşıyla gözüyle Necdet Feridun'un tıpatıp aynısı olup İbrahim Şemsi ve Necdet'in annesi tarafından büyütülür. Yasak aşkın failleri Meliha ve Necdet'in ve bu aşkın ortasında sessizce yok olan Müzehher'in kaderleri ortak

olduğu gibi, mezarları da yan yana sıralanır. Romanın son sahnesinde İbrahim Şemsi'nin yaşanan her şeyden habersiz kendi çocuğu sandığı Fikret'in elinden tutarak onu kabristana götürmesi Necdet'in mezarında dahi vicdan azabı çekeceğinin göstergesi gibidir.

4. II. Meşrutiyet Dönemi Roman ve Hikâyesinde Erkeklikler

4.1. Ömer Seyfettin: Milliyetçilik ve Erkeklik Kurguları

1908-1918 arasındaki süreç dünya sahnesinde artık çok uluslu imparatorlukların yıkıldığı bir zaman dilimine doğru evrilirken, Osmanlı kendi içinde Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte Osmanlıcılık, İslamcılık, Türkçülük, Batıcılık gibi kavramlarla imparatorluğu kurtarmaya çalışmaktaydı. Peki bu noktada milliyetçiliğin, ulusların doğuşu nasıl bir yol izledi? Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler (Imagined Communities)* adlı kitabında, kurgulanmış ve kolektif olarak zihinlerde, söylemde ve dilde tezahür eden, bu sayede toplumsal ve tarihsel bir gerçeklik kazanan ulusların aslında zihinsel bir tasarım olduğunu ifade eder. Ulus, “hayal edilmiştir, çünkü en küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında hiçbir şey işitmeyecektir; ama yine de her birinin zihninde toplumlarının hayali yaşamaya devam eder.”²⁰¹ Anderson'un *print capitalism* adını verdiği dönem ise bu muhayyel ulus fikrinin bireylerin zihnine yerleşmesini sağlayan araçlardan biri olup milliyetçilik ve edebiyat metinleri arasındaki ilişkiyi kurar. Anderson, matbaanın yaygınlaşması ve eş zamanlı olarak gelişen kapitalizmin baş göstermesi sonucu aynı şeyleri okuyan, aynı şeyleri düşünen insanların var olmaya başladığını vurgular.²⁰²

Erol Köroğlu ise edebiyat metinleri üzerinden “Propagandadan Millî Kimlik İnşası” na giden yolu incelediği çalışmasında, milliyetçiliğin doğuşunu Miraslov Hroch'un yaklaşımına göre alır. Buna göre, Osmanlı'da 1908 öncesi etnik grubun dilsel, kültürel, toplumsal ve bazen tarihsel özelliklerinin bilimsel olarak araştırılması ve bunlara yönelik bir bilincin yayılması söz konusuysen 1908-1923 arası yeni bir eylemci biçimi artık gündeme getirir. Bu yeni eylemciler, millî kimliğin oluşturulmasında üç unsuru temel alırlar. Millî kültür malzemesi, vatanseverlik ajitasyonu ve ulus oluşumu... Erol Köroğlu, bu süreç içinde vatanseverlik propagandası yapılırken bir taraftan da bunu

²⁰¹ Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, çev. İskender Savaşır, Metis Yayınları, 8. Baskı, İstanbul 2015, s. 20.

²⁰² A.g.e., s. 52-62

destekleyerek kültürel materyaller üretildiğini ve 1908-1918'in savaşlar, isyanlar, darbeler, siyasal ve ekonomik karışıklıklarla ilerleyen ortamında uygulanan “vatanseverlik ajitasyonu” ile ve buna yanıt veren bir literatürün mümkün olduğunu ifade eder.²⁰³ Söz konusu dönemin edebi malzemeleri aslında milli duyguları uyandırmaya çalışmaktan çok bir duyguyu, milliyetçiliği inşa etmektedirler. Tıpkı toplumsal cinsiyet gibi adım adım inşa edilen bir kimlik prototipi vardır. Bu bağlamda hem Anderson 'ın sözünü ettiği muhayyel ulusun inşası ve edebi ürünlerin milliyetçilik ilişkisi hem de Köroğlu'nun bahsettiği vatanseverlik kavramı, bir noktada bizi Ömer Seyfettin'in eserlerine de götürmektedir. Ömer Seyfettin geç Osmanlı dönemi milliyetçiliğinin şüphesiz ki akla gelen ilk isimlerindendir. 1911 Genç Kalemler Dergisindeki “Yeni Lisan” makalesi ile ortak bir dilin varlığını vurgulayan Ömer Seyfettin, hikâyeleri ile de önemli bir görev üstlenir.

Asker babanın asker oğlu olan millî edebiyatçı Ömer Seyfettin'in millilik duygusunu körüklediği, Türklük idealini destansı biçimde anlattığı hikâyeleri, 1912-1913 Balkan Savaşları, Çanakkale Muharebesi ve I. Dünya savaşının ortaya çıkardığı siyasal ve ekonomik atmosfer ile birlikte okunmaya müsait olup milliyetçiliğin erkeklik üzerindeki tesirini açıkça göstermekte ve kurgulanan yeni bir erkek modelini muhabata sunmaktadır. Milliyetçilik ve erkeklik mekanizmaları benzer ve birbirini karşılıklı olarak besleyen süreçlerdir. Bu nedenle de milliyetçilik her ne kadar kadınları ilgilendirse de ki Ziya Gökalp'ın *Kızıl Elma* ve Halide Edib'in *Yeni Turan*'ı bu minvalde okunabilir. eril bir sahadır. Anderson'ın “hayali cemaat” ini oluşturacak bireyler erkeklerdir. “Milliyetçi söylemin kendisi de, özellikle millî bilincin yeni/ yeniden uyandığı dönemlerde, toplumsal cinsiyet ve cinsellik söylemlerinin inşasında bir tahakküm mekanizması hâline gelir, bu yönüyle milliyetçi söylem millet için makbul “erkeklik” ve “kadınlık” hâllerini ve bu hâllere uygun ahlâk ve görgü kurallarını, davranış kalıplarını, cinsellik biçimlerini belirlemektedir.”²⁰⁴ Bu bilgiler ışığında Ömer Seyfettin'in tarafımızdan seçilen hikâyeleri incelenecek ve erkekliği inşa eden sürecin milliyetçilikle beraber nasıl yeni bir yola girip ortaya yeni bir erkeklik kurgusu çıkaracağı üzerinde durulacaktır.

²⁰³ Erol Köroğlu, *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı 1914-1918 Propagandanan Millî Kimlik İnşasına, İletişim Yayınları*, 3. Baskı, İstanbul 2016, s. 98-105.

²⁰⁴ Murat Gür, *Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik (1908-1923)*, Kesit Yayınları, İstanbul 2019, s. 33.

“Beyaz Lale”: Türk Erkeğini Psikolojik Olarak Savaşa Hazırlama Projesi

Ömer Seyfettin’in “Beyaz Lale”²⁰⁵ adlı hikâyesi, milliyetçi erkeklik söyleminin kurgulanışı ile diğer metinlerden ayrı bir konumda durmaktadır. Çalışmada da incelenen birçok eserde görüldüğü üzere erkeklik dinamiklerini yeniden kurgulamak isteyen yazarlar, genelde ya erkek baş kahramanının hegemonik yönlerini parlatarak onu idealize etmiş, örnek olarak göstermiş, ya da güçsüz yönleri ile çizdiği erkek karakterini ötekileştirerek metnin kaybedeni hâline getirmiştir. Ömer Seyfettin ise bu hikâyesinde daha farklı bir temel üzerinden ilerlemiştir. Hikâyede baş kahraman protagonist bir erkek karakterdir, yani kötüdür. Bu yöntem sayesinde, metnin sonunda erkek okuyucu kendini baş karakterle özdeşleştirmekten ziyade bu karakterden tahrik olacak, onu kendi ezeli düşmanı olarak görecektir ve milliyetçiliğin arzuladığı erkeğe dönüşecektir.

Hikâye, 27 Temmuz 1914’te Donanma dergisinde tefrika edilmiştir. I. Dünya Savaşı sıralarında henüz Türkiye’de savaş başlamamışken kaleme alınmış olan hikâyenin geçtiği yıl ise 1912 yani Balkan Savaşı’dır. Balkan Savaşının üzerinden iki yıl geçtikten sonra bu mezalimin acılarını anlatan bir hikâye kaleme alması bize yazarın kafasının hâlâ Balkan Savaşı’nın acılarıyla dolu olduğunu gösterir. Bir başka noktadan baktığımızda ise İttihatçılar Osmanlı’yı savaşa sokmak istediğinden bu hikâye de Türk milliyetçiliği dahilinde eril muhatapı milli duygularla tahrik ederek onları savaşa hazırlama projesi olarak okunabilir. Hikâyede okuru karşılayan ilk şey “vatanî hikâye” (9) şeklindeki bir tür ibaresi olup okuru zihinsel olarak hazırlama, anlatacağı söylemin içine çekme için ilk basamaktır. Hikâyenin muhatapı da açıkça belirtilmiş olup seslenen kitle “Bedbaht Rumeli Müslümanları”dır. Metin incelemesine geçmeden önce metin üstü unsurlardan bahsetmemiz gereken bir diğer nokta ise Hülya Argunşah’ın dipnotta belirttiği takdim mevzuudur.

“Memulün fevkinde bir rağbet-i hamiyetkârîye mazhar olan mecmua, bu nüsha ile kârilerine, millî-vatani hikâyeleri, milliyetperestane içtihadı ile pek maruf olan Ömer Seyfettin Bey biraderimizin uzun, zavallı Rumeli’nin sernüvist-i siyahından pek acıklı bir sahifesini musavver bir hikâyesini takdir ediyor. Merakla, heyecanla, nihayet gözyaşlarıyla okuyacağımıza eminiz.” (9)

Hikâye görüldüğü üzere Donanma dergisinde “millî”, “vatanî”, “milliyetperestane” kelimeleri ve gözyaşı vurgusu ile Köroğlu’nun sözünü ettiği “vatansever ajitasyon” söylemiyle yoğrularak erkek okuyucularına takdim edilmiştir.

²⁰⁵ Ömer Seyfettin, “Beyaz Lale”, *Ömer Seyfettin Hikâyeler 2*, hzl. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2014, s. 9. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

Daha başından bu tür bilinçlice kurgulanmış teknikler sayesinde muhatabın dönüşümünün amaçlandığı açıktır.

“Beyaz Lale”, Balkan Savaşlarından sonra Serez’de yaşayan Türk halkının Bulgar komutan Radko tarafından acımasızca katledilmesini konu edinir. Hikâye, Serez’in çok kimlikli yapısından bahsetmeyle başlar. “Rum çocukları, bu müthiş afacanlar beşikten beri ruhlarına akıtılan Türk düşmanlığını meydana vurmak için tam fırsatı bulmuşlardı.” (9-10) ifadeleri ile milliyetçilik söyleminin daha ilk satırlardan vurgulandığı görülmektedir. Serez’in, Rum ve Bulgar olmayan kısmının yani Türklerin “derin bir sükût içinde uyuduğu” (10) belirtilerek anlatıcı bakışını Türklere çevirir ve Serez’in askerler çekildikten sonraki Rum-Bulgar çetelerinin saldırılarına maruz kalan hâlini anlatmaya başlar.

“Bütün perdeler inmişti. Kafeslerde heyecanlı gölgeler oynaşiyor, sararmış erkekler demirleri vurulmuş kapıların arkasında kalplerinin çarpıntısını dinler gibi, bütün gün, bütün gece pinekliyorlardı.” (10)

Buradaki erkek vurgusuna dikkat etmek gereklidir. Uykuya dalmış, kapılar ardına gizlenerek millî benlik fikrinden uzak yaşayan erkekler eleştirilmektedir. Bulgar çeteleri Türk köylerini yağmalayıp, erkek, kadın veya çocuk fark etmeden işkencelerle öldürürken, Türk erkeğinin “pineklemesi” kabul edilebilir değildir. Çünkü Ömer Seyfettin’in tahayyülündeki Türk erkeği, hegemonik erkeklikle örtüşen, her an uyanık, mücadeleci ve savaşa hazır olmalıdır. Amaç burada metnin yayınladığı 1912’lerde cephede aktif olarak süren savaşa dikkat çekmek ve erkeklerin bu zorlu mücadelede gerektiği kadar aktif olmadıklarını göstermektir. Gizlenmiş, bastırılmış, köşeye sıkıştırılmış Türk erkeğinin karşısında ise Binbaşı Radko Balkaneski karakteri vardır. Uzun boyu, “bir tunç heykel kadar güzel ve mütenasip vücudu”, Galatasaray Sultani’sini bitirmiş eğitilmiş hâli ve amacına adanmışlığı ile okuyucuda başlarda ideal bir erkek intibayı uyandırır da aslında bir ters köşe yaparak ideal erkeği göstermekten ziyade ötekinin kötülüğünü anlatarak okuru uyandırmayı hedefleyen bir metin vardır karşımızda.

Ötekinin yani Binbaşı Radko Balkaneski’nin en büyük ideali Büyük Bulgaristan İmparatorluğu’nu kurmaktır. Radko, savaştan sonra Serez’i yağmalamaya başlamış ve Türkleri katletmeye karar vermiştir. Bunun için etrafındaki tüm çete reislerini toplayarak planlarını adım adım anlatmaya başlar. Plana göre, kaçamayan, evlerinde mahsur kalan zengin Türkler toplanacak, işkence ile paralarına el konulacak, daha sonra fidye usulüncce bütün mülkleri Bulgar mekteplerine verilecek, hepsi vaftizlenip Hristiyan olduktan sonra

da öldürülecektir. Kimin ölüp kimin yaşayacağını kararı ise yine milli ideolojinin mekanizmaları ile verilir.

“Biz, büyük Bulgaristan için çalışıyoruz. Büyük Bulgaristan'ın içinde düşman kalmamalı. Altmış yaşını geçmiş erkeklerin, kırk beşini geçmiş kadınların çocukları olmaz. Onlar kum basmış tarlalara benzerler. İşte büyük Bulgaristan'a düşman yetiştirmeyecek olan böylelerini Hıristiyan yapıp bırakacağız. Sekiz yaşına kadar olan kızları Bulgaristan'a gönderip köylere, papazlara teslim edeceğiz. Hepsi Bulgar olacak. Düşünmek ister. Biz çocukları kesmeyeceğiz. Yarının büyük adamlarını keseceğiz Genç bir kadın, kanundan on beş tane düşman çıkarabilir. Bir genç kadını yahut bir kızı öldürmek on beş düşman birden öldürmek demektir. Eğer Türkler buralarını aldıkları vakit ihtiyaçlarının laflarını dinleyip hepimizi kesselerdi bugün bir Bulgaristan olacak mıydı? Biz böyle onları önümüze katıp kovalayabilecek miydik? Yanıldılar. Fırsat ellerindeyken kadınlarımızı, çocuklarımızı kesmediler. Kesilmeyen Bulgarlar çiftleşe çiftleşe çoğaldılar, kuvvetlendiler. Merhametli, yani zayıf hâkimlerinin altından kalktılar. İşte şimdi de tepesine bindiler.” (15)

Burada odaklanması gereken milliyetçi politikanın aile kurumuna el atışıdır. Propagandist bir söylem içinde millilik şuurunun zaruriliğini vurgulayan, milliyetin önemini anlatan Radko, sosyal darwinist bir bakış açısıyla toplum mühendisliği yapmaktadır. Güçlü olanın hayatta kaldığı zayıf olanın elendiği bir sistemin gerçekçiliğini ötekinin ağzından okurun yüzüne çarpar. Tabii bu durum bir yandan da eril muhatabın Türklük damarına basmaktadır.

“Sonra Türklere bakınız. Bu heriflerin aptallıkları o derecededir ki, yalnız etnografyanın esaslarını kabul etmemekle kalmazlar, dünyada “kavmiyet, milliyet” gibi bir şey olduğuna da inanmazlar. Kendilerinin milliyetçilerini bile şiddetle inkâr ederler. Tarihleri, Cengiz gibi, Hülâgu gibi en büyük imparatorlarına küfürlerle doludur. Bu milliyetsizlik yüzünden edebiyatsız, sanatsız, medeniyetsiz, kuvvetsiz, ailesiz, ananesiz kalan Türkler, tabii en basit hakikatlere de akıl erdiremiyorlardı. Nasılsa ellerine geçirdikleri yerlerdeki kavimleri temizlemediler. Onları yutmadılar. Türk yapmadılar [...]Asırlarca evvel yaptıkları budalalıkların cezasını bugün görmeye başlayan bu sersem Türklerin hali, işte bize bir derstir.” (16-17)

Bu ifadelerle, Osmanlılık düşüncesinin savunduğu kozmopolit bir Osmanlı kimliği Radko'nun ağzından çürütülür. Türk erkeği, hegemonik erkekliğin şiddet söylemi ve iktidar problemi üzerinden eleştirilir, milliyetsiz addedilir. Türk erkeklerinin eline fırsat geçtiğinde öteki üzerinde tahakküm kuramaması Bulgar milliyetçilerinin ibret alması gereken bir derstir. Bu noktada aslında Radko'nun düşüncelerinin, milliyetçiliğin temelleri olduğunu ve yazarın Türk erkeğini böyle bir bilince sokmak istediği düşüncesi de ortaya çıkabilir. Türklerin hatalarından ders alması gereken sadece Bulgar milliyetçileri değildir. Türk erkekleri de kendi geçmişlerinden ibret almalı ve ona göre davranmalıdır. Çünkü erkeklik, muktedir olmaktır ve bu hikâyede Türk erkeği öteki erkekliğin altında yani düşmanın hegemonyası altında ezilmiştir. Gittikçe milli duyguları ile tahrik edilen erkek okuyucunun tepkisini bir sonraki seviyeye çıkaracak olay ise namus meselesidir. Yazar, erkeklik dinamizmini namus üzerinden kurarak erkek

okuyucuyu metne gark edecek güzeller güzeli Türk kızı Beyaz Lale'nin hikâyesini merkeze koyar. Hikâyede, Binbaşı Radko, öncelikle şehir merkezinde büyük bir fırın yaktırıp tüm Türk kadınlarını bu fırının etrafında toplar. Onlara soyunmalarını emreder. Soyunmayı reddeden kadının bebeğini ise acımasızca fırına atar. Yavrusunun ölümünü izleyen anne dehşete kapılır fakat onun da sonu alevlerin içidir. Bulgar komitacılarının diğer kadınlara yaptıkları işkenceler ve cinsel sadizm de en ince ayrıntısına kadar anlatılır. “Canlı çukur” adını verdikleri vahşi oyunla Türk kadınları öldürülür, ardından bu ölü bedenlere tecavüz edilir.

“Evvvela yere şişman bir kadın yatıyor, onun üzerine beğendikleri diğer ikinci bir güzel kadını arkası üstü çapraz uzatıyorlardı, bu kadını da ellerinden, ayaklarından birer kadına tutturuyorlardı. Sonra sıra kendisinin olan komita yaklaşıyor, çıplak ve fırlak kanun ta ortasına, göbeğin biraz aşağısına küçük kasaturayı saplıyor ve hemen çıkarıyordu. Soma koyu kırmızı bir kan fişkırın bu küçük deliğin üzerinde nefisini körletiyor, zavallı çırpman, haykıran kadının karnında, kanlı barsaklarının arasında, hayvanlığının en iğrenç, en pis ve çirkin ateşlerini söndürüyordu. Karınlarına delik açılan kadınlar hiç yaşamıyorlar, bir-iki saat içinde inleye inleye, kıvrana kıvrana ölüveriyorlardı.” (27)

Hegemonik erkekliğin başat mekanizmaları olan cinsellik ve şiddetin iç içe geçtiği ve son derece realist bir anlatımla ortaya konan bu sahne, okuyucunun erkeklik iktidarını ve gücünü sorgular. Bu, mücadeleden kaçan Türk erkeğine eğer hâlâ perdeler arkasına gizlenirse kadını koruyamayacağı ve böylelikle namusunun kirleneceği hakkında açık bir uyarıdır. Tahrik bu kadarla kalmaz, Radko'nun şehrin en güzel kızını bulup ona sahip olmak vardır. Hacı Hasan Efendi'nin güzel kızı Lale'nin ismini öğrenince de Hacı Hasan'ı işkenceye maruz bırakarak zorla mülklerine el koyar ve onun da fırında yakılmasını emreder. Sürekli tekrarlanan fırın sembolü, Radko'nun vahşi erkekliğini de okuyucunun gözüne sokmaktadır. Bu vahşi erkek, Lale'yi bulmak için Hacı Hasan'ın evine gider. Lale her ne kadar kapıyı açmak istemese de korka korka mecbur kalır. Radko, eve girdiği an Lale'ye saldırır, ona tecavüz etmeye çalışır. Lale ise tecavüze uğramaktansa ölmeyi yeğler ve Radko'nun bir anlık boşluğundan yararlanıp kendini pencereden atar. Bu intihar, malesef gözü dönmüş Radko'yu tecavüzden vazgeçirmez. Lale'nin ölü bedenine tecavüz edecek kadar cinselliği sorunlu, sapkın, sadist biridir Radko. Bahçeye inerek Lale'nin cansız bedenini yüklenir ve yatak odasına taşır.

“Bu paha biçilmez ölü daha sıcaktı. Soğumadan... Yıpranmamış aşkının, dokunulmamış kızlığının kim bilir ne kadar başka olan o müstesna lezzeti bir parça olsun tadılamaz mıydı? Düşünmedi. Çabucak soğuyacağından korkuyordu. Omuzlan berelenmiş, görünmez kanlarla pıhtılanmış saçları göğsüne ve memelerine dolaşmış narin cesedi, kucağına aldı. [...] Lâ'li'nin ölüsünü bir dakika evvel, sağ iken içinde çırpındığı, çarşafın buruşmuş yatağa uzattı. Artık bu gevşeyen nefis kollar karşı gelemiyor, artık gevşeyen deminki gibi sökölmez bir ısrar ile kilitlenemeyen bacaklar kendiliğinden açılıyordu. Radko, bu ölüye istediği vaziyeti verdi. Üstünde iğrenç arzusunun en karanlık, en pis, en

kirli ateşlerini tutuşturdu. Onun son kalan hararetlerini içti. Emdi. Isırdı. Hatta yemek istedi. Kanı çıkmayan yanaklarını dişleriyle kopardı. Kanmadı, doymadı, bıkmadı.” (41)

Ömer Seyfettin, Bulgar komitacılarının vahşi saldırılarını, Türk kadınlarına yapılan işkenceleri ve Radko 'nun Lale'ye tecavüzünü anlatırken, ayrıntı sayılabilecek oldukça gerçekçi bir anlatımı tercih eder. Yazarın tüm kötü gerçekliği ile anlattığı bu nekrofil içeren sahneler, okuyucunun duygularını sarsmak, onu milliyet fikriyle uyandırmak ve vatani uğruna gözünü kırpmadan savaşacak bir erkeğe dönüştürmek içindir. Kadın-vatan benzetmesi üzerinden ilerleyen bu sahne, kadın bedeninin milliyetçi söylem içinde vatan olarak kodlanması ile alakalıdır. Kadının vatan ile özdeşleştirilmesi vatan mevhumuna romantik bir milliyetçilik katar. Kadın için hissedilen duygular, ona sahip olma, onu koruma arzusu vatan fikrinde de aynıdır. Bu durum, erkeklerin vatani bir çeşit namus meselesi olarak kodlamalarına yol açar.

Metnin en başından Türk düşmanlığını merkeze alarak giriş yapan hikâye, adım adım okurun zihninde bir tehlike imajı yaratmış, bu imaj sayesinde de kadın, namus, vatan gibi kavramlarla hegemonik erkekliğin söylem alanlarını birleştirmiştir. Milliyetçi ideoloji ve toplumsal cinsiyet inşasının beraber ele alınması ulusun kurtuluşunun çaresi olmuştur. Nitekim, Birinci Dünya Savaşı ile birlikte savaşçılık bir erkeklik paradigması hâline gelmiş ve savaşa katılım erkekliğe davet olarak formülleşmiştir.²⁰⁶ Bu bağlamda metnin yazılış tarihini tekrar dikkate aldığımızda verilmek istenen mesaj açıktır. Erkeğin tahakküm alanı olan kadın-vatan, tehlike altındadır, erkeklik namusunu korumak için korkusuzca cepheye gidilmeli, omuz omuza çarpışılmalıdır ancak bu sayede erkeklik şerefi, namusu muhafaza edilmiş, vatan korunmuş olacaktır.

“Çanakkale’den Sonra”: Milli Bilinç İnşaasında Erkeğin Rolü

Milliyetçilik söyleminin temellerinin toplumsal cinsiyetle bağdaştırıldığı bir diğer Ömer Seyfettin hikâyesi ise “Çanakkale’den Sonra”²⁰⁷ dır. Ömer Seyfettin “Beyaz Lale” de Türk erkeğini savaşa hazırlamış ve onlara savaşa katılma çağrısında bulunmuştur. Bu hikâyede ise erkeklere milliyetçi aile bağlarına sarılarak savaş sonrası yaşanan travma ile başa çıkma ve yeniden hayata katılma çağrısı söz konusudur.

²⁰⁶ George L. Mosse, *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*, Oxford University Press, New York 1990, aktaran Nurseli Yeşim Sünbuloğlu, *Erkek Millet Asker Millet: Türkiye’de Militarizm, Milliyetçilik ve Erkek(lik)ler*, İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s. 14.

²⁰⁷ Ömer Seyfettin, “Çanakkale’den Sonra”, *Ömer Seyfettin Hikâyeler 2*, hzl. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2014, s. 90.

Hikâyenin kahramanı yaşı kırk beşi geçmiş, “meraklı” ve “deli” olarak tanınan hiç evlenmemiş bir erkektir. Yazlarını kırlarda, kışlarını ise Acıbadem’deki evinde geçirir. Hayatına meşguliyet katacak bir uğraşı veya tam zamanlı devam ettiği bir işi yoktur. Aslında iyi eğitim almış bu adam, istese çalışacak ve para kazanacak güçte olmasına rağmen böyle bir atılımda bulunmaz. Babasından kalan küçük bir mirasla temel ihtiyaçlarını karşılayarak sıradan bir hayat sürer. Evine gelen birkaç arkadaşı onu bu boş vermişliğinden kurtarmak, hayattan vazgeçmiş hâlini tersine çevirmek onu yaşama bağlamak için evlenmeye ikna etmek ister. Fakat o, evliliği düşünen, yuva kurup baba olmayı arzulayan bir erkek değildir. “Evlen, bu ümitsizlik senden geçer!” (90) diye tavsiyede bulunanlara “dünyaya bir esir getirmek cinayetini kabul etmem.” (90) diyerek cevap verir.

Metnin bir noktada evlilik, aile, çocuk gibi konulara odaklanması milliyetçilik ve erkeklik ilişkisini de doğuracaktır. Karakter, milletin içinde bulunduğu durum yüzünden hayattan ümidini kesmiş bir ümitsiz milliyetçidir. Milletin içinde bulunduğu sosyal durumunun farkında olmaması onu ümitsizliğe sürükler.

“Aceleyle lüzum yok. Mademki talihimiz böyle... Bir köşeye çekilip ölümü beklemeli... demişti. İşte, hep o ölümü bekliyordu! Zira kendisine “insan” nazarıyla bakmıyordu. İnsan olmak için mutlaka bir içtimaiyetin, bir milliyetin içinde bulunmak lazımdı... Düşünüyordu: Kendisinin bir milliyeti yoktu, bir içtimaiyeti yoktu. Yalnız, hararetini hissedemediği, lisanından ve duasından bir şey anlayamadığı müphem bir dini vardı. Mabedinde ulviyet duymuyor, önünde derin bir ezeliyet görmüyor, semasında ilahi bir mefkurenin nihayetsizliklerine dalamıyor, siyah toprağın üzerinde bir hayvan gibi, bir fert gibi kalyordu.” (91)

Okurun karşısında milli bir aidiyet hissinden yoksun, hissizleştiği dini ile kendini bir “hayvana” benzeten, hayattan soyutlanmış ve değersiz yaşamı ile ölümünü bekleyen bir erkek vardır. Toplumsal cinsiyet rollerince erkeklik beklentilerinin dışında kalmış bu erkeği yeniden normatif düzene sokacak işlev ise milliyetçiliktir. Bu bakımdan milliyetçilik ve aidiyet duygusu ilişkisine bakmak gereklidir. Benedict Anderson’ın bahsettiği üzere bahsettiği üzere ulus, birbirini hiç tanımamış kişilerin ortak bir paydası olarak tahayyül edilmiştir, zihinsel bir tasarımdır. En küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımaz, onlar hakkında pek bir şey işitmez fakat yine de her birinin zihninde toplumlarının hayali yaşamaya devam eder. Bunu sağlayan işte bu aidiyet mevzuudur.

Hikayedeki karakterin aidiyetsizlik hissi -dolaylı olarak bakıldığında anti milliyetçi bir bakış açısı da denebilir- eleştirilir ve milliyetçi ideoloji insan olmanın gerekliliği olarak öne sürülür. Eğer bir insanın milliyeti, dini yoksa o insan hayvanların

yaşantısından farksız, bilinçsiz, değersiz bir hayat sürmektedir. Bu şekilde yaşamın bir anlamı olmadığı vurgusu hikâye boyunca devam eder. Hikâyenin baş kişisi “milliyetiyle, diniyle, mabedinin ulviyetiyle, içtimaiyetinin ezileyetiyle, mefkûresinin nihayetsizliği ile bir insan, ahlâkî ve manevî bir insan olmak” ister. Fakat Rusların İstanbul’u işgali ve İngiliz, Fransızların Anadolu’yu yağmalayacağı düşüncesi onu tekrar bir ümitsizliğe sürükler. Milliyetsiz bir yaşam “hayvanlık” olarak görülürken, işgal altında yaşamak “esirlik” olarak anlatılır.

“-Ah esir sürüleri! diye homurdandı. Evet, bunların hepsi hayvandı. İnsan değildi. Eğer insan olsaydılar, bu kadar yakın ve muhakkak bir esirlik karşısında nasıl kayıtsız ve mes’ut eğlenebilirler, gezerler, tozarlar, gülüşürler, oynaşırlardı? Nasıl sevişirler, nasıl evlenirler, nasıl bir ocak dolusu çoluk çocuk yetiştirebilirlerdi? Haberleri yoktu. Felaketten, hiçbir şeyden haberleri yoktu.” (92)

Milli bilinçten uzak olmak ve bağımsızlık duygusunu tadamadan yaşamak insani değerlerden çok uzaktır. Karakterin özelinde, yazar milli bilinçten uzak, bağımsızlık mevhumunu kavrayamamış olanları eleştirir. Fakat kahramanın kendisinde de “-Uyanınız! Kendinizi biliniz. Hayvanlar gibi gayesiz, teşkilatsız, medeniyetsiz yaşamayınız. Bir millet olunuz...” (93) ifadelerini bağıra bağıra söyleme cesareti yoktur. Bu yüzden Meşrutiyetin ilanı ile kardeş sanılan düşmanların ülkeyi içten içe yiyip bitirmesine engel olacak bir kahraman arayışındadır, ama beklediği kahraman gelmez... Trablusgarp Savaşı, Balkan Muharebesi derken Rusların işgaliyle sonuçlanacağını sandığı Çanakkale kuşatması memleketi zorlu bir sürecin içine iter. Hikâyenin baş kişisi tüm ümitsizliği ile artık sonunu beklemektedir.

Bir erkek olarak etkileme alanı kalmamış, çaresizce sonunu bekleyen güçsüz bir erkek profili vardır metin boyunca. Bu erkeklik kurgusunu tersine döndürecek olay ise Çanakkale’nin geçilememesi olur. Milli değerlerinin yokluğundan kendini değersizleştirerek bir travma içinde sıkışıp kalan bu kişinin artık tutunacak bir dalı vardır: Çanakkale... Hayvan olarak gördüğü, esir olmakla değersizleştirdiği insanların ulus tahayyülü için omuz omuza vermesi, askerlerin cephedeki mücadelesi ona umut olur. Millet, içinde bulunduğu vahim durumun farkına varıp Çanakkale’de direnince kahraman da kendisine gelir, hayata döner. Bu açıdan bakıldığında hikâye bir çeşit diriliş hikâyesidir. “Onun ümitsizliği geçtikçe gözleri açılır, artık yaşayan, kendini duyan, mefkûresini bilen bir milletin içinde olduğunu görür.” (94) Çünkü artık zihinlerde tasarlanan ulusun üyelerini birbirine bağlayacak olan milli aidiyetlik duygusu Türk askerinin, Türk erkeğinin, Türk ailesinin de hissettiği bir norma dönüşür. Milli bilincin

uyanişı, milliyetçiliğin hız kazanması, erkekliği de doğrudan etkilediğinden hikâyenin baş kişisi artık erkek olmanın sorumluluklarını yüklenmeye hazırdır.

Metnin norm olarak kabul ettiği milli aidiyeti kazanmanın yolu evliliktir. Adeta milleti gibi yeniden doğarak evlenip çoluk çocuğa karışmak ister ki bu heteronormatif ulusal aile fikrinin temelidir. Hegemonik erkek evlenecek, çocuk yapacak, kendi milli aidiyetlerini, dini değerlerini, kültür ve ideolojisini yeni nesillere aktararak milliyetçiliğin devamını sağlayacak... İşte hikâyenin erkeği de artık bu göreve hazırdır. Baharın gelmesiyle beraber onun da dünyasına bahar gelir çünkü artık bir kız babasıdır. Adını “Mefkûre” koyduğu kızına öğreteceği idealler, vereceği nasihatler, aşılacağı aidiyetlikler vardır. Bu noktada gelecek neslin, ulusun da ümididir Mefkûre. Önceden savaşa gitmiş, kadını, vatanını kurtarmış erkek okurun da önünde yeni bir vazife vardır artık: Evlenip çoluk çocuğa karışıp, vatana milli bilince sahip hayırlı evlatlar yetiştirmek... O, kapıldığı ümitsizlik sonrası yeniden dirilişi ile evini, bahçesini düzenler. Hayatını düzenler. Evlenir ve bir kız çocuğu sahibi olur. Kızının hayata yeni açılmış masum gözlerine baktıkça “açık mavi bir ümit fecri” (96) görür. Bu ümit ışığı hem karakter hem de millet için umut olduğunun kanıtıdır. Ömer Seyfettin’in baba-kız ilişkisi üzerinden kurduğu umut sembolü, bir noktada akıllara otobiyografik unsurları da getirir. Ömer Seyfettin, hikâyedeki ümitsiz milliyetçi ile kendini özdeşleştirir ve doğan kızı Güner’in kendisine verdiği ümidi, bu kahramana yükler.

Sonuç olarak baktığımızda, Ömer Seyfettin’in incelenen iki hikâyesinde de erkeklik milliyetçilikle eşdeğer bir yolda inşa edilmiş, milli malzemenin edebi eserlerde yeniden üretilmesi ile yeni bir erkeklik kurgusu ortaya çıkarılmıştır. Erkeklik, “Beyaz Lale” hikâyesinde bir vatan tahayyülü ve namusu kurtarma amaçlı savaş çağrısı oluşturmak üzere kurgulanmışken, “Çanakkale’den Sonra”da ise savaşın yaralarını sarma, travma sonrası aidiyetlik hissini uyandırma ve milli bilincin devamını sağlama için kullanılmıştır.

“Ferman”, “Kütük”, “Vire”, “Teselli”, “Başını Vermeyen Şehit”, “Kızılma Neresi”, “Büyücü”, “Teke Tek”, “Topuz”, “Diyet” (Eski Kahramanlar): Mertlik Anlatıları Üzerinden Erkeklik İnşaası

Ömer Seyfettin, kimi hikâyelerinde Türk milliyetçiliğinin ilk evrelerindeki durumunu, Balkan mezalimini, savaş günlerini en gerçekçi ve en sert şekilde anlatıp

okuyucusunda milli bilinci uyandırmayı hedeflerken kimi hikâyelerinde ise Osmanlı'nın geçmişini esas alarak eril muhatabına örnek olacak “kahraman” erkekleri ele almıştır.1917-1918 yılları arasında *Yeni Mecmua*'da yayımlanan bu öyküleri Ömer Seyfettin, “Eski Kahramanlar” başlığı altında toplamış, bu öykülerle birlikte hitap ettiği okuyucusuna hegemonik erkeklik davranışlarını öğretmeyi, ideal erkek resmini geçmişten figürlerle vermeyi hedeflemiştir.

Mehmet Kaplan ise *Hikâye Tahlilleri* kitabında, “Başını Vermeyen Şehit” hikâyesini tahlil ederken, bu hikâyelerin onu okuyan cepheadeki askerler/subaylar üzerinde bir kahramanlık duygusu oluşturmak maksadıyla kaleme alındığını söyler²⁰⁸. Erol Köroğlu ise Ömer Seyfettin'in “Eski Kahramanlar” hikâyelerini şöyle değerlendirir.

“Bu dizi, tarihteki Türk kahramanlığını anlatır görünürken aslında günün gereksinimlerine dikkat çeker. Ömer Seyfettin, Osmanlı tarihinden yola çıkarak kendi çağına öneriler getirmekte, bireyleri millî bütünlüğü oluşturmaya ve ortak çıkarlar doğrultusunda yekvücut davranmaya teşvik etmektedir.”²⁰⁹

Ömer Seyfettin'in bu hikâyelerini “kahraman” başlığı ile takdim etmesi onun tezi ile de uyuşmaktadır. Kendisine ideal olarak sunulan bir erkeğin kahramanlık özelliklerini görüp onunla özdeşleşmek isteyecek erkek muhatabın metnin içine daha da çekilmesini sağlayan “kahraman” başlığı altında farklı farklı hikâyeler bulunmaktadır. Bunlar; “Ferman”, “Kütük”, “Vire”, “Teselli”, “Başını Vermeyen Şehit”, “Kızılelma Neresi”, “Büyücü”, “Teke tek”, “Topuz” ve “Diyet” olup millette, tarih vasıtasıyla kahramanlık duygusunu uyandırmayı isteyen Ömer Seyfettin için en iyi malzeme Osmanlı ve onun şaşaalı günleridir. Milli tarih aracılığı ile zihinlerde yeni bir ulus kurgusunu yaratmayı amaçlayan Ömer Seyfettin'in milletin birbirini tanımayan vatandaşları arasında duygusal bir bağın gerekliliğini görmesi, bizi bir noktada yine Benedict Anderson'un *Imagined Communities* teorisine götürmektedir. Bu hikâyeleri okuyan erkekler -ve buna kadınlar ve genç kızlar da dahildir- birbirlerini tanımayan üyeler olsalar da geçmişte yaşanan kahramanlıklardan feyz alarak ortak bir tarih paydası altında buluşacaktır. Böylelikle Türklük özelinde hem milli bilinç uyanmış olacak hem de geçmişinden gurur duymaya başlayan erkekler, “kahraman”, “asker”, “savaşçı” gibi kimliklere dönüşmek için çabalayacaklardır. Toplumsal cinsiyetin milliyetçilik ekseninde inşasını ele alırken, çalışmanın bu kısmında da hegemonik erkeklik vasıfları üzerinden “Eski Kahramanlar”

²⁰⁸ Mehmet Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, 22. Baskı, İstanbul 2016, s. 81.

²⁰⁹ Erol Köroğlu, *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı 1914-1918 Propagandanan Millî Kimlik İnşasına*, İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2016, s. 375-376.

adı altında toplanan hikâyeler ele alınacak, bu hikâyelerde ön plana çıkarılan parlatılan erkeklik vasıfları incelenecek ve muhatabın dönüşümü için hedeflenen yol çizilecektir.

“**Ferman**”²¹⁰ adlı hikâyede Tosun Bey tam bir kahraman erkek figürüdür. Anlatıcı, Tosun Bey’in kahramanlığını bedeni ile birleştirerek hegemonik erkeklik anlatılarında olduğu gibi fiziksel güç üzerinden erkeklik imajını kurar. Henüz yirmi beş yaşlarındaki bu genç delikanlı “gür siyah bıyıkları, şahin bakışlı iri ela gözleri, geniş ve kalın omuzları, levendane yürüyüşü” (99) ile herkesi kendine hayran bırakan biriyken güçlü erkek bedeninin savaççı özelliğine de dikkat çekilir.

“Muharebelerde ayrı ayrı yerlerinden şimdiye kadar otuz yara almış ve ne kadar general kafalarını mızrağa takarak paşalara hediye getirmişti... O, bütün ordu içinde rakipsiz bir cesaret, kahramanlık, çabukluk enmuzeci idi. İhtiyar Zal Mahmut’tan daha kuvvetli olduğunu herkes biliyordu. Kuş gibi uçar, yıldırım gibi seğirtir, arslan gibi atılır, kaplan gibi parçalardı. Sadrazam en tehlikeli işlere onu saldırır, büyük ve harikulade muvaffakiyetlerden sonra padişahın huzuruna sokar, ona iltifat ettirirdi. Kendilerinden başka yiğit olduğuna asla ihtimal görmeyen mağrur yeniçeriler bile önlerinden o geçerken kendilerini tutamazlar, galeyana gelirler: -Yaşa Tosun Bey! Seni hangi ana doğurdu! diye nara atarlardı.” (99)

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere Tosun Bey, cesaretli, korkusuz, yiğit bir erkek olarak tasvir edilir. Üstelik hegemonik erkeklik kurgusunun merkezinde yer alan sadece kadınlara değil, hemcinslere karşı da tahakküm kurma unsuru es geçilmez. Tosun Bey, yeniçerilerin dahi önlerinde eğildiği erkeklik hiyerarşisinde gayet üst konumlarda yer alan bir erkektir.

Hikâyede, Tosun Bey’in katıldığı bir sefer sırasında padişahın konaklayacağı otağ-ı hümayun kaybolmuş, padişah ise sadrazamın çadırında kalmaktadır. Otağ-ı hümayun padişahın nezdinde devletin kudretini gösterecek bir sembol olduğundan Tosun Bey, bu durumu ağır şekilde eleştirir ve daha otağ-ı hümayuna sahip çıkamayanların koca devleti nasıl idare edeceğini sorgular, onları ihmalkârlıkla suçlar. Kendi başına otağ-ı hümayunu aramayı kafasına koyar ve de bulur. Fakat takındığı bu tavır nedeniyle de devrin sadrazamı ile silahtarları Tosun Bey’in idamını isteyen bir ferman kaleme alırlar. Üstelik bu fermanı Niş Bey’ine teslim etmesi için Tosun Bey’e emanet ederler. Tosun Bey’in mertlik anlatısı da işte bu noktada ortaya çıkar.

Tosun Bey, fermanın kendi ölüm fermanı olduğunu anlayınca onun mertliğine ve sadakatine yaraşır surette devletin emrine uymayı bekler. Devlete olan bağlılığından asla ödün vermez. Eğer ölüm padişahın/devletin/vatanın uğruna geliyorsa, erkeklik ölümden

²¹⁰ Ömer Seyfettin, “Ferman”, *Ömer Seyfettin Hikâyeler 2*, hzl. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2014, s. 97.

kaçmayı değil, ölüme metanetle gitmeyi gerektirir. Lakin Tosun Bey'in idamını ifa edecek Niş Bey'i bu delikanlı kıymayı göze alamaz. Tosun Bey'in kahramanlıklarına dayanarak onun affını isteyeceğini söylese de Tosun Bey bunu gururuna yediremez ve ilk önce padişahın emrini yerine getirmesini yani canını almasını ardından affın söz konusu olabileceğini söyler. Anlatının bu kısmında Tosun Bey, bir "aslan" (109)a benzetilirken onun gücüne, heybetine ve gururuna atıf yapılır. Nitekim, ismi de güce, heybete atıf yapan bir nitelik olarak bilinçlice seçilmiştir. Bu "aslan" adam, padişahın emrine uymayıp kendisine acıyan Niş Bey'ine "padişahın emrini yapmayan asileri ben keserim!" (110) diyerek "kükreyince" ister istemez kaçınılmaz son gelir ve Tosun Bey'in başı vurulur. Genel olarak baktığımızda ise bu bir cezalandırma aksiyonundan çok karakteri kahramanlaştırma anlatısının devamı gibi olup sadakatinde kararlılık gösteren, yiğitliği ve cesareti ile ideal bir kahraman erkek kurgusu çizilmiştir.

"**Kütük**"²¹¹ adlı hikâyede de yine benzer erkeklik/kahramanlık vasıfları ön planda olmakla birlikte vurgu askeri zekâ üzerinedir. Hikâyede Arslan Bey, Şalgo Burcunu fethetmek için görevlendirilir. Kethüda ile sohbet ederlerken düşman askerinin komutanı Zondi'den övgü ile bahsedilir. Zondi, vire usulünü uygularken kuralları ihlâl etmeyen, elçilere zarar vermeyen, teslim olmayı kabul etmeyip direnen ve hakkıyla savaşan bir erkek profilinde anlatılırken aslında bu meziyetlerin hepsinin Türk askerlerinin tabiatında olduğu vurgulanarak Zondi'nin de Türk askerlere benzediği için övüldüğü göze çarpar. Hegemonik erkeklik elde sürekli tutulan bir hiyerarşik konum olmayıp o konuma en yakın olmak, tahakküm kurabilme manasına geldiği için Türk askerler hiyerarşik olarak hegemonik erkeklige en yakın olanlar olarak tasvir edilmiş, Zondi de Türk askerlerine benzediği oranda övülmüştür. Arslan Bey, karşısında zeki askerler, kahraman düşmanlar görmekten hoşlanan mert bir adamdır.

"Arslan Bey, düşmanın cesurunu, kahramanını, yılmazını severdi. Onca harp bir mertlik sanatıydı. Düşman ordusundan kaçıp kendisine iltica edenlere hiç aman vermez: 'Hain her yerde haindir diye' hemen boynunu vurdurdu." (137)

Nitekim, hikâyenin kahramanı Arslan Bey de askerlik nitelikleri parlatılan bir erkektir. Şalgo Burcu'nu fetih için yeterli miktarda donanım ve erzak olmadığı hâlde askerî stratejileri ve zekâsını kullanarak planlar yapan Arslan Bey, savaşın sadece güçle

²¹¹ Ömer Seyfettin, "Kütük", *Ömer Seyfettin Hikâyeler 2*, hzl. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2014), s. 134.

kazanılmayacağına göstergesi gibidir. Düşmanla karşılaştıklarında, Şalgo Burcu'nda hücum bekleyen yüzlerce asker, Arslan Bey'in planına uyarak sadece büyük bir gürültü, uğultu çıkarır; "heya, mola" nidaları, at kişnemelerine karışır. Havanın da sisli olmasından mütevellit ortalık bir kaos ortamına dönüşür. Sislerin geri çekildiği anda ise düşmanın karşısına koskocaman bir topla çıkan Arslan Bey, düşmanını teslim olmaya mecbur bırakır. Arslan Bey'in kazanmasındaki unsur ise askeri zekâsında saklıdır. O gece gündüz bir kütüğü budayıp, boyayarak ona devasa bir top şeklini vermiştir.

"Esirler topa ellerini sürdüler. Deliğini aradılar. Bulamayınca sarardılar. Sonra kızardılar. Birbirlerine bakıştılar. Öyle kaldılar. Kollarını çaprazlayarak yere bakan kale kumandanı titreyerek mırıldandı. Arslan Bey, tercümana baktı:

- Ne diyor?

- 'Bu mertlik değil...' diyor.

Ona sor ki: 'Henüz bir kere patlamayan bir toptan korkarak hemen teslim oluvermek mi mertliktir?'
“(144)

Anlatıcının erkeklik hususunda vurgulamak istediği mertlik yine bu hikâyede de karşımıza çıkar. Korkarak hareket edilen noktada tuzağa düşülmesi, canını vatan uğruna fedâ etmekten çekinilmesi, askerliğe yaraşacak, mertliğe sığacak bir davranış değildir. Arslan Bey örneği ile de hem zekâ hem mertlik unsuru muhataba bir ders olarak kurgulanmıştır.

Eski Kahramanları anlatan bir diğer hikâye “Vire”de²¹² de benzer bir durum söz konusudur. Barhan Bey, genç yaşına rağmen komutanlık rütbesine nail olmuş parlak bir asker adamıdır. Maneviyatı da oldukça kuvvetli olan Barhan Bey'in metin içinde sıklıkla “Allah Kerim...” sözünü tekrarlaması yazarın sadece Türklük bağlamında değil dini inanç hususunda da bir muhatabında dönüşümü hedeflediğini göstermektedir.

“Barhan Bey, pek çok düşünen, hiç faka basmayan akıllı cesurlardandı. Küçük, siyah gözleri daima karanlık bir inin derinliklerinden bakar gibi parlardı. (...) Barhan Bey'in kısa vücudu, yuvarlak omuzları üstünde, hattâ biraz sakil görünen kocaman bir başı vardı. Ağırlığından daima bir tarafa eğilmiş gibi duran bu başın sönmez bir ateş, sönmez bir zekâ alevi tutuşuyordu. İşte bu mukaddes alev, onu daha pek genç iken en namlı kumandanların sırasına yükseltti.” (147)

²¹² Ömer Seyfettin, “Vire”, *Ömer Seyfettin Hikâyeler 2*, hzl. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2014), s. 146.

“Ferman” hikâyesindeki Tosun Bey’e kıyasla fiziken güç unsurları eksik olarak tasvir edilen Barhan Bey’in sivri zekâsı o kadar iyi çalışmaktadır ki beden gücünün devreye giremeyeceği durumlarda üstünlük onda gibidir. Hikâyenin olay örgüsü de böyle bir süreçte ilerlemektedir. Düşman askeri tarafından kuşatılmış, kazanmaya pek de ihtimal verilmediği bir anda Barhan Bey, stratejik bir plan yapar. İşleyişe göre, düşmana vire yapacaklarını söyleyip ardından onları kalenin içinde muhasara etmeyi kafasına koyar. Fakat burada planın bir parçası olarak dahi olsa Türk askerinin vireye yanaşmayacağını düşündüğü kısımlar dikkat çekicidir. Türk askeri hegemonik bir yapının üyesi olup asla teslimiyete boyun eğen, pes eden bir algı ile eşleştirilemez. Bu nedenle hikâyede de Türk askerinin bu özelliği ön plana çıkarılır.

“ [Barhan Bey] Biliyordu ki, Türk askeri çok itaatlidir. Kumandanları ne söylerse hemen yaparlar. Fakat yalnız bir emre karşı itaat göstermezler. O da ‘teslim emri’dir. Türk, ölmeyi teslim olmağa tercih eder...” (150)

Böylelikle asker-erkeklik kurgusunda cesaret vurgusu yapılırken mücadelecilik olmanın önemi belirtilir. Plan beklenildiği gibi işler. Düşman askerleri vire yapılacağını düşünerek silahsız şekilde kalenin içine girerler. Üstelik düşman askerini yine kıvrak zekasını kullanarak köşeye sıkıştırır, barutun üzerine kömür tozu ekler, içme suyuna boya bulaştırır ve düşmanı korkutur.

Barhan Bey zor durumda dahi pes etmez, üstünlüğü ele alıp, ordusunu tekrar saldırıya geçirir ve kuşatma başarı ile tamamlanır. Hem “Kütük” hem de “Vire” hikâyesinin tarihteki figürlerden ilham alarak Türk erkeğini korkusuz asker imajına dönüştürmeyi hedeflediği açıktır.

“**Teselli**”²¹³ adlı hikâye ise ilk incelenen “Ferman” hikâyesi ile benzerlikler göstermektedir. Hikâyede, Paşa, Şah’ın oğlu Mirza İsmail ile mücadele etmektedir fakat yeneceğine kesin gözle bakarak padişahın gönderdiği askeri birliğin yardımına ihtiyaç duymayınca son gücüne kadar savaşsa da maalesef mağlup olur.

“Saatlerce dövüştü. Altında on iki at öldü. Cenk meydanında gece oluncaya kadar, tek başına kalıncaya kadar vuruştı. Fakat harp yalnız cesaret miydi? Asıl tedbir lazımdı. Tedbirli, büyük padişah serhadde o kadar asker tayin etmişken o bu hareketin hikmetini anlamamış, birçoğuna icazet vererek evlerine göndermiştir.” (179)

²¹³ Ömer Seyfettin, “Teselli”, *Ömer Seyfettin Hikâyeler 2*, hzl. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2014), s. 175.

Birçok canın kayıp verildiği bu mücadele sonrası ihmalkarlığı nedeniyle kendini suçlayan İskender Paşa, “affolunamaz” kabahatinin bedelini canı ile ödeyeceğini düşünür. Fakat okuyucunun karşısında ölümden korkup kaçan, iradesiz hareketler sergileyen, aciz bir erkek yoktur. İskender Paşa, askeri konularda bir hata yapmış olsa da bedelini mertçe ödemeye hazırdır. Kendini psikolojik olarak duruma hazırlayan İskender Paşa'nın idamı öncesi abdest alması, namazını kılarken, namazı bozulmadan idam edilmesini istemesi onun ölümden korkmadığını, ölümün manevi boyutu üzerinde odaklandığını açıkça gösterir. Böyle bir teslimiyet hâli içinde oturup idamını beklemeye başlar. Ancak sonuç beklediği gibi olmaz. Padişah'ın affına nail olan İskender Paşa, sayıca çok olan düşman karşısında verdiği zorlu mücadele dolayısı ile tebrik edilir. Kendisine ihsan edilen bu fırsat ile beraber hemen savaş meydanlarında kılıç sallamayı arzulamaya başlayan İskender Paşa, artık asker-erkek misyonuna devam edip “keskin kılıcı hak uğrunda, hakikat uğrunda sallayacaktı[r].” (183) Böylelikle, muhataba savaşın sadece güç işi olmadığı, tedbiri elden bırakmamak gerektiği hatırlatırken, mücadele ve cesaret vurgusu arka planda sürekli olarak tekrarlanmıştır.

Ömer Seyfettin'in “**Başını Vermeyen Şehit**”²¹⁴ hikâyesi ise Zigetvar Kalesi'nin fethi sırasında geçen bir kuşatmayı merkeze alır. Öyküde düşmanın Grişgal palangasını kuşatması ve Osmanlı'nın bu mücadele karşısında ortaya koyduğu kahramanlık anlatılmaktadır. “Kızılelma” ya giden yolda Zigetvar mücadelesi dini-fantastik öğelerle birleştirilerek muhatabın zihninde çarpıcı bir yer alması sağlanmıştır. Kuru Kadı, Deli Mehmet ve Deli Hüsrev, hikâyenin vatansever, cesur askerleridir. Kuru Kadı sert bir karakterde resmedilirken her an namaz kılıp, zikreden, geceleri hiç uyumayan bir adam olarak konumlandırılır. Mehmet ve Hüsrev'in deliliği ise savaş meydanındaki hâllerinden gelmektedir. Onlar, düşmanla savaşırken kazanmalarına yardım edecek doğüstü güçlerle donatılmışlardır:

“Serhat muharebelerinde, hayale sığmayacak yararlılarıyla masal kahramanları gibi inanılmaz şöhret kazanan bu iki deli, hiçbir nizam, hiçbir kayda, hiçbir zapt ve rapta girmeyen, dünya şerefinde gözleri olmayan Anadolu dervişlerindendi. Her zaferden sonra kumandanları onlara rütbe, hil'at, murassa kılıç gibi şeyler vermeğe kalkınca, gülerler: ‘İstemeyiz, fâni vücuda kefen gerektir. Hil'at nâdanları sevindirir...’ derler, Hak uğrundaki gayretlerine ücret, mükâfat, şâbâş kabul etmezlerdi. Harp onların bayramıydı. Tüfekler, oklar atılmaya ... toplar güremeye... kılıçlar kalkanlar şakırdamaya başladı mı hemen coşarlar, kendilerinden geçerler... naralar savurarak

²¹⁴ Ömer Seyfettin, “Başını Vermeyen Şehit”, *Ömer Seyfettin Hikâyeler 2*, hzl. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2014), s. 215.

düşman saflarına saldırırlar.. alevi gözlerle takip edilemeyen birer canlı yıldırım olup tutuşurlardı.”
(218-219)

Burada dikkati çekense Deli Mehmet ve Deli Hüsrev’in aşırılıklarının pozitif bir yönde ilerlettirilip hak uğruna savaşıma hâli üzerinden onurlandırılmasıdır. Savaş ortamı haricinde düşünülduğünde nizama uymayan, hiçbir kayda, zapt ve rapta girmeyen aşırılık hâli çok da tasvip edilen bir durum değilken savaş meydanındaki bu hâlleri birer cesaret timsaline dönüştür. Askerlik, erkeklik kurgularının merkezi gibidir. Hikâyenin yazılış tarihi 1917’lere denk geldiğine göre buradaki askerliği Osmanlı’nın 16.yy’ındaki yapılar üzerinden değil de 20.yy. başındaki ulus-devlet mekanizmalarına göre ala almak daha doğru olacaktır. Bu noktada askerî tahakkümü erkeğin aşırılıklarını düzene sokan bir sistem olarak da görmek mümkündür. Serpil Sancar, *Erkeklik İmkânsız İktidar* adlı kitabında “modern ulus-devletler söz konusu olduğunda esas olarak erkeklerin katıldığı bir meslek olarak askerlik erkeklerin topyekûn eğitimden geçirilerek “savaşı” yapıldığı; bu eğitimler aracılığıyla her türlü kadınsılığın egemen erkeklik değerlerinden dışlandığı; katı bir cinsiyet farkları/hiyerarşileri ile inşa edilen “kahraman erkekler” miti üzerine kurulu bir yapı”²¹⁵ olarak ifade etmiştir. Bu bağlamda Ömer Seyfettin’in eserlerinde korkak, pes eden, kaçan bir asker örneği görmek mümkün değildir. Onun yerine muhataba başat erkek karakterler, Deli Mehmet, Deli Hüsrev gibi hegemonik erkeklik ölçütlerini yerine getiren korkusuz, cesaretli ve iman gücüne sahip erkeklikler model olarak sunulmaktadır.

Toplumların her zaman bir savaşa hazır olması gerektiğinden askerlik, “cihat” ve “şehitlik” gibi kutsal ve dine ait kavramlarla örülmüştür. İslami değerlerle desteklenen milliyetçiliğin “hak uğruna” ibaresi ile birlikte okunması, Deli Mehmet ve Deli Hüsrev’in karşılık beklemeden savaşmalarını, ödül, mükafat kabul etmemelerini açıklar. Savaşı bir kaos ortamından ziyade bayram olarak gören Mehmet ve Hüsrev üzerinden muhataba askerliğin görevden ziyade gönül işi olduğunu, vatanperverlikle ilişkili olduğu hatırlatılmış, muhatabın da bu kahramanlardan etkilenerek kendi döneminin beklentilerini-I. Dünya savaşında korkusuzca cepheye gidip mükafat beklemeden hak uğruna savaşmak ve vatani kurtarmak gibi beklentileri- yerine getirmesi hedeflenmiştir. Hikâyede de Osmanlı askerleri muharebeye savaş nidaları atarak cesurca hazırlanırlar.

²¹⁵ Serpil Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar- Ailede Piyasada ve Sokakta Erkekler*, Metis Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2016, s. 154.

Deli Mehmet, savaştan önce dua etmek için ellerini kaldıran Kuru Kadı'nın karşısına dikilir, savaşmak için sabırsızlanır.

“Duâyı bırak, efendi -dedi-, gazâ duâdan efdaldir. Gel.. Lûtfet. Bize şu kapıyı aç. Kalbindeki korkuyu at. İşte hepimiz hazırız. Şu ayağımıza gelen gazâ fırsatını kaçırmayalım.” (220)

Bu ifadelerden sonra askerler de galeyana gelip “aç bize kapıyı” (220) diye bağırmaya başlarlar ki bu noktada Deli Mehmet'in ortak şuuru uyandırıcı bir etkisi olduğu, kitleleri yönlendirebilen hegemonik bir erkek kahraman olduğu açıktır. Sıra düşmanla göğüs göğüse çarpışmaya gelince savaş meydanında düşman askeri tarafından başı gövdesinden ayrılan Deli Mehmet'in tekrar ayağa kalkıp düşmanı öldürmesi ve başını ondan geri alması, militarize edilmiş erkeklik kurgusunun dini öğelerle kutsallaşmış hâlidir. Allah tarafından bahşedilen bu yetenekle başını vermeyen bir şehit olarak Deli Mehmet muhatabın rol modeline dönüşür. Kuru Kadı ise gördüklerine inanamaz. Gözleri önünde vuku bulan bu mucize karşısında donup kalır. Ancak Deli Hüsrev'in onu sarmasıyla kendine gelir ve “Allah Allah” diyerek savaşa devam eder. Cenk akşamın geç saatlerine değin durmaksızın sürer. Gece çökünce Kuru Kadı ve birkaç sipahi yaralıları taşırlar, şehit olan askerleri sayarlar. Şehit Deli Mehmet'in naaşını ise Kuru Kadı bulur. Şehit Deli Mehmet, “kesik başı koltuğunda uyur gibi, sakin” (223) şekilde yatmaktadır. Kuru Kadı, Mehmet'i olduğu yere gömdürür ve mezarı başında “Yasin” okur. İşte tam bu sırada Deli Mehmet'in mezarından yeşil nurlar ışımaya başlar.

“Kuru Kadı okurken, önündeki mezarın birden yeşil nurlarla tutuştuğunu gördü. Sesi kısıldı. Dudaklarını oynatamadı. Çeneleri kitlendi. Bu yeşil nurun içinde Deli Mehmet'in kanlı boynuna sarılmış beyaz kanatlı bir melaike hem onu nurdan elleriyle okşuyor, hem açık alnını öpüyordu. Bu sıcak, yeşil nur büyüdü. Taştı. Bütün âlem bu nurun içinde kaldı. Kuru Kadı'nın gözleri kamaştı. Ruhı yandı. Kendinden geçti.” (223-224)

Hikâye kahramanlık öğesini dini unsurlarla destekleyip fantastik bir boyuta taşıdıkça okurun etkilenmesi de aynı oranda artar. Muhatap metnin içine girer ve böylesine ruhani unsurlarla yüceltilmiş kahramanlığı kutsallaştırarak zihninde ideal erkeğin kahramanlık sürecini tamamlayarak “kahraman” olma yolunda arzuyla dolup taşar.

Kuru Kadı yaşadıkları sonrası kendine gelince bütün günlerini Deli Mehmet'in mezarı başında geçirmeye başlar. Mezara taş yontturur, ismini yazdırır, başına diktirir. Her vakit namazını burada icra eder. Herkes artık Kuru Kadı'nın aklını yitirdiğini, delirdiğini düşünür. Kuru Kadı ise artık yaşadıklarını içinde tutamaz, yaşadığı “bade”

içmiş de sarhoş olmuş hâli ile gördüğü harikayı herkese anlatır. Hatta bununla da yetinmez, Deli Mehmet'in harikasını zihinlere kazımak için bir destan dahi kaleme alır. Fakat bu deneyimini paylaştıkça tattığı ilahî zevkin tadı git gide tükenir. Kuru Kadı yeme içmeden kesilir. Deli Hüsrev bu durumun kaynağını keramet sırrını içinde tutamamasına bağlar ve bu keramete şahit olmayı “Şehitlik müjdesi!” (225) olarak yorumlar. Nitekim öyle de olur. Kuru Kadı'yı meczup hâli ile herkes unutup gitse de aradan geçen on iki sene sonrası Deli Hüsrev'in naaşı yanında “uzun boylu, ak saçlı, ak sakallı, yeşil cübbeli bir şehit” (226) bulunur. Kim olduğu hikâye karakterleri tarafından anlaşılmasa da muhatabın bu gizli şehit mezarının sahibini bildiği açıktır. Kuru Kadı, Deli Hüsrev'in dediği gibi şehitlik mertebesine erişmiş, bu kutsal görevi birebir yaşamıştır.

“**Kızılelma Neresi**”²¹⁶ adlı kısa hikâye ise asker-Türk mitinin hedeflediği yol üzerinden ilerler. Sultan Süleyman ordunun dilinden düşmeyen, her seferde heyecanla dile getirilen “Kızılelmaya...” naralarının mahiyetini çözmek için divan üyelerini, vezirlerini, bazı devlet adamları ve âlimleri etrafına toplar. Soru açıktır: “Kızılelma neresidir?” Tek tek herkese bu soruyu yönelten Sultan Süleyman, her seferinde farklı bir şehrin farklı bir ülkenin adını duyar. Kızılelma, kimine göre Roma, kimine göre Viyana kimine göre ise Hindistan'dır. Fikir birliğine varılmayınca ise ordunun içine girilip nümayiş alayında “Kızılelmaya...” diyerek bağırarlardan üç kişi tutup getirilir. Padişah, sıra ile bu üç askere de aynı soruyu yöneltir. Üç kişi de “Kızılelma”nın padişahın işaret ettiği yer olduğunu, kendilerininse ancak bu yolu takip edeceğini söylerler. (234) Kızılelma ne Çin ne Hint ne de Roma'dır. Kızılelma, padişahın Hak tarafından yönlendirileceği yerdir. Sonu olmayan kutsal bir ideal olmakla beraber, ordunun padişaha kayıtsız şartsız bir sadakatle bağlı olduğunu sembolize eden bu ideal daha sonraları padişah kıskacından kurtularak daha milli ve ulusal bir zemine oturacaktır.

Eski kahramanlar başlığı altında yer alan hikâyelerden biri de “**Büyücü**”²¹⁷ hikâyesidir. Hikâyenin kahramanlarından biri ise gerçek bir kişilik olup tarih sayfalarından kopup gelen Selahaddin Eyyübî'dir. Bir diğer kahraman ise Suriye'de yaşayan Türk Doğan Bey'dir. Doğan Bey'in babası Alp Arslan'ın en eski komutanlarından olmakla beraber Doğan Bey, okumaya, öğrenmeye son derece açık bir adamdır. Çoluk çocuğa karışmamış “kitaplarının üstünde ihtiyarlamış” tır. (238) Fakat

²¹⁶ Ömer Seyfettin, “Kızılelma Neresi?”, *Ömer Seyfettin Hikâyeler 2*, hzl. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2014), s. 227.

²¹⁷ Ömer Seyfettin, “Büyücü”, *Ömer Seyfettin Hikâyeler 2*, hzl. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2014), s. 237.

Doğan Bey, kimya işleriyle meşgul olduğundan dolayı Suriye halkı onu büyücülükle suçlar. Birebir kimseye zararı dokunmamasına rağmen, olumsuz tüm olayların müsebbibi kendisi gibi gösterilir. Selahaddin Eyyûbi de toplumun huzurunu bozmamak adına Doğan Bey'in şehirden sürgün edilmesini uygun bulur. Fakat aradan zaman geçer, Doğan Bey'in alev almayan burçları yakıp yıkabilecek bir kimyasal maddesi ve güçlü mancınıkları savaşta kullanılır. Onun sayesinde zafer kazanılır. Çoluk çocuğa karışmış, artık pek de vatan görevlerinde ön safhada yer alamayacak ihtiyar Doğan Bey'in bu başarısı dikkat çekicidir. Muhatabın tamamının fiziken güçlü kuvvetli, iri yarı, savaşçı özelliklerle donatılmış birer erkek olmadığı açıktır. Söylemin dışında kalan beden inşasında hegemonik ölçütleri yakalayamamış erkekleri de söylemin içine katmak, onların da az veya çok bir şekilde vatana katkıda bulunabileceğini göstermek adına bilinçlice seçilmiş bu "kahraman" Türk erkeği ile hikâye, muhatabın her kesimini kapsayıcı bir role bürünmüştür. Bu rolün gücü ise "kafa gücünden" kaynaklanmaktadır. Doğan Bey, zekâsı, aklını kullanışı ve ürettiği sayesinde milletine faydası dokunması dikkat çekicidir.

Hikâyenin devamında Doğan Bey, omuzlarda taşınarak Selahaddin Eyyûbî'nin huzuruna getirilir. Sultan, ona zafere katkısından dolayı övgüler yağdırıp, mükafatlar sunar.

"Hizmetin büyüktür! Sen burçları yakmasaydın, Akkâ mutaassıpların eline düşecekti. Akkâ düşünce, biz İslâmlar, Suriye'de tutunamayacaktık. Kudüs'ü bile bırakıp çöle çekilmeğe mecbur olacaktık. Sen hepimizi bu âkıbetten kurtardın. Yalnız bizi değil, belki bütün İslâmî kurtardın. Bu mükâfata lâyıksın. Kabul et." (245)

Fakat Doğan Bey, kendisine ihsan edilen tüm mükafatları, makamları reddeder. O, her şeyi Allah yolunda yaptığını üzerine basa basa vurgular. "Ben bu hizmeti hasbetenlillâh yaptım. Ecrimi ancak Allah'tan isterim!" (245) diyerek de vatana hizmeti kutsallaştırarak muhatabına iman ve milliyetçilik ilişkisini göstermiş olur.

"**Teke Tek**"²¹⁸ te ise güç üzerinden inşa edilen bir olay örgüsü hâkimdir. Yayçe'yi kuşatan Bosna Beyi ile Semendire Beyi'nin askerleri toplanıp aralarında hikâyeler anlatmaya başlarlar. İhtiyar zabitlerden biri, Yayçe'nin Fatih Gazi zamanında yaklaşık iki sene Türklerin elinde olduğunu ve büyükbabasının burada şehit olduğunu anlatır. Anlatıcı da Yayçe Kalesi'nin ele geçirildiği bu iki sene zarfında Türklerin hiç kimseye

²¹⁸ Ömer Seyfettin, "Teke Tek", *Ömer Seyfettin Hikâyeler 2*, hzl. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2014), s. 246.

zulmetmediğini aksine tüm halka eşitlik getirdiği ifade eder. Halk esir alınmaz, yerliden farklı tutulmaz hatta pazar meydanında gürültü eden bir sarhoş Hristiyan'ı dövdükleri için, iki başıbozuğun boynu vurulur. Fakat bu adaletli yaşam tarzı Hristiyanlar tarafından bozulur. Bir cuma günü camide namaz kılan Osmanlı halkı topluca katledilir. Türk ve Hristiyan halkları arasındaki ayırım, hikâyenin kalanında da devam eder. Cem adındaki Türk askeri düşman komutanlarından Blas Şeri ile teke tek dövüşe giriştiklerinde Blas Şeri, Cem'in mızrağının kırılmasından faydalanır, onu öldürmese de ömür boyu sakat kalmasına neden olur. Cem'in hikâyesini dinleyerek etkilenen genç voyvoda Kasım da düşman kalesine gider ve kaledeki en güçlü askeri teke tek dövüşmeye çağırır. Karşısına son derece iri yarı, devasa bir asker olan Jan Hobordanski çıkar. Fakat geçmiş cedlerinden etkilenerek Türklüğünün verdiği duyguyla düşmana öyle bir saldırır ki Kasım cesareti ve kılıçsız, silahsız hâliyle düşmanını alt etmeyi başarır.

“Bu atsız, kalkansız, kılıçsız, zırhsız, Türk'ü atına ezdirmek istiyordu. Kasım birden mızrağını çekti. Geri fırladı. Tam Hobordanski'nin atı üzerine gelirken eğildi. At üzerinden aştı. Hobordanski, tekrar atını döndürürken yerden fırlayan Kasım, demir mızrağı ile göğsüne öyle bir çarptı ki... Bir anda... Bu harp devri, zırhları şangırdarak yere yuvarlandı. Kalkanı bir tarafa, mızrağı bir tarafa gitti. Bu düşüşün dehşetinden ürken at şahlanarak kaçtı. Kasım Voyvoda, yere yatmış bir mandaya hücum eden çevik bir kaplan yavrusu gibi, hasımın üstüne atıldı.” (253)

Kasım'ın bir anda güçlenmesi onun erkeklik dinamiklerinin geçmiş ile bağlantı kurması, geçmişinden etkilenerek büyük bir katarsis yaşaması ile mümkün olmuştur. Böylelikle, milliyetçi duyguları canlanmış, düşmanın önüne atsız, kılıçsız çıkacak kadar özgüven ve cesaretle dolmuştur. Kasım, Hobordanski'yi mağlup etse de onu er meydanında ölecek kadar şerefli bir asker olarak görmez. Hobordanski'yi eli silah tutamayacak hâle getirerek onu yatağa mahkûm eder. Kasım'ın Cem'in hikâyesinden etkilenerek düşmanla korkusuzca savaşıması metnin sonunda muhataptan da beklenen bir harekettir. Kasım ve Cem'in mertlik anlatıları okuyucunun zihninde Türk asker imajını daha da netleştirmiş, er meydanında ölecek kadar yiğit bir asker olmayı onurlu bir ölüm olarak göstermiştir.

“**Topuz**”²¹⁹ isimli hikâyede ise Osmanlı padişahına baş kaldıran Eflak Prensi konu alınmıştır. Hikâyenin başında Eflak kumandanı ve zabiti Türkler hakkında tartışmaktadırlar. Kumandan, Türklerin Eflâk prensiyle görüşmek için bir elçi ile beraber üç yüz kişilik bir birlik yollamasını olumlu bir hareket olarak görür. Bu hareketi, Eflak'ın

²¹⁹ Ömer Seyfettin, “Topuz”, *Ömer Seyfettin Hikâyeler 2*, hzl. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2014), s. 255.

bağımsızlığına giden bir yol olarak algılar. Zabite göre ise Türklere güven duyulamaz. Üç yüz Türkün ciddi şekilde güçlü olabileceğini vurgulayarak bu durumdan çekindiğini ifade eder.

“- Koca Eflâk’ın içinde üç yüz atlıdan kuşkulanıyorsun. Bunlar elçi maiyeti... İşlemeli mızraklarına, süslü esvaplarına, altın haşalarına, sırma eğerlerine aldanma... Göze parlak parlaklıklarıyla çarparlar ama, ellerinden bir şey gelmez.

- Bunlar Türk değil mi?

- Türk... Ne olacak?

- Kılıçları ne kadar süslü olsa yine keser...” (258)

“Türk... Ne olacak?” ifadesi ile muhatabın tahrik olarak metnin içine daha da çekilmesi sağlanmıştır. Metnin gidişatında da artan Türklere bir şey olmaz minvalindeki söylemler, elçinin Prese hediye sunmak için ilerlerken elindeki topuzu prensin kafasına indirir. Osmanlı elçisinin yalnızca üç yüz askerle Prensi öldürmesi ve yönetim altına alması cesaret timsali olarak sunulur. Burada elçi, Türklerin gücünü ve korkusuzluğunu sembolize etmek için kullanılmış olup kahraman nitelikleri gösteren bir erkektir. Ülkesinin değerleri ve itibarı için kendi canını hiçe sayabilecek kadar vatanperver ve cesaretlidir. Birçok asker, komutan ve üst düzey kişilerin bulunduğu ortamda üç yüz kadarcık askeri ile prensin başını ezmekten çekinmeyen “bir anda bir darbeye bütün Eflâk’ı zaptediveren bu korkunç Türk” (262) elçi, Türk kahramanlığının sembolü olarak sunulmuştur.

Eski Kahramanlar başlığında yer alan son hikâye ise muhteva açısından diğer örneklerinden farklı olup askerlik, donanma, kuşatma, sefer temasından başka bir konumda durmaktadır. “**Diyet**”teki²²⁰ erkek kahraman Koca Ali “çeliğe çifte su vermesini bilen” bir kılıç ustasıdır. Koca Ali, dünyası mesleği olan bir adamdır. Elinden gelenin en iyisini üretmekten, savaşta askerlere yıllarca kullanılacak güçlü kılıçlar üretmekten keyif ve onur duyar. Gösterişten uzak, gayet sessiz, sakin şekilde işini yapan, onurlu bir yaşam sürmeye çalışan Koca Ali’nin hayatı ise kendisine atılan iftira ile değişir. Koca Ali, hırsızlıkla suçlanır. Mahkeme gereğince, şer’î kanunlara göre ancak diyetini öderse suçtan aklanabilecek olan Koca Ali, parası olmadığı için mecburen cezaya razı

²²⁰ Ömer Seyfettin, “Diyet”, *Ömer Seyfettin Hikâyeler 2*, hzl. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2014), s. 227.

olur. Tam da bu noktada devreye Hacı Kasap girer ve Koca Ali'nin kefareti kendisi öder. Karşılığında da borcunu ödemesi için onu hizmetçi olarak alır.

Koca Ali, hizmeti süresince Hacı Kasap'ın tüm isteklerini yerine getirir. Bir dediğini iki etmez. Her an harıl harıl çalışır, namusuyla borcunu öder. Ancak, Hacı Kasap sürekli Koca Ali'yi tenkit eder, onu aşağılar, tembel, miskin diyerek onun emeğine hakaret eder. Üstelik tüm bunlar karşısında yediği bir sade suya bulgur çorbasıdır. Koca Ali, buna da razıdır fakat dayanamadığı şey Hacı Kasap'ın sürekli diyetini ödediğini ifade eden kırıcı sözleridir.

“-Kolunun diyetini benim verdiğimi unutuyorsun galiba, dedi, ben olmasam şimdi çolak kalacaktın...Koca Ali, yine cevap vermedi. Acı acı gülümsedi. Kızardı. Sonra birden sarardı. Hızla döndü. Biletiği satırların en büyüğünü kaptı. Sıvalı kolunu, yüksek kıyma kütüğünün üstüne koydu. Kaldırdı, ağır satırı öyle bir indirdi ki... (...)” (288)

Koca Ali, kendisinden sürekli diyetin bedelini isteyen bu adama sol kolunu bileğinden keserek borcunu öder. Aslında oldukça travmatik unsurları olan bu hikâyenin erkeklik unsurları üzerinden yorumlandığında, bağımsız olma duygusuna vurgu yapıldığı açıktır. Türklük genelinde erkeklik, iktidara muktedir olmaktır. Bir başka tahakkümün altına girmek ve bir nevi bağımsızlığını kaybetmek erkeğin iradesini elinden alan onu hiyerarşik açıdan da alt konumlara yerleştiren bir durumdur. Koca Ali'nin öfkesi ve canlı canlı kolunu kesip bedel olarak sunması da ancak erkeklik iradesini elde tutma içgüdüleri ile açıklanabilir. Koca Ali, geçmişinde de kimseye minnet etmemiş, kendi yağında kavranan ve onurlu bir hayat için yaşayan bir adamken, özgürlüğü elinden alınıp erkeklik damarları tahakküm altında ezilince son çare olur eli kesmek, atmak...

Muhatabına boyunduruk altında yaşamaktansa kolsuz ama onurlu bir yaşamı ideal olarak sunan metnin daha büyük bağlamda bu meseleyi I. Dünya savaşı ile ilişkilendirmesi muhtemeldir. Bir sembol olarak algılanabilecek bu hikâye erkeklerin canla başla cephede savaşmasını gerekirse bedenleri, fiziken yaralansa da bağımsızlık mücadelesinden vazgeçmeyerek onurlu bir yaşam sürmesini bir erkeklik kurgusu olarak sunmuştur.

Sonuç olarak baktığımızda, “Eski Kahramanlar” başlığı altında yer alan ve çalışmada incelenen hikâyelerin ortak bir paydada bulunduğu açıktır. Birer mertlik anlatısı olan bu hikâyelerin hemen hepsinde baş karakter erkek olmakla beraber yüksek ahlâki değerleri benimsemiş, cesaretli, korkusuz, vatanperverdirler. Çoğunun fiziken gücü yerindedir, birkaçı ise fiziki güçsüzlüğünü akıl ve zekâ kullanarak çözmüş, yüksek askeri

dehaya sahip kişilerdir. Yine hemen hepsi hikâyede saygı duyulan, toplumun yüksek mertebelerde görevlendirdiği kişiler olup başta öyle değilseler de daha sonra ortaya koydukları onurlu davranışlar, cesaretli hareketler dolayısıyla toplumun saygısını kazanmışlardır. Bu da demek oluyor ki hemen her erkek karakter bir noktadan hegemonik erkekliğin temsilcisi olup iktidarı elinde tutmaya muktedirdir, güçlü erkeklerdir. Hemen her hikâyenin tarihi bir gerçeklik içinde geçmesi ise muhatabın kendi tarihinden sunulan örnekler vasıtasıyla milli duygularının hareketlenmesini sağlamış ve büyük bir katarsis yaşatarak muhatabın istenilen erkeğe dönüşmesini kolaylaştırmıştır. Erkeklik dinamiklerini harekete geçiren bu hikayelerin dönemin olağanüstü savaş koşulları içinde daha da anlamlı olacağı da açıktır. Tamamen benzer bir olay örgüsü ile olmasa da düşman, savaş, mücadele, üstünlük, bağımsızlık gibi konularda kendinden örnekler bulabileceği metinlerin varlığı sayesinde eril muhatabın savaş dönemi erkekliğine doğru hazırlatıldığı bu hikâyeler, Ömer Seyfettin'in arzuladığı kahraman Türk imajını yeniden inşa ettiği mertlik anlatılarıdır. Mehmet Kaplan'ın dediği gibi cephede bunları okuyan subay ve askerler üzerinde diriltici bir kahramanlık etkisi uyandıracakları muhakkaktır.

“Kaç Yerinden?” (Yeni Kahramanlar): Kim Daha Kahraman?

Ömer Seyfettin'in “Yeni Kahramanlar” üst başlığıyla kaleme aldığı “Kaç Yerinden?”²²¹ adlı hikâyesi ise geçmişten çıkarılacak derslerden çok yeni bir kahraman erkek kurgusuna odaklanması açısından dikkat çekicidir. Eski Kahramanlar, Eyyubiler, Selçuklular, Osmanlı gibi tarihin sayfalarında yer etmiş devletlerden seçilmiştir. Oysa değişen zihniyet, gelişen siyasi ve politik olaylar, artık farklı beklentileri karşılayabilen yeni bir kahraman erkeğin varlığını gerektirmektedir. Bu nedenle Ömer Seyfettin de I. Dünya Savaşı'nın güncel getirileri ve artık ortaya çıkmaya başlayan ulus-millet fikriyle beraber, 20.yy'ın modern dünya algısıyla eşleşen erkek kurgularını hikâyelerini taşımıştır. Bu hikâyeler sayıca az olsalar da savaş sonrası kolektif belleğin tamiri adına umut verici bir işlevleri olduğu açıktır.

“Kaç Yerinden?” hikâyesi de 20.yy'ın ağır savaşlarından sonra, travmatik yaralarını saran, ülkesinin kurtulması için cephede verdiği mücadele kadar kalkınma

²²¹ Ömer Seyfettin, “Kaç Yerinden?”, *Ömer Seyfettin Hikâyeler 2*, hzl. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2014), s. 123.

adına da işer başaran bu yeni kahraman erkeklerin varlığını gösteren metinlerden biridir. Hikâyede anlatıcı, tıpkı Ömer Seyfettin gibi eski kahramanların destanlarını kaleme almaktadır. Doktor akrabası ile sohbetlerinde destanlara, kahramanlara gelir ve bir noktada “kim daha kahramandır?” gibi bir sorunun peşine düşerler. Vapurun güvertesinde seyahat ettikleri sırada anlatıcı hâli hazırda yazmakta olduğu üç sayfalık destanını doktorla da paylaşır. Bu destan, “yerde bulduğu kırık bir kalkanla zırhlı iki düşman süvarisine esirken hücum ederek kafalarını kesen ihtiyar bir sipahinin hikayesi[dir]”. (124) Anlatıcı, hikâyesi bittikten sonra doktordan olumlu bir geri dönüş bekler, “nasıl?” diye sorar. Aldığı cevap kuru, heyecansız bir “iyi” olunca hemen atılarak “Ey, nasıl, şimdi böyle kahramanlar var mı?” (124) diyerek eski kahramanları daha da över.

Doktor, birçok cephede askerlerin tedavisinde görev almış, bu zamanlarında da korkusuz Türk askerini yakından tanımıştır. Ona göre anlatıcının destanlar yazarak onurlandığı o büyük kahramanlar hâlen günümüzde de devam etmektedirler ve bugünün kahramanlarının eskilerden daha az kahraman olduğunu söylemek imkânsızdır. Hatta günün değişen koşulları göz önünde bulundurulduğunda anlatıcının hikayesindeki kırık kalkanlı ihtiyar sipahi bugünkü hayata göre son derece mümtaz bir kahraman da değildir. Çünkü, artık kahraman erkek olgusunun içeriği değişmiş, erkeklerden beklentiler farklılaşmıştır. Bu beklentileri karşılayabilen erkekler artık sadece askerler değildir, bugünün “doktorları, sıhhiye neferleri, hatta nakliyeciler, mekkâreciler” (125) bile birer kahramandır. Doktora göre bir kağıt nasıl modern dünyanın alet edevatıyla bir arabaya dönüşmüşse, eskinin kahramanları da bu algı içerisinde değişip dönüşerek yeni bir erkeklik oluşturmuşlardır. Sadece bu kadarla da kalmayıp anlatıcının övdüğü “manevî faziletler” in de değiştiğini anlatır doktor.

“Onun fikrinde insanlarda manevî faziletlerin azameti zihnin hacmiyle mütenasipti. Eski insanların içtimai muhitleri mahduttu. Aile, kabile, aşiret, nihayet kavim... Zihinlerinin hacmi de içtimai muhitlerinin sahası derecesinde idi. Yani dardı. Bu dar zihinlerde, ufku genişlememiş dimağlarda, zarurî olarak, faziletler de dardı. Hatta din, uluhiyet, mukaddes bile pek mahduttu. Medeniyetler dimağların ufuklarını büyütmişti. Fert, mensup olduğu cemiyetin, hatta bütün insanîyetin şuuruyla hissetmeye, düşünmeye başlamıştı. Artık faziletler de zihinlerin hacmine uymuş, inanılmaz derecelerde büyümüşü.” (127)

Ona göre yeni kahramanların barındırdığı manevî faziletler, 20.yy’ın erkeklerinde, kahraman erkeklerinde çok daha fazladır. Çünkü medeniyet geliştikçe zihinlerin muhtevası da genişlemiştir. Bu açıdan bakıldığında eskilerin iri yarı, kocaman, fiziksel gücü baskın erkeklerindense dimağları medeniyet ile genişlemiş, insanlığın bilinci ile hissetmeye başlamış erkekler daha kahramandırlar.

Hikâyenin devamında Doktor, cephelerden tanıdığı bir askerle karşılaşır. Ferhat Ali ismindeki bu adam, birden fazla cephede savaşmış, birden fazla yerinden de yara almış bir gazidir. Üstelik savaş öncesi hayatında da gayet başarılıdır. Oldukça varlıklı bir ailenin tek evladıdır. Savaştan önce Almanya’da okuyan Ferhat Ali, kemanıyla da harikalar yaratan bir sanatkârdır. Anlatıcının ifadesi ile “kemanın yayını bıraktığı eline kılıcı almış” (130) olan Ferhat Ali, yeni erkek kurgusunun başrolündedir. Eskiden Almanya’da okuma, keman eğitimi alma gibi imkânlar yokken bir kahraman olmakla, varlıklı ailenin tek evladı olup, gayet başarılı bir hayata sahip olan birinin savaşa gitmesi farklı dinamikleri içerir. Ferhat Ali, kaybedebileceği onca şey varken hepsinden vazgeçebilen fedakâr ve milliyetçi bir erkektir. Ömer Seyfettin’in “Yeni Kahramanlar” ile kastettiği kahramanlık da işte budur. Genişleyen dimağlar içinde medeniyetin tüm fırsatlarından yararlanırken insanî şuurlarını unutmadan keman yayını bırakıp eline kılıcını alan bu erkek yeni bir erkeklik kurgusunun sinyallerini vermektedir.

Ferhat Ali’yi görmesiyle beraber Doktor, anlatıcıya “Senin destanlarındaki eski kahramanlarının içinde harp meydanında yaralananlar var mı?” (128) diye sorar. Anlatıcının destanındaki kahramanlar üç, beş, hatta bazen on yerinden yara almışlardır. Oysa Ferhat Ali’nin yaraları üç değil, beş değil, on bile değildir. Çanakale’de, Kafkas cephesinde, Bağdat’ta, Suriye’de Makedonya’da savaşmış tam kırk dokuz yerinden yaralanmıştır Ferhat Ali. Anlatıcı, Ferhat Ali’nin bu kadar yara alıp da nasıl ölmediğine şaşırır.

“O ölmez. Onda bir iman var; başından bacaklarının arasına kadar dört parmak uzunlamalığına, omuzlarının arasında dört parmak enliliğine, çapraz bir hudut çizer. “Buralarda isabet olmazsa ölüm yok.” der. Suriye’de bel kemiğine bir kurşun dokunmuştu. Ayakları tutmuyordu. Kurşunu çıkardım. Yine hissi yerine geldi. Bir hafta içinde kendini topladı. Ateşe koştu, öyle bir azim... öyle bir kuvvet ki... tarif edemem sana... Ameliyat esnasında katiyen kendisini bayılttırmaz.” (130)

Ferhat Ali’nin imanı, cesurluğu ve korkusuzluğu bir anda metnin muhatabının ideali olur. Ferhat Ali, belki çok güçlü kaslı bir erkek değildir ama canının son damlasına kadar savaşarak milletini kurtaran bunu da imanı sayesinde başaran bir askerdir. Son katıldığı savaşlardan birinde, Galiçya’da bacağına bir gülle isabet etmiş, maalesef sağ bacağı kaybetmiştir. Fakat aldığı kırk dokuz yarası bir yana takma bacağı onu durdurmak yerine daha da hırslandırmıştır. O hâli ile hava kuvvetlerinde çalışmak için müracaatta bulunduğunu gurur duyarak anlatır Ferhat Ali. Kahraman, bu defa olmayan ayaklarını değil ellerini kullanarak yine vatan hizmetinde bulunacaktır. Eski kahramanları destanlarla överken, yeni kahramanların her gün yürüdüğü sokaklarda olabileceğinin de

farkına varan anlatıcı, Ferhat Ali'nin hikâyesi karşısında hem şaşırır hem de ona karşı büyük bir hayranlık duymaya başlar.

“Takma bacağını henüz iyice kullanamayan bu yeni, bu medenî, bu millî kahramana bakarak elimdeki eski kahramanların destanını denize fırlatmak istiyordum. Utanacak bir şeymiş gibi gayr-i ihtiyarî bu hakîr defteri bükerek cebime soktum.” (133)

Hikâyenin sonunda ise anlatıcı, artık “Yeni Kahramanlar” ın varlığına inanmış, mazinin yüce kahramanlarını özlemlerle anmayı bırakmıştır. Muhatap ise sayfalarca övgülerini okudukları destanlardaki kahraman erkekler gibi olabilmeyen yeni, değişmiş, dönüşmüş ve hatta daha kahramanca bir yolunu bulmuştur: Yeni bir kahraman olmak... Ömer Seyfettin'in “Yeni Kahramanları” aslında kahraman erkek olgusunun ve tabii tezin amacını da düşünürsek erkeklik kurgularının nasıl değişip dönüştüğünü, sosyal olguların ve zihniyetin ideal erkeği nasıl yeniden yarattığını kanıtlar nitelikte olup tüm toplumsal cinsiyet ilişkilerinin bir sosyal inşa sonucu doğduğunu göstermektedir.

“Erkek Mektubu”: Milliyetçi Erkeklik Kurgusunda Kocalık- Babalık

Ömer Seyfettin, millî duyguları uyandırmak için savaşın gölgesinde kahramanlık hikâyeleri yazmasının yanı sıra erkeklerin günlük hayatını, karı-koca dinamiklerini, baba-oğul ilişkilerini de hikâyelerine konu etmiştir. Tabii hikâyelerle beraber kocalık- babalık rolleri üzerinden yeni bir erkeklik kurgusu oluşturma amacı da devam etmektedir. Bu minvalde yazılmış hikâyelerinden biri de “Erkek Mektubu”²²² (1907) adlı hikâyesidir. Hikâyede anlatıcı, dostu Sermet'e evliliğini, karısıyla ilişkisini anlatarak erkeklik olgusunun büyük bir kısmını oluşturan kocalık normları üzerinden muhatabına dersler verecektir.

Erkek bir anlatıcının ağzından erkek bir muhataba yazılan bu öykü, dili açısından ilk yarısında süslü, ağır kelimeler barındırır da olay akıp gitmeye başladıktan sonra öykünün mizahî bir üslup ve akıcı bir dille ilerlediğini görmek mümkündür. Anlatıcı, mektubuna “işte nihayet tehhül ettim.” (78) diyerek başlar. Hatta arkadaşının da bir gün evlenerek isteğine nail olmasını diler. Kendi evlenmiş, bir bakıma hayallerine kavuşmuştur fakat anlatıcının üslubundan hayallerinin pek de beklediği gibi gerçekleşmediği anlaşılmaktadır. Evliliğinin arka planını anlatmadan önce bir kadında

²²² Ömer Seyfettin, “Erkek Mektubu”, *Ömer Seyfettin Hikâyeler 2*, hzl. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2014), s.7.

aradığı özellikleri sıraladığı kısımlar ilginçtir. Arkadaşı Sermet, evlenmek için “lenfatik, sakin, mutavassıt, az güzel, az hisli” (78) bir kadın arayışındayken kendisi ise tam tersine “asabi, müteheyyiç, âli, çok güzel, çok hisli” (78) bir kadınla evlenmeyi hayal etmiştir. Hatta teyzesi ve hemşiresi kendisi için kısmet aramaya başladıklarında bu şartları öne sürerek hayallerindeki kadını buldukları takdirde evlenmeyi kabul etmiştir.

“Evlenmemi arzu ediyorsunuz, değil mi, bu emelinize mâni olamam ve teşekkür ederim. Fakat bulacağınız kız benim hissimi memnun edecek bir hâlde olmalı [...] Adı, malumatsız, küçük, hissiz, sessiz istemem, bedbaht olurum. Böyle etten bir heykelin cevfi kalbine en müntehap menakıb-ı ruhiyemi nasıl söyler, nasıl nefir-i tahassüsümü üflerim?.. Dikkat ediniz, beni bedbaht etmeyiniz.” (79)

Her insanın kendi isteklerine göre bir eş bulma arzusu tabii ki normaldir ve olması gereken bir şeydir. Burada dikkati çeken ise anlatıcının, şimdiye kadar oluşmuş, ataerkil yapının arzuladığı kadın imajının aksine bir kadın profili çizmesidir. Ataerkil kültürün beklentilerinde kadın, gayet sessiz, pasif, boyun eğen olmalıdır ki erkeğin kadın üzerinde tahakküm kurması kolaylaşsın ve erkek hakimiyet alanını genişletebilsin. Lakin anlatıcı burada hemen hemen kendine/erkeğe denk bir kadınla evlenmeyi hayal eder. Asabi olmasını özellikle ister mesela. Sessiz sakin olmasından ziyade çok hisli, çok heyecanlı bir kadın arzular. Hemşiresi ve kayınvalidesi de isteklerine uygun bir kız bulduğunda kaçırmaz, onunla hemen evlenir. İlk geceleri rüya gibi geçer. Bundan mütevellit de anlatıcı kendisini gayet mesut zannettiğini anlatır. O gece yaşadıklarının büyümlü etkisi nedeniyle tam da hayallerindeki kadını bulduğunu düşünür. Anlatıcının zevcesi “klasik bir tarzda; gözleri yerde ve mahcup” (79) bekleyen kadınlardan değildir. Sessiz, sakin de değildir, konuşur, piyano çalar her an hareket hâindedir. Bu açıdan toplumsal cinsiyet rollerinin kadınlara biçtiği normların biraz daha dışındadır. Hatta anlatıcı dahi bu durumun farkına vararak onda kadınlık özelliklerinden çok erkeklik unsurlarını gördüğünü anlatır.

“İfadesinde o kadar tuhaf ve müteşebbis bir nağme-i ciddiyet vardı ki, eğer sesi ince olmasa idi bir erkek işitiyorum zannedecektim. Her şeyden beni imtihan etti. Ve galiba memnun olmadı. Neseviyyet için efkârını izah etti. Ben zavallı dinliyordum. O kemal-ı serbesti ile erkeklere hâkim, kadınlara esir olmak üzere verilen terbiye-i mütehalifenin tehlike ve ahlâksızlığından bahsediyor, prensipler, prensipler, prensipler yağırdırıyordu.” (80)

Alıntıdaki dinamikleri ataerkil yapı üzerinden ele aldığımızda zevcenin erkeklik iktidarı için bir tehdit oluşturduğu açıktır. Bu nedenle dönemine göre son derece feminist bir görüşü savunan bu kadının hikâyedeki imajı da olumlu değerlerden ziyade olumsuz bir bakış açısıyla ele alınır. Anlatıcı, eril tahakkümün “erkek” olduğu için ona sunduğu

iktidar fırsatını evliliğinde yakalayamamıştır. Başarısızlığının sebebi ise “sessiz, sakın” bir kadın yerine “asabi, malumatlı, müteheyyiç” bir eş istemesidir. Hayallerindeki kadın, anlatıcıyı tamamen kontrol altına alarak onun erkeklik iradesini zedelemeye başlar. Balayındayken eşi ne isterse yapar ne derse “evet” der. Karısının karşısında öylesine boyun eğer ki böyle bir teslimiyeti küçük finosunda bile görmediğini anlatarak mizahî üslupla da olsa kendisini itaatkâr bir köpeğe benzetir. Karısının piyano ve okuma alışkanlığını ise bir “çılgınlık” (81) olarak görür. Zevcesinin kendisini saatlerce odaya kapatıp Pierre Loti’nin *Désenchantées*’ini okudukça ona daha da tuhaf davrandığından bahseder ki eserin Türkçe karşılığının “Mutsuz Kadınlar” olması da dikkat çekicidir. Kadının baskın tavrı altında ezilen bir erkek olarak derdini anlattığı mektubunda anlatıcı içinde bulunduğu durumu şöyle ifade eder.

“Bir hiddet makinesi oldu. Teşbihimi rica ederim kaba görme, ben de onun makinisti. Acınacak bir makinist... Bu sevgili makinenin buhar-ı feveran u galeyanı karşısında her gün tehlikeler atlatan, ıstırap çeken, yanan, haşlanan zavallı bir makinist” (81)

Karısının otoritesi altında bir fino köpeğiymişçesine hareket eden anlatıcı, artık acınası bir hâdedir. Karısından izin alamadan odasına bile giremez. Her an korkarak onu hoş tutmaya ne dese yapmaya çalışır. Mektubunu sonlandırırken dahi karısının çığlıklarını duyduğunu söyleyip “korkuyorum ki buraya gelecek, bu yazdıklarımı isteyecek” (83) diyerek korkusunu dile getirir.

Sonuç olarak baktığımızda kendine eş olarak asabi bir kadını seçen anlatıcı evliliğinde mutsuzdur. Mutsuz olması bir yana korkak, itaatkâr, acınası bir erkek vardır muhatabın karşısında. Hikâyenin mühim noktası da buradadır. Ömer Seyfettin, muhatabına erkeklerin evliliklerinde otorite kuramayıp kadınların baskısı altında ezilişini bir ders niteliğinde sunmuştur. Hegemonik erkekliğin vazgeçilmez unsuru tahakkümü başka bir kadının eline kaptıran erkeğin asla mutlu olamayacağını, tabir-i caizse bir fino köpeğine veya acınası bir makiniste dönüşeceğini vurgulayarak dönemin erkeklerine kocalık rollerine ilişkin nasihatler vermiş, erkeklere “lenfatik, sakın, mutavassıt, az güzel, az hisli” yani erkekliklerini tehdit etmeyecek, toplumsal cinsiyet rollerini harfiyen yerine getiren kadınlarla evlenmelerini tavsiye etmiştir.

“Fon Sadriştayn’ın Karısı” ve “Fon Sadriştayn’ın Oğlu”: Erkeklikte Yabancı Gelin Tehdidi

Ömer Seyfettin’in erkeklerin gündelik yaşamına dair verdiği nasihatler sadece “Erkek Mektubu” ile de sınırlı değildir. Erkeklerle “erkekliği” öğretmeyi amaçladığı hikâyelerinden bir diğeri ise “Fon Sadriştayn’ın Karısı”²²³ ve “Fon Sadriştayn’ın Oğlu”dur.”²²⁴ Her ne kadar hikâyeler merkezdeki erkeğin karısı ve oğlundan bahsediyor gibi gözüksün de arka planda bir erkeğin karısını seçerken ne gibi özelliklere dikkat edeceğini, çocuğunu yetiştirirken nasıl davranması gerekeceğini anlatarak eril muhababına dersler vermeyi hedefleyen öykülerdir.

Birbirinin devam niteliğinde olan bu hikâyelerden ilkinde yani “Fon Sadriştayn’ın Karısı”nda, Sadrettin Türk bir kadınla dünya evine girmiş fakat onunla mutlu olamayınca Almanya’ya giderek Alman bir kadınla evlenmiştir. İlk başlarda evliliklerindeki her şey rayında gitmektedir. Hatta eski karısında bulamadığı huzuru, rahatı Alman kadında bulur. Alman kadın, Sadrettin’le evlendiği günden itibaren tüm gidişatı eline alır ve disiplinli bir evlilik hayatı kurar. Özellikle de ev ekonomisi gibi konularda müdahalelerde bulunarak maddi durumlarının düzelmesine yardım eder. İlk olarak evdeki hizmetçi ve aşçıyı işten çıkarır. Evin tüm ihtiyacını kendisinin karşılayabileceğini söyler. Birikmiş paraları olması için evdeki birçok eşyayı sattırır, parasını da bankaya koyar. Bununla da yetinmez hâlihazırdaki evlerinin gereğinden büyük olduğunu ve çok masraf çıkardığını söyleyerek kocasını daha küçük bir eve taşınmaya ikna eder.

Hamile kaldığında dahi ekonomik endişelerini bırakmayan bu Alman kadın, bir ebe yardımı olmaksızın kendi kendine doğum yapıp çocuğunu büyütür. Dışarıdan bakıldığında eli iş tutan, müsrif olmayan, kocasına destek bir kadın imajı çizilse de Sadrettin’in bu Alman kadın ile yaptığı evlilik, Sadrettin’i milli değerlerinden uzaklaştırır. Türk olmakla övünmesi gerekirken kendi değerlerine yabancılaşır, hatta “Sadrettin” yerine “Fon Sadriştayn” olarak çağırılmaya başlar, yavaş yavaş kimliğini kaybeder. Bir Alman hayranı olur çıkar. “Alman kadınının ne olduğunu siz bilmezsiniz. Bütün Almanya, bütün Almanlık, bütün Almanlığın zenginliği, Alman ordusunun kuvveti Alman kadınının eseridir” (251) diyerek Alman kadınlarını yücelterek Türk kadınlarını

²²³ Ömer Seyfettin, “Fon Sadriştayn’ın Karısı”, *Ömer Seyfettin Hikâyeler 2*, hzl. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2014, s. 263.

²²⁴ A.g.e., s. 317.

küçümser. Anlatıcıya da saadetin sırrının bir Alman kadınla evlenmek olduğunu öğütler. Anlatıcı kahraman ise onun bu Alman hayranlığından tiksindir.

Hikâyenin devamı olan “Fon Sadriştayn’ın Oğlu” adlı öyküde ise Alman kadın ile Fon Sadriştayn’ın evliliklerinin yaklaşık yirmi beş sene sonrası anlatılmaktadır. Fon Sadriştayn ve karısı artık yaşlanmış, oğulları ise büyümüş yirmili yaşlarının sonuna gelmiştir. Hikâye, Türk Milli şairi Orhan Bey’in doğum günü kutlamalarına denk gelen bir gün ile başlar. Orhan Bey, Türk milletinin değerlerini ve kültürünü kaleme alan yirmi yedi yaşlarındaki bir genç olup ülkenin medar-ı iftiharıdır. Fon Sadriştayn da milletinin yetiştirdiği bu eşsiz şairin doğum gününün kutlamalarına eşi Lida ile katılıp milli duygularını yeniden canlandırmak, milleti ile bir olmak ister fakat karısının hayır cevabı ile hayal kırıklığına uğrar. Yıllardır karı-koca olmalarına rağmen aslında birbirlerine ne kadar yabancı olduklarını fark eder. Üzüntüsü bununla da bitmez, aklına Orhan bey ile yaşıt oğulları gelir. Fon Sadriştayn’ın oğlu Orhan Bey gibi milli değerlerine bağlı, Türklüğü ile gurur duyan bir erkek asla değildir.

Fon Sadriştayn, hikâye boyunca Orhan Bey gibi milliyetçi bir erkek evlat yetiştiremediğinden dert yanar. Oğlunun tahsili için büyük emekler vermiş fakat “onda faziletin ölümünü görmekten başka bir şey elde edememişti[r].” (325) Fon Sadriştayn, yıllarca zar zor biriktirdikleri parayı çalıp kaçan bir oğul yetiştirmiş olmaktan utanç duyar. Bir baba olarak nerede yanlış yaptığını bulmaya çalışır ve bir noktada Orhan Bey’i yetiştiren anne ile kendi evladını büyüten Alman anne Lida arasında bir karşılaştırma yapmaya başlar.

“Kim bilir, bu yaratıcı ruhu ona veren annesi ne ulvî, ne mükemmel bir kadındı. Fakat kendi karısı da fena mıydı? Fedakârdı. Namusluymuş. Muktesitti. Çalışkandı. Ciddiydi. Hâlbuki oğlu hodgâm, azimsiz, müsrif, tembel, karakersiz bir serseriymiş. Daha küçükken riyakârlığa başlamıştı. Annesine: “Ben Alman’ım! Türkler eşektir!”, kendisine: “Ben Türk’üm! Almanlığı kabul etmem” diyerek ikisinin arasında gizli gizli buz dağları yükseltir; sonra yalanla, düzenle her birisinin muhabbetini ayrı ayrı çalar, çaldığı iki muhabbeti sahiplerine karşı birer şantaj âleti yapardı” (325)

Fon Sadriştayn’ın oğlunun milli değerlerinden kopuk olduğunu anlatan yazar, bu kimliksizlik meselesini anne faktörüne bağlayarak muhatabına Alman kadınla evlenen erkeklerin ne hâllere düştüğü anlatır. Hikâyenin sonunda ise Fon Sadriştayn, milli şair Orhan’ın annesini görmek, o “ulvî” kadını yakından tanımak için evlerine gider. Fakat, karşısındaki kadının eski karısı olduğunu öğrenince Alman kadınıyla evlenmek uğruna onu boşadığı için nasıl büyük bir hataya düştüğünü görüp derin bir pişmanlık ve acı duyar.

Bu noktada yazarın erkeklik kurgularını bir araç olarak kullanıp milli bilinç ve milli kültür inşasının üzerine çalıştığını söylemek mümkündür. Ömer Seyfettin, babalık rolü üzerinden erkeklere milliyetçi bir erkeklik kurgusu göstermiş, muhatabına Türk kadınları ile evlenen Türk erkeklerinin vatana millete hayırlı evlatlar büyütürken yabancı kadınlarla evlenen erkeklerin milli benliğini kaybeden Türklük şuurundan yoksun faziletsiz çocuklar yetiştirdiğini anlatmıştır. Bu nedenle Türk erkekleri kendilerine eş seçerken dikkatli olmalı, milli değerlerine bağlı Türk kadınları ile evlenerek Türk olmaktan gurur duyan evlatlar yetiştirmeye çalışmalılardır.

4.2. Halide Edip Adıvar

4.2.1. *Seviyye Talip*: Kadını Bir Modernleştirme Projesi Olarak Görmek

Halide Edip Adıvar (1884- 1964) döneminin önde gelen kadın yazarlarından birisi olarak eserlerinde kadın sorunları ve kadının konumu meselesi üzerinde önemle durmuş, yazıları ile kadın hakları savunuculuğu yapmış ve modernleşme sürecinin kadın kimliği üzerindeki etkilerini romanlarında sıklıkla ele almıştır. Halide Edip, *Seviyye Talip*²²⁵ (1910) adlı eserinde de kadının eğitilmesi ve toplum içindeki konumunun belirlenmesine odaklanırken, geleneksel bir kadının modernizasyon sürecini ele alır. Roman, feminist bir okumaya son derece açık olmasının yanı sıra kadını modernleştirme görevi yüklenen erkeğin gözünden, erkeklik kodlarına ilişkin bir okuma yapmayı da mümkün kılmaktadır. Bu noktada Fahir'in erkekliğini incelemek, dönemin eğitici erkek vafını ve milliyetçi erkek vurgusunu görmemizi sağlayacaktır.

Modernleşmenin resmileştiği bir adım olarak görebileceğimiz Tanzimat döneminde vurgu tamamen erkeklerin üzerindedir. Kamusal alanda görünürlüğü olan bireyler genellikle erkekler oldukları için modernizasyonun etkileri de birebir onlar üzerinde görülüyordu. Açılan yeni batı tarzı eğitim veren okullar, yurtdışında Batı'yı tanıma ve kendini geliştirme fırsatı erkeklerin elindeydi. Kadınların sosyal yaşamındaki değişiklikler ise moda uymaktan ve bir iki piyano eseri icra etmekten pek öteye gidemiyordu. Erkekler her ne kadar bir adım önde olsalar da hem kadın hem de erkek için toplumsal cinsiyet rollerinin bir anda modernize edilerek sunulması, gelenek-modernizasyon çatışmasını doğurmuştu. Eskinin değerlerini bırakmak istemeyen, alıştığı ataerkil düzenin savunuculuğunu yapan ve batıyı ahlâksızlıkla suçlayan bir kesim varken,

²²⁵ Halide Edip Adıvar, *Seviyye Talip*, Atlas Kitabevi, İstanbul 1987. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

bir kesim ise kadınların da özgürleşmesini ve onları muasır medeniyetler seviyesine çekmeyi arzulamaktaydı.

Serpil Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti* 'nde "Osmanlı'nın reformcu erkekleri kadınlar için de reform istiyor..." adlı bir bölüme yer vermiştir. Bu bölümde Osmanlı'nın erkek aydınlarının, Tanzimat ve arkasından gelen II. Meşrutiyet döneminde modern toplumda olmasını arzuladıkları kadın tipleri ve aile modelleri hakkında görüşlerini yazarken önemli bir kamusal tartışma ortamı yarattıklarından, erkeklerin ulaştığı gelişim ve medeniyet düzeyine kadınların da aynı şekilde ulaşmasını istemelerinden bahseder.²²⁶ Halide Edip'in romanında görülen erkek karakter Fahir de işte bu formülasyona oturan bir erkek tipidir. Fahir ve Macide ilişkisini kadını eğitmek onu modernleştirmek motifi üzerinden ele almak gereklidir.

Macide ve Fahir'in İlişkisi

Romanın yazarı kadın olmasına karşın anlatıcı Fahir'dir. Fahir, kadını anlatacak erkek anlatıcı olup İngiltere'de felsefe öğrenimi gördükten sonra II. Meşrutiyet'in ilanıya birlikte (1908) memlekete dönmeye karar vermiştir. Roman, İngiltere'den dönen Fahir'in Sirkeci istasyonunda İstanbul'a döneceğini karısı Macide'ye haber vermemesi ve az çok bu durumdan pişmanlık duymasıyla başlar. Çünkü Fahir karısı Macide'nin "...dallı, biçimsiz bir çarşafı, elinde paçaları düşük bir çocukla geleceğinden" (11) korkmuştur. Macide'yi dış görünüşü yüzünden küçümseyen, modern bir erkek olarak onu kendinden aşağı gören bir bakış açısı söz konusudur başta. Fahir İngiltere'ye gittikten altı ay sonra oğulları Hikmet dünyaya gelmiştir. Macide'nin yazdığı mektuplar ise baba-oğul ilişkisini kurdurtacak kadar kuvvetli, duygusal veya "büyüleyici" olmadığından Fahir için pek bir mana taşımazlar. Fahir'in karısı ile ilişkisinin tutkulu bir aşk üzerinden yürümediği açıktır. Fahir de Macide'yi bu "sessizlik seven, uysal, biraz da dümdüz görünüşünden" (12) dolayı eleştirir. İngiltere'ye giderek modernizmin göbeğinde son derece modern bir eğitim almış, kendini yeniden yapılandıran bu modern erkek için kadınlar ikiye ayrılmaktadır. İlk grup Macide'nin de içinde bulunduğu alaturka kadın tipleridir. Bunlar, geleneksel kültürün taşıyıcısı olan, işi gücü, ev temizliğini, çocuk bakımını kendine görev edinen, okumayan, düşünmeyen, alelade kadınlardır.

²²⁶ Serpil Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*, İletişim Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2017, s. 84.

“Onlar öyle genç kızlardır ki, gazete okuyabilecek, mektup yazabilecek kadar okur, yazarlar; sonra bütün zamanlarını ev hayatına ayırırlar. Onlar için en tabii şey dikiş dikmek, ortalık süpürmek, yaygıları temiz, düzgün bulundurmak, ortalıkta döküntü bırakmamaktır. Bunlar küçük görülecek şeyler değildir. Fakat onların bu kadınlıklarında bir erkeği sıcak bucağına koşturacak bir şey yoktur. Ne köşelerde bir iki çiçek ne de temiz, güzel, sizi anlamaya, sizi eve ısındırmaya hazır bir kadın görebilirsiniz. O daha arkasından iş entarisini çıkarmaya vakit bulamadan siz eve gelirsiniz. Siz ona fikirlerinizden söz ederken onun kuruntulu gözleri konsolun üzerinde toz arar.” (12)

Romanda geçen bu sözler, aslında sadece Macide’yi değil Osmanlı coğrafyasında yaşayan doğulu tüm kadınları hedef alan sözlerdir. Yetiştiriliş tarzlarından dolayı önem verdikleri hususlar batılı bir kadından çok daha farklıdır ve bu farklılıklar onları yeni erkekler için iradesiz, istenmeyen, mutlu olunamayacak kadın hâline getirmiştir. Macide hususunda, tüm doğulu kadınların hedef alındığı bu sözlerle, Osmanlının bitiş fermannın artık hissedilmeye başlandığı toplumda geleneklerden kopma eğilimi yaratılmak istenir. Doğu terbiyesinin ideal kadını yaratamayacağını okuyucusuna anlatmaya çabalayan yazar, burada erkeklerin kadını revizyona sokma projesinin de sinyallerini verir. Kadına artık Batı’yı tanımış, özümsemiş aydın Osmanlı erkeğinin terbiyesi lazımdır. Çünkü Macide’nin bu hâl ve tavırları Osmanlının devamı, onun geleneğidir. Macide de eskiye bağlı bir kadındır. Romandaki ifade ile “eskiye bağlı bir kökleşmiş taassup eseri” hissedilir onda.

Fahir, bu sıradan kadınların pratikte eve, temizliğe dair, çocuk yetiştirmeye dair yetenekleri olduğunu eklese de ona göre bu özellikler kadın-erkek ilişkisinin dinamiklerinde çok da etkili değildirler. Onun kadında, karısında aradığı şey yemekten, temizlikten fazlasıdır. Ona göre kadınların “memleketi kurtarmak için onların konsol üzerinde toz aramaktan vazgeçip memleket meseleleri üzerinde yoğunlaşmaları gerekmektedir.”²²⁷ Macide’nin düşünce yapısı ve sıkışıp kaldığı geleneksel hayat içindeki tutumu İngiltere’den yeni gelmiş, felsefe öğrenimi görmüş modern bir erkek için sorunludur çünkü Fahir ve Macide doğu-batı zıtlığı kadar net bir ayrımdadırlar. Fahir, özellikle de İngiliz kadınlarını görüp onları tanıdıkça Osmanlı kadınının da göremediği “millî bir eksikliğin” farkına varır. Geleneksel dönemde kamusal alanda görünür olabilmesi imkânsız olan kadının Meşrutiyetle beraber eline fırsat geçtiği için artık daha fazla sosyal ve siyasi olaylara ilgili olmasını ister. Alaturka kadınları memleket meselelerine dahil olmamakla ve gevşeklikle suçlar.

²²⁷ Hülya Adak, “Otobiyografik Benliğin Çok-Karakterliliği: Halide Edip’in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet”, *Kadınlar Dile Düşünce*, der. Sibel İrziç, Jale Parla, İletişim Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2017, s. 164.

“Ulusun donuk, sıralar arkasında hareketsiz kalanları! Onlar da sonunda uyandı mı? Duvarlar arkasında bütün dünyaya ilgileri kocaları için olan kadınlar! O kocaların ruh hallerine yabancı mı kalıyorlar? Zavallı kadınlar, ne kadar gevşek, hareketsizdiler!” (13)

Fahir için bu kadınlar hâlâ uyuyan, farkındalıkları olmayan “zavallı”dırlar. Bu bakış, jakoben bir bakış olup erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümünü de ortaya koymaktadır. Yüzyıllar boyu kamusal alanda görünürlükleri sınırlandırılan, ev içine hapsedilen kadına acıyan bakışı ile Fahir, kadın sorunun ancak bir erkeğin vasıtası ile çözüleceğine inanır. Erkeklerin bu konudaki görüşlerini önemser. Ona göre en temkinli yol kadını “arkadaş” olarak ele alıp, “gelecek neslin biricik annesi ve eğiticisi” olarak görüp (14) yetiştirmektir. İşte bu noktada Fahir, kadını yetiştirme görevini üstlenecektir. Ev içinde yaşamdan başka bir şansı olmayan kadın için modern dünya ile bağlantı erkekler yoluyla gerçekleşir.

“Bilindiği üzere Türk kadınının sosyalleşme süreci, başlangıcından itibaren erkek aydınlar tarafından şekillendirilmiştir. Bu şekillendirmede esas olan, modernleşme ile daha erken karşılaşmış ve zihinsel dönüşümünü gerçekleştirmiş olan erkeğin karşı cinsteki karşılığını yaratma zorunluluğudur. Bunun için de erkekler tarafından teşvik edilmiş ve yönlendirilmiş dönüşümde ölçü, basit bir söyleyişle ‘erkeğe göre’lik olur.”²²⁸

Hülya Argunşah’ın üzerinde durduğu “erkeğe görelilik” Fahir’in Macide’yi düzeltilmesi gereken bir nesne veya üzerinde çalışılacak bir proje olarak görmesine neden olmaktadır. Erkeğin, ataerkilliğin verdiği güçle kendi koyduğu kurallar çerçevesinde kadını arzu ettiği şekle büründürmesi bir noktadan elbette ki erkeğin mutlak iradesini sarsma ihtimali taşır. Bu ihtimalin kontrol altında tutulması ise ancak ve ancak erkeğin üst akıl olarak konumlandırılması ile mümkündür. Bu sayede kadın modernleşecek, yeni bir kültür evresine girecek fakat toplumsal cinsiyet rollerince kendine yüklenen normları da yerine getirmeye devam ederek sınır ihlâlinde bulunmayacaktır. Mesela Fahir, Macide’yi eğitmek, modernleştirmek isterken eskiye bağlı mizacını pek de değiştirmek istemez. Kadın’ın aşırı açılması erkeği tehlikeye sürükleyeceği için onun orta yollu olması hedeflenir.

“Yalnız ufak bir korkum var; sanıyorum ki onun epeyce direnen eskiye bağlı bir yaratılışı var. Buna razı olacağım, ama bu eskiye bağlılık bir kökleşmiş taassup eseri olmasın diye korkuyorum.” (18)

Fahir, kadınlar için orta yollu bir modernleşme paketi benimserken bu eğitimi kendisinin omuzlarına yüklenmiş bir vazife olarak görür. Bu anlayış dönemin zihniyeti,

²²⁸ Argunşah, Hülya, “Halide Edip’te Değişen Kadının Romandaki İzdüşümleri: Seviyye Talip’ten Ateşten Gömlek’e”, *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, C. 20, S. 37 (2015), s. 33

Meşrutiyet'in ilanı ve politik meselelerle beraber düşünüldüğünde görülür ki milliyetçiliğin aileyi merkeze alan yapısıyla yakından ilgilidir. Millet fikrinin yavaş yavaş konuşulmaya başlandığı günlerde, yeni dönemin yeni ailesini yaratma projesi Fahir'in de odağındadır.

“Bu kadar değişiklik geçiren yurdumun benden beklediği görev Macide'nin Hikmet'in yüzü ile karşıma çıkıyor... Bizim gibi Avrupa görmüş gençlerin en büyük görevi evinde şimdiki zaman kadınlarını uyandırmak, onları hayata hazırlamak ve ulusun ilerlemesi için hayırlı işlere itelemek...” (18)

Fahir'in kadını eğitme projesine görev gözüyle bakması, onu ve tüm süreci bir anda millilik bağlamına oturtmaktadır. Milli değerlerine bağlı erkek, toplumun diğer yarısını oluşturan kadını eğiterek onu yeni neslin annesi hâline getirecek ve böylece vatanını kurtaracaktır. Birebir fiilen bir varoluş savaşı olmasa da düşünce savaşının bir neferidir erkek. Kadını kendi değerlerine göre yetiştirmek isteyen erkeğin arkasına aldığı millilik gücü erkeğin üst akıl olduğunu bir kez daha vurgular.

“Vatan fikri onda pek belirli değil daha çok Müslümanlık, Hıristiyanlık olarak dünyayı ikiye ayırıyor. Kendisine bunun üzerine çok şeyler söyledim. Vatan ile dinin birbiriyle ilgili olmadığını, bir Rum, bir Ermeni Osmanlı, bir Türki bir Müslüman Osmanlı kadar vatanı sevebileceğini söyledim. Ve gelecekte çocuklarımıza bütün bu görüşü aşlamamız gerekeceğini anlattım. Dinledi, dinledi, başını inanmadan salladı” (19)

Fahir bu sözlerle Macide'nin vatan mefhumundan uzak olduğunu anlatarak, onu dar görüşlülükle eleştirir. Macide'nin din olgusunu ön planda tutması onu gerici ve eskiye bağlı bir karakter olarak gösterir. Zaten inanmadan başını sallayışının ayrıntı olarak verilmesinin sebebi, okuyucuya Macide'nin eskiye olan bağlılığını ispatlamaktır. Fahir'in amacı aslında Macide'ye bir dünya görüşü katmak, onu önem verdiği meseleleri tartışabilecek bir arkadaş olarak görmektir. Macide'de hissettiği soğukluk, pasiflik, hareketsizlik sadece vatanın aleyhinde davranışlar olmayıp bir erkeğin karısı ile iletişimine de ket vuran hâllerdir. Erkeğin modernleşirken kadının geleneksele bağlı kalışı, iki cins arasındaki duygusal paydaları bir bir silmiş ve erkeği yürüdüğü yolda yalnızlaştırmıştır bir bakıma. A. Saraçgil de Osmanlı'nın reformcu erkekleri için şöyle bir yorumda bulunmaktadır:

“Osmanlı modernleşmesinin yarattığı fırsatlardan çoğunlukla sadece erkeklerin yararlanabilmesi ve kadınların “eski zihniyet tarafından engellenip yasaklanmaları sonucu yeni tür ‘modern erkekler’in birçok modern toplumsal alanda yalnız başlarına kalmaktan ve kadınların onların yaşantısından ve arzularından kopmuş olmalarından şikâyet ettiklerini görüyoruz. Kadınların bulunmadığı yeni

modern ortamlarda kadınların yapabilecekleri birçok şeyin varlığını gören erkekler kadınları da modernleşirmenin yollarını arıyorlar.”²²⁹

Sözü edilen yalnızlığın içine Fahir de düşmüştür ve karısını modernleşirmenin yollarını aramaktadır. Kadını toplumsal alanda da görünür kılmak ve bu ortamlarda tek kalmamak adına en yakın arkadaşı Numan’ın düğününe Macide ile beraber katılmak ister. Ama Macide modernleşirmenin sancılılarıyla uğraşmaktadır. Erkeğinin öngördüğü kurallar çerçevesinde modernleşmek, alışık olduğu geleneksel kalıpları yıkmak manasına geldiğinden böyle bir düğüne katılmayı uygun görmez. Fahir’e cevabı nettir.

“Bak sana söyleyeyim, Fahir! Ben bir Türk kızıyım. Senin gibi İngiltere’de bulunmadım. Frenk karıları gibi öyle açık saçık yabancı erkeklerin yanına çıkamam.” (21)

Macide, Numan’ın karısını kadın-erkek ayrımının bulunmadığı bir ortama sokmasını da doğru bulmaz ve gelini bunu kabul edecek yapıda bir kadın olduğu için “şıllık” diyerek ahlâksızlıkla yaftalar. “Herkesin eğlencesi” (21) olmaksızın kocasına düğüne yalnız gitmesini söyler. Nitekim öyle de olur. Macide’nin bu durumu kıskanmasıyla beraber batı tarzı kadın tipine dönüşeceğinin sinyalleri de verilir aslında romanda. Eskiye taassup hâline getirmiş, erkek söylemini kabul eden, dikiş dikmekten öteye gidemeyen, yönlendirilen bu Osmanlı kadını değişim içine girecektir.

Fahir için ise karısının batı tarzı kadınlı erkekli bir düğüne katılmayı reddetmesi bir utanç kaynağıdır. Numan’a karısının eski zihniyetli biri olduğunu anlatmaktan hicap duyar çünkü modern bir erkek olarak yanındaki kadın da erkeğe yaraşır olmalıdır. Romanın başında Macide’yi tren istasyonuna çağırma meselesinin temeli de budur. Erkeğe yaraşacak kadın olmayı daha becerememiştir Macide. Macide için değişim tepeden bir elle gelmektedir ve ataerkil baskı burada da hissedilmektedir. Kocasının isteklerinin farkındadır fakat değiştiği takdirde geleneğin savunucusundan yani annesinden tepki alacağına da farkında sıkışmış bir hâldedir.

“Bir kere sana arkadaş olabilecek bir kadın olmadığımı anladım. ... Benimle evlenen yeğenim başka idi, Avrupa’dan gelen kocam başka çıktı. Sen her şeyi başka görüyor başka anlıyorsun. Yetişmemizin akış yolları değişmiş. Ben sana uymak istesem annem güceniş; anneme uysam sen beni sevmeyeceksin. Sen bilmezsin, çocukluğumdan beri, annemin her dediğini kabul etmeği doğru bulmak yok mu, ondan zor vazgeçiyorum. Hatta bazen saçma bulduğum hâlde yine onun gibi düşünmekten kendimi alamıyorum. Düşündüm, düşündüm, çıldıracağım... (40)

²²⁹ Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek*, İletişim Yayınları, İstanbul 2005, s. 85.

Macide'nin önündeki engel inatçı bir anne gibi dursa da aslında anne sembolü üzerinden anlatılan geleneksel normların zihniyetidir. "Hürriyetten kadınlara ne oğlum, erkekler düşünsün." (15) ifadeleriyle romanda netçe vurgulanan bu zihniyet, Macide'nin köklerini de ortaya koyar aslında. Macide, "yazarın diğer romanlarında sağlam Türk kadınının ilk örneği olan annesinin evinde, geleneğe bağlı olarak yetiştirilmiş, bir Müslüman Türk kadınıdır.²³⁰ İster istemez köklerine işlemiştir geleneksellik. Macide ve Fahir ile beraber yaşayan, Fahir'in İngiltere macerasıyla beraber ortaya çıkan otorite boşluğunu dolduran bu anne figürü, Macide'yi kontrol altında tutmuş, yönlendirmelerle yetiştirmiştir. Anne, hem Fahir- Macide evliliği hem de Fahir'in erkekliği için bir tehlikedir. Fahir'in yapması gereken eskinin duvarlarını bir bir yıkmak ve kendi çekirdek ailesi içinde bir erkek olarak otoritesini yeniden almaktadır.

"Anladım ki, ya kesin bir hareketle çocuğuma ve karıma varlığımı duyuracağım yahut sonuna kadar güçsüz bir koca, etkisiz bir baba olacağım." (20)

Fahir de erkeklik iradesinin bir başka otorite figürü ile sarsıldığının farkındadır. Fahir için Macide'yi etkilemenin yolu onu annesinden uzaklaştırmaktan geçmektedir. Ona halasından ayrı yaşamayı teklif etmeyi düşünür, bunu kabul ettirebilirse üstünlük onda kalacak ve Macide değişime açık hâle gelip kocasının istediği gibi bir kadın olacaktır.

Macide'nin annesinin İstanbul'a gidişi hakimiyetin biraz daha erkek eline geçmesine neden olur ve Macide, başlarda "şıllık" diyerek yaftaladığı Samime'yle ve Numan'la arkadaşlık kurar, sosyalleşmeye başlar. Bu süreçte Macide'de büyük bir okuma aşkı da başlar. Macide'nin annesi "Sanki bundan sonra hoca olacak! Kadın kısmına ne imiş? Sanırım sadrazam bulamazlarsa onu yapacaklar." (42), "Sen bir Mösyö oldunsa ben kızımı Madam yapamam!" (35) diye bağırınca Fahir ve halası büyük bir çekişmenin içine girerler. Bu çekişme içinde bir oraya bir buraya savrulan Macide'ye ise kimse ne istediğini sormaz, Meşrutiyet'in getirdiği özgürlük Macide'nin kendi kendine karar vermesinden çok ataerkil ama modern bir erkek ve geleneksel bir anne arasında benliğini bulamama sorununa dönüşür. Fahir, aslında karısının içine düştüğü buhranın farkındadır ve soruna tematik olarak yaklaşır.

"Bütün ulusumuzun yakalandığı azaplı hastalık; yeni ile eskinin çatışması, anılarımızla, geçmişimizle, çocukluğumuzla bağlı olduğumuz ve sevdiğimiz eski! Sonra gelecek yolunu açacak

²³⁰ İnci Enginün, *Halide Edib Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, Dergâh Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2007, s. 99.

biricik sağlam dik bizden çaba ve direnme bekleyen yeni!... En önce pek esef edilecek örneklerini gördüğümüz taklitlerle yeniliğin ilgisi olmadığını anlatmalı, yeniliği kabul edecek bir kadın, bir Fransız veya İngiliz kadınının kopyası, erkekler de Paris erkeklerinin modeli olacak değil, biz maymun gibi bir başka uluslara benzeyecek değiliz. Biz olgunlaşmış, insancıl görünüşleri hayatına uygulamış, Batının ilerleyişini kabul etmiş uygun ve bütün anlamıyla ırkının eğilimlerine bağlı yeni Türkler olacağız.” (40)

Fahir’in soruna yönelik bu çözümü aslında oldukça makuldür. Macide’ye de bu fikirlerini yavaş yavaş anlatarak annesinin boyunduruğu altından çıkmasını, bunun eskiye karşı bir ihanet olarak algılanmadığını göstermeye çalışır. Macide ise kendini sevdirebilmek adına değişim yaşamayı kabullenir ve tepeden gelen bu yenilikleri istese de istemese de uygulamaya koyar. Okuma alışkanlığı, ardından gelen piyano çalma arzusu bu değişimlerin habercisidir. Sadece meziyetler hususunda değil kılık kıyafet olarak da farklılaşmaya, “dümdüz” görünüşünü artık modanın direttirdiği süslü elbiselerle değiştirmeye başlamıştır. Macide’nin bambaşka biri olmasına Fahir de çok şaşırır.

“Düşünülürse, benim Londra’dan geldiğim zaman bulduğum sade, utangaç Macide ile bu, aynanın karşısında, kendi tazeliği ile muzaffer duran kadın arasında ne kadar fark vardı. O zaman küçüklüğünden beri tanıdığı kardeşim yerinde olan, Numan’ın yanına başörtüsüyle bile çıkmaya karşı idi. Şimdi, yarı dekolte bütün vücudunun çizgilerini hissettiren elbise ile yabancı denebilecek Cemal’in evine gidiyordu.” (77)

Maalesef ki Macide’nin kocasının istediği yönde gelişmesi bu ailenin mutlu bir yuvaya dönüşmesine yetmez. Evet, modern bir erkek olarak Fahir, okuyan, düşünen, memleket meseleleriyle ilgilenirken evini çocuğunu ihmal etmeyen sohbet edebileceği ve duygusal bir bağ kuracağı kadının ihtiyacındadır fakat Macide her ne kadar romanın gelişen, olumlanan kadın karakteri olsa da ikili arasında duygusal bağın eksikliği hep göze çarpmaktadır. Romanın ayrıntılarında ortaya çıkan bu soğukluğun sebebi belki de olayın en başına yani evlenmelerine kadar gitmektedir. Fahir ve Macide birbirlerine kara sevda ile tutulduklarından değil Fahir’in annesinin ölmeden önce son isteği olduğu için evlenirler. Fahir, Macide ile olan ilişkisinin büyük bir sevgi ve saygıyla başladığını, aralarındaki ilişkinin yıldırım aşkının tam tersi bir şekilde geliştiğini belirtir. İçten içe de sadakat bağının koptuğunu ifade eder.

“Yalnız bu siyah saçlı güzel kadınla tam olarak birbirimizin olamadığımızdan emindim. Bu güven, Çamlıca’nın rüyalı yolunda bana, tuhaf bir üzüntü garip bir serbestlik duygusu veriyordu. (36)

Metin ileriye dönük *forshadowing* yaparak Fahir'in serbestlik duygusuyla Macide'ye sadık kalamayacağını ima etmektedir. Nitekim öyle de olur. Fahir'in Seviyye Talip'e âşık olmasıyla Fahir'in ideal, öğretici erkek vasfı zedelenir.

Romanın sonlarında Macide, oğlu Hikmet'in eğitimine son derece önem veren, onun için çocuk terbiyesine dair İngilizce kitaplar okuyan gelecek neslin "biricik annesi" olarak milliyetçi bir kimliğe bürünmüş olarak okuyucunun karşısına çıkar. İradesiz, doğu mizaçlı Macide sadece giyimini değiştirmekle kalmaz okudukça okur, yabancı diller öğrenir, kendini kültürel anlamda geliştirir. Artık konuşabilen, kendi fikirleri olan ve zamana uyum sağlayan kadın karakterine dönüşmeye ve Osmanlı'nın bilgisiz, iradesiz kadını çizgisini kırmaya başlar. Fakat Macide'yi Seviye'den farklı kılan ve onu ideal kadın hâline getirecek özelliği bambaşkadır. Macide bu kadar değişimi yaşayıp Seviyye gibi Batılılaşsa da ahlâki terbiyesinden asla ödün vermez. Rakibi olan Batılı kadın Seviyye, Cemal ile gayri meşru bir ilişki yaşarken, Macide çocuğuyla ilgilenen, namuslu, ahlâklı kadın olmaya devam eder. Romandaki bu kısımlarda Halide Edip'in batı dünya görüşüne uyum sağlamış, modern görünümlü, okuyan, öğrenen kadın ile Osmanlı kadının ahlâklı anne profilini sentezleme düşüncesi temellenmiştir. Halide Edip'in görüşüne göre Macide bu profil için biçilmiş kaftandır. Çünkü hem geleneksel bir anne hem modern bir kadın olma yolunda yürümektedir. Hikmet'i de hayırlı bir vatan evladı olarak yetiştirmek için uğraşır. Ama bunu yaparken Fahir'in yaptığı hataları göz ardı ederek Hikmet'in önüne erkek model onu koyar ve Fahir'i yüceltmeye devam eder. Fahir onun için minnettar kalacağı üst akıl bir erkek, bir öğretmendir onun için.

Fahir ve Seviyye Talip İlişkisi

Romana adını veren kadın kahraman Seviyye Talip, batılı bir eğitim almış, göz alıcı güzellikte, musikide maharetli, erkeklerle ilişkisinde kendi isteğine göre davranan kendi hayatını kendi şekillendiren cesur bir kadındır. Numan'ın eski yengesi, Fahir'in çocukluktan da arkadaşı olan bu kadının kocasının ismiyle Seviyye Talip olarak anılması kadının erkeğe bağlılığını ifade eden bir durumdur ki toplumdaki konumuyla da birebir alakalıdır.

Seviyye, Numan'ın amcası Talip Bey ile severek aşk evliliği yapmıştır. On iki yıl Talip Bey ile evli kalmış ve "bütün dünyadan uzak, dört duvar arasında kocasının fikriyle düşünen, hissiyle duygulanan, adeta onun kişiliğinde kendini kaybeden" (45) bir evlilik

hayatı yaşamıştır. Ama sevgisinin bittiğini hissedip “kocasının kişiliği onu yaşatmak için yetmeyince” (45) ayrılmaya karar verir. Talip Bey ve dönemin zihniyeti düşünüldüğünde ayrılma söz konusu olamaz. Seviyye, nikâhlı olsa da bir süre babasının evinde kalır, Talip Bey’in kendisinden boşanmayacağını anlayınca toplum baskısına göğüs gererek kendi arzuladığı hayatı yaşamaya başlar. Âşık olduğu piyano hocası Cemal ile birlikte yaşar ve toplumsal kuralları ve ahlâk düzenini bir kenara iter. Dışlanmadığı ve haklı bulunduğu tek çevre ise Numan’ın yanıdır. Numan’a göre “Seviye kadar kocasına bağlı” (45) hiçbir kadın yoktur. Kocasını aldatmak gibi bir ahlâki çözülmeye de uğramadığının üzerinde durarak onun “açık ve mert” (45) bir dille kocasına onu sevmediğini söylemesini onurlu bulur. Fakat aynı görüş, Fahir için geçerli değildir. Fahir, evli olduğu hâlde Cemal ile yaşayan Seviyye’nin fikirlerine katılmaz, onu tasvip etmez fakat içten içe saygı göstermekten de kendini alamaz. Bir şekilde ona yakın olma arzusuna kapılır. Macide’nin Cemal’den piyano kursu almasıyla birlikte ailecek daha sık görüşmeye başlarlar. Fahir, ilk başlarda Seviyye’ye karşı mesafeli olsa da ardından aşka dönüşecek bir ilgi duymaya başlar.²³¹ Bu açıdan metin, erkek karakterin masumiyetten çıkışını anlatan bir *bildungs* romana dönüşür. Fahir, romanın seçilmiş kadın kahramanı Macide’ye olan bağlılığını kaybederek ahlâki açıdan problemlı bir hayata sahip, nikâhlyken başka adamla yaşayabilen bir kadına âşık olacaktır. Seviyye’nin aşkına tutulduktan sonra hislerini de gün gün yazmaya başlayan Fahir açıkça bu aşka düşüşünü ve felaketini anlatır.

“Anlıyorum ki Seviyye’yi görmek benim için büyük bir felaketti, nu tatlı rüyalı bir cennet, fakat bütün ailem ve kendim için uçurumdu! Şimdi artık karar verdim. Kesin olarak Seviyye’yi görmeyeceğim.” (59)

Seviyye romanın tehlikeli kadınıdır. Birebir yaptığı bir baştan çıkarma söz konusu olmasa da varlığı dahi yetmektedir. İlk başlarda Fahir, kimsenin bu hissini bilmediği takdirde ortada da bir sorun olmayacağını düşünür. Kendi ifadesiyle “herkesin bildiği Fahir” (66) olacaktır. Fakat olaylar beklediği gibi gitmez. Romanın başındaki Fahir, gayet rasyonalist davranan, milliyetçi, memleket meselelerine duyarlı, olgun bir erkekken Seviyye’nin aşkıyla, karısını aldatabilecek bir erkeğe dönüşür.

“Hep, o koca kahramanın, savaş meydanını, askerlik namusunu bırakarak, korkak bir çocuk gibi, Kleopatra’nın arkasından kaçmasını düşünüyorum. Savaş meydanında ne şanlı geçmiş, ne kahraman bir kişilik, ne fedakâr kendine bağlı silah arkadaşları bırakmıştı. Fakat ben de ondan aşağı mı idim?”

²³¹ George Sand ’in “Social Sentimental Novel” adı verilen türde yazdığı romanlarda da aynı motif söz konusudur. Erkek anlatıcı kadından ilk önce nefret eder, daha sonra bu nefret aşka dönüşür. Fahir de Seviyye’yi tasvip etmezken ona âşık olacak ve hatalar birbirini kovalayacaktır. Halide Edip de bu tarz bir romanı Osmanlı edebiyatına sokmuş, kadını merkeze alarak kadının toplum içindeki konumunu belirlemeyi hedef almıştır.

Her şeyimi, karımı, çocuğumu, hayatımı, ahlakımı, her şeyi, evet her şeyimi onun ufak bir işareti ile atacak kadar düşkün ve zayıftım.” (74)

Fahir’in günlüğüne yazdığı bu ifadelerle bakılırsa onun bir erkek olarak iradesini kaybettiği ve romanın başında kurduğu ideal erkek çizgisinden çıktığı açıktır. Macide’yi “zavallı” olarak nitelerken bir anda kendi için aynı ifadeyi kullanan kendini “zavallı” olarak görmeye başlayan bir erkek vardır muhatap karşısında. “Aşk bu erkeği çocuksu, histerik, kararlarını hemen değiştiren, meslekî ve siyasî ilkelerinden vazgeçebilen bir kişiye dönüştürür. Tüm romanların ortak paydası, kadın baş karaktere duyulan hayranlık ve aşk yüzünden erkek “ben”liğinin yıkımıdır. Seviyye'nin Ömer Hayyam rubailerini İngilizce okumasından oldukça etkilenen Fahir, resmen “hasta bir çocuk gibi titreyerek” evine döner.”²³² Artık ne yapacağı belli olmayan, güçsüz, hasta bir çocuktur Fahir.

“Asıl humma eve geldiğim zaman başladı. Şakaklarımda tuhaf atış şiddetlenmiş ve bütün hayatım, sanki damarlarımdan fırlayacak gibi çırpınıyordu. Dehşetli bir ateşle yanıyordum. Fakat artık, çevremdeki eşyayı, hiç, hiç birşeyi görmüyordum... Ben ağlıyor, gülüyor, şarkı söylüyor, yalvarıp, hep o beyaz hayali takip ediyordum. "Bir gül gibi beyaz ve güzel..."Sonunda ben kollarımı uzattıkça benden uzaklaşarak, iç gücümün tek hakimi olan bu hayale karşı: "Seviyye! Seviyye!" diye haykırdım.” (82)

Macide, işte, hastalığın neden olduğu ağızdan bilinçsizce çıkan bu sözler nedeniyle kocasının başka bir kadına âşık olduğunu öğrenir, büyük bir hayal kırıklığı ile kendi kabuğuna çekilir. Fahir ise içindeki aşka engel olabilmek ve Seviyye’yi unutmak için doktorun tavsiyesiyle Numan’ı da yanına alarak Mısır’a gider. Onu içine çeken girdaptan kurtulmak, romanın başlarındaki eski hâline dönmek ister çünkü Macide’nin önünde bir erkek olarak zayıf görünmeye dayanamaz.

Fahir, Mısır’da ruhsal bir arınmaya girmekten ziyade Numan’ın zorlamalarıyla sanki çivi çivi söker misali başka kadınlarla gönül eğlendirmeye çalışır. Miss Evelin, bu kadınlardan biridir ve Fahir’e karşı son derece ilgili tavırları, flörtöz hareketleri vardır. Fakat, Fahir’in aklı, kalbi elbette ki Seviyye’dir. Numan ise kendisine asla yüz vermeyen bu yabancı güzele âşıktır. Bu noktada iki arkadaş kadınların kendilerini sevenler için değil kendilerine hükmedenler için can verdiklerinden dert yanarlar. Oysa Fahir de tıpkı kadınlar gibi kendisini seven Macide için değil de kendisine istemsizce de olsa hükmeden Seviyye için can atmaktadır. Mısır yolculuğu Fahir’in karısı Macide’ye ruhen bir adım daha yaklaşmasına neden olur fakat bu yaklaşmanın altında yatan sebep büyük bir aşkın

²³² Hülya Adak, “Otobiyografik Benliğin Çok-Karakterliliği: Halide Edip’in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet”, *Kadınlar Dile Düşünce*, der. Sibel İrzık, Jale Parla, İletişim Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2017, s. 171.

tekrar canlanması değil, Fahir'in vicdan muhasebesi yaparak kendini suçlu görmesidir. Amacı karısı tarafından affedilerek aslında bir nevi aklanmak, eskiden sahip olduğu erkeklik vasıflarına tekrar kavuşmaktır. Yolculuğunun sonlarına doğru Macide ile mektuplaşmalarında ona teşekkür maiyetinde sözler söyler.

“Nihayet ilgi görmüyordum. Ama her fırsat elimde idi, bunları kendimi müdafaa için söylemiyorum. Bu dayanıklılığı sana olan sevgime borçluyum. Senin kutsal, temiz kalbin bana yardım etti; temiz ahlâkın beni utandırdı. Şimdi, senin bu temiz yüreğinin anlamayacağı bu ikinci tutkuya bir felâket ve hastalık gözüyle bakıyorum. Bütün kalbimle ona üstün gelmeye çalışacağım. Bunda da bana yardım edecek, beni daima sevmeyi yüklenen küçük elindir. Yine benim dostum, sevgili arkadaşım, ninem ol! Şüphesiz, bu çarpık duyguları kalbimden atmak için biricik çare bu olur.” (89)

Her ne kadar kendini müdafaa için söylemediğini belirtse de Fahir'e göre her fırsat- ataerkil sistemin erkeğe sunduğu cinsellik serbestisi kastedilmektedir- elindedir ve buna rağmen büyük fedakârlık göstermiş Macide'yi aldatmamıştır. Fahir'e göre, artık Macide'nin yapması gereken kocasının yanında durup ona bu hastalıktan kurtulmasında yardımcı olmaktır. Kadın bu günler için eğitilmiştir. Fahir, üst akıl olarak eğitmeye çalıştığı başlarda aşağıladığı ve eleştirdiği kadının elleri arasında yardıma muhtaç bir erkektir, acizdir artık. Fahir, İstanbul'a dönünce Seviyye'yi bir daha görmeyeceğine dair kendine verdiği sözü de tutamaz. Farkında olmaksızın ani bir kararla bir gece yarısı Seviyye'nin evine gider ve Cemal'in evde olmadığını öğrenen Fahir, Seviyye'ye sahip olamayacağını anlayınca, bu aşağılanmayı kaldıramaz. Seviyye'yi, erkekliğinin verdiği gücünü kullanarak “felaket lekesi ile” boyamaktan, ona tecavüz etmekten çekinmez. Böylece daha baştan romanın kötü, ahlâksız, eleştirilen kadını olan Seviyye bir şekilde cezalandırılırken, erkeklik egosunu tatmin için hem karısı Macide'nin hem de Seviyye'nin hayatını mahveden Fahir, artık masumiyetini kaybetmiş, romanın ideal kahramanı olmaktan çok uzak bir hâldedir.

Metin, kapanışı ise 1908'in hararetli günleri ile yapar. Mısır gezisinin yapamadığı arınmayı Fahir'e sağlayacak olan Hareket Ordusu'dur. Fahir, “bütün bir milletin mutluluğu ve geleceği için ateş başına!” (127) geçerek savaşa gitmek için gönüllü olmuş, bir anlamda kendini cezalandırmıştır. Ne kadar milliyetçi duygular adına böyle bir karar vermiş olsa da Seviyye ile yaşadığı son geceden sonra duyduğu pişmanlık ve vicdan azabı, Seviyye'nin sevdiği bir başka adamla beraber olması onu cepheye gitmeye zorlamıştır. Fahir kendini vatana adamak gibi ulvî bir hareketin, geçmişte yaşadığı utancı sileceğine ve vatan muhafazası için ölmenin ailesine “alınlarında bir zafer tacı” (127) hissettireceğine inanır. Bu, onun vicdanını bastırma, kendini aklama yoludur.

Macide ise romanın sonunda olumlu yönde gelişen tek karakter olmakla birlikte artık bir Meşrutiyet kadınıdır. En önemli vazifesi olan anneliği sayesinde çocuğunu büyüterek toplumun devamlılığını sağlayacak güvenilir kadın olmuştur Macide. Artık uyanmıştır. Ülkenin ihtilal günlerindeki çalkantılı hâli resmedilirken, savaşın, kanın, ölümün arasında yeşeren umut Macide ve oğlu Hikmet'tir. Macide, milli meselelere duyarlılık kazanmış bilinçli bir kadın olarak oğlunun babasının cenazesinde oğluna babasını örnek göstererek ona nasihatler verir.

“Doğru bildiğin şeyler için, hak için, vatan için, daima ölmeye hazır olacaksın, Hikmet oğlum! Sonra hıçkırarak, ekliyor: Tıpkı, tıpkı baban gibi!..” (128)

Romanın sonunda, her ne kadar büyük günahlar işlese de Fahir, kendini vatanına adadığı için affedilen ve gelecek nesle örnek olarak sunulan bir baba figürü olur. Bu milliyetçi anlayış ileriki dönemlerde ortaya çıkacak yeni erkeklik kurgusunun da temeli gibidir.

4.2.2. *Handan*'ın Etrafındaki Erkeklikler:

Kadını Eğiten Bir Başka Erkek: Sosyalist İhtilalci Nazım

Halide Edip'in çalışmada incelenecek bir diğer romanı ise *Handan*²³³ 'dır. Halide Edip'in dördüncü romanı olan *Handan* (1912), farklı erkek tiplerinin iç içe geçtiği bir roman olup, batılılaşmış bir kadın olan Handan'ın etrafında döner. Handan'ın hikâyesine ilk giren erkek Nazım'dır. Nazım'ın erkeklik kurgularını anlayabilmek için romanın yazıldığı devrin siyasi olaylarına bakmak gereklidir.

Handan, Osmanlı Devleti'nin son yıllarında, II. Abdülhamit'in tahtta olduğu günlerde geçer. Dönemin baskıcı rejimine karşı Nazım bir muhalif bir erkektir. Nazım, Abdülhamit devri şartlarında sürgün edilmiş, sonrasında affedilerek İstanbul'a dönmüş, davası olan idealist bir gençtir. Siyasi kimliği yüzünden hayatta bir düzen oturtamamış ve sürekli belirsizlikler içinde sürgünlerde yaşayan Nazım ile Handan'ın ilişkileri, Handan'ın babası Cemal Bey'in Selim Bey ile arkadaşlığına dayanır. Handan'ın öğrenmeye meraklı kişiliğinin önünü kesmek istemeyen babası, Selim Bey'in yeğeni Nazım'ın ona dersler vererek onu geliştirmesine izin verir. Handan ve Nazım arasında

²³³ Halide Edip Adıvar, *Handan*, Özgür Yayınları, İstanbul 2005. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

başlayan ilişki hoca-talebe odaklı olduğundan Nazım'ı kadını eğiten erkek olarak görmek mümkündür. Nazım'ın idealleri vatana dönük olsa da kendi adına koyduğu bir vazifesi de Handan'ı yetiştirmektir. Handan'ı yetiştirme projesi onun için bir “tiyatro, konser, bu memleketin vereceği yegâne zevk”tir. (69) Amcası Selim Bey ile geleceğine yönelik konuştuğu satırlar Nazım'ın hedeflerini açıkça ortaya koyar.

“... Selim Bey, ciddi bir sesle Nazım'a sordu:

İstanbul'da bu defa ne yapmak istiyorsun Nazım! Artık bir meslek, bir iş zamanı, değil mi, yavrum?

Nazım bir iki dakika düşündükten sonra kati sesiyle söyledi:

Evet, bir iş, bir meslek düşündüm, amca. Handan Hanım'ı okutup yetiştireceğim.

Çıkmaz bir yola yeni bir yolcu daha mı salıvereceksin?

Hayır, hayır. Maksat ve ideale nafil kurban değil amca. Sadece hayata hazırlayacağım, okutacağım, dimağını, ruhunu okutacağım, amca!” (51-52)

Nazım'ın Handan ile fikirleri başta kendisinin de ifade ettiği üzere “okutma” odaklıdır. Nitekim öyle de olur. Nazım, haftanın iki günü Handan'a ders vermeye onu sosyoloji, felsefe, Osmanlı Tarihi, Türk edebiyatı gibi konularda eğitmeye başlar. Felsefeyi en başından Yunan öğretilerinden ele alır. Tarih ve edebiyat ise Nazım için iki mühim konudur. Ona göre memleketin her köşesinde sesini işitmek, ona ruhunu verebilmek için “milletin ruhunu, mazarını, edebiyatını bil[mek]” (55) gereklidir. Handan'a verdiği tüm dersler de onun odağını tek bir noktaya çekmek içindir: Ona, memleketin içine düştüğü felaketi göstermek ve onu çareler bulmaya sevk etmek... Nazım'ın amacı budur. Nazım'ın dünyayı algılayışında önemli olan bu bakış açısı onun erkekliğinin sınırlarını da az çok tahmin ettirmektedir. Milliyetçi diye nitelendirilebilecek Nazım'ın davasına kendini adayışı kadınlarla ilişkisinde belirleyici bir unsurdur. Hayattaki amacı ile Handan'ı bir tutması, Handan'ı davasının somut bir tecellisi olarak görmesine neden olur. Tabii bu bağ duygusal hislerin de temelidir. Nazım, git gide Handan'ın zekasından etkilenmeye, ona derinden bir aşk beslemeye başlar. Onunla evlenmek ister. Fakat arzuladığı evlilik sıradan bir erkeğin beklentilerinden karısının yemeğini yapıp elbiselerini yıkamasından farklıdır. Dönemin kadın-erkek ilişkilerinde toplumsal rollerin bir anda değişmesinin nedeni şüphesiz ulus-millet düşüncesinin, vatan mevhununun artık dolaşımda olması ile ilgilidir. Erkeklerin kadınları da artık kamusal alanda aktif olarak görmek istemesi dönemin genel trendidir. Halide Edip'in çalışma

içinde de incelenen bir diğer romanı *Seviyye Talip*'in Fahir'i gibi Nazım da evleneceği kadının memleket meselelerine duyarlı olmasını ister. Handan onun için zekasıyla millet meselelerini kavramaya açık dimağı ile hayatının aşkıdır.

“Evvelâ mesleksiz ve parasız bir adam olduğumdan hayatıma bir arkadaş istemeye kendimde bir hak görmüyorum. Fakat sizi tetkik ettim, gördüm ki siz mesleğe, paraya değil hayata, efkâra, büyük maksatlara arkadaş olacak kızlardansınız...Biliyorsunuz ya, ben bir sosyalist, bir ihtilalci, ben hayatı muayyen olmayan bir şeyim. Hatta yarın bir bomba atmam öbür gün tevkif edilmem ihtimali daima mevcut. Ben size bunu söylerken yalnız benim bu hayatıma seyirci kalacaksınız diye de söylemiyorum. Memlekette belki bir gün büyük şeyler olacak, belki bu büyük şeyleri biz yapacağız. Belki ateş, kan, duman ve ölüm, pek çok ölüm. Siz, siz de bu ateş, kan, duman ve ölüm yapanlardan olur musunuz?” (73)

Alışlagelmiş evlilik teklifleri karı-kocanın mutlu mesut evlenip çocuk yapıp beraber yaşlanması dilekleri ile gerçekleşirken Nazım'ın yeni bir erkek olarak evlilik teklifi dahi ilginçtir. O, karı-koca birlikte kan, ateş, ölüm içinde bir hayat sürmeyi teklif eder. Her ne kadar bu durum Nazım'ın mizacıyla alakalı olsa da asıl etken milliyetçi erkeklik kurgularının yavaş yavaş artık romanlara girmiş olmasıdır. Nazım, davasına bağlı, Handan'a da âşık bir erkektir. Fakat Handan'ı bir kadın olarak bağımsız kişiliği ile görüp değerlendirmekten ve ona sade kendisi olduğu için âşık olmaktan da uzaktır. Nazım, Handan'ı kendisinin yetiştirdiğini düşünerek teklifine cevaben evet diyeceğinden çok emindir. Handan'a “Sizi bu parlak ve nihayetsiz efkârınızla ben yaratmış kadar benimsedim” (75) derken kurtarıcı ve egolu bir erkek tavrı sergiler. Bu tavır, Saraçgil'in erkeklik üzerine yorumuyla daha net açıklanabilir.

“Osmanlı erkeğinin eğitip kölelikten kurtararak özgürleştirdiği kadını (tıpkı kölesini eğitip azat eden köle sahibi gibi) kendine eş yapmasının temel konu edinildiğini belirtir. Erkek kahramanlar, kadınları kurtarıcı bu tavırları karşılığında, kendi kafasına uygun olarak ideal kadın-eş yaparken, erkeğe tüm varlığı ile bağlı, sadık ve minnettar olmalarını arzulamışlar[dır].²³⁴

Nazım'da da gözükmeyen fakat en otoriter olma zamanlarında – bir kadına sahip olma, evlilik vs.- ortaya çıkan, kadının kendisine bağlı olma arzusu hissedilmektedir. Ancak modernleştirdiğini, yeniden yarattığını ve bu sebeple de ona sahip olacağını düşündüğü kadını kendine eş olarak almayı seçen Nazım için işler umduğu gibi gitmez. Çünkü, Handan'ın hayatını geçireceği erkekte aradığı şey bir davaya bağlılıktan çok kalbi bağlılıktır ve Nazım kendisine âşık olmasına karşın göremez. Handan, onu, Nazım'ın ifadeleriyle “sosyalist bir ihtilâlci” (73) gözüyle görür ve evlilik teklifini de Nazım'ın

²³⁴ Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek*, İletişim Yayınları, İstanbul 2005, s. 115, aktaran Serpil Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*, İletişim Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2017, s. 129.

kendisini bir dava arkadaşı gibi gördüğünü ve aslında onu sevmediğini düşünerek reddeder.

“Ben Nazım’ın gözlerinde ateşli ve kanlı bir rüya ile belki muhal, belki de biraz vahşi görünen bu şeyleri dinlerken altüst oluyordum. Fakat dikkat ediyor musun, Neri? Bana teklif ettiği bu izdivaçta eksik bir şey vardı: Beni maksadıyla evlendiriyordu, beni kendiyile değil!” (73)

Bu reddediş Nazım’ın hayatının dönüm noktası olur. Handan’ın Hüsnü Paşa ile evlendiğini öğrendikten sonra sürgündeki hapisane odasında bu hayata daha fazla dayanamayacağını düşünerek bir halat ile kendini boğar ve ardında Handan’a bir ömür omuzlarında taşıyacağı bir yük olan mektupları yani gerçek duygularını bırakır.

“Mukaddes maksadımın çehresi sendin Handan. Niçin maksadımı senden çok seviyorum zannettin, Handan? O sendin, sen de o idin. Yolunda ateşlerde yanmaya, vücudumu zerre zerre, en büyük işkencelere ayırmaya razım olacağım maksadın siması sendin, Handan. Niçin yüzünü benden çevirdin? O senelerden beri arkasından koştuğum mukaddes şeyin çehresi bozuldu, silindi. Canlı, güzel bir sima yerine bir sıra nazariyat, güzel, cansız söz olarak kaldı, Handan. Beni bomboş, soğuk ve harap bıraktın, Handan! Gideceğim Handan, bu zaafa, bu azaba mağlup olmayacağım hayır, hayat beni mağlup edemeyecek, edemeyecek!” (85-86)

Aslında Nazım gerçekten Handan’ı sevmiş, ona gerçek bir aşkla bağlanmıştı. Fakat onun dönemin toplumsal rollerinin de etkisiyle çizmek istediği erkeklik kurgusu onun gerçek benliğinin ötesine geçince, milliyetçi, muhalif, ihtilalci ve idealist erkeklikler âşık erkeği bastırmıştır. Handan’ın da vazifeler ve adanmışlıklarla dolu bir hayat içerisinde tek görebildiği işte bu erkeklikler olduğu için Nazım’la evlenmeyi reddetmiştir.

İflah Olmaz Hovarda Bir Erkek Olarak Hüsnü Paşa

Handan, Nazım ile evlenmeyi reddettikten sonra karşısına çıkan ve kendisini bir yol arkadaşı olarak görmekten ziya de bir kadın olarak arzulayan Hüsnü Paşa ile evlenmeyi kabul eder. Ancak Handan için bu evlilik bir hüsrana olacaktır. Çünkü, Hüsnü Paşa’nın bir erkek olarak evlilik kurumu ile bağı normların dışındadır. Handan ile sadece tensel düzlemde buluşabilen bir erkektir Hüsnü Paşa. Handan’ın fikirleri, dünyayı algılayışı, onun düşünce tarzı ile uzaktan yakından alakası yoktur. Handan’ın ona fazla gelen üstünlüğünden, onun bağımsız ve dişli bir kadın olmasından içten içe rahatsız olur. Handan’ın bu tavrını “asabilik” olarak değerlendirir. Evliliklerinin ilk günlerinden itibaren karısına sadık kalmayı asla beceremez. Handan gibi sanatla, felsefe ile büyümüş, entelektüel, bilgili ve bağımsız, dişli kadınlar yerine kadın-erkek rollerinde itaatkâr olmayı seçen, erkeğine bağlı ve daha alt tabakadan kadınlarla birlikte olmayı seçer.

“Sen iyi bir kadınsın, fakat çok hırçın ve müstebitsin. Senden ayrıldığım günden beri temin ederim ki hürriyetimden, saadetimden sarhoşum. Fakat bundan seni sevmiyorum gibi şeyler çıkarma azizem. Hayır, seviyorum...Fakat nasıl söyleyeyim seninle benim için müşterek bir hayat hata; seni kendime karşı daima yabancı buluyorum; benim için ölsem bile bu his zail olmuyor. Seni temin ederim ki senin verdiğin sırf maddî zevki bile başka bir kadın bana veremiyor. Fakat o başka kadınlar meşrebime daha yakın, bana daha yakın. Yanlarında bu yabancılık ezasını duymuyorum.” (132-133)

Hüsnü Paşa, karşısında bir eş olarak “hırçın” ve despot olmayan bir kadın görmek istemektedir. Erkekliğinin hükümranlığını sürdürebileceği, ona itaat edecek bir kadın... Fakat Handan, şahsiyeti ile yetiştirilişi ile eğitimi ile, dünya görüşü ile bu normların dışında gibidir.

Başlarda Handan, kocasının metreslerini görmezden gelir fakat kocasından beklediği ilgiyi göremeyen Handan, git gide kıskançlık krizlerine girmeye, kocasını zina ile suçlamaya başlar. Tek eşliliğe inanmayan Hüsnü Paşa'nın durulacağı yoktur. Ataerkil toplumun ona sunduğu erkekliğinin cinsel serbestisini kullanarak istediğini yapmaya, metresler tutmaya devam eder. Ona göre ve de tabii ki eril tahakküme göre erkeğin tek bir kadına sadık kalması imkânsızdır. “Bir erkek, bir kadına münhasıran bağlansın, bunu nerede gördün, güzelim? Herhâlde ben o erkek değilim, Hanımefendi.” (108) diyerek kabaca “ben erkeğim” söyleminden bir adım ileriye gidemeyen Hüsnü Paşa, suçlarını öfkesi ile örtbas etmeye çalışır. Her akşam eve geldiğinde suratsız bir ifadeyle her şeye bir kulüp bularak bağırıp çağırır. Hayatı hem kendisine hem de Handan'a zindan eder. Hüsnü Paşa, her canı istediği an çıkıp metresine gitmekle kalmaz, kavga etmekten yorulduğunu ima ederek üç ay karısını Londra'da bırakır ve kadınlarla seyahate çıkar. Bu üç aylık süre Handan ve Hüsnü Paşa'nın evliliklerine tanıdıkları son şans gibidir ancak iki taraflı bir derinlemesine düşünme söz konusu değildir. Handan evde oturup kocasının ona dönmesini beklerken Hüsnü Paşa bu süre zarfında sayısız metresi ile gününü gün eder. Hatta üç aylık süre sonrası da evliliklerinin düzeleceğine inanmadığını açıkça dile getirerek aslında Handan'ın ona duyduğu bağlılık hissini hiç yaşamadığını anlatır.

“İndimde izdivaçtan daha manasız bir kelime, bir bağ yoktur. Seni temin ederim ki senin bu kadar şiddetle hissettiğin sıkı ve mukaddes rabıta-i izdivacın kutsiyetini, bağını ben hiç hissetmedim. ... Fakat hiçbir vakit seni o ocak denilen, o aile denilen şeyi, rabıtayı temsil ediyorsun diye sevmedim. Seni bir kadın diye sevdim, bir kadın diye sevmediğim zamanlarda bıraktım... Sen cazibedar kadınsın, sen bende nihayetsiz arzular uyandırırısın, hülâsa Handan'sın. Şimdi bu satırları sana yazarken henüz pek sevdiğim metresim dışarıda beni beklerken yine senin kokunu, senin temasını, senin sesini hatırladım, arzuladım. ... Fakat aldanmıyorum, bu sadece bir arzu” (148-149)

Onu Handan'a bağlayan tek şey Handan'ın kadınlığı, bedenidir. Handan'dan alacağı zevkler azaldığında ise metresleri dışarıda onu beklemektedir. Hüsnü Paşa'nın ataerkil sistemin erkeklere sunduğu cinsel hayatın fırsatlarından yararlandığı açıktır.

Nikâhlı karısına mektup yazarken dahi hiçbir utanma olmaksızın kapıda metresinin beklediğini söylemesini ancak onun erkeklik egosu ile açıklanabilir. Yaptığını bir yanlış olarak değerlendirmeyen, sadık bir erkek olamayacağına inanan ve müstehzi dille metreslerinden karısına bahseden bir erkek olarak Hüsnü Paşa, üç ay sonra karısına geri dönmeyeceğini belli eder. Fakat bu demek değildir ki Handan da tıpkı kocası gibi bağımsız bir hayat yaşayabilsin... Ona göre, o metresleri ile gönül eğlendirirken dahi karısı Handan her zaman onundur, hiç kimsenin olmayacaktır.

“... böyle giderse üç ay sonra bile müşterek hayatımıza avdet edeceğimi bilmiyorum. Fakat yine bu üç ay hürriyetimi çok görme. Eminim ki yüz sene ben başka yerlerde olsam, sen de en yakıcı tentationlarla muhat olsan yine benimsin; efkârınla, vücudunla benimsin... Ben bu benim olan şeyi elimi uzattığım zaman alacağımı biliyorum. Bu benim olan şey de benim elimi uzatacağım dakikayı beklesin!” (133)

Hüsnü Paşa'nın ne olursa olsun karısını kenarda köşede bekletmek istemesinin nedeni kendi deyimiyle bu hayata en fazla iki ay dayanacak olmasıdır. Parası ve gücü bittiği takdirde karısına geri dönecektir. Lakin ilginç olan karısına “O vakit sana avdet edeceğim, senin olacağım, yetişmez mi?” (133), “Şu var ki başka kadınları bıraktıktan sonra avdet etmem fakat sana avdet ettim. Ve yine avdet etme ihtimalim var.” (149) demesidir ki bu ifadeler, onun erkeklik egosunu, erkeğin kendisini kadına bir lütuf olarak sunmasını açıkça gösterir niteliktedir. Kadın onun için, gençliğinde tadılacak lezzet, para ve güç bittiğinde ise ona bakacak bir hizmetçi gibidir.

Kocasının Handan'a sunduğu üç aylık sürenin bitmesi ve Hüsnü Paşa'nın dönmeyecek olması onun kriz geçirerek yataklara düşmesine sebep olur. Handan hasta olup yataklara düştüğünde ise Refik Cemal ve Server ilk olarak Hüsnü Paşa'ya ulaşmaya çalışırlar. Paşa, Server'den karısının nasıl perişan hâllere düştüğünü dinlerken bile tabağına makarna yığan vurdumduymaz biridir. Menenjit geçiren Handan'ın bu hâli Hüsnü Paşa'nın asla umurunda olmaz. Karısının ziyaretine dahi gelmeyerek sadece birkaç lira para gönderip kendi hayatına devam edecek kadar bencildir. Handan'ın ölümüyle elbet çok üzülür, tabutunu gözyaşları içinde taşır. Hem Handan'ın ölümüne sebebiyet verdiği düşüncesiyle hem de Handan'dan kıskandığı için Refik Cemal ile kavga eder. Mezar başında yapılan bu kavga, Shakespeare'in *Hamlet*'inde Ofelya'nın mezarı başında Hamlet ile kardeşi Laertes'in kavga etmesine benzer. Her ne kadar Handan'ın ölümüne üzülse de evlilikleri boyunca karısını sadece bir arzu nesnesi olarak görüp ruhundaki boşluğu başka kadınlarla doldurmaya çalışan ve bunu yaparken de sırtını ataerkil geleneğin erkeklik kodlarına yaslayarak asla utanç duymayan bir erkek vardır

muhatapın karşısında. Evlilik kurumuna, aile hayatına bağı olmadığı hâlde, toplumsal roller gereğince bu pratikleri yerine getiren fakat konulan normların içinde kalmayı beceremeyen bir erkek olarak Hüsni Paşa arzuladığı bedene yabancı kaldıkça tabiatına uygun kadınların yanına kaçmış, bağımsız bir erkek olmayı seçmiş ama bu süreçte de Handan'ın hayatında da iyileşmesi mümkün olmayan derin izler bırakmıştır.

Refik Cemal: Modern Erkeğin Arzusu Güçlü, Modern, Milliyetçi Bir Kadın mı, Hasta ve Aciz Bir Kadın mı?

Handan'ı ilk önce bir fikrin siması olarak görüp ona düşünceleri sebebi ile âşık olan Nazım, arkasından onu sadece bedeni ve kadınlığı ile arzulayan Hüsni Paşa.. Bu iki erkeğin Handan'ı bir bütün olarak sevedemediği açıktır. Nitekim bunu başarması istenen – ki başarılı olduğu tartışmalıdır- erkek romanın idealize erkeği Refik Cemal'dir.

Refik Cemal, Handan'ın beraber büyüdüğü üvey annesinin yeğeni Neriman ile evlidir. Bu evlilikte Refik Cemal, Hüsni Paşa'nın sergilediği kocalık rollerine nazaran son derece iyi niyetli, karısını düşünen ve ona sadık bir erkek olarak çıkar muhatapın karşısına. Hatta Neriman ile evliliğini gözlemleyen Handan, onun “vefakâr, temiz ve müşfik” bir hayat arkadaşı olduğunu söyler. Neriman da aynı şekilde Refik Cemal'e karşı iyi niyetli ve vefakâr ve sadıktır. Ancak bu evliliğin dinamiklerinde eksik olan şey fikir birliğidir. Tıpkı Hüsni Paşa'nın Handan'ı kendine yabancı hissetmesi gibi Refik Cemal de Neriman'ı fikri bakımdan eksik bulur. Refik Cemal, arkadaşı Server ile mektuplaşıırken dahi Paul Bourget, Halid Ziya'dan konuşan, *Eylül* romanından bahseden bir erkektir. Karısının ise edebiyatı, tarihi sevmeyişi, felsefeden konuşurlarken “açıktan açığa uyuyor” (22) oluşu, memleket meselelerine duyarsız kalışı Refik Cemal'in Neriman ile ilişkisini olumsuz yönde etkilemektedir. Ülkenin içinden geçtiği sıkıntılı dönemlerde erkeklerin ruhunu saran alevi içinde Neriman'ı görmek oldukça imkânsızdır. Refik Cemal, Servet'e mektubunda evlilik hayatlarından bahsederken karısı için şöyle ifadeler kullanır:

“Memleketin hayatından -ne kadar elim, ne kadar siyah ne kadar inkızaza müheyya olsa- bihaber. Beni o kadar çok işgal eden bu muazzam fakat ümitsiz şeye onu iştirak ettiremiyorum. Hayatımda Neriman'da yegâne bulamadığım bir şey varsa o da bu, kendisince pek nazari bulduğu bu şeylerle işgalimi anlamıyor. Çarkları artık levsten ihmalen ve kan pıhtılarından dönmek istemeyen ve belki bit gün zordan kırılacak olan bu memleketin makinesini görmüyor. Kendi yeşil ve sakit yuvasının haricinde bir şey bilmek istemiyor. Anaarı, büyük anaları gibi burada sakit yaşayıp ölümler etrafında bütün bir ırkın, bütün bir mülkün döküldüğünü, duymuyor bile! Bilmem neden bunun aksini istiyorum ben de?” (22)

Refik Cemal, modern dönemin yeni ama kökleri milliyetine bağlı erkeğidir. Türk modernleşmesi “eril” kodlarla yazılırken unutulmuş ve göz ardı edilen kadının yokluğu burada da göz çarpmaktadır. Osmanlı erkekleri yeni ve hararetle bir akımın içindeyken kadınların “sakit yuvalarında” oturmuş onları artık tatmin etmemektedir. Neriman’ın sadece musiki bilmesi, piyano çalması onu aydın bir kadın yapmaz. Refik Cemal de bunun farkındadır ve karısı ile fikrî münasebetlerde paylaşım yapamamanın yokluğunu hissederek yürüdüğü yolda kendi yalnız hissetmektedir. Refik Cemal, Neriman’ın aksine Handan’ın bir “vatanperver” olduğunu duyunca bu olaya pek de ihtimal vermez. Handan’ın vatan meselesine ilgisini şöyle değerlendirir. “Bu her şeyde ismi başa çıkan kadının içtimaiyatla, böyle şeylerle işigali zannedersen bir süs olacak.” (23) Tabii bu noktada Refik Cemal’in hangi dönemin zihniyetiyle bu lafları sarf ettiği dikkat çekicidir. Refik Cemal böyle düşünürken sene sene 1890’ların sonudur. Kadını hem modernleştirerek millet fikrinin içine katmak isteyen hem de onu bu fikrin içinde ancak bir süs olarak gören bir erkek bakışı vardır burada. Modernleşme sancuları ile boğuşurken millet, vatan gibi kavramların peşine düşen Osmanlı’nın reformcu erkekleri büyük bir çelişkinin içindedirler. Milliyetçilik son derece eril olarak inşa edilmiş, erkeklerin tekelinde olan bir olgu gibi sunulurken kadın, vatanî meselelerden uzak kalmasıyla eleştirilmiştir. Geleneğin, toplumsal cinsiyet rollerinin kadına dayattığı normlar hâlâ hayatta ve canlı olduğundan kadını kamusal olsun özel olsun hayatın içinde konumlandırma meselesi çözülememiştir. Bu nedenle Refik Cemal, her ne kadar karısı Neriman’ın Osmanlı’nın içinde bulunduğu kanlı felaketin farkında olmasını istese de Handan’ın vatanperverliğine, eril tahakkümün dışında kalabilecek kadının millet meselelerine duyarlı olabileceğine de inanmaz. Kadınlar onun, daha doğrusu dönemin erkeklerinin gözünde “ebedî, birer cümle-i asabiye, birer hiç birer süs [ten öteye geçemez]. Erkeklerle ruh ve fikir arkadaşı olmak iddiasıyla senelerce feminizm davası çıkardıkları hâlde, her temiz ve saf şeyi yıkan muhripler [dir]” (91) onlar. O nedenle Neriman’da yokluğunu hissettiği fikir arkadaşlığı başlarda onun evlilikteki sadakatini sarsacak kadar güçlü değildir. O karısına her koşulda sadık olmaya inanan bir erkektir.

“Fakat sevgili arkadaşım bir gün sıhhatini, keyfini kaybetse ve hatta sakat olsa yine artık kendime ikinci bir kadın düşünmem. Yine o sevgili ve muhterem kalır. (...) Acaba Adem babamızın vakur, büyük aşkını başka bir kadın Havva anamızdan çalabilir miydi? Hayır, bana öyle geliyor ki, çalamazdı. Nitekim benimkini de bütün arzın kadınları Neriman’dan alamayacak!”(21)

Refik Cemal, romanın ideal erkeği olarak kendisini “biraz muhafazakâr” olarak tanımlarken toplum içinde kadınların rolü hakkında da tutucu olarak tanımlanabilecek

düşüncelere sahiptir. Refik Cemal'in, Handan'ı eleştirdiği konular vatanla sınırlı değildir. İlk olarak küçük vücudu gerektiği kadar sevilmiyor diye bir erkeği ölüme sürüklediği için ona kızar. Onun başında kocası olmadan gezmesini, “kadında olması lâzım gelmeyen bir kendine güveniş”e (34) bağlar ve rahatsız edici bulur. Hatta Handan, onlarda misafirken onu tek başına dışarı çıkarmak istemez. Çünkü o “kadınları kendi başlarına bırakır takımdan” (99) değildir. Refik Cemal, ne kadar milliyet gibi yeni bir kavramı alımlayacak kadar modernist fikirli olsa da kadın özgürlüğü konusunda profeminist bir davranış sergileyemez. Modern erkek Refik, Handan'ın modern, batılı bir kadın olmasını kabullenemez. Yine üstte bahsi geçen modernleşmenin eril ellerle gerçekleşmesinin ve kadının göz ardı edilmesinin sonuçlarıdır Refik Cemal'in bu çelişkili tutumu. Bu durum, romanın önemli toplumsal eleştirileri, yazara göre erkeklerin kadınlara bakışında değişmesi gereken unsurlar olarak değerlendirilebilir.

Handan'ı yavaş yavaş tanımaya başlayan kimi noktalarda Nazım'ın ölümünden onu sorumlu tutarak kin besleyen Refik Cemal'in Neriman ile ilişkisi ise sıradan bir evlilik. Neriman'la klasik bir evlilikleri, ardı ardına doğan bir erkek bir kız çocukları vardır. Bu monotonluğunu kıran şey ise Hüsnü Paşa'nın üç aylığına karısını Londra'da bırakarak metresleriyle eğlenmeye gitmesi olur. Neriman ve Refik Cemal, Handan'ı yalnız bırakmamak adına onu bu üç ay süresince evlerinde misafir etmeye ikna ederler. Handan'ın bu evliliğin içine girmesiyle tüm düzen alt üst olacaktır. Karısından, kayınpederinden sürekli Handan ile ilgili bilgiler edinen Refik Cemal'in Handan hakkındaki ilk izlenimi erkek gibi tokalaşan, “kibar, ağır ve sanki hiç hisleri yokmuş gibi görünen” bir kadın olduğu yönünde olur. Tabii Halide Edip'in vurgulamak istediği entelektüel kadın figüründeki gibi tüm kadın karakterler gibi Handan çok da güzel olmayan bir kadındır. Ancak fikirleri, yaşayışı, düşünce tarzı ile Refik Cemal'i etkileyecek aralarında bir aşk başlayacaktır. Bu yasak aşkın ilk adımları Refik Cemal'in, Hüsnü Paşa'nın eziyetlerine susmak zorunda kalan Handan'a acımasıyla başlar. Başlarda soğuk bulunduğu, hatta Nazım meselesinden ötürü suçlu ilan ettiği bu kadına yavaş yavaş ısınan Refik Cemal, onun ruhunun derinliklerini gördükçe onu anlamaya başlar. Bu iki insanın fikrî dünyası da eşlerinden ziyade birbirine daha uyumludur. Hatta Neriman bile aralarındaki bu çekimin farkında olup “Refik, keşke sen Handan'ın kocası olaydın, birbirinize daha uyardınız” (116) demekten kendini alamaz. Refik Cemal onun hem ruhunu görebilen hem de onu kadınlığı ile sevebilecek bir erkektir.

Menenjit sebebiyle kriz geçiren Handan, günlerce bilinçsiz bir şekilde yatar. Uyandığında ise, bir çocuk gibi, kimseyle konuşmayan, yüzünde anlamsız bir gülümsemeye etrafı seyreden hâliyle hafızasını kaybetmiştir. Bu sırada Neriman ve Refik Cemal'in Handan adını verdikleri ikinci çocukları doğar. Neriman hem oğlu hem de kızıyla ilgilenirken, Refik Cemal de Handan'a bakmayı kendine görev edinir. Onunla ilgilenir, üstünü değiştirir, ateşini düşürür. Handan da hemen herkesin yardımlarına karşı koyarken tanımadığı fakat kendisi ile ilgilenen bu erkeğin yardımlarına itiraz etmez. Handan'ın hastalığı boyunca ona yardım eden, hasta bakıcılığı yapan yanından bir an ayrılmayan Refik Cemal'in Handan'a bağlılığı bu surette git gide artar. Zaman geçtikçe de elinde olmaksızın Handan aşkına sürüklenir. Server'e mektubunda da bu aşka nasıl düştüğünü anlatır.

“Birden, onun havada istiap ettiği yerin bir aynı ruhumda mevcut olduğunu hissettim ve bir iki sene evvel çirkin addettiğim bu kadının ruhuma açtığı, ruhuma verdiği münferit, güzide güzelliğin nasıl nafiz, nasıl mühlik bir zehir olduğunu ve bu insanın varlığına bir kere damladıktan sonra bütün zerrâtın onu nasıl çekip massettiğini düşündüm. Bir iki saniye ona, ince vücudu üstünde duran sevgili başına baktım. Ve o zaman anladım ki Server, artık kendi ruhuma karşı riya ile bu merbutiyetin cinsini örtmeye çalışmak beyhude bir şeydi. Korkak bir şeydi. Anladım ki onu ümitsiz ve şifasız bir surette seviyorum.” (157)

Refik Cemal, bu aşk için “ümitsiz ve şifasız” derken gayet haklıdır. Çünkü arada Handan'ın çok sevdiği Neriman vardır. Ancak, Doktor Şe'nin Refik Cemal'in Handan'a iyi geldiğini görmesi üzerine ameliyattan önce ikisinin eski hatıralardan uzak, sakin bir yere gitmesi gerektiğini, bu şekilde Handan'ın tekrar hafızasına kavuşabileceğini söylemesiyle işler değişir. Refik Cemal Handan'ı da alarak Paris'ten uzaklaşır onu Sicilya'ya götürür. Neriman'ın geride bırakılmasıyla ikilinin ilişkileri de boyut atlar.

“Büyük ve ateşin aşkımin yanında şimdi ona karşı en müşfik ve yumuşak bir ana merhameti ile titriyorum. Hissediyorum ki ruhumun en hakikî çocuğu şimdi bu sakat kadın! Kucağımda kızım küçük Handan'ı tuttuğum zaman nasıl onun aczi, zaafi ile ruhumda kuvvetli, büyük bir himaye, nihayetsiz ve müsamahakâr bir şefkat uyanıyorsa Handan'a karşı da o uyanıyor. Yalnız Handan'a karşı hissettiğim acıma ve sevmek namütenahî surette daha tam, daha ince ve derin! Bu yeni alil Handan işte bu benim ruhumun sevgilisi.” (180)

Refik Cemal'in artık tek arzusu, tek emeli, Handan için yaşamak, onun ihtiyaçlarını gidermek için ona hizmetkâr olmak ve onun ruhunun eşi olmaktır. Gayet saf ve temiz duygularla yaşanan bu aşkın Neriman kısmını görmezden gelirsek sorunlu bir başka taraf daha vardır. Eski Handan, her işini kendi yapan, tek başına bir erkek refakati olmadan sokağa çıkabilen, korkusuz ve bağımsızken şimdi ise bakıma muhtaç ve bir erkeğin kolları altında güvende olmaya ihtiyaç duyan bir kadındır. Refik Cemal de eski

Handan'ı kadınlarda olması lazım gelmeyen özellikleriyle itici bulurken artık itaatkâr tavriyla onu korumak, ona bakmak, onu sevmek isteğiyle yanıp tutuşur. Bu durum hegemonik erkekliğin kadını tahakküm altına alma ve güçsüz, kudretsiz hâlde kendine bağlı kılma arzusuyla birlikte düşünülmelidir.

“İtiraf edeyim, azıcık vahşi ama, Handan'ın zekâsının avdet etmesinden azıcık korkuyorum. Şimdi gözlerinde o kadar tamamen bana dayanan, beni bekleyen, ben olmasam olmayacak gibi titreyen bir şey var ki hâlâ söylemiyor... O vaziyeti ile ruhumun en çok acıyan ve seven yerine o kadar yerleşiyordu ki...” (181)

Kadın gücü, kadın kudreti, kadın bağımsızlığı erkek iradesini sarsacak, erkeğin mutlak gücünü ve otoritesini tehlikeye atacak bir unsurdur. Başlarda Refik Cemal'in Handan'dan uzak durması lakin Handan güçsüzleşince ona tutulması işte bu yüzdendir. O nedenle muhatap bu aşkı saf ve ruha hitap eden bir aşk olarak görse de ayrıntılara inildiğinde sorunlu bir ilişki söz konusudur. Sicilya'da iyileşme sürecini yaşayan Handan ve Refik Cemal'in geride bıraktığı Neriman ise iki çocukla hayatını devam ettirmeye çalışır. Kocasını ve ablasının yokluğunda ailesinin yanına İstanbul'a geri döner. Refik Cemal Neriman'a karşı kocalık görevlerini yerine getiremediği için kendi erkekliğini sorgulasa da Handan'dan vazgeçmeyi göze alamaz.

Handan'a Sicilya'nın sessiz sakin ortamı yarar ve Handan yavaş yavaş Nazım'ı, çocukluğunun geçtiği Maltepe'yi hatırlar, iyileşmeye başlar. Refik Cemal ise saadetinin bozulacağından korkuyla yaklaşır bu duruma. Ancak fark eder ki artık Handan onu bilerek sevmeye, Neriman'ın “kocasını” olsa da sevmeye başlamıştır. Ve ardından da ilk cinsel temas sayılabilecek “buse-i aşkları” (202) yaşanınca artık aşkın en derinine inilmiş, tüm hisler açıkça yaşanmaya başlamıştır. *Handan*'ın hemen ardından 1912'de Yakup Kadri, bu kitap hakkındaki tenkitlerinde Handan'ın Nazım'ı kafasıyla, Hüsnü Paşa'yı sınırlarıyla, Refik Cemal'i ise ruhuyla sevdiğini söyler.²³⁵ Ruhuyla sevdiği, romanın anlatıcısı şahsıdır. Handan'ın Refik Cemal'e sevgisi aşikâr olunca artık roman ikili mektuplardan ziyade Handan'ın kendine yazdığı notlar, Handan'ın duygulanmaları üzerinden ilerler. Handan, ister istemez kapıldığı bu aşkın içinde suçluluk duygusuyla azap çekmeye başlar. O çok sevdiği Neriman'ın kocasını elinden almaya, onun mutluluğunu mahvetmeye razı olamaz. Ancak buna rağmen Refik Cemal'i sevmekten de

²³⁵ İnci Enginün ve Zeynep Kerman, *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 4*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2011, s. 561-562.

vazgeçemeyen Handan, yaşadıklarının pişmanlığıyla yeniden kötüleşir ve hayatını kaybeder. Roman, Handan'ın cenaze töreni ile sona erer.

Roman boyunca Handan, Nazım'ın milliyetçi ve idealist erkekliği etrafında maksata indirgenen siması ve Hüsnü Paşa'nın hovarda erkekliği ile cinselliğe sıkıştırılan kadınlığı ile erkeklerin dünyasında var olmaya çalışmıştır. Ancak ne yazık ki metnin, muhataba örnek göstermeye çalıştığı ideal erkek Refik Cemal de onu sadece "Handan" olduğu için sevememiş, başta cazibesinin etkisi altına girmişse de ancak onun güçlü kadınlığı zarar görüp zekâsı kaybolunca ona âşık olmuştur. Meşrutiyet dönemi erkeklerinin aradığı memleket meselelerine duyarlı, okuyan, düşünen, kültürlü modern kadın imgesi ne yazık ki bir dillerde dolaşan sözde bir amaç gibidir. Gerçekte böyle bir kadın var olduğunda nasıl erkekler tarafından adım adım sona götürüldüğünün kanıtı olan *Handan*, erkeklik kurgularının iç içe geçtiği, çakıştığı hatta kendi içinde çeliştiği bir romandır.

4.2.3. *Son Eseri: Feridun Hikmet'in Kazanılan ve Kaybedilen Erkekliği*

Halide Edip Adıvar'ın *Son Eseri*²³⁶ isimli romanı romancı Feridun Hikmet'in kendi yaşamından parçalarla bir roman yazma süreci üzerine kuruludur ve romanda erkek anlatıcı (Feridun Hikmet), karakterin kendisi olarak olayların içinde yer alır. Feridun Hikmet, Mediha'nın kocasından (Asım) ayrılmasına vesile olarak Mediha ile evlenmiştir. Asım, bu durumu yıllarca üzerinden atamamış ve kendisi kadar kardeşi Kâmuran da bu durumdan etkilenmiştir. Fakat romanın asıl olay örgüsü bu evlenme üzerine değil, roman yazarı Feridun Hikmet'in Kâmuran'a yani eşini elinden aldığı adamın kız kardeşine duyduğu aşk üzerine kurulmuştur.

Halide Edip'in kadın bir yazar olarak romanında erkek anlatıcı kullanıp, o anlatıcıyı, olay akışında merkeze oturtması rastgele bir seçim değildir. Bu bilinçli seçimin amacı, erkek tahakkümünün getirdiği güvenli zeminde hareket alanı yaratmaktır. Hülya Adak, bu tekniği şöyle açıklar.

²³⁶ Halide Edip Adıvar, *Son Eseri*, Ahmet Halit Kitabevi, 2.Baskı, İstanbul 1939. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

“Güvenilirliği anlatıcının ve çoğu zaman yazarın cinsiyeti belirlediği için, kadın anlatıcının ifadesi okur tarafından belki de aynı güvenilirliğe layık görülmecektir. Okur daha alışılmış olan erkek anlatıcıya güvenecek ve onunla daha kolay empati kuracaktır.²³⁷

Romanın sadece olay örgüsünde değil yazılışında da erkeğin baskın sesinin öne çıkması ataerkil ideolojilerin kadınlığı sessizlik, mahremiyet, uysallık gibi nitelendirmelerle sınırlandırmasıyla ilişkilidir. Bilakis erkeklik ise kamusal, başkaldırı, otorite vb. tahakküm araçları ile donatılmış ve bu sayede erkeğin toplumsal yaşamdaki görünürlüğü ve güvenilirliği artırılmıştır.

Güvenilir erkek anlatıcı Feridun Hikmet, metnin yazılış zamanını da metin dışı (*paratextual*) unsurlarla tarih atarak belirtmiştir. Bu sayede romanın kronolojik zamanını takip etmek kolaylaşır. Romanda, 1 Haziran tarihli giriş ile yazı Çamlıca’da geçirmeye karar veren Feridun Hikmet ve ailesinin yaklaşık bir yıl sürecek hayatları anlatılır. Feridun Hikmet, Mediha ile evli ve iki çocuk babasıdır. Döneminde okunan ünlü bir romancıdır da aynı zamanda fakat bir süredir yazamama sıkıntısı içindedir. Yeni ve kendi hayatından ortaya çıkan bir eser ortaya koymak için telaştan uzak, sakin bir yere giderek orada inzivaya çekilmek ister. Karısı Mediha’yı da bu fikre ikna edince Çamlıca’da sayfiye bir ev bulup yazı geçirmek için oraya yerleşirler.

Mediha ile ilişkilerinin başlangıcı bir nebze sorunlu olmuştur. Feridun Hikmet, Mediha’yı Asım Bey ile evli olduğu yıllarda tanımıştır. Aralarındaki aşkın alevlenmesiyle de Asım-Mediha evliliği son bulmuş, ardından Feridun Hikmet, büyük hayranlık besleyip güzelliğine kapılan bu kadınla kendi evlenmiştir. Evliliklerinde dört çocukları olmuş fakat Nerime ve Şevket hariç diğerleri vefat etmiştir. “Demek beni bu kadına bağlayan zincirlerin ikisi küçük mezar” (12) ifadesi Feridun’un artık Mediha ile ilk günkü aşk ve heyecanlarının kalmadığının göstergesidir. Zamanla Mediha’ya bakışı değişen Feridun Hikmet onu her esnedikçe ağzının dışsız siyah boşlukları, kocaman sarı porsuk suratı, ruhuna sinmiş köhneliği ve kartlığı ile tasvir eder. Geçmişte uğruna yuva yıktıkları bir aşk gibi değildir hissettikleri. Kendisi de bu değişimin farkındadır.

“Mediha’ya çok âşık olduğum günlerde bile içimin bir tarafını boş bıraktığımı pekâlâ fark etmişim. İşte bu boşluğu Münire doldurmuştu.” (19)

Münire, Feridun Hikmet’in etrafındaki dolaşan, romanlarını okuyup ona hayranlıklar besleyen, sanatçı ve hassas kişiliğinin etkisinde kalan birçok kadından

²³⁷ Hülya Adak, “Otobiyografik Benliğin Çok-Karakterliliği: Halide Edip’in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet” *Kadınlar Dile Düşünce*, der., Sibel Irzik, Jale Parla, İletişim Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2017, s. 162-163.

biridir. Romanda hem Feridun Hikmet'e hem de onun kardeşi İbrahim'e karşı bir zaafi olduğu sözü edilse de Münire, Feridun Hikmet'i derin bir aşka sürükleyecek kadın değildir. Bu ihtimalin doğacak gibi olmasını ise Feridun Hikmet şöyle anlatır:

“Çok şükür Münire'nin İbrahim'e zaafi bir facia halini almadı. Bu çok şükür daha ziyade kendim için. Çünkü bu sevimli, ince kız eğer fazla bedbaht olaydı ona karşı bende uyanan merhamet belki hayatımı karmakarışık edecek bir alaka olabilirdi... Buna rağmen “ya ona âşık olaydım ne yapardım?” demekten kendimi alamıyorum. (20)

Münire teğet geçilse de Feridun Hikmet, hayatındaki diğer kadınlarla duygusal ilişki kurmaya oldukça meyilli bir erkektir. Mediha'yı ruhuna uygun bulmayan ve tatminsiz bir evlilik sürdüren Feridun Hikmet, Mediha'nın eski görünüşü Kâmuran ile karşılaşınca, onunla ilgilenmekten ve onu kendi karısı ile karşılaştırmaktan geri duramaz.

Halide Edip'in birçok eserinde olduğu gibi üstün özellikleriyle dikkat çeken bir kadın karakter bu romanda da vardır ve o kişi Kâmuran'dır. Kâmuran aristokrat kökenli, Fransız mürebbiyelerle büyümüş, batılı bir eğitim alan, entelektüel, sanatta da başarılı bir ressamdır. Tanzimat romanlarında karşımıza çıkan erkekler için bir tehdit unsuru olarak görülen yanlış batılılaşmış alafanga kadının aksine bu ideal kadın, ailesi ve ağabeyine de fazlasıyla düşkündür. Ağabeyi Asım'la beraber yurtdışında bulunmuş bu kadının Çamlıca'ya gelişi ile Feridun Hikmet'in hayatı yazmaya değer olayların akışına kapılır. Fakat Kâmuran'dan önce bahsi geçen elbette ağabeyi Asım yani Mediha'nın ilk kocasıdır. Başka bir erkeğin elinden alınan kadın, Feridun Hikmet için bir üstünlük göstergesiyken bir yandan da erkek takahhümünün sahip olma isteğinin vücut bulmuş hâlidir.

“Herhalde erkek kadından daha iptidai, cinsi meselelerinde daha çok inhisarcı oluyor. Kadına karşı kıskançlığında azıcık ta bir mal sahibi hissi var. Evinin yahut kendinden evvel başka sahibi olduğunu istemiyen erkek tabii olarak karısının ilk kocasını da çekemiyor. Hissimin bu tarafını anlamayan Mediha, Asım Beyin lakırdısının bende uyandırdığı fena tesiri hala kıskançlığa atfediyor.” (23)

Çeşitli erkeklikleri buluşturan en önemli temel unsurlardan biri kadın gibi olmamaktır ve Feridun Hikmet cinsî meselelerde erkeklerin kadınlardan farklı olarak daha fazla korumacı olduğunun altını çizerek, kendini tek sahip olarak görmek ister. Mutlak otoritenin de asıl isteği tek başına hakimliktir ki Feridun Hikmet'in sözünü ettiği mal sahibi hissi otorite ile birebir ilişkilidir. Egemen erkeklik normlarının diğer erkeklerce aşılamaz üstünlüklerle çevrili olması gereklidir. Asım Bey'den konu açıldıkça Asım ile kendini yani erkekliğini kıyasa tâbi tutan Feridun Hikmet ilk başlarda

Kâmuran'dan pek haz etmez ve bunu da eserlerini sevmesine bağlar. Münire ise bu olayı Feridun Hikmet'in erkekliği ile bağdaştırır. Asıl sorunun kadınların onu gerçek bir erkek diye değil, sadece sanatkâr olarak sevmelerinden kaynaklandığını iddia eder. Münire bir bakıma doğru bir bakışı açısı yakalar. Çünkü egemen erkek, kadınlar üzerinde duygusallığı, sanatçı kişiliği, hassas yanlarıyla etki bırakmaz istemez, bu nitelikler erkekliğin ölçütü olmaktan uzaktır. Erkeğin asıl amacı kadınları eril kimliğin kuvveti ile etkilemek ve bu güçle kadını sahiplenmektir.

Feridun Hikmet her ne kadar duygusal bir adam, hassas bir kişilik gibi gözükse de Mediha'yı kocasının elinden alıp, onları boşandıran, ardından Mediha'yı kendi malı hâline getirmiş, bir nev'i erkekliği ispatlanmış olan hegemonik bir erkektir. Asım Bey ile ilk üstünlük savaşında galip gelse de Kâmuran'a beslediği duyguların derinlik kazanmasıyla Asım Bey ile yine bir rekabete girecek olan Feridun Hikmet, bu yarışta kazanıp kazanamayacağından emin değildir. Kâmuran onun tablosunu yapmak istediğinde de kendi içinde bir sorgulamaya girişir.

“İlk defa bir ressam, hem de güzel, genç bir kadın resmimi yapmak istiyor. Onun için aynaya bakıyorum. Bana bakıp biraz da müstehzi gülen çehre yaşına nisbeten fazla buruşuk, saçları kırılmış ve hatta seyrekleşmiş. Gözleri çirkin denilebilecek kadar çukur. Ağzı koskocaman. Başka hiçbir hususiyeti yok. At gibi uzun bir yüz. Koca bir kafa. Herhalde yakışıklı denilebilecek bir adam değilim. Çünkü en çok sinirime dokunan şey güzel erkek denilen adamlardır.” (38)

Feridun Hikmet, eril bir fiziğin çekiciliğinden uzak olduğunu düşünerek tereddütler yaşasa da Kâmuran'ın resim teklifini kabul eder. Kâmuran'ın tablolarını incelerken yine içindeki rekabetçi eril ses meydana çıkar ve Asım Bey'in tablosuna bakarak onunla fiziksel özelliklerini karşılaştırmaya başlar. İçinde “galibin mağluba karşı duyduğu istihfaf ve belki de acımak” (42) olsa da kendisinden bambaşka seviyede bir erkek gördüğünü ifade eder. Bu yeni ve yüksek seviyedeki erkek, kendi erilliğini tehdit edeceğinden içini bir endişe kaplar. Hatta Mediha'nın neden Asım yerine onu seçtiğini düşünür. Cevap “maddi, ateşli ve biraz da hayvan bir erkek” (42) oluşundadır ki bu nitelikler hegemonik erkek figürünün başlıca ölçütlerindedir.

Kâmuran'ın Feridun Hikmet'in tablosunu yapmaya başlamasıyla ikili arasındaki duygusal bağ giderek artar. Kâmuran, onun için yepyeni bir âlem kadar keşfedilesi ve gizemlidir. Sürekli onunla vakit geçirmek istemekten kendini alamaz. Resmin mümkün olduğu kadar uzun sürmesini diler. Fakat bu güzel günler Kâmuran'ın hastalığı ile sekteye uğrar. Kâmuran'ın solgun yüzü, hasta tavırları bu sefer Feridun Hikmet'te bir âşıktan çok baba tavrını uyandırır.

“Herhalde yüzüne çok bakmadım ama onunla daha derinden meşgul oldum. İçimde adeta bir baba rikkati hasıl oldu. Onu bir çocuk diye düşündüm. Anasını babasını kaybeden küçük bir çocuk... Herhalde bu iyi fedakâr bir kız, fedakâr bir kız, kardeşinden başka bir şey düşünmiyen bir kız. Onun için bu kıza biraz da acıyorum.” (50)

Asım Bey meşakkatli geçen evlilik günlerinden sonra kız kardeşine sığınmış, beraber bir hayat kurmuşlardır. Feridun Hikmet, Kâmuran’a acırken olayların müsebbibinin Mediha olduğunu, bu iki kardeşin hayatını bozanın karısı olduğunu söyleyerek kendini düşünceli, şefkatli, baba misyonuna koyup aklamaya çalışır. Fakat en az Mediha kadar o da bu evliliğin bozulmasında etken rol oynamış, bu iki kardeşin hayatını o da derinden etkilemiştir. Mediha ile evliliğinin hangi şartlar altında gerçekleştiği anlatılmasa da Mediha, Feridun Hikmet için Asım’dan ayrılır. Burası kesindir. Feridun Hikmet ise sorumluluğu sadece Mediha’nın başına yıkıp, herkesin huzurunu bozan kişinin Mediha olduğuna okuyucuyu inandırmak ister. Bu nedenle romanın kötü kadın karakteri, Feridun Hikmet’in başına musallat olmuş, orta yaşlı, çirkin Mediha’yken, ideal kadın ise güzel, zarif, masum Kâmuran olarak konumlandırılır. Mediha roman boyunca Feridun Hikmet’in içini kurutan, solduran bir “yabani ot” olarak tasvir edilir. Feridun Hikmet’in içinde güzel bir kadına karşı içinde ne zaman his uyansa o hissi söndüren Mediha olur. Fakat Feridun Hikmet, bu defa Kâmuran için yeşeren filizi öldürmemeye kararlıdır.

Temmuz ayı Kâmuran’ın hastalığı ve Feridun Hikmet’in ailesi ile birlikte geri dönüşü ile sonlanır. Romanın 7. bölümüne geldiğimizde ise aylar ilerlemiş yaz, kış geçmiş ve tarih artık 2 Mart 1908 olmuştur. Okuyucu bölüme “Romancı Aşkı” adlı bir mektupla başlar. Bu mektup Feridun Hikmet tarafından Kâmuran’a yazılmıştır. Feridun Hikmet mektubunda Kâmuran’la teması kesilince tamamiyle bir kâbusu yaşamaya başladığından bahsedip kendini anlatmaya başlar. Bu noktada konu Mediha ile evliliklerine gelir. Mediha onun için bir iptiladır ki evlenmekle bitmiştir. Mediha’nın kendisi sevmediğine inanır. Mediha ile duygusal bir bağının olmadığını fakat yine de onu bırakmadığını ifade eder. Karısını “ucunda yem bulunan bir oltaya kendisini de o yemi yiyen balığa” (85) benzetir. İğne öyle derine girmiştir ki artık Mediha’dan kurtulmanın imkânı yoktur. Kâmuran ile olmanın da...

“Tam bir insan olarak yaşayabilmek için size o kadar muhtacım ki sırf sizin yanınızda olabilmek için köpek bile olmağa razı olacak kadar kendimden geçiyorum. Zaman oluyor ki elinize bir kardeş gibi sarılmak, zaman oluyor ki göğsünüze bir ana göğsü gibi sığınmak istiyorum. Fakat hislerim - eyvah ki- daima bu sahada kalmıyor. Kalsa belki o kadar azap çekmem. Güzelliğiniz, kadınlığınız, gençliğiniz de içimi parça parça eden bir hasretle özlüyorum.” (67-68)

Feridun Hikmet'in Kâmuran'a duyduğu aşk ateşi gittikçe körüklenir ve konu cinselliğe kaydıkça anlatıcı-yazar erkek de olsa tehlikeli sularda yüzmeye başlar. Erkek âşık oldukça, yani ideal kadını yazdıkça genel anlamda kadınlıkla bağdaştırılacak her özelliğe sahip olacak ve kamusal alandaki kimliğinden sıyrılıp yalnızca kişisel/özel alanda kendini tanımlayacaktır.²³⁸ Bu durum, erkeğin rasyonaliteden çok santimental bir düşünceye kayışını beraberinde getirir ki hegemon erkekliğin ölçütlerinde histerik, çocuksu, duygusal ve kendini sürekli eleştiren bir erkek figürü asla yoktur. Anlatıcı-yazar erkek de olsa cinselliğin tehlikeli sınırlarını aştıkça erillik kaybı ile karşılaşılacaktır. Feridun Hikmet, romanın başında erilliği Asım'la savaşında ispatlanmış gerçek bir erkekken, sona yaklaştıkça elinden gelse bir köpek olmaya dahi razı olur vaziyettedir ve bu durumda hem yazarlık hem de erkeklik otoritesi zedelenir. Hatta üstünlük savaşında galibiyet kazandığı Asım'ın karşısında bile artık kendini manen küçük ve miskin görür. Hülya Adak'a göre Halide Edip romanlarında erkek karakterin otoritesi kaybedilince ideal kadın metnin öznesi olur.²³⁹ *Son Eseri* 'nde de aynı durum söz konusudur. Romanın büyük bir kısmına anlatıcı-yazar Feridun Hikmet hakimken, olay mektuplaşmalara döndüğünde ideal kadın Kâmuran ses bulur ve sayfalarca kendini anlatır. Fakat erkek anlatıcılığa soyunan kadının da sesini duymak uzun süre mümkün olmaz çünkü ideal kadın Kâmuran vefat edecektir.

Romanın sonunda sıklıkla kullanılan mektup tekniği sayesinde hep sözü geçen fakat sesi duyulmayan mağlup adam Asım'ın da bir parça olsun sesi işitilir. Asım, karısını elinden alan Feridun Hikmet'in "insan değil canavar olduğunu" (75) ve kardeşini sevmesinin insani bir zaaf gibi görülemeyeceğini anlatır. Onu kepezelik ve terbiyesizlikle suçlar. Mediha söz konusuyken mağlup olan Asım, konu Kâmuran olunca galibe dönüşür. Çünkü zaten erkeklik doğuştan verili bir cinsiyetten fazlasıdır, elde tutulamayan ancak kazanılan ve korunması gerektir. Asım zamanında erilliğini kaybetse de Feridun Hikmet'in otorite kaybı vesilesi ile erilliğine gittikçe yaklaşır.

"Onun sana yazması sadece terbiyesizlik ve küstahlık değil hiçbir namuslu ve vicdanlı erkeğin yapmayacağı bir hareket. Bunu mutlaka yazmak istiyorsa, yani terbiyesizliğini izah için böyle bir mecburiyet hissediyorsa bana yazmalıydı. Hele seni Mediha ile mukayese etmesi ve neticesinde onu senden çok sevdiğini söylemesi işitilmemiş bir kepezelik. Acaba seni Mediha'dan çok seve idi vaktile kocasından ayırıp aldığı ve on iki sene beraber yaşadığı bir kadını suyu sıkılmış bir limon kabuğu gibi kaldırıp atacak mıydı?" (76)"

²³⁸ Hülya Adak, "Otobiyografik Benliğin Çok-Karakterliliği: Halide Edip'in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet" *Kadınlar Dile Düşünce*, der., Sibel Irzik, Jale Parla, İletişim Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2017, s. 177.

²³⁹ A.g.e., s. 177.

Asım, Feridun Hikmet'e karşı duyduğu nefreti anlatırken bir yandan da kendi erilliğini kazanmış olur. Hakimiyeti artıkça da kız kardeşinden isteklerde bulunur. Feridun Hikmet'le konuşmamasını, mektubuna cevap vermemesini tembihleyip mektubu yırtıp atması gerektiğini ifade eder. Kâmuran ağabeyine o defterin kapandığını söylese de Feridun Hikmet'e bir cevap mektubu yazmadan duramaz. Kadına hareket alanı açan bu mektupta anne-babasından, yetiştiriliş tarzından Asım ile ilişkilerinden bahseder ve Feridun Hikmet'in "bana hayatından hisse ver" isteğini yerine getirmiş olur.

Feridun Hikmet, romanın sonlarına doğru Kâmuran'ın varlığını zihninden silmek için bir yurtdışı seyahatine çıksa da kader Feridun ve Kâmuran'ı burada karşı karşıya getirir. Mektuplarla birbirinden kopamayan bu iki aşık, ilişkilerini devam ettirmek ister fakat ikisinin önünde de geçmişin duvarı örülüdür. Her ne kadar bazen Feridun Hikmet bu duvarı yıkacağına inansa da onun önündeki bir başka engel ise Nerime'dir. Nerime babasına aşırı derecede düşkündür. Zamanla babasının Kâmuran'a karşı duygularını hisseder. Nerime burada biraz annesinin yerini doldurur ve babasını öteki kadından kıskanmaya başlar. Hatta Kâmuran'a karşı o kadar tepkili olur ki amcası ile evlenme fikrine bile karşı çıkar. Korumacı ve sahiplenen bir çocuktur. Feridun Hikmet yurtdışına giderken de babasından bir türlü kopmak istemez. Feridun mektuplarında Nerime'nin bu tavrından bahsederek onun Kâmuran'a karısından daha güçlü bir rakip olduğunu anlatır. Nerime, Feridun Hikmet'in babalık görevlerini hatırlatan onu gerçek hayata döndüren bir gerçek Kâmuran ise onu hülya âlemlerinde dolaştıran bir hayaldir. Bu bağlamda *Kırık Hayatlar*'ın Leyla'sına benzer, hatta onunla aynı sonu paylaşır. Nerime'nin ölümü Feridun Hikmet'i derinden sarsar fakat bir yandan da Kâmuran ile arasındaki engelin yok oluşunu düşünmeden duramaz.

"...[Nerime] Bu defa beklemeden arkasını çevirip kayboluyor. Neden darıldı? Bunu nasıl soruyorsun Feridun. "Nerime olmasaydı!" demedin mi? İşte Nerime yok. Artık saadet dediğin şeyle aranda hail kalmadı. Bir tarafta Nerime, bir tarafta Kâmuran vardı. İkisi arasında şaşırılmış kalmıştın. İşte artık Nerime yok." (154)

Kızının ölümü ile bir parçasını kaybeden Feridun Hikmet, Kâmuran'ın ayrılığı ile tamamen çöküntüye uğrar. Kâmuran'a yazdığı son mektubunda hayatını ona adadığını, Son Eseri'ni ona ithaf ettiğini belirterek kendi benliğinden vazgeçen bir erkek hâline gelir. Romanın erilliğini kaybeden karakteri Feridun Hikmet kadar, ideal kadın Kâmuran'ın sonu da hazin olur, vefat eder.

Farklı Bir Erkeklik Kurgusu: Kendini Davasına Adayan Fedai Erkek İbrahim Hikmet

Romanda ana erkek karakter Feridun Hikmet olmasına rağmen ikinci planda romanın içine yedirilmiş başka bir erkeklik de göze çarpar. Bu kişi, Feridun Hikmet'in senelerdir yazmak istediği ve sonunda tamamladığı *Maksat Adamı* adlı romanının kahramanı olan kardeşi İbrahim Hikmet'tir. İbrahim Hikmet romanda milliyetçi bir erkeklik kurgusu sergiler. Varlığını davasına, ülkesine adayan milliyetçi bir fikir ile kendini "fedai" olarak vasıflandırır ve amacı yepyeni bir memleket yaratmaktır. Tüm bu görüşler de İttihat ve Terakki'nin arzuladığı erkek kurgusuna göz kırpmaktadır. Metnin yazıldığı dönemin hararetli meşrutiyet yılları olduğu düşünülürse, züppeleşen erkekten, aile babasına oradan da milli değerlerle donatılmış milliyetçi erkeğe dönüşen bir prototipin varlığı göze çarpar. Romanda maksat adamı İbrahim'in çok kısa bahsi geçer. İlk başlarda Feridun Hikmet ağabeyinin fikirlerini çocukça bulsa da daha sonraları dönemin erkeklik algısını kökünden değiştirecek bu fikri hareketi daha derinlikli düşünmeye başlar.

"İbrahim kendi mazisini de unutacak kadar yeni bir emelin esiri, daha doğrusu aleti. Bu emelin vücut bulması için elzem olduğuna kanaat ettiği hareket bir cinayet bile olsa onu yapmak için hiç tereddüt etmeyecek. Korkunç fakat dikkate değer bir zihniyet... Muzır fakat zaman zaman bir cemiyeti yenileştirmek için belki elzem olan bir iman." (103)

Kendi varlığını memleketine ve milliyetine adanmış İbrahim Hikmet, Halide Edip'in *Ateşten Gömlek*, *Zeyno'nun Oğlu* gibi eserlerinde görülecek milliyetçi erkek figürünün öncülerindendir. Romanda İbrahim Hikmet'in erkekliği sorgulanmaz, doğrudan kazanılmış apriori bir statü olarak kabul edilir. Erkekliği sorgulanan ise kardeşi Feridun Hikmet'tir.

4.3. Refik Halid Karay

4.3.1. *Memleket Hikâyeleri*: Dışarıdaki Erkeklerin Öteki Hayatı

Refik Halid Karay'ın 1919'da yayımladığı *Memleket Hikâyeleri*'nde²⁴⁰ erkeklik hâllerinin Anadolu'daki yansımaları görülür. Anadolu'nun tüm gerçekliği ile kaleme alındığı hikâyelerde Refik Halid, I. Dünya Savaşı yıllarında Anadolu halkını ve hayatını son derece akıcı bir Türkçe ve etkili bir gözlem gücü ile anlatmıştır. Bahsi geçen dönemde

²⁴⁰ Refik Halid Karay, *Memleket Hikâyeleri*, İnkılap Yayınları, İstanbul 2009. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

Anadolu halkı yoksulluğun pençesinde. Ekonomik sıkıntılar, altyapı yetersizlikleri bir yandan, savaş ve acıları bir yandan köylü halk yozlaşmış bir sistem içinde yaşamaya çalışmaktadır. İşte Refik Halid, Anadolu'nun bu yoksulluğunu, cahilliğini, yozlaşmışlığını en gerçekçi hâliyle sunar okura. Hayatın hemen hemen her evresinin konu alındığı bu hikâyelerin merkezinde ise kadın-erkek ilişkileri vardır.

Anadolu coğrafyasında kadın-erkek ilişkilerini şekillendiren, erkeklik normlarını oluşturan temel unsur taşralılıktır. Bu nedenle bir noktada merkez-taşra yaşamı üzerine değinmek gereklidir. Şimdiye kadar çalışma boyunca incelenen çoğu roman ve hikâyelerde de mekân İstanbul'dur, şehirdir, merkezdir. Tanzimat'ın ilanı ve modernizmin getirileriyle İslamiyet kuralları çerçevesinde şekillenen kadın ve erkeğin bir arada bulunuş şekilleri daha serbestleşmiş, bu olay dönemin romanlarına da yansımıştır. Kadın, erkek beraber çıkılan sandal gezileri, aynı evin içinde haremlik-selamlık olmadan aynı ortamda bulunabilmeleri, her iki cinsin toplumsal yaşamdaki konum ve rollerine de sirayet etmiştir.

Anadolu'da ise durum daha farklıdır. Merkezden uzak, kendi içinde örgütlenmiş, dışarıdan bağımsız bir mekân olarak Anadolu, unutulmuş bir yerdir. Zira, Osmanlı için Balkanlar hem verimli toprakları hem de stratejik konumu ile daha gözdedir. Osmanlı'nın siyasi varlığının da Balkanlar sayesinde olduğunu düşünürsek Anadolu, tımar, iltizam gibi sistemlerle yönetilen vergi akışının sağlandığı bir mekân gibidir. Tabii bu durum Anadolu'nun diğer Osmanlı coğrafyasına göre hem ekonomik hem sosyal hem de entelektüel açıdan geri kalmasına neden olmuştur. Bu unutulmuşluğun temel nedeni *center- periphery* yani merkez-çevre ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Osmanlı için İstanbul harici çoğu yer taşradır ki etimolojik unsurlara baktığımızda da “dışarı” ve “taşra” sözcüklerinin aynı kökten geldiği bilinmektedir. Bu bağlamda İstanbul merkez, periferi ise Anadolu'dur. Mekânın iktidarla ilişkisi de bu mesafe üzerinden belirlenir. “Ne var ki taşranın Osmanlı- Türkiye sosyal hayatına modern bir görüngü olarak girişi, sürgüne gönderilen dönemin yöneticileri ve entelektüellerinin, yaşadıkları sürgün deneyimini, bir tür dışarıya atılma ve dışarıda bırakılma hissiyatıyla yoğurup bu hissiyatı, merkezin (İstanbul'un) dışında kalan bütün kırsal coğrafya ile eşitlemelerinin ardındandır.”²⁴¹

²⁴¹ Osman Özarslan, *Hovarda Âlemi Taşrada Eğlence ve Erkeklik*, İletişim Yayınları, İstanbul 2018), s. 32.

Peki bu dışarıya atılmışlığın taşra bireyleri özellikle de erkekleri üzerinde nasıl bir etkisi vardır ve bu etki toplumsal cinsiyetin inşasında nasıl bir rol oynamıştır? Taşrayı bu noktada Ferdinand Tönnies'in cemaat (*gemeinschaft*) ve cemiyet (*gesellschaft*) kavramları üzerinden ele almak, taşranın kültürünü görmeye olanak sağlayacaktır. Ferdinand Tönnies, *Cemaat ve Cemiyet*²⁴² adlı kitabında cemaatlerin özelliklerini anlatırken, cemaat bağlarını geleneksel ve kırsal topluluklarla ilişkilendirir. Cemaat; aile, akrabalık, komşuluk gibi bağlarla birbirine kenetli insanların kişisel, yakın ve sürekli ilişkilerini içeren bir toplum tipidir. Kırsal yaşam tarzı hakimdir ve toplumsal ve coğrafi hareketlilik sınırlı olup doğuştan gelen verilmiş statüler ön plandadır. Ekonomik açıdan tarıma dayalı bir işleyiş olup temel olarak gelenek ve görenek normları baz alınır. Yaşam, ailenin ve dinin belirlediği mutlak değerler tarafından düzenlenir. Bu küçük cemaatlerde topluluğun her üyesi birbirini tanır veya kan bağı yoluyla ya da evlilikle bağı ile de birbirine bağlıdırlar.

Cinsiyetin şekillendiricisinin toplum olduğunu tekrar hatırladığımızda belli başlı özelliklerle açıklanan cemaatin her erkek bireyi de elbette ki şehir hayatının şekillendirdiği erkekliklerden farklı bir erkeklik sergileyecekler olacaktır. Refik Halid de ittihatçılarla iyi anlaşamadığı için Sinop, Ankara, Çorum gibi yerlere sürgüne gönderilmiş bir yazar olarak kırsalda, taşrada, dışarıda kalan erkeklikleri anlatmaktadır.

“Sarı Bal”, “Koca Öküz”, “Şeftali Bahçeleri”: Taşra Erkeği ve Hovardalık

Tönnies'in açıkladığı özellikler cemaatin yani taşranın kendine özgü bir hayat tarzı ve beraberinde kendine özgü ahlâk normları oluşturduğunu anlatmaktadır. Merkezin empoze ettiği ve merkezde katı sınırlarla çizilen ahlâk kuralları periferi içerisinde aynı sabitlikle kalmaz, değişir, sınırlar muğlaklaşır, kimi zaman eğilir, bükülür. Kapalı bir toplum yapısı içinde merkezin koyduğu normların geçerliliği kaç-göç fırsatı ile delinir ki Anadolu'da da bu yolla kadın-erkek ilişkileri ve dahilinde erkeklik normları tekrar çizilir.

Refik Halid'in “Sarı Bal”²⁴³ adlı hikâyesinde de ulu orta bir kaç-göç anlatısı vardır. “Sarı Bal” lakaplı kadın, kasabadaki içkili eğlencelerin vazgeçilmezidir. Güzelliği ve erkeklerin üzerinde tahrik ediciliğiyle ön plana çıkarılan Sarı Bal, her ne kadar çekici olursa olsun “kasabanın felaketi” (73) olarak nitelendirilir. “Sık sık taşıp köprüleri

²⁴² Ferdinand Tönnies, *Cemaat ve Cemiyet*, çev. Emre Güler, Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul 2019.

²⁴³ Refik Halid Karay, “Sarı Bal”, *Memleket Hikâyeleri*, İnkılap Yayınları, İstanbul 2009, s. 69.

götüren Deliçay, damları çökerten karayel, bağları soyan dolu kadar zararlı” dır; onun da “götürdüğü çiftlikler, çökerttiği damlar, soyduğu bağlar” (74) vardır. Kasabanın erkekleri de Sarı Bal’ın kadınlığına, şehvetine kapılıp paralarını hiç düşünmeden feda ederler, ki bu durum da erkeğin harcama üzerinden nitelendirildiği bir ölçeklendirme sistemini akıllara getirir. Çapkın erkeklik seviyesi para harcamayla paralel gider. Tabii kadın erkeği maddi anlamda zorladıkça şehvetiyle, cinselliği ile erkeğin otoritesi için büyük bir tehdit hâline gelir. Yine de taşranın sıkıntısı içinde eğlenip gününü gün etmek isteyen erkekler Sarı Bal ve evdeki diğer kadınlarla sabahlara kadar içip vakit geçirirler. Sarı Bal’ın evi uğrak yeridir. Bu evde “lıralar serpildiği, tabancalar boşaltılıp kamalar çekildiği, kanlar döküldüğü de olur.” (69) Çünkü Sarı Bal’ın evi para, güç, şiddet gibi son derece eril unsurlarla erkekliklerin performe edildiği, yarıştığı, tescillendiği bir mekândır.

Taşranın sıkışmışlığı içinde tek eğlence Sarı Bal’ın evidir. Fakat değinmek gerekir ki bu eğlence sadece erkeklere özgü olup kadınların içkili bir şekilde eğlenmesi bir yana gece dışarı çıkması dahi imkânsızdır. Özarşan, taşra eğlencesinin erkeklerin tekeline oluşunu şöyle değerlendirir:

“Erkeklerin durumu değişiktir. Onlar dindarlığını cumada, esnafıklarını dükkânda, memuriyetlerini dairede, işçiliklerini tezgâhta, babalık, evlatlık ve kocalık vazifelerini evde, eşlerini komşuda, tavşan kanı çayları sobanın üstünde, samanlıkta serinlemiş karpuzları sofrada ezcümle aile saadetini evde bırakıp geceye karışabilirler...”²⁴⁴

Ataerkil sistemin erkeğe sunduğu fırsatlardan yararlanarak taşra sıkıntısı içinde eğlenceyi Sarı Bal’ı oynatmakta bulan Hilmi Ağa da bu evin kapısını çalacaktır. Gecenin bir yarısı kalkıp Sarı Bal’ı oynatmayı isteyen “Kasabanın adlı sanlı mirasyedisi, bu yarı çılgın hovardası bir eve girmek ister de hiç önüne geçilir miydi?...” (70) sözleriyle anlatılan Külahçızade Hilmi Ağa, kasabanın nüfuzlu adamlarından olup bir dediği iki edilmeyen bir statüye sahiptir. Erkeklik normları, otorite üzerinden kurulduğundan Hilmi Ağa da otoritesi ve hegemonyası ile baskın bir erkektir. Arzuladığı şey olmadıkça her an sinirlidir. Sarı Bal’ın kapıyı biraz geç açmasına dahi kızar. Lakin sonradan zevk ü sefanın neşesiyle rahatlar, sarhoş oluverir. Ancak Sarı Bal ve diğer kadınlar her zamankinden biraz daha farklıdır. Daha temkinli ve tereddütlü bir hava vardır. Bu hâl bir süre devam ederken eğlence polis baskını ile bölünür, Sarı Bal’ın evi basılır. Evdeki hemen herkesi bir korku sarar çünkü kasabaya yeni atanan kaymakamın kesin talimatıdır umumhanelerin önüne geçilmesi. Yeni kaymakam gece gündüz demeden fuhuş

²⁴⁴ Osman Özarşan, *Hovarda Âlemi Taşrada Eğlence ve Erkeklik*, İletişim Yayınları, İstanbul 2018, s. 67.

mekânlarını basan, “kahpelere, çapkınlara kırbaç at[an]” (76) huysuz bir adamdır. Polise de bu konuda kesin emirler vermiş, gerekirse yakaladıkları anda herkesi hapse atmalarını tembihlemiştir. Bu noktada anlatılanlardan yola çıkıldığında, kaymakam merkezi idarenin sözcüsüdür. Özarlan, taşradaki erkeklik ve eğlenceleri incelediği çalışmasında Roma’da “merkez yöneticilerinin fiziki varlıklarının erişemediği taşraya ilahi varlıklarıyla nüfuz etme çabalarından”²⁴⁵ bahseder. Anadolu’da da ise bu nüfuz etme sistemi kaymakam aracılığı ile gerçekleşir. Kaymakam, kasabanın otoritesidir ve erkeklik gücünü de iktidarı arkasına kalarak kurar. Kendisi gelmese bile sistemin uygulayıcısı polis Sarı Bal’ın evini bastığı anda herkesi bir korku sarar. Bu esnada korkup çekinmeyen tek erkek elbette Külahçızade’dir.

“Külahçızade ‘Açın be, gelsin!’ diye haykırdı. Onun pervası yoktu. Memleketin o kadar eski, itibarlı bir ailesine mensuptu ki devri sabıkın bu ihtiyatkâr hükümetinden daima yumuşak, geçiştirici muamele görür, fakat buna mukabil Hicaz şimendiferi ianesinde, eşkıya takibinde tesirli yardımcı olurdu; dayılarından biri de Yıldız’da bekçi başı idi.” (76)

Külahçızade birebir kaymakam ile karşı karşıya gelmese de onun uygulayıcıları yani polis ile karşılaşınca ortada hiyerarşi ve hegemonya biçimleri kurulmaya başlar. Kaymakamın hegemonyası merkezi idarenin sözcüsü olmaktan kaynaklanırken Külahçızade ise nüfuzlu tanıdıkları ile hükümetin muallak işlerinde tesirli olmakla kendi güvencesini sağlamıştır. Polisler emirlere uymak adına Sarı Bal’ın evini ararlarken gözleri çocukların yatağına takılır. Yorganı çekip açtıklarında ise en başından beri gizlice saklanmakta olan kaymakamla karşılaşırlar. Anlaşılır ki Sarı Bal’ın Külahçızade’ye kapıyı geç açması, onları sarhoş ederek kaymakamı gizlice evden çıkartmak istemesi ve kadınlardaki o tereddütlü hâlin sebebi Kaymakam’ın Sarı Bal’la hovardalık etmeye gelmesidir. Hem Külahçızade ve arkadaşları hem de polisler yorganın altında saklanan kaymakamı görünce şaşkınlıklarını gizleyemezler. Memur ve polisler ne yapacaklarını bilemezler, ağızlarını bile açmadan kaymakamı “müşkül” durumundan kurtarmak için birer birer dışarı çıkarlar. Kaymakam, yaşananlar sonrası hemen ertesi gün “Durulur bir kasaba değil... İşret, zina, fisküfücur, ben tahammül edemedim...” (79) diyerek kendisini himaye eden dostuna istifa dilekçesini verir. Dilekçenin cevabı ise daha ilginçtir:

“Şu sırada ahar bir mahalle tayininize imkân yoktur. Oradan ayrılmamalısınız; bolluk bir memleketmiş, yağının, peynirinin nefasetini söyleye söyleye bitiremiyorlar. Kasabaya has bir nevi Sarı Bal’ın methi ise ta buraya kulağımıza geldi!” (79)

²⁴⁵ A.g.e., s. 31.

Fuhuş, zina, kerhane yasaktır, merkezin emridir, genelin ahlâk kuralıdır lakin taşranın denetimsiz ve kendine özgü yaşamı içinde varlığı bilinen ama göz yumulandır. Sarı Bal'ın evine gitmek yasaktır, bu yüzden de kaç-göç vardır, gizlidir, basılma esnasında yorgan altında saklanır, fakat bir yandan da devlet yazışmasında Sarı Bal cezp ettirici bir ödül gibi anlatılır. Bu durum akıllara Connell'in "işbirlikçi erkeklik" leri getirir. Bu kategori "kendini doğrudan eril tahakküm pratiklerinden uzak tutan, ama erkeklik ayrıcalıklarından yararlanırken sesini çıkartmayan erkekleri tanımlamaktadır."²⁴⁶ Taşra biraz da böyle erkekliklerin hareket alanıdır. Ayrıcalıklar ve fırsatlar dahilinde cinsellik söz konusuysa sesini çıkartmayan erkeklerdir. Taşra erkekliğinin cinselliği de her ne kadar klasik ahlâk normları ile sınırlandırılmış gibi gözükse, sınır ihlalleri ile her zaman yeniden şekillenmeye açıktır.

"**Koca Öküz**"²⁴⁷ adlı hikâyede de benzer bir durum söz konusudur. Hikâyenin odağı yedek hayvan olarak alınan öküz ve açgözlülük olsa da ayrıntılarda taşra erkekliğine dair malzemeler bulmak olasıdır. Mustafa Ağa İstanbul'da jandarmalık yaparken bir surre emininin yanında Hicaz'a gitmiş, Hacı olmuş, köyde nüfuzu olan bir adamdır. Hükümetle de arası iyidir. Mal müdürü, vergi kâtibi gibi taşra için üst düzey sayılabilecek statülü insanlarla senli-benli konuşmalar yapabilecek kadar yakındır. Onlara sürekli oğlak, kuzu ziyafetleri çektirir, hediye vermek için peynirin en iyisini arar bulur getirir. Aslında çıkar ilişkisine dayalı bir ilişkileri vardır. İdeolojik olarak iktidarın yanında bulunmak erkeğe hegemonya gücü verir ki Mustafa Ağa da bu hegemonik erkeklik kurgusunun farkındadır ve ona göre davranır. Sistemin ayrıcalıklarından faydalanmasını da bilir.

"... tarlalarını başkalarının zararına genişletmiş, su vakfına müteveli olmuş, eski borçlarını kapatmıştı. Mustafa'nın evine tahsildar uğrayamaz, jandarma sokulamazdı. Herkes, sevmeyenler, çekemeyenler bile hürmetle ondan bahsederler, 'Hacı Ağa' derlerdi." (51)

Mustafa Ağa'nın gücü sadece taşra yönetim sistemi içinde de geçerli değildir, kadın-erkek ilişkilerinde de son derece hegemonik bir erkeklik sergiler. Evli olmasına rağmen, "kasabanın, evi basıla taşlana dillenmiş en namlı kahpesini, Çiçek Emine'yi" (52) kendi himayesi altına alarak evine getirmiş, eşinin ve çocuğunun gözü önünde ona şaşaalı bir hayat yaşatmaktadır.

²⁴⁶ Serpil Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar- Ailede Piyasada ve Sokakta Erkekler*, Metis Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2016, s. 270.

²⁴⁷ Refik Halid Karay, "Koca Öküz", *Memleket Hikâyeleri*, İnkılap Yayınları, İstanbul 2009, s. 50.

“Asıl karısı beşik, ocak başında, gübreler içinde, öküzler, mandalar arasında evin kaba işlerini görürken Çiçek Emine Hacı’nın dizleri yanında kötürüm olmuş bir kart kedi gibi esneye uyuya tembel tembel vakit geçirir, başında altın dizili, inci işlemeli fesi, ayağında servi, karanfil resimli çorapları, sırtında bir yolu sarı, bir yolu pembe kumaş fıstanı gelin gibi yaşardı. Bu münasebete ne köy halkı ne oğlu ses çıkarabiliyordu.” (52)

Modern dönemin ahlâk normları taşra için geçersizdir. Merkezden uzak kalıp unutuldukça kendi normlarını oluşturan taşra erkeği için kasabanın “en namlı kahpesini” alıp eve getirmek bir erkeklik ve güç göstergesidir. Üstelik buna katlanmak zorunda olan karısı asla ses çıkaramaz. Zorunlu bir kabullenıştır bu. Erkeğin otoritesine karşı koyamama ve erkeğin gücü karşısında çaresiz kalmanın sonucudur. Tabii yine ahlâka mugayir olan zinayı herkes bilir görür fakat susar. Cinsellik kaç-göç hâlinde ama erkeklik uluorta yaşanır. Hatta Mustafa Efendi’nin Çiçek Emine ile yaşamaya başlayalı beri “büsbütün” çöktüğü; “ara sıra sol dizine ağrı” (55) girdiği, “haftalarca yattığı, inlediği” (55) anlatı da açıkça belirtilir. Onu kontrole gelen doktorların nefsinin yenip dinlenmesi gerektiğini söylemeleri de onu durdurmaz. Doktor reçeteli ilaçlarsa aktara hazırlattığı mesir macununu almayı yeğler. Çünkü, o “erkektir” ve “atın ölümü arpadan olsun” (55) diyecek kadar da gözü dönmüştür.

Gözü dönmüş, nefesine hâkim olamayan bir başka erkek ise “Şaka”²⁴⁸ adlı hikâyedeki Servet Efendi’dir. Servet Efendi ve Nedim Bey önceleri İstanbul’da çalışırken ardından denize kıyısı olan bir sahil beldesinde memuriyete başlamışlardır. Şakir Efendi’nin de arkadaşlığı ile günlerini işlerini bitirdikten sonra sahile inmek, balıkçıların arasında dolaşmak, balık pazarında hasbihâl etmekle geçirirler. Kasabanın havası suyu güzeldir, yemekleri iyidir lâkin tek sorun vardır: Kadınsızlık...

“İlle İstanbul’un külhanbeyi âlemlerinde uzun müddet düşüp kalktıktan sonra şimdi Anadolu’nun inziva ve tahassür illerinde dolaşan Servet Efendi ikide bir de ‘Bu nasıl da yemiş, canına yandıgımın...’ diye başlar, ara sıra, şöyle iki ahbap gidip de biraz içki biraz çalgı arasında bir parça muhabbet edilecek ev olmamasına uzun uzun küfürler ederdi.” (82)

Taşra sıkıntısı içinde boğulan Nedim Bey de aynı şeyden şikâyetçidir. Kasaba kadınlarının mutaassıplığından dert yanarak evine bir hizmetçi dahi bulamadığını anlatan Nedim Bey için de Servet Efendi için de erkek-kadın ilişkilerinin kapalı kapılar ardında yaşanması zorlayıcıdır. Metinde “İstanbul çocuğu” (83) olarak nitelendirilen Servet Efendi ve Nedim Bey, taşranın dışlanmış ve unutulmuş bir mekân olmasından mütevellit erkekliklerini performe edecek bir alan bulamama endişesindedirler.

²⁴⁸ Refik Halid Karay, “Şaka”, *Memleket Hikâyeleri*, İnkılap Yayınları, İstanbul 2009, s. 80.

Bu üç arkadaş yine mesai bitimi meyhanenin yolunu tutmuş yolda giderlerken karşılarına çıkan Rum kızlarını süzmeyi de ihmal etmezler. Servet Efendi, bu kızlardan birini “İşte benimki!” diyerek kızı gözüne kestirince yanındakiler de o kızın Despina olduğunu söylerler.

“Makriyos’un kızı Despina, mahallede ona Pandispanya derler... Bu tabir galiba yumurta sarısı renginde saçlarıyla yumuşak, gevşek vücudundan kinaye olacak... Mektep hocası, hani şu çapkın Rum yok mu? O anlatıyordu, her gece el ayak çekildikten sonra birkaç kız daha toplanıp evlerinin önünden denize girerlermiş... Bir kahkaha, bir keyif, bir âlemmiş ki...” (84)

Bunları duyduktan sonra aklı Despina’da olsa da meyhanede bir güzel eğlenen, sarhoş olan Servet Efendi ve arkadaşları, gecenin bitimine doğru kumsala gitmeye karar verirler. Kumsala geldiklerinde kahkahalarla gülen kadın sesleri ile sularda çırpınışlar duyar, şaşırırlar. Servet Efendi bu seslerin Despina’dan geldiğini anlar, arkadaşlarını da çağırarak suda eğlenen Despina ve kızları daha iyi dikizleyebilecekleri bir köşeye geçerler. İstanbul’un yani merkezin sıkı ahlâk normlarından çıkmış bir erkek için kasabadaki en ufak hareketlilik illaki cezbedicidir. İslami kuralların baskısıyla yetişmiş kızlardansa azınlıkların görece daha rahat sayılabilecek davranışları ile heyecanlanan Servet Efendi, nefesine kapılarak birden soyunmaya başlar. Arkadaşları başta ne olduğunu anlamayarak şaşkın şaşkın onu izlerler. Servet Efendi’nin aklında Despina’nın “kalçasına bir çimdik basmak” (88) ve onu çığlık attırmak vardır. İstanbul’daki çok daha sıkı ahlâk normlarından sonra kadın cinselliğinin daha rahat hissedildiği bir ortamda Servet Efendi nefesine hâkim olmazken arkadaşları da onu uyarma girişiminde bulunmazlar. Zaten denetimden uzak olan taşranın kendi içindeki işleyiş dinamiklerine, serbestliğine dayanarak kendilerine eğlence çıkarmayı hedeflerler. Servet Efendi birden denize atlar ve uzun müddet denizden çıkmaz. Diğerleri de Servet Efendi’nin gelmeyişinden endişelenerek doğruca karakola koşarlar. Ertesi sabahsa jandarma ağlara dolanmış bir erkek cesedi bulur. Servet Efendi’yi gece yarısı kendi hâlinde eğlenmeye çalışan gayrimüslim bir genç kızı korkutmaya, taciz etmeye sevk eden tek şeyse onun erkeklik ispatı çabasıdır.

Taşranın denetiminden uzak kalışı nedeniyle serbestliğin cinsellik hususunda da rahatça yaşandığı bir başka hikâye ise “**Şeftali Bahçeleri**”²⁴⁹dir. Hikâyede taşranın sıkıntısını geçirmek için kendini zevk ü sefaya bırakmış bir kasaba ve serbest bir yaşam tarzı anlatılır. Dönemin yönetimindeki gevşekliğe, bürokrat ve memurların serbest

²⁴⁹ Refik Halid Karay, “Şeftali Bahçeleri”, *Memleket Hikâyeleri*, İnkılap Yayınları, İstanbul 2009, s. 38.

tavırlarına yönelik ciddi bir tenkit üzerine kurulan bu hikâye, bağlamıyla beraber aslında bir dönem eleştirisi olarak okunabileceği gibi toplumsal cinsiyet rollerinin inşa süreciyle ilgili, erkeklik rollerinin nasıl performe edildiğine dair malzemeleri de içinde barındırır.

Hikâyenin kahramanı Agâh Bey, “Mülkiyeden çıktktan sonra Avrupa’ya kaçmış, fakat nüfuzlulardan birinin tavassutuyla İstanbul’a dönmüş” (40), dört ay zaptiye nezaretinde sebepsiz alıkonulduktan sonra şeftali bahçeleriyle ünlü kasabaya “Tahrirat Müdürlüğüyle atılmış”tır. (40) Kasabaya adım attıktan itibaren zihninde tek amaç vardır o da “memlekete ciddi hizmet etmek” (40) ... Bu küçük belde büyük işler başaracak ıslahat, teşkilat, imarat yaparak “Avrupakâri bir hükümet adamı” (40) olacaktır, lakin işler pek de beklenildiği gibi gitmez. Agâh Bey’in idealist erkek tipi çevrenin de etkisiyle zevk ü sefaya doyamayan, gece gündüz kadınlarla eğlenen bir erkek tipine dönüşür.

Beldeye baktığımızda, mutasarrıflarından müdürlerine kadar tüm yönetim birimlerinin günlük yaşantısı sorumluluk ve işten uzaktır. Buraya atanmış birçok memur, eski yönetimin etrafında olmasını istemediği, “mağduren” gönderdiği kişilerdir. Akıllarında yükselmek, büyük işler başarmak gibi idealler de olmadığından tek dertleri günlerini gün etmek, bir gün havuz başında bir gün şeftali bahçelerinde keyif çatmaktır. *Hikâye Tahlilleri* incelemesinde Mehmet Kaplan da Refik Halid Karay’ın sürgünleri nedeniyle o devri yakından tanıdığı anlatarak taşranın özerk kültürünü anlatıp “o devir Anadolu kasabalarının hikâyede anlatıldığı gibi, kendi içinde kapalı, tabiatın verdikleri ile yetinen, hayatta çalışmaktan çok rahat etmek ve eğlenmekten hoşlanan insanlardan”²⁵⁰ oluştuğunu ifade eder. Tabii taşranın eğlence anlayışı “kadınsız” olmayacağından bu zevk ve sefa silsilesinin başrolleri kadınlardır. Hatta Agâh Bey’in bekâr olduğunu öğrenen evkaf memuru burada asla “yokluk” çekmeyeceğini açık açık ifade eder. Eğlencenin vazgeçilmezi kadınların yanı sıra “Anadolu’nun Sadabat’ı”nda (39) sazlar çalınır, çengiler oynar, içkiler kadeh kadeh doldurulur. Dikkat etmek gerekir ki “içki düşkünü” diye adlandırılan mutasarrıflar “Mevlevilikten, Melamilikten dem vururlar.” (39) Özarlan ’ın da ifade ettiği gibi “Bir kere, caminin yeri ayrı, meyhanenin yeri ayrıdır.”²⁵¹ Bu çelişki taşra erkeğinin aslında nasıl normlara bağlı gibi gözükp ele geçen en ufak fırsatta sınır ihlâli yapabildiğinin kanıtıdır.

Agâh bey, kasabaya gelişinin ilk zamanları tüm mekâna yayılmış olan rehaveti, uyuşukluğu hisseder ve eleştirir de. Fakat tüm kasaba memuriyeti bu uyuşukluğu bir

²⁵⁰ Mehmet Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, 22. Baskı, İstanbul 2016, s. 108.

²⁵¹ Osman Özarlan, *Hovarda Âlemi Taşrada Eğlence ve Erkeklik*, İletişim Yayınları, İstanbul 2018, s. 67.

yaşam tarzı olarak bellemiştir. Onlara göre bu memlekette işler az olduğundan, rahatlarına bakmak en makulüdür. Mehmet Kaplan da incelemesinde, bu bakışın yalnız o devre ve çevreye mahsus olmadığını kökünün hayli bir eskiye dayandığını iddia eder.²⁵² Bu geleneğin gücü ve mekânın da çevreyici gücüyle Agâh Efendi'nin “yüreğinde köpüren gayret, hizmet arzusu yavaş yavaş sön[er]” (43). Hararetli sıcak yaz günlerinde havuz başında oğlaklar kestirip ziyafet çekmeyi daha çekici bulur. Bu lezzeti tattığı ilk gün Şeftali Bahçeleri 'ne gittiği gündür ve şeftali kokularıyla beraber kadın cinselliğinin serbestliği ile o da yoğun bir rehabetin içine düşer.

“Eğile kalka meyve devşiren kızlara şimdi tuhaf, istekli bir gözle bakıyordu. Ara sıra elleri bohçalı, yüzleri terli takım takım kadınlara rast geliyorlardı. Bunlar ırmaktan dönüyorlardı. Memleketin âdetiydi; yazın hepsi açıkta dereye girerler, oynaşa haykırışa uzun uzun yıkanıyorlardı. Ne de iri kalçalı, endamlı kadınlardı... Yüreğe fazla bir sıcak gibi çarpıntılar getiren sarıcı, iştahlı bakışları da vardı...” (44)

“Şeftali Bahçeleri”nde erkekliğin oluşum süreci çevresel faktörlerden etkilenmektedir. Agâh Bey'in disiplin ve irade iddiasının altını yavaş yavaş oyan bir doğa ve kadın bedeni söz konusudur ki bu unsurlar araçsallaşarak onun bedensel hazlara teslim oluşunu aşama aşama muhataba anlatır. Kadın bedeni taşra için konuştuğumuzda sadece seyir edilen bir görüntüden de ibaret değildir. Bekâr Agâh Bey'in kadın yokluğu çekmeyeceğinin garantisinin verildiği bu beldede, basık odalara açılan arka kapılar vardır. Bir gece yarısı evkaf memuru, Agâh Bey'i arka kapıdan gizlice bir evin zemin katına açılan basık bir odaya götürür. İçeride iki kadın vardır. Erkeklere sundukları hizmetlerin ünüyle beldede baya bir şöhret kazanmış bu iki “dolgun” kadınla gecelerini geçiren Agâh Bey, “vallahı hoş, latif şey!” diyerek (48) erkekliğini performe sahası yaratan evkaf memuruna teşekkürler sunar. Artık Agâh Bey, “kadınsız da duramamış” (48) sık sık arka kapılardan evine ziyaretçiler almaya başlamıştır. Beldedeki ilk günlerini ve o idealist hâllerini hatırladıkça gülüp “Toyluk, ne yaparsın?...” (49) diye geçiştiren Agâh Bey, insani hazlara ve zevke teslim olmuştur. “Çapkın mutasarrıflarla rintmeşrep kadınların uğrağı olmaktan kasaba öyle serbestleşmiş, ahalisi öyle açılıp zevke, safaya dalmıştı ki artık mubah görülmeyen bir günah[ın]” (39) kalmadığı bu yerde, erkek cinselliğinin kaç göç gibi kapalı kapılar ardında ama bir o kadar da ulu orta yaşandığı

²⁵² Mehmet Kaplan, bu eğlence odaklı taşra yaşamının kökünü hayli eskiye bağlayarak Nâbî'nin *Hayriye* adlı eserinden örnekler sunar. Nâbî eserde oğluna etliye sütlüye karışmamasını, rahatına bakmasını tavsiye eder. Mehmet Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, 22. Baskı, İstanbul 2016, s. 108.

herkesçe aşikâr olduğu Şeftali Bahçeleri’nde taşralılık ve serbestlik üzerinden şekillenen bir erkeklik kurgusu ortaya konmuştur.

İncelenen hikâyelere bakıldığında ortaktır ki hemen hepsinin erkeklik oluşum süreçleri taşranın coğrafi ve sosyo-ekonomik koşulları altında revizyona uğramış, en idealist erkeği dahi dönüşerek yeni bir erkeklik kurgusu sergilemiştir. Buradan yola çıkarak Osmanlı dönemindeki erkekliklerin kendi içinde dahi benzeşmediğini, İstanbul erkekleri ile taşralı Anadolu erkeklerinin dinamiklerinin birbirinden farklı olduğunu söylemek mümkündür. Taşra erkekliği uzak kalmışlığın verdiği dıştaki erkeklik imajını doğa ve kadın bedeni uyarıcıları üzerinden yeniden inşa etmiş ve ortaya belirli kalıp ve davranışlar çıkmıştır. Fakat üzerinde durulması gereken bir diğer husus ise Connell’in de vurguladığı üzere tek tip bir erkeklikten bahsetmek asla mümkün değildir. Her ne kadar Refik Halid’in hikâyelerinde benzeşen bir erkeklik kurgusu ortaya çıkmış olsa da taşrada araya sıkışan öteki erkekliklerin varlığı da kendini belli etmektedir.

“Vehbi Efendi’nin Şüphesi”, “Komşu Namusu”, “Hakkı Sükût: Taşranın ve Şehrin Öteki Erkeklikleri

Bir önceki bölümde taşranın erkekliği nasıl kadın bedeni ve doğa gibi uyarıcılarla haz ve cinsellik üzerinden inşa ettiği üzerinde durulmuştur. Taşra için bu erkeklik kurgusu tekrar eden bir model gibi dursa da Refik Halid’in hikâyelerinde “öteki” erkekleri de görmek mümkündür. Bu hususta ele alabileceğimiz hikâyelerinden biri **“Vehbi Efendi’nin Şüphesi”**dir.²⁵³

Vehbi Efendi, Düyünü Umumiye idaresinde kantar kâtibi göreviyle çalışan fakat yerli ahaliye mahsus beyaz yün çorapları, aba poturu ile “bir türlü memur kılığını alamamış[tır].” (59) Hayatı tek düzedir. Evi ve işinden başka bir uğraşı yoktur. İşten çıkınca doğruca Tabakhane’deki evine koşar. Arkadaşları ile balık avına gitmeyen, bayram günleri Karasu kenarına gitmeyen hatta “sorulmadıkça kendiliğinden konuşmayan”, “durgun, bön, ürkek bir adam”dır. (59) Ev-iş hayatının tekdüzeliğini bozacak evlilik gibi bir maceraya ise atılmaktan çekinir. “Bu yolda atacağı ilk adımın kendisini bir uçuruma sürükleyeceğine; hayatının o pek sevdiği boşluğunu, durgunluğunu vakalar dertlerle dolduracağına inanır.” (60) Bu nedenle de ayağına teklifler gelmesine

²⁵³ Refik Halid Karay, “Vehbi Efendi’nin Şüphesi”, *Memleket Hikâyeleri*, İnkılap Yayınları, İstanbul 2009, s. 59.

rağmen ne de kadınlara ne de evlilik fikrine sıcak bakar. Hatta kasabanın diğer erkekleri gibi çingene kızlarına bile sataşmaz. “Oturduğu bina, kapıları desteklenerek sofalarına iğreti bölmeler çekilerek iki eve ayrılmış” (60) olduğundan komşunun kızı ile fiziken yakın olsalar da Vehbi Efendi her daim mesafeyi korumaya çalışır.

“Komşunun kızında, bir zamandır, sabırsızlık, taşkınlık alametleri çoğalmıştı. Türkü sesleri içinde evi sarsan yürüyüşler, merdivenlerden atılıp inişlerle, incecik bölmenin arkasında hasta bir ördek gibi uyuklayan Vehbi Efendi’yi dürtmeye çalışıyordu. Lakin yeldirmesini bile takmadan, başına bir örtü bile almadan bahçeye uğrayışlar, çamaşır asmak bahanesiyle çıplak baldırlarını göstererek ağaçlara tırmanışlar hep faydasız kalıyordu.” (60)

Hikâyede anlatılan sahneye baktığımızda, erkeklik gücünü cinsellikten alan ve denetimden uzak olmanın rahatlığı ile taşranın serbestliğini kullanarak kendine fırsatlar yaratan bir erkek görmek çok olası iken, Vehbi Efendi tüm bu unsurların dışında bir erkeklik sergilemektedir. Fakat Vehbi Efendi kadınları süzüşü, onun zihnine odaklanarak o kadar canlı olarak tasvir edilir ki Vehbi Efendi’yi heteronormatif sınırların dışında tutmanın önü kesilir.

“Hanife hiç de çirkin değildi. Biraz kısa, biraz endamsız, lakin uzaktan bile yumuşak, sıcak görünen dolgun vücudunun yürürken güzel bir çalkalanışı vardı. İle ağaçlara çıkıp inerken düz entarili, belinden kuşaklı bu süssüz, dolgun ve baskısız vücut ne güzel bir biçim alıyor, eğilirken ne hoş bir kıvrım yapıyordu. Vehbi Efendi gönlünde arzular, iştihalar duymuyor değildi. Göz göze gelirse gülüşler, dudak büküşler, hatta dil çıkarışlarla Hanife o kadar ileri varıyor, görülmekten, bakılmaktan keyiflendiğini anlatan öyle cüretli işaretler yapıyordu ki, Vehbi Efendi sersemleşiyor, pencereden uzaklaşıyordu” (61)

Tüm bu arzu gösterilerine rağmen Vehbi Efendi, yukarıda incelenen diğer hikâyelerdeki Mustafa Ağa’dan, Servet Efendi’den, Agâh Bey’den daha dirayetli ve nefesine hâkim olmayı bilen bir adamdır. Fakat erkeklik olgusunun büyük bir çoğunluğu cinsellik ispatı üzerinden gerçekleştiği düşünüldüğünde Vehbi Bey’in hem kadınlarla ilişkisinde olsun hem ev-iş hayatı düzeninde olsun hegemonik ve otoriter bir erkeklik sergilediği söylenemez. Onun bu “öteki” erkekliğinin sonuçları da hikâye ilerledikçe ortaya çıkar.

Mehtaplı bir mayıs gecesinde Vehbi Efendi, evin derme çatma bölmesine vurulduğunu duyar. Hanife, annesinin komşuda olmasından dolayı korktuğunu ve içeri girmek istediğini söyler. Anahtar deliğinden Hanife’nin “uzun, yanık ahlak yollayan” (62) ağzına dayanamayan Vehbi Efendi, şehvetin heyecanıyla bir an Hanife’yi evine alıverir lakin tereddütler de peşini bırakmaz. Dedikoduların yayılmasından, Hanife’nin hamile kalmasından, mahalleye rezil rüsva olmaktan çekinir, Hanife’ye elini sürmez. Aradan

geçen birkaç gün sonrası Vehbi Efendi mahallenin imamına rast gelir. İmam'ın Vehbi Efendi'ye attığı çapkın bakışı işlerin yolunda gitmediğinin habercisidir. Hanife'nin annesi imama gitmiş, Vehbi Efendi'nin kızında gözü olduğunu, evlerini ayıran iğreti bölmenin zorla sökülerek kızını hamile bıraktığını söylemiştir. Vehbi Efendi, iftiralar karşısında şaşkınlıktan deliye döner fakat olayların yalan olduğunu ne imama ne de Hanife'nin annesine anlatabilir. Göz yaşları içinde kendini aklamak, gerçekleri anlatmak istese de başarılı olamaz ve “ben namuslu adamım” (67) söylemlerine rağmen baskılanarak susturulur. İmam ve Hanife'nin annesi bu işi temizlenin tek yolunun nikâh olduğu yönünde ısrarcıdırlar. Hatta imam, kadı ve müdür birlik olur, hegemonyaya yakınlığını dile getirerek Vehbi Efendi üzerinde tahakküm kurmaya ve onu boyun eğmeye zorlarlar. İstediklerini elde etmek için onu yine erkekliği üzerinden vurarak “hay alçak herif” sözleriyle toplum içinde linçe doğru varacak bir kargaşa yaratırlar.

Vehbi Efendi, Hanife ile evliliğe karşı çıkıp “Hayır” diyemez çünkü yaşadığı toplumun hegemonik erkekleri onu çevrelemiş, ezmektedirler. Vehbi Efendi, zaten hâlihazırdaki erkekliği ile diğerlerinden farklıyken “hayır” dediği an daha da mahalle baskısıyla kanonun dışına itilmiş olacağına farkındadır ki “memuriyetini elden kaçırmamak korkusu” ile kararını verir. Sıkışmışlığın ortasında “peki” demekten başka yol bulamaz, evlenmeyi de baba olmayı da kabullenmek zorunda kalır.

“**Komşu Namusu**”²⁵⁴ adlı hikâye ise belki taşra da geçmez mekân İstanbul'dur lâkin o da bir kabullenışı konu alır. Şakir Efendi ve Osman Bey, komşuları Baki Efendi'nin evde olmadığı günler karısı tarafından aldatıldığını fark ederler. Şakir Efendi ve Osman Bey, arkadaşlarının erkeklik hükümranlığının tehlikeye girdiğini, namusunun lekelendiğini düşünerek Baki Efendi'ye haber vermeyi, her şeyi ayrıntılarıyla anlatmayı uygun görürler. Hatta inanmazsa Baki Bey'i gizlice evlerine sokup karsının aşığını gözleriyle görmesini sağlayacaklardır. Baki Bey'i iş çıkışı bir birahaneye davet edip olduğu gibi konuyu anlatırlar. Baki Bey, ilk başta duyduklarına inanamaz lakin olayın vahametini anladıkça büyük bir üzüntüye kapılır, dert yanmaya başlar. Karısı ile geçirdiği onca seneyi anlattıkça duygulanır, onun için neler feda ettiğini sayarak, ona nasıl iyi baktığını anlatır. Karısıyla geçirdiği günleri anarken bir anda bütün saadeti parçalanıp giden Baki Bey, bundan sonra ne yapacağını düşünmeye başlar. O kadar sene aynı yastığa baş koyduğu kadından ayrılmak kolay değildir. Hem de geride üç küçük çocuğu vardır. Onlara tek başına nasıl bakacağını, annelerinin yerini nasıl dolduracağını kara kara

²⁵⁴ Refik Halid Karay, “Komşu Namusu”, *Memleket Hikâyeleri*, İnkılap Yayınları, İstanbul 2009, s. 120.

düşünür. Uzun bir kararsızlık ve kargaşanın içinde bulur kendini. Bir yandan da karısının bu gece eve kimi alacağını düşünüp arkadaşlarının evine doğru yürümektedir.

“Demek bu gece evine girmeye hakkı yoktu. Artık kendi fikriyle değil, arkadaşlarının ihtarıyla yaşamaya, hareketinden onlara izahat vermeye mecburdu. Şimdi her şeyi unutarak gidip kendi kapısını çalmasına şu koca karınlı hiçten adam mâni oluyor, tesadüfen öğrendiği bir sır onu hâkim, kendisini mahkûm ediyordu. Bu işe karışmak hakkını ona kim veriyordu?... Bu komşusuna, kalemdeki arkadaşlarına ait bir mesele, umumi bir mesele miydi?” (126)

Alıntıda dikkati çeken Baki Efendi'nin bir erkek olarak aldatıldıktan sonra “arkadaşlarının ihtarıyla yaşamaya”, “onlara izahat vermeye” mecbur oluşudur. Görünmeyen ama her taraftan onu sarıp sarmalayan bu kuşatıcı ruh hâli erkeklik hiyerarşisi ile doğrudan alakalıdır. Baki Bey, bir noktada her şeyi unutup karısına dönmek istemektedir lakin erkeklik kodları onun önünde engeldir. Aldatılması zaten namusunu koruyamaması demekken üstüne bir de her şeyi sineye çekip karısını affetmesi hegemonik erkeklik ölçütlerini tamamen sıfırlar. Baki Bey ikilemedir, bir yandan erkeklik onurunu düşünür ve yürümeye devam eder, bir yandan karısına geri dönebilmeyi arzular. Nitekim hikâyenin sonunda karısının aşığını kendi gözleri ile görür. Arkadaşlarına da kesin bir dille “boşayacağım” der. Osman Bey ve Şakir Efendi bu kısa ve net cevaptan oldukça hoşnutturlar. Hoşnutturlar çünkü kendilerini arkadaşının erkekliğini kurtarmış, namusunu temizlemiş hissetmektedirler. Ertesi gün ise Baki Bey'i ile karısının âşığını sohbet hâlinde görünce donup kalırlar, izahat almak için merakla beklerler. Bu durum hegemonik ve ataerkil yapının kendinden olmayan erkekleri nasıl baskıladığını, onların sınırlarını nasıl kontrol altında tuttuğunu açıkça ortaya koymaktadır.

İşin aslı ise sonradan ortaya çıkar. Baki Bey arkadaşlarının yani ataerkil tahakkümün ısrarları sonucu karısını boşamayı düşünse de bunda başarılı olamamıştır. Karısı olmadan geçireceği hayatı, çocuklarını, düzenini düşünerek sessiz kalmayı tercih etmiş fakat erkekliğinin zarar görüp dillere düşmemesi için de geçen gece yaşananların sadece bir yanlış anlaşılardan ibaret olduğunu söylemiştir. Baki Bey, eril hegemonyanın içinde ayakta kalabilmek adına yine izahatlar vererek “Nafile endişe etmişiz, gelen doktormuş, bizim doktor Hüsnü Bey... Haremim sancılanmış da...” (130) demeyi uygun görmüştür.

“**Hakkı Sükût**”ta²⁵⁵ da hegemonyanın oluşturduğu otoriteye karşı çıkış ve mecburi boyun eğiş süreci anlatılmaktadır. Saatçizadelerin ipek fabrikasında amele kâtibi olarak çalışan Hasip Efendi, oradaki işçi kızlardan biri olan Fotika’ya aşıktır. Fotika, Hasip Efendi’nin Balıkesir depreminde ölen karısına oldukça benzemektedir ve bu benzerlikten ortaya çıkan hoşlanma git gide aşka dönüşmüştür. Bir buçuk yıl boyunca her gün Fotika’yı düşünür, her boş bulduğu fırsatta onu seyrederek. Tüm emeli artık Fotika ile evlenmek, mutlu mesut bir yuva kurmaktır. Hasip Efendi, bu hayallerini ancak bir buçuk yıl dile getirir ve evlenme niyetini Fotika’ya belli eder. Ne mutlu ki Fotika’dan da olumlu cevap alır. Ancak Fotika ve fabrikada çalışan kızların sağlık durumu her geçen gün daha da kötüye gitmektedir. Fabrika her yıl onlarca genç kızı öldürmekte, Hasip Efendi’de kırk senedir olanları izlemektedir.

“Kırk senedir böyle kaç gencin acıklı ölümlerini seyretmiş, kaç genç tabutunun arkasından yürümüştü. Üç dört kuruşa karşı on dört saat kaynar sular başında, pis kokular, hasta nefesler emerek zehirlenen, taravetinden, kızlığından, gözlerinin ihtişamından her gün bir zerre kaybederek toprak olan vücutlara şüphesiz acıyor, bu dertlere alışamıyordu.” (141)

Fabrikada sağlıksız şartlarda çalışan işçi kızlar; bir süre sonra hastalığa yakalanmakta ve gencecik yaşlarında ölmektedirler. Torunlarını gömmüş nineler, artık Hasip Efendi’yi görünce başlarını çevirir olmuşlardır. Her ne kadar “onları öldüren ben değilim!” (141) diye bağırarak istiyorsa da susmaya mecbur kalıyordu.

Hasip Efendi’nin Fotika için endişeleri gerçeğe dönüşür. Hasip Efendi sevgilisinin iyileşmesi için Ermeni bir doktoru tutup getirirse de bir faydası olmaz. Fotika, altı ay süren hastalıktan kurtulamaz, ölür. Hasip Efendi’nin dünyası başına yıkılır, göz yaşlarına boğulur. Papazla denk geldiğinde Fotika’ya çok acıdığını fakat elinden geleni yaptığını hatta doktor tahsis ettiğini, ilaçlarını temin ettiğini anlatır. Papazın cevabı ise serttir. “Doğru, fakat bunlar fayda vermedi; onu da, hepsi gibi sizin fabrikalarınız öldürdü; daha da çok öldürecek...” (146) Bu cevapla acı gerçek bir kere daha yüzüne çarpar Hasip Efendi’nin. Papaz, Avrupa fabrikalarından örnekler vererek olması gerekeni, sağlıklı çalışma şartlarının nasıl oluşturulduğunu, kanunları, kavgaları detaylıca anlatır. Hasip Efendi, bu konuşmayla aydınlanır.

“Hasip Efendi bugüne kadar zannedirdi ki hükümetin bu işe müdahaleye hakkı yoktur. Bunlar yalnız fabrika sahiplerinin takdirine, merhametine; halkın ricasına, niyazına bağlıdır; amele

²⁵⁵ Refik Halid Karay, “Hakkı Sükût”, *Memleket Hikâyeleri*, İnkılap Yayınları, İstanbul 2009, s. 139.

hamisizdir, ölüme mahkûmdur, amir daima, daima zenginlerdir. Şimdi anlıyordu ki milletin menfaatleri üzerine titreyen kuvvetli bir kalp lazımdı, onu ikaz etmeli, icbar etmeliydi.” (147)

Anlatı bu noktada kahramanlık hikâyesine dönüşecek gibi durmaktaysa da öyle devam etmeyecektir. Hasip Efendi, gerçekleri görmüş ve tek başına mücadele için yola atılmıştır. Fotika'nın toprağa verildiği günün akşamında Hasip Efendi, fabrika sahibi Saatçizade Hidayet Bey'in gelmesini bekler. İlk olarak olağan işlerden, günlük hesaplardan konuşurlar. Tam konuşmanın bittiği, Hidayet Bey'in arkasını dönüp yürümeye başladığı an Hasip Bey cesaret bulur ve ağzından “Fotika öldü.” (148) sözleri çıkıverir. Tabii fabrika sahibi Fotika'nın f'sini bile hatırlamaz. Hasip Bey, Hidayet Bey'in bu umursamaz tavırları ile gittikçe hiddetlenir. Açık açık Fotika'yı fabrikanın öldürdüğünü, her sene bir iki kızın gencecik yaşında gözlerini yumduğunu ve tek sorumlusunun fabrika olduğunu üstüne basa basa ifade eder. Hidayet Bey tüm bunları “ecel” diyerek savuşturmaya çalışır.

Hidayet Bey bu noktada hegemonyanın temsilcisi olmakla beraber çevresindeki erkeklerden de üstün ve otoriter bir erkeklik imajına sahiptir. Görüntüsü timsaha benzer, korkutucudur, zengindir, fabrika sahibidir. Gücü elinde tutandır. Karşısında ise amele kâtili sıradan bir adam, Hasip Efendi vardır. Okuyucu bir noktada Hasip Efendi'nin yüksek bir çıkış yapmasını bekler ki öyle de olur aslında. Fabrika sahibi ona “çok hiddetlenmişsin Hasip Efendi, yarın akşama konuşuruz, ben sana, maaşına dair iyi bir haber getirecektim.” (149) dediğinde istemediğini sert bir dille ifade edip “benim hesabımı verin çıkacağım” der. İki erkeğin hegemonik güçlerinin rekabete geçtiği bir andır bu. İki de erkekliklerini performe edip güce sahip olmaya çalışsa da bu yarışın kazananı en başından bellidir. Aradan dört gün geçmiştir, Hasip Efendi'nin maaşı artmış, ölen işçi kızların yerini başka kızlar almıştır. Hidayet Efendi, hegemonyanın tüm fırsatlarından yararlanarak Hasip Efendi'yi baskılamanın onu susturmanın, yolunu bulmuş, “sus payı” her şeyi eski hâline döndürmüştür.

“Bu bir hakkı sükûttu. İşte susturuyordu; halbuki onun [Hidayet Bey'in] zalim ve kuvvetli tesiri altında değil yalnız kendisi, asıl daha yüksektekiler susmuşlardı; daha yükseklerde bile tesir gösteren bu tedbir sermayedarlara altın, mezarlara ölü yetiştiriyordu.” (150)

Muhatabın karşısında korkusuzca sisteme karşı direnecek erkek sinyalleri verilse de Hasip Efendi, eril hegemonyaya teslim olmuş, aldığı “sus payı” olan parayla susturulmuştur.

“Yatık Emine”: Erkeklik Hakkı

Refik Halid’in “Yatık Emine”²⁵⁶ adlı hikâyesinde düşmüş bir kadın olan Emine’nin ıslah edilmesi için bir kasabaya sürgün edilişi ve kasabada halkının Emine karşısındaki tavırlarını anlatır. Son derece acıklı olan bu hikâyenin kahramanı Emine gibi dursa da hikâyede kasabanın yerlileri, memurlar, ötekiler ve Emine vardır. Asıl vurgu kasaba yerlileri ve memurlarındadır. Taşranın kendi içinde işleyen yönetim sistemi, ahlâk normları burada da kendini gösterir. Düşmüş bir kadına duyulan arzu ahlâk normlarınca kabul görmeyeceğinden erkek, bu arzusunu bastırmak için kadına zulmeder, onu nesneleştirir.

Hikâye bir hayat kadını olan Yatık Emine’nin kasabaya sürülüşü ile başlar. Emine, Ankara’da çeşitli olaylara sebebiyet vermiş, adamlar birbirini vurmuş, kocalar karılarını boşamıştır. Valilik de Emine’nin ahlâkını ıslah etmek için onu Ankara’ya iki saat uzaklıktaki ufak bir ilçeye gönderir. Bu ilçe, coğrafi yapısı sebebiyle de civardaki halk ile dahi doğru dürüst iletişime girişememiş, merkezden uzak oluşuyla da kasaba “gayet geri, gayet uyuşuk, şevksiz” kalmıştır. Anlatıcı kasabanın genç erkeklerinde artık ne “hayatın ilk tatlarını duymaktan gelen bir iştah [ne de] bir hararet” (9) olduğunu vurgular. Yaşlılar da farklı değildir. Taşranın tek düze hayatı içerisinde savrulup gitmektedirler. Kadınlar ise “taş gibi hissiz, kütük kadar hareketsiz ve donuk” turlar. (9) Cinsellik kasabanın tabusu gibidir, kadınların bir gözünü görmek bile imkânsızdır. “Gelin bir evde kayınbabasından kaçır, güvey baldızının yüzünü tanımaz.” (9) Hatta öyle ki kasaba halkı kendilerinden son derece ahlâklı, namuslu, düzgün insanlar olarak bahseder, valiliğin Emine gibi ahlâksız, düşmüş bir kadını ıslah etmek için kendilerini seçmesinden onurlanırlar. Fakat kimse de Emine’ye hoş geldin deyip yardım eli uzatmaz. O ahlâki dışlanmışlığı ile taşranın ötekisidir.

Cinselliğin tamamen bastırıldığı, üstünün örtüldüğü bu kasaba için Emine’nin libidosu sorun olacaktır. Emine, kasabaya adımını attığı anda jandarma mülazımı Dal Sabri, kasabanın hakimiyetinin kimde olduğunu hatırlatacak son derece hegemonik bir konuşma yapar.

²⁵⁶ Refik Halid Karay, “Yatık Emine”, *Memleket Hikâyeleri*, İnkılap Yayınları, İstanbul 2009, s. 7.

“Bana bak” dedi, “Yatık Emine misin, Yanık Emine mi, her ne herze ise, bana onun lüzumu yok; Burası Ankara değil, aklını başına al, uslu otur, yoksa ufak bir münasebetsizliğini duyarsam seni karakola çeker, eşek sudan gelinceye kadar döverim, kemiklerin kırılır anladın mı? Şimdi arş!” (11)

Jandarma Mülazımı Dal Sabri, ahlâkî normlarla sorun yaşayan bu kadını kendi erkeklığı, yönetimi ve kasabası için bir tehdit olarak görür, elindeki siyasi gücü ve iktidarını bir erkeklik göstergesi olarak sunup, Emine üzerinde tahakküm kurmaya çalışır. Bu tehditkâr erkeklik sadece Sabri de değil, kasabanın tüm erkeklerinde hatta kadınlarında görülür. Evvela kimse ona kapısını açıp yatacak bir yer vermez. Emine herkesin dilindedir, kahvehanede toplanan erkekler, çeşme başındaki kadınlar hep onu konuşurlar. Emine’ye karşı yavaş yavaş büyüyen bir hiddet vardır. Emine, hapishanede kanlar içinde dövülünce idareten başını sokabileceği bir yerin arayışına girilir. Kalem odacılarından bir ihtiyar Emine’yi misafir etmeye razı olur. Fakat mahallelinin odağı bu sefer bu eve çevrilir.

Erkeklerin Emine’ye merakı cinsel açıklıklarının etkisiyle gittikçe artar. Onu “acep ne biçim karıymış ki bu...” (14) düşüncesiyle süzmeye, bir nesne gibi onu zihinlerinde büyütmeye başlarlar. Emine, anlatıcının da ifadesiyle aslında zayıf, çelimsiz bir kadındır. Muazzam güzel olmasa da onun cazibesi, gözlerindeki “vahşi, yırtıcı hırs, haşinlik ve ürkeklikle dolu” bakışlardan gelmektedir. Bu bakışlar erkeğin tüm otoritesini elinden alacak kadar güçlüdür çünkü alt metinde cinsellik çağrışımı vardır. Cinsel cazibesi, dişiliği olan bir kadındır Emine. Kasaba erkekleri ondaki bu özelliği davetkâr bulup ona sahip olmak isterlerken bir yandan da kendi mevkii ve statülerinin böylesine dışlanmış, ötekileştirilmiş, adileştirilmiş bir kadına duydukları arzu yüzünden tehlikeye girmesinden korkarlar.

Kadınların, Emine’ye karşı tavırlarının sebebi de aslında farksızdır. Hemcinsleri olarak Emine’yi merak ederler evet, fakat bir yandan da tıpkı erkekler gibi Emine’yi “rahat durmayan bir haspa” (13) olarak görürler. Kocalarının aklını başından alma ihtimali olan Emine, ataerkil sistem için bir tehdittir. Kasaba kadınları da bu sistemin yürümesini sağlayan ufak dişliler gibidir. Erkek egemen cinsiyetçi sistemi devam ettirmekle yükümlü bu kadınlar Emine’yi anlamayıp ona yardım etseler, erkeklerinin kendi içinde kurdukları eril tahakküme ters düşeceklerinden onu şeytanî bir varlık olarak görüp dışlarlar. Odacının karsını da dolduruşa getirip Emine’yi sokağa atarlar. Jandarma ise Emine’yi ite söve hapishaneye götürür. Hapishane ise hastahaneye yollar. Kısacası Emine bir oraya bir buraya savrulur.

Kasabanın yeni mezun jandarma mülazımı Dal Sabri Emine'nin hastanede hademe işlerine baktığını öğrenince hapisane memurunun ona vurulduğu için yanında tuttuğunu düşünür.

“Dal Sabri o hiddetle çarşı boyunu geçti; çevresine bakmıyor, bir olaya yetişir gibi acele acele yürüyordu. Yolda rasgelenlerin bile selâmını görmezliğe geliyordu. Burada jandarma subayı olsun da daha bir defa, Ankara'da şöhret salmış olan o gözleri görmesin... Hay aptal hay, işte hastane memuru işini yoluna bile koymuştu; hem bana haber vermeden, danışmadan nasıl oluyor da jandarmanın gözetimi altında bulunan bir kadını iyileştirdiği halde hastanede alıkoyuyordu: Yarın kaymakama müzekkere verecekti...” (19)

Dal Sabri, ilk görüşte Emine'den etkilenmiş, onun cazibesini kapılmıştır. Daha kendi harekete geçmeden hapisane memurunun Emine'ye yakınlaştığını düşününce erkeklik kibri ve kıskançlığı git gide artar. Hemen olaya müdahale ederek kaymakamlığa durumu bildirir. Kendisi de kalkıp hastaneye gider. Emine uyur hâldeyken odasına giren Dal Sabri'nin git gide kendisine sokulduğunu hisseder. Hastaneden ayrılması gerektiğini öğrenince de bu sokulma işi daha da netlik kazanır. Emine, “Ah o jandarma”, “beni hastane memurundan kıskandı da buradan attırıyor!” (21) derken aslında erkek egemen cinsiyetçi sistemin içine sıkıştığının farkında bile değildir.

Emine, çaresizce arzuhâlcıye gidip hastahaneye geri alınması için dilekçe yazdırmaya çalışır. Ne yiyecek bir lokma ekmeği ne de bir kuruş parası vardır. Arzuhâlcıye yalvara yakara ikna eder ki o da bu memlekete dışarıdan gelmiştir. Rumeli'den göçmüş, hasta, fakir bir adamdır. Ötekilenmiş Emine'nin hâlinden anlar. Emine'yi üzerinde tahakküm kurularak ego yapılacak bir nesne olarak görmez, ona insanî yaklaşır. Diğer erkekler gibi olmamasının bir nedenidir dışlanmışlığı. Emine, arzuhâlcinin kâğıdını alıp karakolun yolunu tutar. Karşısında ise yine onu karakola tıkmakla yani sosyal statüsünü kullanarak baskılamakla tehdit eden, acımasız Dal Sabri vardır. Emine'ye açıkça bu hiyerarşide yeri olmadığını bir daha asla hükümete bağlı bir yerde çalışamayacağını söyleyip “yallah” diyerek odadan kovar. Anlatıcının bu konuşma üzerine yaptığı yorumlar Sabri'nin erkeklik karmaşasını, onun erkekliğini kaybetmemek adına duyguları ve normlar arasında nasıl sıkışıp kaldığını ortaya koymaktadır.

“Sabri, adeta hoşlandığı Emine'ye için için kızgındı; gözlerini unutamıyordu; fakat o kadar seviyesi düşük, bayağı bir kadındı ki, elini sürebilmesine imkân yoktu; işte bu imkânsızlık onu böyle kötü ve hasetçi ediyordu.” (25)

Sabri'nin Emine'ye olan kuvvetli hasedinin nedeni ona karşı beslediği duygulardır. Fakat Sabri-Emine ilişkisini yokuşa süren farklı unsurlar vardır. İlk

öncelikle metinde Sabri'nin duyguları saf aşk üzerinden temellenmez, Sabri'nin hisleri daha çok kaç-göçün ortasında bastırılmış cinsellik dürtüleri ile harekete geçer ve erkeğin bu şekilde iradesizce kadın peşinde koşması, onun erkeklik onurunu zedeler. Hegemonik, otoriter, jandarma mülazımı Dal Sabri'nin bir kadının hatta düşmüş bir kadının tahakkümü altında olması kabul edilir bir şey değildir. Sabri de cinsiyetçi erkeklik normlarının onu nasıl kuşattığının farkındadır. Emine'ye duyduğu arzu ne kadar güçlü olursa olsun, o duyguyu bastırır. Çünkü aksi takdirde erkeklik sınırlarını ihlâl edip kendini, iktidarın ona sağladığı mevkileri, gücü kısacası hegemonik erkekliğini tehlikeye atacaktır. Bu, göze alınabilecek bir risk değildir. Sabri onun yerine Emine'ye olan tüm arzusunu nefret ve kine dönüştürür.

Emine, önünde yıkamayacağı eril bir iktidarın farkında, “bu da geçer” ümidiyle odasından çıkar Sabri'nin. Bu sırada hastaneden tanıdığı Gürcü Server'i görür. Gürcü Server de tıpkı arzuhâlcı gibi taşranın ötekisidir. Az çok Emine'ye sahip çıkmaya başlar, ona bilezikler, entariler alır. Kaçakçılıktan kazandığı parayı Emine'ye sarf eder. Emine birazcık da olsa rahat yüzü görür. Metnin de nefes aldığı yerlerdendir Emine ile Servet'in ilişkisi. Lâkin, komşu Tatarlar Emine'nin evine gizlice giren Server'i görünce ahlâk bekçisi kesilip Emine ve Server'i bölük eminine şikâyet ederler. Ertesi gün Server, köprü muhafızlığına, iki günlük uzağa sürülür. Sistemin dışına çıkarak Emine'ye yaşamanın cezasıdır bu sürgün. Emine'nin cezası ise Dal Sabri'nin eziyetleridir. Dal Sabri, içten içe hayallerinde arzuladığı Emine'nin bir başka erkekle görülmesine öfkelenerek ona bu sefer sadece psikolojik değil fiziksel şiddet de uygulamaya başlar. “Burada unutulmaması gereken şey ‘eril şiddet’in yarattığı kazançların, erkekler arasında paylaşımını düzenleyen devlet, piyasa, aile, heteroseksüel evlilik, kadın bedeni ticareti gibi “erkek egemenliğini” düzenleyen alanlar ve kurumlar ile iç içe geçmiş yapıdır.”²⁵⁷ Sabri, iktidarın verdiği statüyü ve eril tahakkümün kullanımına sunduğu şiddeti kullanarak Emine'yi tahakkümü altına kalır ve bundan da büyük bir haz alır.

[Sabri,] “geldiğin gün sana uslu otur, yoksa kemiklerini kırarım dedimdi; al işte...” diye söyleniyordu. Her vuruşta biraz daha sakinleşiyor, yatamadığı bu kadını dövmekten adeta lezzet alıyordu.” (30)

Gariptir ki, anlatıcı Emine'nin de maruz kaldığı şiddetten memnun olduğunu dile getiren ifadeler sarf eder.

²⁵⁷ Serpil Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar- Ailede Piyasada ve Sokakta Erkekler*, Metis Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2016, s. 215.

“Kollarını bacaklarını acele acele, açarak berelerini gösterdi. “Bak, bana ne etti o oğlan!” dedi. Fakat memnun gibiydi, sesinde keder yoktu. Sanki kendisine eziyet etmesine rağmen elinde olamayarak hoşlandığı bu güzel delikanlıdan dayak yemek ona lezzetli gelmiş, sinirlerini yatıştırmıştı. [...] Bunu söylerken sanki tatlı bir şeyden bahseder gibi süzülüyordu. Çoktandır erkek dayağı yememişti. Onu galiba şimdi çok lezzetli bulmuştu.” (30-31)

Burada dikkati çeken nokta ise erkek anlatıcının tavrıdır. Anlatıcı, emin olmasa da Emine'nin “memnun gibi” olduğunu düşünür. Bir noktada erkek anlatıcının dili eril sistemin sözcülüğünü yapar. Erkek anlatıcı, eril tahakkümün zavallı bir genç kızı ne hâllere soktuğunu gösterir, okuyucunun ona acımasını sağlar lakin alttan alta da Emine'yi cinselliği ile vurur, etiketler, ötekileştirir, okuyucunun “az da olsun Emine de hak etti ama!” demesine olanak sağlar. Bir başka açıdan düşünüldüğünde ise alıntıdaki ifadeler, eril tahakkümün oluşturduğu cinsiyet rollerinde kadının nasıl konumlanması gerektiğine işaret etmektedir. Kadının algısında, erkek şiddetini meşrulaştırma yollarından biri olarak “haz” öne sürülmüş, böylece şiddet görmekten zevk alan bir kadın tahayyülü ortaya çıkmıştır. Erkek anlatıcı da -ister istemez?- bu tahayyülün savunuculuğunu yapmıştır.

Emine'nin ünü ise git gide yayılmakta, kahvehanelerde o ve kapısına dadanan erkekler konuşulmaktadır. Hatta mahalleli sadece dedikodu yapmakla kalmamış, örgütlenip Emine'nin evini bile soymuşlardır. Emine soğukların da gelmesiyle aç, bîtap hâlde derdini anlatacak genç mülazımı arar, etrafa bir parça ekmek için yalvarır. Polis karakolunun önünde durduğu bir gün genç, yeni mezun bir polis Emine'nin eline bir kuruş para sıkıştırırken komiser araya girer, “verme, verme” (32) diyerek Emine'ye bir kuruşu bile çok görür. Emine, bir kez daha sistemin dışına itilir.

“Emine'nin uzattığı el boştaki kaldı. Hayatın dayanılmaz bir sarsıntısı bu kadını bir defa yere kapatmış, sonra her halkası başka biçim eza ve mihnetlerden yapılmış bir uzun, ağır zincir vücuduna dolanarak onu yaralıya, bereliye sürüklemiş, hurdehâş etmişti. Bu, manevi değil adeta maddi bir zincirdi. Bu, teşbih değil, vaka idi. O bunlara ne derin bir tevekkülle katlanmıştı... Fakat bu derece hainliğe daha rasgelmemişti. Gözlerini çevirdi, içinden on beş senelik musibetlerin hazmedilmemiş acısı taşan bir bakışla komiseri uzun uzun tetkik etti. Sonra yine bir şey demeden, aç bir kurt gibi atılıp ısırması iktiza eden bu vücuda karşı hâlâ isyan etmek arzusu duymadan salına salına hükümet avlusundan çıkıp gitti.” (33)

Artık anlatıcı Emine'ye yapılan bu insanlık dışı eziyeti görünce, kendini tutamaz ve bu kadarının kaldırılamayacak kadar ağır olduğunu ifade eder. Erol Köroğlu, bu ifadeleri “gerçekçi yazarın tanrısal anlatıcı kullanımında meydana gelen bir sapma”²⁵⁸

²⁵⁸Erol Köroğlu, “Ulus Sokaktan Tahayyül Etmek: Ömer Seyfettin'in Öykülerinde Milliyetçilik, Gündelik Hayat, Duygular”, *Ömer Seyfettin'i Yeniden Okumak*, hzl. Hülya Argunşah, Ayşe Demir, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri 2006, s. 146.

olarak yorumlayıp ortaya çıkan duygusal yargıyı okura ulaştırılacak ana mesaj olarak görür:

“Çünkü, yazar bu kasabayı ulus öncesi bir cemaat olarak ele almakta, kasabalıların insafsızlığını ‘sınırlı ve egemen bir cemaat olarak ulus tahayyülü’nden uzaklıklarıyla anlatmaktadır. Yani olumsuz ama aynı zamanda henüz uluslaşmaya başlamamış Anadolu’da her an görülebilecek bir örnek üzerinden, okurları olumlu bir ulus tahayyülüne davet etmektedir. Kasabanın sınırlarıyla ve birbirlerine bağımlılıklarıyla olumsuz bir topluluk oluşturan bu kasabalılar, öyküyü okuyacak ulus üyelerine ‘nasıl olunmaması gerektiğini’ öğreteceklerdir.”²⁵⁹

Emine’nin acınacak hâli, Dal Sabri’yi birazcık olsun merhamete getirir. Ona kendi tayınından bir parça ekmek verilmesini emreder fakat orada da Emine’nin karşısına fırıncı engeli çıkar. Ekmeği alıp kaçmasına sinirlenen fırıncı Emine’nin çarşı ortasında “haysiyetini bir paralık” (35) ettiğini, yani erkekliğini zedelediğini öne sürüp Emine’nin tayını kestirir. Emine aç, sefil, zavallı bir hâldedir artık. Ekim ayı gelip de karlar bastırmaya başladığında ise Emine’nin kapısının önünde iki adam belirir. İlk önce tıpkı Gürcü Servet gibi doğrudan eve girmeyi düşünürler. Onlara göre, Emine gibi bir “kahpenin ne demeye hakkı olabilirdi ki” (36)? Nitekim, çavuş kapıya abanarak içeri girer. İçerisi soğuk ve karanlıktır. Etrafı görmek için küçük bir kibrit yaktıklarında Emine’nin cansız buz kesmiş bedenini görürler. Emine, açlığa ve soğuğa dayanamamıştır. Yatık Emine’ye tecavüze gelen iki köylü, Emine’nin öldüğüne üzülmekten çok, o ölmeden ona tecavüz edemediklerini için hayıflanırlar. Hatta bir noktada zihinlerinden nekrofileye dayanacak fena şeyler geçirseler de küfür ede ede uzaklaşırlar.

Emine kasabaya geldiği an itibaren tüm erkeklikler onun üzerinde hakimiyet kurabilme hakkına sahip olduğunu düşünürler. Dal Sabri’den, Gürcü Servet’e hatta kapısına tecavüze gelen iki köylüye kadar hemen hepsi Emine’ye sahip olmak ister. Hem de bunu kendilerine verilmiş bir erkeklik hakkı olarak görürler. Fakat yüksek statüdeki erkekler onunla beraber olduktan sonra kendilerinin elinden alınacak fırsatları riske atamayıp geri dururlarken alt sınıf köyü erkeğin kaybedeceği çok da bir şey yoktur. Kaybeden maalesef Emine’dir. Emine, cinsiyetçi ahlâk normlarına sıkışmış bir şekilde hayatını idame ettirmeye çalışırken, hegemonik erkeklikler ve ataerkil sistem onu dışlamış, ötekileştirilmiş, yalnızlaştırılmış ve son hamlede de yok etmiştir.

²⁵⁹ A.g.e., s.146.

4.4. Yakup Kadri Karaosmanoğlu

4.4.1. *Bir Serencam*

“Baskın”: Kadın Entarisinde Bir Erkek

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 1914 tarihli hikâyelerinde toplumsal yozlaşma ile beraber erkeklik hâllerinin de nasıl evrildiğini görmek mümkündür. Savaşın Anadolu'da bıraktığı izlerle *Bir Serencam*²⁶⁰, farklı erkekliklerin bir araya geldiği bir hikâye kitabıdır. Hikâyelerin konuları çoğunlukla İstanbul dışındaki bölgelerde ve Anadolu'nun çeşitli yerlerinde geçmektedir. Merkezden uzak, taşra kültürünün etkisi bu hikâyelerde de göze çarpar.

Refik Halid'de de görülen merkezden atamalarla Anadolu'ya gönderilmiş memurların taşra sıkıntısı, Yakup Kadri'nin “Baskın”²⁶¹ adlı Manisa'da geçen hikâyesinde de açıkça görülmektedir. Yakup Kadri'nin kendisi de Anadolu'nun Manisa şehrinden olduğu için bu ilk hikâyelerinde Manisa mekân olarak önemli bir yer tutar. Manisa tahrirat başkatibi Hilmi Efendi'nin, iki senedir bulunduğu bu memlekette tek eğlencesi akşamüstü kalemden çıkıp, gazinoda bir iki mastika içmek ve trenin gelişini beklemek ardından da trenin hareketiyle kalkıp Rum mahallelerinden dolaşarak mümkün olduğunca geç şekilde eve, annesinin yanına dönmektir. Hemen her günü bu rutinle geçen Hilmi Efendi'nin buraya geleli beri en çok yakındığı şey ise “kadınsızlık”tır. Zaten uzun uzun Rum mahallelerinde dolaşmasının altında yatan sebep de budur. Türk mahallelerinde göremediği kadın yüzünü Rum mahallelerinde arar.

“Hilmi Efendi buraya geldiği günden beri kadın nedir artık bilmiyordu ve gençliğinin bu elim mahrumiyeti onda iki senedir ruhunun bütün azim metanetini bütün mukavemetini ezen, çürüten bir hastalık halini alıyordu. Şüphesiz bu onun cezasıydı çekecekti.” (56)

Hilmi Efendi, aslında İzmir idadisinden yüksek bir derece ile mezun olmuş, İstanbul'a yüksek okul için gelmiş fakat hayatı o günden sonra sarpa sarmıştır. İstanbul'un göz alıcı eğlence rutinleri, kadınları Hilmi Efendi'yi yolundan çıkarmış, beş parasız sokak ortasında aç kalmanın eşiğine getirmiştir. Hayatını düzene sokmak için ikinci şans ise Aydın vilayetindeki tahrirat başkâtipliği olmuştur. “Aydın vilayetinin hiç de neşeli olmıyan bu sıkıntılı köşesine sürüklenip, hayatı müddetince artık burada, hep burada çürümeğe mahkûm olmasına sebep” yine kadınlardır. Nefsine karşı koyamayıp

²⁶⁰ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Bir Serencam*, İletişim Yayınları, 7. Baskı, İstanbul 2012. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

²⁶¹ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Baskın”, *Bir Serencam*, İletişim Yayınları, 7. Baskı, İstanbul 2012, s. 55.

parasını çarçur eden, sonra da taşranın kadınsızlığından dert yanan bir erkek vardır okurun karşısında.

Modern dünyanın şehir-eğlence odaklı sistemi Anadolu için geçersizdir. Çoğu taşra erkeğinin sıkıntı içinde eğlenceyi aradığı yer ise gazinolardır. Her gün trenin gelişini beklediği yerdeki gazino da Hilmi Efendi'nin vazgeçilmez durağıdır. Demiryoluna bakan pencerenin önündeki masasında mastikalarını içen Hilmi Efendi'nin taşraya sürgünü onun erkekliğini performe edecek alanları da kısıtlamıştır. Bu dışa itilmişlik hâlinde Hilmi Efendi'nin bir iç bunalım yaşadığı da bellidir.

“Ona, en ziyade geceler tahammülfersa gelirdi. O, en ziyade camları buğulanmış mahalle kahvehanelerinde vaktinden evvel ihtiyarlamış, ağzı daima ya soğan veya sarımsak kokan kalem arkadaşlarıyla karşı karşıya, bitmez tükenmez iskambil, tavla oyunları arasında geçen sefil ve miskin dakikalardan korkardı... Hilmi Efendi: “Bunların hepsi bir tarafa! Ya kadınsızlık!” diye sızlardı.” (57-58)

İstanbul'un gece hayatından sonra küçük bir kasabanın kahvehanesine sıkışıp kalan Hilmi Efendi'nin kadınsızlık sorununun çözümü ise evinin karşısındaki dul Esmâ Hanım'dır. Esmâ Hanım, Hilmi Efendi'ye bir iki aydan beri cilveler yapmakta, küçük beyaz bir kâğıda notlar yazıp penceresinden atmaktadır. Lakin bu muhabbetnamelerin çoğu âşıkâne beyitlerle dolu olup, somut bir “gel” çağrısı barındırmamaktır. Hilmi Efendi, taşranın kaç-göçünü de iyi bildiğinden Esmâ Hanım'a “Sizi hiç göremeyeceğim? Ne olur, bir gececik!” (58) tarzında cümlelerle ısrarda bulunsa da Esmâ Hanım, tüm bu çağrılara cevapsız kalır. Hilmi Bey de artık bu muhabbetin masum bir oyundan fazlası olmadığını düşünür. Üstelik mahalle baskısının gözle görülür şeklide hissedildiği taşrada Müslüman- Türk bir kadınla böylesi heyecana kapılmak akla sığar iş değildir. Zaten Hilmi Efendi kadınlarla münasebetinde olmasa da günlük yaşantısında mahalle baskısını ve taşranın tek tipleştirilen erkek modelinin kendine de dayatılmasını sonuna kadar hissetmektedir. Hilmi Efendi'nin hiç camiye gitmemesi, kahvehanelerde daima başı açık şekilde oturması veya her gün Avrupaî tarzlarda giyinip süslenip frenk edasıyla dolaşması onun taşra erkeklik ölçütlerine uygun olmadığını ve kültürel olarak hâlâ İstanbul'un yaşam biçiminde takılı kaldığını göstermektedir. Bu durum ile ortaya çıkan sonuç da şudur. Taşra kendi imkânsızlıkları dahilinde dışarda bırakılan bir mekândır, fakat merkezden sürülerek gelen erkeklerin taşranın da dışında bırakılması, ötekileştirilmesi söz konusudur. Hilmi Efendi'de hem taşraya sürgünüyle dışarıya gönderilmiş hem de taşraya, taşranın erkeklik ölçütlerine yabancı oluşuyla da ikinci bir defa kenara itilmiştir.

Karlı bir kış gecesinde, mesai bitimi mastikaları devirdikten sonra evine yürüyen Hilmi Efendi, Esmâ Hanım'ın camda kendisini beklediğini görür. Esmâ Hanım ise “mini mini bükülmüş, titreşen bir kâğıt parçası” (59) atar. Esmâ Hanım ile muhabbetinin mektuplaşmadan öte gidemeyeceğini, içinde yaşadığı sosyal normların farkındalığı ile aslında kendini boş yere tehlikeye attığını düşünen Hilmi Bey, son kez de olsa kâğıdı alır, odasına girip açar ve okuduklarına inanamaz. “Bu akşam sizi bekliyorum” (58) minvalindeki bu çağrı, açık bir davettir. Hilmi Efendi onca zaman süren kadınsızlığını dindireceğini, erkeklik gücünü göstereceği için heyecanlıdır ve annesine bir arkadaşında kalacağını söyleyerek doğrudan Esmâ Hanım'ın kapısını çalar. Taşranın kaç-göçü yüzünden doğru dürüst göremediği uzun boylu, beyaz tenli, yeşil gözlü bu kadını ilk kez bu kadar yakından tanıma şansı bulan Hilmi Efendi, beklediğinden daha güzel ve müstesna bir kadın ile loş ışıklı bir odada baş başa kalır. “Şimdi, bu kadın için şedit bir temellük arzusuyla çarpan kalbinde, insanı ölüme kadar götüren derin ve hummaâlût bir helecân vardı.” (62) ifadeleriyle anlatıcı yaklaşmakta olan sona doğru okuru yönlendirmektedir. Temellük, şehvet, arzu ekseninde adım adım büyüyen ve dizginlenemeyen nefsi, Hilmi Efendi'yi ölüme götürecektir...

“Dantelli yenlerinden çıkan beyaz kolları” (62), “yarı açık bırakılmış yakasından gözükken nermin gerdanı” (62) ve kumral saçları ile Esmâ Hanım son derece şehvetkâr şekilde Hilmi Efendi'ye kahve yapar, ardından da rahat etmesi için birkaç parça entari getirir. Fakat dul bir kadın olan Esmâ Hanım'ın evinde erkek giysisi bulunmadığından Hilmi Bey'e verdiği kıyafet de kendi dantelli entarisidir. Artık soğuk kış gecesinde odun ateşiyle ısınan, üstüne rahat giysiler geçiren ve kahvesini yudumlayan Hilmi Efendi “Gel artık yanıma güzelim” (62) diyerek dizginlenemeyen heyecanı ile Esmâ Hanım'ı kollarına alır. Lakin bu sarmaş dolaş hâllerinin, ilk önce Esmâ Hanım'ın çocuğu tarafından “anne” feryadıyla bölünür. Son derece mahrem ve evlilik dışı bir alana girildiği noktada ise bu sefer taşranın sözde ahlâk bekçiliğine soyunan erkekleri evin kapısını yumruklamaya başlarlar. Hilmi Efendi de korkudan ne yapacağını bilemez, Esmâ Hanım'ın “saklan bir yere... Aman Yarabbi, bir yere saklan! Namusum berbat olacak” (65) sözlerinden sonra alalecele giysilerini toplar ve camdan atlayarak kendini karla dolu asmanın üzerine bırakır. Taşranın ahlâk bekçileri, Hilmi Efendi'yi evde bulamayınca kaçtığını hesap ederek bahçeye koşarlar. Bahçedeki manzara ise trajikomiktir.

Asmanın altında karla dolu taş yığınlarının üstünde “yakaları dantelâlî beyaz bir kadın entarisiyle” (67) donmuş bir vücut nefes almaksızın yatmaktadır. Hilmi Efendi'nin

hissettiği derin arzuları ve nefsi onu ölüme kadar götürmüş, üstelik erkekliğini de kadın giysileriyle rezil rüsva ederek zedelemiştir.

“Şapka”: Modernleşirken Ötekileşen Bir Diğer Erkek Fazıl Bey

“Şapka”da²⁶² ise sonu Hilmi Efendi’ninkine benzer trajik bir ölümle biten başka bir erkeğin hikâyesi anlatılır. Ancak bu hikâyede azmettirici suç namus değil, şapkadır. Modernleşme rüzgârı ile frenk edasında giyinip süslenen erkekler Tanzimat dönemi edebiyatının başrolleri olmuşlardır. Son moda dar pantolonlar için Beyoğlu terzilerden çıkmayan Felatun, Bihrûz, Şık Şöhret gibi erkekliklerin ancak 1914’lere gelindiğinde taşra kültüründe tek tük kendilerini göstermeye başlamış olmaları dikkat çekicidir. Fazıl Bey de işte bu erkeklerdendir. Tabii Fazıl Bey’in şapka sevdasını yalnızca bir moda düşkünlüğü veya yozlaşmış batılılaşma olarak etiketlemek doğru değildir. İzmir’de yaşayan Madmazel Claire Cortiso adından İtalyan bir kadın ile nişanlı olan Fazıl’ın şapka merakı aslında nişanlısı ve kayınpederi etkisiyle gerçekleşir. Hikâye de zaten Fazıl Bey’in şapkayı geçirdiği an itibari ile başlar.

Madmazel Claire, sevgilisi fötr şapkayı taktıktan sonra onu soylu on yedinci yüzyıl şövalyelerine benzetir. Övgüler üzerine övgüler yağdırır. Hatta Fazıl Bey, “Yok canım! O kadar değil!.. Sahi mi?” (69) diyerek alışkın olmadığı için şapkanın yakıştığına inanamaz. Aynada dakikalarca kendine baktıkça kendisi de şapkanın yakıştığını düşünmeye başlar, kendisini çok daha güzel zannetmeye başlar. Kayınvalidesi de damadının şapkayla bir İtalyan bir prensine benzediğini söyleyince artık Fazıl Bey kararını vermiştir. “Peki, madem ki hepiniz beni böyle daha iyi buluyorsunuz; madem ki Claire bu hâlimle beni daha çok sevecek, peki, çıkarmam artık bu şapkayı!” (69) diyerek artık kamusal alanda kimliğini şapkayla ifade edeceğini dile getirir. Lakin, bu kararı kayınpeder çok da doğru bulmaz, çünkü buldukları çevrenin sosyal değişimlere nasıl tepki vereceğinin farkındadır.

““Nasıl olur? Bu hiç kabil mi?” dedi, “seni burada herkes tanır. En aşağı tabakasından, en yukarisına kadar bu memleketin her sınıf halkı senin kim olduğunu bilir. Senin şapka giymen, eminim ki İzmir’de ihtilâle sebep olur. Bundan eminim. Ben bir İtalyan olmakla beraber Türkleri İtalyanlardan daha iyi tanırım: Eski adetlerine, an’anelerine bu kadar şiddetle merbut bir kavim daha tasavvur edemiyorum.” (70)

²⁶² Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Şapka”, *Bir Serencam*, İletişim Yayınları, 7. Baskı, İstanbul 2012, s. 69.

Fazıl Bey'in kayınpederi sosyolojik bir çıkarımla şapka takmanın aslında sadece bir kumaşı kafaya geçirmekten öte bir şey olduğunu, şapka ile beraber sembolize edilen değerlerin aktarımı hususunda Türklerin milliyetçi davrandıklarını vurgular. Kızı Claire babasının biraz abarttığını düşünüp “sen her şeyi zaten böyle izam edersin. Hem madem ki Fazıl artık memuriyette değildir ve madem ki hürriyet vardır...” (70) sözleriyle çıkışınca, babası, hürriyetin ruh hâli hiç değişmeyen bir millet için boş olduğu iddia eder. Fazıl Bey ise meşrutiyetin ilanı sonrası paşalara yakınlığı yüzünden halk tarafından yabancı işler müdürlüğü odasından dışarıya atılmıştır. Tüm bunlara rağmen “bu halka karşı kalbinde hâlâ sadık bir muhabbet” (71) taşıdığını da açıkça dile getirir, kendini “vatanperver” olarak niteler. Kayınpederinin Türkler hakkında yaptığı çıkarımları da pek doğru bulmadığını ifade eder.

“Yok amma, zannettiğiniz kadar değil, kayınpeder,” dedi, “yemin ederim ki Türkler zannettiğiniz kadar körcesine mutaassıp değildirler. Hattâ bu müddeamı isbât için, ister misiniz, Claire’le şimdi böylece sokağa çıkalım? Hem yaya olarak, en kalabalık yerlerde, onların en çok buldukları yerlerde gezelim; ister misiniz? (71)

İşte Fazıl Bey'in bu iddiası hikâyenin tüm gidişatını değiştirir. Claire'in de bu fikre sevinçle katılması Fazıl Bey'in artık vazgeçemeyeceği anlamına gelir. Üstelik bu onun için basit bir iddiadan fazlasıdır. Şapka takıp dolaşarak hem Türklerin körü körüne mutaassıp olmadığını kanıtlayacak hem de güçlü, korkusuz, cesaretli bir erkeklik ortaya koyacaktır. Aksi hâlde “hepsinin nazarında korkuyor görünmek; âdeta mevhum hayalâtтан, karanlıktan ürken bir çocuk kadar zayıf, âciz, hiç olmak” (72) endişesi hisseder. Hatta erkeklik ve milliyet kavramlarını o kadar iç içe sokar ki şapkayla sokakta gezme iddiasında bulunarak “milliyet ve erkeklik haysiyetine karşı kendini artık bir manevî taahhüt altında” (72) sanır. Fazıl Bey, tüm bu duygularla şapkasını takıp dışarı çıkarken, peder hariç diğerleri bunu basit bir eğlence olarak görmektedirler.

Fazıl Bey ve Claire, Göztepe'ye gitmek için yola koyulurlar. Yolda sıcak havanın etkisiyle Fazıl Bey sürekli bir rahatsızlanma hâli içindedir, şapkası onu terletir, sıkır. Tramvaya bindiklerinde ise tek sorun sıcak olmaktan çıkar. Artık onları izleyen başka gözler de vardır. Hatta öyle ki sadece Fazıl Bey'in şapkasına odaklanan birkaç adam, Fazıl Bey'i iyice tedirgin eder. Bir yerlerden tanıdığını düşündüğü bu adamların iğneleyici bakışlarından rahatsızlığını Claire'e de dile getirir. Bu gözlerin hemen hepsinde ayrı birer aşağılayıcı bakış vardır. Fazıl Bey üzerindeki gözlerin kuşku verici bakışlarıyla gittikçe rahatsız olur. Claire, saatin ilerlediğini söyleyerek hızlıca gitmek için

faytona binmeyi teklif etse de Fazıl Bey'e bu güzergâh pek makul gelmez. Çünkü Kemeraltı'na gitmek demek kalabalıkların arasından, çarşı pazarın içinden yürümek demektir ki tramvayda yaşananlar sonrası insanların aşağılayıcı bakışlarından biraz olsun uzaklaşmak isteyen Fazıl Bey, tramvayın üst katında seyahat etmeyi daha uygun bulur. Orada üzerindeki bakışlardan kurtulmayı umarken, bir anda tanıdığını düşündüğü o üç adam da arkalarında belirirler. Evden çıkarken ki cesaretli, korkusuz Fazıl Bey artık "Eyvah, o adamlar buraya geliyorlar!" (78) diye endişelenen bir erkeğe dönüşür. Öyle veya böyle Fazıl Beyler inecekleri durağa gelir ve yolun devamını yürüyerek tamamlamayı seçerler. Bu yol Claire için bitmesi asla istenmeyen bir rüya yolu gibidir. İki âşık, yeşil, küçük bir bayırda mutlu mesut yürümektedirler. Fakat bir anlık istekle dönüp arkalarına baktıklarında tramvaydaki adamın kendilerini takip ettiğini görürler. Üstelik artık sözlü taciz de başlamıştır.

"Görüyor musun rezil! Görüyor musun!" dedi, "her yaptığı yetmemiş gibi şimdi de şapka giyiyor."

"Alçak! Edepsiz!.." (81)

Fazıl Bey, duyduklarına inanamaz, kulakları uğultudan duymaz olur, gözleri dumanlanır. Müdahalede bulunup kendini savunmak istese de o an ki yaşadığı şokun etkisiyle boğazı düğümlenir, dili söylemez olur. Fazıl Bey, erkeklik ve ilerencilik inşasıyla çıktığı şapka gezisinde artık bir erkeklik krizinin ortasındadır. "Siz!..." der, cümlesini tamamlayacak kuvveti bulamaz, lakin adamlardan küçük olanın yüzüne şiddetli bir tokat indirir. Şişman olan diğer adamın ise göğsünü yumruklar. Fazıl Bey ve adamlar arasında gürültülü bir boğuşma başlar. Adamlardan biri Fazıl Bey'in boğazına sarılıp onu yumruklara boğuyor, bir diğeri ise akla hayale sığmayacak küfürler ediyordu. "Fazıl ise, zelim bir hayvan gibi, kısık hırıltılarla yerde çabalıyor, tepiniyor[dur]." (82) Çok geçmeden de etrafı bir sessizlik kaplar. Kavga dağıldıktan, adamlar kaçtıktan sonra yerde yatan Fazıl'ın yanına giden Claire, artık onun nefes almadığını fark eder. Fazıl Bey, erkekliğini ve ilerencilikliğini ispat etmek isterken başka erkeklikler ve taassuplar altında ezilmiş, bir cinayete kurban gitmiştir.

En moda düşkünü Felatun Bey dahi, her ne kadar roman içinde al aşağı edilse de cezası ölüm olmazken Fazıl'ın şapka giymesi vatan hainliğine varan bir tepkiyle karşılanır. Bir şapka takmanın bu kadar sert sonuçlar doğurması ise milliyetçilik ve erkekliğin inşasıyla birebir alakalıdır. Milliyetçilik, erkeklerin inşa ettiği bir sistem olmakla beraber süreç içerisinde erkekleri, erkeklikleri de yeniden şekillendirir. Çift

tarafalı bir akış söz konusudur. Bu nedenle erkeklerin milliyetçi değerler dışına çıkması sistem için çözülmesi gereken bir problemdir. Hikâyede de Fazıl Bey'in şapka giyerek dolaşması, onun milli değerleri ayak altına aldığına, Batılılaşarak Türklüğü kaybetmeye yorumlanır. Tabii bu sert görüşün altında 1914 senesinin savaş fikriyle çalkanan zihinleri vardır. Memleketin dört köşesi batılılar tarafından işgal altındayken onların kültüründe sembolleşmiş bir aksesuarı kullanmak çarpık bir düşünceyle de olsa vatan hainliğine tekabül eder. İşte Fazıl Bey de hegemonik, gergin milliyetçi ya da taassuplu diyebileceğimiz acımasız iki erkekle karşılaştığında hemen hedef tahtası hâline gelmiştir. Böylesine bir vatan hainliğinin sonu da egemen fakat sorunlu erkeklik anlayışında cezasız kalmamış, Fazıl Bey, başında fötr şapkasıyla cinayete kurban gitmiştir.

“Bir Kadın Meselesi” : Yüce Bir Erkeklik Anlatısı Olarak Namusu Temizlemek

“Bir Kadın Meselesi”²⁶³ adlı hikâyede ise bir aşk ve cinayet meselesi işlenir. Hikâye kalabalık bir içki sofrasında başlar. Hoca İhsan Efendi, sofradaki beş altı kişiye dönerek Osman Bey'in oğlunun İzmir'deki kapatmasını vurduğunu söyler. Diğerleri şaşırıp, ne zaman olduğunu sorgularken Veli Bey sessiz ve kayıtsız tütününü içmekteyken verdiği tek tepki: “iyi etmiş” (158) demek olur. Veli Bey, İzmir'de kapatmasını öldüren katilin büyük amcasıdır. Yeğenini “aferin” diyerek tebrik eder.

“Fakat aferin! Yine cesur çocukmuş, dedi, ondan bunu hiç ümit etmezdim. Kaç defa işittim. Karının İzmir'de bir başka dostu varmış, Ahmet'i aldatıyor ve parasını çekiyormuş diye.. Doğrusu buna çok kızıyordum. Madem ki benimle münasebette bulunuyor ve benim paramla geçiniyor, onun namusu artık bana ait olur demektir.” (158)

Erkeklerin buldukları alanda kadına hâkim olma, kadın üzerinde tahakküm kurma ilişkileri bedensel güç ve maddiyat üzerinden şekillenir. Kimi zaman sadece para odak meselesi olup kadının ekonomik bağımsızlığının olmayışı üzerinden bir hâkimiyet kurulur kimi zamansa erkek bedeni ile şiddet meşrulaştırılarak kadın kontrol altına alınır. Osman Bey'in oğlunun durumunda da namusun tehlikeye girdiği düşünüldüğü anda şiddet kullanılarak kadın kontrol altına alınmış, öldürülmüştür. Çünkü hâkimiyet unsuru olarak erkeklik kutsal bir alandır. Erkekliğe leke sürdürülebilecek herhangi bir durum, bir hemcins veya kadın cezasız bırakılmamalıdır.

²⁶³ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Bir Kadın Meselesi”, *Bir Serencam*, İletişim Yayınları, 7. Baskı, İstanbul 2012, s. 157.

Veli Bey ise ataerkil sistemin erkeğe sunduğu ayrıcalıklı yaşamı pratiklere döktüğü için yeğenini onaylar, takdir eder. Ona göre erkeklerin elini kana bulamalarının yegâne sebebi kadınlardır. “Ne ocaklar söndürürler, ne canlar yakarlar, ne gençleri baştan çıkarırlar, ne belâlıdırlar!” (159) cinayette yeğenin değil de “kapatmanın” suçu olduğunu ima eder. Yeğenin iyi yaptığını söylerken kendi yaptıklarına zemin hazırlamakta, kendisini aklamaktadır. Onun geçmişinde de şiddet vardır. Bir kadeh devirince “bir sevda sergüzeştinin biraz kanla bulaşmış bir hatırasını” övgüyle anlatmaya başlar. Veli Bey, gençliğinde servetinin büyük kısmını kadınlarla çarçur etmiş, yirmili yaşlarında hayatı son derece hızlı yaşamıştır. Babasının vefatı sonrası “büsbütün serbest kalmış” (160) bir İstanbul’da bir İzmir’de zevk ü sefa etmeye başlamıştır. Her ne kadar validesi oğlu için evlilik hayalleri kursa da Veli Bey’in tek bir kadına değer verip onunla hayat geçirme ihtimali olmadığından, bir gün Rum kızlarıyla, bir gün Ermeni güzelleriyle bir gün Frenk, bir gün Yahudi kadınları ile gönül eğlendirmek onun tüm amacı olmuştur. Çevresindeki kadınları birer birer tad[arken] (160) tabii para da yetiştiremez olmuştur. Para sıkıntısı nedeniyle döndüğü İzmir’de ise “melek gibi bir Şamlı kız” (160) ile tanışmıştır. On yedi yaşlarındaki bu güzel kız, Veli Bey’in şimdiye kadar gördüğü kadınların “hepsinden daha oynak, daha aşifte[dir]”. (160) Veli Bey onun Arap usulü dans edişine hayrandır, kız saçları, çıplak omuzları, göbeği ile bir arzu nesnesi olarak konumlandırılır. Veli Bey, bu kadınla iki sene birlikte yaşar. Fakat aralarında resmî veya dinî hiçbir nikâh akdi yoktur. Veli Bey, evli olmaksızın her istediği kadınla gönül eğlendirme fırsatını elinin tersiyle geri çevirmek istemez. Şamlı kızla yani Cemile ile beraber köydeki çiftliklerinde nikâhsız, dost hayatı yaşarlar. Veli Bey ile beraber köylüler de Cemile’nin hayranıdırlar. Bir Hıdrellez günü, Veli Bey çiftlikte büyük bir ziyafet verir. Ondan fazla kuzu kesilir, okkalarca rakı içilir, üstelik onlara bir de saz takımı eşlik eder. Sazın eğlenceli melodilerini duyan köylüler “Cemile oynasın!” diye istekte bulununca Cemile kimseyi kırmak istemez, kalkar, dansına başlar ancak Veli Bey, bu durumdan çok da hoşnut değildir.

“O gece, bilmem neden onun bu teklifi kabul etmesine gönlüm hiç razı değildi. Hattâ bir dereceye kadar aramızda bulunması bile canımı sıkıyordu. Çünkü, sabahtan beri yeğenim Ali’nin gözleri ondan ayrılmıyor, ona yiyecek gibi bakıyordu. Cemile de kendisine karşı fazla işvebaz davranmıştı. Bütün bu şeyler o gün benim başımı döndürüyordu...” (162)

Veli Bey bir kıskançlık krizi içindedir. Sahibi olarak gördüğü kadının başka bir erkekle yakınlaşması onu bir anda tahakküm alanı dışına iteceğinden korkar. Nikâh olsun olmasın kadın ve erkek arasındaki her türlü mahrem ilişki, eril şiddetin eylem alanı olarak

tahayyül edilir. Veli Bey ile Cemile arasındaki ilişkide bir nokta şiddete başvurulacağıının sinyalleri verilir bu kıskançlık krizi ile. Cemile ayağa kalkıp, müziğin eşliğinde işveli işveli oynadıkça Veli Bey, yerinde duramaz olur. Alıntıya ve metnin geneline baktığımızda sürekli kadın bedeninin uzun uzun tasvirlerle tahayyül ettirildiği göze çarpmaktadır. Cemile'nin bedensel güzelliği, işvesi, cilvesi, kıvrak dansı tüm ayrıntıları ile verilerek eril muhatap sürekli ufak ufak kışkırtılmaktadır ki metnin sonunda işlenen cinayet bir namus meselesi ve yüce erkeklik anlatısı olarak temellenebilsin.

“Hasba, o gece ne büyük bir şevk ile oynamıştı; bir dakika evvel dizimin dibinde yorgun bir kedi gibi büzülen, uyuklayan bu mahlûk, birden nasıl canlanıvermiş, ateş kesilmişti!.. Beli sanki kopacak gibi bükülüyor, göğsü ve göbeği, sanki yerinden fırlayacak gibi titreye titreye öne doğru geriliyordu. Bereket versin ki odada ışık yoktu!” (163)

Gözler Cemile'nin üzerinde toplandıkça Veli Bey kendine zor hâkim olmaktadır. Bardağı taşıran son damla ise amcazade Ali'nin Cemile'ye yiyecek gibi bakması olur. Veli Bey, Cemile ile Ali'nin işveli işveli birbirlerine buseler yolladıklarını, Cemile'nin bel kırmalarını, göğüs titremelerini özellikle Ali'nin önünde yaptığını fark edince, “boğmak, öldürmek” (164) isteği ile dolup taşar. Nitekim kaçınılmaz sonuç gelir. Cemile “iki memenin ortasından” (165) vurularak cezalandırılır. Veli Bey namusunu temizlemiş, erkekliğini korumuştur. Erkeklerin kadınla, aile ile, çevreyle iktidarla, tahakkümle ilişkileri şiddet deneyimleri üzerinden gerçekleştiği için ve norm olan bu olduğu için Veli Bey'in de bir aşk cinayetine karışmış olmasına masadaki hiçbir erkek şaşırmaz. Çünkü şiddet, içinde doğulup büyülünen ve her sıkışıldığı anda erkeklik etiketini korumak adına başvuru bir fırsat gibidir.

Metin boyunca açıktır ki Veli Bey cinayet anında kendini zapt edemediğini öne sürerek aslında kışkırtıldığını vurgulamak ister. Cemile'nin yukarıda sözü edilen cinsellik imalı tasvirleri de aynı işlevle metinde kullanılmış, tüm olay bir tahrike indirilerek Veli Bey'in cinayeti işleme sebebi hafifletilmiş, hatta kendisi sosyal çevre tarafından aklanmıştır. Erkeklik kodlarının namus üzerinden yürüdüğü ataerkil sistem içinde Veli Bey güçlü kuvvetli, saygın bir erkek olmaya devam etmiştir.

“Rahmet”: Kadın mı Vatan mı?

Yakup Kadri'nin “Rahmet”²⁶⁴ (1922) adlı hikâyesi ferdî bir hayat yaşayan Emin'in Balkan Savaşı'nın acılarını görmesiyle insan merhametine uyanışını ve ferdîlikten çıkararak milli bilince sahip bir erkek oluşunu anlatır. Hikâye, “Hasretten Hasrete”, ve “Hicap” hikâyelerinde olduğu gibi Yakup Kadri'nin sonraki yıllarda yazdığı, *Bir Serencam* kitabına daha sonradan eklenen metinlerdendir. Hikâyenin olay odaklı bir anlatımı olmasa da Emin'in söylemleri üzerinden onun değişen ruh hâli, dünya algısının nasıl bir noktaya kaydığı ve nasıl bir “erkek” olduğu görülebilir.

Hikâye, Emin'in sevgilisi hakkındaki düşünceleri başlar. Emin sevgilisine şiddetli bir aşkla bağlıdır. O, görebileceği en nadir şeylerdendir. Emin, onu sanki “sihirbazın elinden çıkma” (167) insanüstü bir varlık olarak görür. Fakat bu sıra dışı sevgili masallarda anlatılan, saf, temiz, büyüleyici meleklerle benzemez. Onda daha çok “cinlerden vakıâ” (167) bir şey vardır. Ondaki çekicilik saf bir güzellikten kaynaklanmaz. O, şeytani bir hissin cazibesini yayar. Emin'de kendini bildi bileli onu tanıdığını söyleyerek bu kötücül cazibeye nasıl bağlanıp kaldığını anlatır.

“Beni sağımdan, solumdan, altımdan, üstümden bir ağ gibi sardın. Çok kereler senden kurtulmak için çırpınıyorum ve her çırpınışımda başımı yine sana vuruyorum. Beni âzâd et, sevgili ağ! Belki senden kurtulur kurtulmaz bir şahin gibi uçacağım. Belki bütün mesafeleri bir hamlede yutacağım. Sana nerden girdiğimi bilmiyorum ki nereden çıkılır? Ne bileyim? Bana yol göster...” (168)

Emin'in duyduğu bu manevî aşk, onu sarmış, çevrelemiş, kıstırmıştır. Ondan kopmak, ayrılmak mümkün değildir. Sevgilisinin olmadığı bir anını düşünemez bile. Tüm benliği ile o kadına kapılıp gitmiştir Emin. Bu noktadan baktığımızda Emin pek de güçlü bir erkek değildir. Kadının hâkimiyeti altında çaresizce sonunu bekler. Aciz olduğu dahi söylenebilir. Hegemonik erkeklik vasıflarına sahip değildir çünkü ataerkil sistemin ona ayrıcalık sağladığı hegemonya fırsatını kullanamamış bir erkektir Emin. Üstelik Emin'e hemcinsi, hegemon bir erkek değil, bir kadın hükmetmektedir. Bu büyüleyici fakat aynı zamanda şeytanî varlık, Emin'i kendisine âşık etmiş ve kontrolü tamamiyle ele almıştır. Fakat bir erkeğin tüm iradesini kadının eline geçirecek kadar kendinden geçip, kapılmış birine dönüşmesi eril tahakküm için tehlike demektir. Hikâyede de böyle bir akışıyla aşka kapılıp giden Emin'in romantizm, kapılıp gitme, bağlanma gibi hassas duygularını yenip sevgilisinin aşkından kurtulması üzerine yoğunlaşır.

²⁶⁴ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Rahmet”, *Bir Serencam*, İletişim Yayınları, 7. Baskı, İstanbul 2012, s. 167.

Aslında Emin başlarda sevgilisini bu kadar şeytanî görmez. İki üç yıl önceye kadar sevgide mucize bulmuştur. Bu kadınla tanışmadan önceki hayatını “değersiz, gülünç ve suflî” (171) değerlendirmiş, âşık olduktan sonra sanki bir “hastalıktan kurtulmuş gibi” (171) hissetmiştir. Üstelik bu aşkı basit bir cinsellik boyutundan ziyade manevî boyutlara taşımış, sevgilisinde ilahlıktan izler bulmuş, “âlemlerin hulâsasını” (172) onun kokusunda, gülüşünde, bakışında bulmuştur. Bir anlamda ucundan da olsa tasavvuf edebiyatındaki aşklara benzeyen bir aşk vardır ortada. Emin, ulvî aşkında saflık, temizlik var sanır. Hâlbuki bu illüzyon git gide bozulmaya başlar. Emin, kendinden, sevdadan, kadından şüphe edip psikolojik bir karmaşanın içine düşer. Emin’in kalbi sonsuz aşkıyla değil kin ve ihtirasla dolmaya başlar. O, tüm benliğini kadına kaptırmış çaresiz bir erkektir. Fakat etrafında olup bitenleri de fark etmeye başlar. Kadına duyduğu aşk gözünü kör ettikçe memleketi, savaşı, çırpınan halkın acılarını unutmuş kendini “süflî hazların en çılgınına, en kirlisine bırak[mış]” (175) hisseder. Tabii bu durumu öykü zamanı sırasında yaşanan Balkan Savaşı ile ilişkilendirmek gereklidir. Emin İstanbul sokaklarında savaşın sefaleti gördükçe kendi uğraşları ona basit ve değersiz gelir. Emin, kurtuluşu düşünür aslında ama bir çıkış yolu bulamaz. Tarihteki eski âşıklara bakıp “Hangisi kurtuldu?” ki diye düşünüp vazgeçer.

Aslına baktığımızda, Emin’in iradesini ellerine verdiği bu kadından kurtulmasının tek yolu milliyetçiliktir. Emin kendini yiyip bitiren bu aşkı, yine manevî değerler taşıyan, fakat politik meselelerle çevrili bir alana kaydırabilirse başarılı olacak, iradesini yeniden kendi kontrolüne alacak, bu sayede hem erkekliğini kurtarmış olacak hem de muhabata milliyetçilik kurgusu sergilenecektir. Emin de yapması gerekenlerin farkındadır. Gözünü kör eden aşkı yüzünden vatan meselelerine uzak kalmak onun bağırını için için yakar. Fakat onu sarsacak kendine getirecek milli bilinç, savaş bozgunundan dönen askerleri görmesi ile oluşmaya başlar.

Bir akşam yolda, Emin’in karşısına açlıktan bitap düşmüş, hasta ve muhtaç insanlar görünür. Bunlardan birinin koleralı olduğunu düşünüp uzaklaşır, ama arkasından “su” diye inleyen sesleri, acıyla kıvrananların iniltilerini duyar. Şaşırır, korkar ve evine giderek uşağından jandarmaya veya belediyeye bildirmesini ister. Fakat onlar “bozgunundan gelen askerler” dir. Ne Emin ne de sevgilisi yaşanan hayatın farkındadır. Üstelik sevgilisi üst üste bozgunundan dönen askerleri gördüğü için bu durumdan rahatsız olduğunu ve şehre dönmeyi istediğini anlatır. Fakat Emin eskiden ilah gördüğü sevgilisini çok sert bir şekilde eleştirir.

“Etrafla ne kadar meşgulsün! Dışarıda kıyamet kopsun, bize ne? İnan ki biz fildişinden bir sur içindeyiz. Dışarıdakiler bizden ne vakit haber-dar oldu ki biz onlardan haberdar olalım? Benim sesimi kimse işitti mi? Kimse benim içimdeki sefaleti gördü mü? Sevgili, sevgili; biliyorum, her baktığın genç göz sana sevda titreyişi veriyor. Çiçeklerden şehveti öğreniyorsun. Kokularını sana hiç bilmediğin kimseler hazırlıyor. Başkaları için, bütün kımıldanışların, bütün gülüşlerin başkaları için. Bende başkalarını ve aşktan başka her şey buluyorsun. Ruhun ruhuma ne vakit eş olacak? O, ne vakit eşyanın elinde bir oyuncak olmaktan kurtulacak? Dikkat et ki sevinç, de gam da sana senden gelsin ve inan ki biz hep, hayalâtle, yalan şeylerle çevriliyiz.” (178)

Evet, Emin “yalan şeylerle” çevrilidir ve illüzyonun içinde hem erkeklik otoritesini, iradesini kaybetmiştir. O bu ağdan kurtulmaya çalışırken bir tarafta da Balkan Savaşının acıları derinden hissediliyordur. “Türk âlemi, ağyar eliyle tâ kökünden sarsılıyordu[r].” (179) Metnin Emin’den beklediği şey onun derhâl harekete geçerek, ilk başta kadın karşısındaki acizliğini yenip, iradeyi eline almasıdır. İradeli, güçlü, otoriter bir erkek olunca ancak asker olmaya hazır olacaktır. Metin bunu istediği için Emin’i de git gide köşeye sıkıştırır.

Emin’in fail olan olabilmesi için bir kırılma daha gerçekleştirilir ve Ayasofya Camiinin önünde Balkanlardan zorla göç ettirilmiş, aç sefil, bitap halkı görür. Bu manzara onu o kadar etkiler ki “Dante’nin cehenneminde bile benzer bir tasvir yok” (182) diyerek ürperir. “Allah rızası için” yalvaranları duydukça gözlerinden de yaşlar boşanmaya başlar. Vatan derdinin yanında kendi dertlerinin nasıl boş olduğunu hisseder. İşte bu hisle beraber Emin artık değişmektedir. Hatta sevgilisi bile onun artık bambaşka biri olduğunu düşünür. Onu ne değiştirdi diye sorar durur. Cevap bellidir. Emin’i değiştirip dönüştüren milliyetçilik rüzgârıdır.

“Vakiâ birkaç gündür, eski ve azametli şehri destan kahramanları gibi yılmaz bir inatla müdafaa eden, dünkü aç, sefil ve çıplak askerdi. Emin, düşünüyor ki denizden daha esrarlı, daha ulvî bir unsur var. Bu, millet dediğimiz ve ancak parça parça görebildiğimiz geniş ve yekpare bir varlık.” (185)

O artık aşkı elinin tersiyle itip kendini vatanına adamaya hazırdır ki zaten erkeklik algısının, milliyetçi erkek kurgusunun temelinde de böyle bir romantizm ve sonsuz bağlılık yatar. Erkeklik normlarına ters düşerek bir kadına tüm hakimiyetini veren Emin, yaptığı yanlışları görmüştür. Hatta artık ölesiye âşık olduğu kadını “hemşiresi” (186) olarak hissetmektedir. Çünkü sevgilisine tekrardan cinsellikle bakacak olsa, onun şehvetiyle kendini kaybetme ihtimali vardır. Ataerkil sistemin kadını baştan çıkarıcı şeytani bir varlık olarak görüp, şehvet ve cinselliği tehlikeli, irade bozucu görmesi de bundandır. Ama Emin, bu sorunu da sevgilisini, hemşiresi gibi hissederek hasarsız atlatmıştır. Artık o, dünyevî aşkların ağına takılıp, benliğini yiyip bitiren aciz bir erkek değil, çevresini duyan, gören, milli farkındalığa ulaşmış vatansever bir Türk erkeğidir.

Yalnız hikâye bu şekilde bitmez, satırların sonuna yazar- anlatıcı bir anda genç okuyucusuna seslenmeye başlar.

“Genç okuyucu, bu küçük hikâyeden ne anladın? İlk bakışta bunun da herhangi bir sevgi macerasından farkı yok: Ateşin duygu ümitlerle parlayarak doğuyor, hummalarla beslenerek büyüyor, emniyet ve rahat içinde yıpranarak ölüyor. “Hangisi böyle değil!” mi diyeceksin? Eğer bu kıssam- dan yalnız bu hisseyi çıkarırsam eminim ki küçümsemenden başka bir şeye nail olamayacağım. (...)Asrın muharrirleri, ekseriya, yalnız yazmak için yazdıklarını söylüyorlar ve: “Mevzuun ne hükmü var? İfade güzel, tatlı ve yeni olsun; bu kâfidir” diyorlar. Sakın beni bu zümreye sokma! Benim içimde san ’atın ışığından daha yüksek bir alev yanıyor.” (187-188)

Muhataba vermek istediği mesajı sadece hikâye etmekle kalmayıp bir de açıkça seslenerek hissettiren yazar- anlatıcı, Emin’in durumunu kısaca özetler. Âşık olduğunu zannedip kendi otoritesini kaybedince zindanlara düşmüş, ne vakit ki “şefkat bağının meyvasından” (189) tatmış, işte o zaman gerçek dünyaya doğmuştur. Şefkat bağının meyvasından tatması, onun kendi varlığından kurtulması, millet denen dinamik unsura şefkat ve merhamet duymasıyla olur. Bu merhamet onu ferdilikten sosyale iter. Sema Uğurcan, “Yakup Kadri’nin Roman Kahramanlarında Değişme” adlı çalışmasında Yakup Kadri’nin de tıpkı Emin gibi ilk başlarda ferdiyetçi bir dünya görüşüne sahip olduğunu ancak çok geçmeden sosyal bir fark oluşla gelen bir dirilme tecrübesi yaşadığını yazar. “O sırada toplumu baş döndürücü bir hızla sarsan olaylar olur. Balkan Savaşı, Avrupa’dan atılma, Birinci Dünya Savaşı, İmparatorluğun yıkılıp Anadolu’nun işgal edilmesi gibi korkunç yıllar yaşar. Bunu Anadolu’da başlayan istiklâl Savaşı, zafer, rejimin değişmesi ve inkılâplar takip eder. Bunlar, Yakup Kadri’nin dünya görüşünün de, kaleminin de istikâmetini değiştirir.”²⁶⁵ Yakup Kadri yatağında, Balkan Savaşında Çatalca’dan gelen Bulgar toplarının sesini duyduğunda hayatta kendi mücadelesinden daha mühimleri olduğunu anlarken, Emin’in “ferdî benliği milletle kaynaşınca içi geniş bir şefkatle dolar.”²⁶⁶ Bu sosyal farkındalık, onu varlığının dar hapsinden kurtarır, yeniden diriltir. Emin’in yeniden kurtarılmış ve milliyetçi hislerle çevrelenmiş erkekliği artık güçlüdür, çünkü hudutsuzdur.

Erkekliğin vatan kodları üzerinden inşa edilmesinin bir örneğidir bu hikâye. Dönemin genel trendi ve dinamikleri açısından muhatabına sunduğu erkeklik kurgusu ile stratejik bir konumda durmaktadır. Bu hikâyeyi okuyan erkeklerin, kendi varlıklarını

²⁶⁵ Sema Uğurcan, “Yakup Kadri’nin Roman Kahramanlarında Değişme”, *Edebiyatımız I Edebiyat Tarih İlişkisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2012, s. 168.

²⁶⁶ A.g.e., s. 165.

anlamlandırmaları için süflî lezzetleri bir kenara itip ulvî, millî değerlere yönelmeleri öğütlenmiş ve böylece erkekliğin kurtuluşu milliyetçiliğe dayandırılmıştır.

“Hicap”: Savaş Sonrası Geride Kalan Kadınlar ve Kaybolan Erkeklikler

“Hicap”²⁶⁷ adlı kısa hikâyeye ise savaş sonrası erkeklik hâllerinin nasıl dejenere edildiğini görmek açısından oldukça malzeme sunar. Bu hikâyede *Bir Serencam* ‘a sonradan eklenen hikâyelerdendir. Mütareke yıllarında Ödemişli bir kadının kocasını bulma uğraşını anlatır. Kadın, “iki buçuk üç yaşlarında, başı yemenili, cılız bir kız çocuğu” (197) ile Sirkeci’deki kahvehanelerden birine girer. Oldukça ürkek ve endişeli bir hâli vardır. İstanbul’a yeni indiği her hâlinden anlaşılmaktadır. Kahvehanede oturanlardan birinin yanına yaklaşınca kılığı kıyafeti nedeniyle önce dilenci zannedilir, masada oturan adamlar önce öfke ile savuşturmaya çalışırlar. Fakat niyetinin dilenmek olmadığını anlatan kadın, “Burası bizim hemşerilerin kahvesi mi?” diye sorar. Hemşeriden kastı İzmirli, Ödemişlilerdir. Kadın, Ödemiş’ten kalkıp ta İstanbul’a gelmiş, kocasını aramaktadır.

“Tam bir yıldır kocamı arıyorum. Ödemiş’ten çıktığım gündün beri uğramadığım kasaba, varmadığım şehir, konaklamadığım köy kalmadı; hiçbir yerde, hiçbir kimse bana onun ne olduğunu söyleyemedi. Adı sanı pek belli bir adamdı; hele bizim taraflarda onu tanımayan yoktur. [...] Hak selâmet versin, pek heybetli, pek cesurdur; bizim kasabanın delikanlıları arasında onun dayağını yememiş bir tek kişi yoktur. Evvel Allah, herkes önünde tir tir titrerdi. Bunun için bir adı da Pehlivan Ahmet’tir.” (198)

Karısının anlatımlarından da yola çıkılarak denilebilir ki Pehlivan Ahmet, güçlü, iri bedeni, cesur, korkusuz tavrı ve otoriter yapısı ile hegemonik bir erkekliğin temsilcisidir. Tüm bu özellikleri ile de kasabada ün salmış, diğer erkekleri de kendi otoritesine bağlamış bir erkektir. Kadını dinleyenlerden biri bu anlatılanlara hafif gülünce kadın kocasının hegemon erkek özelliklerini daha da ön plana çıkararak anlatır. Kasabada bir eşinin benzerinin dahi olmadığını, adını bilmeseler bile heybetinden bulunabileceğini söyler. Nitekim öyle de olmuştur, Bursa’da onu görmüşler fakat adam Bursa’da durmayıp İstanbul’a yol alınca karısı da onun izinden buralara kadar gelmiştir. Üstelik, polisten hükümetten de yardım istemiş fakat çabaları sonuçsuz kalmış, son çare hemşerilerinin kahvehanesine uğramıştır. Fakat hikâyenin buraya kadar olan kısmında Pehlivan

²⁶⁷ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Hicap”, *Bir Serencam*, İletişim Yayınları, 7. Baskı, İstanbul 2012, s. 197.

Ahmet'in neden kaybolduğuna veya neden yaşadığı yeri terk ettiğine dair asla bir bilgi verilmemekle birlikte muhataptaki heyecan ve gerilim seviyesi de git gide artırılır.

Olayları öğrenen kahvehanedeki diğer birkaç adam da kadının masaya toplanınca içlerinden biri kendisinin de Ödemişli olduğunu anlatıp on gün evvel Pehlivan Ahmet'e Şehzadebaşı'nda denk geldiğini anlatır. Fakat kadının anlattığı Ahmet'le Şehzadebaşı'nda görülen Ahmet birbirinden tamamen farklıdır. İstanbul'da görülen Ahmet, bir iğne bir ipliğe dönmüş, “koca herif, o dağ gibi yiğit erimiş, erimiş, erimiş[tir]”. (199) Hanımı görse artık tanıyamayacak hâldedir. Üstelik Ahmet'in çöküşü sadece fiziksel etkili de olmayıp onu psikolojik bir yıkıma sürüklemiştir. Ahmet'i gören adam, onun artık ne derdini anlatabildiğini ne de doğru dürüst konuşabildiğini söyler. Ahmet'in durmaksızın tekrarladığı “Başımdan büyük bir felâket geçti, büyük bir felâket... Sorma, sorma...” sözünden başka tek bir manalı kelimesi yoktur. Ahmet'in “sorma” dediği travmatik olayın aslını ise karısı anlatır ve hikâyenin en çarpıcı noktası da işte bu sırada gelir.

“Başına gelenleri bilmiyor muşunu, işitmediniz mi? Dövdüler, dövdüler. Gözümün önünde, evimizin avlusunda, fıstık ağacına bağlayıp dövdüler ve beni... Onun gözü önünde... O dayak yerken, beni onun gözünde...” (200)

Ödemiş'i işgal eden düşman, bir akşam üstü Pehlivan Ahmet'in evini basmış, silâh arama bahanesi ile evin altını üstüne getirmişlerdir. Silah namına bir şey bulamayınca Ahmet'in silahları sakladığını düşünüp ona hücum ederler. On kişinin üstüne çullanması ile etkisiz kalan Ahmet çamaşır ipleri ile ağaca bağlanmış, ölesiye dövülmüştür. Düşmanlardan bir ikisi ise Pehlivan Ahmet'i n karısını hedef alıp boğazından yakalayarak “kurbanlık koyun gibi” (201) yere yatırmış ve tecavüz etmişlerdir. İşte bu olaydan sonra daha kadın kendine gelemeden Ahmet orayı terk etmiş ve bir daha adı sanı duyulmamıştır.

Ahmet'in karısı olayı anlatınca kahvehanedekilerden medet umarak, “neden kaçtı? Benden ne diye kaçtı? Acaba neden dersiniz?” (201) diye acıklı acıklı sorunca kadını dinleyen erkekler, birbirlerinin yüzüne bakıp ne diyeceklerini bilemez hâle gelirler. Ahmet'in yaşadığı travmatik olayın iç yüzü toplumsal cinsiyet, erkeklik ve toplumsal ahlâk normları çerçevesinde ele alındığında görülür ki Ahmet bir erkeklik krizinin pençesine düşmüş ve oradan çıkamamıştır. Yaşadığı travma öncesi hegemonik erkeklik niteliklerini barındıran, erkekliği ile övünülen, gücü kuvveti ile nam salan, koskoca “pehlivan” Ahmet'in çaresizlik içinde karısını koruyamaması, erkeklik

onurunun başka erkekliklerin altında ezilmesi onu bir bunalıma sürüklemiştir. Erkeklik normlarının farkında olan ve hemcinsinin yaşadığı bu olayı hazmetmesinin ne kadar zor hatta imkânsız olduğunu bilen diğer erkekler, zavallı kadını kenara çekip ona kocasının kendisinden uzaklaşma nedenini açık açık söylerler.

“Bunda anlamayacak ne var hemşire!” dedi, “namusuna dokunmuş, erkekliğine yedirememiş. Senden utanmış, anlamıyor musun? Senden utanmış...” (201)

Kadının hiçbir günahı yokken, Pehlivan Ahmet’in her şeyi geride bırakıp gitmesi onun eskiden hâkim olduğu otoriteye sahip olamadığını gösterir. Ahmet, Ödemiş’te kalsa bundan sonraki hayatına eskisi gibi devam edemeyeceğini, erkekliğinin böylesine bir namus lekesi ile kirlendikten sonra temizlenemeyeceğini düşünmüş olmalıdır ki sadece karısından değil küçük kızından da ayrılmayı göze almıştır. Normların dışında kalarak karısını koruyamayan, namusuna sahip çıkamamış Ahmet olarak anılmaktansa deli Ahmet olarak anılmayı seçmiş bir erkek olarak Ahmet, erkekliğin baskıcı dayatmalarına dayanamamış, ailesini parçalamıştır. Tabii hikâye boyunca erkekliğimize zeval getirmeyin alt başlıklı bir metin okunsa da muhataba aktarılmak istenen bir diğer nokta yine milli bilinç odağıdır. Çünkü Pehlivan Ahmet’in karısının ırzına geçenler alelade insanlar değil, Türk’ün düşmanıdır. Düşman bu memlekete geldiğinde sadece orduyu etkisiz kılıp, bir iki toprağı işgal etmekle kalmayacak, erkeklerin namusuna, kadınların ırzına geçecektir. Muhatap bu tehlikelerin farkında olup milli bilince sahip bir algıyla savaşa hazırlanmalı, kadını, dolayısıyla da ailesini ve memleketini korumalıdır.

“Hasretten Hasrete”: Savaş Travması Sonrası Yaraları Sarmak

“Hasretten Hasrete”²⁶⁸ adlı hikâye Yakup Kadri’nin aslında *Bir Serencam*’dan sonraki yıllarda yazdığı ve sonradan söz konusu kitaba eklediği hikâyelerdendir. Hikâyenin kahramanı Namık ise Irak, Filistin, Mısır seferleri ve Kafkas cephesinde çarpışmış, orada esir kalmış ve uzun esaret hayatından sonra İstanbul’a dönmüş bir askerdir. Esaret günlerinde onu umuda bağlayan tek şey ise büyük bir aşkla bağlı olduğu İstanbul’dur. Cephede, savaşın ortasında İstanbul hasreti ile yanıp tutuşan Namık, sürekli geride bıraktığı şehri düşünmüştür. Öyle ki esaretin en katlanılmaz noktasında intihara doğru sürüklenirken onu bu düşünceden çekip çıkararak da İstanbul hasreti, günün birinde

²⁶⁸ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Hasretten Hasrete”, *Bir Serencam*, İletişim Yayınları, 7. Baskı, İstanbul 2012, s. 191.

orayı tekrar görebilme umududur. Ancak, tüm bu süreçte burnunda tüten İstanbul'a ayak basan Namık, eve kapanmış, yalnızca bir iki defa dışarı çıkmıştır. İstanbul bıraktığı İstanbul değildir, şehir artık ona yabancısıdır. “Ömrünün hiçbir devresinde ne harpte ne esarete kalbi bu kadar müthiş bir ümitsizliğe düşmemiştir.” (192) İçinde doldurulamayan bir boşlukla yaşamaya çalışırken bir iki eski arkadaşına rastlamak ondaki diğerleri ile iletişime geçme arzusunu da söndürmüştür. İlk karşılaştığı arkadaşı onun gençlik yıllarında beraber geçirdiği bir ahabıdır. Namık, sıcak bir karşılanma, samimi bir sohbet beklerken karşısında değişmiş, bambaşka bir adam vardır.

“Bunlardan biri, ilk gençlik demlerinde daima beraber düşüp kalktığı ahablarından; çehresi tanınmayacak derecede zayıflamış, sararmıştı. Üstü başı insana nefret verecek bir tarzda eski püsküydü. Namık'ı görünce yüzünde ne bir hayret, ne de bir meserret alâmeti belirdi; gûya onu biraz evvel terketmiş gibi hararetsiz bir tavırla elini sıktı. Kaç senedir nerede olduğunu ve nereden geldiğini sormadı bile...” (193)

Sadece gençlik arkadaşı değil Şam'dan tanıdığı Harbiye Nezareti memuru da Namık'ı tanıyamaz. İstanbul, eski arkadaşlıklar artık çok gerilerde kalmıştır. Namık ise her şeyden ümidini keser, onu “gamlı bir inziva ihtiyacı” (194) kaplar ve tek başına yürümek, rahatlamak için Gülhane Parkı'na gitmeye başlar. Yine böyle bir akşamüstü iki kişinin gelip yanına oturduğunu hisseder. Biri, sağ kolu ve sağ bacağı savaşa kaybetmiş genç bir zabıt diğeri ise genç bir kızdır. Namık, neden olduğunu anlayamasa da bu iki gencin kardeş olduklarını, aralarındaki samimiyetin şefkatli bir hâli olduğunu sezer. Bir kibrit alışverişi ile genç zabıt ve Namık arasında “iki eski aşınaya has tekellüfsüz bir muhavere açılır.” (195) Zabıt, parkın eski güzelliğinin kalmadığından bahsederken Namık da yüreğini acıtan o konuya değinir.

“Memlekette neyin güzelliği kalmış! ne harap olmamış ki!... İşte, esaretten avdet edeli bir buçuk ay oluyor... Nereye baksam, kimi görsem bir yabancılık bir gariplik hissediyorum. Âdeta esaret zamanlarını arıyorum. Hiç değilse o zaman hayalimde sevdiğim ve süslediğim ve eskisi gibi tamamıyla bizim sandığım bir İstanbul vardı, halbuki şimdi... (195)

Artık bu noktayla beraber klasik bir geçmişe özlem anlatısından farklı bir yola sapar. Namık'ın aylardır hissettiği, içinde boğulduğu, yalnız kaldığı şey basit bir eskiye özlemden fazlasıdır. O, canının son damlasına kadar savaştığı cephelerde, bir başına esir düştüğü o günlerdeki canlı, hararetle bir millî şuurun yokluğunu çekmektedir aslında. Yanındaki genç zabıt de bu hislerin pençesindedir.

“Burada her şey çabuk unutuldu; dünkü harbin heyecanları, bugünkü hezimetin korkuları; şehitler, gaziler, esarete kalanlar, hepsi hepsi... şehrin üstünde ruhları birleştiren o eski hava dağıldı, onun yerine acı bir boşluk kaim oldu; acı bir boşluk...” (195-196)

Millî mücadelede kendilerini siper eden askerler şimdi unutulmuşlardır. Cepheden, esareten dönen gaziler, İstanbul’daki hayatın etkilenmeden devam ediyor oluşunu gördüklerinde, uğrunda savaştıkları değerlerin de yitip gittiğini hissettikleri için hayattan ümitleri yoktur. Namık da değerlerini sayan, milletine bağlı, milli şuuru içinde hisseden bir erkek olarak kendini ve erkekliğini bu değerler üzerinden inşa etmiştir. Bu değerlerin yitimi veya toplum tarafından artık önem görmeyişi, onun hayata karşı umutlarını koparmış, onu karanlık bir yabancılaşmaya itmiştir. Genç zabitte de aynı duyguların hasıl olduğunu gören Namık, ona “ruhları birleştiren o havayı” (196) nerede bulabileceğini sorar. Zabit ise “sahillerin öte tarafında, yeşil ve mor tepelerin arkasında meçhul ve uzak bir yeri” (196) işaret eder. Kendisi aldığı yaralarla artık o yerde bulunacak biri değildir. Fakat Namık, hâlâ sağlam, güçlü, kuvvetli ve içinde milli alevi taşıyan bir erkektir. Namık, zabitin ağzından çıkan “fakat, siz...” (196) sözleriyle bir anda heyecanlanır, kalbi hoplar.

“Gözlerinde yeni bir ümidin, yeni bir emelin, yeni bir tasavvurun şulesi parladı; çoktan beri kendisini bu kadar kuvvetli, bu kadar şevkli bulmamıştı. Başında ilk gençlik demlerine mahsus bir sarhoşluk vardı. Evet, oraya gidecekti; ruhların birliğini yapan hava orada idi; esareten avdet edenler umdukları istikbalî orada buluyorlar ve cephelerden sakat dönen lâyıık oldukları hürmeti orada görüyorlardı. Orada bütün muhabbetleri, bütün heyecanları ve bütün ümitleriyle bizim hayatımız devam ediyordu.” (196)

Namık’ın umudunu yeniden kazanması, uzun süren çileli savaşlar dolayısıyla travma sonrası yaralarını saran insanların milli şuuru yeniden alevlendireceğinin bir işaretidir. Bir erkek hayattan ümidini kesmiş, çaresizce sonunu bekleyen travmalı bir askerden çok, artık geleceğe umutla bakan, milli köklerini sonuna kadar hisseden bir erkek vardır muhatabın karşısında. Milli değerlerin yokluğundan kendini yabancılaştırarak toplumdaki soyutlayan bir travma içinde sıkışıp kalan Namık, B. Anderson’ın da sözünü ettiği “hayalî cemaat” in bir üyesidir artık ve bunu sağlayan şey de milletin diğer üyeleri ile arasında hissettiği millî bağıdır. Namık’ın hayata tutunuşu, üç dört sene içinde verilecek kurtuluş savaşının da manevî alt yapısını hazırlamakla birlikte eril muhatabına millî şuurun değerini hissettirmiş ve vatanın istikbalini bu duygunun varlığına bağlamıştır.

4.4.2. *Kıralık Konak: Seniha Etrafında Şekillenen Erkeklikler*

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kıralık Konak*²⁶⁹ romanı 1920'de tefrika edilmiş, 1922 yılında da kitap olarak basılmıştır. 1920-22 yılları arasında okunmuştur. Fakat hikâyenin geçtiği zaman 1908-1916 yıllarıdır. Bir dönem romanı olan *Kıralık Konak*'ta değişen alafrağa bir hayat tarzı, farklılaşan kadın-erkek ilişkiler, eskiyen âdetler anlatılırken bir yandan da memleketin içine düştüğü politik ve ekonomik kısıkaçlar, savaşın eşliğindeki halk gözler önüne serilir. Savaşı zerre umursamayan, kendi eğlencelerine odaklanmaktan memleket gerçeklerini göremeyen, Avrupaî yaşama kapılıp giden Seniha romanın en etkin karakteridir. Romanın erkeklikleri dönemin koşullarından, zihniyetinden, sosyal ve siyasi gelişmelerinden etkilenirken bir yandan da Seniha'nın çevresinde yeniden şekillenirler. Romanın kapılmışı Seniha'dır ve ona kapılan her erkeklik de yok olmaya mahkûmdur. Yıkılmaya yüz tutmuş Konak'ta otoritesini kuramayan Naim Efendi, torunu Seniha ekseninde baktığımızda ezilen, kurtarılamayan bir erkeklik sergiler. Hakkı Celis ise vaziyeti kurtaracak erkek kahraman gibi başlasa da Seniha'nın kapılmışlığından o da etkilenir. Romanı toplumsal cinsiyet ve erkeklik normları üzerinden değerlendirmek Meşrutiyet sonrası, toplumsal değişimlere paralel olarak konak sembolü üzerinden somutlaşan hayatların Batılılaşma ve modernleşme algısıyla ilişkileri, iktidar rollerini, erkeklikleri nasıl değiştirdiğini, dönüştürdüğünü ortaya koyacaktır.

Kurtarılmaya Çalışılan Bir Erkek Olarak Hakkı Celis: Şair Çocuktan Milliyetçi Kahraman Türk Askeri'ne

Kıralık Konak'ın seçilmiş erkek kahramanı Hakkı Celis'tir. Hakkı Celis, romanın dönüşüm geçiren ve erkekliğini kazanan bireyidir. Onun roman içindeki aksiyonları erken Cumhuriyet döneminde erkeklik olgusunun nasıl şekillendiğini göstermektedir.

Romanın başlarında aslında Hakkı Celis'in erkekliği Tanzimat dönemi ve sonrası ortaya çıkan duygusal, iradesiz, romantizme kapılmış erkekliklere benzemektedir. Bihrûz gibi ölesiye âşıktır Seniha'ya, Ahmet Cemil gibi tutkundur şiire. Fransız sembolist şairleri okuyarak kendince şiirler kaleme alır, onları da Seniha'nın çay günlerinde büyük bir romantizm ile okur. Aslında onun şiire olan tutkunluğu ile Seniha'ya olan kapılmışlığı

²⁶⁹ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kıralık Konak*, İletişim Yayınları, 50. Baskı, İstanbul 2014. Ayrıca bu kitaptan yapılacak tüm alıntılar, paranteze alınan sayfa numaraları şeklinde tez içinde belirtilecektir.

paralel giden olaylardır. Bu noktada her ne kadar roman üzerinde durulacak ana konu erkeklikler olsa da o erkeklikleri inşa eden aşk unsurunu anlayabilmek için biraz Seniha'dan da bahsetmek yerinde olacaktır.

Seniha, roman boyunca yanlış batılılaşmış Osmanlı toplumunun simgesi olarak yavaş yavaş seçkin bir ailenin kızıdan olmaktan çıkıp içi boş sadece “güzel ve süslü” olabilen bir konuma doğru ilerler. O, Avrupa hayranı bir genç kızdır. Babası sayesinde batılı bir tarzda eğitim görüp, batılı bir şekilde büyüyen Seniha, konakta kendisini adeta bir mahkûm gibi hissetmektedir. Onun hayattaki tek hayali ise Avrupa'ya gitmek ve Osmanlı'nın geleneksel kültür dairesinden çıkıp daha özgür bir hayat yaşamaktır. Mürebbiyesi Madam Kronski'nin ona anlattığı Avrupa'da sürülen yüksek hayata dair hikâyeler, Paris'in tiyatroları, Fransa'nın gazinoları, Almanya'nın ve İsviçre'nin palas hayatı Seniha'nın aklını başından alır. Durmadan Madam'a “Söyleyin, bu hayata karışmak için ne lazım?” (29) deyip durur. Seniha özgür bir hayat isteği ile yanıp tutuşurken pasifçe hayallerinin gerçekleşmesini beklemez. Hayallerindeki alafranga hayatı şartlar dahilinde konağın içine de taşır. Günün çoğu vaktini giyim kuşama ve gezmelere ayırır. Dolabında giyilmemiş onlarca çift ayakkabısı ile parayı har vurup harman savurur ki ona göre paranın bir önemi yoktur. Maymun iştahıyla ne isterse ona bir şekilde sahip olur. Avrupalı bir kadın gibi piyano çalar. Romanlar okuyup orada gördüğü, Fransız genç kız karakterleri gibi davranır. Tabii Avrupalı gibi olmak için sadece giyimle değil yaşam tarzıyla da farklı olmaya çalışan Seniha, konakta Avrupaî usûl çay saatleri, partiler düzenler. Etrafına da batılı tarzda yetişmiş kadınları ve arzularını tatmin edebilecek Beyoğlu'ndan çıkmayan çapkın erkekleri toplar. Bu erkeklerden ikisi yani Faik Bey ve Hakkı Celis, sürekli Seniha'nın etrafındadırlar. Özellikle de “kadınlarca Faik Bey pek çok rağbet kazanmış bir delikanlıdır.” (21) Faik Bey ile Seniha'nın aralarındaki flörtleşmeler, “sevişmeler” herkesin diline dedikodu malzemesi olmaktadır. Bu noktalarda aslında Hakkı Celis, hiç de Seniha'nın gözdesi değildir. Faik Bey'e kapılan Seniha için Hakkı Celis kendince şiirler okuyan küçük bir “çocuk” tur. Fakat bu küçük çocuk Seniha'ya tüm kalbiyle âşıktır. Seniha ise Hakkı Celis'e gerçek bir aşk vermekten çok uzaktır. Kendine her daim şiirler okuyan bu çocukla oynar durur, onu bir alay malzemesi yapar. Faik Bey'in kendisine ilgi göstermediği anlarda kıskançlık krizlerine girip Hakkı Celis'le eğlenmeye başlar.

“Seniha, gittikçe artan bir asabiyetle şiir okuyanlara doğru gitti ve afacan, şmarık bir çocuk tavrıyla Hakkı Celis' in uzun perçemli saçlarından yakalayıp yukarı doğru çekti. Biçare genç sapsarı kesildi

ve ağzında yarım kalmış bir mısra ile gülmeye çalıştı. İki hemşireden birisi, Nuriye Hanım, saçları çekilen genç şaire şefkatle bakarak: “Zavallı şair! İşte sizin nasibiniz bu...” dedi.” (26)

Seniha ona sinsice yaklaştıkça ve ufak fiziksel temaslarda buldukça (elini Hakkı Celis’in göğsüne götürmesi gibi) Hakkı Celis’in kalbi duracakmış gibi çarpar, heyecanlanır.

“Ayol baksanıza, kalbi yerinden kopacak, kalbi yerinden fırlayacak... Öyle çarpıyor, öyle çarpıyor ki!..” diye haykırdı. Nuriye ve Neyyire Hanımlar sıra ile ellerini Hakkı Celis’in göğsü üstüne koydular ve aynı hareketle genç adamın yüzüne baktılar. O, artık heyecanını saklayamayacak bir haldeydi; koşarak salondan çıktı. Neyyire Hanım: “Biçare genç, çok hassas!” dedi.” (27)

İşte okur ilk olarak böyle tanır Hakkı Celis’i. Şiirler okuyan, “lüzumundan fazla” (27) hassas, ürkek bir çocuk, zavallı bir şair... Seniha, her ne kadar ona “çocuk dese de Hakkı Celis, “Abla, bana çocuk, dediniz. Fakat ben, sizi bir büyük adam gibi seviyorum.” (52) demekten utanmaz. Kendi ifadesi ile o “büyük adam gibi” sevmektedir, “büyük bir adam olarak” değil. Hatta metinde bu “gibiler” üstünde durarak Hakkı Celis’in “gönül çekmek nedir bir büyük adam gibi” bildiğini ve “bir büyük adam gibi yarasının acısını” (86) taşıdığını vurgulamaktan çekinmez.

Hakkı Celis’in toyluğu ile sadece Seniha ve Nuriye Hanımlar değil, oradaki tüm kadınlar eğlenir. Yine kadınlı erkekli bir toplantıda Hakkı Celis’e bir erkeğin bilmesi gerekenleri öğretmeye kalkarlar. Cemil Bey ve Belkıs Hanım’ın son derece yakın hareketleri, belde dolaşan kollar, enselere konulan öpücükler Hakkı Celis’e bir ders mahiyetinde verilir. “İşte böyle, işte böyle... Hakkı, baksana! Sana öğreteyim diye yapıyorum, vallahi senin için!...” (53) lafları kahkahalara karışır.

“Hakkı Celis utancından yere geçiyordu, büsbütün sersemlemişti, yanında Seniha’nın mevcudiyetini bile unutmuştu. Kadınlıktan, erkeklikten tiksiniyordu ve etteki sır, ona korku veriyordu. (53)

Hakkı Celis erkeklikten tiksirken aslında kendisinin o erkekler gibi olmadığını farkındadır. Anlatıcının da “mahcup, korkak ve iradesiz (38) olarak nitelendirdiği bu şair, hegemonik bir erkek olmak şöyle dursun, erkekliğini kazanabilmiş bile değildir. Ama yine de erkekler arası bir rekabet yarışının içinde yer alır. Rakibi Faik Bey’e kıyasla da tüm bu çocuksu, olgunlaşmamış hâlleri ile çok geridedir. Kadınların elinde bir oyuncak olmuş, bir oraya bir buraya çekilen bir “otomat” (57) gibi hâli ile “öteki” erkeklerdendir. Fakat belirtmek gerekir ki metnin öne çıkarmak istediği erkeklik Cemal veya Faik Bey’inki veya Naim Efendi’ninki de değildir. Metin, kendi ideal erkeğini Hakkı Celis’i

dönüşümlere tabii tutarak yaratacak ve onun içinden millî bir erkek, kahraman bir asker çıkacaktır.

Metin Hakkı Celis'i istediği noktaya çekmeye çalışırken Seniha ise bu gidişatı bozan, akıl karıştıran tehlikeli bir varlık olarak konumlandırılmıştır ve tüm alaylara ve çocukluğuna rağmen Hakkı Celis Seniha'nın peşinde koşmaktan kendini alamaz. Ara ara rakibi Faik Bey'e yenik düştüğünü hissedip bir iki adım geri çekilse de içindeki aşk asla bitmez. Seniha'nın Faik Bey ile iyice yakınlaşması ve aralarındaki "sevişme" bahsinin hem Naim Efendi hem de Faik Bey'in babası Kasım Paşa tarafından öğrenilmesi, bu ikilinin yavaş yavaş kopmasına neden olurken değer kazanan Hakkı Celis olur.

"Seniha, boş zamanlarında Hakkı Celis 'i yakalıyor ve onunla bir kedinin fare ile oynayışı gibi oynuyordu. Zavallı çocuk bir an geldi ki, adeta yeniden ümide düşer gibi oldu. Geceleri odasına kapanıp, yeniden Seniha'nın gözleri için, Seniha'nın dudakları için, Seniha'nın saçları için şiirler yazmaya başladı. "(95)

Üstelik, Seniha kapılmış bir kadındır. Seniha, arzularına, hayallerine kapılıp giden ve git gide perişan olanken Hakkı Celis'in de Seniha'ya kapılması artar. Seniha gibi bir kadın onu erkeklik hiyerarşisinde daha da gerilere atar. Seniha, onun için ve hatta iddia etmek gerekirse romanın tüm erkek karakterleri (Naim Efendi, Servet Bey, Faik Bey) için büyük tehlikedir. Bunun temelinde de eril tahakkümün otoritesini bozan "femme fatal" yani öldürücü kadın imajı yatmaktadır. Seniha, dizginleri eline almayı iyi bilen, etrafındaki erkekleri kendisine pervane eden, cazibesi tehlikeli kadındır. Erkeklik normlarının başat özelliği iradeyi etkisiz kılan bir çekiciliği vardır. Onun yanına yaklaşım ona kapılan her erkek de erkeklik iradesini onun ellerine bırakır. İşte bu durum ataerkil tahakkümün aleyhine işler ve erkeği adım adım ezer, güçsüzleştirir ve yok eder. Yok olmaktan kurtulmak içinse metnin Hakkı Celis için düşündüğü bir planı vardır, o da milliyetçilik kurgusundan inşa edilmiş vatanperver erkeklik... Bu plan dahilinde romanın bir noktasından sonra Hakkı Celis 'in dönüşmeye başladığı açıktır. İlk olarak Seniha'dan tamamen kopmasa da ara ara Seniha ile ilgili farklı düşünmektedir. Hakkı Celis, Seniha'nın tavırlarının sahteliğini gördükçe ona yabancılaşmaya ve aşkını sorgulamaya başlar. Eskiden sadece ve sadece onun yanında olmak ona şiirler okumak isterken şimdi Seniha'nın Faik bey ile ilişkisini, şımarıklıklarını, aşırılıklarını ve kendine kedi gibi sokuluşunu hissettikçe Seniha'ya yabancılaşır. Onun tavırları gayet sahte ve riyakâr gelir. Dün hırçınca davranan kızın bugün şehvet ve ihtiras dolu tebessümler yaymasının altında muhakkak ki Hakkı Celis 'in gördüğünden bambaşka bir yüz, bambaşka bir kadın vardır.

İşte bu sorgulayıcı tavırlar, Hakkı Celis'i kurtaracak, onun erkekliğini kazanıp, bir kahraman olma yolunda attığı ilk adımdır. Seniha'nın çekim dairesinden kurtuldukça da daha net düşünmekte ve görmektedir. Bu olgunlaşma sürecini anlatıcı şöyle aktarır:

“Genç adamın ruhu, son zamanda, değışe değışe, dolaşa dolaşa epeyce yüksek zirvelere varmıştı. Seniha'nın yanına yaklaşmadığı bütün o hicran ve hasret demlerinde, ıstırabını, göğsü üstünde bir kedi gibi okşamanın ve kalbini parça parça edip tekrar toplamanın sırrına erdi. Kendi varlığından sızarak kendi varlığını kaplayan sıcak hava içinde bütün yeşil ve ham tarafları sonbahar yemişleri gibi olgun ve pişkin bir hale girdi ve bulunduğu yerden uçarak yükselen veya koşarak uzaklaşan bir insan gibi arkasında bıraktığı şeyler ona naçiz, adi, küçük ve gülünç görünmeye başladı. Eskiden taptığı şairlerin hepsi ona yavan ve basit geliyordu. Bir odanın içinde mahpus kalmış bir kuş nasıl ki kurtulmak için başını kâh aynaya, kâh cama vurursa Hakkı Celis de, geniş ve derin gördüğü şeylere karşı koşarken daima başı bir maddeye çarpılıp yere düşüyordu. O ise gittikçe ne yeri, ne maddeyi seviyordu. Hayatın gözle görülmez, elle tutulmaz şeffaf ve akıcı unsurları gece gündüz fikrinin aradığı ve ruhunun beklediği şeylerdi.” (115)

Anlatıcının da ifade ettiği üzere “yer” ve “madde” den uzaklaşan Hakkı Celis'in kendi varlığını ve bu yolda kazanacağı erkekliğini daha manevî bir temel üzerine kurmak istediği hissedilmektedir. Bunlar onun değışeceğinin ifadesidir. “Ezalar, cefalar, hummalar içinde hastalıklar ve ölümler önünde daima sevme” yi (39) ve Seniha uğruna ölmeyi arzulayan Hakkı Celis, vatan uğruna ölecek bir erkeğe dönüşecektir. Çünkü ruhu, şu anki uğraşlarından daha büyük bir gücün etkisini aramaktadır. Eskiden ona önemli gelen şairlerin artık ona basit ve yavan gelmesi bile işte bu nedenledir. Ama tüm bunlar erkekliği kazanma sürecinde atılmış minik adımlardır. Hakkı Celis hâlâ pişmektedir. Metin onu şehitlik yoluna hazırlarken Seniha her taşın altından çıkmakta Hakkı Celis'in olgunlaşma sürecini baltalamaktadır. Tam Hakkı Celis artık Seniha'nın iç yüzünü gördü derken, Seniha Madam Kraft ile birlikte kimseye haber vermeden Trieste'ye kaçmış, oradan Viyana'ya, sonra da Paris'e doğru hareket etmiştir. Ancak aradan günler geçtikten sonra bir telgrafla babasını ve Faik Bey'i bilgilendirir. Hakkı Celis, bir anda ortadan kaybolan, bir türlü vazgeçemediği aşkının sadece Faik Bey'e değil babasına da telgraf çektiğini öğrenince de muhakkak kendisine de böyle bir telgrafın geldiğini düşünür. O an konaktadır. Bir an heyecanla fırlayarak evine koşar. O koşuş anının anlatıcı tarafından ifadesi, Hakkı Celis'in erkekliği kazanma yolunda ilerlerken bir anda nasıl tekrar tökezlediğini gösterir.

“Vakit geçti ve devir İstanbul'un en fena devirlerinden biriydi. O meşum bozgunun son payitahta dökülen aç, çıplak, hasta kafilerini, şimdi Çatalca'nın yaralıları takip ediyordu. Gecenin ilk karanlığı çöker çökmez Sirkeci garından itibaren şehrin muhtelif taraflarına doğru uzanan sokaklarda birtakım başlar, kanlı yüzler, sarkık kollar taşıyan ve birer tabuttan hiç fark edilmeyen araba dizilerinden başka bir şey görülüyordu. Her kalpte, bu arabaların sayısına göre son huduttaki mukavemete dair ümitler azalıyordu. Herkes, birbirine: Bugün; yarın! diyordu ve ufuklarda geceleri bile top sesleri hiç dinmiyordu. Hakkı Celis, şu saatte ne o top seslerini işitiyor ve ne yanı başından

geçen arabaları görüyordu; fikrinde bir düşünce, kalbinde bir emel vardı: Eve gidip Seniha'dan bir telgraf bulmak!.. Bunun haricinde onun için hiçbir şey mevcut değildi” (131)

Bir yanda Balkan Harbi sonrası alevler içinde yanan bir memleket, açlıktan sokağa dökülen zavallı insanlar, diğer yanda ise şımarık aşığından gelmeyen bir telgraf için sokağa fırlayıveren Hakkı Celis... Hakkı Celis gözlerinin önündeki vatan toprağının parçalanışını görmezden gelen avare bir erkeğe dönüşüverir tekrardan. Duyduğu top sesleri, evde basit bir telgraf bulmanın heyecanı ile çarpan kalbinin vuruşlarına karışır gider, umurunda bile olmaz savaş. Her ne kadar Seniha'nın iç yüzünü bilse de ondan gelebilecek en ufak bir fırsatı kaçırmak istemez. Çünkü hâlâ olgunlaşmamıştır. Evine vardığında kendisi adına Seniha'dan gelmiş bir telgraf bulamadığında büyük bir psikolojik çöküntünün içine düşer.

Hakkı Celis, artık hayatının tek manası gibi gördüğü Seniha'nın içindeki yaraları kapatamayacağını anlar. Aradığı yüce anlamla erkekliğini kazanacak olan Hakkı Celis, içindeki maneviyatı dolduracak ânı, seferberliğin de ilan edilmesiyle beraber askerlik şubelerinin önünde bekleyerek tasarlar. Sema Uğurcan, “*Kıralık Konak*” ve “*Tatarcık*” *Romanlarında Nesiller* makalesinde Hakkı Celis'in dönüşümünü şöyle yorumlar:

“Meşrutiyet devrinde bütün toplumu derinden sarsan iki olay vardır Balkan ve Birinci Dünya Savaşları. Balkan Savaşı sırasında Hakkı Celis kılıç artığı yaralıları ve muhacirleri, İstanbul'u saran sefaleti görür toprak kayıplarını bilir. Fakat kendisi Seniha'nın aşkına o kadar kaptırılmıştır ki bu felaketler üzerinde düşünemez. Birinci Dünya Savaşı seferberliğinde askere alınca Seniha'ya ziyaretinde bir hayat adamı değil ama ölüm adamı olabileceğini söyler. Daha sonra bu sözün manasını düşünür kitlelere karışmanın “ya gazi ya şehit!” diye bağırmalardaki heyecanını yorumlar. Kahramanlığın ne demek olduğunu fark eder. “Hayatın hangi gayesi cenge doğru gidişten daha yüksekti?”²⁷⁰

Seniha'nın ziyaret amaçlı Avrupa'dan gelişi ile Hakkı Celis, koyulduğu yolun ne kadar doğru olduğunu bir kez daha görür. Seniha bu süreçte çok değişmiştir. Uçarı bir kızdan ziyade olgun ve yorgun bir kadındır. Fakat Hakkı Celis, bu olgunluğunun altında hâlâ “çiğliği, boşluğu, hiçliği” (151) açıkça görmektedir. Kendisi ise bu sürede arzu, emel, gençlik üzerine çok düşünmüş, çok hissetmiştir. Seniha, zavallı bir şair, toy bir çocukken bırakıp gittiği Hakkı Celis'in şimdi felsefe yapmasına gülerek “Sen hiçbir zaman hayat adamı olamayacaksın, hiçbir zaman, zavallı Hakkı” (151) diyerek onunla yine dalga geçmiş, yine onun erkekliğini zedelemiştir. Lakin aldığı cevap Hakkı Celis'in ulaşacağı merhalelerin habercisidir: “Öyleyse ölüm adamı olurum.” (151)

²⁷⁰ Sema Uğurcan, ““Kıralık Konak” ve Tatarcık” Romanlarında Nesiller”, *Edebiyatımız II Yazarlar Meseleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012, s. 324.

“Ölüm adamı” sembolü Hakkı Celis’i kadınların oynayacağı olan iradesiz şairden romantizmini pozitif bir yöne çekerek Hakkı Celis’in içinden yeni bir erkeklik çıkaracaktır. Normal şartlarda romantik bir erkek kırılma, hassaslığı nedeniyle fazlaca kadınsılaştığı için makbul görülmezken burada işler tersine döner. Bu durumun farkına varan Hakkı Celis, eski şiirlerini, yazdığı yazıları, hatta tüm kitaplarını yakmaya karar verir. Böylece erkekliği için temiz bir sayfa açacaktır. Jale Parla Hakkı Celis’in cinsiyet ve var olma üzerinden kurgulanan şair-asker dönüşümünü şöyle ifade eder:

“Kalem mi, kılıç mı?” tartışmasının bu denli cinsiyetçi bir hali herhalde az bulunur. Sarp tepeye karşı serin ve gölgeli yoku, eril ile dişili; yamru yumru kaleme karşı kıvılcımlı çelik, fallik iktidarsızlık ile iktidarsızlık ile iktidarı; cılız ve solgun çocuğa karşı genç asker, ergen ile erkeği imler. Bu karşıt imlerin çatışması sonucunda Hakkı Celis bireycilik yerine toplumluluğu seçer, “bir ferden başlı başına bir keyfiyet olmayıp, bir kemiyet içinde bir adet olduğunu hisseder.”²⁷¹

Hakkı Celis romanın bir noktasında “hava değişen bir şey”in varlığından bahseder. Nereden geldiğini bilmediği bu “yeni” yolun alımları bir alev gibi yaktığını, bedene her temas edişinde kemiklerin daha da sertleştiğini, sıtmalarla yanan göğsünün üstünde bir teselli verici bir öpücük hâlinde dolaştığını anlatır. (168) Bu “yeni” hava memleketin kaderini değiştiren milli bir mücadeledir ve insanları, algıları, devri, tarihi değiştirecek kadar güçlüdür. Elbette ki bu hava erken cumhuriyet dönemi erkekliklerini de değiştirecek, dönüştürecektir. Zaten bu yüzden Hakkı Celis “İşte ben, bu yolun önüne katılanlardanım! (168) diyerek kendini varlığını tekrar inşa eder. Bu yolun nereye gittiğini tam olarak bilememektedir lakin, metin Hakkı Celis’i sona kavuşturacaktır. Hakkı Celis, bu yolda görürken gözleri daha da açılır. Kısa bir zaman önce işitmediği top seslerini artık duyar, açlıktan, sefaletten sürünen yardım çılgınlıklarını kalbinde hisseder. Millet algısı derinleşir, değişir.

“Genç adam kendi kendine: ‘Ne kadar değişmişim?’ dedi. Gerçi bugünkü Hakkı Celis, çünkü Hakkı Celis’e tamamen yabancıydı. O zamandan beri yeni bir sevdanın alevi içinde, çünkü küçük adam balmumundan bir kelebek gibi eriyivermişti. Bu sevda neydi? Kim içindi? ... Bu sevda, millî ideal diye birkaç seneden beri ağızdan ağıza dolaşan ve kısmen sahte olan müphem sarı duygu muydu? Hakkı Celis, o kadar süslü ve muattar Seniha’nın yerine şimdi, millet denilen şeyi, o koyu ve karışık varlığı mı seviyordu? ... “(174)

Hakkı Celis, yavaş yavaş millet kavramının için Seniha, Faik, Cemil veya Naim gibi kişilerle doldurmayı bırakır, “onları kesilmesi gereken bir uzuv” (175) olarak görür. Hakkı Celis’in dönüşen erkekliğinin nihâf amacıdır bu. Asker oldukça kendini daha erkek hissedecek, böylece hem milleti hem kendi erkekliğini kurtaracaktır, eğer işler beklendiği

²⁷¹ Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İletişim Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2012, s. 91.

giderse tabii. Eskiden hayvanî zevklere kapılıp gitmiş bu erkek, artık daha insanî ve yüce emeller peşindedir. Tüm bunlar için ruhunun hissettiği açlık, şair dönemlerinden kalma bir romantizmle beslenir. Eril tahakküm için son derece problemlili olan duygulanma, hislenme, romantizm gibi kadınsılaşmaya neden olan tüm hisler milliyetçilik potasında erir ve ortaya yeni Hakkı Celis'i doğurur.

Düşünce ve manen olgunlaşan, dönüşen erkeğin, erkekliğini kazanması için gerekli beden inşası da unutulmaz. Hakkı Celis, cepheye gitmeden önce talimlere katılır, spor yapar, kaslı bir erkek olup vücudunu geliştirir. Hatta onunla dalga geçen Nuriye ve Neyyire Hanımlar, üniformanın içinde “dimdik duran ve adalelerinin sertliği hissedilen bu genç askerden dünkü dal gibi cılız Hakkı Celis 'i” (178) tanıyamazlar. Millet algısı yeniden şekillenen, bedeni güçlenen bu yeni erkeğin tabii ki şiirle, aşkla mesafesi de değişir. Artık ona göre eski okudukları bir zampara edebiyatından ibarettir. Eğer gerçekten değerli bir eser okunmak isteniyorsa milletlerin tarihini anlatan, millî şuuru uyandıracak millî edebiyat ürünleri okunmalıdır. Hakkı Celis'in milliyetçi tutumunun edebiyata yansması tezin ortaya koymaya çalıştığı düşünce ile paraleldir. Milli edebiyat sadece okurunu manevî açıdan doyuran veya onlara geçmişini öğreten bir yazın değildir. Milli edebiyat beraberinde istenilen hegemonik erkekliğin de propagandasını yaparak erkeklik kurgularını besler, onları destekler. Bu şekilde hem eril tahakkümler kazanır hem de kurumlar, devletler, milletler. Karşılıklı bir alışveriş söz konusudur. Artık Hakkı Celis de bir “erkek” olmaya başladığına göre sistemin çarkları içinde dönecek, değişecek, hizmet edecektir.

Fiili olarak cephe hizmetine gitmeden önce tanıdıkları vedalaşmaya giden Hakkı Celis, Seniha'yı görmeyi pek de makul bulmaz. Seniha, hâlâ tüm otoriterliği ve dizginleri eline alışı ile orada durmaktadır. Ama kibarlığından ötürü veda etmeden gitmeyi de içine sindiremez. Seniha'ya doğru giderken yolda ilk önce Faik Bey ile karşılaşır. Faik Bey ilk defa ona bir “akran” samimiyeti ile yaklaşır. Hakkı Celis bu duruma çok şaşırırsa da okuyucu için anlamlandırılmayacak bir durum yoktur. Hakkı Celis, geçirdiği ve geçirmekte olduğu dönüşümler nedeniyle artık adım adım erkeklik unsurlarını kendinde toplamıştır. Bu bakımdan onun etrafındaki Neyyire Hanımlar olsun, Naim Efendi olsun, Faik Bey olsun herkes bu değişimi farklı açılardan görür. Göremeyen tek kişi ise metnin kapılmışı Seniha'dır. Kapılıp gittiği yolda eski şair çocuğun asker oluşunu göremez. Seniha, Avrupa'dan Nedim Bey adında kendinden yaşça büyük fakat zengin bir elçilik memuru ile Faik Bey'e benzer bir münasebet içinde bulunmuş, beraber İstanbul'a

dönmüşler fakat onun da kendisini bırakıp gitmesiyle iyice yalnızlaşmıştır. Tekrardan bu şair çocuğun kendisiyle ilgileneceğini düşünür. Lakin işler beklediği gibi gitmez. Hakkı Celis artık o alafranga eğlence, âleminden, riyakâr kadınlardan bıkmış, onların içini görmüştür. Faik Bey ile bara gittikleri kısım da bunun dile dökülmüş hâlidir.

“Ne acayip âlem! Burada, herkes kendini eğleniyor zannediyor; fakat, hepsi de can sıkıntısından ne yapacağını şaşırılmış, tepinen, bağırın ve bir an evvel sızıp uyumak için sarhoş olan birtakım biçarelerdir. Zavallı insanlar kendi kendilerini nasıl aldatıyorlar! Ve bir hayal-i ham peşinde ne çok para, ne çok vakit, ne çok sıhhat sarfediyorlar.” (189)

Artık Hakkı Celis, tıpkı barda eğlenen insanlara hissettikleri gibi Seniha’ya karşı hissettiklerinin de “aşağılık, düz, dar, kaba ve basit” (191) olduğuna emindir. Tüm bunlar karşısında ise milliyetçilik, ulvî olandır. Bu farkı görebilen biri olarak girer Seniha’nın odasına Hakkı Celis. Seniha karşısında soyunduğu zaman ise bir anlığına kendini kaybederek tekrar Seniha’nın rüzgârına kapılır. Ağlar. Bir çocuk gibi, artık güçlü kuvvetli bir erkek olmasına rağmen küçük, çekingen bir çocuk gibi ağlar. Seniha, karşısında ağlayan aciz bir Hakkı Celis görünce dizginleri tekrar eline almak için hamle yapar ve sorar: “Demek beni hâlâ seviyorsun!” (205) Evet, Hakkı Celis içinde asla söndüremediği o ateşi ve Seniha’yı sevdiğini hisseder.

““Evet, demek hâlâ seviyormuşum! Demek hâlâ seviyormuşum!” dedi. Fakat, bu hakikati keşfediş, biraz evvel onun için bir tatlı hayretken Seniha’nın son işvebaz ve müstehzi tavrı önünde birdenbire acı bir kanaate inkılap etmişti. Onun içindir ki, genç kızın: Demek beni hala seviyorsun! suali üzerine o kadar saffetle, o kadar coşkunlukla hatta o kadar haz ve neşve ile akan göz yaşları bulanarak, bozularak, yudum yudum zehir halinde içine döküldü ve keskin kokulu, ateşin renkleri içinde hıçkırın deminki genç birdenbire soğuk, sükûti ve çekingen bir çocuk haline girdi.” (205-206)

İşte bu noktada metin Hakkı Celis için son kararı verir. Hakkı Celis, belki de savaşıp evine bir kahraman olarak dönebilecekken onun sürekli ikileme düşen erkekliği yüzünden artık metin onu savaşta ölen daha sonra da bir yemek masasında arkasından lüzumsuzca bahsedilen biri hâline dönüşecektir. Tamamen göz ardı edilmesi de söz konusu değildir çünkü az çok içinde millî bilinç uyanmıştır, hemcinsleri artık onu “çocuk” olarak değil, “akranı” olarak muhatap alıyordu. Üstelik, ne kadar Seniha’yı seviyor olsa da onunla cinsel bir ilişkinin içine girmekten kendini alıkoymuştur. Bu da bir erkeklik emaresidir. Burada dikkati çeken bir diğer nokta ise Seniha’nın o gün Hakkı Celis ile yaptığı erkekler hakkındaki konuşmadır. Seniha etrafındaki erkeklerden yola çıkarak yine tezin üzerine kurulu olduğu diğer bir önemli iddiayı somutlaştırır.

“Faik Bey’i tanıdıktan sonra bütün erkekleri tanıdığımı sanmıştım. Meğer kaç bin türlü erkek varmış. İşte, sen de bir erkeksin; lakin onlardan ne kadar başkasın! Zavallı Hakkıcığım, beni yalnız sen sevdiğin...” (209)

Seniha’nın da farkına vardığı üzere başka erkekler, başka erkeklikler vardır; farklı şartlarda, farklı motivasyonlarla ilerleyen. Hakkı Celis, belki kadınlar üzerinde tahakküm kurabilen dirençli bir erkek değildir, lâkin milliyet fikrine haizdir. Metnin yazıldığı dönem de düşünüldüğünde bir tek bu özellik bile onun Naim Efendi veya Faik Bey gibi unutulup giden erkekliklerden biri olmaması için yetmiştir. Metin, Hakkı Celis’e Çanakkale Cephesinde savaşan ve gururuyla da ölen bir erkek olmayı uygun görmüştür.

Hakkı Celis’in şehit düştüğü haberini alan Seniha ve Seniha’nın yeni bir hedef olarak gördüğü erkekliğini kemirip bitireceği “zavallı” (214) Azmi Bey, o anda bir ziyafetin ortasındadırlar. Azmi Bey’in arkadaşı, cephede Hakkı Celis’in ölümüne şahit olmuş, son dakikalarında yanında olmuştur.

“Bu çocuğun sizin akrabanızdan olduğunu biraz evvel Azmi Beyden öğrendim ve iki kat müteessir oldum. Kendisini kim bilir, ne kadar severdiniz; ben müddeti hayatımda, bu kadar vakur, bu kadar kibar bir genç daha görmedim. Lakin, nedendir, bilmiyorum, içimize girdiği ilk günden beri fevkalade mağmum ve düşünceli bir hali vardı. Ekseriya siperde; yanında bulunanlar diyorlar ki, en büyük emeli şehit olmakmış. İkide birde yarı beline kadar siperden dışarıya çıkarmış, halbuki siperden dışarıya serçe parmağınızı bile çıkarmaya gelmez; hemen, kurşunu yersiniz.” (215)

Anlatılanlara bakıldığında Hakkı Celis’in bile bile bir ölüme gittiği söylenebilir. “Mağmum ve düşünceli hâli” ile bir türlü Seniha’dan aşkına karşılık bulamadığı ve cephe gerisindeki toplumda onun kahramanlığına milliyetçiliğine isnat edecek bir şey bulamadığı açıktır. Bu yüzden ölüm adamı olmayı seçmiştir. Üstelik vurulduktan sonra da tek isteği su olmuştur ki suyun onu öldüreceği açıklandığında ise “Daha iyi ya, bir an evvel kurtulurum!” (215) diyebilen biri vardır muhatabın karşısında.

Burada dikkati çeken bir diğer önemli nokta ise Erol Köroğlu’nun üzerinde durduğu, *moral revisionism*²⁷² meselesidir. Köroğlu, Tanzimat’tan itibaren birçok romanın genel yaklaşımını ahlâkçı revizyonizm olarak adlandırır. Ahlâkçılığı da okuru eğiten, belli bir doğrultuda düşünmesini, hareket etmesini sağlayan, dünyayı yazarın da dahil olduğu anlayıştan görmeyi öğreten bir çaba olarak tanımlar.²⁷³ Yazar, okurlarının romandaki probleme onun gibi bakmalarını ister ve dolayısıyla problemi bu doğrultuda ortaya koyar. Ardından bu problemi özellikle seçtiği olumlu karakter üzerinden sistemi

²⁷² Erol Köroğlu, “Mahzendeki Geçmiş: Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Romanları’nda Birinci Dünya Savaşı”, *Victoria R. Holbrook’a Armağan*, hzl. Walter G. Andrews, Özgen Felek, Kanat Yayınları, İstanbul 2006, s. 47.

²⁷³ A.g.e., s. 47-48.

değiştirmeye yönelik revizyonist bir tablo çizer. Fakat Köroğlu, Kiralık Konak'ta böyle bir olumlu karakter, revizyonizmin görülmediğini açıklar. Çünkü, “romandaki bütün karakterler çok yönlü bir çöküşün bireyleridir ve sadece bu çöküşten etkilenmekle kalmaz, onu üretir, hızlandırır ve güçlendirirler. Roman bireylerle toplumun çöküşünü birbirine koşut olarak anlatır ve mutlak bir umutsuzluğun altını çizer.”²⁷⁴ Aslında tek müspet kahramanın roman sonunda ölmesi de Yakup Kadri'nin de ümitsizliğinin işaretidir. İşte Hakkı Celis de bu umutsuzluğun içindedir. Seniha, Faik, Cemal gibiler için umutsuzca cepheye gitmiş, vermeye çalıştığı tüm o erkeklik sınavlarına rağmen, kapılmış kadın Seniha'ya olan aşkını yenememiş ve bu nedenle de metnin istediği dönüşümü tamamen gerçekleştirememiştir. Hakkı Celis, yazarın tüm çabalarına rağmen kurtarılamayan bir karakterdir. Yine de bu adamın şehitlik mertebesinde ölmesi muhatabın nezdinde kıymetli bir fedakârlık olup cephe gerisindeki toplum yani Seniha gibiler için “lüzumsuz” bir konudan fazlası değildir. Seniha ve Seniha'nın yeni gözdesi, kemirilip bitirilecek erkek zavallı Azmi Bey, masada böyle konuların konuşulmasını “lüzumsuz” (217) olduğunu ifade etmeleri, sadece Hakkı Celis'in değil, onun uğruna savaştığı eski toplumun yani Osmanlı'nın da sona erdiğinin habercisidir. Kurtarılması mümkün olmayan bir toplumun kendi için savaşanları takdir etmesi mümkün değildir. 1920'den itibaren geri dönüp onu yad edecekler ise yeni toplumun üyeleri olacaktır.

Geçmişin “Fosil” Erkeklikleri: Naim Efendi

Romanın kurtarılmaya lüzum görülmeyen erkeği ise Naim Efendi'dir. O hem konak hayatının hem de yıkılmakta olan Osmanlı'nın temsilcisidir. Kendisi II. Abdülhamit dönemi ricalinden olup, II. Meşrutiyet öncesinde ise emekli olmuştur. Onun hayat tarzı, yaşayışı, kültürü ise anlatıcının bahsettiği İstanbulun devrinden gelmektedir.

“İstanbul'da iki devir oldu: biri İstanbulun; diğeri redingot devri... Osmanlılar hiçbir zaman bu İstanbulun devrindeki kadar zarif ve kibar olmadılar. Tanzimatı Hayriye'nin en büyük eseri, İstanbullu İstanbul Efendisidir. [...] Sonra redingot devri geldi ve redingotu içinde yarı uşak, yarı kapıkulu, yarı riyakâr, adi bir nesil türedi. Bu neslin en yüksek, en kibar simalarında bile bir saray hademesi hali vardı.” (10-11)

Naim Efendi, gençliğini İstanbulun neslinin kültürü ile geçirmiş bir adamdır. Redingot devrine aşına olamayışı, kızı, damadı, torunları ile arasında hep bir fikir ayrılığının olması da bu sebeptendir. Tanzimat, Islahat, Meşrutiyet derken toplumun hem

²⁷⁴ A.g.e., s. 48.

siyasi hem de sosyal değişimlerine ayak uyduramayan, yabancılaşan biridir Naim Efendi. Hatta öyledir ki son zamanlarında artık yazılan ve konuşulan Türkçe’yi dahi anlamaz hâldedir. Eline bir kitap aldığıında “adeta yeni kıraat dersine başlamış bir çocuk gibi” (12) kelimeleri heceler. Bu zorlanması sadece yazı, müzik gibi alanlarda değil, hayatın her evresinde hissedilir. Özellikle torunlarının geleneklerden uzak şekilde Avrupalı mürebbiyelerle büyütülmesini, ardından da gayet serbest ve alafranga bir yaşam sürmelerini kabullenmekte de zorlanır.

“Yavrum, çocuklarının ahval ve harekâtını hiç beğenmiyorum. Bu Lehli kadın zannederim ki, bunlara yanlış bir terbiye verdi. Seniha on sekizine bastı, fakat hala sekiz yaşında bir çocuk gibi hoppa ve yaramazdır. Cemil daha yirmisine girmedir. Fakat otuz yaşında bir gencin hayatını sürüyor. O yemekten sonra sizin önünüzde ayak ayak üstüne atıp sigara içmeler nedir? O eve istediği saatte girip çıkmalar nedir? Ne babasını dinliyor, ne seni... Ben ise, doğrusu her şeyi görmezlikten geliyorum. Ne kıza, ne oğlana ağızımı açıp bir kelime söylemiyorum; mazallah, bana karşı da bir itaatsizlik ederler, bir ters cevap verirler diye korkuyorum...” (18)

Naim Efendi, konağın her an içinde, olayların merkezinde, hatta “konağın içinde hürmet edilen, korkulan yegâne amir” (18) gibi gözükse de aslında konağın asla otorite kuramamış, eskiye kök salmış ve bundan dolayı da kaybedecek olan ihtiyar erkeğidir. Torunlarının problemleri hayatına el atmak, kendince onları düzeltmek için onlara nasihatler verir, onları kontrol altına almaya çalışır fakat başarılı olamaz. Bu durum sadece kuşak çatışması ile açıklanamayacak, bir noktada ucu toplumsal cinsiyet ilişkilerine değen daha karmaşık bir durumdur.

Naim Efendi, romanda ilk bahsedildiği andan en son anıldığı yere kadar bir karakterizasyona tabii tutulur lakin bu karakterizasyona baktığımızda cinsiyetçi bir yaklaşım söz konusudur. Romanın hemen ilk sayfalarında muhataba tanıtılan Naim Efendi, “Bir ana kadar müşfik ve bir dul kadın kadar titiz[dir.]” (10) Sempatik, düzgün bir adamdır fakat kibarlığı, titizliği ile fazla kadınsı kalmaktadır. O, “zayıf kalpli bir büyükbaba[dır.]” (18) Ataerkil sistemin hegemonik erkek olarak görmek isteyeceği birinde olmaması gereken özellikleri barındırır. Naim Efendi’nin roman boyunca bir erkek olarak kızı, damadı ve torunları üzerinde tahakküm kurmaya çalışıp başarılı olamamasının sebeplerinden biridir bu durum. Şefkati, titizliği, zayıf kalpliliği ile konak sakinleri üzerinde güçlü bir otorite kuramayan iyi niyetli ama güçlü olmayan özellikler taşıyan bir ihtiyardır kendisi.

Naim Efendi’nin otorite probleminin baş gösterdiği diğer bir mevzu ise kız kardeşi Selma Hanım’la arasındaki ilişkidir. Selma Hanım, abisinin aksine son derece dizginleri

ele almayı bilen, otoriter bir kadındır. Merhum eşi Afif Paşa ile ilişkisinde de baskın bir kadın olmuş, kocası da “onun elinden az çek[memiştir.]” (36-37) Küçüklüğünden beridir aile içinde en çok sözünü dinleten, hürmet ettiren, “ağır, haşmetli ve amirane” (32) bir hâli vardır. Bu tavrı sadece çocuklar, torunlar için geçerli değil, Naim Efendi için de geçerlidir.

“Naim Efendiyi genç yaşından beri kâh yakından, kâh uzaktan sevk ve idare eden Selma Hanımefendidir. Naim Efendi, hatta evlendikten sonra bile birçok zamanlar hemşiresinin tesiri altında kaldı; bu kadının akliselimine, azim ve iradesine, dirayet ve basiretine hayrandı. Karısının vefatından beri hemen her sokağa çıkışında bir kere ona uğradı. İki kardeş, uzun uzadıya dertleşirler, hasbıhal ederlerdi. Naim Efendi, bu hasbıhallerden ekseriya dayak yemiş, kabahatli bir çocuk gibi çıkardı.” (32)

Naim Efendi bir erkek olarak idare eden değil, idare edilendir. Üstelik erkek hiyerarşisinden üst konumlarda bir erkek tarafından değil bir kadın tarafından kontrol edilmektedir. Ataerkil tahakkümün özelliklerine baktığımızda erkeğin bir kadın tarafından manipüleyle açıklığı ve hatta itaatkâr davranışları onun güce muktedir olmadığını göstermektedir. Sürekli torunu Seniha yüzünden Selma Hanım’ın sert müdahalelerine maruz kalan çaresiz bir erkeklik sergiler Naim Efendi. Seniha’nın serbest tavırlı hâlleri mahallenin diline dolanıp, Faik bey ile ilişkisi ulu orta duyulunca Selma Hanım, Naim Efendi’ye yüklenir, onu bir çocuk gibi azarlar. Naim Efendi’nin bilmediği ama Selma Hanım’ın kulağına gelen Seniha dedikodularını anlatır. Seniha’nın genç çapkın adamlarla görülmesinden, arabalarda edepsizce oturmasına kadar abarta abarta anlatıp Naim Efendi’yi torununa karşı doldurur. Seniha’nın kadınlı erkekli gruplarla akşamları yatıya kalmasını eleştirir. Naim Efendi bu olaylardan haberi olduğunu söyleyince ise bu sefer onu “vurdumduymaz” olmakla suçlar.

“Öyleyse size olan olmuş ağabey! dedi. Ben de nafîle yere nefes tüketiyorum. Ağabey, ağabey, bütün bu rezaletleri size alafrangalık icabatındandır diye yutturuyorlar. Bizim gördüğümüz terbiye, vakıa alaturkadır ama, zamanımızda alafranganın ne demek olduğunu da pek yakından gördük. [...] Geçen gün Hakkı bile yaşına bakmadan diyordu ki: 'Her yerde Seniha ablama rast geliyorum.' 'Her yer neresi?' dedim. 'Lebon, Mulatye, Tokatlıyan!' diye cevap verdi ve birdenbire gözlerini yere indirip kıpkırmızı kesildi. Bir çocuğun içine bir utanmak kabiliyetini vermediniz mi, alafranga olsun, alaturka olsun, hiçbir terbiye usulünün faydası yoktur. Kardeşim, güvenme, Servet Beyin çocuklarının en büyük noksanı utanmak nedir bilmemeleridir. Vallahi, size hiç gelmeyişimin sebebi, bu çocukları görmemek içindir; ya biri ya öbürü tarafından, maazallah, saygısızca bir muameleye maruz kalırım diye adeta tir tir titiyorum.” (35)

Selma Hanım’ın eleştirisi kendi içinde bir erkeklik eleştirisidir de aslında. Ağabeyinin dizginleri ele alamamasını bir acizlik olarak görüp Naim Efendi’yi de bu konu üzerinden vurmaya çalışır. Hatta bu sert ikazların birinde o kadar sarsılır ve

tartaklanır ki “adeta kendini tutmasa konağa dönerken arabasının içinde hıçkırarak ağlayacak[tır.]” (32-33).

Naim Efendi aslında değişen siyasi- sosyal koşulların, modernleşen yeni hayatın farkındadır. Hatta sadece kıyafetlerin değil ruhların da değiştiğini görür. O nedenle torunlarını kendi yaşam tarzına adapte etmenin onları bir sistem içine koymanın beyhude bir uğraş olduğunu düşünür. Fakat hemşiresi Selma Hanım’ın etkisi altında kaldıkça kendisi olamaz, sürekli manipüle edilir. Üstelik maruz kaldığı bu baskı sadece kardeşinden değil, kendi çevresinden, cemaatinden, komşusundan da gelmektedir.

Seniha ile Faik Bey arasındaki “ateşli samimiyet” (71) gittikçe ilerlemiş, kendileri tanınan, bilenen ailelere mensup oldukları için de ilişkileri insanlar için dedikodu malzemesi olmuş, bu durum bir namus meselesi hâlini almıştır. Naim Efendi ile Servet Bey’e imzasız ve son derece yüz kızartan mektuplar gelmektedir. Naim Efendi bu mektupları okuyup torunun sabahları çırlıçıplak herkesin gözü önünde denize girdiğini duydukça sanki kendi yazmışçasına mahcup olur, ezilir, büzülür. Bir iki laf edecek olsa araya Servet Bey girip “olabilir a, bunda o kadar harikulade ne var” (76) minvalinde serbest davranınca bütün algısı bir anda değişir. O da kendi baskılanmış, kenara itilmiş, iradesiz bir erkek olduğunu açıkça görmeye başlar.

“Naim Efendi hâlâ aynı adam mıydı? Birkaç sene evvel, yatağının ayak ucuna seccadesini serip namazını kılan, sonra derinden birtakım dualar mırıldanarak köşesine oturan ve müteakiben sabah kahvesini yudum yudum içerken, üç gün üç gecedir kalıbının rahatını kaçıran bütün dedikodulara, o imzasız mektuplara dair damadıyla samimi bir hasbıhal ihtiyacını duyan bağı dolu ihtiyar aile reisi bizzat o muydu? Naim Efendi, kendisini babasının resmi karşısında, duvardan minderin üstüne yuvarlanmış bir ikinci resim zannediyordu, farkı neydi? iki pencere arasında yaldızlı kalın bir çerçeve içinde asılı duran bu Mahmudiye fesli adam gibi o da sesini çıkarmamaya, zamanın ve saatlerin değişimine tabi olmaya ve başkalarının elleri kendini nereye bırakırsa orada kalmaya mahkûm değil miydi? Naim Efendi, kendi evi üzerindeki hakimiyetinin ne kadar sarsıldığını ne kadar hiçe indiğini en ziyade bugün ve bu saatte hissetti ve kendi konağı içinde kendi çocukları arasında varlığını o kadar yabancı buldu. Gönlü öyle derin bir gurbet acısıyla doldu ki az kalsın, gözlerinden yaşlar boşanacaktı.” (76-77)

Her ne kadar metin ona “aile reisi” dese de bu unvanın altının nasıl boşaldığını kendi gözleriyle görür Naim Efendi. Babasının otoritesini devam ettirememiş bir erkek olarak hakimiyetinin sarsıldığını anlar. Babasının resmi gibidir, ikisi de artık fonksiyonunu kaybetmiştir. Şimdi onun duvardaki resminin mahkûm olduğu bir çerçeve gibi kendi erkekliği de kısıtlanmış, dört bir yanı kendinden çok daha hegemonik erkeklerle hatta kadınlarla -Selma Hanım gibi- çevrilmiştir. Ve o hâlâ ağlamaya devam eden zayıf kalpli bir ihtiyardır. Çocuksu tepkileriyle de gittikçe tüm gücünü kaybeder. Seniha’nın evlenmesi için Faik Bey’in babası Kâsım Paşa’ya giderek, izdivaçlarını

dilemek onun tüm erkeklik onurunu siler süpürür. Hatta yolda “idama giden bir mahkûm gibi kendini manen bitmiş, boşalmış hissediyor”, “Yarab! Ne olur, şimdi bir kazaya uğrasam da, mahvolup gitsem” (102) diyerek tüm utancını dile getirir. Üstelik tüm olaylardan sonra bir de evlilik bahsini açtığı için Seniha’dan azar işitir, kalbi kırılır. Metnin tavrı Naim Efendi’ye karşı hep aynıdır. Naim Efendi, küçük bir çocuk gibi ağlayan, bir kadın kadar şefkatli ve çaresiz olandır.

Aslında romanın genel tavrı ile açıklanabilecek bir durumdur Naim Efendi’nin bu hâli. Yazarın, onu kurtarılamayan erkekliklerden olarak görmesinin bir diğer nedeni ise Naim Efendi’nin “Ruhları sanki bir merhalede durmuş gibi” (11) olan eski düzenin temsilcisi olmasıdır. Eski düzenin temsilcileri olumlu olabilecek niteliklere sahip olamazlar. Bu nedenle Yakup Kadri’nin tercih ettiği bir erkek karakter olamaz Naim Efendi. Naim Efendi’nin varlığı romanda devri biten Osmanlı ile eşleştiğinden Osmanlı’nın yıkıldığı gibi Naim Efendi gibi erkeklikler de yıkılmaya mahkûmdurlar. Yeni bir devlet, yeni bir kültür, yeni bir hayat tarzı elbette ki yeni erkeklikleri gündeme sokacak, eskilerini ise fosil olarak görecektir ki Hakkı Celis de kendi içindeki dönüşümü sonrası eskinin erkeği Naim Efendi’den “müstehase” (167) yani fosil olarak bahseder, her ne kadar bireysel olarak hürmet edip saygı duyduğu bir büyüğü olsa da artık devrinin kapanması gerektiğini vurgular. Böylece Osmanlı’nın çöküşü, devrin çöküşü, eski dönemin erkeklik kurgularının artık işlevsiz olduğu, hegemon olamayan bir erkeğin, Naim Efendi’nin çöküşü üzerinden anlatılır.

Seniha’nın evden kaçmasıyla Naim Efendi’nin tüm gücü de bitmiştir. Ona son darbeyi vuracak kişi ise Servet Bey’dir. Naim Efendi’nin geçmişte kalmış, yıkılması gereken bir erkek olarak görenlerden biri olarak Servet Bey sürekli olarak kayınpederi ile bir rekabet hâlinindedir. Naim Efendi’nin cimriliğinin, inadının, hodbinliğinin Seniha’yı Avrupa’ya kaçırdığını düşünüp Naim Efendi’ye sürekli çıkışır.

“Hiçbir şey mi? diye sordu: Sizin nahvetiniz yüzünden şerefi, haysiyeti feda olmuş bir kıza hiçbir şey diyeceğiniz yok öyle mi? Doğrusu hodbinliğinize hayranım. Vakıa insan ihtiyarladıkça kendi hayatına, kendi menfaatine, kendi rahatına, hulasa kendi nefesine düşkünlüğü artar ama bu derece değil! Hiç değilse aleme karşı biraz zevahiri muhafaza etmek lazım.” (135)

Tabii bu kini sadece Seniha mevzusundan da kaynaklanmaz. Servet Bey, bir içgüveysidir. Konak’ın sahibi, sözde de olsa aile reisi olan Naim Efendi’nin otoritesinde altında ezilmiş, kendini sığıntı olarak hissetmektedir. Konaktaki hiyerarşik yapının tepesine geçmek içinse tek çaresi Naim Efendi’yi devirmektir. Evin tek erkeği, tek

otoritesi olmak isteyen Servet Efendi'nin planı ise geleneksel konak hayatını geride bırakıp yeni, Avrupaî bir özel alana apartmana taşınmaktır. Nitekim, planında başarılı da olur, “kendi tabiri veçhile canına tak diyen içgüveyliginden kurtulur.” (143). Avrupa hayranı Servet Bey, karısını da ikna eder ve konaktan ayrılırlar.

Bir erkeğin tahakküm kurabilmesi için erkeklik unsurları dışında hitap edeceği bir kitlenin -kadın veya hemcinsi fark etmez- varlığı gereklidir. Servet Bey, konaktan taşınarak işte Naim Efendi'nin tahakküm kurma şansını ortadan kaldırır. Naim efendi, yıkılmaya yüz tutmuş Osmanlı'nın, konağın içinde artık bir başına kaderini bekleyecektir. İlk olarak aslında metanetli görünmeye, erkeklik onurunu elden bırakmayıp hâlâ güçlü gözükmeye çalışır, lakin sonra yine o gözyaşları döken çocuksu hâline geri döner.

“Daima büyük felaket günlerinde metanetini hiç kaybetmeyen Naim Efendi, bu sefer de sonuna kadar vakarlı ve sabırlı kaldı. Hattâ işin en garibi, Şişli’de tutulan evin altı aylık kirasını bile kendisi vermektan çekinmedi ve göç masrafının mühim bir kısmını cebinden ödedi. Lakin akşam olup da ilk defa koca evin içinde yapayalnız kaldığını hisseder hissetmez, gözlerinden yaşlar sessizce akmaya başladı; pek acayip bir teessür içindeydi.” (144)

Naim Efendi artık bir başına kalmıştır ve tüm bu süreçte ülkenin durumu da kötüye doğru gittiğinden ekonomik olarak darlıktadır. Seniha'nın İstanbul'a dönüşü de tam bu sıralarda gerçekleşir. Bir noktada torunu yeniden görmek, ona sarılabilmek ister, görüşmeyi düşünür fakat hem onuruna yediremez hem de yine Selma Hanım'ın tesiri altında kalarak Seniha'nın yüzüne bakılamayacak bir insan olduğunu düşünür. Artık kendi fikri, kendi iradesi de kalmamıştır. Tek başına yaşadığı o konakta bir o “mahut hastalığı”, hıçkırığı tutunca dünya Naim Efendi'ye cehennem olur. Sinirlenip, üzüldüğünde bir anda başlar hıçkırık nöbetleri. Selma Hanım da bunlardan bir tanesine denk gelince yine otoritesini kullanıp emrivakiyle ağabeyini yanına taşınmaya ikna etmeye çalışır. Fakat bu sefer başarılı olamaz. Hoş, Naim Efendi, hiçbir zaman kardeşinin karşısına çıkıp “Hayır, ben konakta yaşamayı tercih ediyorum.” diyememiş olsa da oyunlar çevirip bir şekilde konakta kalmayı başarır. Hıçkırığı ise gittikçe kötüleşir. Anlatıcı, hıçkırığı bir sembol hâline getirerek bu sesi “etrafı yangın harabeleriyle çevrilmiş, eski, metruk konağın nabız vuruşu” na (168) benzetir. Hıçkırık kesildiği anda Osmanlı gibi bu konakta yıkılacak hem Naim Efendi hem de konak sonsuzluğa karışacaktır.

Naim Efendi, git gide yalnızlıktan, hastalıktan iyice huysuzlaşır. Kızı Sekine Hanım da yanına uğrayamaz olur. Bu süreçte yegâne dostu ise gariptir ki Hakkı Celis'tir. Hakkı Celis'in yarınlar için umut vaat ettiğini düşünür. Naim Efendi, torunlarından

göremediği ilgiyi Hakkı Celis'ten görür, torun sevgisini onunla bastırır. Hakkı Celis'in Anafartalar'a gidişiyile artık kimseyle bağı kalmaz. Hatta damadı artık ondan “maatteessüf, hâlâ ölmedi; biçare adam, bir türlü Azrail bile alıp götürmek istemiyor” (212) diyerek bahseder. Nitekim, Naim Efendi, konağında, tek başına, mahut hastalığı yüzünden hıçkırıklarla boğuşur. Onun sadece yaşamı değil can çekişmesi şekli de erkeklğine dair bir şeyler söylemektedir. Trajiktir bu durum. Hakkı Celis, okuduğu kitaplarda bile böyle trajik bir insan portresi görmediğini düşünür. Naim Efendi, iyi kalplidir gerçekten fakat eski düzenin temsilcisidir, geçmişin erkeğidir ve trajik sonu ile geçmişte kalacaktır.



SONUÇ

Söz konusu çalışmada, toplumsal cinsiyet rollerinin ve erkeklik söyleminin, erkekliğin inşasındaki rolü ortaya konarak, bu erkeklik kurgularının Türk Edebiyatı'ndaki karakterlere ve onların yaşadıkları ilişkilere nasıl yansıdığı incelenmiştir. Bu amaçla, 1870-1923 arası seçilmiş Türk roman ve hikâyeleri üzerinden, erkek karakterler irdelenmiş, o karakterlerin erkekliği kazanma ve pratiğe dökme aşamalarında, aile ve çevreyle kurdukları ilişkilere yoğunlaşarak dönemlerinin erkeklik olgusuna dair izler aranmıştır.

Kişilerin cinsiyetlerine bağlı olarak edindikleri roller, iş bölümü, taşıdıkları anlamlar ve toplumun beklentileri, cinsiyet algısı etrafında belirlenmekte ve toplumdan topluma, zamandan zamana farklılık göstermektedir. Erkek cinsiyeti ile doğmak biyolojik bir mana ifade etse de erkek olmak, erkekliği kazanmak ve onu sürdürmek, tamamen sosyal inşalarla ve dönemlerin kültürel, politik hatta ekonomik yapılarına göre şekillenen, sabitliği mümkün olmayan egemenlik kurmaya dayalı bir süreçtir. Bu süreçte hegemonik erkeklik, otorite uğruna toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin sınırlarını keskince çizerek, kendi kurduğu tahakküm dışında kalan erkeklikleri ezmeye bitirmeye veya dönüştürerek kendi gibi olmaya zorlar. Bu dönüşümün sağlanması için kullanılan araçlardan biri de edebiyat ürünleridir.

Erkeklik aslında özünde tek tip, sınırları belli katı tanımlamalardan ziyade akışkan ve çok yönlü bir yapıya sahiptir. Fakat metinleri dönemlere ayırdığımızda ortaya belli bir izlek çıkmaktadır. Bu izlek dönemin sosyal olaylarıyla farklı şekillerde dönüşen erkekleri, tek tipleştirilmeye çalışılan erkeklikleri, toplumsal cinsiyet normlarındaki erkeklik rollerini ve kurgularını ortaya koymuştur.

Modernleşirken Ötekileşen Alafranga Erkeklikler

İlk olarak Yeni Türk Edebiyatı, Tanzimat dönemiyle birlikte şekillenmeye başladığı için, erkeklik kurgularının ilk emareleri de bu dönemde kaleme alınan roman ve hikâyelerde oluşmaya, “kadınlık” ve “erkeklik” üzerine konuşmaya başlanmıştır. Tanzimat döneminin “züppe” erkeklerini, erkeklik kodları üzerinden incelediğimizde eserlerdeki birçok erkek karakterin benzer dinamiklerle şekillendiği görülmüştür. Bu dönemde göze çarpan benzerlik alafranga erkekler ve onların kaybedişleridir.

Felatun Bey (*Felatun Bey ile Rakım Efendi*), Şık Şöhret (*Şık*), Talat Bey (Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat), Ali Bey (*İntibah*), Bihrûz Bey (*Araba Sevdası*), Suphi (*Zehra*) işte bu erkekliklerdendir. Onlar, babalarının ölümünden sonra himayesizlik nedeniyle eril iktidarın sistemini anlayamayan öteki erkeklerdir. Her an görünüşlerine özen gösteren, Beyoğlu'ndaki pahalı terzilerden çıkmayan, alafranga mekânlarda, tiyatrolarda eğlenen, romanlar okuyarak yeniye yani Batı'yı taklit etmeye çalışan bu erkeklerin temel sorunu eril iradesizlikleridir. Karşılarına çıkan “femme fatale” kadının ağına düşerler. Felatun Bey, Polini'nin bir dediğini iki etmez, Şık Şöhret Madam Potiş'in peşinden ayrılamaz, Ali Bey, Mehpeyker'in cazibesine kapılır giderken, Bihrûz Bey, Perîveş'e, hatta hayaline karşı koyamaz. Suphi ise başta Sırrıcemal'e kapılır, sonra Ürani'ye... Hiçbiri hegemonik erkeklik normlarının arzuladığı kadına karşı iradeli durabilen ve onu tahakküm altına alıp eril otorite ile yönlendirebilen erkekliklerden değildirler.

Üstelik ekonomik anlamda da üretmeyen, genellikle baba parası yiyen veya tam zamanlı bir işi olmayan erkeklerdir. Ekonomik bağımsızlık erkeğin elindeki en büyük güçlerden biridir. Hatta Halid Ziya'nın çalışan sınıfına mensup Ferdi'si maddi sorunlar altında ezilir, hemcinslerinin tahakkümü altına girer. Bu yüzden metinler sürekli parayı idare edemeyen erkeği göstererek muhatabını uyarırlar. Ellerindeki tüm parayı da kapıldıkları kadının uğrunda çarçur eden bu erkeklerin ötekileştirilmeleri bedenlen görünüşleri ile de doğrudan alakalıdır. Felatun Bey, Şık Şöhret, Bihrûz Bey, dar pantolonları, süsüne püsüne düşkün hâlleri, marka takıntıları ile efemine erkeklerdir. Onlar modernlik sürecinde, kalıplaşmış erkeklik tanımlarının dışına çıktıkları için her defasında metnin kaybedenidirler. Tal'at, kadın kılığına girip çarşafı bürünerek sokaklarda dolaştığında erkekliliği tehlikeye girer, çünkü hegemonik erkeklik heteronormatif düzenin temsilcisidir, o düzeni korumakla yükümlüdür. Yakup Kadri'nin “Baskın” adlı hikâyesinde ise Hilmi Efendi kadın entarisi ile basıldığı için her ne kadar arzuları heteronormatif olsa da görünümü homoseksüelliği akla getirdiği için sorunludur. Bu erkekler hegemonik erkekliliğin unsurları bünyelerine taşıyamadıkları, ataerkil kültürün başat “erkeği” olmayı beceremedikleri ve kadınları tahakküm altına almak yerine kadınların elinde oyuncak oldukları için metnin sonunda cezalandırılan erkekliklerden olurlar. Eril iktidarın kaybı ve kadınsılaşıma endişesi nedeniyle hegemonik iktidar onları değiştirmeye zorlar.

Hakimiyetin kaybı ve efeminelik nedeniyle erkekliliği zedelenen Felatun, tekrar söylem içine girmek, başka bir ifade ile erkekliliğini kazanmak için değiştirmek zorunda

kalmıştır. Şık Şöhret ise harcamaları, iradesizliği, kadınsılığı ile hizaya gelmeyen bu yüzden cezalandırılan erkekliklerdendir. Alafranga erkeklerin roman boyunca dış görünüşü ile, ahlâkıyla, kadın-erkek ilişkileriyle, yaşam tarzıyla yerden yere vurulmasının ardında yatan sebeplerden biri, yeni ve otoriter bir erkeklik kurgusu yaratmakla doğrudan alakalıdır. Tanzimat döneminde batı hayranlığı ve aşırı tüketim tehlikeli boyutlardadır ve Batı hayranı ve giyime kuşama fazlasıyla para döken, iradesiz, kadınsı erkeklerin ataerki tarafından hizaya çekilmesi, çekilemiyorsa cezalandırılması gereklidir. Eserlerde de okuyucu eğer böyle bir erkek olursa başına neler geleceği gösterilmiş ve muhatap uyarılmıştır. Aslında bu açıdan baktığımızda hegemonik erkekliğin dışında birçok farklı erkekliğin mümkün olduğu fakat sırf kendine benzemediği için ötekileştirilmeye mahkûm erkeklerin varlığı ortadadır. Tanzimat'ın ilk döneminde ortaya çıkan, muhataba örnek erkeklik inşalarını empoze etmeyi amaçlayan bu eserler aslında baskılanan ötekileri ortaya koymuştur.

Alafranga Erkekliklerin Karşısında Hegemonik Erkeklikler

Bu dönemde dikkati çeken bir diğer erkeklik kurgusu ise alafranga erkeklerin karşısında ikili zıtlıklarla yer alan ideal olan hegemonik erkekliklerdir. Rakım Efendi (*Felatun Bey ile Rakım Efendi*), Subhi Bey (*Acaib-i Âlem*), Abdullah Nahifi (*Mesail-i Muğlaka*) Ahmet Metin (*Ahmet Metin ve Şirzat*) eril hegemonyanın hiyerarşik düzeninde hegemonik erkek vasfına en çok yakınlaşan erkeklerdir. Otorite sahibi bu erkekler kadının ölümcül cazibesine karşı koymayı erkeklik onuru olarak görürler. Rakım, Ziklas'ların kızları ile sandal sefası yaparken nefesine hâkim olmaya çalışır, Subhi Bey ise Miss Haft ile ilişkisinde son derece ölçülüdür. Bir kadının tahakkümü altına girmezler. Çünkü, Felatun gibi Şık Şöhret gibi kontrol dışı bir cinsellik sorunları yoktur. Hemen hepsinin cinselliklerini kanalize edecek yön bellidir, onlar sevdiği kadınlarla resmî kurumların öngördüğü şekilde evlenirler. Rakım, Canan ile evlenerek yine meşru yollardan cinselliğini kontrol altına alır, kadın üzerinde irade sahibidir.

Bu erkekler, Batı hayranlığı karşısında da oldukça temkinlidirler. Osmanlı-Müslüman kültür dairesini odak alan bir ideolojik arka planla kurgulanmış erkekliği ile Abdullah Nahifi, Paris'in yani Batı'nın ahlâksızlığı karşısında İstanbul'da Türklük değerleri üzerine kurulu bir erkeklik inşa eder, aile kurup, baba olur. Suphi Bey de Miss Haft ile evlenerek aynı düzeni devam ettirir. Ahmet Metin, batılı bir kadın karşısında

entelektüel ve milli bir erkeklik sergileyerek temsil ettiği Osmanlı erkeği sıfatını en erkeksi biçimde taşır.

Ayrıca bu erkeklerin hemen hepsinin ekonomi ile de araları iyidir, para yönetimini bilirler. Mirasyedi erkeklerin aksine Ahmet Metin'in ayakları yere basmaktadır. Para hesabına oldukça realist yaklaşan Ahmet Metin, babasından kalan mirası tüketmek yerine faydalı yollarda kullanır. Hovardalık, kumar gibi kötü alışkanlıklara kapılıp para yemekten imtina eder. Rakım'ın da en parlatılan özelliklerdendir ekonomik bilgisi. Onlar ellerindeki parayı zevk ü sefa âlemlerinde kadınlarla yemek yerine bilgiye ulaşma için araç olarak kullanırlar. Kimisi dünyayı görüp tanımak için seyahate çıkar kimisi entelektüel bir dünya görüşü ile kendine kütüphane oluşturur. Asla modanın furyasına takılıp pahalı giysilere süslere para ödemezler. Bu yüzden de Tanzimat'ın alafrangalaşan öteki erkeklikleri gibi bir kadınsılaşıma evresine girmezler. Modernleşirken, kadınsı özellikleri bir bir eler, geriye katı ve sert sınırlarla kadınlıktan ayrılan bir erkeklik sergilerler.

Kadını Eğiten Üst Akıl Erkeklikler

Bir de bu erkekliklerin benzeştiği eğitici- ıslah edici erkekliklerden de bahsetmek gereklidir. Rakım Efendi (*Felâh Bey ile Rakım Efendi*), Zeynel Bey (*Esaret*), Dakik Bey (*Mihnetkeşan*), Rasih (*Taaffüf*), Ahmet Efendi (*Henüz On Yedi Yaşında*), Şems Hikmet (*Çingene*), Ahmet Metin (*Ahmet Metin ve Şirzat*) Fahir (*Seviyye Talip*) metinlerin hegemon erkeklerindendir. Fakat günümüzün modern hegemonya anlayışından biraz daha farklıdır bu erkeklerin hâlleri. Onlar, ekonomik düzenin bir parçası olan, eğitici-öğretici vasıflara sahip, yeri geldiğinde pro-feminist yeri geldiğinde ise babacan bir erkeklik sergilerler. Kadınsı özelliklerden tamamen sıyrılmış bir erkeklikleri vardır. Otoriterdirler ve erkeklği kadını eğiten bir üst akıl olarak görüp, onları eğitmek, gerekirse kadını modernleştirmek, özgürleştirmek isterler. Burada aslında kadına jakoben bir bakış söz konusu olsa da cinsiyet eşitliği temelinde erkeklerin kadınlarla ilişkilerinde yeni bir modernlik anlayışı içine girdikleri gözlemlenir.

Rakım Efendi, cariyesi Canan'la ilişkisinde tam bir otorite örneği ortaya koyar, onu kesin talimatlarla yönlendirir. Modern Osmanlı erkeğinin vazifesi olarak kadını eğitme hususunda Canan'ın üzerine düşer ve onu ahlâk, adab-ı muaşeret, musiki konularında eğitir. *Henüz On Yedi Yaşında*'da Ahmet Efendi kötü yola düşmüş

Kalyopi'yi kurtaran erkektir. Kalyopi'yi kurtarmakla da kalmaz ona gerekli bütün eğitimleri sağlayarak onu eğitir. Erkek adam, düşmüş kadınlar yerine ahlâklı, domestik kadınlarla olmalıdır kaidesini yıkan ve bu tavırla da pro-feminist bir görüşe öncelik eden bu erkekler, erkeklik kalıplarının dışına çıkıp kadına el uzatırlar. “Mihnetkeşan”da Dakik Bey de aynı özellikleri sergiler. O da kötü yola düşmesine ramak kalmış bir genç kızı o dünyadan çıkarıp kurtarmak için evlenmeye razı olur. Şems Hikmet ise âşık olduğu Çingene kızıyla evlenmek için onu eğitir, Ziba'ya ahlâk, adab-ı muâşeret, musiki dersleri aldırır, onu topluma kabul ettirmeye çalışır, hatta bu uğurda ölür. “Esaret”te Zeynel Bey ise iki evlatlığına babacan bir tavırla okuma yazma öğretir, matematik coğrafya gibi bilimsel konularda onlara bir görüş kazandırır, onları sanata yönlendirerek musikiyi tanımalarına öncülük eder. “Taaffüf”te Rasih, karısını eğitecek kadar bilgili ve olgun bir erkeklik sergiler. Karısı Sâniha Hanım, evliliklerinde yeni bir heyecan ararken onu yanlış yollara sapmaktan kurtarır. Mitoloji ve felsefe üzerinden karısına toplumsal cinsiyet rollerini öğreterek hem evlilik kurumunu hem de karsının iffetini ve dahilinde de kendi erkeklik namusunu korur. Entelektüel Ahmet Metin ise hem Neofari'yi eğiterek onu bir kadın ve anne olarak toplumsal cinsiyet rollerine yakınlaştırır hem de Vasiliki'nin eğitimine özel ihtimam gösterir. Tam bir Avrupalı gibi hareket etmesi için Vasiliki'yi elinden geldiğince eğitmeye, ona Fransızca öğretmeye başlar, piyano çalmayı öğretir. Onu parmakla gösterilecek bir kadın hâline dönüştürür. Halide Edip'in *Seviye Talip* romanında, kadını bir modernleştirme projesi olarak gören Fahir ise, Macide'yi düzeltilmesi gereken bir nesne olarak görüp kadını arzu ettiği şekle büründürmeyi ister. Ona vatan mevhumunu aşılır. Çünkü, kadınlar için öne sürülen orta yollu modernleşme paketinin eğitimi erkeklerin omuzuna yüklenmiş bir vazifedir. Aynı görüşle *Handan*'ın ihtilalci Nazım'ı Handan'ı eğitir. Haftanın iki günü Handan'a ders vermeye onu sosyoloji, felsefe, Osmanlı Tarihi, Türk edebiyatı gibi konularda eğitmeye başlar. Memleketin içine düştüğü felaketi göstererek onda milli bilinç farkındalığı yaratmaya çalışır. İster feminist bir tavırla kadını erkeklerin yakaladıkları eşitlik fırsatına yaklaştırmak için olsun ister üstten bir bakışla kadının iffetini kontrol altında tutmak için olsun, bu erkekler kadınları eğiten üst akıl olarak kadınlar üzerinde otorite sahibidirler ki hegemonik erkek olmaya en yakın adaylardır. Metin sonunda da kaybetmeyen Ahmet Mithat'ın kahramanları, eril muhataba sunulan ideal erkeklik kurgularıdır.

Bekâr Erkekler ve Otorite Sorunu Olan Erkeklikler

Erkeklerin birçoğu için gücün kaynağı evliliklerindeki eril otoritedir. Evlilik bir erkeğin tahakküm kurabileceği meşru alanlardandır. Bu alana girmeyip özgür olmak isteyen erkeklerin yani evlilik karşıtı erkeklerin hemen hepsi metinde zorluklara maruz bırakılarak bilinçlice evliliğe, düzene, yani kalıplaşmış rollerin içine itilirler. Bir noktada kadını eğiten erkek olarak ele aldığımız Dakik Bey (Mihnetkeşan), Zeynel Bey (Esaret), Süruri Efendi (Bekarlık Sultanlık mı Dedin?), Sıtkı (Emanetçi Sıtkı) bu erkeklerdendir. Dakik Bey, evli bir hayat sürmediği için eleştirilir, aklını başına alıp, sabah-akşam işe gitmesi ve ev-bark sahibi olması istenir. Hatta Dakik Bey'in toplum gözünde acınan bir erkek konumuna düştüğü ifade edilerek muhataba, erillik kaybı ve ötekileşme endişesi hissettirilir. Zeynel Bey ise başlarda evlilikten “bela-yı mübrem” diye bahseder, evlilik karşıtıdır. Süruri Efendi de evlenmek yerine zevk ve sefa âlemi içinde bekârlık saltanatını kurmaya çalışır. Anlatıcı, Emanetçi Sıtkı'yı tanıtırken bekâr olmasını ve evlenmemek istememesini onun bir kusuru (erkeklik kusuru) olarak görür. Ama metinlerin sonunda hepsi ister istemez eril tahakkümün meşru alanına yani evliliğe doğru yönlendirilirler. Evlendikten sonra da mutlu ve huzurlu bir hayat yaşayarak muhataba erkek gücünün asıl kaynağının evlilik olduğunu, erkeğin evlendiği ve erkeklik pratiklerini uyguladığı takdirde nasıl daha güçlü olabilecekleri gösterilir.

Melankolik Erkeklikler

Erkeklik, tek bir kalıptan çıkma gibi algılsa da Tanzimat döneminin erkekleri kalıcı bir kategorizasyon değildir. Tanzimat'ın kadınsılaştırmış erkeklerinin tehlikelerini anlatıp ideal erkeklik parlatıldıktan sonra dönemin dinamikleri tekrar değişir. Bu sefer gündem Servet-i Fünûn döneminin erkeklik kurgusudur. Hâlâ modernleşme sancılarının devam ettiği fakat bir yandan da sübjektifliğin, duygusallığın, melankolinin ön planda olduğu bu dönemde artık Ahmet Cemil (Mai Siyah), Necdet Feridun (Zavallı Necdet) Necip (Eylül) gibi erkeklerin anlatıları ön plandadır.

Her gün tam zamanlı şekilde işine gidip çalışan, paranın hesabını bilen, realist kaygılarla evlenip karısı üzerinde otorite hakkı edinen ve çocuk yaparak neslini devam ettiren erkekten, hayatı santimental uçlarda yaşayan, melankolik bir erkek tipine doğru kayış söz konusudur. Bu değişim dönemin dinamikleri ile birebir alakalı olup Servet-i Fünûn'cuların asır sonu dedikleri psikolojilerinin getirisiyle ortaya çıkmıştır. Geçiş

dönemi psikolojisi insanların üzerinde etkiler bırakmış, bu etkiler toplumsal cinsiyet anlayışına yansımıştır. Rasyonalizm yerine sübjektif bakış açısı gelmiş, duygusallık ve depresif hisler ön plana çıkarak aşırı santimental atmosferden erkekler de etkilenmişlerdir.

Bu dönemin en iyi örneği melankolik erkek Ahmet Cemil'dir. Ahmet Cemil, son derece duygusal, sanatı hayatın kendisi hâline getirmiş, estetik kaygılı bir erkektir. Tüm bunlar sert, güçlü erkek imajının ortaya koyduğu özelliklerden farklı niteliklerdir. Güçlü, sert, otoriter ve akılcı bir erkeklik sergileyemeyen Ahmet Cemil, babasının ölümü sonrası çok istemesine rağmen kendi iradesini kazanmak yerine, eril hamîsizlik durumunu ve aile reisliği yükünü kaldıramaz. Düşünmeyi, rasyonel bir biçimde yaşamayı beceremez, sürekli duygusal uyaranlara kapılarak melankolik bir hâl içinde yaşar. Toplumsal cinsiyet rollerinin erkeğe biçtiği pratikleri karşılayamayan Ahmet Cemil üzücü olaylar karşısında sürekli ağlar ve bu nedenle de giyim kuşamla olmasa da hisler yönüyle kadınsı duygulara kapılıp giden, zayıf bir erkektir. Ahmet Cemil, ince ruhlu fakat iradesiz erkekliği ile hegemonik erkeklik vasfını kazanamayacağı için başarısızlığa mahkûmdur ve romanın kaybedeni olur. *Zavallı Necdet*'de ise Necdet Feridun kendini beğenmiş, narsist kişilik özellikleri gösteren, her kadını kendisine âşık zanneden, kadınları küçümseyen bir erkektir. Kendisine yüz vermeyen bir kadına âşık olacak kadar zaaflarına hâkim olamayan bir erkek olarak görülmek istemez. Zaten hegemonik erkekliğin koşuludur bu, lâkin Necdet Feridun da aşk girdabına kapılıp gider. Rakiplerine yenik düşer ve sevdiği kadın başka bir erkekle evlenir. İşte bu noktada dönemin yoğun duygulu, melankolik, depresif atmosferi Necdet'in erkeklik hâllerini de etkiler ve Necdet, çapkın erkekten göz yaşlarına hâkim olamayan, sık sık bayılan, yataklara düşen bir erkeğe dönüşür, güçsüzleşir, zayıflar. Yasak aşkın ağına düşmüş bir erkek olarak kaybedendir ve sonu da intihar olur.

Eylül'ün Necip'i de Necdet gibi duygusal, melankolik bir erkektir. Her ne kadar romanın başlarında Süreyya ile Suat'ın gözüne oldukça hür ve uçarı bir erkek gibi gözükse de Suat'a âşık oldukça başka bir erkekliğe bürünür. Kadın düşmanlığını ve uçarı hayatını bir kenara bırakır, duygusal bir erkeğe dönüşür. Tıpkı Ahmet Cemil gibi hayatı duygusallık, sanat ve estetizm üzerinden yaşar. Musiki onun hayatı algılayış biçimidir. O da estetik kaygıların içine düştükçe rasyonalizmden uzaklaşır ve yasak aşka tutulur. Rejim ve politik meseleler nedeniyle uzaklara kaçma hayalinde olan dönemin erkeklikleri için melankoli sığımlı bir liman gibidir. Onlar duygularının seline kapılıp gittikçe eril hegemonyanın onlara sunduğu erkeklik ayrıcalıklarını da kaçırlar. Hiçbiri tam mutlu

sonuna ulaşamaz, kimisi mezarında dahi vicdan azabı çeker, kimisi roman boyunca rakiplerine üstün geldiğinden kahraman erkeğe dönüşse de ölümden kurtulamaz. Çünkü onlar eril ve hegemonik işleyişin bir parçası olabilecek kadar “erkek” değildirlere. Ama belirtmek gerekir ki Necip, romanın sonunda sevdiği kadın uğruna kendi feda ederek ölür. Bu durum onu diğerlerinden farklı kılar.

Cinsellik Serbestisini Kullanan Çapkın Erkekler

Erkekliklerini cinsellik üzerinden tanımlayan çapkın erkekler de mevcuttur. *Aşk-ı Memnu*, *Vah*, *Handan*, *Zavallı Necdet* romanlarında karşılaşılan bu erkeklerin benzeştiği yön erkekliklerini kazanmak ve elinde tutmak için cinselliği bir mekanizma olarak kullanmalıdır. Bu mekanizma eril tahakküm tarafından bir apriori olarak erkeklere verilmiştir. Erkek, kadın için sınırlarla döşeli olan cinselliği, sınırsız ve serbest olarak kullanır. Kazanova erkek Behlül (*Aşk-ı Memnu*), kadınları kendilerine âşık etmekle ün salan Behçet (*Vah*), karısı ölüm döşegindeyken başka kadınlarla zevk ü sefa etmeyi seçen Hüsnü Paşa (*Handan*) ve Necdet Feridun (*Zavallı Necdet*), erkeklikleri ile farklı bir yerde durmaktadırlar. Onların en benzeşen özelliği kadınlara rağbettir. Kadını kendilerine âşık etmek erkekliğin birinci şiarı sayılırken, kadına âşık olmak bu erkekler tarafından saflık olarak görülür. Âşık eden ama asla âşık olmayan erkek olarak çapkın olmak makbuldür. Kadını kendisine âşık eden erkeğe bir fetih ve zafer kazanmış edasıyla yaklaşılr, erkekliği yüceltilir.

Behçet Bey’in kadınlar üzerindeki mahareti yetmiş-seksen kadınla beraber olduğu vurgulanarak gösterilir. Behlül de hayatı realist kaygılarla yaşamaz, tüm hayatı gönül eğlenceleri üzerine kuruludur ve bu eğlencelerin vazgeçilmezleri de kadınlardır. Bir gün Peyker’e kur yaparak onu baştan çıkarmaya çalışır, bir gün Nihal’i bir başka gün Firdevs Hanımı... Behlül ’ün bu çapkın âşık tavırları ve kadınlara gösterdiği özel ilgi; evliliğinde mutsuz Bihter için cezbedici bir hâl alır. Nitekim, Behlül’ün de sığ ve günübirlik sevgilerin adamı olduğunu ortaya çıkar. Hüsnü Paşa ise aslında evlilik adamı değildir. Evliliklerinin ilk günlerinden itibaren karısına sadık kalmayı asla beceremez. Karısı hastalanıp yataklara düştüğünde bile kendisi yurtdışı seyahatlerinde gönül eğlendirir. Evlilik kurumuna, aile hayatına bağı olmadığı hâlde, toplumsal roller gereğince erkeklik pratiklerini yerine getirmiş olmak için evlenen fakat o pratiklerde başarısız olan bir erkektir Hüsnü Paşa. Necdet Feridun ise “zavallı” erkeğe dönüşmeden önce anlatıcının ifadesiyle “aşk hastalığı” na tutulmuş bir çapkındır. Narsist bir bakışla, tanıdığı her kadını

kendine âşık zanner. Kayıtsız yaşama arzusuyla dolup taşarken sevgilileri ile gününü gün eder, ta ki Meliha'yı görene kadar. Çapkın erkekliklere metinlerin biçtiği son ise benzerdir. Birçoğu başta kadını nesne gibi görüp sadece cinsel manada arzularlarken tanıştıkları bir kadınla hayatları değişir ya zavallı olurlar ya da kadının iradesi altında silikleşir, acı çekerler. Bu erkeklerin şehrin çapkın erkekleridir. Bir de taşranın hovardaları vardır...

Taşranın Hovarda Erkeklikleri

II. Meşrutiyet dönemi edebiyatında mekân taşra olduğunda erkekliğin vazgeçilmezi hovardalıktır. Refik Halid'in *Memleket Hikâyeleri*'nde, merkezî idareden uzak olmanın verdiği serbestlik ile taşra cinselliği erkek için bir eğlence unsurudur. Bu erkekliklerin hemen hepsi cinsel bir açlık içindedir, çünkü kaç-göç ile bastırılan duyguların tazyiki söz konusudur. Söylem içinde kendilerini son derece ahlâklı ve muhafazakâr kabul eden bu erkekler, "Sarı Bal" daki kaymakam gibi bir fahişenin yatağında gizlenir veya "Şaka" hikâyesindeki gibi kendince denizde eğlenen genç kızlara saldırırlar. Sahip olamayacakları bir kadınla tanıştıklarında ise "Yatık Emine" deki Dal Sabri gibi kadını nesneleştirir ve ona zulmederler. Taşranın kendi içinde işleyen yönetim sistemi, ahlâk normları burada yeni bir erkeklik kurgusu oluşturur. Destekçileri ise iktidarla kurdukları çıkar ilişkileridir. Taşra erkeklerinin birçoğu devlet memuru olup emniyet müdürü, kaymakam gibi üst rütbelerde görev alırlar. İdeolojik olarak iktidarın temsilcisi statüsünde bulunmak erkeğe hegemonya gücü verdiğiinden sistemin ayrıcalıklarından faydalanmasını bilir, kadına hükmetmeyi, ona sahip olmayı veya sadece cinsel bir obje olarak kullanmayı meşru görürler.

Fakat buradaki erkeklik de tek tip değildir. Nasıl şehrin ve modern yaşamın ötekileştirilen erkeklikleri varsa taşranın da ötekileri vardır. "Vehbi Efendi'nin Şüphesi"nde erkek karakter evliliğe sıcak bakmayan, herkesten izole olarak yaşamayı seçen bir erkektir. Erkeklik, cinselliğin ispatı üzerinden kazanım sağladığı için Vehbi Bey'in hem kadınlarla ilişkisinde hem ev-iş hayatı düzeninde hegemonik bir erkeklik sergilediği söylenemez. Zaten hâlihazırdaki erkekliği ile diğerlerinden farklıyken "hayır" dediği an daha da kanonun dışına itileceğini bilir, memuriyetini elden kaçırmamak endişesi ile sevmediği bir kadınla evlenmek zorunda bırakılır.

Aldatılan İradesiz Erkeklikler

Her ne kadar çapkın erkekler kadınları baştan çıkarıp, onları yasak aşklara sürükledikleri için metnin zavallıları olsalar da karşısındaki aldatılan kocalar da en az onlar kadar kaybedendirler. *Aşk-ı Memnu*, *Vah*, *Eylül*, romanlarının kaybedenleri işte bu erkeklerdir. Çünkü onlar iradelerini ellerinde tutamamış, hegemonik erkekliğin tahakküm sistemini anlayamamış ve bu yüzden de etkisiz kalmış erkekliklerdendir. *Aşk-ı Memnu*'nun Adnan Bey'i, kendine ancak "Vah!" dedirten Ferdane Hanım'ın kocası Talat Bey (*Vah*), Necdet Feridun'un rakibi İbrahim Şemsi (*Zavallı Necdet*) ve Süreyya (*Eylül*) aldatılan veya aldatılmak üzere olan erkeklerdir. Hepsinin benzeşen yanı olaylara müdahil olup, yön vermekten ziyade etkisiz kalıp ses çıkarmayan erkek olmaları ve eşlerinin arzuladığı tutkulu bir aşkı hissettirememeleridir.

Adnan Bey, aile reisliği görevinde de otorite sahibi ve iradeli bir erkeklik sergileyemez. Bihter ve Nihal arasında dönüp dolaşan olan oyunlara müdahale edemeyen etkisiz bir erkektir. Bihter'in arzularına cevap verebilecek tutkusu da yoktur, rakip olduğunu sonuna kadar fark edemediği Behlül ile yarışacak gücü de. Talat Bey ise erkek rekabetine dahi giremeyen baştan kaybetmiş bir erkekliğin sembolüdür. Karısı Ferdane Hanım'ın âşıkları birden fazladır. Üstelik Talat Bey'in hastalıklı beden imajı ve çirkinliği onu daha da ötekileştirir. Bu nedenle de evliliklerinde otorite ve iradenin kendi ellerinde olmadığını düşünür. Ferdane'ye sahip çıkamayacak kadar eksik bir erkek olduğunun farkındadır ve giderek romanın en zayıf karakterine dönüşür. Nitekim ani bir ölümle romanın kadrosundan çıkarılır. *Zavallı Necdet*'te ise İbrahim Şemsi aldatıldığının farkında bile olamayan bir erkektir. İşi gereğiyle sık sık Meliha'yı bırakarak başka yerlere gittiğinden karısını ihmal eder. Necdet ile karısının arasında yaşanan her şeyden habersiz kendi çocuğu sandığı Fikret'in elinden tutarak onu büyütür. Süreyya da benzer bir erkeklik sergiler. Karısı Suat ve Necip yaklaşırken sandal sevdası uğruna Suat'ı ihmal eder, Suat'ın sanata düşkünlüğü karşısında Süreyya ise sanat inceliğinden mahrum kalmış, vurdumduymaz bir erkek olarak etiketlenir. Suat'ın piyanosunu dinlemeye bile katlanmak istemez, yalıya taşındıktan sonra ya kaleme giderek ondan kaçır ya da sandal sevdası peşine düşerek Necip'i karısı ile evde baş başa bırakır ve sorumsuz bir erkeklik sergiler. Belki evliliğinde değil ama aile ilişkilerinde iradesini ve otoritesini kaybeden ve diğer erkeklerle etkisizliği yönüyle benzeşen Naim Efendi (*Kiralık Konak*) de kaybeden erkekliklerdendir. Naim Efendi, konağın reisi gibi gözükse de artık otoritesi elinden alınmış, eskiye kök salarak geçmişten medet uman ve olayların gidişatına müdahil

olamayan bir erkektir. Torunlarının hayatına el atmak ister, onları düzeltmek için onlara nasihatler verir, onları kontrol altına almaya çalışır fakat başarılı olamaz. Çünkü o zayıf kalbi, şefkatli tavırlarıyla erkeksi güçten olabildiğince uzaktır. Roman boyunca bir erkek olarak hem kızı hem damadı hem torunlarını otoritesi altına almaya çalışsa da kız kardeşinin tahakkümü altında bir yaşam sürer. O da diğer erkeklikler gibi etkisizdir. Fakat Naim Efendi'nin duygusal hâllerinin bir başka uzantısı ise onu hastaya bakan, şefkatli erkek olarak ele almamıza neden olur. Naim Efendi ile benzeşen bir diğer erkek ise Adnan Bey'dir. Adnan Bey karısı hasta olduğunda tüm özverisi ile ona bakar, iyileştirmeye çalışır. Refik Cemal ise Handan rahatsızlanınca tüm hayatını onun ihtiyaçlarını gidermeye adar. Ona yemek yedirir, ilaçlarını içirir, Handan'ın hastalığı boyunca, hasta bakıcılığı yapar. Baktığımızda bu üç erkek şefkatleri ile ön plana çıkarlar.

Şiddetle Kazanılan Erkeklikler

Kendini duygulardan ziyade fizikî güç ve şiddet üzerinden tanımlayan erkeklik hâlleri de dikkat çekicidir. Ahmet Mithat'ın *Yeniçeriler*'indeki Osman Çorbacı böyle bir erkektir. Osman Çorbacı bir yeniçeridir. Kara gözleri, sık ve kara bıyıkları ile gayet güçlü, heybetli bir vücuda sahiptir. Çünkü erkek bedeninin güç-kuvvet doğrultusunda yüceltilmesi, onun otoritesini de artıran bir unsurdur. Yeniçeri Osman'ın bedeni de bu amaçlar doğrultusunda inşa edilmiştir. *Dolaptan Temaşa* daki Yeniçeri Mustafa ve Ahmet Ağa da benzer özelliklere sahiptir. Uzun, güçlü, pazılı, kuvvetlidir. Ahmet Metin de güçlü kuvvetli bir yapıya sahiptir. Hem ağırlık kaldırır hem tüfek atar, sportmandır. Abdullah Nahifi ise bir Fransız'a "Türk tokadı" indirecek kadar güçlü, gür bıyıklı, "arslan" tavırlı bir erkektir. Beden imajı erkekliğin güç üzerinden tanımlanmasına destek olurken, erkeklik onurunu kurtaran bir inşa olarak ele alınır.

Bu erkekler, ideal erkek imajının ve erkeksiliğin vücut bulmuş hâlidir. Kimisi bu fiziksel hegemonyasını milli kimlik inşasında kullanır, kimisi hemcinsleri arasında söz sahibi olabilmek için güce başvurur, kimisi ise kadınlar üzerinde tahakküm kurabilmek için... *Dolaptan Temaşa*'nın erkek karakterlerinin hemen hepsi rekabet yarışı içindedirler ve en üstün erkeklik gösterisini sunmak için çarpışırlar. Ahmet Ağa, nikâhlı karısını hem bir Yeniçeri ile hem de Behram Ağa ile basınca, aldatılmanın yarattığı erkeklik krizi ile ilk önce Behram Ağa'yı sindirir, sonra da Yeniçeri'yi öldürerek namusunu temizler. Hemcinsler arası bir rekabete giren bu erkekler tahakküm arzularını gerçekleştirmek için şiddeti kullanırlar. Özellikle Ahmet Ağa ve Yeniçeri Mustafa'nın hikâye boyunca tek

dertleri erkekliklerinin başkaları tarafından nasıl görüneceği olup, erkekliklerini ispat için çalışırlar. Osman Çorbacı ise karısının hamile olduğunu öğrendiğinde uzun zamandır evde olmadığından bu çocuğun kendisine ait olamayacağını düşünür. Aldatıldığını sanıp öfkeden deliye döner ve namusunu temizleyerek erkeklik onurunu kurtarmak için şiddete başvurur ve bu sefer güç imajı kadın üzerinde tahakküm kurmak için kullanılır.

Bu noktada aldatılmanın erkek üzerindeki tepkileri benzeşse de onlardan farklılaşan erkekler de vardır, sadece ötekileştirildikleri için görünürlükleri düşüktür. Onlardan biri Refik Halid Karay'ın "Komşu Namusu" adlı hikâyesinin aldatılan erkeğidir. Aldatıldığını gizleyip, evliliğini devam ettirme kararı alan ve şiddete başvurmayan Baki Bey, ötekileştirilme endişesi içine girer. Karısının kendisini aldattığını bildiği hâlde, alışageldiği hayatı bırakmak istemeyen Baki Efendi ataerkil tahakkümün dayatmalarıyla karısını boşamayı düşünse de bu yolu seçmez. Ama seçiminin bir bedeli vardır. Erkeklik onuruna zarar gelmemesi için çevresine olayın aldatma değil de ufak bir yanlış anlaşılma olduğu yalanını söyler. Çünkü hegemonik bir erkeklikten beklenen tıpkı Ahmet Ağa (*Dolaptan Temaşa*) ve Osman Çorbacı (*Yeniçeriler*) gibi karısına haddini bildirerek namusunu temizlemesidir. Baki Efendi, böyle davranmadığı için ötekidir.

Bir tahakküm aracı olarak şiddetin ortaya çıktığı alanlar sadece aldatılma krizleri de değildir. Yakup Kadri'nin "Şapka" hikâyesindeki erkeklikler de bedensel güçleri ile hakimiyet kurup, modernleşmeye açık fikirli bir görüşle yaklaşan "öteki" sayılabilecek güçsüz erkek Fazıl Bey'i sokak ortasında döverek öldürürler. Hegemonik erkekliği tehlikeye atacak "diğer" erkekliklerin görünürlüklerini kısıtlayarak iktidar alanlarını genişletmek için şiddete başvururlar. *Bir Tövbekâr*'ın Feda Bey'i de iktidarını genişletmek adına kabadayılık taslayan bir erkek olmak ister. Gördüğü bir kadının evini zor kullanarak basıp eğer kendinin olmazsa kocasını öldüreceğini söyler. Şiddet kullanır, lâkin karşısına gerçek bir hegemonik erkek, yani Talat Hanım'ın kocası çıkınca onun gücünden, kuvvetinden korkarak bacadan kaçırır. İktidarlarının gücünü beden inşasından alan bu sert erkeklik kurguları, erkekliğin güç ve iktidarla ilişkisini göstererek muhataba güçlü bir beden, sert bir erkeklik kurgusu gösterirler.

Milliyetçi İdeolojinin Erkeklikleri

Erkek bedeni ve hegemonya üzerinden devam edersek kendini milliyetçilikle tanımlayan erkeklik kurgularına da ulaşmış oluruz. Milli kimliğin inşa sürecinde

milliyetçilik, erkekliği tanımlayan modern niteliklerden biri olarak karşımıza çıkar. Milliyetçi söylem, toplumsal cinsiyetin söylemlerini kendi inşasında bir tahakküm mekanizması olarak kullanır ve makbul erkeklik kurgularını belirler. Özellikle Birinci Dünya Savaşı ile birlikte savaşmak bir erkeklik paradigması hâline gelmiştir. Erkeğin var oluş alanı olan vatan, tehlike altındadır, namusunu korumak için korkusuzca cepheye gidilmeli, omuz omuza çarpışılmalıdır. Ancak bu sayede erkeklik şerefi, namusu muhafaza edilmiş, vatan korunmuş olacaktır.

Recep Köso (*Gönüllü*), Fahir (*Seviyye Talip*), Refik Cemal (*Handan*), Hakkı Celis (Kıralık Konak) ve Ömer Seyfettin'in hikâyelerindeki erkek kahramanlar bu anlayışla kurgulanmış erkeklerdir. Hemen hepsi, memleketin içine düştüğü vahim durumu kendi gözleriyle gördükleri an artık vatanın askerleridirler. Kimi Hakkı Celis gibi gerçekten cepheye koşar kimi Fahir gibi milliyetçi bir erkek olarak kadını eğitir, ona milli bilinç aşılar, kimi ise Refik Cemal gibi millî meselelere duyarlı bir kadın arkadaş arayışına kapılır. Hepsinin ortak noktası memleket konularına özen göstermeleri, çareler üzerine düşünmeleridir. Romanın ilk sayfalarından itibaren vatan aşkıyla tutuşmalar da hemen hepsinin zihninin bir köşesinde millî bilinç yatmaktadır.

Halide Edip'in *Son Eseri*'nde yer alan İbrahim Hikmet'i ve erkekliğini de bu grupta ve toplumda ortaya çıkmış yeni bir erkeklik algısı olarak ele alabiliriz. Çıkış noktası ise İttihat ve Terakki'nin arzuladığı, meşrutiyet yıllarının yeni erkeklik kurgusu "fedai erkek" prototipidir. Romandaki, *Maksat Adamı* adlı eserin de baş kahramanı olan İbrahim Hikmet, kendisini davasına, ülkesine adanmış, milliyetçi bir görüş ile kendi erkekliğini de "fedai" olarak anlamlandırmıştır. Yepyeni bir memleket yaratma arzusundadır ve bu yolda hedeflerine ulaşmak için milli değerlerle donatılmıştır.

Toplumsal cinsiyet rollerince erkeklik beklentilerinin dışında kalmış öteki erkekliklerin de kurtuluşu milliyetçiliktir. Çünkü bir erkek milliyetçi ise erkekliği onaylanmış ve ispat edilmiştir. Ömer Seyfettin'in *Çanakkale'den Sonra* adlı öyküsünde milliyetçilik erkeği normatif düzene geri sokan işlevdeyken Hakkı Celis askerlik rütbesine ulaştıncaya romanın müspet erkek karakteri hâline gelir. Tabii milliyetçiliğin mekanizmalarından biri de hegemonik erkek bedenidir. Savaşa hazır, güçlü, asker beden imajı hem Hakkı Celis'in dönüşümünde açıkça görülür. Hakkı Celis, Seniha'ya kapılmış giderken kırılğan bir beden yapısındadır, askere alındıktan sonra ise ruhu gibi bedeni de bir evrim içine girer ve kaslı, kuvvetli, güçlü bir erkeğe dönüşür. Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde ise eski kahramanların erkeklik hâlleri yeniden hatırlatılarak Türk askerinin

gücü vurgulanır. Korkak, savaştan kaçan, pes eden erkeklikler bu dönemde görünmezdirler. Dönemin politik dinamikleri erkeği artık asker-beden olarak görmektedir. Tüm odak, korkusuz, vatan için canını verecek milliyetçi erkeklerdedir. Çünkü milliyetçilik ve erkeklik mekanizmaları benzer zihniyetlerin ürünü olup, birbirini karşılıklı olarak besleyen süreçlerdir. Milliyetçiliğin arzuladığı erkeklik pratiklerini yerine getiren bireylerin erkeklik statüsüne kavuşmaları üzerinden muhatabın da milli bir dönüşüm içine girilmesi beklenmiştir.

Biyolojiye İndirgenen Tek Tip Erkeklik mi?

Yan Yana Duran Farklılaşan ve Benzeşen Erkeklikler mi?

Çalışma boyunca ele alınan erkekliklerin tümü kimi zaman aynı sahnede iç içe yer alır, kimi zaman aynı dönemin romanlarında bir arada tekrar tekrar görülürler. Anlaşıldığı üzere keskin kategorilerin varlığı imkânsızdır ki tezin de amacı bu farklı erkeklik kurgularının nasıl dönüştüğünü, değiştiğini gösterebilmektir. Sürekli değişen, farklı dinamiklerle farklı bir kılıfa büründürülen bu erkeklikler muhataba kimi zaman ideal erkek olarak kimi zamansa acınası erkek olarak gösterilmiştir. İlk başlarda Batılılaşma ve modernlik kaygısı erkeklik için tehlike sayılmış, Rakım gibi erkekliklerin kurguları oluşturulmuş, sonraları ise milli dinamiklerle ulus fikrinin yerleşmesi için Hakkı Celis’ler doğmuştur. Erkek-erkeklik o gün ve şartlarda devir neyi gerektiriyorsa onunla sınıanıp, dayatmalarla inşa edilmiştir. Kendi olmak isteyen erkeğin, giyimi, bedeni, konuşması, oturması, kalkması, sevgilisiyle, karısıyla, çocuğuyla, annesiyle, rakibiyle, yasak aşkıyla, arkadaşıyla ilişkisinin sınırları önceden belirlenmiş, sınırlara bağlı kalması durumunda hegemonik erkeklik statüsüne yaklaşarak ayrıcalıklar kazanmış, sınırların dışına çıkması durumunda ise ötekileştirilmiş ve yok sayılmıştır. Bu anlamda erkeklik denildiğinde düşünülmesi gerek alan, biyolojiye indirgenemeyecek kadar karmaşık, farklı fraksiyonlarla, her politik olayla, entelektüel bakışla, dini dogmalarla, ekonomiyle, askerlikle şekillenen bir sahadır. Bu sahanın içinde farklı erkeklikler benzerlikleri ve farklılıklarıyla yan yana durmaktadır. Cinsiyetçi yapılar ve eril tahakküm bu erkekleri yok saymak dönüştürmek istese de edebiyat metinleri hem bu erkekliklerin ortaya çıktığı, “öteki erkeklikler”i gösteren kontrollü alanlardır hem de hegemonik erkekliğin propagandasının yapıldığı mecralardır.

Sonuç olarak baktığımızda, edebiyat metinleri üzerinden yaklaşık 50 senelik bir süreç içinde sürekli değişen erkeklik kurgularının peşinden gitmek hem edebiyata hem de toplumsal cinsiyete dair farklı okumalara olanak sağlamış, tek bir erkekliğin mümkün olmadığını ve bu ideanın ancak hegemonik erkeklik söylemine ait olduğunu ortaya koymuştur. Her ne kadar metinler önümüze ideal erkekliği çıkarsa da farklı okumalarla ortaya çıkan öteki erkekliklerin varlığı yadsınamazdır. Evde, işte, okulda, sokakta, kavgada erkeklerin ne yapacağını, nasıl davranacağını belirleyen kurallar ile benlikleri arasına sıkışıp kalan erkeklerin 21.yy. sonrası nasıl bir dönüşüme girip, nelerle motive olacakları, kendilerini ne ile anlamlandıracakları, hangi erkekliği kapı dışarı bırakıp hangi erkekliğe hegemonik vasfını lütfedeceği ise henüz bir muammadır...



BİBLİYOGRAFYA

Adak, Hülya, “Otobiyografik Benliğin Çok-Karakterliliği: Halide Edip’in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet”, *Kadınlar Dile Düşünce*, der. Sibel Irzık, Jale Parla, İletişim Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2017.

Adıvar, Halide Edip, *Handan*, Özgür Yayınları, İstanbul 2005.

Adıvar, Halide Edip, *Seviyye Talip*, Atlas Kitabevi, İstanbul 1987.

Adıvar, Halide Edip, *Son Eseri*, Ahmet Halit Kitabevi, 2.Baskı, İstanbul 1939.

Ahmet Midhat, *Eski Mektuplar, Altın Aşıkları, Mesâil-i Muğlâka, Jöntürk*, hzl. Ali Şükrü Çoruk, Mehmet Fatih Andı, Kâzım Yetiş, Türk Dil Kurumları Yayınları, Ankara 2003.

Ahmet Midhat, *Henüz 17 Yaşında*, hzl. Nuri Sağlam, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2017.

Ahmet Mithat, *Acaib-i Âlem*, hzl. Nurullah Şenol, Bordo Siyah Yayınları, İstanbul 2019.

Ahmet Mithat, *Ahmet Metin ve Şirzat*, hzl. Fazıl Gökçek, Özlem Nemutlu, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2013.

Ahmet Mithat, *Beliyat-ı Mudhike ve Karı Koca Masalı ve Ahmet Mithat Kaynakçası*, hzl. Nükhet Esen, İletişim Yayınları, İstanbul 2011.

Ahmet Mithat, *Cinli Han, Taaffüf, Gönüllü*, hzl. Necat Birinci, Ali Şükrü Çoruk, Erol Ülgen, Türk Dil Kurumları Yayınları, Ankara 2000.

Ahmet Mithat, *Felatun Bey ile Rakım Efendi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014.

Ahmet Mithat, *Karnaval, Vah*, hzl. Kâzım Yetiş, Türk Dil Kurumları Yayınları, Ankara 2000.

Ahmet Mithat, *Letaif-i Rivayat*, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001.

Akyıldız, Olcay, “Garp ile Şark’ın Çok Cinsel Hikayesi III: Osmanlı Romanının Şehrazatları ve Tehlikeli ‘Box Woman’ları,” *Sharfliler*, <http://www.Sharfliler.com/garp-ile-sarkin-cok-cinsel-hikayesi-iii-osmanli-romaninin-sehrazatları-ve-tehlikeli-box-womanları/> (25.12.2019)

Altuğ, Fatih, “Bihruz’un Aptallığı/ Abdallığı”, K24, <https://t24.com.tr/k24/yazi/bihruz-klise,1166> (20.10.2019).

Anderson, Benedict, *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, çev. İskender Savaşır, Metis Yayınları, 8. Baskı, İstanbul 2015.

Argunşah, Hülya, “Halide Edip’te Değişen Kadının Romandaki İzdüşümleri: Seviyye Talip’ten Ateşten Gömlek’e”, *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, C. 20, S. 37, (2015), s. 27-52.

Atay, Tayfun, ““Erkeklik” En Çok Erkeği Ezer!”, *Toplum ve Bilim*, S. 101 (2004), s. 11-30.

Baydar, Veysi, “Popüler Kültürde Mizojini”, *Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, C. 8, S. 12 (2013), s.151- 165.

Belge, Murat, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 2015.

Beydilli, Kemal, “Yeniçeri”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/yeniceri> (17.10.2019).

Boratav, Pertev Naili, *Folklor ve Edebiyat I*, Adam Yayıncılık, İstanbul 1982.

Bourdieu, Pierre, *Eril Tahakküm*, çev. Bediz Yılmaz, Bağlam Yayıncılık, 4. Baskı, İstanbul 2018.

Bozok, Mehmet, “Feminizmin Erkekler Cephesindeki Yankısı: Erkekler ve Erkeklik Üzerine Eleştirel İncelemeler”, *Cogito*, S. 58 (2009), s. 269-284.

Butler, Judith, *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2018.

Chodorow, Nancy J., *Duyguların Gücü: Psikanalizde, Cinsiyette ve Kültürde Kişisel Anlam*, çev. Jale Özata Dirlikyapan Metis Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2019.

Connell, R.W, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, hzl. Özden Arıkan, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2017.

Çetin, Nurullah, “II. Abdülhamit Dönemi Türk Romanında ‘Aşk-ı Memnu’ Teması” *Türkoloji Dergisi*, C. 15, S. 1 (2002), s. 19-59.

De Beauvoir, Simone, *İkinci Cinsiyet*, çev. Gülnur Acar Savran, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2019.

Emin Nihat, *Müsameretname*, Özgür Yayınları, İstanbul 2003.

Enginün, İnci, *Halide Edib Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, Dergâh Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2007.

Enginün, İnci, ve Zeynep Kerman, *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 4*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2011.

Enginün, İnci, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, Dergâh Yayınları, 12. Baskı, İstanbul 2017.

Esen, Nükhet, *Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014.

Evin, Ahmet Ö., *Türk Romanın Kökenleri ve Gelişimi*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2004.

Finn, Robert P., *Türk Romanı İlk Dönem: 1872-1900*, çev. Tomris Uyar, Agora Kitaplığı, 2. Baskı, İstanbul 2003.

Foucault, Michel, *Cinselliğin Tarihi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, 9. Baskı, İstanbul 2018.

Gökpınar, Bahar, *Osmanlı Yazınında Erkek-lik(ler) Kurgusu*, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2018.

Gramsci, Antonio, *Hapishane Defterleri*, Kalkedon Yayınları, İstanbul 2011.

Gür, Murat, *Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik (1908-1923)*, Kesit Yayınları, İstanbul 2019.

Gürbilek, Nurdan, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, Metis Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 2016.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi, *Şık*, hzl. Zeynel Şengül, Turkuvaz Yayınları, İstanbul 2019.

Kafadar, Cemal, *Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken*, Metis Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2017.

Kandiyoti, Deniz, *Cariyeler, Bacular, Yurttaşlar*, Metis Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 2015.

Kanter, Beyhan, “Eylül Romanında Estetize Edilmiş Kimlikler”, *TÜBAR (Türklük Bilimi Araştırmaları)*, S. 28 (2010), s. 231- 243.

Kaplan, Mehmet, *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, 22. Baskı, İstanbul 2016.

Kaplan, Mehmet, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1*, Dergâh Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2002.

Kaplan, Mehmet, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, 10. Baskı, İstanbul 2016.

Kaplan, Mehmet, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar-2*, Dergâh Yayınları, 10. Baskı, İstanbul 2016.

Kara, Halim, “Anlatıda Bir “Cevelan”: Karı Koca Masalı'nda İstitrâtî- Anlatı ve İşlevi”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 47, S. 47 (2012), s. 105-126.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Bir Serencam*, İletişim Yayınları, 7. Baskı, İstanbul 2012.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Kıralık Konak*, İletişim Yayınları, 50. Baskı, İstanbul 2014.

Karay, Refik Halid, *Memleket Hikâyeleri*, İnkılap Yayınları, İstanbul 2009.

Kemal, Namık, *İntibah*, Özgür Yayınları, 7. Baskı, İstanbul 2014.

Kerman, Zeynep, *Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış*, Dergâh Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2008.

Kerman, Zeynep, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Dergâh Yayınları, 3.Baskı, İstanbul 2009.

Koçak, Ahmet, “Müsameretname ve Yazarı Emin Nihat Bey'e Dair Yeni Bilgiler”, *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, C. 10, S. 12 (2015), s. 771-790.

Köroğlu, Erol, “Mahzendeki Geçmiş: Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanları'nda Birinci Dünya Savaşı”, *Victoria R. Holbrook'a Armağan*, hzl. Walter G. Andrews, Özgen Felek, Kanat Yayınları, İstanbul 2006.

Köroğlu, Erol, “Ulus Sokaktan Tahayyül Etmek: Ömer Seyfettin'in Öykülerinde Milliyetçilik, Gündelik Hayat, Duygular”, *Ömer Seyfettin'i Yeniden Okumak*, hzl. Hülya Argunşah, Ayşe Demir, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri 2006.

Köroğlu, Erol, *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı 1914-1918 Propagandadan Millî Kimlik İnşasına*, İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2016.

Mardin, Şerif, *Tanzimat'tan Sonra*, İletişim Yayınları, 26. Baskı, İstanbul 2018.

Marshall, Gordon, *Sosyoloji Sözlüğü*, çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Bilim Sanat Yayınları, İstanbul 1999.

Mehmet, Rauf, *Eylül*, Özgür Yayınları, İstanbul 2006.

Messerschmidt, James W, *Hegemonik Erkeklik Formülasyon, Yeniden Formülasyon ve Genişletme*, ed. Çimen Günay Erkol, Nurseli Yeşim Sünbülüoğlu, çev. Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İnişiyatifi, Özyeğin Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2019.

Moran, Berna, “Tanzimat Dönemindeki Karşıt Kadın Tipi”, *Murat Sarıca Armağanı*, Akbay Yayınları, Ankara 1988.

Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, 29. Baskı, İstanbul 2016.

Nabizade Nâzım, *Zehra*, Remzi Kitabevi, 2. Baskı, İstanbul 1969.

Naci, Fethi, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2013.

Nezihi, Saffet, *Zavallı Necdet*, İnkılâp Kitabevi, 6. Baskı, İstanbul 1961.

Okay, Orhan, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*, Dergâh Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, 2008.

Özarslan, Osman, *Hovarda Âlemi Taşrada Eğlence ve Erkeklik*, İletişim Yayınları, İstanbul 2018.

Özbay, Ferhunde, “Evlerde Ev Kızları- Cariyeler, Evlatlıklar, Gelinler”, *Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet*, hzl. Leonore Davidoff, İletişim Yayınları, İstanbul 2002.

Özdemir, Funda Çapan, “Ahmed Midhat Efendi'nin Ahmet Metin ve Şirzad Romanında İstitrâd Değerlendirmesi”, *Bilig*, S. 88 (2019), s. 205-226.

Özkazanç, Alev ve Erman Örsan Yetiş, “Erkeklik ve Kadına Şiddet Sorunu: Eleştirel bir Literatür Değerlendirmesi” *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, C. 8, S. 2 (2016), s.12-26.

Parla, Jale, “Rakım Efendi’den Nurullah Bey’e, Cemaatçi Osmanlılıktan Cemiyetçi Türk Milliyetçiliğine Ahmet Mithat’ın Romancılığı”, *Merhaba Ey Muharrir: Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, hzl. Nükhet Esen, Erol Köroğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2006.

Parla, Jale, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, 12. Baskı, İstanbul 2016.

Parla, Jale, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, 14. Baskı, İstanbul 2018.

Parla, Jale, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İletişim Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2012.

Recaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, hzl. Fatih Altuğ, İletişim Yayınları, 2. Baskı İstanbul 2015.

Sami, Şemsettin, *Taaşuk-ı Tal’at ve Fitnat*, Özgür Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2015.

Sancar, Serpil, *Erkeklik: İmkânsız İktidar- Ailede Piyasada ve Sokakta Erkekler*, Metis Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2016.

Sancar, Serpil, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*, İletişim Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2017.

Saraçgil, Ayşe, *Bukalemun Erkek*, İletişim Yayınları, İstanbul 2005.

Schick, İrvin Cemil, “Orta Doğu'nun Geçmişi ve LGBTİ: Günümüz Cinsellik Tasniflerinin Tarihselliği Üzerine”, *Sosyal Politikalar, Cinsiyet Kimliği ve Cinsel Yönelim Çalışmaları Derneği (SPoD)*, Akademik Çalışma Grubu Bahar Seminerleri, (2014). Sayfa numaraları belirtilmemiş.

Seyfettin, Ömer, *Ömer Seyfettin Hikâyeler 2*, hzl. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2014.

Sünbuloğlu, Nurseli Yeşim, *Erkek Millet Asker Millet: Türkiye’de Militarizm, Milliyetçilik ve Erkek(lik)ler*, İletişim Yayınları, İstanbul 2013.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, hzl. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, 25. Baskı, İstanbul 2016.

Tanrıyar, Kıvanç, *Aykırı Cinsellikler: Türkçe Edebiyat'ta Cinsel Yönelim ve Cinsiyet Kimliği*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2018.

Tönnies, Ferninand, *Cemaat ve Cemiyet*, çev. Emre Güler, Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul 2019.

Türkoğlu, Beril, “Fay Hattında Erkeklikler: Çalışma ve İşsizlik Ekseninde Erkekliğe Bakış” *Mülkiye Dergisi*, C. 37, S. 4 (2013), s. 33-61.

Uğurcan, Sema, “Ahmet Mithat Efendi ve Elinden Tuttukları”, *Merhaba Ey Muharrir: Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, hzl. Nükhet Esen, Erol Köroğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2006.

Uğurcan, Sema, *Edebiyatımız I Edebiyat Tarih İlişkisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2012.

Uğurcan, Sema, *Edebiyatımız II Yazarlar Meseleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012.

Uşaklıgil, Halid Ziya, *Ferdi ve Şürekâsı*, Özgür Yayınları, İstanbul 2011.

Uşaklıgil, Halid Ziya, *Kırık Hayatlar*, Özgür Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2017.

Uşaklıgil, Halid Ziya, *Mai ve Siyah*, Özgür Yayınları, 21. Baskı, İstanbul 2015.

Uşaklıgil, Halid Ziya, *Saklanan Düşman Erkeklerle Dair Öyküler*, Can Yayınları, İstanbul 2019.

Uşaklıgil, Halid Ziya, *Aşk-ı Memnu*, Özgür Yayınları, 12. Basım, İstanbul 2008.

Uysal, Zeynep, “Ahmet Mithat'ta Mekânsızlar ve Yer Yurt” *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, hzl. Nükhet Esen, Erol Köroğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2006.

Uysal, Zeynep, *Metruk Ev*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014.

Üner, Ayşe Melda, “Ahmet Mithat Efendi’nin Eserlerinde Düşmüş Kadına Uzanan El: Mihnetkeşan ve Henüz On Yedi Yaşında” *Zeynep Kerman Kitabı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2010.

Woolf, Virginia, *Kendine Ait Bir Oda*, çev. Suğra Öncü, Afa Yayınları, İstanbul 1992.

Zeybekoğlu, Özge, *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Erkeklik Olgusu*, Eğiten Kitap Yayınları, İstanbul 2013.

Zilfi, Madeline C., *Osmanlı İmparatorluğu’nda Kölelik ve Kadınlar (1700-1840)*, çev. Ebru Kılıç, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2018.



ÖZGEÇMİŞ

Elif Buse Ay, İstanbul'da doğdu. 2011 yılında Boğaziçi Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünü kazandı ve 2017 yılında Onur derecesiyle bu bölümden mezun oldu. 2018 yılında Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı'nda Tezli Yüksek Lisans programına başladı. "Türk Roman ve Hikâyelerinde Erkeklik Kurguları (1870-1923)" başlıklı teziyle 2020 yılında Yüksek Lisans eğitimini tamamladı.

